

TESIS DOCTORAL



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales

El teatro asuncionista: celebración simbólica de una
identidad integradora

Autor:

Vicente Cutillas Sánchez

Directores:

Dr. D. José María Sesé Alegre

Dr. D. Juan Ramón Carbó García

Murcia, septiembre de 2023

TESIS DOCTORAL



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales

El teatro asuncionista: celebración simbólica de una
identidad integradora

Autor:

Vicente Cutillas Sánchez

Directores:

Dr. D. José María Sesé Alegre

Dr. D. Juan Ramón Carbó García

Murcia, septiembre de 2023



AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN

El Dr. D. José María Sesé Alegre y el Dr. D. Juan Ramón Carbó García, como Directores⁽¹⁾ de la Tesis Doctoral titulada “El teatro asuncionista: celebración simbólica de una identidad integradora” realizada por D. Vicente Cutillas Sánchez en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, **autorizan su presentación a trámite**, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmamos, para dar cumplimiento al Real Decreto 99/2011 de 28 de enero, en Murcia a 11 de septiembre de 2023.

Fdo. José María Sesé

Fdo. Juan Ramón Carbó

JUAN
RAMON|
CARBO|
GARCIA

Firmado digitalmente por JUAN RAMON|CARBO|GARCIA
Nombre de reconocimiento (DN):
cn=JUAN RAMON|CARBO|GARCIA,
serialNumber=70932593H,
givenName=JUAN RAMON,
sn=CARBO GARCIA,
ou=CIUDADANOS, o=ACCV, c=ES
Fecha: 2023.09.11 10:39:11 +02'00'

⁽¹⁾ Si la Tesis está dirigida por más de un Director tienen que constar y firmar ambos.

RESUMEN

Para elaborar esta tesis hemos efectuado un recorrido cualitativo e interpretativo por los principales estudios de especialistas sobre el sustrato antropológico del hecho teatral y religioso y sus relaciones con el mito, el rito, la liturgia católica y el parateatro, dirigiendo gradualmente la investigación hacia el análisis del espectáculo y el teatro religioso, concretamente autos y dramas asuncionistas, tanto en España como en Europa e Hispanoamérica. No puede faltar la profundización en los dramas castellanos, valenciano-catalanes e ingleses, por su importancia histórica y porque algunos de ellos han sido representados ininterrumpidamente hasta la actualidad, mientras otros han iniciado su recuperación desde finales del s. XX. La investigación muestra que las peculiaridades culturales de las sociedades, su tradición, sus costumbres, patrones de conducta y sistema de valores deben ser conocidos a fondo para facilitar la toma de conciencia de lo que significa un teatro popular perfectamente arraigado en su contexto.

El objetivo finalista consiste en contextualizar dichas manifestaciones dramáticas dentro de las fiestas religiosas y patronales, así como demostrar la importancia etnográfica de recuperar la representación del *Auto* asuncionista jumillano, perdido desde la prohibición eclesiástica del s. XVIII. El *corpus* bibliográfico seleccionado permite profundizar exhaustivamente en la cronología dinámica del ciclo asuncionista y obtener una visión de conjunto, además de reivindicar su influencia simbólica en la idiosincrasia de comunidades locales, nacionales y supranacionales. De la bibliografía sobre el tema y del estudio de dichos textos teatrales obtenemos una propuesta homologable de dramaturgia para la puesta en escena del *Auto* jumillano. A fin de comprender globalmente el alcance de este trabajo, son imprescindibles el apartado de Bibliografía comentada, ya que constituye el marco teórico necesario para alcanzar los objetivos y dar respuesta a las grandes preguntas

de la tesis, el Apéndice de Notas de contenido, que amplían información sobre algunos de los apartados expuestos, así como los Anexos, donde podemos leer los autos y misterios asuncionistas seleccionados como modelos adecuados para revitalizar el *Auto* jumillano.

En conclusión, hemos planteado nuestro trabajo siguiendo una línea de investigación que descubra, a través de los siglos, los testimonios, indicios y pruebas de la creencia en la verdad de la Asunción de María. Para ello, hemos tratado de reunir el máximo número de elementos comprobatorios de la fe en este misterio mariano, que son, en gran medida, expresiones de la religión popular: arte, fiestas, santuarios, himnos, canciones, poemas, espectáculos y, por encima de todo, el teatro asuncionista.

Palabras clave

Fiestas patronales; influencia simbólica; religión popular; sustrato antropológico; teatro asuncionista; tradición.

ABSTRACT

To elaborate this thesis, we have delivered a qualitative and interpretative journey through the significant studies by specialists on the anthropological substratum of theatrical and religious events and their relations with myth, rite, Catholic liturgy, and paratheater, gradually directing the investigation towards the analysis of the spectacle and religious theater, specifically plays and assumptionist dramas, mainly in Spain, Europe, and Spanish America. The advancement in the Castilian, Valencian-Catalan, and English dramas cannot be missing, due to their historical importance and because some have been represented continuously up to the present. In contrast, others have begun their recovery since the end of the 20th century. The research shows that the cultural peculiarities of societies, their tradition, customs, behavior patterns, and value systems must be thoroughly known to facilitate awareness of what a popular theater perfectly rooted in its context means.

The final objective is to contextualize these dramatic manifestations within the religious and patron saint festivals, as well as to demonstrate the ethnographic importance of recovering the representation of the Assumptionist *Sacramental Auto* from Jumilla, lost since the ecclesiastical prohibition of the eighteenth century. The selected bibliographical *corpus* allows us to go deeply into the dynamic chronology of the assumptionist cycle and obtain an overview, in addition to claiming its symbolic influence in the idiosyncrasies of local, national, and supranational communities. From the bibliography on the subject and the study of said theatrical texts we obtain a comparable proposal of dramaturgy for the staging of the *Sacramental Auto* from Jumilla. To fully understand the scope of this work, the Annotated Bibliography section is essential since it constitutes the necessary theoretical framework to achieve the objectives and answer the major questions of the thesis, the Appendix of Content Notes, which provide more information about some of the presented sections, as well as the Annexes, where we can read the

assumptionist autos and mysteries selected as suitable models to revitalize the *Auto* from Jumilla.

In conclusion, we have accomplished our work following a line of research that discovers, through the centuries, the testimonies, indications, and proofs of the belief in the truth of the Assumption of Mary. For this, we have tried to gather the maximum number of proving elements of faith in this Marian mystery, which are, to a large extent, expressions of the popular religion: art, festivals, sanctuaries, hymns, songs, poems, shows and, above all, the Assumptionist Theater.

Keywords

Anthropological substrate; Assumptionist Theater; patron saint festivities; popular religion; symbolic influence; tradition.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo dar las gracias a mis directores, Dr. D. José María Sesé Alegre y Dr. D. Juan Ramón Carbó García, que confiaron en mi propuesta de investigación y me admitieron en su Programa de Doctorado, favoreciendo así que esta tesis se hiciese realidad. Gracias por sus consejos, su ayuda, su colaboración y su paciencia.

En segundo lugar, a todos aquellos hombres y mujeres, especialmente a los de la Real Cofradía, que a lo largo de los siglos han hecho posible que la semilla de la devoción a la Patrona de Jumilla fructifique como un motivo de gozo espiritual y festivo para todos los jumillanos, creyentes o no, locales o de la "diáspora", que sentimos las Fiestas Patronales de la Virgen de la Asunción como una de nuestras principales señas de identidad colectiva.

En tercer lugar, a la Reina y Madre de todos los peregrinos que caminamos por la tierra y buscamos el cielo, para que Ella bendiga mi trabajo: *dignare me, laudare te, Virgo Sacrata*.

"Cesen, sin embargo, nuestras quejas, porque tampoco nosotros tenemos aquí ciudad permanente, sino que buscamos aquella a la cual María purísima hoy llega".

San Bernardo de Claraval (s. XII).

"Mi pueblo no es solo el lugar donde he nacido, sino el sitio donde me enseñaron a amar a Dios".
Monseñor Carlos Amigo, arzobispo de Sevilla.

"El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: metáfora visible".
José Ortega y Gasset.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| RESUMEN/ABSTRACT..... | 7 |
| ABREVIATURAS, SIGLAS Y NORMAS DE ESTILO..... | 23 |
| ÍNDICE DE ANEXOS..... | 31 |
| INTRODUCCIÓN..... | 35 |
| JUSTIFICACIÓN..... | 35 |
| OBJETO Y TEMA DE ESTUDIO..... | 39 |
| MARCO DE LA INVESTIGACIÓN..... | 44 |
| OBJETIVOS DE LA TESIS..... | 51 |
| PROCESO METODOLÓGICO..... | 54 |
| ESTRUCTURA DE LA TESIS..... | 60 |

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

| | |
|--|-----------|
| I.- FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS..... | 67 |
| 1.1. ENFOQUE CUALITATIVO..... | 67 |
| 1.2. METODOLOGÍA DE LA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA..... | 72 |
| 1.3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA..... | 81 |
| 1.3.1. Semiótica teatral: literatura y espectáculo..... | 88 |
| 1.3.2. Hermenéutica simbólica y analógica..... | 92 |
| 1.3.2.1. <i>Hermenéutica escénica</i> | 96 |
| 1.3.3. Semántica extensional y pragmática..... | 99 |
| 1.4. METODOLOGÍA ETNOGRÁFICA..... | 103 |

| | |
|---|------------|
| II.- FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS..... | 113 |
| 2.1. ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL DEL TEATRO..... | 113 |
| 2.1.1. Símbolo, mito y ritual. Preteatro..... | 113 |
| 2.1.2. Ritual, fiesta y espectáculo dramático..... | 121 |
| 2.1.3. El drama de la conciencia individual y colectiva..... | 127 |
| 2.2. ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL DE LA RELIGIÓN..... | 134 |
| 2.2.1. El sentimiento religioso..... | 134 |
| 2.2.2. Religiosidad y devoción popular..... | 144 |
| 2.2.3. La transmisión de la cultura: tradición y patrimonio..... | 151 |
| 2.2.4. Función social, cultural e ideológica de las fiestas religiosas..... | 164 |
| III.- FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, LEGENDARIOS, LITERARIOS Y ARTÍSTICOS SOBRE LA ASUNCIÓN DE MARÍA..... | 173 |
| 3.1. EL AUGE DE LA DEVOCIÓN MARIANA EN LA BAJA EDAD MEDIA..... | 173 |
| 3.1.1. La redención de la mujer a través de María..... | 190 |
| 3.2. LA MUERTE, UN PROBLEMA EXISTENCIAL VENCIDO POR LA RESURRECCIÓN..... | 195 |
| 3.2.1. Significado religioso y antropológico del dogma de la Asunción..... | 199 |
| 3.3. LA ASUNCIÓN EN LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS: ORÍGENES, TIPOLOGÍA Y FINALIDAD..... | 209 |
| 3.4. LITERATURA MARIANA MEDIEVAL: MARÍA, PERSONA Y PERSONAJE..... | 215 |
| 3.4.1. El tópico literario del amor y la muerte glorificado en los dramas asuncionistas..... | 233 |
| 3.5. EL VALOR TRASCENDENTAL DEL ARTE Y LA ICONOGRAFÍA ASUNCIONISTA..... | 244 |
| 3.5.1. Arte e iconografía asuncionista en la Región de Murcia..... | 254 |

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO ASUNCIONISTA EN SU CONTEXTO TEMPORAL Y
GEOGRÁFICO

| | |
|---|-----|
| IV.- TEATRO RELIGIOSO Y TEATRO DE TEMA RELIGIOSO..... | 261 |
| 4.1. ORÍGENES, PERVIVENCIA, ESPACIOS Y GÉNEROS..... | 261 |
| 4.2. INTENCIÓN, ASUNTO, CLASIFICACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS AUTOS..... | 270 |
| 4.3. LITURGIA Y TEATRO..... | 283 |
| 4.3.1. Un ceremonial litúrgico de símbolos y cánticos..... | 283 |
| 4.3.2. El drama litúrgico: definición, finalidad y evolución..... | 294 |
| 4.3.3. La liturgia: entre el teatro y el parateatro..... | 304 |
| 4.3.4. La controversia Iglesia y teatro en la Edad Media: género y cuerpo..... | 312 |
| 4.4. EL CICLO ASUNCIONISTA..... | 319 |
| 4.4.1. Ciclo peninsular y europeo: orígenes, argumento y escenificación..... | 319 |
| 4.4.2. Dramas asuncionistas ingleses..... | 327 |
| 4.4.2.1. Orígenes, manuscritos, autoría, géneros y temática..... | 327 |
| 4.4.2.2. Ciclo asuncionista de York y N-Town: textos y dramaturgia..... | 333 |
| 4.4.2.3. Actualidad del ciclo de York..... | 340 |
| 4.4.3. Misterios y milagros franceses..... | 341 |
| 4.4.4. Laudas italianas..... | 343 |
| V.- EL TEMA ASUNCIONISTA EN EL TEATRO RELIGIOSO DEL REINO DE CASTILLA..... | 351 |
| 5.1. INTRODUCCIÓN..... | 351 |
| 5.2. MANIFESTACIONES TEATRALES ALTERNATIVAS: PASTORADAS, DANCES Y LOAS. | 355 |
| 5.2.1. Ceremonia litúrgica y parateatro popular..... | 355 |
| 5.2.2. El <i>dance</i> aragonés: origen, género, contenido y personaje..... | 361 |
| 5.2.2.1. <i>Dance</i> asuncionista de la Puebla de Alfindén: texto, melodías, baile y Contenido..... | 364 |

| | |
|--|-----|
| 5.2.2.2. <i>Dance asuncionista de Bardallur: texto, música y coreografía</i> | 366 |
| 5.2.3. La loa prologal y religiosa | 368 |
| 5.2.3.1. <i>Loa a la Asunción de Nuestra Señora de La Alberca: origen, género, textos, contenido y personajes</i> | 373 |
| 5.2.3.2. <i>Loa dedicada a la Asunción de María Santísima con el título de Robledo, en Sequeros: contenido, estructura, personajes y texto</i> | 377 |
| 5.3. EL CÓDICE DE AUTOS VIEJOS..... | 381 |
| 5.3.1. Autoría, fechas, dramaturgia y clasificación | 381 |
| 5.3.2. Autos asuncionistas: textos, estudio comparativo, técnicas y música | 386 |
| 5.4. AUTOS ASUNCIONISTAS EN OTROS CÓDICES Y MANUSCRITOS..... | 394 |
| 5.4.1. Tres manuscritos asuncionistas de la BNE | 394 |
| 5.4.2. Manuscrito de Gondomar. Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora | 395 |
| 5.5. TEATRO CONVENTUAL FEMENINO..... | 397 |
| 5.5.1. Vida litúrgica y espectáculos parateatrales | 397 |
| 5.5.2. Sor Juana de la Cruz: dramaturgia de su teatro asuncionista | 400 |
| 5.6. TEATRO ASUNCIONISTA DE LÓPEZ DE YANGUAS..... | 408 |
| 5.6.1. Farsa del mundo y moral: tema, fuentes, estructura y dramaturgia | 408 |
| 5.7. TEATRO ESCOLAR JESUÍTICO..... | 412 |
| 5.7.1. Niños y jóvenes en el teatro religioso | 412 |
| 5.8. TEATRO ASUNCIONISTA EN NUEVA ESPAÑA..... | 417 |
| VI.- EL TEMA ASUNCIONISTA EN EL TEATRO RELIGIOSO DEL REINO DE ARAGÓN..... | 427 |
| 6.1. ORIGEN DE LA DEVOCIÓN..... | 427 |
| 6.1.1. Fiestas, procesiones, cofradías y otras instituciones | 430 |
| 6.2. APROXIMACIÓN AL TEATRO ASUNCIONISTA: LOS GRANDES MISTERIOS..... | 442 |
| 6.2.1. Breve comentario de otros dramas asuncionistas | 446 |
| 6.2.1.1. <i>El tropo de Santa María de l'Estany: origen y dramaturgia</i> | 446 |

| | |
|---|-----|
| 6.2.1.2. <i>Representación en Lérida: fechas, procesión y escenificaciones</i> | 448 |
| 6.2.1.3. <i>Drama de Mallorca: datación, personajes e indumentaria</i> | 450 |
| 6.2.1.4. <i>Representación de Villarreal: fechas y puesta en escena</i> | 451 |
| 6.3. EL <i>MISTERIO</i> ASUNCIONISTA DE TARRAGONA O DE LA SELVA DEL CAMP..... | 451 |
| 6.3.1. Texto: orígenes, autoría y métrica | 451 |
| 6.3.2. Argumento y contenido | 456 |
| 6.3.3. Esquema de episodios escénicos | 458 |
| 6.3.4. Escenografía y montaje | 461 |
| 6.3.5. Personajes | 463 |
| 6.3.6. Música y canto | 464 |
| 6.3.7. La actualidad del <i>Misterio</i> de Tarragona en La Selva del Camp | 466 |
| 6.4. EL <i>MISTERIO</i> ASUNCIONISTA DE VALENCIA..... | 475 |
| 6.4.1. Texto: autoría, fuentes, métrica y valor poético | 475 |
| 6.4.2. Jornadas, episodios y escenas | 479 |
| 6.4.3. Escenografía y montaje | 484 |
| 6.4.4. Personajes, intriga y conflicto dramático | 488 |
| 6.4.5. Música y canto | 494 |
| 6.4.6. Significado político de la escenografía: María, Reina del cielo | 496 |
| 6.4.7. La actualidad del teatro asuncionista y religioso en Valencia | 497 |
| 6.5. EL <i>MISTERIO</i> ASUNCIONISTA DE ELCHE..... | 501 |
| 6.5.1. Texto: consuetas, autoría, datación y métrica | 501 |
| 6.5.2. Género dramático | 506 |
| 6.5.3. Argumento y montaje | 508 |
| 6.5.4. Escenografía y tramoya | 515 |
| 6.5.5. Personajes, actores y espectadores | 517 |
| 6.5.6. Vestuario y utilería | 520 |

| | |
|--|------------|
| 6.5.7. Música y canto..... | 523 |
| 6.5.8. Simbolismo espacial, numérico, cromático y semiótico..... | 527 |
| 6.5.9. Opinión y valoración crítica de un clásico..... | 535 |
| 6.5.10. La actualidad del <i>Misterio</i> de Elche..... | 536 |
| 6.6. EL <i>MISTERIO</i> ASUNCIONISTA DE CASTELLÓN..... | 549 |
| 6.6.1. Textos: manuscritos, datación, fuentes, autoría y métrica..... | 549 |
| 6.6.2. Argumento y estructura..... | 554 |
| 6.6.3. Escenografía y montaje..... | 558 |
| 6.6.4. Personajes..... | 561 |
| 6.6.5. Música y canto..... | 563 |
| 6.6.6. Iluminación..... | 564 |
| 6.6.7. La actualidad del <i>Misterio</i> de Castellón..... | 564 |
| VII.- REFLEXIÓN SOBRE ALGUNOS COMPENENTES DE LA DRAMATURGIA ASUNCIONISTA..... | 577 |
| 7.1. PERSONAJES SECUNDARIOS CON ATRACTIVO POPULAR..... | 577 |
| 7.1.1. Ángeles y arcángeles..... | 577 |
| 7.1.1.1. <i>Iconografía y cometidos litúrgicos.....</i> | 577 |
| 7.1.1.2. <i>Los ángeles y su música al servicio de María.....</i> | 583 |
| 7.1.1.3. <i>Sus funciones en el teatro religioso y asuncionista.....</i> | 587 |
| 7.1.2. El diablo y sus demonios..... | 594 |
| 7.1.2.1. <i>El diablo como personaje: nombres, roles, rasgos e infierno.....</i> | 594 |
| 7.1.2.2. <i>Su evolución en el teatro religioso y asuncionista.....</i> | 601 |
| 7.1.3. La imagen del judío..... | 607 |
| 7.1.3.1. <i>Los judíos en una sociedad cristiana.....</i> | 607 |
| 7.1.3.2. <i>Los judíos en los dramas asuncionistas.....</i> | 609 |
| 7.2. DOS ELEMENTOS BÁSICOS DE SU ESTRUCTURA DRAMÁTICA..... | 618 |
| 7.2.1. La escenografía asuncionista en el contexto del teatro medieval..... | 618 |

7.2.2. La música del teatro asuncionista en su contexto medieval..... 629

TERCERA PARTE

EL TEATRO ASUNCIONISTA EN JUMILLA

VIII.- FIESTAS RELIGIOSAS Y DRAMAS SACROS EN JUMILLA..... 641

8.1. DEVOCIÓN ASUNCIONISTA EN LA REGIÓN DE MURCIA..... 641

8.2. NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, PATRONA DE JUMILLA..... 646

8.2.1. Historia de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción..... 650

8.2.2. Testimonios de devoción y Pregones a la Patrona de Jumilla..... 664

8.3. FIESTAS RELIGIOSAS Y ESPECTÁCULO EN JUMILLA..... 672

8.3.1. Niveles de espectacularidad en las fiestas jumillanas..... 674

8.4. TEATRO RELIGIOSO EN EL CONTEXTO LITÚRGICO DE LA SEMANA SANTA..... 678

8.4.1. Estudio especial del drama sacro *El Prendimiento*..... 678

8.4.2. Otros autos y misterios representados..... 696

8.4.2.1. *Auto de la Pasión*..... 696

8.4.2.2. *Auto del Vía Crucis*..... 698

8.4.2.3. *Misterio del Cristo de los Gascones*..... 698

8.4.2.4. *Auto de los cuatro tiempos*..... 700

8.4.2.5. *Jesús de Nazaret. Drama sacro en dos actos*..... 701

8.5. TEATRO RELIGIOSO EN EL CONTEXTO LITÚRGICO DE LAS FIESTAS PATRONALES. 702

**8.5.1. Propuesta dramatúrgica para el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*.
Etapas y componentes del proceso..... 702**

8.5.1.1. *Los orígenes del proyecto en la tradición*..... 702

8.5.1.2. *Nacimiento del montaje*..... 706

8.5.1.3. *Orientaciones y pautas de dirección*..... 712

8.5.1.4. *El texto*..... 724

8.5.1.5. *Desarrollo de la acción*..... 725

| | |
|---|-----|
| 8.5.1.6. <i>Detalles de la representación</i> | 728 |
| 8.5.1.7. <i>El patronato</i> | 730 |
| 8.5.1.8. <i>La divulgación</i> | 731 |
| 8.5.1.9. <i>Noticias de actualidad</i> | 733 |
| CONCLUSIONES..... | 739 |
| BIBLIOGRAFÍA COMENTADA..... | 761 |
| FUENTES PRIMARIAS..... | 761 |
| FUENTES SECUNDARIAS Y TERCARIAS..... | 786 |
| APÉNDICE DE NOTAS..... | 945 |
| ANEXOS..... | 973 |

ABREVIATURAS, SIGLAS Y NORMAS DE ESTILO

En esta sección hemos querido dejar constancia de aquellas mínimas convenciones adoptadas a lo largo de la escritura, redacción, corrección y revisión de la investigación. Las fuentes de autoridad consultadas para tomar una decisión en cuanto a las diferentes posibilidades u opciones han sido la *Ortografía de la Real Academia de la Lengua española* (2010), el *Diccionario de la lengua española* (2014), la *Guía de Normas APA en español* (7ª ed. 2020), aunque principalmente se han seguido las sugerencias de la "Fundación del Español Urgente", más conocida como *Fundéu*.

Persona narrativa

Se ha utilizado deliberadamente la primera persona del singular solamente en el apartado 1 de la Introducción por tratar sobre las motivaciones e intereses personales del autor de la tesis; también aparece utilizada en breves momentos de la redacción de las Conclusiones. Las personas en las que está narrado el cuerpo general de la tesis alternan la primera del plural con la impersonalidad, por ser las más apropiadas para dotar de objetividad la investigación.

Abreviaturas y siglas

• Abreviaturas:

| Abreviatura | Término |
|-------------|-------------------------------------|
| a. C. | antes de Cristo |
| al. | <i>alii</i> , otros |
| apdo. | apartado |
| art. | artículo |
| ca. | <i>circum</i> , hacia, alrededor de |
| cap. | capítulo |
| cm. | centímetros |
| comp. | compilador/es |

| | |
|--------------------------|--|
| coord. | coordinador/es |
| d. C. | después de Cristo |
| dir. / dir. ^a | director/a/es |
| D. / D. ^a | Don / Doña |
| Dr. | Doctor |
| ed. | editor/es o editor/es literario/s |
| et al. | indicación de la omisión de autores |
| etc. | etcétera |
| Excmo. | Excelentísimo |
| h. | hora |
| m. | metros |
| ms. | manuscrito |
| Ntra. Sra. | Nuestra Señora |
| n. ^o | número de ejemplar de publicación en serie |
| p. / pp. / pág. | página/s, intervalo entre páginas |
| párr. | párrafo |
| p. ej. | por ejemplo |
| pers. | persona |
| pl. | plural |
| s. | siglo |
| s. / ss. | siguiente/es |
| sing. | singular |
| sr. | señor |
| t. | tomo |
| vol. | volumen |
| vs. | <i>versus</i> , contra |
| VV. AA. | varios autores |

• Para las abreviaturas y citas de los distintos libros que componen la Biblia hemos utilizado las más habituales y admitidas: Jn 3, 25.

Adaptado de "Listado de abreviaturas para bibliografía: anexo I", del Centro Superior de Investigaciones Científicas /CSIC/, 2012, pp. 1-5.

• Siglas:

| Sigla | Término |
|--------|--|
| ADE | Academia de Artes Escénicas |
| BIC | Bien de Interés Cultural |
| blog | contracción de <i>web log</i> |
| BNE | Biblioteca Nacional de España |
| BUP | Bachiller Unificado Polivalente |
| CADR | Consejo Asesor para la Diversidad Religiosa |
| CAV | <i>Códice de Autos Viejos</i> |
| CEFIRE | Centro de Formación del Profesorado |
| EEUU | Estados Unidos |
| ESAD | Escuela Superior de Ate Dramático |
| FP | Fuentes Primarias |
| FS | Fuentes Secundarias |
| JCHSS | Junta Central de Hermandades de Semana Santa |
| RAE | Real Academia Española |
| SALSA | <i>Search, Appraisal, Synthesis, Analysis</i> |
| TEU | Teatro Universitario |
| TV | televisión |
| UCAM | Universidad Católica de Murcia |
| UNED | Universidad Nacional de Educación a Distancia |
| UNESCO | Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura |

* No incluimos en este listado abreviaturas y siglas que se correspondan con revistas, publicaciones o entidades que aparezcan incluidas en las referencias bibliográficas, ni las abreviaturas de nombres de persona.

Citas

- En cuanto al formato, cabe distinguir entre aquellas integradas en el texto (marcadas mediante comillas altas y menores de tres líneas, o 40 palabras) y aquellas que, por ser más extensas, se han escrito aparte (con tamaño de letra menor que el texto general, pero con el mismo espacio interlineal).
- Las referencias bibliográficas siguen, en primer lugar, las convenciones de la *American Sociological Association* (Universidad de Salamanca 2007) y, en segundo

lugar; el *Manual de estilo Chicago-Deusto* (2015), tanto en las señaladas en el cuerpo de texto, como en la recopilación bibliográfica final.

- Cuando hay dos o más autores con el mismo primer apellido, hemos añadido el segundo para evitar confusiones, p. ej., Alonso Asenjo / Alonso Navarro. Igualmente, cuando aparecen dos o más autores extranjeros coincidentes en su apellido único, añadimos la inicial de su nombre, p. ej., Turner, J. C. / Turner, V.
- Hay que señalar además que hemos optado por traducir al español las citas en inglés, francés, italiano, gallego, catalán, valenciano o latín, así como actualizar algunas citas de castellano antiguo. Nos ha parecido más práctico, didáctico y divulgativo. Todo ello aparece explicitado con una nota entre paréntesis al final de las mismas. En las citas en español se ha procurado respetar al máximo la redacción y ortografía del autor.
- El año que aparece en las llamadas bibliográficas es el de la versión que se ha consultado y, por tanto, al que corresponde la paginación indicada. Si no fuera así, aparece indicado. En la bibliografía se indica el año de la primera edición entre corchetes, cuando es antigua respecto a la utilizada.
- La puntuación final de las citas se coloca tras la referencia bibliográfica.

Notas

- Al no acumularse un número elevado de notas, y tratarse de notas de ampliación o explicación de contenido, hemos optado por situarlas agrupadas al final de la tesis en su apartado correspondiente de Apéndice de Notas, por orden numerado de aparición en la tesis, e indicando si aparecen referenciadas en Fuentes Primarias (FP) o Fuentes Secundarias (FS). Estas mismas abreviaturas (FP, FS) pueden aparecer en otros lugares de la tesis (p. ej., en las citas bibliográficas de los Anexos).

Dobletes acentuales

- La RAE admite términos con doble posibilidad acentual. En esos casos hemos optado por: vídeo, periodo, por ejemplo, y no se acentúan el adverbio "solo" ni los pronombres demostrativos "este/a, estos/as", etc., excepto si el escritor del texto considera que se produce un caso de ambigüedad (comunicado de la RAE del 02/03/2023).

Ortografía

- Asimismo, se ha optado por la reducción de algunos prefijos como post/pos-, o trans/tras, en aquellos casos en que está permitido por la RAE: Posromanticismo, transporte, transcribir, transmitir (quedando asimiladas a traslado o traspaso).
- Hemos elegido escribir con mayúscula inicial las palabras referidas a ciertos dogmas, advocaciones y festividades sobre la Virgen o la divinidad, también como una forma simbólica y gráfica de resaltar su importancia conceptual en la tesis: Tránsito, Dormición, Asunción, Coronación, Anunciación, Encarnación, Purificación, Presentación, Misericordia (Madre de), Dolorosa, Piedad y Auxiliadora, Natividad, Epifanía, Reyes, Transfiguración, Pasión, Resurrección, Ascensión, Creación, Creador, Pastor, Salvador, Reino, Redención, Salvación, Revelación, Juicio Final, Caída, etc.
- Utilizamos mayúscula para los sustantivos Madre, Mujer (Hijo de Mujer), Niño, Hijo, Padre, Espíritu Santo, Trinidad y para los pronombres Él / Ella, Aquel / Aquella, Vos, cuando se refieren a una persona divina o a la Virgen.
- Optamos por la mayúscula en palabras que se pueden considerar entes absolutos, como el Bien y el Mal. Asimismo, optamos por mayúscula en las palabras Cofradía, Hermandad, Concilio, Patronato, Patrona, Ermita, Parroquia, Iglesia, Basílica, Catedral, cuando nos referimos a entidades, patronazgos o espacios religiosos concretos. Sin embargo, optamos por minúsculas, como nombres comunes, en cielo, paraíso, gloria, purgatorio, infierno, averno, diablo o demonio.
- Los términos "máster(es)", "doctorado(s)" o "tesis / tesis doctoral" se escriben con minúscula.
- Asimismo, dados los recientes cambios en este ámbito, anotamos una serie de locuciones que hemos consensuado respecto a las mayúsculas: Imperio romano, Revolución Industrial, Revolución francesa, Antiguo Régimen, Iglesia cristiana, Edad Media. También distinguimos entre cristianismo, catolicismo, como nombres comunes, y Medievo, Renacimiento, Barroco, Romanticismo, Ilustración, etc., como nombres propios. Cuando hablamos de Península / Península Ibérica utilizamos mayúscula por considerarlo una entidad de carácter histórico-político, y no un mero accidente geográfico, al igual que Oriente y Occidente.

Puntuación

- Tras los dos puntos, iniciaremos la oración con minúscula, salvo que se trate de una cita literal y entrecomillada de una autor que empiece con mayúscula.
- Los nombres de disciplinas científicas, ámbitos del conocimiento y teorías se han escrito con inicial minúscula, salvo si es el nombre de una asignatura o materia académica: ciencias sociales, antropología, humanismo, racionalismo, etc.
- Los títulos de conferencias, congresos, jornadas, festivales, etc. se entrecomillan, cuando aparecen en el texto: "V Festival de Teatro y música medieval de Elche".
- Los nombres de las diversas compañías o grupos de teatro se marcan en cursiva: *Els Joglars*. Aparecen en cursiva los títulos de obras: *Leyenda dorada* (hemos preferido esta traducción del título y no *Leyenda áurea*). Las palabras "misterio", "auto", "dance" o "loa" aparecen con mayúscula y cursiva solo cuando hacen referencia a una obra concreta: *Misterio* (de Elche), *Auto* (de la Asunción), *Dance* (de Bardallur), *Loa* (de La Alberca).
- Suprimimos guiones como marca de prefijos: preteatro, parateatro, paralitúrgico, sociocultural, PseudoAgustín, etc.
- Mantenemos guion en palabras compuestas: teórico-práctico, político-económico, etc.
- Para los usos metalingüísticos, se han empleado las comillas altas; aunque no cuando el uso metalingüístico se refería a un término en inglés, p. ej., que entonces se ha recurrido a la cursiva, en tanto que lo hemos considerado un extranjerismo: *performance*, "liturgia".
- Para extranjerismos, palabras en latín o griego y palabras de otras lenguas hispanas, se usa la cursiva: *play*, *mystère*, *rappresentazione*, *Senyora*, *cadafal*, *magrana*, *in situ*, *a priori*, etc. Hemos castellanizado algunas expresiones como viacrucis, u oraciones: padrenuestro, avemaría o santamaría.

Traducciones

- Respecto a la traducción de las citas, ya nos hemos posicionado. Las referencias bibliográficas aparecen en el apartado de Bibliografía en su lengua de origen.
- Hemos optado por utilizar el español para los títulos habituales de algunos misterios catalano-valencianos: *Misterio* de Elche (*Misteri d'Elx*), *Misterio asuncionista* de Valencia (*Misteri assumpcionista de València*), etc.

- En cuanto a nombres de instituciones, intentamos mantenerlo en la medida de lo posible en su lengua original. Tal es el caso de “Institut del Teatre”, “Institució Alfons el Magnànim”, que mantenemos en catalán o valenciano, u otras en inglés o francés.

Terminología

- Por un afán didáctico y divulgativo hemos explicado o aclarado algunos términos entre paréntesis a continuación de los mismos: *etic / emic*, *topoi* de instalación, ideación, *illatio*, tímpanos, arquivoltas, teología especulativa, cantuariense, *Cursor Mundi*, códices, *octoechos*, performativo / performático, etc.

- Performativo/a: etimológicamente, este término proviene del anglicismo *performance*, pero la bibliografía consultada y contrastada emplea la traducción “performativo/a” (incluso “performático/a”), como puede observarse sin “n”. Así pues, optamos por emplearla de tal forma indistinta, por consenso con obras del mismo ámbito.

- Dramaturgia: es un término teatral muy utilizado a lo largo de la tesis. Creemos conveniente aportar información técnica sobre su significado. Para ello, adaptamos una de las acepciones que utiliza Pavis (1983: 157) en su *Diccionario de Teatro*. La dramaturgia abarca al autor, al director, los actores y espectadores, es el conjunto de opciones estéticas e ideológicas (intencionalidad) que se han debido realizar para componer y representar la obra dramática; esto abarca la elaboración (argumento, tema, contenido) y representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la actuación, en resumen cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. En su sentido más moderno, la dramaturgia supera el marco del texto dramático para abarcar texto y realización escénica.

- Reino de Castilla / Reino de Aragón (o Coronas): hemos utilizado estos dos términos político-territoriales desde una perspectiva epistemológica, porque nos ayuda a organizar históricamente las distintas manifestaciones asuncionistas.

Este apartado pretende mostrar la voluntad de cohesión del presente trabajo, si bien su extensión puede dar lugar a alguna incoherencia con lo aquí expuesto, consecuencia directa de un texto de esta envergadura. No obstante, los criterios existen, así como el propósito de homogeneizar y armonizar el texto en su totalidad, siguiendo unas convenciones establecidas por la RAE.

ÍNDICE DE ANEXOS

| | |
|--|------|
| ANEXO I.- DRAMA ASUNCIONISTA INGLÉS..... | 973 |
| Texto de <i>La Asunción de la Virgen María</i> , Ciclo de N-Town, <i>pageant</i> 41..... | 973 |
| ANEXO II.- AUTOS ASUNCIONISTAS CASTELLANOS..... | 991 |
| Texto del <i>Auto de la Asunción de Nuestra Señora</i> , n.º XXXII del <i>Códice de Autos Viejos</i> . Edición utilizada en Jumilla (Murcia)..... | 991 |
| Texto de la loa prologal y del <i>Auto de la Asunción de Nuestra Señora</i> , n.º LXII del <i>Códice de Autos Viejos</i> | 1001 |
| Textos del <i>Auto del día de la sepultura</i> y del <i>Auto del día de la Asunción de Nuestra Señora</i> , de sor Juana de la Cruz. Cubas (Toledo)..... | 1012 |
| ANEXO III.- MISTERIOS ASUNCIONISTAS VALENCIANO-CATALANES..... | 1023 |
| Texto del <i>Misterio</i> asuncionista de Tarragona: <i>Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria</i> . La Selva del Camp (Tarragona)..... | 1023 |
| Texto del <i>Misterio</i> asuncionista de la Catedral de Valencia..... | 1045 |
| Texto y guía de la representación del <i>Misterio</i> asuncionista de Elche..... | 1061 |
| Texto del <i>Misterio</i> asuncionista de Castellón: <i>La Famosa Representación de la Assumpció de Nuestra Señora a los cielos</i> | 1076 |

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Puesto que este primer apartado trata sobre mis motivaciones e intereses personales, prefiero expresarme, si me lo permiten, en primera persona del singular. Cuando me planteé llevar a cabo una nueva tesis doctoral, he de confesar que mis motivaciones fueron, a la vez, personales y académicas. No pocas personas de mi entorno familiar y de amistades me han preguntado, extrañadas, por qué quiero presentar otra tesis, si ya soy Doctor. La explicación no es simplemente que me haya jubilado y tenga más tiempo libre. Esto ayuda, pero no es lo principal. Me gustaría desgranar, antes de continuar, estas motivaciones.

Mis recuerdos sobre la Virgen de la Asunción abarcan toda mi infancia y mi adolescencia, pues pronto fui a estudiar y a vivir en Murcia y, posteriormente, a trabajar en la Comunidad Valenciana, por lo que mis estancias en Jumilla (Murcia) a partir de esos momentos han sido más esporádicas. Sin embargo, cada vez que regreso, como el oriundo que retorna al hogar de sus mayores, vivo con la misma o más intensidad que antes las Fiestas Patronales y la Semana Santa. Solo añadiré, como algo personal e íntimo, dos recuerdos. El primero, me evoca el día de agosto en que la Patrona era trasladada a la Parroquia de Santiago desde la Ermita de San Agustín, cuando mi madre nos llevaba a mi hermana y a mí, siendo niños, a la procesión y a la ofrenda de flores a la Virgen. Recuerdo perfectamente que nuestros ramos eran confeccionados con flores del patio de nuestra casa, que mi madre cuidaba con tanto esmero. El segundo, brota cuando recuerdo que mis abuelos maternos vivían precisamente en el Paseo de la Asunción, por lo que estábamos muy cerca de dicha Ermita, Morada de la Virgen, y la visitábamos con cierta frecuencia, pues mi abuela acudía allí a misa de vez en cuando.

Como todos hemos experimentado, los recuerdos y las vivencias de nuestra infancia se nos quedan adheridos a la esencia de nuestra personalidad y ya no nos abandonan nunca; por ello, la imagen de la Patrona y del Cristo de la Columna, su divino Hijo, (el otro gran icono religioso de Jumilla) me acompañan allá donde yo vaya y donde yo viva; forman parte de mis señas de identidad individual y colectiva, igual que mi nombre, mis apellidos y todo lo que ello representa como raíces que se hunden en una tradición.

Por otra parte, tal cual expongo al principio de mi anterior tesis doctoral (Cutillas 2006b: 39-40), desde pequeños, en Jumilla, se nos fomentó la afición y el amor por el teatro, tanto a nivel familiar como escolar y parroquial. Por esta razón, mi interés por el teatro proviene de mi infancia, ya que, siendo niño y adolescente, me preguntaba por qué esas escenificaciones que solo realizábamos en Navidad o en Semana Santa no podían tener continuidad durante el curso. Eran actividades, las de nuestra infancia, en guarderías o escuelas parroquiales, muy modestas, pero tremendamente divertidas y solidarias. En el Instituto público del pueblo casi ningún profesor se preocupó por la faceta dramática. Solo nosotros, los alumnos, *motu proprio*, preparábamos dramatizaciones para fechas señaladas (santo Tomás de Aquino, sobre todo, o en Carnaval, si no estaba prohibido), todas ellas con un contenido espectacular, lúdico y burlesco, basado en referencias sobre nuestra vida académica en grupo.

Años más tarde, ya en la Universidad de Murcia, las amenas clases de Teatro impartidas por el profesor César Oliva, así como las no menos motivadoras de nuestro amado y recordado profesor D. Mariano Baquero, me animaron a ponerme en contacto, junto a otros compañeros, con el TEU de Murcia, dirigido en aquellos años por Lorenzo Píriz-Carbonell. Esta experiencia me marcó. Así pues, el origen primero y lejano de mis trabajos de investigación sobre teatro se remonta a muchos años antes de ahora, cuando comencé mi labor como profesor de Lengua y Literatura

Española en la Comunidad Valenciana a partir de 1985. Primero como profesor agregado de BUP, y más tarde como catedrático de Secundaria, me dediqué, casi por completo, a la tarea de animación sociocultural en los Centros públicos donde ejercí, no solo como profesor de Lengua y Literatura, sino como profesor de Dramatización y Teatro. Para esto último, no bastaba con la buena disposición. Tuve que formarme a través de cursos impartidos por el CEFIRE o por otras instituciones y universidades. Ha sido una dedicación exhaustiva, a veces agotadora, pero siempre gratificante.

Desde 1990 he ido publicando una gran cantidad de artículos, y varios libros, generalmente sobre didáctica del teatro y de las técnicas dramáticas, así como sobre montajes teatrales con el alumnado. Incluso formamos un grupo teatral de profesores y alumnos en un Instituto valenciano de Secundaria que se denominó “La Traca” y estrenamos varias obras originales en diversos años. Este bagaje me ha permitido participar en Congresos y Jornadas teatrales, exponer mis ponencias y ejercer, yo mismo, como profesor del CEFIRE, así como en la Universidad Católica de Valencia y, sobre todo ser profesor asociado de máster en la Universidad Literaria de Valencia, donde basé mi módulo impartido de “Investigación e Innovación educativa” en el uso pedagógico y didáctico de las técnicas dramáticas. El afán didáctico y pedagógico, que ha estado siempre presente en mi labor profesoral e investigadora, también se manifestará a lo largo de esta tesis.

Como investigador, me interesé desde pronto por el teatro religioso y su aprovechamiento pedagógico y catequético, y aún más por el teatro asuncionista. Varios de mis artículos y publicaciones tratan precisamente sobre teatro religioso, y algunos de ellos, concretamente, giran en torno a la figura de la Virgen de la Asunción en sus vertientes históricas, literarias y teatrales. Otros artículos tratan sobre autos y dramas sacros representados en Jumilla. Con el paso de los años, he ido acumulando un abundante material bibliográfico, gráfico y audiovisual sobre

este tema que, tras mi jubilación, he pensado aprovechar para realizar esta segunda tesis doctoral. Sin embargo, no diría toda la verdad, si no añadiera a estas razones mi más profunda e íntima motivación: que este trabajo quede depositado como un legado espiritual y un testamento de mi piedad y devoción a la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de la Asunción.

Podríamos hacer nuestras, como españoles (al menos yo las recibo como mías), las palabras que el papa san Juan Pablo II dirigió a los jóvenes en una alocución el 03/06/1979, y que se pueden predicar análogamente de la Virgen María respecto a su resonancia en la historia:

La cultura polaca desde sus orígenes lleva signos cristianos bien claros. El bautismo que durante todo el milenio han recibido las generaciones de nuestros compatriotas, los introducía no solo en el misterio de la muerte y resurrección de Cristo, no solo los convertía en hijos de Dios a través de la gracia, sino que encontraba una gran resonancia en la historia del pensamiento, y en la creatividad artística, en la poesía, en la música, en el drama, en las artes plásticas, en la pintura y en la escultura (Herrán 1979: 16)

En realidad, la elección del objeto temático de la tesis, además de estas motivaciones e intereses personales, tuvo un origen causal, a raíz de que la presidenta de la Cofradía de la Virgen de la Asunción de Jumilla, D.^a Juana María Tomás, me solicitara que pronunciese el Pregón para las Fiestas de la Virgen de Agosto del año 2018. En dicho Pregón, quedó formulado ya el germen, inspirado en el deseo de la presidenta, de cómo podría restaurarse el drama mariano basado en la tradición apócrifa cristiana sobre el misterio de la Asunción (Cutillas 2019: 123-133), desaparecido de nuestra localidad tres siglos atrás.

OBJETO DE ESTUDIO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objeto de estudio del presente trabajo se focaliza, principalmente, en el teatro religioso y, concretamente, en el teatro asuncionista. Al ser nuestro objeto de estudio el teatro, debemos abarcarlo desde la doble perspectiva textual (código verbal) y espectacular (códigos no verbales), es decir, integrar literatura y representación escénica. Gracias a los distintos recursos que se implican en el proceso metodológico, (ver también cap. I), pretendemos, según estos nos ayuden a avanzar en nuestros objetivos, demostrar y dejar constancia de la importancia fundamental que la religión y el teatro tienen sobre la idiosincrasia de una comunidad; cómo llegan a ser cauces creadores de los rasgos simbólicos que amalgaman e identifican a los grupos sociales; creadores, incluso, de lazos que hunden sus raíces en el pasado, pero que, gracias a la tradición, se extienden hacia el presente, ayudando a que el individuo se sienta parte integrante de una colectividad (local y universal) y a identificar como singular a esa comunidad ante otras.

Todo ello sin olvidar el valor pedagógico y catequético del teatro religioso, en especial el de temática mariana y, delimitando aún más el objeto de estudio, el teatro asuncionista. En definitiva, deseamos lograr que las raíces de la devoción y la tradición asuncionista se extiendan también hacia el futuro, revitalizando este teatro como uno de los medios más fecundos para conseguirlo desde el punto de vista cultural, artístico y religioso.

Debemos indicar, en primer lugar, que nuestra tesis está ubicada en unas coordenadas espacio-temporales concretas: la llamada cultura occidental, principalmente la europea, por lo que respecta al espacio (aunque habrá un apartado sobre Hispanoamérica), y el s. XXI, por lo que respecta al tiempo. Sin embargo, en la revisión que corresponde al marco teórico y temático, tenemos la necesidad de realizar una mirada retrospectiva hacia el preteatro, el teatro, la religión (en su dimensión social y popular), la liturgia, el teatro religioso, el misterio asuncionista,

y el referido teatro asuncionista desde la antigüedad hasta nuestros días, a fin de comprender e interpretar este fenómeno dentro de un *continuum* de acontecimientos previos. Por lo que se refiere a la parte experimental de la investigación, especialmente en el capítulo VIII, tras unas referencias históricas a la Cofradía de la Asunción, quedará más ceñida al momento presente focalizado en Jumilla.

Por ello, comenzamos por plantear las relaciones de dependencia entre la antropología, el teatro y la religión, así como las conexiones históricas entre rito, liturgia y teatro. El tema, una vez introducido, se va centrando y adentrando en la dramática asuncionista peninsular y europea de raigambre tardomedieval, incluso posterior, por haber sido la figura de la Virgen María, y ser todavía en el s. XXI, un potente catalizador en las sociedades cristianas, en especial las católicas.

Para investigar la susodicha parte experimental de la tesis nos enfrentamos a un escollo en forma de problema documental importante, aunque no insalvable, y es que, como consecuencia de la prohibición ordenada por el cardenal Belluga en el s. XVIII, se perdieron los posibles libretos o manuscritos con el texto (quizá también música y canto) del *Auto* asuncionista jumillano. Precisamente el objetivo finalista de nuestra revisión bibliográfica consiste en aportar un contexto teórico de estudios sobre el tema asuncionista, además de textos-modelo teatrales, que nos permitan, en primer lugar, tener una visión de conjunto de lo que significa en la cultura europea y peninsular la tradición mariana en general, y la asuncionista en particular; en segundo lugar, y sustentado en ese contexto teórico, colaborar, en la medida de lo posible, para revitalizar y reconstruir el *Auto* asuncionista jumillano, su dramaturgia y su puesta en escena dentro del templo parroquial de Santiago tres siglos después de su prohibición.

Nos proponemos verificar y demostrar que se trata de una tradición popular, tan viva como sugerente, de rendir homenaje y culto a la Virgen de la Asunción en su

solemne fiesta litúrgica de agosto. La celebración de festividades litúrgicas unidas a las fiestas patronales son capaces de integrar incluso a individuos ajenos a la tradición de esa comunidad, ya sea por distancia geográfica o por diferencias religiosas y culturales.

A continuación, vamos a describir brevemente el estado de la cuestión sobre el teatro religioso medieval y posterior como contexto para el estudio del teatro asuncionista. El antiguo teatro europeo surgió en los monasterios carolingios motivado por una profunda reforma litúrgica que se extendió, primeramente, por los diversos territorios de Carlomagno. La liturgia romana se introduce en la Marca Hispánica durante el s. IX, mientras que en los otros reinos hispanos no se implantará hasta fines del XI. De ahí la abundancia y la originalidad de dramas litúrgicos generados en aquella zona, como señaló Donovan (1958), lo que manifiesta signos evidentes de una importante actividad dramática, que facilitará el deslumbrante desarrollo teatral de la Corona aragonesa durante la Edad Media. Sin embargo, la tardía implantación del rito romano quizá sea la causa de la escasez de documentos y ejemplos de tropos y dramas litúrgicos en castellano.

En general, la Iglesia trató de hacer más atractivos los oficios religiosos, favoreciendo la teatralización paulatina de fragmentos evangélicos, comenzando por el tropo de la *Visitatio Sepulchri* y la progresiva introducción de escenas cotidianas en el drama religioso. El drama litúrgico utiliza el interior del templo como espacio simbólico, ya que siempre estuvo ligado a los oficios del ritual cristiano. Era interpretado, normalmente en latín, por clérigos y niños del coro, pero pronto se utilizará el romance. Este teatro ha pervivido a través de las centurias, a pesar de las prohibiciones y censuras eclesiásticas, en algunos casos con un discurrir ininterrumpido y en otros resurgiendo en los últimos años.

Ciertos sectores de la crítica sostienen que los misterios medievales son el resultado de la evolución del teatro litúrgico. Sin embargo, la evolución en paralelo de los dos tipos de representaciones durante la Edad Media y posteriormente, permite a otro sector dudar de esta hipótesis tradicional. Una diferencia importante entre ellos es que el misterio nació en la calle como fiesta religiosa urbana y sus intérpretes fueron laicos en lengua romance. Solo si ese misterio se convierte en la fiesta central de una localidad, entonces puede tener cabida en el templo. Expulsada de nuevo del templo (salvo en algún caso), la fiesta regresa a las calles y plazas con el pueblo.

El ciclo Pascual de Pasión y Resurrección es el más abundante en número de obras dentro del teatro medieval, como espectáculo en el interior del templo y como urbano. Precisamente en el s. XV este teatro se introduce en el espacio del templo, quizá porque la Iglesia quería contrarrestar y acaparar la influencia de público que congregarían tales espectáculos. Otro gran ciclo dramático, sobre todo en la Corona de Aragón, sería el de la Asunción de la Virgen, gracias a las grandes representaciones de Tarragona, Valencia, Elche y Castellón, entre otras muchas. En Castilla no alcanzaron ese esplendor, aunque sabemos de representaciones asuncionistas en Toledo y otras ciudades castellanas y, posteriormente, también americanas, así como la importancia del teatro asuncionista en conventos femeninos. En el ciclo de Navidad se dramatizan tres núcleos argumentales: a) la profecía de la Sibila y el juicio final, más arraigado en el levante español; b) la escenificación de la Natividad y la Adoración de Jesús por los pastores (*Officium pastorum*), c) y la Epifanía con la adoración de los Magos (*Ordo stellae*), los inocentes y la huida a Egipto. Las piezas del ciclo Hagiográfico son del s. XVI, con una puesta en escena medievalizada, con personajes extraídos de la vida cotidiana y con más atención a las indicaciones escénicas para los actores. Se representan tanto en la iglesia como en la calle.

El público medieval siempre está dispuesto a presenciar espectáculos visuales y auditivos, que los conmuevan y los deslumbren con grandes dosis de fantasía. Actualmente, también los espectadores, ya sean veteranos o primerizos, se dejan fascinar por la fuerza expresiva, estética y simbólica del espectáculo y el teatro asuncionista, todavía representado (Massip 1994b: 613-621; Castro 1998: 39-66).

Tras referirnos al objeto de estudio y al estado de la cuestión, proponemos aportar varias novedades que, según nuestro criterio, permitirán avanzar, progresar y ofrecer nuevas perspectivas, que favorezcan una comprensión más completa del objeto temático:

- Contextualizar, abarcar y relacionar todos los elementos y manifestaciones que dan lugar a la aparición, desarrollo y continuidad del teatro asuncionista, en sus distintas vertientes temporales y geográficas.
- Divulgar y ampliar el marco social de conocimiento del espectáculo y el teatro asuncionista en sus distintas expresiones. Fuera del núcleo de especialistas en el tema, el gran público conoce el *Misterio* de Elche, famoso mundialmente y con todo merecimiento, pero no es el único ni en su género ni en su temática.
- Tratar esta visión de conjunto sobre el tema de la Asunción de la Virgen María desde metodologías interdisciplinarias, transdisciplinarias e interculturales, hasta alcanzar una perspectiva holística y transversal.
- Ofrecer en la Segunda Parte, titulada "El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico", un apartado final de noticias de actualidad, que permitan al lector conocer en qué momento se halla cada uno de los espectáculos y representaciones asuncionistas en sus diversos lugares de representación de España y de Inglaterra. Igualmente, ofrecer dicho apartado en el capítulo VIII con todos los dramas sacros representados en Jumilla.

- Realizar un especial tratamiento, dentro de la controversia medieval entre Iglesia y teatro, sobre la problemática de género, el valor del cuerpo del actor/intérprete y sus connotaciones sexuales, así como una valoración crítica del papel / función de la mujer como dramaturga, actriz, espectadora y protagonista del teatro religioso medieval.
- Apostar por un relato donde el "principio de reintroducción del cognoscente" de Edgar Morin (2006, ver cap. I) suponga una interacción continuada, una participación y un compromiso permanente del investigador / autor de la tesis con los fenómenos que estudia y sus protagonistas, con especial intensidad en Jumilla.
- Abordar un estudio diacrónico / sincrónico de las manifestaciones teatrales en Jumilla como expresión de una religiosidad popular dentro del marco de las fiestas litúrgicas y patronales; así como el análisis en profundidad de alguna de estas piezas y la Propuesta de Dramaturgia para la representación del *Auto de la Asunción*.

MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

El desarrollo teórico del estado de la cuestión permite al investigador conocer qué material se ha producido relacionado con el tema de investigación que le concierne y cuáles son los conocimientos existentes sobre él, brindando de esta manera importantes pautas para exponer un tema y una propuesta de investigación. Este proceso, que llamamos marco de la investigación, pasa por plantear y enunciar de forma concreta las grandes preguntas que, a través de los objetivos subsiguientes, nos ofrezcan las posibles respuestas a los planteamientos del problema que formulamos como punto de partida de la investigación en el apartado anterior.

Para poder guiarnos a través de la tesis y tener un enfoque permanente hacia lo que buscamos, nos hemos formulado cinco grandes preguntas, que servirán como

brújula del proceso, además de ofrecer información relacionada con el tema objeto de estudio y su metodología. Orientar una investigación partiendo de grandes preguntas es una fórmula protocolaria tomada del método interpretativo (también denominado como "investigación cualitativa"), que resulta menos estricto y positivista que las hipótesis, más apropiadas quizá para las investigaciones cuantitativas. Es un método que indaga para conocer el interior de las personas (motivaciones, significaciones y su mundo), sus interacciones y la cultura de los grupos sociales, mediante un proceso comprensivo. Supone la definición del objeto en términos de pregunta.

En contraste con la mayor parte de los métodos, en los cuales las hipótesis y procedimientos de los investigadores están determinados a priori, el diseño de la investigación en la observación participante permanece flexible, tanto antes como durante el proceso real (Taylor y Bogdan 1987:31).

Las preguntas que hemos ido trazando en cada momento siempre han sido similares, aunque bien es cierto que han ido matizándose según avanzaba la investigación, como es habitual en estos casos, y más aún cuando interviene, en cierta medida, la observación participante y la investigación en acción (ver cap. I), ambas frecuentes en la investigación cualitativa: "El objetivo de la investigación cualitativa es el de proporcionar una metodología de investigación que permita comprender el complejo mundo de la experiencia vivida desde el punto de vista de las personas que la viven" (Taylor y Bogdan 1984).

Grandes preguntas:

1.^a ¿Cuáles son las relaciones entre símbolo, mito y ritual y cómo pueden orientar y actualizar la vida social e individual a través del teatro?

Subtemas: preteatro, juego y teatro.

El ser humano ha vivido su existencia sobre una contradicción continua: por una parte se cree capaz de controlarlo todo, pero, por otra parte sufre continuamente las consecuencias de que esto no siempre se cumple; los seres humanos tenemos reacciones imprevisibles, la tecnología muchas veces fracasa, ocurren sucesos imprevistos.

Como resultado de este tipo de acontecimientos, que perturban el curso uniforme de la actividad cotidiana, todas las sociedades que conocemos desarrollan ciertas normas de comportamiento, destinadas a precaverse, por un medio u otro, contra lo inesperado, y a controlar mejor las reacciones del hombre con el universo en que vive. Es esta área de la cultura lo que llamaremos religión (Beals y Hoijer 2000: 5).

En la Prehistoria, las tribus humanas, más o menos nómadas, se juntaban en momentos señalados para celebrar danzas y ritos dirigidos por el chamán, que regía los actos religiosos. Este preteatro está a medio camino entre el espectáculo, la religiosidad y la magia, y se basa sobre todo en el ritmo. El rito es una ceremonia que se repite de acuerdo a un conjunto de normas establecidas y que posee un claro significado simbólico para el grupo social que lo realiza. El ritual es la forma primitiva mediante la que se escenifica el conflicto y la danza es el instrumento expresivo del ceremonial en el que los individuos cambian de estatus dentro del grupo. En las sociedades primitivas, música y danza, unidas por el componente rítmico, desempeñaron una importante función social en la celebración de actos rituales que unían a la comunidad y establecían un orden social de reparto de tareas. El ritual se acompañaba de una ceremonia solemne (cantos, danzas, conjuros, instrumentos musicales...) y era una gran metáfora de las aspiraciones humanas.

Las máscaras permitían a los seres humanos encarnar a otros seres, un juego que marcará la esencia del teatro y su metamorfosis posterior. El tránsito entre los ritos conducidos por el chamán y la representación de ficción, mediante personajes,

característica del teatro, será lento y tendrá que ver con la relación del público con el hecho representado. Pero el preteatro no abarca únicamente solemnes y profundas ceremonias, también está presente en el juego, la actividad festiva y lúdica del ser humano, tanto en el pasado como en el presente, y, por supuesto en el llamado juego dramático (Cutillas 2006b: 574-576).

2.^a ¿Cómo han evolucionado los vínculos entre fiesta, ceremonia litúrgica católica y teatro desde una sociedad religiosa hasta la actualidad secularizada?
Subtemas: teatro y religión católica.

La historia actual considera el estudio de las festividades, las costumbres y las actividades de ocio como elemento esencial para conocer las diversas vertientes de los acontecimientos pretéritos. Independientemente de su origen, todas eran medios de socialización y en el medievo, además, unos hitos que ordenaban el tiempo (horas del día, las estaciones, las cosechas, etc.). El teatro religioso nace con el objetivo de hacer más comprensibles las funciones y oficios litúrgicos de la Iglesia católica a unos fieles iletrados, además de aprovechar los recursos escénicos y dramáticos, aún rudimentarios, para transmitir el mensaje bíblico y cristiano, de forma parecida a como lo reflejaba la iconografía de las iglesias. En la tesis se analizan las relaciones evidentes entre el arte y la liturgia dramática, las representaciones teatrales y los espectáculos medievales, estudiando la influencia recíproca entre ambos medios con especial atención a la Edad Media hispana, pero siempre en relación con lo que se realizaba en otras zonas de Europa.

Con los límites cronológicos y espaciales, siempre difusos, que se indican en cada apartado, el ámbito temático abarca especialmente el teatro religioso a partir del s. X (drama litúrgico) y el teatro de tema religioso, que se va desvinculando de la liturgia, del templo y del latín, a partir del s. XIV (teatro semilitúrgico vernáculo y teatro posterior, enfocado al teatro mariano asuncionista). Uno de los propósitos de

la tesis ha sido considerar el desarrollo paralelo de la iconografía y el teatro, en tanto que ambos son artes visuales y fueron concebidos como un medio de ilustrar al público iletrado. Todo ello sin olvidar algo tan importante como ha sido el proceso de paulatina secularización de nuestras sociedades occidentales, de separación entre Iglesia y Estado, desde unas sociedades medievales homogéneas, religiosas y creyentes, hasta las actuales tan heterogéneas y escépticas, en las que la religión (no la espiritualidad) ocupa un lugar cada vez menos relevante, menos público y más relegado al ámbito privado.

3.^a ¿Cuál ha sido y es la trascendencia de la Virgen de la Asunción como protagonista del teatro religioso español y europeo?

Subtemas: parateatro y teatro asuncionista castellano, valenciano-catalán y europeo.

Muchos dramas peninsulares y europeos basados en episodios neotestamentarios presentan escenas donde la Virgen desempeña papeles importantes, aunque nunca sea la protagonista, por ejemplo, en las obras sobre Navidad y Pasión de Cristo. Pero desde la Baja Edad Media, el número de obras que honraban a la Madre de Jesús fue aumentando gradualmente. La Virgen María ocupa un lugar muy importante en el culto católico, aunque en los Evangelios tiene un papel muy secundario, quedando eclipsada por la figura de su Hijo. La leyenda de la Virgen, que no se basa en los textos sagrados y supone más bien una imitación hagiográfica, tuvo una maduración tardía, quizá en Siria, a principios del s. V. El culto a la Virgen se expandió por Europa realmente cuando teólogos y artistas la convirtieron de Madre en mártir. A partir del s. XIII la difusión del culto mariano fue abriéndose camino hasta casi solapar el culto debido a Cristo y a las otras dos personas de la Trinidad.

En lo que sigue mencionaremos obras con diverso grado de teatralidad que tienen la función notoria de ensalzar a la Virgen como personaje protagonista, dramatizando pasajes de su leyenda, prestando especial atención al tema asuncionista, motivo más

representado en la tradición dramática del s. XVI, una tradición, por lo general, con escasa vocación mariana. Los misterios levantinos estaban fundamentados sobre una dilatada y vasta evolución teatral, mientras que en los autos castellanos se intentaba superar una técnica teatral más elemental. Con el paso de los años, los autores abandonarán la fidelidad a los apócrifos e irán componiendo obras cada vez más complejas y sofisticadas por la familiaridad con los cambios e innovaciones llevados a cabo por la comedia nueva.

4.^a ¿Cuál ha sido y es la relevancia histórica de la advocación mariana de la Asunción como símbolo de identificación e integración colectiva general, y especialmente en Jumilla?

Subtemas: devoción mariana y fiestas patronales.

La comunidad local celebra su unidad festejando al símbolo que la representa, la advocación patronal que ejerce como nexo común, impulsor de expresiones identitarias. Esta integración simbólica tiene su manifestación pública en la festividad anual, pues este referente religioso es el símbolo emblemático de la colectividad que ejerce tres funciones: como elemento de autoidentificación del grupo social; como elemento diferenciador de otros grupos; como preservador de la conciencia y la tradición a través del tiempo. El desempeño de estas funciones puede resultar asumible incluso para los agnósticos y ateos del grupo. Los rituales festivos organizados en torno a este referente simbólico reproducen la identidad colectiva de la comunidad aludida. Esta creación de identidad grupal interviene también actualmente en contextos de secularización, pues la polisemia festiva supera su contenido sacro, convirtiendo la participación sobre todo en la adhesión a una identidad colectiva.

Los santuarios marianos y sus advocaciones, pero, principalmente para nuestro interés, las cofradías y festividades asuncionistas, favorecidas por su contexto

veraniego y vacacional, han ejercido y ejercen como símbolo cultural con diferentes valores para cada miembro de una comunidad. Esta función simbólica hace posible la vinculación a una cofradía asuncionista de personas con distinto grado de compromiso religioso, incluyendo cofrades agnósticos. En una cofradía mariana resulta excepcional la adscripción de personas verdaderamente ateas. Gracias a la participación en estas cofradías y/o en los rituales festivos organizados por ellas, muchos oriundos emigrados del pueblo hallan así la oportunidad de renovar sus lazos con la *communitas* de origen. No olvidemos el aspecto antropológico de lo que significa la Virgen de la Asunción como Madre resucitada y coronada que reúne en torno a Ella, bajo su manto glorioso, a sus hijos dispersos por el mundo. De estas tradiciones asuncionistas finiseculares nos han llegado exponentes teatrales que se han mantenido vivos (*Misterio* de Elche), que se han recuperado (*Misterio* de la Selva del Camp, *Misterio* de Castellón) o que se han restaurado recientemente (*Auto* de Jumilla).

5.^a ¿El *Auto de la Asunción* de Jumilla es un caso aislado de teatro religioso o forma parte de un contexto más amplio de teatro religioso local y comarcal? Subtemas: pervivencia del teatro religioso y, especialmente, mariano.

Las festividades religiosas constituyen manifestaciones en las que confluyen formas de expresión de la religiosidad y la cultura, por lo que constituyen vehículos de conocimientos tradicionales que han ido transmitiéndose de generación en generación, en el que participan todas las capas sociales, teniendo capacidad de estructuración social. Particularmente en Jumilla, las abundantes festividades religiosas constituyen manifestaciones representativas que integran el patrimonio cultural y artístico de esta localidad. Nos referimos a las obras muebles, inmuebles y los elementos asociados a las mismas, todas ellas, de gran valor artístico y monumental. Es de destacar, también, que tienen especial relevancia la música, la gastronomía, las cofradías y las hermandades que, en Jumilla, siempre mantuvieron

una especial relación con artes y oficios (la hoy denominada Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno era popularmente conocida hace años como la Cofradía de “los esparteros”, porque, en su origen, los cofrades ejercían este oficio; la Cofradía de la Virgen de la Asunción fue en sus comienzos cerrada, o sea, integrada por cofrades socialmente relevantes y de alcurnia).

Efectivamente, estas celebraciones de religiosidad popular tienen una de sus principales manifestaciones artísticas en el teatro de tema religioso. Jumilla cuenta con una gran tradición de teatro popular; buena cuenta de ello nos ofrece la gran cantidad de grupos de aficionados al teatro, o la misma existencia de un local tan impresionante como el Teatro Vico, con una abigarrada cartelera anual de representaciones y espectáculos diversos. Tocante al teatro de tema religioso, también Jumilla es prolífica. El *Auto de la Asunción* no es la única ni la primera representación religiosa en esta villa, sino la última, o quizá la penúltima, porque, como veremos en el capítulo VIII, la creación, recuperación y representación de obras de tema sacro en Jumilla es constante. Sí podemos adelantar que la más veterana, popular y estudiada de todas ellas es *El Prendimiento*.

OBJETIVOS DE LA TESIS

Conforme avanzamos en la recopilación de información teórica (y empírica) para plantear el estado de la cuestión, elaborar el marco teórico conceptual y responder las grandes preguntas, los objetivos de la investigación se van ajustando y perfilando, plasmándose cada vez con mayor nitidez, de tal manera que se establece así un itinerario de trabajo que nos permitirá comprobar y responder dichas preguntas.

Objetivos generales:

1. Demostrar que la devoción mariana asuncionista continúa muy presente como factor identitario e integrador en las celebraciones religiosas comunitarias.
2. Constatar que esa devoción y celebración popular se manifiesta de manera simbólica en la pervivencia y revitalización del teatro asuncionista.

Al final de cada objetivo específico numeramos OG1 / OG2, según corresponda al objetivo general en el que se integre.

Objetivos específicos:

1. Argumentar las relaciones mutuas entre la antropología, el teatro y la religión, así como su interacción histórica. OG1
2. Evaluar la importancia de las fiestas patronales y el teatro religioso asuncionista en la identidad de los pueblos. OG1
3. Señalar la confluencia integradora entre el rito, la fiesta, la liturgia católica, el espectáculo y el teatro. OG1
4. Fundamentar la evolución histórica, legendaria, literaria y artística del misterio de la Asunción. OG1
5. Contextualizar el ciclo asuncionista dentro del teatro de tema religioso, así como los rasgos generales de su dramaturgia. OG2
6. Estimar la importancia de las cofradías y patronatos en la conservación del teatro, la celebración, y la devoción asuncionista en general, y especialmente en Jumilla. OG2
7. Ejemplificar y comparar los espectáculos, autos y misterios asuncionistas más relevantes, peninsulares y europeos. OG2
8. Demostrar cómo la religiosidad popular de Jumilla se manifiesta en la representación de espectáculos y dramas sacros. OG2

9. Sintetizar todo lo anterior en una propuesta dramaturgica de restauración del *Auto asuncionista de Jumilla* dentro de las Fiestas Patronales. OG2

A continuación procedemos a integrar los objetivos específicos de la tesis en las grandes preguntas formuladas en el apartado anterior a modo de “hipótesis” o conjeturas de trabajo.

1.^a ¿Cuáles son las relaciones entre símbolo, mito y ritual y cómo pueden orientar y actualizar la vida social e individual a través del teatro?

Subtemas: preteatro, juego y teatro.

Objetivo:

- Argumentar las relaciones mutuas entre la antropología, el teatro y la religión, así como su interacción histórica

2.^a ¿Cómo han evolucionado los vínculos entre fiesta, ceremonia litúrgica católica y teatro desde una sociedad religiosa hasta la actualidad secularizada?

Subtemas: teatro y religión católica.

Objetivo:

- Señalar la confluencia integradora entre el rito, la fiesta, la liturgia católica, el parateatro y el teatro.

3.^a ¿Cuál ha sido y es la trascendencia de la Virgen de la Asunción como protagonista del teatro religioso español y europeo?

Subtemas: parateatro y teatro asuncionista castellano, valenciano-catalán y europeo.

Objetivos:

- Fundamentar la evolución histórica, legendaria, literaria y artística del misterio de la Asunción.
- Contextualizar el ciclo asuncionista dentro del teatro de tema religioso, así como los rasgos generales de su teatro.
- Ejemplificar y comparar los espectáculos, autos y misterios asuncionistas más relevantes, peninsulares y europeos.

4.^a ¿Cuál ha sido y es la relevancia histórica de la advocación mariana de la Asunción como símbolo de integración e identificación colectiva en general, y concretamente en Jumilla?

Subtemas: devoción mariana y fiestas patronales.

Objetivos:

- Estimar la importancia de las cofradías y patronatos en la conservación del teatro, la celebración, y la devoción asuncionista en general, y especialmente en Jumilla.
- Evaluar la importancia de las fiestas patronales y el teatro religioso asuncionista en la identidad de los pueblos.

5.^a ¿El *Auto de la Asunción* de Jumilla es un caso aislado de teatro religioso o forma parte de un contexto más amplio de teatro religioso local y comarcal?

Subtemas: pervivencia del teatro religioso y, especialmente, mariano.

Objetivos:

- Demostrar cómo la religiosidad popular de Jumilla se manifiesta en la representación de dramas sacros.
- Sintetizar todo lo anterior en una propuesta dramaturgica de restauración del *Auto* asuncionista de Jumilla dentro de las Fiestas Patronales.

PROCESO METODOLÓGICO

Una investigación en ciencias sociales suele ser un proceso, es decir, no es una acción aislada, sino un conjunto de acciones, ya que es evidente que nuestra investigación tiene, por una parte, una fundamentación teórica, pero, por otra, explicitamos un objeto de estudio. Tanto la teoría como la elección y posterior análisis de un objeto de estudio conllevan la adquisición y producción de conocimientos. Esto plantea un conjunto de problemas sobre la elección de opciones metodológicas para organizar y fundamentar todo ese saber y, en última instancia,

poder justificar o bien las hipótesis, o bien las grandes preguntas del marco de investigación.

Antes de describir brevemente las opciones metodológicas, vamos a exponer en este apartado la estrategia básica que, además de ayudarnos a conseguir lo ya dicho, se ha convertido en la línea maestra que nos ha permitido diseñar la metodología utilizada para la adquisición de esos conocimientos, así como la investigación de los fundamentos, límites, métodos y validez de los mismos. En definitiva, cómo se ha relacionado el sujeto investigador con el objeto de la investigación (la metodología será estudiada con mayor amplitud en el cap. I. Fundamentos epistemológicos y metodológicos).

La primera fase de este proceso metodológico ha consistido en relacionar mediante códigos axiales las categorías (concepto que abarca elementos o aspectos con características comunes o que se relacionan entre sí) con las subcategorías (una forma de clasificación de la que derivan otras unidades más pequeñas). Se designa axial, porque la codificación se realiza alrededor del eje de una categoría principal que articula otras categorías en el nivel de sus propiedades y sus dimensiones. En investigación cualitativa, la categorización se constituye en una parte fundamental para la metodología, o sea, para el análisis e interpretación de los resultados.

La mente inicia un auténtico juego con las categorías: percibe, contrasta, compara, agrega y ordena categorías o grupos de categorías y sus propiedades, establece nexos, enlaces o relaciones y especula. Cada una de estas actividades mentales es una rama menor de la siguiente. Una buena categorización debe ser tal que exprese con diferentes categorías y precise con propiedades adecuadas lo más valioso y rico de los contenidos, de tal manera que facilite, luego, el proceso de identificar estructuras y determinar su función, todo lo cual nos encamina con paso firme hacia el hallazgo de teorías o interpretaciones teóricas sólidas y

bien fundamentadas en la información protocolar (Martínez 2007: 78-79).

La categoría totalizante o principal que da coherencia al proyecto de la presente tesis es el tema mariano de la Asunción de María, que a su vez supone una reflexión sobre unas subcategorías que se manifiestan en los vínculos entre lo simbólico, lo mítico y lo ritual; la liturgia y el teatro; los aspectos sociales de la religiosidad popular, sus manifestaciones devocionales y artísticas marianas, concretadas en unas categorías y subcategorías de resultados en el teatro religioso asuncionista peninsular y europeo, para acabar con unas observaciones etnográficas de estas cuestiones en Jumilla. La trayectoria o codificación axial de la investigación ha quedado fijada, según nuestro criterio inductivo tras la recolección de datos, en tres ejes o puntos axiales dominantes: primero, las relaciones entre las categorías de teatro y antropología; segundo, el factor histórico como categoría aglutinante entre el primer eje y el tercero, que estaría formado por las categorías de antropología y religión.

Primer eje o punto axial:

El teatro es una obra artística, una escenificación de ciertos cuestionamientos que, a diferencia de la filosofía, no son aprehendidos a través del *logos* filosófico (orden, razonamiento), sino que son percibidos poéticamente. El teatro contiene, pues, un *logos* artístico particular, pero sus vinculaciones con la filosofía son indudables, puesto que ambos recapacitan sobre *topoi* (temas tópicos) de problemas existenciales. El teatro posee, igualmente, una función modeladora del entendimiento gracias a la fuerza evocadora de la palabra y la *kinesis*, que recrea la totalidad en elementos parciales mediante los que la experiencia del mundo y de la vida queda revelada para la apropiación del espectador. El *topoi* por antonomasia que interpela esencialmente al ser humano y lo invita a reflexionar es el destino humano, qué lugar ocupamos en el universo; por esta razón no podemos valorar la dimensión del teatro fuera de su contexto antropológico.

Esta relación entre teatro y antropología configura el primer eje o punto axial que guía el presente trabajo. El ser humano afronta la angustia existencial de su propio lugar en el cosmos desde diversos ángulos que implican, a su vez, distintos *logoi* y *topoi* de instalación (las ideas fundamentadas que concibe y presenta el artista en su obra física o intangible y lo que estas provocan en la interacción con el espectador). Pero todo ese proceder está traspasado por el *pathos* (las pasiones, afectos y emociones), inseparable de la condición humana. Envuelto en la dialéctica de esta controversia, el ser humano asume esa variable aleatoria en su vida que lo obliga a intentar distintas vivencias de instalación, erigiéndose el teatro como una de ellas.

Segundo eje o punto axial:

No podemos calibrar la importancia que el teatro tuvo en el Medievo y en etapas más modernas y actuales, si no meditamos sobre su aparición histórica. El teatro, al igual que la filosofía u otras artes, debe ser interpretado a partir de los condicionantes materiales y sociales que posibilitaron su existencia. Algo tan importante surgido en el seno de las sociedades solo se puede concebir ubicado en el momento histórico que lo vio nacer. Procede ahora aludir al segundo eje que encauza esta investigación: nos referimos a la relación solidaria entre teatro e historia.

El teatro no es solamente un hecho artístico y literario, sino en gran medida un hecho social y político, desde el momento en que produce consecuencias transformadoras tanto de la vida individual como de la evolución sociocultural de un pueblo o civilización. Como bien dijo un director de teatro: el teatro es la más política de las artes. Radican en el teatro unas fuerzas creativas, capaces de abrir perspectivas de significados y configuraciones mentales divergentes. Esta es su proyección sociocultural primordial y este vínculo histórico nos guía directamente a la integración del teatro con la religión y al subsecuente florecimiento del teatro religioso.

Tercer eje o punto axial:

Por una parte, aludimos a una dimensión previa, a los inicios conformados por el preteatro y el teatro griego, cuando la religión genera el hecho teatral, y por otra, a una dimensión posterior, cuando la religión cristiana se adueña de unas prácticas dramáticas y escénicas preexistentes para conseguir sus propios objetivos. Con este razonamiento inauguramos un tercer eje, es decir, los vínculos entre teatro y religión, interpretando esta relación axial en su dimensión *poiética* (sería la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser, en tanto supone una relación que produce objetos artísticos teatrales). Con base en estos tres ejes conductores, analizaremos algunos aspectos y vertientes del teatro religioso, especialmente sobre la singladura del teatro asuncionista en la Península Ibérica, dentro de su entorno europeo de referencia y con una perfección inigualable en el Levante español. Sin olvidar algunas observaciones sobre la influencia y extensión de este teatro asuncionista en Hispanoamérica. Presentamos a continuación un esquema de categorías y subcategorías:

| | | | | | | | | | |
|---------------------|--------------------|-------|------------|----------|------------|----------|----------|----------------|--------------------|
| CT | | | | | | | | | |
| Asunción de María | | | | | | | | | |
| SC1 | | | SC2 | | | | SC3 | | |
| Teatro | | | Historia | | | | Religión | | |
| SC1.1 | SC1.2 | SC1.3 | SC2.1 | SC2.2 | SC2.3 | SC2.4 | SC3.1 | SC3.2 | SC3.3 |
| símbolo | mito | rito | devoción | leyenda | literatura | arte | liturgia | piEDAD popular | fiestas religiosas |
| CR | | | | | | | | | |
| Teatro asuncionista | | | | | | | | | |
| SCR1 | | | SCR2 | | | | SCR3 | | |
| Europeo | | | Peninsular | | | | Jumilla | | |
| SCR1.1 | SCR1.2 | | SCR2.1 | SCR2.2 | | SCR3.1 | SCR3.2 | SCR3.3 | |
| inglés | italiano / francés | | castellano | aragonés | | devoción | fiestas | dramas | |

CT: categoría totalizadora; SC1, 2, 3: subcategorías; SC1.1, 1.2: subcategorías menores; CR: categoría de resultado; SCR1, 2, 3: subcategorías de resultado; SCR1.1, 2.2, etc.: subcategorías de resultados menores

Así pues, nuestra metodología está basada en unos métodos cualitativos de investigación, organización, análisis y valoración de los datos y resultados obtenidos, que, en una segunda fase metodológica, podemos concretar en los siguientes:

- Revisión bibliográfica sistematizada, será un método de recopilación, análisis, comentario y valoración de documentación utilizada que afectará transversalmente a toda la tesis, en especial a la Primera Parte: Fundamentación teórica, y a la Segunda Parte: El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico.
- Investigación y crítica literaria, se aplicará a la Primera Parte en lo que respecta a la fundamentación literaria del misterio asuncionista; pero se ocupará como objeto fundamental de estudio de las obras teatrales y parateatrales en la Segunda Parte: El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico, y parcialmente en la Tercera Parte: El teatro asuncionista en Jumilla.
- Hermenéutica simbólica y analógica y hermenéutica escénica, también es un método de estudio e interpretación que incumbirá transversalmente a toda la tesis, aunque estará enfocado con mayor profundidad a la Segunda Parte. El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico. Nos detendremos con especial dedicación en el estudio hermenéutico simbólico del *Misterio* asuncionista de Elche.
- Semiótica teatral, así como Semántica extensional y pragmática son análisis literarios que concernirán principalmente a la Segunda Parte: El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico y a la Tercera Parte: El teatro asuncionista en Jumilla.
- Estudio etnográfico, afectará parcialmente a la Primera Parte: Antropología sociocultural de la religión; igualmente, a la Segunda Parte: El *Misterio*

asuncionista de Elche, pero se centrará con mayor profundidad en el estudio de caso de la Tercera Parte: El teatro asuncionista en Jumilla.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La estructura formal de la investigación se articula, principalmente, en partes y capítulos. En la Introducción se aborda la justificación de la tesis con la motivación e interés personal, seguido por el objeto de estudio y el estado de la cuestión, acompañado por las novedades que pretendemos aportar al tema; a continuación, se expone el marco de la investigación con las grandes cuestiones; los objetivos generales y específicos; el proceso metodológico (que es desarrollado ampliamente en el cap. I) y la presente estructura. La Primera Parte corresponde a la Fundamentación teórica. El capítulo I presenta los Fundamentos epistemológicos y metodológicos, en el que se propone un enfoque epistemológico cualitativo por ser el más adecuado para la investigación de ciencias sociales. A continuación, se va enumerando y desarrollando la metodología utilizada para conseguir los objetivos y responder a las grandes preguntas planteadas: revisión bibliográfica comentada; investigación y crítica literaria: semiótica teatral, hermenéutica simbólica, analógica y escénica, semántica extensional y pragmática; método y diversas técnicas etnográficas.

El capítulo II trata sobre los Fundamentos antropológicos, relaciones entre antropología y teatro y la antropología sociocultural de la religión, con sus implicaciones mutuas, especialmente la importancia de los ritos y la liturgia en el teatro religioso medieval y posterior. Asimismo, no se pueden olvidar los aspectos etnológicos y sociales de la religiosidad y la piedad popular, transmitidos y conservados a través de la tradición y plasmados en las celebraciones litúrgicas y las fiestas patronales, profundizando en su poder como elemento integrador e identificador de grupos sociales. Continúa con el capítulo III sobre los diferentes Fundamentos históricos, legendarios, literarios y artísticos en los que se sustenta y

se contextualiza el misterio de la Asunción de María a lo largo de los siglos y del mundo cristiano, incluyendo un apartado específico para arte asuncionista en la Región de Murcia.

La Segunda Parte abarca El teatro asuncionista en su contexto temporal y geográfico. El capítulo IV está dedicado al tema de la aparición, desarrollo y evolución del teatro religioso desde el tropo y el drama litúrgico hasta el teatro de tema religioso con el surgimiento del teatro en lengua vernácula, los misterios y una amplia tipología del ciclo asuncionista peninsular y europeo. Respecto a este último, se centra en el interesante ciclo asuncionista de York (Inglaterra) y un compendio de noticias sobre las representaciones actuales de estos misterios ingleses, así como algunas anotaciones y referencias al origen del teatro religioso y de los antiguos dramas asuncionistas en Francia e Italia. En el capítulo V, se estudia la variedad de obras y la dramaturgia asuncionista del Reino de Castilla en sus manifestaciones teatrales y parateatrales, como *dances*, loas, pastoradas, teatro conventual femenino, autos castellanos recopilados en manuscritos y códices, otros autores, el teatro escolar jesuítico y la implantación del teatro evangelizador y asuncionista en Nueva España.

Seguidamente, se analizan en el capítulo VI diversos aspectos sobre el origen de la devoción y los misterios asuncionistas en el Reino de Aragón, sus fiestas, cofradías e instituciones, para introducir, sin duda, la parte más importante del estudio, por su peso histórico y su grandeza artística, como son los grandes misterios asuncionistas del Reino de Aragón, especialmente catalanes y valencianos, algunos de los cuales continúan representándose en la actualidad. Igualmente, se dedica en este capítulo un apartado a otros dramas asuncionistas catalanes, valencianos y mallorquines no representados actualmente. El capítulo VII estudia ciertos aspectos y componentes de la dramaturgia asuncionista que merecen especial atención, como son los personajes secundarios más populares (ángeles, demonios y judíos), la escenografía

y tramoya espectacular o la música, elementos fundamentales en el teatro medieval y asuncionista. Una de las intenciones más señaladas del trabajo es procurar en todo momento una comparación de similitudes y divergencias entre los diversos autos y misterios asuncionistas, hayan surgido en el ámbito hispano o europeo.

La Tercera Parte hace referencia al teatro asuncionista en Jumilla, adecuadamente contextualizado. El capítulo VIII se centra en el estudio de la relevancia que adquiere la figura de Nuestra Señora de la Asunción, tanto en la Región de Murcia como, especialmente, en Jumilla (Murcia), siendo una de las manifestaciones de piedad, iconografía y religiosidad popular más genuinas de esta Región y este pueblo murciano. Una comunidad local muy identificada y cohesionada en torno a sus tradiciones religiosas, manifestadas a través de espectaculares puestas en escena, especialmente en Semana Santa, pero también en sus Fiestas Patronales de la Virgen de Agosto. Todo ello queda demostrado con una amplia revisión y comentario de los dramas sacros y autos representados con ocasión de estas celebraciones litúrgicas cíclicas en Jumilla, deteniéndose con más detalle en el estudio del drama sacro *El Prendimiento*, en la historia de la Cofradía de la Asunción de Jumilla y en el proceso de recuperación del *Auto* Asuncionista jumillano, aportando testimonios personales de participantes en los eventos, así como noticias locales y regionales.

A continuación, se propone un apartado de Conclusiones con la valoración de resultados obtenidos en este proceso de investigación, basado en la revisión bibliográfica, en relación al pasado, presente y futuro del teatro religioso y mariano como nexo simbólico integrador de grupos sociales, incluso heterogéneos; como parte de los resultados, se valoran las aportaciones novedosas al objeto de estudio, así como una reflexión sobre el futuro de las fiestas patronales y de la religiosidad popular a través de sus manifestaciones rituales, piadosas, artísticas, teatrales y lúdicas. Igualmente, se deja constancia de las limitaciones de esta tesis y, como consecuencia de ello, las líneas de investigación que quedan abiertas y que se

proponen para posteriores trabajos personales o de otros estudiosos interesados en el tema. Seguidamente, se desarrolla el apartado de Bibliografía comentada y anotada, que constituye una parte esencial de este trabajo (ver cap. I.1.2).

Tras la Bibliografía, se adjunta un Apéndice de Notas de ampliación de contenido para exponer citas de refuerzo o comentar conceptos y detalles precisos que ayudarán al lector a comprender mejor algunos aspectos de la teoría. Las Notas aparecen referenciadas y organizadas con números sucesivos en superíndice en sus apartados correspondientes. A continuación, se muestra el apartado de Anexos I, II y III, donde aparecen nueve textos dramáticos, copiados según el orden del Índice de Anexos, que hemos considerado obras ejemplares como modelo de dramas asuncionistas a la hora de comprender la pervivencia de este fervor religioso a la Virgen de la Asunción en sus vertientes litúrgicas, conmemorativas, populares y, sobre todo, artísticas y teatrales. Asimismo, suponen todos ellos magníficos y válidos modelos para la revitalización del *Auto de la Asunción* de Jumilla, ya sea por adición de fragmentos y episodios o por elección de uno de ellos completo (opción esta última por la que se han decantado en Jumilla desde el verano de 2021) (ver cap. VIII.8.5).

En el Anexo I se encuentra el *Misterio* o *pageant* inglés del ciclo de N-Town directamente traducido al español por los escritores del libro referenciado (ver Bibliografía). En el Anexo II, dos *Autos* castellanos del *Códice de Autos Viejos* (en adelante *CAV*), más los dos *Misterios de la Asunción* castellanos de sor Juana de la Cruz, que son reproducidos en español original del s. XVI. Por último, en el Anexo III, los *Misterios* catalano-valencianos. El *Misterio* de Tarragona (representado en La Selva del Camp), reproducido en lengua catalana actualizada y traducido al español (por el autor de la tesis). Al estar este *Misterio* escrito en versos rimados en catalán, no siempre se ha podido mantener la métrica original ni la rima. Respecto al *Misterio* de Valencia y el *Misterio* de Elche, son reproducidos en lengua

valenciana original y traducidos al español, el primero por el autor de la tesis, y el segundo por un traductor ajeno. El *Misterio* de Castellón se conserva solo en español del s. XVII. Hemos considerado conveniente traducir los *Misterios* de Tarragona, Valencia y Elche al español debido a la finalidad última de su manejo, que es utilizar su contenido para comprender mejor la dramaturgia del *Auto* de Jumilla, localidad de la Región de Murcia y, por tanto, hispanohablante, así como para facilitar una labor divulgativa de los mismos. Algo semejante, pero con mayor motivo por tratarse de una lengua no hispánica, sucede con el *Misterio* inglés.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO I – FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS

I - FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS

1.1. ENFOQUE CUALITATIVO

Para diseñar prácticas investigativas en ciencias sociales es necesario elegir la metodología más adecuada para conseguir los objetivos propuestos (ver Introducción). La elección, elaboración y puesta en marcha del método suele ser uno de los puntos más complicados para un investigador, a pesar de la diversidad de métodos existentes para desarrollar investigaciones encuadradas bajo la epistemología propia de las ciencias sociales. Todas las etapas del proceso posibilitan el camino para la construcción del conocimiento, pero el método se convierte en el elemento epistemológico que valida todo ese proceso desde la formulación del tema y el problema, hasta la socialización de los resultados. Gracias al método transitamos de la mera opinión al conocimiento.

En un primer momento, argumentaremos la elección del enfoque para la fundamentación epistemológica diseñada, después, la metodología propiamente dicha y las estrategias relacionadas para el análisis de la información. A continuación, se acredita la elección de los instrumentos y técnicas para recoger la información y, finalmente, se consigna un plan de análisis de los datos recogidos, acorde con la estrategia fijada.

Investigar y relacionar desde muy diversos ángulos disciplinares todos los aspectos relacionados con el misterio de la Asunción de María con un enfoque decreciente, puesto que, según avanza el trabajo, avanzamos desde lo más general hasta lo más particular, implica disponer del fundamento epistemológico desde el que desarrollaremos la investigación. Vamos a tratar de explicitar las razones que nos llevan a optar por el enfoque cualitativo como marco epistemológico del trabajo.

Llegar a la comprensión (y la aprehensión) de un problema que hemos enunciado como "misterio", reclama una búsqueda de sentido que supere el nivel de lo visible para alcanzar, sin duda, lo que no se evidencia con claridad y necesita ser interpretado para ser entendido.

Justamente mediante el enfoque cualitativo el objeto de estudio se afronta partiendo de la interpretación de testimonios, sucesos, historias o relatos en los que la participación y la observación pueden devenir en categorías empíricas de conocimiento. El investigador cualitativo utiliza los relatos y los textos para transmitir al posible lector la posibilidad de lograr una comprensión tanto del todo como de las partes del objeto de estudio. Una comprensión basada en la experiencia compartida entre emisor y receptor como sujetos cognoscentes que trascienden la realidad (Rivera, Jaimes y Pulga 2012: 231-257).

Los procesos de investigación y las teorías elaboradas a través de búsquedas sistematizadas y complejas se asientan sobre fundamentos epistemológicos y metodológicos sensiblemente distintos a los de las teorías basadas en los métodos llamados científicos y cuantitativos, aunque sean igualmente rigurosas. Nuestra visión de conjunto sobre el objeto de estudio proviene de una concepción del mundo más orgánica, entendiendo la sociedad como un conjunto de personas ligadas por un principio de unidad que supera cada una de ellas, en la que cada grupo social y de poder tiene su cometido. Las tendencias actuales ponen su esfuerzo en proponer un desarrollo de la sociedad más humanista, sostenible y plural, a la vez que inclusivo; en este sentido, las ciencias sociales también hacen esfuerzos para dotarse de una mirada compleja y heterogénea del ser humano y de su mundo. La incertidumbre, la inestabilidad y la crisis son atributos de una sociedad globalizada, en donde muchos aspectos y problemas se encuentran interrelacionados por las nuevas tecnologías de la comunicación, que nos obligan a contemplar el mundo y la sociedad bajo cierta perspectiva de confusión e, incluso, caos.

Piaget señaló que la reflexión epistemológica nace siempre con la crisis de alguna ciencia y que dicha crisis es el resultado de alguna carencia o laguna de los métodos anteriores, que han de ser superados por la aparición de nuevos métodos. Proponemos una cita muy reveladora de Edgar Morin et al. (2006), cuando hacen referencia al necesario "principio de reintroducción del cognoscente" en todo el conocimiento:

Es preciso devolver el protagonismo a aquel que había sido excluido por un objetivismo epistemológico ciego. Hay que reintroducir el papel del sujeto observador, computador, conceptuador, estratega en todo conocimiento. El sujeto no refleja la realidad. El sujeto construye la realidad por medio de principios antes mencionados (p. 42).

Este modelo de enfoque no requiere la comprobación de hipótesis, el control y la experimentación de laboratorio como instrumentos para relacionar la información con los objetivos propuestos; la principal herramienta que use el investigador será la interpretación. Existen variadas técnicas para tratar la información con el fin de comprender el fenómeno estudiado y que los resultados obtenidos confieran validez epistemológica a la interpretación obtenida por el investigador. Así, las grandes preguntas formuladas para el marco de la investigación están dirigidas a la comprensión de fenómenos y situaciones, siempre indagando entre ellos relaciones y vínculos tanto previsibles como, sobre todo, sorprendentes.

Creemos que una investigación cualitativa que se precie debe ofrecer una visión holística de todo lo que confluente de forma mediata o inmediata sobre el problema estudiado. Pretendemos abordar el objeto, más que como lo que significa en sí mismo, comprenderlo en el contexto total que le da sentido; en esta investigación hay cabida para la novedad y lo inesperado, se va adaptando a nuevos sucesos y relatos, ya que "para el prisma cualitativo, todo estudio es genuino en sí mismo dado

que depende del momento de estudio, del lugar, del contexto y del/la propio/a investigador/a" (Alonso Pardo 2020: 166). Estamos convencidos de que esta mirada interdisciplinar, transdisciplinar e intercultural, holística, no mengua el rigor de la investigación, sino que la puede potenciar y ennoblecer.

La perspectiva cualitativa busca entender los significados, las características, y símbolos de los fenómenos de estudio tratando de ver los porqués y los cómo de los fenómenos. En la investigación cualitativa, hay un reconocimiento de que el objeto de investigación no es algo externo al investigador, sino que el objeto es una construcción que surge de la interacción entre el investigador y lo que el investigador determina y delimita como objeto (Hermida y Quintana 2019: 75).

En este tipo de investigación, el conocimiento se va construyendo conforme se avanza en la teoría, pues la revisión bibliográfica en la investigación cualitativa corre paralela al proceso de recolección y análisis de datos: "Se emplea para ir depurando conceptualmente las categorías que van aflorando al realizar el análisis de la información generada y recogida en el transcurso del proceso de investigación" (Sandoval 1996: 117).

Así como el abordaje del contexto político, social, cultural y disciplinar llega a redimensionar la formulación del problema de estudio, las evidencias empíricas permiten una constante reorganización de la teoría, pues esta se establece con el único fin de permitir un referente conceptual más amplio desde el cual apoyar la comprensión y análisis de las categorías emergentes de la realidad estudiada. Por tanto, una nota propia de los estudios de enfoque cualitativo estriba en ser inductivos más que deductivos, pues parten del estudio de una realidad particular y específica a través de la cual se generan comprensiones y conocimientos para el contexto lindante, donde se circunscribe el problema investigado. "Esta estrategia consiste en

adelantar un desarrollo inductivo creciente y sistemático de la teoría sustantiva o de la teoría formal, partiendo, para ello, de los datos obtenidos” (Sandoval 1996: 120).

Se ha obtenido una teorización y un conocimiento gracias a los datos recogidos, pero que en todo momento hemos intentado sistematizar de acuerdo a los contextos sociales y dinámicos, donde ocurren los fenómenos analizados, reconociendo que “cada estudio depende de una coreografía propia de análisis” (Alonso Pardo 2020: 166). El proceso seguido ha sido tanto inductivo como deductivo, un proceso cíclico que ha permitido ir de lo general a lo particular y viceversa, de fenómenos universales a fenómenos locales, a comprender que en el fenómeno asuncionista cada espectáculo y pieza teatral es única, pero que a la vez forma parte de un género teatral al que define y mediante el que se define, y localizable en una ciudad concreta, pero al mismo tiempo forma parte de un fenómeno sociocultural y religioso universal. Al fin y al cabo, el tema tratado tiene que ver con los símbolos, los rituales, la tradición, la fe y las creencias, asuntos que atañen al género humano al completo, pero también a la vida social de grupos menores y, por supuesto a la esfera individual.

El marco epistemológico del enfoque cualitativo permite diversos métodos y técnicas de investigación, que, en mayor o menor medida, hemos utilizado en esta tesis (ver Introducción):

- La revisión bibliográfica comentada y anotada desde un punto de vista funcional y crítico.
- El estudio etnográfico: la investigación-acción, la investigación-acción participativa, la teoría fundamentada (metodología inductiva para la interpretación de significados desde la realidad social de los individuos, con el fin de explicar el objeto de estudio), las historias de vida, la fenomenología (estudio y reflexión de experiencias de vida respecto a un suceso desde la

perspectiva del sujeto), el interaccionismo simbólico (comprensión de la sociedad a través de la comunicación, sobre todo de medios) y los estudios de caso.

- La investigación y crítica literaria: la hermenéutica simbólica y analógica, la semiótica teatral y la semántica extensional pragmática, principalmente.

Estructurar la metodología acertada para la consecución de los objetivos propuestos en una investigación, implica reconocer y construir una ruta epistemológica -existente u original- coherente con el objeto de estudio y los intereses del proyecto. Por tanto, es importante definir, estudiar, conocer y manejar el enfoque desde el cual se construye el trabajo-cualitativo/cuantitativo-, o si es mixto, cuál de los dos tiene la prioridad. Establecer el método más oportuno acorde con el enfoque precisado. Optar por los instrumentos para la recolección de la información más afines a las pretensiones del proyecto y, por último, optar y conocer la herramienta para el análisis de los datos (Rivera, Jaimes y Pulga 2012: 257).

A continuación procederemos al estudio detallado de cada uno de estos métodos, describiendo las aportaciones recibidas y la guía que han supuesto para el desarrollo de la tesis.

1.2. METODOLOGÍA DE LA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Consideramos nuestro trabajo una tesis doctoral basada en la revisión bibliográfica (Bernardo Peña 2021: 1-12) como un estudio selectivo y crítico, que integra la información esencial en un punto de vista unitario y de conjunto. Es un tipo de estudio que, sin ser especialmente original, recopila una información que el autor considera relevante sobre este tema específico. La finalidad de la revisión es examinar la bibliografía seleccionada y situarla en cierta perspectiva temática. Por

ejemplo, teniendo en cuenta que los estudios sobre teatro religioso medieval y posterior son muy abundantes, el proceso selectivo está basado en la calidad, reconocimiento general y autoridad en la materia de los investigadores seleccionados (y el interés de las páginas web seleccionadas); así como el hecho de acotar dicho estudio a los dramas asuncionistas más distinguidos en España y en Europa. El mismo proceso selectivo hemos aplicado a las fuentes de los demás apartados de la investigación.

Una revisión bibliográfica se puede reconocer como un estudio en sí mismo, donde el revisor resume y analiza parte de la información disponible sobre un tema específico basado en una búsqueda cuidadosa de la literatura disponible. Combinar los resultados de diferentes estudios sobre el mismo asunto puede ser de utilidad para llegar a conclusiones acerca del conocimiento y el estado de la cuestión del tema elegido. Las revisiones no se llevan a cabo únicamente con la finalidad de hacer investigación, también son útiles para el estudio de los marcos teóricos o conceptuales existentes sobre un campo determinado a través de la exploración y la evaluación crítica de los conocimientos existentes. Las revisiones bibliográficas son escritos que tienen la función de extraer y registrar las ideas centrales de otros documentos. Estos escritos están más cerca del sentido literal de los textos, y su función es poner de manifiesto las ideas del autor lo más fielmente posible, desentrañar la tesis central, los planteamientos, las ideas principales y sus relaciones.

Nuestra técnica de revisión consistirá en nombrar en el apartado de Bibliografía a los autores seleccionados a lo largo del trabajo, organizados por orden alfabético en las referencias bibliográficas; junto a ellos figurará el título de su obra o escrito con los demás detalles pertinentes, y a continuación el comentario o anotación elegidos, convenientemente tratados, para extraer la información necesaria.

El planteamiento de un proyecto de revisión como el que presentamos resulta bastante general en comparación con el de los estudios denominados de investigación cuantitativa. En este caso concreto, entre otras razones, porque el teatro asuncionista no surge en España ni en Europa de forma descontextualizada, sino dentro de un marco de fervor religioso cristiano. Supone una forma plástica y pedagógica de adoctrinamiento catequético, que abarca un extenso campo de teatro religioso con abundantes subtemas bíblicos, tradicionales y apócrifos. Y la revisión bibliográfica es el método principal que nos ayuda a acotar y relacionar ese contexto tan amplio. Todo el trabajo de revisión ha sido realizado por el autor-revisor de la tesis desde dos perspectivas: su experiencia propia como estudioso del tema y la resultante del estudio de la bibliografía sobre el particular. El autor tiene la finalidad subsidiaria de suministrar informaciones sólidas a un posible público lector muy amplio. Todo ello se podría resumir en los siguientes objetivos operativos de la investigación:

- Resumir información bibliográfica sobre el tema.
- Identificar aspectos relevantes sobre el tema.
- Proporcionar información amplia.
- Sugerir aspectos u otros temas de investigación.

Puesto que los objetivos operativos tienen carácter descriptivo-exploratorio, las preguntas que nos formulamos ante la bibliografía son del tipo: ¿Qué se sabe del tema? ¿Qué ideas y conocimientos aportan los expertos consultados? Por ello, hemos realizado una revisión descriptiva. El tipo básico de fuentes de información utilizadas han sido principalmente, aunque no las únicas como ya veremos, las revistas, los libros y las páginas web, que son el principal vehículo de comunicación de la información escrita.

La cuestión central es que últimamente se está reivindicando cada vez más la utilización de las revisiones sistematizadas (originadas en el ámbito de las ciencias

de la salud, donde se denominan sistemáticas) para llevar a cabo las revisiones bibliográficas en otros ámbitos, como el de las humanidades y las ciencias sociales (denominadas aquí sistematizadas), y para otros objetivos, por ejemplo para llevar a cabo estados de la cuestión para tesis doctorales.

Debido a que la ciencia da como resultado una acumulación de conocimiento a lo largo del tiempo, la ciencia puede verse como acumulativa. Por lo tanto, nos corresponde siempre encontrar lo que sabemos sobre un tema de interés y luego utilizar lo que sabemos como punto de partida. De hecho, no hacerlo podría llevarnos innecesariamente a «reinventar la rueda». Además, la falta de conciencia del conocimiento existente podría llevarnos a utilizar prácticas que anteriormente se han encontrado ineficaces. La mejor manera de hacerlo es a través de lo que tradicionalmente se ha llamado revisión de literatura o revisión bibliográfica. De hecho, independientemente de la disciplina académica, la forma más habitual de adquirir conocimientos es indagando en lo ya hecho a través de la revisión (Onwuegbuzie y Frels 2016: 3). (Texto traducido del inglés al español)

Pero existen diferencias entre una revisión sistematizada y una revisión bibliográfica denominada típica. La principal distinción atendida es precisamente la necesidad de explicar el procedimiento seguido, de modo que respetamos uno de los principios de las revisiones sistematizadas, el de la transparencia y la sistematización.

Una revisión de la bibliografía debe ser rigurosa. Por riguroso, nos referimos a realizar una revisión de la bibliografía que es (a) defendible (es decir, integra una justificación para las decisiones de investigación, estrategias y diseños), (b) sistemática (es decir, sigue un conjunto de pautas como el modelo que describimos en capítulos subsiguientes), (c) evaluativa (es decir, donde cada paso del proceso se evalúa por relevancia y credibilidad), y (d) transparente (es decir, documentar

creencias, valores y suposiciones filosóficas y posturas relacionadas con las decisiones) (Onwuegbuzie y Frels 2016: 16). (Texto traducido del inglés al español)

Nuestra revisión sistematizada se caracteriza, atendiendo a los criterios de Codina (2018), por cumplir con las cuatro dimensiones definidas por las *systematic reviews* (ver la cita anterior), siempre aceptando que esta tesis doctoral es un estudio humanístico y que, por ello, hay que adaptar estos presupuestos a investigaciones de tipo cualitativo:

Sistemática: significa que se ha examinado la mejor producción científica disponible utilizando las apropiadas fuentes de información.

Completa: que han quedado plasmados los sistemas de información utilizados que nos han favorecido el acceso virtual a la producción de calidad sobre el tema.

Explícita y reproducible: se han explicitado los criterios para incluir o descartar algún estudio, de forma que podemos permitir a otros investigadores que, posteriormente, puedan comprobar y contrastar los resultados del trabajo y su nivel de validez.

En definitiva, el *Framework SALSA* nos ha aportado un marco con una estructura en cuatro fases para la revisión sistematizada: búsqueda bien planificada de documentos, evaluación sobre su calidad y pertinencia, síntesis de su contenido y valoración coherente para ser presentados en esta investigación (revisión bibliográfica y estado de la cuestión).

Las bases de datos académicas son, además del mejor instrumento para estar al día en un ámbito del conocimiento, el principal recurso de ideación (formación y relación de ideas en la mente) para un investigador. Adicionalmente, son la mejor garantía de no estar replicando trabajos ya hechos, ni invirtiendo energías en métodos que ya se han probado poco útiles en investigaciones anteriores. Se han

estudiado preferentemente las bases de datos que, aun siendo multidisciplinarias, tienen un fuerte componente en ciencias humanas y sociales. Las examinadas hasta el momento dan como resultado que varias de ellas parecen ser de suscripción y pago (p.ej., *Humanities Source*, *Communication Source* o *International Bibliography of Art*) y otras tienen algunas secciones en acceso abierto (p.ej., *Project MUSE* o *Taylor and Francis*).

Dialnet / Dialnet Plus es una base de datos académica multidisciplinar que recopila la producción científica hispana en ciencias humanas, jurídicas y sociales. Actualmente, es uno de los mejores instrumentos puestos a disposición de los investigadores españoles para apoyar sus proyectos de investigación en cualquiera de estos ámbitos, e informarse con distinto grado de precisión sobre la producción científica de nuestro país en cualquiera de sus especialidades. Por lo que hace a los contenidos, *Dialnet* proporciona acceso a un gran volumen de documentos, revistas y tesis doctorales. En *Dialnet* se da el mismo tratamiento a las obras colectivas y actas de congresos que a los sumarios de las revistas, enumerando y dando visibilidad a todos los artículos o capítulos que las integran.

En *Dialnet* encontramos todas las funciones necesarias de una base de datos, aunque en algunos aspectos de ordenación y búsqueda avanzada puede ser superada por *Scopus* y *Web of Science*. Además de *Dialnet* y *Scopus*, hemos utilizado las siguientes bases de datos, motores de búsqueda especializados, páginas web especializadas en divulgación científica, repositorios de universidades y redes de tesis doctorales: *Academia.edu*, *Cervantesvirtual*, *Scielo.org*, *Google Books*, *OpenEdition Books*, *Docplayer.es*, *Redalyc.org*, *Research Gate*, *Google Scholar*, *tdx.cat*, principalmente.

Podríamos decir que hemos acumulado, en gran medida con este procedimiento, un depósito de documentos, o sea, un conjunto de trabajos de investigación

relacionados, que han sido recopilados mediante procedimientos explícitos de elección o descarte para llevar a cabo una revisión sistematizada. Esta revisión ha dado como resultado una doble perspectiva en la tesis: por un lado, se ha convertido en una investigación en sí misma (Bibliografía comentada); por otro lado, se ha integrado en un proyecto más amplio; en esta última opción ha servido para dar soporte, por ejemplo, al amplio estado de la cuestión del objeto investigado. Finalizamos este primer apartado metodológico con unas palabras de Codina (2018) sobre las revisiones sistematizadas en ciencias humanas y sociales:

Centradas en el análisis y exploración de áreas de conocimiento y de ámbitos de investigación. Su función es la identificación de las tendencias y corrientes principales en un área, así como la detección de huecos y oportunidades de investigación. También cumplen la función de demostrar que los autores han examinado de forma rigurosa y sistemática las investigaciones previas, dado el carácter acumulativo de la ciencia. No pueden limitarse, a priori, a una metodología concreta, sino que cada revisión debe establecer criterios específicos (p. 11).

Una Bibliografía anotada y comentada es un documento que tiene como objetivo listar y detallar las fuentes relevantes para investigar sobre un tópico académico. Es una técnica que se utiliza con frecuencia para generar proyectos o investigaciones, ya que en él se resume una variedad de fuentes de acuerdo con su pertinencia para el trabajo que se va a desarrollar. Utilizamos los comentarios y anotaciones tanto para resumir los temas y argumentos expuestos en cada texto estudiado, como para evaluar la información de la fuente y su objetividad, así como también para describir la pertinencia que la fuente tiene en la investigación. Los comentarios analíticos son los más extensos. La finalidad instrumental de la Bibliografía anotada y comentada sería, como hemos indicado anteriormente:

- Reseñar las fuentes de información utilizadas para este trabajo de investigación.
- Mostrar el alcance y la profundidad de las fuentes disponibles sobre el tema objeto del trabajo.
- Guiar a los lectores y a otros investigadores hacia las fuentes que consideramos más importantes sobre este tema.

El contenido de los comentarios y anotaciones utilizados para reseñar la bibliografía se ha obtenido mediante diversos recursos, teniendo siempre presentes el tema y objetivos de la tesis:

- Del comentario personal del autor de la tesis sobre el texto investigado.
- De la introducción del estudio referenciado.
- De la conclusión del estudio referenciado.
- De la propia sinopsis o resumen del desarrollo temático del texto procedente de la divulgación del mismo.
- Reseña extraída: son las reseñas extraídas de revistas especializadas en reseñas, recensiones o críticas artísticas, literarias y científicas. También pueden ser extraídas de prólogos, presentaciones y prefacios. Estas reseñas son las que consideramos a continuación como Fuentes terciarias.

Según el nivel de información que nos han proporcionado las fuentes manejadas, han sido organizadas en el apartado de Bibliografía como primarias, secundarias y terciarias. Estarían integradas por todos los recursos que contienen datos formales, informales, escritos, orales o multimedia. Aun así, las distinciones entre fuentes primarias, secundarias y terciarias son, con frecuencia, ambiguas según el contexto en el que se utiliza un elemento:

- Fuentes primarias: contienen información original que ha sido publicada por primera vez y que no ha sido filtrada, interpretada o evaluada por nadie más.

Son producto de una investigación o de una actividad eminentemente creativa. Pueden encontrarse en soporte impreso o digital. En nuestro caso, consideramos bibliografía primaria los libros donde aparecen publicados los textos (incluidos vídeos, fotografías y partituras musicales) referentes a los autos, dramas y obras asuncionistas que hemos utilizado para informarnos sobre personajes, diálogos, argumentos y dramaturgia en general, con los que conseguir el objetivo finalista de esta tesis: revitalizar el perdido *Auto asuncionista jumillano*.

Evidentemente, todos los textos asuncionistas provienen de códices, consuetas y manuscritos originales de su época (siglo y/o año de su escritura primigenia), aunque para la investigación, por obvias razones, nos apoyamos en textos posteriores editados en libros o libretos por estudiosos del tema. También se incluyen otros textos literarios y religiosos utilizados. Asimismo, se incorporan en las fuentes primarias las noticias y artículos periodísticos, enciclopedias, páginas web con información básica, blogs y otras plataformas digitales que no se cataloguen como artículos de investigación.

- Fuentes secundarias: trabajan sobre información primaria, pero sintetizada y reorganizada. Están diseñadas para facilitar y maximizar el acceso a las fuentes primarias o a sus contenidos. Permiten confirmar los hallazgos en una investigación y ampliar el contenido de la información de una fuente primaria. En este caso, la bibliografía secundaria estaría integrada por todos aquellos libros, capítulos de libros, manuales, artículos de revistas, tesis u otros trabajos de Grado, actas de congresos, jornadas, festivales y simposios u otros tipos de investigaciones sobre los diversos apartados temáticos de la tesis.
- Fuentes terciarias: son guías físicas o virtuales que contienen información sobre las fuentes secundarias. Facilitan el control y acceso a toda la gama de

repertorios de referencia, bases de datos, motores de búsqueda y bibliografías utilizadas para localizar fuentes primarias y secundarias. En nuestro caso, la bibliografía terciaria estaría constituida, principalmente, por las referencias de reseñas y críticas bibliográficas obtenidas de revistas para comentar la bibliografía secundaria. También, por las citas de prólogos, presentaciones y prefacios usados con este fin. La bibliografía terciaria es ancilar de la secundaria y, por tanto, en la Bibliografía aparece integrada o subordinada a la fuente concreta que reseña.

Somos conocedores de que en los entornos científicos y académicos no son, en principio, recomendadas ciertas fuentes primarias y secundarias y de que el investigador ha de ser altamente selectivo en el uso de las páginas de *internet*. Sin embargo, hemos insistido varias veces a lo largo de la tesis en la intención divulgativa y didáctica de la misma, por ello hemos considerado conveniente la utilización selectiva de una amplia tipología de fuentes informativas, que puedan ser más accesibles a todo tipo de lectores interesados en estos temas.

1.3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

No entra dentro de los objetivos de esta tesis realizar una investigación literaria en el nivel exhaustivo del concepto, pero sí es cierto que el material que vamos a analizar forma parte, en gran medida, de lo que se denomina comúnmente literatura, en nuestro caso hispánica (en sus vertientes castellana, valenciana y catalana) e inglesa, como es el caso del teatro religioso, concretamente el de tema asuncionista. La investigación literaria interpreta textos y esto supone plantear una forma de entender lo que se dirime en esos textos, que se categorizan en géneros narrativos (novela o cuento), poéticos, género dramático y ensayo, entre otros géneros menores. Desde esta perspectiva, no resulta tan problemático estudiar, como ocurre muchas veces en el teatro o la poesía, textos que fueron creados por sus autores para

ser comunicados oralmente ante audiencias; la literatura puede tomar en cuenta la dimensión performativa de estas obras, aunque enfatizará su textualidad.

Cualquier obra de teatro medieval, como texto literario, muestra una estructura y un lenguaje especial, como lo expresa el hecho de que fue escrito en verso, aunque con cierta frecuencia este lenguaje adquiriera un tono popular y los protagonistas puedan usar expresiones coloquiales. Al fin y al cabo, los autores evidencian un interés por presentar una forma estética a los oyentes. El relato teatral no deja de ser un caso particular de los sistemas narrativos y persigue unos objetivos estéticos ya desde el Medievo.

Sin embargo, cabe la posibilidad de elegir un objeto de estudio menos convencional, que no esté aún incorporado al canon (o lo esté solo parcialmente). Un texto puede ser poco convencional de distintas maneras. Puede ser simplemente un texto que fue ignorado por la tradición, quizá por la identidad de género de su autor o autora, como el teatro conventual femenino; puede que no forme parte del género teatral canónico: estamos hablando de tropos, drama litúrgico, espectáculos parateatrales, incluso parte del teatro asuncionista, lo que nos lleva a interpretar en bastantes ocasiones elementos extralingüísticos. También podría estar fuera de la tradición literaria canónica por ser de otra cultura o contexto, como el sustrato del teatro precolombino sobre el teatro evangelizador cristiano en Hispanoamérica, lo que nos llevaría a poner en discusión conceptos occidentales, tales como arte, literatura o autoría.

Teniendo en cuenta el objeto textual seleccionado (teatro religioso, espectáculo y teatro asuncionista) y el alcance de la indagación (Edad Media y Siglos de Oro, principalmente), las investigaciones literarias se pueden clasificar en seis tipos:

1) Bibliográfica y documental: es un estudio básico, instrumental, previo a otros tipos de investigaciones. Se determina el texto original o la mejor edición, aplicando el método de la crítica textual. También, se efectúan rastreos hemerobibliográficos

para concentrar todos los estudios realizados sobre un determinado tema, autor, obra, período literario, etc.

- Hemos rastreado, tanto impresos como digitales, textos de multitud de obras: *dances*, loas, textos apócrifos, teatro asuncionista peninsular y europeo...
- Respecto a los rastreos hemerobibliográficos, nos atenemos a lo expuesto en el apdo. 2 de este capítulo y en el apdo. Bibliografía primaria, secundaria y terciaria.

2) Reveladora: presenta obras poco difundidas o textos antes no considerados como literarios. Suele dar por resultado un trabajo de tipo descriptivo.

- En este sentido, vamos a nombrar y describir algunos tropos y piezas asuncionistas poco conocidas u olvidadas.
- Igualmente, vamos a estudiar textos parateatrales, que están en el límite entre el espectáculo y el teatro, entre la oralidad y la textualidad.

3) Teórica o especulativa: plantea, explica y justifica nuevos conocimientos teóricos sobre la literatura en general o sobre algún aspecto en particular.

- Para ello planteamos un estudio semiótico y hermenéutico simbólico de varios autos, dramas sacros y, principalmente, misterios asuncionistas.

4) Histórica o cultural: establece relaciones causales entre el texto y su contexto histórico-cultural.

- Todas las obras teatrales y parateatrales estudiadas se encuentran contextualizadas en su momento histórico, desde el punto de vista diacrónico (el pasado) y sincrónico (el presente).

5) Comparativa: desde un mismo enfoque teórico, contrasta por lo menos dos objetos de investigación (obras, estilos, contenidos, cosmovisiones, etc.) (Molina 2004: 237).

- Establecemos comparaciones y analogías continuadas entre los diversos elementos que conforman la dramaturgia de las obras del ciclo asuncionista, españolas, europeas e hispanoamericanas.

6) Crítica: analiza las características de una obra y propone variantes de interpretación de los sentidos que ella encierra (hermenéutica, en su sentido etimológico).

Dentro de los diversos tipos de investigación literaria que acabamos de ver, nos vamos a centrar en la crítica literaria (Tomé 1985: 171-183) en el sentido de método de análisis y valoración de obras literarias, que pueda servir de orientación a posibles investigadores y lectores en general, en concreto obras teatrales y algunos ejemplos de piezas parateatrales. Al encuadrarse el objeto de la crítica en el género teatral, debemos valorar no solo el texto literario, sino también su representación espectacular. En la crítica literaria hay que distinguir entre la comprensión teórica de la obra y la comprensión hermenéutica, es decir, la interpretación y participación en su sentido.

La crítica literaria derivada de la hermenéutica fenomenológica se distingue de la hermenéutica del romanticismo al abandonar la búsqueda de la interpretación que más se aproxima al genio del autor y en su lugar propone un riguroso diálogo dentro de la comunidad de lectores sobre los valores. Solo puede ser un comentario compartido si se transforma lo subjetivo en una expresión intersubjetiva. Para poder lograr este objetivo principal de participar en la comunidad en una discusión sobre la fuerza refigurativa del texto se tiene que establecer un contexto de interpretación. La configuración del texto es una elaboración de la crítica utilizando las explicaciones formales e históricas para construir el contexto necesario para la interpretación (Valdés 1989).

Una crítica literaria es impensable hoy día sin el acercamiento a la etnografía, la historia, la psicología y la religión. Ninguna de estas disciplinas avanzaría, si no fuera interdisciplinaria con las demás. Es un espacio de interdisciplinarietà, que se sirve de diversos códigos (Tomé 1985). La interpretación de la vida como un teatro

y la sociedad como una *mise en scène* es una alegoría que, como vamos a recordar en varias ocasiones, ha acompañado la historia de Occidente. Sin embargo, no ha sido utilizada como herramienta de análisis hasta el s. XX, aunque ya Nietzsche planteó un primer acercamiento y M. Foucault lo sistematizó. Se ha generalizado como línea de investigación en una sociedad contemporánea en la que la subjetividad, el progreso imparable de las comunicaciones y la economía consumista han acercado la teatralidad a todos los individuos.

La mirada de la teatralidad supone una nueva forma de acercarse a la realidad, que ha aportado conceptos novedosos como los de performatividad o representación, que conllevan una perspectiva interdisciplinar, que compromete disciplinas artísticas, sociales e incluso políticas. Para realizar esta revisión hemos considerado conveniente extender las herramientas habituales de análisis interpretativo que ha empleado la crítica literaria tradicionalmente (Luengo 2016: 34-35). Es decir, si queremos atender al proceso de construcción del teatro asuncionista, habremos de comprender que los textos estudiados son la ventana de la que disponemos como investigadores del s. XXI para asomarnos al mundo en el que fueron creados. Una época nunca puede ser "vista" con nuestra mirada, sino que la historia nos exige el esfuerzo de la interpretación adecuada.

En la sociedad medieval cada ser humano representa un papel social con respecto a Dios y a sus semejantes. Es imprescindible comprender la relación de vasallaje, que la articula y que condiciona la visión de la época. Así, tenemos personas que son vasallas de su señor feudal, pero que, a su vez, son fieles a Dios. Visto así, el concepto de fiel no es equivalente al actual, ni estos fieles pueden equivaler al público actual. Tampoco los actores medievales son como los actores actuales, porque en aquella época un actor no podía enajenarse, es decir, convertirse en otro, sería contrario a la ley de Dios, magia y brujería, sino que representaba su papel como identificación, no existía el concepto de personaje, al menos en el teatro

religioso. Por ello, los histriones, juglares y mimos, que se acercaban más al cambio de personalidad, estaban marginados y estigmatizados en la Iglesia.

Nuestro punto de partida se genera gracias a las teorías de la textualidad enunciadas por Zumthor (1989), cuya tesis supone que el investigador actual se halla siempre ante la imposibilidad de comprender el texto medieval en su totalidad. Este investigador sostiene que los textos que se crearon a través de la oralidad (o con gran intervención de la oralidad) no pueden ser comprendidos, si olvidamos el contexto relativo al momento de su creación. En la Edad Media se superpone al concepto de lectura el de *performance*, vocablo con el que Zumthor denomina "La acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios". Todas las obras literarias, en mayor o menor medida según el período medieval que tratemos, pasaron por un modo oral, ya que su lectura en público era la manera usual de comunicación. Por tanto, se usaban técnicas muy parecidas a las utilizadas en el teatro. Aunque somos conscientes de la incapacidad, apuntada por Zumthor, de comprender totalmente la realidad en la que el texto fue concebido, nuestro análisis de estas piezas asuncionistas tendrá como finalidad principal aproximarnos lo suficiente a ellas, de tal manera que el texto y su contexto puedan ser comprendidos en la actualidad.

Consideramos para ello lo que Cátedra (2005) denomina la "comunidad textual", cuando se refiere, por ejemplo, al teatro conventual femenino (ver cap. V.5.5), situado históricamente entre el s. XV y XVI, que se establece mediante el intercambio dialéctico entre grupos sociales que compartían intereses comunes y un imaginario común, la ideología feudal y el pensamiento cristiano. Estas "comunidades textuales", con parecida ideología y pensamiento, también son extensibles a las demás piezas y espectáculos asuncionistas que estudiamos en esta tesis. El texto (manuscrito) del *Misterio* de Tarragona data del s. XIV; el del *Misterio* de Valencia es del s. XV; los manuscritos de los *mystery plays* ingleses son del s.

XV; los textos de los *Autos* de sor Juana de la Cruz provienen de principios del s. XVI. Los *Autos* asuncionistas del *Códice de Autos Viejos* (en adelante *CAV*) y otras colecciones de manuscritos son del s. XVI, aunque parece ser que el origen de muchos de ellos cabría situarlos también a finales del s. XV y principios del XVI; la primera consuetas del *Misterio* de Elche es del s. XVII, aunque su origen estaría en el s. XV; las dos consuetas conservadas del *Misterio* de Castellón datan del s. XVII, e igualmente dicha pieza ya se representaba en los s. XV-XVI.

Estos autos y misterios, incluidos los asuncionistas, circulaban por distintas ciudades y eran manejados por diversas compañías de actores, de tal forma que, para facilitar su manejo y adaptación a cada contexto de representación (entre otras razones), preferían utilizar manuscritos, cuando en realidad podían haberse imprimido, al menos en los s. XVI-XVII. "Los códices agrupan obras de muy diversos tipos, sin mención de autor, es la palabra oral, y no la escrita, la que vehicula la comunicación, puesto que la mentalidad escritural es minoritaria hasta el s. XVI o XVII" (Zumthor 1989: 172). Todo ello supone una gran "comunidad textual", en la que los textos aún no estaban fijados y en la que influía mucho la oralidad, los autores, los copistas y las demandas de los contratantes o los gustos del público.

Frente al teatro medieval, que se conservó mal y apenas fue recogido por escrito, con el Renacimiento el teatro aspira a hacerse memorable, monumento, por lo que pasa de la transmisión oral o la copia ocasional, a las técnicas de la transmisión escrita. Su texto es concebido literariamente, se escribe de una determinada manera (en una pautada escritura teatral, que distingue perfectamente rúbricas, didascalias, distribución de personajes y texto dialogado) y será, no ya solo copiado, sino publicado y difundido por la imprenta (Pérez Priego 2021: 168).

En definitiva, lo que intentamos conseguir es lo que Paul Zumthor (1989: 278) indica como conveniente para el texto literario de origen o ascendencia medieval: no solo "describir el objeto desde el exterior y de manera clasificatoria, al público de tal obra o tal género cuanto de intentar captarlo en acción, en el seno del fenómeno global que constituye la recepción". O sea, comprenderlo en el marco de la comunidad textual de pensamiento y sentimiento que percibimos a partir del testimonio manuscrito.

Al abordar un texto, en primer lugar, resulta fundamental explorar la historia del texto, es decir, examinar el contexto histórico en el que fue elaborado, entender las filosofías e ideologías imperantes en tal momento histórico, descubrir las costumbres y tradiciones de la época y todo elemento que pueda ayudar al investigador a entender el contexto histórico del texto, para lo que se requiere una "sensibilidad a la historia" (Hermida y Quintana 2019: 78).

1.3.1. Semiótica teatral: literatura y espectáculo

Podemos establecer como punto de partida que el teatro y su texto espectacular-concebido como forma de discurso- se constituye en un sistema (o forma) de comunicar, cuya esencialidad viene dada por los signos que construye con sus propias características y que se definen desde su propia naturaleza. La representación teatral, sea medieval o actual, está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales, el mensaje verbal figura en el interior del sistema de la representación con su materia de expresión propia –materia acústica, la voz–, comportando dos especies de signos: los signos lingüísticos, componentes del mensaje lingüístico, y los signos acústicos propiamente dichos (voz, expresión, ritmo, tono, timbre). El mensaje verbal viene, pues, conformado según dos códigos lingüístico y acústico.

A ellos se unen otros códigos, gracias a los cuales pueden ser descodificados los signos no verbales (los códigos visuales, musicales, proxémicos, etc.). Si en la comunicación podemos utilizar la fórmula "contexto / situación + mensaje", en la comunicación teatral deberíamos proponer la ecuación contexto / situación x diversidad de códigos + mensaje. En la comunicación teatral, la diversidad de códigos intervinientes supone un factor multiplicante de signos.

Kowzan (1997) nos da en esta cita una evidente muestra de cómo la hermenéutica y la semiótica (pragmática) son una parte imprescindible, no solo en la explicación de la obra teatral (dar razón de las relaciones entre sus elementos componentes), sino principalmente en su comprensión (dar razón de las creencias e intenciones que dan sentido a la obra).

En cuanto los signos se utilizan en el teatro, el hecho mismo de su utilización en el marco de un espectáculo les confiere habitualmente un grado de motivación superior al que tienen en su origen, en la naturaleza o en la vida social (p. 74).

Ante esta variedad de signos y códigos, cabría preguntarse ¿Cuáles son las partes analizables del texto dramático? ¿Qué se entiende por un hecho teatral? Es decir, una obra teatral debe poseer unos elementos constitutivos que la hagan propiamente teatral y, además, otros elementos que la distingan del resto de las artes que se realizan mediante la literatura y el espectáculo. La primera pregunta es estudiada por Ingarden (1971), que distingue primeramente entre texto primario, las palabras pronunciadas por los personajes de una obra teatral, y texto secundario de una obra teatral, las acotaciones dadas por el autor. Estas acotaciones desaparecen, cuando la obra sube a escena; es pues solo en la lectura de la obra donde ellas son percibidas y ejercen su función de representación.

El personaje (Cutillas 2006b: 686-691) es un emisor privilegiado de signos perceptibles para un espectador. Los personajes son los que cumplen la función de narrador en la obra teatral, ya que no hay solo un narrador. Esos signos que emite el personaje son organizados sobre dos niveles, intra y extraficcionales. Los parlamentos normalmente incluyen determinada información útil para la representación, que no necesita una duplicación mediante acotación; de aquí que se pueda hablar de acotaciones intradialógicas (o implícitas).

La segunda cuestión es más complicada que las anteriores, porque en ella viene planteada toda la polémica entre texto y representación, o mejor, entre literatura y espectáculo. Es seguro que son dominios del arte distintos, pero en correlación manifiesta. La interdependencia de la obra dramática y la representación teatral es evidente, pero no sin complicaciones. El texto, en cuanto obra de arte escrita, pertenece a un género literario, y la representación es un arte visual. Así, el teatro queda definido como un arte espacio-temporal y su tipología variará según se aproxime a lo espacial o a lo temporal. La especificidad del teatro reposa sobre ciertos datos:

- 1) La puesta en escena, o expresión visual puesta al servicio de una concentración. La representación teatral es la construcción de una red de relaciones muy complejas entre la escena y los espectadores (que en el caso del teatro medieval o del Siglo de Oro también son fieles creyentes). Cada vez sobre diferentes planos (texto, juego del actor, luz, vestidos, adornos, etc.), según cómo los estímulos sean producidos: lingüísticos, visuales, luminosos, gestuales, plásticos; cada uno perteneciente sin duda a un sistema diferente en el que se podrán explicitar las reglas fundamentales.
- 2) La dramaturgia, cuyo rodaje esencial es la subdivisión en “momentos”: El concepto de escena, situación, episodio o unidad dramática base es definida por Marcus (1978: 76-78) como "el intervalo máximo de tiempo durante el que no se

realizan cambios en el decorado y en la ‘configuración del personaje’. Hay un predominio de la acción sobre la recitación.

3) Preeminencia del espacio sobre el tiempo. Kowzan pone el tiempo como marca distintiva del teatro (Cutillas 2006b: 686-691).

Kowzan (1997), efectivamente, va a tratar de diferenciar las artes narrativas o literarias del espectáculo, según su inserción en el espacio o en el tiempo. De esta manera, establece el dominio del arte del espectáculo en el dominio espacio-temporal. El teatro debe ser por una parte cinético, es decir desenvolverse en el espacio, pero también debe tener un componente narrativo en el que pueda ser comprensible la experiencia humana. Si uno de estos ingredientes falta o intervienen otros extraños, el espectáculo teatral quedará sustancialmente alterado, y será un fenómeno distinto fuera de los límites de la dramatización. Ingarden (1997) asegura que "el teatro constituye un caso límite de la literatura", en la medida que pone en juego, además del lenguaje, otro medio de representación: "Los cuadros visuales concretos constituidos por los actores y por los decorados en los que aparecen los objetos, los personajes de la obra literaria así como sus acciones."

El mismo Kowzan (1997), sin ir más lejos, propone un cuadro modélico de trece sistemas para analizar el hecho teatral; doce de esos códigos pueden ser considerados elementos incluidos en las acotaciones. Aborda la cuestión por el resultado, es decir, el espacio y el tiempo de una representación teatral. Salvo la palabra del diálogo, que es de los trece sistemas citados el que viene a coincidir en este nivel de análisis con la obra de teatro como texto literario, todo es acotación (también nos referiremos a ellas como "rúbricas"), referida al actor o a la escena, signos visuales o auditivos, que se dan ya en el tiempo ya en el espacio, o en ambos a la vez: signos en el actor y signos externos al actor; signos visuales y signos auditivos; signos en el tiempo y signos en el espacio; todos ellos localizados en cinco

ámbitos: en el texto oral (palabra, tono); en la expresión corporal (mímica, gesto, movimiento); en la apariencia externa del actor (maquillaje, peinado, vestuario); en el espacio escénico (accesorios, decorado, iluminación); y efectos sonoros no articulados (música, efectos sonoros).

Es evidente que el concepto moderno de teatro incluye un acto público donde se entrelazan dos formas de expresión distintas: la literaria y la espectacular. El drama medieval favorece la representación, el espectáculo, en menoscabo del texto. A lo largo de los s. XII al XV tiene lugar un proceso de maduración retórica y poética paulatina del texto, pero no llega a alcanzar su propio valor literario hasta finales del s. XV. En este proceso, las rúbricas y didascalias tienen una funcionalidad importante.

1.3.2. Hermenéutica simbólica y analógica

Cruz (2010: 95-127) nos explica que hermenéutica significa “expresión” “traducción” o “interpretación”. La hermenéutica simbólica, en concreto, trata de mediar en las interacciones actuales de las distintas ciencias humanas respecto al lenguaje y su sentido. Antropología, filología, lingüística, filosofía de las formas simbólicas, historia de las religiones, historia del arte, estética, etc., todas estas disciplinas desembocan en un campo interdisciplinario mediante el que se intenta comprender el mundo del ser humano a través de sus estructuras simbólicas. Los símbolos, mitos, leyendas y ritos son compartidos por todas las tradiciones de las civilizaciones antiguas y así dejaron constancia de sus intuiciones y semejanzas con el mundo a través de sus símbolos (ver cap. II.2.1).

El enfoque hermenéutico descansa en la premisa del círculo hermenéutico, el cual establece la relación entre el todo y sus partes. Las partes de un texto –lingüísticas y estructurales- no pueden entenderse aisladamente del todo, es decir, el texto completo. Y solo podemos

comprender el todo en cuanto el mismo se expresa en sus partes. De esta manera, el investigador se mueve en un círculo entre partes del texto y todo el texto y entre todo el texto y partes del texto (Hermida y Quintana 2019: 77)

Tomé (1985: 171-183) denomina hermenéutica simbólica a una disciplina que tiene por objeto la actividad interpretativa, en el marco de aquellas manifestaciones y entidades susceptibles de un desciframiento en tanto que portadoras de contenidos ocultos, indirectos o polivalentes, es decir, de todo aquello que constituye el ámbito de lo simbólico. La religión, la sociología, la etnología, la antropología, la literatura son esferas apropiadas para la investigación hermenéutica. La hermenéutica simbólica se mueve entre el *logos* y el mito, la comprensión y la interpretación, lo literal y lo alegórico; se centra en el campo creativo de las producciones humanas de fuerte contenido simbólico, para clarificarlas, si es necesario, incluso desde lo irracional. La presencia de abundante simbología en nuestro objeto de estudio nos indica que hay algo que descifrar, y nos compromete, como sujeto interpretante, en una experiencia transformadora. Es cierto que la religión y el arte precisan de un sujeto interpretante de sus símbolos.

Según López (2016: 139-151), esta vertiente surge de la novedosa interpretación del lenguaje propuesta por Gadamer, y, antes aún, de Heidegger, Ricoeur y Eliade. Como consecuencia de ello, se trata de una hermenéutica nacida del concepto de razón afectiva, que interpreta al ser como implicación simbólica. Las aproximaciones que se pueden realizar de la hermenéutica, simbólica y analógica (vinculación de contrarios u opuestos complementarios), plantean la reunificación de cuatro aspectos considerados decisivos:

- Entender la realidad a través de lo oculto.
- Las vivencias irracionales.

- Interpretar el fenómeno desde nuestro momento histórico.
- La búsqueda de un lenguaje básico y universal.

Esto nos permite una aproximación desde la actualidad a un pasado muy alejado culturalmente del nuestro, y por tanto algo oscuro, con conciencia de las etapas de este pasado. Es necesario que el acercamiento al momento histórico estudiado sea empático, para remediar la distancia que nos separa de él. Solo así podremos descubrir esos referentes de sentido que suponen el reencuentro mitológico a través de símbolos y arquetipos ocultos, latentes en el fondo de nuestra cultura. La hermenéutica simbólica, continúa López, se conforma en torno a categorías mediales, como la razón afectiva, que es la unión de contrarios, *logos* y símbolo. Frente a la implicación horizontal de los contrarios (ser / no-ser, vida / muerte), convive otra vertical entre el supramundo (sobrehumano, celeste y espiritual), y el inframundo (infrahumano, demónico, material, telúrico). La mediación entre estos contrarios es el ser humano (masculino-femenino), que es el auténtico armonizador de opuestos.

El hombre no es tanto el principio o el fin del universo, sino su estancia medial y conflictiva entre la inconsciencia de la mater-materia coimplicada de espíritu en el origen, y la conscienciación final del espíritu intrascendente coimplicante de la materialidad, en donde el simbolismo (por supuesto humano), representa la mediación entre realidad material e idealidad espiritual (2016: 149).

La hermenéutica analógica, como dice Beuchot (2020), tiene un aspecto dialéctico, no en el sentido que lo desarrolló Hegel, sino como analogía que no concluye en una síntesis de los contrarios; más bien los deja coexistir, e incluso aprovecha sus propiedades antitéticas. Una analogía que permanece abierta. Es como la de Kierkegaard, Nietzsche y Freud. El primero la ve como la paradoja, que no tiene solución, pero hace avanzar. El segundo la descubre en la relación entre Apolo y

Dioniso, que hay que hermanar de verdad, y el tercero la halla entre la pulsión de vida (*Eros*) y la de muerte (*Thánatos*). Lo simbólico (trascendental) y lo analógico (intuitivo) se necesitan y se complementan. Por ejemplo, la belleza de la Virgen María es un reflejo de su pureza interior, o sea, hay primero una analogía o contigüidad entre su belleza física y su pureza moral; el siguiente paso es convertir a la Virgen María en símbolo de la pureza.

Del Moral (2018: 84-105) afirma que a la semiótica conciernen las relaciones inmanentes del texto, es decir, entre sus componentes internos, que convierten un mensaje en texto, pero no puede explicar por qué ese texto es interpretado así por los receptores, ni organizar sus relaciones semántico-trascendentales ni cómo se integra e interactúa ese texto con su sociedad y su cultura. Todo eso cae fuera del campo de interés de la semiótica y es, justamente, lo que corresponde a la hermenéutica, que presupone la unidad de sentido entre los elementos del texto. Así pues, la semiótica estructural y la hermenéutica se complementan.

Sin embargo, parece que no existe complementariedad entre la semiótica analítica y la hermenéutica; puesto que la primera abarca los tres niveles semióticos (sintáctico, semántico y pragmático), parecería que la hermenéutica pudiera quedar englobada en una parte de la semántica y sobre todo en la pragmática. Ambas disciplinas se enfocan en el texto; pero con diferente propósito: la hermenéutica da más relevancia al significado que percibe el intérprete del texto que a la intención de su emisor; la pragmática da primacía a la intención significativa y comunicativa del autor.

La hermenéutica tiene, pues, con la semiótica una relación de complementación. Es decir, la semiótica puede servir como un proceso inicial que se completa y profundiza con la hermenéutica. Después del análisis seccionante de la semiótica, la hermenéutica podrá aportar la recomposición o globalización (Del Moral 2018: 97-98).

Desde estos principios fundamentales, que analizan la comunicación teatral a través de signos, surge esta investigación literaria, enmarcada, precisamente, en el campo de los signos teatrales y en la producción de estos, por cuanto se plantea la posibilidad de diseñar un modelo de interpretación de las obras teatrales, basado en los principios de la semiótica teatral, en conjunción con los principios de la pragmática (cómo el emisor y el receptor interpretan la intención de los enunciados en un contexto).

1.3.2.1. Hermenéutica escénica

Beuchot (2020: 35-48) nos recuerda que el teatro está lleno de simbolismo y ese carácter simbólico es lo que mueve las emociones del espectador. Heidegger hablaba del carácter simbólico de la obra artística por su idoneidad para transmitir significados a los seres humanos. Gadamer lo considera como la capacidad de aludir y reflejar a todo ser humano. Es una universalidad que sobrepasa lo conceptual hasta alcanzar lo emocional. Por ello tiene el poder de mover los sentimientos, las emociones o pasiones. Es la universalidad simbólica de la obra de arte. En palabras de Ingarden: "Asimismo, las cualidades metafísicas pueden manifestarse en una obra teatral, y esta manifestación suele tener una expresividad superior a la que es posible en una obra puramente literaria".

La mayor dificultad del signo teatral se encuentra en su polisemia. El signo teatral es complejo pues admite la superposición de signos. Todo signo teatral puede "resemantizarse". Todo signo teatral es a la vez indicio e icono (a veces también símbolo): icono, por ser el teatro, en cierta medida, una producción-reproducción de las acciones humanas, indicio, puesto que todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido; el rasgo más inocente, el más gratuito en apariencia, tiende a ser percibido por el espectador como indicio de elementos por aparecer, aunque la expectación quede luego defraudada (Cutillas 2006b: 683).

Los signos teatrales son especialmente "resemantizables", porque es un arte efímero, su interpretación depende del espectador de cada época y de cada representación. No pudo ser igual la interpretación que hiciera un espectador tardomedieval de una obra teatral asuncionista, que la que hagamos cualquiera de nosotros hoy día al contemplarla y, además, ninguna representación del *Misterio* de Elche será igual que la anterior. Efectivamente, el teatro no solo es simbólico, sino también icónico e indicial. Por ejemplo, la palma que trae el ángel a María es símbolo de inmortalidad, es icono de la palma a la que hace referencia, e indicio (prueba) de que Dios ha escuchado sus súplicas.

Las representaciones simbólicas son aquellas representaciones que de una manera u otra, representan, simbolizan, sustituyen e interpretan el mundo y la realidad humana. El teatro es una representación potenciadamente simbólica, ya que expresa su simbolismo a través objetos, imágenes, figuras, acciones, construcciones, sonidos, vestimentas, ornamentaciones y escritos. Generadas en un entorno y tiempo particular, representan o proyectan la relación que tiene una sociedad, un grupo social o un autor con su mundo, cómo lo ve, lo percibe y lo interpreta. Nuestras representaciones teatrales, según su contexto y finalidad, presentan carga religiosa y artística, principalmente.

Cruz (2010: 95-127) se refiere a la hermenéusis escénica como la interpretación de los lenguajes y procesos de construcción escénica, primordialmente simbólicos, donde confluyen el teatro, los mitos, el rito, los símbolos, la literatura, la sensopercepción y el *performance*. Trabajando con ellos podemos descubrir las estructuras simbólicas que influyen en el proceso creativo de la obra. Para realizar una hermenéutica competente que indague en las propuestas escénicas, debemos prestar atención especial a los signos y símbolos, si queremos descubrir su sentido. Para comprender en profundidad el *Misterio* de Elche (al igual que las demás piezas

asuncionistas) hay que buscar su hermenéutica en la liturgia católica e, incluso, llegar más allá en la interpretación de los arcanos antiguos y prehistóricos.

Los símbolos se nos ofrecen mediante imágenes evocadoras, cuyos significados no es posible comprender directamente. Precisamente la metáfora y la metonimia, que son el cimiento del discurrir humano, se conectan desde la semiótica con la analogía, recurso básico para interpretar los símbolos. Todo espacio teatral es una verdadera metáfora y una metonimia continuada, ya que presenta en imágenes, más allá del contenido, lo que no está presente en el texto; pero la figura que mejor define el teatro es el oxímoron (paradoja) al unir dos cosas opuestas, pero que manifiestan una analogía por contigüidad: texto e imagen.

Todo ese mundo de la fantasía en operación, corporeizada en palabras, gestos y acción, es una inextinguible cantera poética: los mitos son narraciones épicas, trágicas, líricas o dramáticas; los rituales, escenificaciones de color y sonido; los universos simbólico-religiosos y de creencias hacen que las cosas y las personas sean, en conjunto, mejores, más bellas y atractivas en la región del espíritu que en sí mismas, sustituyen la realidad vulgar por otra más poética. Por debajo de toda creación simbólico-cultural, en la raíz de toda composición poemático-artística, descubrimos siempre la metáfora y la metonimia. Más aún, el esfuerzo por transformar la realidad y la vida en imágenes y representaciones induce a la transformación de la existencia en arte (Lisón 1983: 134-135).

Los procesos teatrales se fraguan en el crisol del rito ontológico y trascendental por antonomasia del ser humano: muerte / renacimiento, y entre los dos extremos vivimos el umbral, el viaje, la crisis, la confrontación y la reintegración. Un mito clave respecto a la reintegración, debido al carácter analógico del universo, es el de la muerte-renacimiento, en el que morir es una transformación que hace renacer con

otra forma, vegetal, animal o humana. Las recientes teorías sobre la percepción estética, incluido el teatro, advierten de que un arte sin claroscuros, sin sugerencias solapadas, es decir, sin misterio, no interrogará nuestro espíritu, ni pondrá en duda nuestras costumbres. Porque en Occidente, ya lo avisaron los simbolistas y los grandes maestros de la escena (Meyerhold, Grotowski, Artaud, Barba...), ha despreciado sus signos, ha olvidado sus interpretaciones, ha maniatado la libertad de los creadores.

Tal vez estemos en la transición que comienza a cerrar el círculo, en el principio fue el rito, le siguió el teatro, ahora la transición es hacia el *performance*. El círculo se cerrará cuando se pase nuevamente al rito. Este ciclo es la muestra irrefutable del indiscutible vínculo entre teatro y mito (Cruz 2010: 124).

1.3.3. Semántica extensional y pragmática

Albaladejo (1989) propone con la semántica extensional un enfoque pragmático en el análisis del texto literario, puesto que la extensión se corresponde con los objetos denotados en el mundo empírico mediante el lenguaje de la narración (que en el teatro se halla en las acotaciones y, sobre todo, en los parlamentos y acciones de los personajes) y no con el mundo de ficción creado.

El punto clave en el análisis semántico-extensional del texto narrativo es la relación entre texto y mundo. La proyección de la poética lingüística desde los límites materiales, sintácticos, del texto narrativo hacia un examen de éste desde una perspectiva más amplia es una respuesta a la exigencia de estudio integral que plantea la constitución misma del hecho literario y es el resultado de la atención a la conexión del texto literario como construcción lingüística con el mundo, de la que da cuenta adecuadamente la teoría literaria apoyada en la organización semiótica,

gracias especialmente al componente semántico-extensional (pp. 194-195).

Las relaciones del arte con la realidad son muy complejas, porque tanto los filósofos como los críticos siempre han intentado responder la famosa cuestión de si el arte recrea la realidad o si la realidad es recreada por el arte: ¿el texto es un mundo de ficción, el mundo es una ficción textualizable o, más aún, el texto es una reelaboración ficcional de la ficción del mundo? Tengamos presente la visión de Calderón sobre el mundo como un gran teatro, donde el ser humano realiza el papel vital encomendado por Dios, o el entremés de Cervantes *El retablo de las maravillas*, en el que ficción y realidad pierden y mezclan sus contornos para los espectadores.

Abordar un texto desde la perspectiva de la semántica extensional, supone, partiendo de ese texto, estudiar en clave hermenéutica el resto de circunstancias que lo condicionan. Lo importante es el texto, lo intratextual y lo extratextual, ya que el referente es importante como extensión del texto. Albaladejo (1992) plantea la construcción de la ficción literaria, como creación de una nueva realidad formada por mundos literarios distintos de la realidad cotidiana, "... baso mi explicación en las raíces referenciales y en la imprescindible proyección textual de éstas..." (p. 11). El referente es el mundo representado en el texto.

El estudio semántico extensional que hago tiene su base en una concepción del texto como construcción artística, en la que son plasmados componentes literarios no lingüísticos, como los mundos de la ficción creados por los autores, que son mundos que no existen con independencia de los textos narrativos y, en definitiva, de la narratividad ficcional (p. 13).

Estos mundos literarios ficcionales, creados por el autor, no existen fuera del texto, solo tienen vida en el relato, produciendo una nueva realidad, verosímil o inverosímil, pero siempre ficticia. Esto enlaza con la teoría de los mundos posibles, que sostiene que es compatible la existencia de un mundo conocido con otros inexistentes, pero posibles y alternativos a este; "los mundos enraizados en el mundo real efectivo son mundos posibles, pero de aquellos son sólo mundos ficcionales los que sean representados por textos..." (p. 51). Visto así, se abren infinitas posibilidades de abordar el texto teatral de un modo distinto, ya que los diversos mundos cobran existencia en la medida que pueden ser pensados por el ser humano. Al aproximarnos de esta manera al texto ficcional descubrimos en él todas las construcciones referenciales posibles y las construcciones referenciales imposibles, esto es, aquellas que solo son posibles como mera creación imaginaria. Estos métodos de investigación literaria ofrecen muchas posibilidades, cuando tratamos de comprender e interpretar el teatro religioso.

La metáfora del mundo como texto está presente en la dialéctica texto-mundo, y la subdivisión del texto en submundos es una forma de acercarse a la comprensión de ese mundo textual. El mundo referenciado en la obra está dividido en tantos submundos como personajes lo conforman, que al mismo tiempo pueden dar lugar a otros submundos y el texto es el punto de encuentro. "En la descripción del texto se encuentran las relaciones de accesibilidad de los mundos y submundos en aquella incluidos; dichas relaciones son resultado de la intensionalización de las existentes entre los mundos y submundos del referente textual." (p. 87). El mundo de cada personaje estará compuesto por el submundo real, el submundo deseado, el fingido, el buscado, etc., que definen y dan humanidad a cada personaje. Estos mundos y submundos del texto no forman conjuntos cerrados unos respecto a otros, sino que son entidades abiertas tensionadas dialécticamente, en las que se producen y trasladan modificaciones, surgimientos inesperados, etc.

En una trama asuncionista genérica, el mundo representado (y referenciado) en la obra establece una dialéctica conflictiva entre el submundo celestial, el terrenal y el inframundo; cada uno está integrado por unos personajes. El celestial, por la Trinidad, los ángeles y los santos; el terrenal por los apóstoles, algunos buenos judíos y los judíos perversos; el inframundo, por Satanás y sus demonios. La Virgen sufre un traslado o modificación, en principio inesperada, de su mundo terrenal al celestial.

El mundo de la obra supone una recreación del mundo objetivo, conseguida mediante la expresión metafórica; de esta manera el texto nos incluye como lectores y espectadores en ese mundo y en la oportunidad de que nuestra intervención en él tenga un sentido, pues nos ayuda a vislumbrar facetas veladas del mundo, que con el simple lenguaje ordinario no podríamos ni vislumbrar. La interpretación profunda del texto puede llevar al lector/espectador a un proceso personal de transformación. La teoría de la metáfora, entendida así, no pertenece solo a la semántica, sino que va más allá, se dirige a la hermenéutica, en donde la metáfora es concebida como una obra, producto del discurso, con implicaciones prácticas, pues la redescrición de la realidad nos muestra otro mundo posible donde vivir.

Con este planteamiento metodológico de aproximación a la comunicación teatral no hemos querido abordar en profundidad (no es un objetivo de la tesis) la polémica clásica sobre qué es lo prioritario en el teatro: el estudio del texto o el de la representación. Algunos investigadores estudian el texto teatral obviando su potencialidad espectacular; otros opinan que, si no se analiza la representación, o sea, los signos extralingüísticos (escenografía, iluminación, vestuario...) y paralingüísticos (expresión facial, miradas, movimientos, gestos...), la visión de la obra es solo parcial. Nosotros mantenemos una posición ecléctica, en el sentido de que no damos preferencia a uno u otro, siempre teniendo en cuenta que es mucho más fácil analizar un texto escrito que una representación escénica concreta.

Queremos dejar constancia de que, además de lo ya dicho anteriormente, las aproximaciones del posestructuralismo con Kowzan a la cabeza y sus estudios del sistema de trece signos en el teatro, las aportaciones epistemológicas que confluyen en nuestra investigación teatral tienen también en cuenta los estudios estructuralistas de la Escuela de Praga, en especial Mukarovsky y su "principio de transcodificación" (los signos que forman la representación escénica crean significados que el público interpreta: la semiotización del escenario); igualmente, de Barthes y su teoría del teatro como canal de mensajes hacia el espectador. Y no menos importante, la perspectiva pragmática de Bettetini, Pavis o españoles como Boves Naves, Romera Castillo, y, por supuesto, los ya nombrados Tordera y Sito Alba, entre otros.

Con ellos, el estudio del signo teatral se desplaza hacia lo que con anterioridad se había considerado marginal: el contexto, los aspectos psicológicos y sociales, el comportamiento de los actores, etc. La perspectiva pragmática se configura en el teatro como un ejemplo perfecto del lenguaje en acción, y la representación escénica como una muestra de contextualización espacio-temporal.

1.4. METODOLOGÍA ETNOGRÁFICA

Motivado por nuestro interés personal hacia el hecho religioso (ver Introducción), hemos estado en contacto directo con diferentes tipos de creencias, no solamente por lo que supone la convivencia cotidiana en esta sociedad heterogénea, sino más directamente relacionado con nuestro trabajo como profesor de Secundaria en aulas tan diversificadas, además de nuestra participación en grupos y eventos ecuménicos. Esta experiencia nos ha permitido, como también manifiesta Siffredi (2003: 7-21), descartar algunos prejuicios, apreciar la importancia metodológica de la subjetividad y extender nuestro entorno religioso, intentando alcanzar una valoración más completa de la sociedad desde la interculturalidad (Cutillas, Morató

y Rizo 2006a: 107-116). Las convicciones religiosas personales pueden ayudar a comprender mejor las de otras personas.

Así pues, es evidente que, dado el propósito de este trabajo de ofrecer respuesta a las preguntas antes mencionadas (ver Introducción), palpitan, como fondo de todo el proceso investigador, nuestras convicciones religiosas y éticas. Para conseguirlo, hemos introducido unas propuestas epistemológicas (ver cap. I.1.1) que actúan como soporte de una reflexión sobre el recorrido teórico y metodológico seguido en la investigación, donde la espiritualidad, siempre abierta al diálogo, ha marcado buena parte de los objetivos y conclusiones. Es obvio que lo manifestado en la tesis manifiesta una honda huella personal, que admitimos como deliberada.

Por estas razones, no solamente ha habido un acercamiento al objeto de estudio desde fuera, desde la metodología de una revisión bibliográfica sistematizada, que fundamente nuestra teoría sobre el estado de la cuestión, sino también desde dentro, gracias a la etnografía, con el evidente interés pragmático y empírico de participar, observar, constatar y analizar comportamientos humanos relacionados con el devenir de grupos sociales concretos y maneras de expresar su identidad colectiva y sus vínculos interpersonales en contextos de festividades y celebraciones religiosas.

Según la acepción de Malinowski (1982), la etnografía es aquella rama de la antropología que estudia descriptivamente las culturas. El *ethnos*, que sería la unidad de análisis, podría ser una nación, una región, una comunidad, o un grupo humano que conforme una entidad y cuyos miembros estén relacionados por costumbres o mutuos derechos y obligaciones. En nuestro caso serían objeto de estudio etnográfico grupos sociales que, estando en diversos grados de integración, tienen en común o se orientan (diacrónica o sincrónicamente) por modelos de vida que los hacen a la vez semejantes y desemejantes: costumbres, creencias, prácticas sociales y religiosas, conocimientos y comportamiento. Martínez (1988: 43-56) aconseja con

buen criterio la conveniencia de ser prácticos eligiendo un grupo humano o ámbito territorial que parezca abarcable por su tamaño y complejidad, de tal manera que sea realizable dentro del marco temporal previsto y con los recursos disponibles. No olvidemos que en el estudio de campo sobre grupos humanos los sucesos fortuitos son muy posibles y nada desdeñables (ver cap. VIII.8.5.1.1 y 8.5.1.2).

Mediante estos apuntes teóricos pretendemos ilustrar una manera sencilla de utilizar la etnografía como un instrumento apropiado para la recopilación de información sobre prácticas culturales relacionadas con la religiosidad popular. Con ello no ambicionamos convertirnos en antropólogo o etnógrafo, perfiles que requieren un nivel de trabajo muy especializado, como ocurre con cualquier profesión (y del que nosotros no disponemos); pero sí es una metodología muy válida que nos facilita una aproximación a una forma de investigar muy interesante.

- Para hacer etnografía utilizamos dos técnicas básicas de trabajo de campo: la observación y la entrevista. Mientras observamos, también podemos participar. A esto se llama observación participante e investigación-acción.
- Se pueden usar videocámaras, fotografías, grabadoras, móviles, etc.
- Para las entrevistas es conveniente usar formatos semiestructurados con una línea definida de preguntas que nos interesan, aunque, en el caso que nos ocupa, al existir cercanía interpersonal, la simple conversación abierta y espontánea con los entrevistados ha ofrecido resultados suficientemente válidos y enriquecedores.
- Ayuda llevar un registro de todo, conversaciones, respuestas, opiniones, reflexiones, acciones, organizado por fechas, horas, lugares y personas que intervienen, porque favorece la organización posterior de los resultados.
- A veces es interesante dejar que los intervinientes escriban sobre su participación en el evento y sus sentimientos consecuentes de forma libre y sin presencia del investigador.

Cotán (2020: 83-103) considera que las aproximaciones etnográficas han de reunir diez características esenciales:

1. Observaciones contextualizadas.
2. Hipótesis originadas en el momento en el que se desarrolla el estudio.
3. Observación prolongada y reiterada en el tiempo.
4. Las narraciones y voces de los participantes han de ser recogidas a través de diversas técnicas de investigación etnográficas, como es el caso de la observación y la entrevista, entre otras.
5. Explicación del conocimiento cultural y social de los participantes.
6. Los instrumentos, esquemas, códigos, categorías, que se generen deben ser creados fruto de la observación.
7. Ha de ser transcultural y comparativa.
8. Debe clarificar lo implícito para los lectores: reglas, palabras, comportamientos, etc.
9. El investigador no debe incidir en las respuestas de los participantes ni conducir la entrevista bajo su perspectiva personal. Debe ser lo más neutral posible.
10. Utilizar cualquier material que permita recoger más información (grabadora, cámara, etc.).

Atendiendo a estas diez características esenciales, hemos empleado la etnografía como metodología en una parte de esta investigación (ver cap. VIII), con sus técnicas complementarias, como la observación sistemática y participante; las entrevistas en diversos grados de profundidad; las tertulias y conversaciones más informales; una copiosa recopilación de noticias de prensa; de documentos bibliográficos; textos literarios; textos informativos y elementos audiovisuales.

Referente al proceso de análisis de datos cualitativos, se hace necesario matizar que requiere de un período de tiempo mayor que en el caso del análisis cuantitativo. Al tratarse de datos narrativos (textuales) y no, de

datos numéricos, es necesario un proceso de elaboración más prolongado que implica: la transcripción, la organización de la información, la reducción de datos a través de la codificación y categorización y el análisis propiamente dicho (Alonso Pardo 2020: 166).

La unidad de análisis principal ha sido el ceremonial público de las Fiestas Patronales de Jumilla; los actos culturales, culturales y artísticos en torno a la Asunción, y las personas implicadas y participantes en ellos, atendiendo a las funciones que desempeñaban, así como a sus modos expresivos con sus significados rituales urbanos. Nuestra unidad de observación se corresponde especialmente con la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción existente en Jumilla y su desempeño público.

En este sentido, nuestra observación fue participante y no participante, según el caso:

- Las observaciones se realizaron en una variedad de espacios sociales y ceremoniales, tales como las procesiones -asistiendo presencialmente o viéndolas por TV o *youtube*-, los cultos internos, y diversos actos culturales, protocolarios, preparativos y convivenciales.
- Se realizaron entrevistas abiertas y conversaciones semiespontáneas con informantes clave, tanto de la Cofradía, como de jumillanos no cofrades, e incluso con personajes relevantes relacionados con el *Misterio* y la *Fiesta* de Elche (como el Dr. Rodríguez Maciá, exalcalde de Elche, o el Sr. Sabuco, presidente de la Sociedad Venida de la Virgen, ambos en 2019; asimismo, conversaciones telefónicas con la encargada de atención exterior del Patronato del *Misterio* de La Selva del Camp, y con un vocal de la Asociación Cultural del *Misterio* de Castellón).

- Pero, sobre todo, hemos investigado el fondo bibliográfico y documental depositado en la sede de la Cofradía de Jumilla, revistas, opúsculos, libros, cartelería, etc.
- La muestra cofrade seleccionada se conformó con base en los siguientes criterios: género (tanto hombres como mujeres), tipo de vinculación con la Cofradía: rol directivo: presidenta, expresidente, vocal o simple cofrade.

Las entrevistas, a veces con un pequeño guion muy sencillo, pero las más como conversaciones mantenidas amigablemente, no buscaban la finalidad de cuantificar y mensurar resultados desde un punto de vista estructurado, sino de reflejar en la tesis un sentimiento, una devoción íntima y, en el fondo también colectiva, de una serie de personas, anónimas unas o reconocidas otras, sobre todo aquello que atañe a la Virgen de la Asunción. Por dicha razón, no aparecen en la tesis guiones formales y escritos de entrevistas.

Sin embargo, esta manera, quizá más relajada y cercana, de recabar información personal sí que propició que el número de discursos de los que nos servimos fuese mucho más amplio, si atendemos a las incontables conversaciones informales y tertulias, no solo presenciales, sino también a través de grupos virtuales de cofrades en *Facebook* o *Washapp*, que tuvieron lugar durante los 4 años de trabajo de campo *in situ*, así como a los discursos textuales emanados de las fuentes hemerográficas y de otras fuentes documentales y bibliográficas no producidas por el investigador.

Los principales diarios locales de prensa analizados, en el caso de Jumilla, fueron *Siete Días Jumilla* y *El Eco*, además de *La verdad* y *La Opinión* de Murcia. Otros medios de comunicación revisados fueron *Telecable Jumilla*, *Canal 7 TV Murcia*, radio *COPE Jumilla*, *Onda Regional de Murcia* y *Radio Jumilla*.

Por su parte, la bibliografía preexistente nos permitió acceder a investigaciones que, además de servir para ilustrar el estado de la cuestión, nos aportaron multitud de

discursos y relatos muy relevantes para el objetivo de la investigación (Boletines de la Cofradía, Boletines de Moros y Cristianos, Libros de Fiestas Patronales, Libros de Semana Santa, etc.).

Por último, los elementos visuales y audiovisuales se basaron en los producidos por el propio público asistente y personas participantes en los distintos eventos; los producidos por el propio investigador durante el trabajo de campo por medio de la cámara fotográfica digital y el teléfono móvil; así como otros procedentes de archivos públicos y privados, estos últimos puestos a nuestra disposición por diversos informantes.

La vida en grupo puede tener ciertas propiedades constantes que por supuesto, es importante descubrir, pero también es un flujo, un proceso con oscilaciones, ambigüedades e incongruencias. Nuestra tendencia instintiva es la de tratar de resolver esas ambigüedades y esas incongruencias cuando nos cruzamos con ellas, pero verdaderamente constituyen la materia de la vida, que más bien hay que comprender, resolver y por ende eliminar. Para hacer etnografía es necesario adentrarse en el grupo, aprender su lenguaje y costumbres, para hacer adecuadas interpretaciones de los sucesos, si se tienen en cuenta sus significados; no se trata de hacer una fotografía con los detalles externos, hay que ir más atrás y analizar los puntos de vista de los sujetos y las condiciones histórico-sociales en que se dan. Es por eso que el etnógrafo tiene que insertarse en la vida del grupo y convivir con sus miembros por un tiempo prolongado, pues ante todo tiene la necesidad de ser aceptado en el grupo, después aprender su cultura, comprenderla y describir lo que sucede, las circunstancias en que suceden mediante el uso del mismo lenguaje de los participantes (Nolla 1997: 107-108).

Para finalizar, en ningún caso es el objetivo de esta investigación realizar un estudio acabado ni exhaustivo de las posibilidades que ofrecen las diversas metodologías expuestas, por cuanto la necesidad de su utilización ha surgido de establecer un soporte teórico, a partir de conceptos fundamentales, susceptibles de ser relacionados con la comunicación teatral y su naturaleza discursiva. Creemos que con esta presentación epistemológica y metodológica conseguiremos básicamente los objetivos que pretendemos alcanzar, y, sobre todo, el análisis de los resultados, es decir, el estudio del teatro religioso, el espectáculo y el teatro asuncionista. Así como el análisis reflexivo que integra las partes de su dramaturgia: el ámbito literario, texto, manuscritos (o copias), lenguaje, métrica (teatro poético), autor, argumento, tema, personajes, pero también su ámbito espectacular, escenografía, decorados, tramoya, utilería, música, iluminación, sonidos... Este análisis pretende ser válido, tanto para las representaciones medievales de estas obras, como para sus representaciones posteriores e incluso actuales, a pesar de sus evidentes diferencias contextuales.

CAPÍTULO II – FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS

II - FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS

2.1. ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL DEL TEATRO

2.1.1. Símbolo, mito y ritual. Preteatro

Por medio de la antropología teatral es posible esclarecer las concomitancias que tienen los fenómenos parateatrales y el teatro, ambas como actividades de representación con grandes semejanzas, y que en su momento desempeñaron un papel muy parecido en la sociedad donde se llevaban a cabo. La antropología converge con el teatro cuando investiga, tanto de forma teórica como empírica a la humanidad y a las culturas en todos los ámbitos. El teatro forma parte de los fenómenos culturales y sociales y así coincide con la antropología. El teatro reafirma su faceta antropológica cuando crea un espacio y un tiempo en que el ser humano produce y organiza su propia cultura. La antropología hace posible que se pueda concebir el teatro como una ciencia social más allá del arte, o sea, la antropología del teatro.

Ha sido importante abordar el estudio del símbolo, porque es un aspecto principal de nuestra condición de personas. En las sociedades, en las culturas, más que sujetos hay personas, que actúan, viven y existen en gran relación con sus símbolos. De modo que todo lo que ganamos en comprensión del símbolo también lo ganamos en la comprensión de nosotros como personas, de nuestros símbolos. Si nuestro existir nos constituye como personas ontológicamente, nuestros símbolos nos constituyen como tales antropológicamente, en nuestro actuar en la sociedad y cultura a la que pertenecemos (Beuchot 2020: 47).

La antropología teatral estudia, por encima del comportamiento fisiológico y sociocultural del actor en escena (Barba 1983: 75), la incidencia del teatro en los cambios sociales y en las tradiciones culturales. El teatro ha ido participando cada vez con más fuerza en la renovación de los valores, de las normas y de la conducta, resultando, por tanto, obligatorio estudiar el contexto en el que se origina. Moya (2021: 31-47) reflexiona sobre los nexos entre antropología y teatro, afirmando que esta relación ha existido siempre, desde que el ser humano tuvo capacidad de simbolizar, ya que por medio de la representación comprendemos cómo funciona la sociedad circundante. Nos integramos en una colectividad, porque aprendemos sus reglas, observando e imitando hasta mimetizarnos con nuestra cultura y acomodarnos a sus costumbres.

Estas celebraciones en grupo servían para cohesionar y dar sentido a la existencia de la comunidad, a la vez que aseguraban su continuidad: generaban *communitas*. No hay separación todavía entre actores y espectadores, por tanto, no hay teatro, sino que todos participan de la misma celebración: hay ritual. Ya que en el ritual encontramos la base de la teatralidad, es necesario detenerse en este concepto para comprender mejor la relación entre antropología y teatro (Moya 2021: 35).

Un rito (del latín *ritus*) es un acto religioso o ceremonial repetido invariablemente en cada comunidad cultural. Los ritos son las celebraciones de los mitos, por lo tanto, no se pueden entender separadamente de ellos. Tienen un carácter simbólico, expresión del contenido de los mitos. La celebración de los ritos (ritual) puede consistir en fiestas y ceremonias, de carácter solemne, según pautas que establece la tradición, la autoridad religiosa o la organización correspondiente. El ritual supone un tipo de conducta formalizada que se relaciona con la creencia en seres o fuerzas míticas. Estaría condicionado por una concatenación predeterminada de actos, palabras y fórmulas que se enmarcan en unas convicciones. Quienes lo llevan

a cabo, están convencidos de que se trata de una acción eficaz para influir en el desarrollo de los acontecimientos, ya sean de tipo natural o sobrenatural. O sea, es acción unida a creencia, pero no es teatro tal como lo entendemos actualmente. Por tanto, únicamente podremos hablar de acciones o representaciones (preteatro) y será necesario llegar al s. IV a. de C. Para que se produzca esta fragmentación en el teatro griego.

El mito (Moya 2021: 31-47) es adecuado para interpretar los eventos del mundo circundante. Existe una gran cantidad y variedad de mitos, pero todos plasman la visión que tienen del mundo las culturas y las civilizaciones donde nacieron. La "mitología" bíblica será la fuente de muchos temas y formatos teatrales para el teatro occidental a partir del Medievo. Para los antropólogos, el concepto de mito no está suficientemente fijado. En un sentido vulgar, puede referirse a una historia fingida, sería un relato cercano al cuento, a la fábula y a la leyenda, pero con algunas diferencias respecto a ellos. En sentido teológico, indica la exposición de algún misterio religioso. La relación de los mitos con la historia es muy complicada. El mito, para Lévi-Strauss (1995: 209-254), se define por relación con un sistema temporal mezcla de diacronía y sincronía, ya que los acontecimientos que se extienden temporalmente configuran una estructura perdurable.

Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo, o durante las primeras edades, o en todo caso hace mucho tiempo. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro (p. 232).

Gómez García (1976: 119-146), siguiendo los pasos de Lévi-Strauss, se cuestiona cuál es la función del mito en una sociedad. El mito supone un esfuerzo por subsanar oposiciones sistémicas, a las que proporciona una mediación lógica, con la finalidad

de ofrecer un paradigma lógico con el que dar resolución a esa contradicción percibida por la sociedad. Los mitos son válidos para solucionar problemas sociológicos o psicológicos, obtener un conocimiento positivo. Para alcanzar esa meta, es necesario acomodarse a un método riguroso, sintetizado en tres reglas:

1. Un mito nunca debe interpretarse en un solo nivel. No existe una mejor explicación, ya que todos los mitos adquieren significado en muchos niveles.
2. Un mito tampoco debe interpretarse aislado, sino vinculado con otros mitos que, unidos entre sí, forman un grupo.
3. Un grupo de mitos no debe interpretarse por separado, sino por referencia:
 - a) a otros grupos de mitos.
 - b) a la etnografía de las sociedades donde se originaron.

Pensamos que sería una gran equivocación creer (precisamente embaucados por el mito de la modernidad) que el mito no tiene razón de ser en la modernidad, y que debemos relegarlo exclusivamente al ámbito de la muerte. Es cierto que la muerte repele a la razón y brilla en el mito, pero la realidad, supuesto ámbito del pensamiento empírico y racional, también está condicionada por el mito, porque ella aún es más impenetrable que la muerte. Se han encontrado razonamientos para justificar la existencia de la muerte, como el segundo principio de la termodinámica (la función de la vida es luchar contra la segunda ley de la termodinámica y tratar de frenar a la entropía. Podemos decir de manera especulativa que la segunda ley es una de las razones por la que las células después de varias reproducciones empiezan a fallar y mueren); sin embargo, aún no se ha encontrado ninguna razón de ser o existir. Así pues, el mito nace en la humanidad, no solo del abismo de la muerte, sino también del misterio del ser.

Justamente la existencia de los mitos es lo que sirve de base para los rituales en todas las sociedades; y estos, como ya hemos apuntado, son a su vez el fundamento de la teatralidad. Víctor Turner (1987) subraya la relación directa que se da entre una

cultura y su estilo de manifestación ritual y teatral. Conociendo sus representaciones, comprenderemos mejor una cultura concreta. En el capítulo 1 titulado “Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance”, perteneciente a su libro referenciado, Turner (1987: 4-5) habla de la capacidad creativa del ritual (por encima de la simple repetición). El ritual es trascendencia y se enfrenta al gran terror de la historia (caída y muerte). Contar la historia por medio de un ritual es el procedimiento más eficaz de controlar la ansiedad y de someter el azar y la contingencia de nuestra vida; el ritual del sacrificio quizá sea el más extendido, porque el ritual conlleva manejar y gestionar el poder religioso o civil.

Nos permitimos hacer un comentario sobre la diferencia entre nuestro uso del término ritual y la definición de Schechner (2012: 63-85), quien entiende por ritual un acto de unidad estandarizado, que puede ser tanto secular como sagrado, mientras nosotros preferimos referirnos al ritual como la realización de una secuencia compleja de actos simbólicos. Coincidimos con Grimes (1996), cuando lo define como una "actuación transformadora que revela las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales". (Entrecomillado traducido del inglés al español)

Se observa en V. Turner (1987: 4-5) una polisémica utilización de la palabra drama bastante deliberada. Las similitudes observadas entre el ritual de sociedades preindustriales y el teatro de sociedades complejas, como supondría la existencia de acontecimientos y procesos liminales (que marcan una transición o un antes y un después) en ambos y, principalmente, un empeño mutuo y compartido de metacomentario social (reinscribir un determinado texto o acción en un código interpretativo específico), lo invitan a considerar los rituales como acciones dramáticas y la asimilación y el uso en el teatro de recursos de acción manejados en los rituales.

García González (2017: 114) nos ofrece una doble perspectiva del rito. Desde la perspectiva objetiva *etic* (describe una realidad cultural y un comportamiento desde el punto de vista de una persona ajena a dicha cultura), un rito es un acto realizado por personas en una comunidad humana que supera los actos cotidianos y los integra en un mundo de seres presentes o pasados que no se ven, pero que recrean y recuerdan con ligaduras invisibles que los conectan con los antepasados, que ya lo realizaron antes. El rito, desde el proceso subjetivo *emic* (describe una realidad cultural y un comportamiento desde el punto de vista íntimo de los individuos que forman dicha cultura), es decir, desde dentro, es un acto mediante el que un ser humano participa en la vida de otro ser humano al que evoca históricamente, pero que ya no vive en su misma historia. Esta evocación histórica es interpretada por la comunidad con ritos, imágenes o relatos, mientras celebran la vida. El sociólogo P. McLaren (1995) enfatiza al respecto que “una celebración pública es un puente colgante de símbolos entrelazados, tendido sobre un abismo”. Igualmente añade que:

Los símbolos rituales pueden ser interpretados como tipos de mecanismos mediadores que permiten a los individuos dar forma a la realidad. Poseen un gran poder connotativo, ya que son multivalentes, fisionables, imponderables e intangibles. Los rituales son capaces de entrar en una acción simbólica y penetrar en concepciones complejas del mundo (p. 23).

La cultura es una construcción que se mantiene como una realidad consistente y significativa, mediante la multiforme organización de rituales y sistemas de símbolos. Los símbolos pueden ser verbales o no verbales y generalmente están ligados al *ethos* filosófico de la cultura dominante (p. 223).

Según V. Turner (2007: 21-40), los símbolos son objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades especiales que aparecen en el contexto del ritual y representan o recuerdan algo por la posesión de cualidades análogas o por asociación de hecho o pensamiento. Los símbolos forman sistemas y estos sirven para calificar las obras de la cultura (que contienen un valor expresivo) o para proporcionar significación o sentido a los fenómenos del mundo (p. 21). Agrega Turner (2007) que para cumplir esta función, los símbolos han de reunir tres propiedades básicas:

- Condensación de muchas acciones en su formación.
- Unificación de significantes dispares mediante analogías y asociaciones.
- Polarización de sentido con dos polos: a) normas y valores; b) deseos y sentimientos. La unión de los dos polos transforma la obligación en deseo.

También han de presentarse como:

- Dominantes, porque tienen la misma significación y representan los valores de una sociedad.
- Instrumentales, porque sirven para la consecución de los objetivos del ritual.

Refiere Abilio Vergara que existe una estrecha relación entre símbolo e imaginario. Aquel, como expresión privilegiada del imaginario, encuentra densidad temporal en la imaginación y la memoria: "si la gente se preocupa por el provenir o por el pasado configura sus perspectivas, horizontes y mapas con diferente proyectividad, otorgando, a su vez, a la acción, a la vida cotidiana y al proyecto diferente cualidad, función y prioridad". Los símbolos cuentan con un significante y un significado que generan acción y movimiento en torno a ellos y buscan persuadir a observadores (Pereyra 2017: 66).

El profesor iraquí Gaber Al-harishawi (2017: 86-103) asegura que los ritos forman parte del patrimonio cultural. La mayor parte de rituales y símbolos no son nuevos

para nosotros, sino que son un legado, porque las tradiciones de cualquier pueblo o comunidad ha sido transferidas gracias a unos procedimientos e instrumentos establecidos; con el transcurso de los años un ritual puede evolucionar o incluso cambiar un poco, pero sus raíces se alimentan de la antigüedad y se transmiten por generaciones. Los ritos tomados del entorno religioso, o aquellos que cogidos del campo social, artístico o histórico, crean la identidad y las peculiares características de una región o el nacionalismo de una zona. Este razonamiento nos lleva a pensar que el rito es mucho más, es una materialización de la identidad nacional, social e histórica. Garamendi (1991) nos previene sobre la interpretación metafórica de los ritos en relación a la sociedad real a la que representan:

El rito, por tanto, viene a ser una metáfora de la sociedad, y su relación con ella es totalmente arbitraria. Si se interpreta un rito cualquiera como un reflejo de la sociedad, se cae en la falacia ontológica característica del pensamiento mágico, de la magia homeopática, más concretamente, que atribuye a las operaciones rituales un efecto idéntico al de las operaciones técnicas (p. 118)

Y continúa incidiendo Gaber Al-harishawi en que los ritos tienen una función muy destacada dentro de la identificación de una comunidad y que los rituales ocupan un lugar que también es muy sutil. Tampoco es fácil analizar los diferentes matices que los acompañan, porque sus símbolos constituyentes se consideran supervivientes de antiguas herencias históricas y culturales. Por ello, el ser humano conserva los ritos como patrimonio cultural o folclore popular, además se hace responsable de ellos, porque es el patrimonio que le recuerda la existencia de las civilizaciones. Son demasiadas las energías invertidas para que lleguen hasta el presente. Un factor interesante de considerar es el desarrollo de la tecnología que, especialmente en Occidente, ha dado la oportunidad a países y pueblos para que las tradiciones resulten más atractivas y así transmitir las a las generaciones venideras.

La profesora Picazo (2014: 5-18) asegura que tanto el rito como el culto religioso son necesarios en las sociedades para perpetuar el orden social. Gracias a la celebración de fiestas cíclicas, se participa comunitariamente de los deleites de la vida, se educa al pueblo sobre qué placeres y en qué momentos son lícitos. Estas reuniones son una oportunidad para favorecer solidaridad, para colaborar y sentirse *communitas*, encarando la vida como un todo y no de manera aislada. Este acercamiento de los miembros del grupo tiene lugar en un entorno moral, controlado por unas normas en las que no procede la ruptura de la tradición ni la heterodoxia, ni las individualidades. Los ritos son una manera eficaz de conservar las tradiciones, de conseguir en cierta manera la aceptación pública de una moral uniforme. La base de la validez de una norma es que se convierta en un modelo general de conducta.

Destaca Picazo, desde una perspectiva con un claro sesgo maximalista, que, una tradición o un símbolo acaba derivando mediante el ritual en algo natural y no discutible. Esto ocurre así, porque creemos que las palabras tienen un poder que fluye de un creador al que debemos la vida. El ritual es la manera de crear realidades auténticas y, así entendido, resulta natural, innato e incuestionable. La representación de ese ritual tiene carácter moral y debe ser obedecida, aunque sobrepase los límites del sentido común.

2.1.2. Ritual, fiesta y espectáculo dramático

Schechner (2012) habla de ocho tipos de representación según la situación o contexto, aunque pueden superponerse con frecuencia. Estas situaciones se darían en: "1. La vida cotidiana, 2. Las artes, 3. Los deportes y otros entretenimientos populares, 4. Los negocios, 5. La tecnología, 6. La sexualidad, 7. La ritualística (sagrada o secular) y 8. El juego". (p. 63). Estas categorías a veces se solapan y es complicado marcar límites claros entre ellas. Sobre todo, entre las artes (2) y el ritual (7) que están fuertemente ligados. Schechner nos avisa de que catalogar algo como

arte estará supeditado al contexto histórico y las convenciones sociales del momento (un matiz importante de cara a la catalogación genérica del drama litúrgico, por ejemplo).

Para Schechner, son siete las funciones de la representación: “1. Entretener; 2. Hacer algo que es bello; 3. Marcar o cambiar la identidad; 4. Crear o promover el sentido de comunidad; 5. Curar; 6. Alcanzar, persuadir o convencer; 7. Tratar con lo sagrado y con lo demoníaco” (p. 85). No todas las representaciones cumplen con todas las funciones, sino que reforzarán algunas de ellas. El teatro, por ejemplo, puede convencer (6), persuadir (6) y entretener (1). Un chamán trata con lo demoníaco (4) y lo sagrado (7) a la vez que entretiene (1) y promueve el sentido de la comunidad (4), tal como lo hará un sacerdote cristiano. El ritual (7) abarcaría el mayor número de funciones, mientras que una producción musical, se limitaría a las mínimas, como entretener (1). Existen diferentes clases de rituales, entre ellos los religiosos, que adoctrinan a los fieles en lo que creen sagrado para el grupo. Este tipo de ritual es el que más nos interesa.

Estamos comprobando que el ritual es interactivo, trascendente, capaz de activar formas de significado sociocultural, en un contexto tempo-espacial (dramático, rememorativo y anticipatorio); su base son las acciones corporales del presente, impregnadas de herencia cultural y un deseo de proyección, de expresión de conflictos u otros valores socioculturales. Muchas acciones sociales y culturales tienen efecto en virtud de su carácter performativo (implica la realización simultánea por el hablante de la acción evocada) que comprende tres perspectivas: acciones sociales como realizaciones y escenificaciones culturales, el habla como acción performativa y las *performances* artísticas como acciones corporales estéticas (Wulf 2008: 305).

Dentro de los temas clásicos en antropología social entraría el estudio de fiestas y rituales como lenguajes proyectivos (hacen aflorar sentimientos e ideas de las personas de un grupo) de una realidad social, como entornos y momentos socio-simbólicos por los que circulan mensajes y símbolos seculares y como herramientas utilizadas por el poder para dar legitimidad a un concreto modelo social e ideológico homogéneo y sin fisuras (Domene 2017: 171-197). Por ello, algunos autores han estudiado el tema del ritual/drama/celebración en la sociedad actual. La comunidad recreada por medio de rituales, que son un reflejo directo de la misma sociedad donde la fiesta sucede. El ritual, al ser un proceso comunicativo y dramático recubierto de simbolismo, supone una traslación de las múltiples identidades actuantes en el interior de esa sociedad.

Las artes tienen sus orígenes evolutivos en las primeras categorías que el hombre primitivo construyó: en los fundamentos del lenguaje, los mitos y los rituales. Las artes representan los esfuerzos del hombre para controlar los elementos de sus experiencias, para dar significado a su vida privada y social y para relacionar su consciencia subjetiva con los objetos materiales (Cutillas 2006b: 574).

Para acercarnos a este concepto, resulta interesante la idea de drama ritual o drama social, proveniente de los estudios de V. Turner (1987), que acentúan las atrayentes conexiones entre teatro y ritual. Otros investigadores se inclinan a hablar de celebración o escenificación. Gómez y Jiménez (1997: 151) denominan "drama ritual urbano a un concepto desarrollado a partir del estudio de los ciclos de obras medievales en las ciudades europeas".

Mancha (2020) destaca que las fiestas nacionales hodiernas en Occidente, los momentos feriados del calendario, lo que él denomina la "conceptualización de la ciudad recreada y (re)producida social y simbólicamente como escenario dinámico y dialéctico" (conceptualización como representación mental) ha sido persistente en

los festejos y rituales públicos, llevados a cabo durante siglos de tradición cultural en los pueblos mediterráneos. En nuestras culturas mediterráneas, ha sido costumbre organizar desfiles rituales. Verdaderas dramatizaciones, que representaban a las fuerzas vivas dominantes, disponiendo como modelo de antiguos precedentes, como serían las procesiones de las ciudades griegas y romanas o las ejecuciones públicas medievales (en particular los autos de fe).

Todo esto se halla imbricado en una cultura del representar, de transformar el espacio urbano como espectáculo de celebración. Esta perspectiva supone entender la fiesta como una concurrencia de teatralidad urbana. Y en la cima de ese concurso la ciudad queda acicalada y convertida en un escenario dinámico semejante a una *via triumphalis*.

A propósito de todo esto, Grimes (1996) señala certeramente que el camino hacia el ritual transita a través del drama. Según él, en general, un ritual supone una escenificación del conflicto, la ambigüedad y la agitación grupal. El ritual activa la cohesión y la confianza en la identidad del grupo mediante la comunicación simbólica y la interacción, el espectáculo y la fiesta, el *agon* (la lucha), incluso la muerte que todo lo sacraliza (recordemos la Muerte y Resurrección de Cristo y la de su Madre). Con el ritual dramatizado afirmamos la vida, intentando superar la muerte, en el cual la fiesta se convierte en el caos festivo que nos devuelve al orden. (Texto traducido del inglés al español)

Personalmente consideraré que la acción dramática ritual presente, dinamiza implícitamente las percepciones tempo-espaciales de rememoración y anticipación, que cada cultura tiene una vivencia y una dramática, una ingeniería ritual propia que entender y que esta parece ser un camino cultural eficaz de comunicación entre el individuo y la sociedad. La ritualidad se muestra como un lenguaje capaz de incluir el

lenguaje verbal, el corporal, el proxémico y de integrar la comunicación y la interacción social en acciones dramáticas. (Ribot 2009: 52)

La escenificación de un rito no se distingue en su estructura de cualquier otra forma de representación en todas las culturas. El teatro es una expresión artística que, aunque surgió dentro del ámbito religioso, ha ido desvinculándose de lo sagrado por la continua adición de elementos profanos, sobre todo en Occidente. Cualquier ceremonia litúrgica necesita de una puesta en escena y esto la asocia necesariamente con un acto mágico o religioso que se convierte en un ritual. Así pues, si la celebración ritual se presenta como una escenificación, entonces el actante asumirá un papel dinámico, comprometiendo en ello tanto su voz como su cuerpo.

Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para recrear nuevas formas que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante en nuestras vidas. Hemos perdido todo sentido del rito y del ceremonial. Pero las palabras quedan en nosotros y los antiguos impulsos se agitan en el fondo. Sentimos la necesidad de tener ritos (Brook 2000: 56).

Es indiscutible en la actualidad que el teatro es la consecuencia artística que derivó de los ritos. Los actos implicados en un ritual devienen en el hecho teatral, cuando el actante los ejecuta. Por tanto, la práctica ritualista proviene de un esquema escénico y sus procesos se basan en una estructura dramática. Estos principios favorecen alguna diferenciación entre ellos, ya que el ritual conserva el nexo con lo religioso, del que proviene, al tiempo que la ceremonia abarca actividades no siempre religiosas. Estas reflexiones nos ayudan a comprender mejor las frases de Tylor, al definir el rito como "la expresión dramática del pensamiento religioso" o "el lenguaje gestual de la teología" (1977: 448).

Durkheim afirmaba que una estructura de creencias sagradas sería válido para aglutinar moralmente a una comunidad, por ejemplo la Iglesia (2007: 42). Sugería algo importante como que el contenido de promesa y ofrenda expiatoria que los signos y símbolos implicados en el rito conservan respecto a este fin no pueden olvidar su preeminencia inicial. Del mismo modo, el código simbólico usado será entendible y compartido por todos los participantes. Como consecuencia de ello, Durkheim (p. 60) restó valor a los rituales que han perdido su contenido religioso y se han quedado solo con lo formal, porque, cuanto esto sucede, es evidente que el rito ceremonial se ha adentrado en una fase de descomposición, pues ya es incapaz de autentificar el sistema que lo cimentaba, transformándose en mera apariencia de folclore.

La desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión. De lo que estamos hablando es de la posibilidad de crear un *sacrum* secular en el teatro (Grotowski 1999: 44).

Según los razonamientos del sociólogo francés sobre las fórmulas de la actividad religiosa podemos llegar a la conclusión con Sten de que "el rito introduce y orienta en la colectividad diferentes aspectos de lo sagrado" (1974: 37). El teatro y el ritual se engloban en lo que se denomina prácticas performativas (para Austin la performatividad se da cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra sino que esta implica forzosamente a la par una acción). Sin embargo, el ritual permite solo en ocasiones la expresión verbal, mientras el teatro necesita tridimensionalidad, o sea, se escribe para que logre la dimensión correspondiente (Díaz de Prado 2014: 49-80).

Llinares (2006: 301-332) destaca que la relación del arte con lo místico es frecuente y esperable, ya que en los dos casos se activan estados sensibles de la conciencia: inspiración, iluminación, descubrimiento o meditación profunda. Aunque esta

fuerza mística está muy arraigada en la antigüedad, según las sociedades se modernizan, se van separando el rito religioso y el rito artístico. Este desgaste de lo sacro incide en que el espectáculo, el deporte o el teatro se distancien cada vez más del ritual místico. Desde nuestro punto de vista, el teatro no debería perder su carácter de espectáculo sagrado y litúrgico, en el amplio sentido de la palabra, para seguir funcionando en nuestra sociedad como un rito iniciático que suponga compartir un conjunto de creencias.

Podemos definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador (Grotowski 1999: 27).

2.1.3. El drama de la conciencia individual y colectiva

Díaz de Prado (2014: 49-80) asegura que, tal como sucede con todas las artes, el teatro ha expresado desde sus comienzos las creencias político-sociales y religiosas de las sociedades dentro de las que se han desarrollado. Cualquier manual de teatro indica que el modelo de representación pública que singulariza esencialmente al teatro se originó, anterior a la religión, sobre la base de ignotos rituales ejecutados junto a las hogueras por algún hechicero engalanado. El hecho de utilizar elementos ornamentales extraños a la realidad cotidiana marca una distancia entre quien los emplea y quienes lo contemplan.

El hecho artístico (entendido como totalidad abarcante de cuantos fenómenos y subprocesos posibilitan y desarrollan la producción, manifestación, aprehensión e incluso crítica y difusión del objeto artístico en toda su propia contextualidad) se inscribe en una determinada organización cultural que, a su vez, se coimplica estrechamente con/en una concreta organización social (Calle 1981: 19).

Como explica Durkheim (2007: 346), "el rito consiste exclusivamente en recordar el pasado y, de alguna manera, en reactualizarlo por medio de una verdadera

representación dramática". Este último vocablo es tan acertado que en esa reactualización no se valora al oficiante como una personificación del ancestro que representa; sino que se considera un actor representando un papel. Que el ritual consiste en acción, en representación de unas ideas o pensamiento colectivo es algo que distintos autores han afirmado categóricamente. Para Durkheim (2007: 346), gracias a los rituales se garantiza la solidaridad social, pues sirven para celebrar las creencias compartidas. En los actos que conforman el ritual se ejercen procederes y se usan textos reconocidos por la comunidad. Cuando se revive y se dramatiza ese imaginario colectivo (conjunto de valores, instituciones, símbolos y mitos que en cada sociedad funcionan como una mente colectiva), el ritual asume rasgos ineludibles que lo aproximan al teatro. La escenificación del pensamiento de un pueblo, transforma el ritual en materia dramática, en expresión del drama humano.

El teatro siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante (Brook 2000: 133).

Las personas siguen deseando actuar y expresarse, encontrarse y esto demuestra que la cultura popular no está en crisis: el teatro continúa siendo una gran fiesta. González Díaz (1987: 11-19) constata que uno de los rasgos importantes de la sociedad actual es la enorme posibilidad de comunicación. Nuestra sociedad actual necesita perfectos artistas de la comunicación para convencer y mover a la participación. No es lo mismo exactamente el teatro como arte que el drama, que es un elemento irrenunciable de la naturaleza humana. El arte siempre es una manifestación del drama humano, pero el teatro tiene como objetivo primero sacar a la luz las vertientes de ese drama existencial. El teatro expresa ese conflicto. La finalidad del teatro es la propia persona. El teatro, que es comunicación directa y juego momentáneo, tiene como objetivo la propia persona.

Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego (Brook 2000: 190).

La necesidad del ser humano de transformarse en otra identidad es un misterio que hunde sus raíces en los trascendentes arquetipos de la expresividad humana, porque los mitos aportan respuesta a los temores y angustias de la subjetividad humana y, entre ellos, al miedo a la muerte. Los mitos ofrecen tanto la explicación al problema de la muerte como su solución, al afirmar una vida más allá de la muerte (mito del renacimiento y supervivencia del doble). Tiene interés aquí recordar las teorías heterodoxas que proponen que en realidad Cristo no murió ni, por tanto, resucitó, sino que, en su lugar, murió un doble gemelo. El mito de la resurrección de los muertos sintetiza, sobrepasándolos, a los dos grandes mitos arcaicos de la mortalidad del doble y del renacimiento siempre recommenzado.

Definitivamente, en la vida cotidiana existen dos circunstancias a las que la sociedad debe ofrecer una respuesta contundente: el sexo y la muerte. La religión ha propuesto enmarcar el sexo y la muerte en el contexto de una cosmovisión. Pero el ser humano es de natural olvidadizo, por ello desde la antigüedad se han establecido "recordatorios" a modo de celebraciones, cómicos o trágicos, para mantener despierta la conciencia colectiva. Esta es la auténtica razón de ser del teatro (González Díaz 1987: 11-19).

La creatividad humana nos permite alcanzar niveles de realidad que van de lo visible a lo invisible, de lo superficial a lo sustancial, y gracias a la analogía conectar las cosas de este mundo, encontrando lo pequeño en lo grande y viceversa. La capacidad simbólica de la obra artística, en nuestro caso teatral, supone un potente instrumento de transmisión de los valores, sentimientos y pensamientos humanos más elevados, todo es susceptible de ser expresado mediante símbolos artísticos. El símbolo se comporta como un verdadero crisol de elementos asociados, ideas y recuerdos. Los

verdaderos símbolos son los que transmiten mensajes que, más allá de la subjetividad, evocan mensajes compartidos por toda la humanidad. Hablamos del lenguaje universal del arte a través de sus símbolos, que nos ayuda a ascender hasta los arquetipos del imaginario colectivo, situándonos frente a la naturaleza humana.

San Agustín, en *La ciudad de Dios*, lamenta esta similitud entre la acción de la peste que mata sin destruir órganos, y el teatro, que, sin matar, provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones (Artaud 1999: 43).

Así pues, la expresión artística teatral contiene un auténtico poder de transformación, gracias a la interacción entre autor, representación, espectador y realidad. Se presenta como “una herramienta poderosa en las sociedades contemporáneas dispersas y atomizadas, ya que, principalmente, tiene la capacidad de abrir espacios movilizados de emoción y energía social” (Pallini 2011: 183). La obra artística actúa como la "piedra filosofal" que transmuta nuestra conciencia individual y social, permitiéndonos acceder a una realidad superior de la conciencia. "El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz" (Grotowski 1999: 215).

A propósito de este poder transformador y simbólico del teatro, el teólogo Balthasar (2021) afirma que toda existencia se realiza dramáticamente. Si la Revelación es la acción de Dios en la historia, precisamente por ser acción será también dramática. No significa que este teólogo propicie una ruptura con la tradición del pensamiento, porque sus ideas se basan en las experiencias dramáticas que han aparecido en la teología y en la literatura a lo largo de la historia, de tal manera que Balthasar solo retoma un camino ya abierto. En todos los periodos históricos han usado la categoría del drama para expresar la relación entre Dios y el ser humano. La Revelación resulta dramática en todos sus aspectos, por tanto, sería el instrumental dramático el instrumental teológico más conveniente.

Cuando Balthasar (2021) habla del instrumental dramático en la teología, no entiende este como se entendía en los misterios medievales, que era a través de textos dramáticos, sino que más bien, utiliza el instrumental teológico que le facilita el drama. La alegoría dramática es válida en el ámbito teológico realizando una traslación. El drama se puede usar en teología, según este autor, porque contiene una gran riqueza de componentes que, recreados a través del proceso dramático, ofrecen una interpretación religioso-teológica de la existencia.

La teología está llena de dramaticidad tanto en su contenido como en su forma. Esto es así, porque reflexionando sobre la Revelación bíblica, se nos dice que se trató de una acción de Dios, que la vida de los patriarcas, de los reyes, de los profetas, de Jesús, de sus apóstoles (por supuesto, de la Virgen María), contiene sucesos dramáticos de toda especie. En los misterios medievales aparece evidente la unión del teatro con lo cristiano, que Balthasar designa como “catedrales dramáticas” y que, surgido de la liturgia como el teatro griego, llegó a ser una tendencia poderosa que arraigó en el pueblo (Rossa 2002: 213-229).

Un ser humano puede percibir que está identificado con su papel en el mundo desde siempre, y que, incluso, ese papel puede desempeñarlo eternamente. Pero esta percepción puede ser incómoda y lacerante, cuando también descubre que él no es el director del teatro de su vida. La única decisión sana es aceptar con gratitud la misión que le ofrece el Creador-Autor; esta aceptación de la misión es lo que le da grandeza y carisma. Si un ser humano no quiere asumir su papel, se pierde a sí mismo, ya que pierde su carisma.

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros y les da nombres que saludamos como símbolos, unos contra otros en una lucha imposible; pues solo puede haber teatro desde el momento en que se inicia una lucha imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta esos símbolos (Artaud 1999: 31).

Balthasar (2021) alude con su teodramática sobre todo al llamado teatro global, como el teatro barroco del Siglo de Oro en España y sobre todo *El gran teatro del mundo* de Calderón, que muestra la vida en sus rasgos de meta y frontera. El teatro y el drama suponen para este teólogo la clarificación nuclear de la existencia. Por otra parte, también el niño simboliza con su juego sus vivencias en episodios teatrales. Esto demuestra que el instinto originario del hombre lo mueve al drama. Pero Balthasar se centra más en su vertiente literario-dramática. El teólogo opina que esta existencia humana posee muchos modos de expresarse. Uno de los principales es el drama, porque sirve al ser humano para compartir sus experiencias e ideas. El drama tiene carácter informativo, pero al mismo tiempo performativo. El lenguaje informativo consigna y comprueba: hechos, datos, sucesos. Sin embargo, el hablar performativo no pretende contar la realidad, sino más bien crearla.

El drama podría quedar sin solución, pero el Autor, viendo la imperfección de la representación de los papeles que los hombres han recibido, se ha aproximado a ellos para apoyarles varias veces a lo largo de los siglos. Después de larga preparación, Él mismo apareció en la escena, en su Hijo, para que existiera una forma personal (Gestalt) que presentará el papel unido perfectamente con la vida (Rossa 2002: 228, basado en su cita 102 sobre Fisichella).

El tópico del teatro como parábola ilustrativa ha sido sabiamente utilizado por Balthasar (2021) para configurar su argumentación teológica partiendo de ella. Es un requisito cristiano primordial que la existencia se nos represente dramáticamente; por ello busca las huellas de todos los elementos de la Revelación judeo-cristiana y de la historia de la Iglesia, que sirvan para basar su propuesta de que la historia de la humanidad y la misma realidad pueden ser contempladas como una gran obra de teatro, donde representan su papel tanto cada ser humano individual como todo el género humano en su conjunto. Apoyados en estos planteamientos, algunos comentaristas de su obra (Díez Barroso 2017: 372-386) han creado la expresión

principio-teatralidad. Este principio no es atribuible solamente a Balthasar, sino que es la manera en que actualmente se presenta la realidad, una fórmula que traspasa la historia como elemento estructurante del discurso, que incide en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura.

La teatralidad, como dice Díez Barroso, nos ayuda a comprender hechos y transformaciones culturales tanto en las ciencias como en las instituciones sociales y políticas. Uno de los grandes aciertos de Balthasar fue adaptar la transposición de la expresión teatral "papel" a la teológica "misión". Según esta traslación, la acción teatral se trasforma en modelo de responsabilidad existencial del ser humano ante Dios. Al fin y al cabo, el espectáculo forma parte de la vida, por ello, desde la Edad Media estaba integrado en cualquier expresión popular, porque cualquier ser humano sabía desde San Bernardo que el mundo es un gran teatro y todos somos actores a los ojos de Dios.

Balthasar se adhiere a aquellos escritores e intelectuales que prefieren representaciones teatrales que contengan connotaciones existenciales, como Calderón de la Barca, cuya alegoría del "gran teatro del mundo" tanto le dio para meditar, pero también podríamos añadir a Ibsen, Brecht, Pirandello, Unamuno, Marcel, Sartre, Camus, Beckett, Ionesco, Anouilh, etc. Sin olvidar al propio Hegel, para quien el principio dramático no es presentado simplemente como una forma de intercambio conflictivo entre unos personajes, sino que corresponde a un desarrollo histórico de la Razón dialéctica en el mundo: el personaje-sujeto (ser humano) está también sujetado (dirigido) por los "dioses de la actividad viva" (Dios). Según Hegel, la dialéctica dramática no se organiza por las construcciones, sino por las destrucciones; la vida soporta la muerte, pero en ella se conserva, porque es la vida del espíritu. El espíritu solo consigue su verdad en la medida en que se encuentra a sí mismo en el desgarramiento absoluto.

2.2. ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL DE LA RELIGIÓN

2.2.1. El sentimiento religioso

Este interesante artículo de Caro Baroja (1984) parece muy adecuado para centrar y comenzar un epígrafe tan actual como complicado. Vamos a revisar su contenido. Desde una perspectiva antropológica, es preocupante recordar que Nietzsche, hace ya más de un siglo, dijo su famosa sentencia de: "Dios ha muerto".

El anuncio de la muerte de Dios como metáfora interpretativa de la modernidad tardía y acontecimiento seminal para la metamorfosis existencial del sujeto contemporáneo, representa la pérdida de la estructura suprasensible que históricamente le ha dado una orientación segura al ser humano, es decir, es la fórmula del rechazo al paradigma onto-teo-lógico, cuyo centro es Dios como garante de la unidad omniabarcante en la multiplicidad de todo acontecer, pero sobretodo, entona el himno victorioso del nihilismo (Vergara 2017: 13-14).

Heidegger matizaba que la fe cristiana existía de forma dispersa y difusa en el s. XX, pero que para la sociedad de nuestro tiempo Dios no es un dios vivo, como lo fue, por ejemplo, en la Edad Media. Para Vergara (p. 17), "se trata entonces del nihilismo como la ausencia de la meta, del horizonte, del necesario fluir de este mundo como conato de interpretación y de comprensión". Aun así, somos conscientes, continúa Caro Baroja, si hemos leído algo de etnografía, folclore, historia o literatura de que la religión ha supuesto la mayor fuerza motriz de la vida social hasta un pasado muy reciente. Podemos decir que la religión ofrecía en buena medida grandes consuelos a los seres humanos, también dio lugar a guerras. En el s. XIX surge un gran interés que desarrolla varias disciplinas que estudian las religiones desde diversos puntos de vista.

Para Nietzsche, el cristianismo, que se ha consumado y consumido en la fuerza cultural de los hombres, es sinónimo de sufrimiento y de muerte –el polo dionisiaco– y el hombre es la afirmación de la vida –polo apolíneo–, por tanto, la muerte de Dios, es la condición para la liberación del hombre de la justificación trascendental del orden moral (Vergara 2017: 18).

Caro Baroja se pregunta: ¿Qué sabemos de la religión y de la religiosidad en los grupos sociales observables en España hoy? Tenemos a nuestra disposición una enorme cantidad de documentos históricos (archivos inquisitoriales y archivos eclesiásticos de todas las diócesis, catedrales y monasterios desde tiempos antiguos). Concebimos, en general, la religión católica como la manifestación de una forma común y extendida de religiosidad, que tiene tres manifestaciones básicas: una dogmática, otra narrativa y una tercera ritual. El conocimiento dogmático ha sido siempre más limitado en el pueblo que la limitación en lo narrativo o en lo ritual; pero hoy, el conocimiento de la religión católica es mucho menor que en siglos anteriores, porque antes existían muchas formas de divulgación, que llegaban hasta el pueblo. Esas vías ahora están muy reducidas.

Tampoco en la vida popular de hoy interesa la lectura de libros de santos (como sí le interesaba a Ana Ozores, la Regenta, hace poco más de cien años). Esta bibliografía ha sido muy abundante y nos ofrece unos modelos de fe religiosa que el pueblo ha tratado de imitar. Todavía tenemos toda esa literatura popular, que eran las comedias de santos (y de la Virgen), con ricos escenarios y tramoyas, donde los santos realizaban prodigios ante los espectadores, que hasta el s. XIX fueron tan populares. Se representaban en todas las fiestas de los pueblos que se consideraran importantes, pero todo esto en gran medida pertenece a un pasado que ha sido fundamental en nuestra historia. Las fiestas y las grandes celebraciones siguen teniendo en muchas poblaciones una vigencia bastante visible, aunque se observa el efecto de la comercialización y del turismo.

Concluye Caro Baroja que estos últimos tiempos ha habido un trasvase de conceptos religiosos a la vida política y social, asegurando que todos sabemos que en el mundo moderno se han trasladado muchos conceptos a la vida secular desde la vida religiosa y de los conceptos relacionados con la religión. Es decir, hay mucha más personas que han interiorizado las ideas sobre el Bien y el Mal que las que tienen alguna idea sobre la existencia de Dios o del demonio. Todo lo expuesto tiene poca importancia en las investigaciones de la antropología moderna. Aunque, de hecho, en la historia de España, como de muchas naciones, es algo primordial.

La dimensión religiosa de la vida social fue un objeto privilegiado del análisis sociológico en sus orígenes y también de la antropología social. Las corrientes migratorias internacionales, recibidas en Europa occidental desde la Primera y la Segunda Guerra Mundial (en España en los últimos 30 años), han traído consigo una ruptura del proceso de progresiva homogeneidad cultural interna de cada sociedad, así como la secularización religiosa de la población.

¿Cuál es la novedad del anuncio nietzscheano? Que la muerte de Dios es una descripción de la modernidad tardía, en la que el hombre ha hecho de su propia autonomía el supremo valor de la existencia junto al control y dominio de los procesos naturales y sociales, para así convertirse en autodependiente, en autor y señor de la vida y la historia, en ingeniero y garante de su felicidad mediante la ciencia y la técnica como racionalidad de medios que se define en función del bienestar económico, como único fin y supremo valor (Vergara 2017: 29-30).

Según J. C. Turner, “al menos hay tres niveles de abstracción de categorización del yo importantes para el autoconcepto social” (1990: 77). El primero está constituido por el nivel superordenado del yo como ser humano y que consiste en determinadas características compartidas con los otros miembros de la especie humana, frente a otras formas de vida. El segundo nivel es el intermedio, compuesto por “las

categorizaciones en términos de endogrupo/exogrupo, basadas en semejanzas y diferencias sociales entre seres humanos, que le definen a uno como miembro de determinados grupos y no de otros (por ejemplo americano, mujer, negro, estudiante, clase trabajadora)” (p. 77). El tercero sería el nivel subordinado de categorizaciones personales del yo, “basadas en diferencias de uno mismo con relación a otros miembros del grupo” (p. 77). La cuestión religiosa participa de los tres niveles establecidos por J. C. Turner.

Parece evidente que las creencias religiosas (y todas las creencias que constituyen las estructuras de una cosmovisión para los individuos) son significativas cuando se plantean las relaciones entre los seres humanos y las otras formas de vida sobre la tierra. Relacionada con el segundo el nivel del autoconcepto, surge la cuestión neurálgica de lo que en sociología se llaman identidades colectivas. Este nivel se refiere desde el punto de vista psicológico a la conciencia de cada individuo sobre su pertenencia a grupos, que forma parte inalienable de su identidad personal.

Pero, ya desde el punto de vista sociológico, es preciso partir de la afirmación fuerte de que una identidad colectiva no es la mera y directa emanación de un rasgo común [...] La conciencia individual de identidad colectiva y la representación social de esa identidad no son emanación de la realidad material, sino que son realidades simbólicas socialmente construidas en un mundo social compuesto de sujetos desiguales en términos de capacidad para producir y difundir representaciones que llegan a ser abrazadas por un conjunto de individuos que, al abrazarlas, se constituyen en un grupo, con un sentido de pertenencia mutua. Esto hace que la identidad colectiva sea objeto de análisis sociológico (Pérez-Agote 2016: 4-5).

La cultura se suele conservar gracias a su uso por los individuos, pero puede cambiar cuando otras formas culturales ganan prestigio y se normalizan en el grupo. Hay

diversas clases de aprobaciones y prohibiciones que actúan sobre lo que se repite y lo que se innova, pero estos controles y sanciones no están en poder de una sola institución. Ha tenido lugar a través de la historia en los países europeos un distanciamiento, incluso ruptura, entre la religión y la cultura, liberándose esta de la tutela religiosa. La religión pierde ascendencia en los diferentes círculos sociales, especialmente en la esfera cultural. Durante muchos siglos la religión ha influido profundamente en la cultura, convirtiéndose en la raíz fundamental de esta. Desde hace tiempo, un proceso de exculturación (extraer o anular algo de una cultura o sociedad) va eliminando las raíces religiosas de la cultura (Pérez-Agote 2016: 1-29).

La muerte de Dios es una desgarradura para el sujeto ante el fracaso de la promesa progresista de la razón moderna; la proclamación que hace Nietzsche de la muerte de Dios, es solo una consecuencia extrema de la realización del destino occidental del ser, a través del cual la subjetividad instauró su dominio (Vergara 2017: 34-35).

Para Durkheim (2007), la primera expresión de esa conciencia colectiva (resultado de la fusión de conciencias individuales por la interacción de los individuos) que posibilita que la sociedad perdure unida se halla en la religión. La sociedad es un conjunto de ideas, de creencias, de sentimientos de todos los tipos que son desarrollados por los individuos. Para este autor, estudiar la religión supondría volver a los orígenes del vínculo social para pensar la mejor manera de recrear este vínculo dentro de una sociedad que ya es laica.

Pérez-Agote (2016: 1-29) resalta otro aspecto de las relaciones entre la religión y la identidad. Es el aspecto concerniente a lo que hemos visto antes que J. C. Turner denomina el tercer nivel de autoconcepto del yo, al que diferencia a cada individuo de los otros. El proceso de secularización subjetiva de las sociedades modernas, conlleva una fuerte privatización de la religión, nos hace cuestionarnos si muchas veces la religión se sitúa más allá de la privacidad, en la absoluta intimidad. En este

caso, el sentimiento y la vivencia religiosa ya no supondrían intersubjetividad, antes bien se quedarían en pura espiritualidad muy personal, fuera del alcance de instituciones que los verifiquen y controlen. Visto así, lo religioso sería tan íntimo como inaccesible para las personas ajenas al círculo más privado de ese individuo.

En cierto sentido, podría casi decirse que, entre los modernos que se proclaman arreligiosos, la religión y la mitología se han «ocultado» en las tinieblas de su inconsciente (lo que significa también que las posibilidades de reintegrar una experiencia religiosa de la vida yacen, en tales seres, muy en las profundidades de ellos mismos). En una perspectiva judeo-cristiana podría decirse igualmente que la no-religión equivale a una nueva «caída» del hombre: el hombre arreligioso habría perdido la capacidad de vivir conscientemente la religión y, por tanto, de comprenderla y asumirla; pero, en lo más profundo de su ser, conserva aún su recuerdo, al igual que después de la primera «caída», y aunque cegado espiritualmente, su antepasado, el hombre primordial, Adán, habría conservado la suficiente inteligencia para permitirle reencontrar las huellas de Dios visibles en el mundo. Después de la primera «caída», la religiosidad había caído al nivel de la conciencia desgarrada; después de la segunda, ha caído aún más bajo, a los subsuelos del subconsciente: ha sido «olvidada» (Eliade 1981: 131-132).

Nos parecen muy interesantes las aportaciones que De Andrés (2020: 20- 71) formula en su estudio, apoyadas en sociólogos y antropólogos actuales, sobre la secularización y el resurgir del sentimiento religioso en Occidente, por ello es conveniente interpretar lo que dice en estas páginas. A pesar de lo expuesto hasta ahora, la secularización, que habría de acabar sin duda con el predominio de la religión en todos los aspectos de la vida pública, parece que ha entrado en crisis por causa del nihilismo, que está provocando el resultado contrario. El sentimiento religioso parece renacer a pesar del racionalismo. Resulta paradójico que, en unos

momentos en los que la tecnología y la ciencia lo impregnan todo, cuando el hecho religioso ya debería haber desaparecido por extenuación, haya un resurgir del mismo. La situación actual puede provenir de los años sesenta, periodo de contracultura, en el que se pone de moda lo místico y esotérico, los sincretismos inspirados en religiones orientales. Lo importante es transformarse en este mundo y no la supuesta salvación en el otro. El holismo y el eclecticismo hacen ver que no hay una religión verdadera y única, sino múltiples manifestaciones de lo mismo. (Nota ¹)

Estas nuevas religiones se conocen como religiones profanas o sustitutorias para las sociedades sin creencias de la modernidad. Las grandes religiones están en decadencia y ahora pueden adquirir carácter sagrado cosas que antes eran profanas: por ejemplo, el voluntariado, la ecología, el feminismo, las discotecas, el fútbol, el deporte en general, la política, la ciencia, el nacionalismo, la eterna juventud, etc. Se trata de una religiosidad más personal y separada de las instituciones. Otro factor que influye en ese renacer es el fracaso de la fe puesta en el racionalismo y la ciencia, que traería la emancipación y liberación del ser humano. También en determinados contextos migratorios puede darse un rebrote de tradicionalismo religioso, de creyentes.

Otro factor sería el fracaso de las ideologías del s. XIX y XX (el capitalismo, el nacionalismo, el marxismo) y su promesa de paraísos en la tierra. Supone, igualmente, un recurso de defensa de ciertas comunidades ante la globalización. Asimismo, se observa una resistencia ante el proceso de empobrecimiento de las culturas locales que supone la globalización, es decir, ante el debilitamiento de “las prácticas religiosas, que con la tendencia de una reterritorialización cultural, identitaria y simbólica del mundo pomoderno han quedado mucho más fortalecidas que en el pasado” (Camarena y Tunal 2009: 14). Aun así, este resurgimiento

religioso en Europa es mucho más lento que en otras zonas del planeta. Europa es una isla agnóstica, dicen ciertos sociólogos y antropólogos.

Estos mismos mantienen que estamos en una época postsecular. Bien es cierto que, respecto a Europa, habría que diferenciar entre las posturas ante lo religioso de países europeos católicos y protestantes que estuvieron bajo el telón de acero (p. ej., Polonia) o países como Irlanda donde su catolicismo también expresa un nacionalismo frente a Gran Bretaña. Eso sin hablar de los países ortodoxos, donde la experiencia de lo sagrado se vive de manera muy diferente a Europa occidental y cuyos patriarcados también son muy nacionalistas. Estos sociólogos insisten en la necesidad de que la religión renuncie a su nexos con la espiritualidad, para que esta pueda desarrollarse sin ataduras. Es probable que ciertos pensadores actuales, cuando hablan de que la religión tradicional es sustituida por la espiritualidad sin referencias divinas ni componentes sagrados y rituales, están bastante influidos por el sentido espiritual del budismo y el hinduismo. Las sociedades occidentales son más activas, necesitan una espiritualidad más bulliciosa, menos contemplativa (De Andrés 2020: 20- 71).

De nuevo Picazo (2014: 5-18) insiste en que nuestra especie solo puede sobrevivir con significados, comprendiendo el entorno, fabricando un mundo de verdades y normas que lo proteja de los desafíos externos. La religión construye ese mundo con palabras, símbolos, convenciones y verdades. Esos rituales sirven para convertirlas en tradiciones, para educar a cada nuevo miembro de la comunidad y así perpetuarse. La comunicación interpersonal queda reforzada, si el grupo mantiene unos principios comunes. Se hay normas morales y símbolos compartidos. La especie humana tiene una existencia tan indeterminada, que un déficit de coherencia entre sus componentes podría conducirla al caos social. Los humanos necesitamos orden, ideas, respuestas claras, incluso mejor aún, instrucciones que nos guíen si tenemos que enfrentarnos a cualquier problema de la vida diaria. La socialización

de nuestra infancia nos convierte en miembros de nuestra cultura y nos trasmite las respuestas y símbolos que compartimos con el grupo para entender el mundo y nuestro lugar en él. La religión ayuda a guiar nuestra conducta y manejar las emociones.

Continúa Picazo aseverando que las religiones afianzan unos símbolos incuestionables, "inventan" respuestas que nos parecen claras e inteligibles. Establecen la palabra "verdadera" y se la repiten insistentemente, para que todos la interioricen y la trasladen a sus descendientes. La verdad es protegida ante posibles inestabilidades, gracias a normas regulatorias para gestionar el caos desestabilizador. Así se crea estabilidad, credibilidad y confianza. Si existiesen diversas alternativas y respuestas ante los enigmas e interrogantes de la vida, el orden social se debilitaría y quedaría expuesto a continuas turbulencias.

Por tanto, concluye Picazo su argumentación, para que sea posible la convivencia son imprescindibles el conformismo moral, la uniformidad de categorías y la legitimación de la autoridad, la única capaz de acabar con las disidencias. Según la autora, los mitos inventados por la religión se utilizan para explicar los misterios y para asegurar la regularidad del ciclo vital. Al ser una manifestación colectiva, ofrece visos de objetividad, y, por tanto, de "sometimiento" (en su opinión) a un control, que nos garantiza la ortodoxia de nuestra experiencia individual. La religión fomenta la cooperación y la solidaridad.

La reactualización periódica de los actos creadores efectuados por los seres divinos *in illo tempore* constituye el calendario sagrado, el conjunto de fiestas. Una fiesta se desarrolla siempre en el "Tiempo original". Y precisamente es esta reintegración del Tiempo original y sagrado lo que diferencia el comportamiento humano *durante* la fiesta del comportamiento de *antes* o de *después*. En muchos casos se entregan los hombres durante la fiesta a los mismos actos que en los intervalos no

festivos; el hombre religioso cree que vive entonces en *otro tiempo*, que ha logrado reencontrar el *illud tempus* mítico. Las reactualizaciones periódicas de los gestos divinos, las fiestas religiosas, están ahí para volver a enseñar a los hombres la sacralidad de los modelos. En la fiesta se reencuentra plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana en tanto que creación divina (Eliade 1981: 53-55).

Valera (1996: 63-84) aporta, a nuestro buen entender, una teoría sobre la religión y el espacio habitable que nos ayuda a entender profundamente el sentido de la religiosidad. La expresión de la espiritualidad del individuo a través de la religión indica que todo ser humano está conectado en mayor o menor medida a los conceptos religiosos, ya sea conservador, agnóstico o ateo. La religiosidad ha sido construida desde unos cimientos aceptados por la mayor parte de la sociedad o por los grupos de referencia del propio individuo. La religiosidad participa de los imaginarios colectivos que legitiman las estructuras y relaciones sociales. Esos imaginarios sociales hacen que los grupos y sus componentes se conviertan en la espacialización de su territorio, ya que se produce una apropiación del espacio, de tal manera que se transforma en el "sitio donde tengo mi hogar".

Es decir, la religiosidad no solo expresa la propia espiritualidad, sino que afecta a la apropiación espacial del territorio, donde se sitúa algo tan significativo como el templo. El individuo se adueña del espacio, integrando en él conocimientos, sentimientos o actitudes, para que forme parte de su propia identidad, lo convierte en espacio significativo, o bien transformándolo físicamente (el territorio se adapta a él) o bien simbólicamente (él se adapta al territorio). La finalidad es crear sin descanso un entorno físico, un lugar de identificación (Valera 1996: 63-84).

2.2.2. Religiosidad y devoción popular

En otro orden de ideas, Gómez Arzapalo (2009: 21-29) propone tres claves estructurales para entender la base de religiosidad popular: santuarios y peregrinaciones; los sistemas de cargo (escalafón social y cargos en fiestas, cofradías y hermandades) y las imágenes de santos. Sobre las imágenes de santos, menciona que estos son actores sociales a nivel personal y comunal dentro de los pueblos. Los santos son humanizados y las relaciones entre estos y la comunidad se rigen por los "votos". Los santos están obligados a mantener el equilibrio espiritual y social. La comunidad, a cambio, los viste, les ofrece grandes banquetes, festividades y se habla con ellos por medio de ofrendas y rezos. El santo y su fiesta comportan toda una organización social y económica planificada, que lleva a constituir redes de apoyo y alianzas a nivel simbólico, sin dejar fuera los conflictos o competencias. En la religiosidad popular, señala Gómez Arzapalo, se establece "una relación dialéctica con la hegemonía política y religiosa del Estado, por el control de la liturgia y de los espacios sagrados" (p. 26).

Por definición, la liturgia debe ser popular, es decir, destinada al pueblo celebrante. Cuando la liturgia cristiana estaba en sus comienzos, las citas del Nuevo Testamento aluden a unas celebraciones en la Iglesia primitiva que tienen mucho de espontáneo. Paulatinamente comienza una estructuración como consecuencia de reiterar lo que ha sido recibido (1Co 11, 23). Todavía no existe separación entre oficial y popular. Pero comienza a funcionar el mecanismo de todo rito, como repetición inalterable. La repetición inalterable del rito da lugar a auténticas tradiciones locales, fijas y consolidadas; estas lentas modificaciones dan lugar a una liturgia típica, que mantiene unas formas y rechaza otras consideradas no típicas. (Nota ²)

El surgimiento de las normas (Resines 2008: 47-58) tiene un sentido funcional, porque responden a una realidad viva. El riesgo de inmovilismo se produce si

subsiste la norma, pero la realidad a la que respondía ha cambiado. En este caso, el ritual litúrgico deja de ser vivo y, si se sigue manteniendo, dejará de tener significado. Ocurre lo mismo si se mantiene la lengua litúrgica, cuando la lengua popular ha cambiado, y el pueblo no entiende aquella. La respuesta popular es indagar otras formas de expresión, otros gestos que le digan algo, aunque sea diferente a la liturgia oficial, anclada en sus normas. Las diferencias pueden llegar a ser desde imperceptibles hasta muy notables, y en este caso la separación entre lo popular y lo oficial resultaría abismal. Estos son los rasgos de la manifestación popular:

1. Resulta inteligible. Porque cuando se utiliza la expresión oral, esta es la lengua materna; en consecuencia no existen, en principio problemas para entender lo que se dice, expresa o canta.
- 2 Tiene su propio rito y fijeza, mantenido por la tradición de las gentes del pueblo, recorridos, horarios, iluminación, lugares, vestimentas.
- 3 Los gestos o los ritos utilizados son más bien concretos, directos, sencillos.
4. Las manifestaciones populares tienen un origen remoto, muy difícil de seguir. Es lo que se “ha hecho toda la vida”.
5. No siempre tiene cabida o expresión en el templo. Quizá porque el templo, con su seriedad litúrgica, no permitía otras manifestaciones.
6. No requiere por sí misma la presencia del sacerdote, aunque no esté excluida.
7. La mayor parte de las veces requiere una cierta organización (estructura, convocatoria, distribución de tareas, momento de las paradas o marchas,...). Alguien se ha encargado: familias, personas, cofradías, instituciones...
8. La realización de estas prácticas populares sigue un paralelismo entre la liturgia oficial, y las celebraciones para tales días. Pero la valoración popular no siempre estima con idéntica importancia uno y otro acto (Resines 2008: 47-58).

Compartimos en líneas generales la definición que han hecho especialistas en la materia, como Rodríguez Becerra (2012: 31-41), acerca de que la religiosidad es la concreción de la religión en el hombre en su vínculo con lo divino, en busca de una serie de respuestas a la pregunta: "cómo el pueblo siente y manifiesta su religión, su relación con la divinidad". Esta práctica popular, que incluye a todo individuo, es la exteriorización de una búsqueda de relaciones más directas con la divinidad, con los santos y con la mediadora del ser humano (la Virgen María) para que estos rueguen a Dios Hijo y este interceda ante Dios Padre por la salvación del alma. La religiosidad se expresa en creencias particulares y rodeadas de rituales, en unas prácticas que van dirigidas a manifestar un sentimiento de piedad hacia concretas imágenes sagradas, que son veneradas en espacios geográficos, político-culturales y económicos relevantes para esa colectividad.

La búsqueda de la cercanía con Dios, de la recepción de los bienes otorgados, en este caso, por imágenes de la Virgen María, generó una serie de ritualidades, cuyo fin fue el santuario de veneración —centro, al mismo tiempo que destino y camino hacia lo sagrado— simbólicamente relicario del tabernáculo de Dios; ante la imagen mediadora se imploraba misericordia, se agradecían los beneficios y se le rendía honor. Pero toda esta demostración sirvió también como elemento de cohesión de una comunidad devota, estamentada, de distinta procedencia étnica y vinculada a un territorio; los lazos de identidad se construyeron, además de los traslados de las imágenes y otros mecanismos (procesiones, dramas...), mediante la plasmación pictórica de esos recorridos y los favores otorgados, como el testimonio visual más poderoso que garantizara una tradición seglar y eclesiástica (Vences 2009).

En el ritual se da una polisemia de valores, puesto que no solo comunican mensajes sobrenaturales, sino también económicos, sociales, lúdicos y de identidad cultural. En nuestra época, las exhibiciones del sentimiento religioso han sido marginadas de

la vida cotidiana a partir de los cambios extremos de finales del s. XIX. Rodríguez Becerra apunta un dato ciertamente doloroso constatable en nuestros días: la disminución de la participación sacramental a cambio de un aumento en la asistencia a las celebraciones públicas, principalmente como espectador. Se ha producido un aumento de determinadas expresiones de religión popular, en menoscabo de otros rituales, considerados primordiales en el cristianismo, como la misa.

Sabaté (2017: 171-204) destaca que únicamente precisamos retrotraernos hasta la Edad Media para averiguar cómo surgieron y evolucionaron distintas hermandades con variados estatutos jurídicos y eclesiales, muchas de ellas con un origen profesional y una finalidad cultural y caritativa, muchas de las cuales han pervivido hasta nuestros días, a pesar de los cambios acaecidos en el correr de los siglos. En el Medievo la relación entre la liturgia y la piedad popular era complicada: ambas se inspiran y se influyen mutuamente (procesiones, representaciones, etc.). La mayoría de los historiadores de este período opinan que Europa sí estaba totalmente cristianizada (Europa y Cristiandad eran términos sinónimos) y que la Iglesia católica tenía un papel predominante en la cultura. A partir de 1930 apareció en Francia una corriente religiosa de aliento católico, que afirmaba que Europa no estaba tan cristianizada, y que la impronta cristiana era superficial.

La religión popular, más que un código de conducta moral es, en realidad, un sistema eficaz de procedimientos preventivos con el fin de conjurar los peligros cotidianos de la vida; es una religión familiar, sin demasiada rigidez moral, pero de un “contacto” más llano con Dios, sin intermediarios. La religiosidad popular se pone de manifiesto en algunas prácticas devocionales comunitarias (procesiones, rogativas, peregrinaciones...) y elude la práctica diaria de la doctrina cristiana y la reflexión religiosa individual, es decir, una religión antiintelectualista, afectiva y pragmática, incorporando todo lo divino a la cotidianidad del

hombre, a la vez que humaniza a Dios para sentirlo más cercano (Sabaté 2017: 172).

Botero (2019: 153-179) resalta que deberíamos considerar la posibilidad de que el espíritu latente en los fenómenos religiosos populares podría nutrir el espíritu algo anticuado de la religión oficial, partiendo de la energía y la fuerza propias de los grupos sociales que le dan vida y forma. Si el cristianismo actual se convierte en una religión desacralizada por el vacío del sentido de Dios y del concepto de religión, quizá podría resacralizarse gracias a experiencias de la religiosidad popular por medio de manifestaciones religiosas que en otras épocas se despreciaron. La cohesión grupal que se forja por medio de la religiosidad popular, sobre todo mediante las imágenes de los santos, no puede ser ignorada, cuando nos acercamos a este tipo de fenómenos religiosos: santos protectores, también otras prácticas aglutinantes, como representaciones, peregrinaciones, ferias, entre otras. Por ello, insistimos en que aquí deliberamos sobre la identidad, pertenencia y amparo social de grupos específicos (no solo cristianos), desde la estructura cultural profunda en la religión popular.

La religiosidad popular ayuda a que la religión salga a la calle, optando por modelos más vitales y cercanos a las necesidades humanas más cotidianas y concretas. Ya hablamos al principio de la muerte o silencio de Dios. La religiosidad se ha convertido en algo invisible, circunscrita a momentos muy delimitados. Es probable que para algunos Dios se perciba como una realidad posible en la lejanía. Pero he aquí que la religiosidad del pueblo nos evoca la inexorable conexión entre Dios y el ser humano; se ha convertido en un medio válido de diálogo entre lo divino y lo humano para revitalizar un proyecto de trascendencia.

En la historia de la Iglesia, la memoria queda desvirtuada (apenas aparecen laicos y está condicionada por quienes han escrito dicha historia), por lo que perdura “la enfermedad del olvido de la historia de

la Salvación, y de la historia personal con Dios, el Señor del «amor primero» (Ap. 2: 4). No somos linaje del pecado, aunque lo hayamos cometido, somos del linaje de Dios, por lo que, más Dios y menos pecado” (Bonet 2017: 296).

La sociedad cristiana fue impregnada paulatinamente por el tradicional espíritu de la fiesta, que es la base del teatro, según defiende en su artículo el profesor Rodríguez Adrados (1994: 5-22). La mezcla de lo trágico y lo cómico procede del clásico teatro griego, que a su vez lo heredó del preteatro (en este contexto serían los rituales y ceremonias mágicas y sagradas con uso de símbolos y mitos en fiestas señaladas). El teatro proviene en España de las intervenciones jocosas, funciones de Iglesia, de carnaval y de escarnio, prohibidas ya en los Concilios de Toledo y las *Partidas* de Alfonso X; igualmente de las diversiones añadidas en el *Corpus*, de comedias y autos sacramentales; de los pasos y entremeses, mascaradas, etc. El cristianismo aporta un concepto de lo religioso muy singular que lo sitúa en una convivencia muy difícil con el preteatro popular y con el teatro greco-latino.

Cuando hablamos de religión y teatro, estamos hablando de fiesta, una fiesta que ahora está en declive, porque las fiestas han permeado toda nuestra sociedad actual y, por ello tienen menos trascendencia social. Las obras religiosas eran amenizadas con la intercalación de representaciones profanas en el medievo y en el Siglo de Oro: entremeses, loas, mojigangas, etc. El teatro cristiano intentaba hacer accesible y atractivo el drama evangélico, como las procesiones y la iconografía de las catedrales. Estos dramas permitían, continúa Rodríguez Adrados, episodios cómicos, por ejemplo respecto al canto de los gallos en la traición de san Pedro a Jesús, o respecto a la paternidad de san José y la Maternidad de María, o sencillamente episodios profanos. La Iglesia tenía miedo al teatro, porque reconstruía la unidad de la vida humana a través de la mezcla de tragedia y comedia. Pero la Iglesia utilizaba el poder seductor del teatro sobre el pueblo para que

visualizaran el drama de la vida teniendo como modelo el drama de Jesús, hacer sentir profundamente todos los dramas de la vida, a partir de la vida de Cristo: Natividad, Pasión y Resurrección (ver apdo. 2.1.3).

Por consiguiente, el teatro y la fiesta religiosa comparten muchos elementos: la coexistencia en un presente que evoluciona en el tiempo, la obediencia de acuerdos sociales, que regulan y hacen posible la convivencia, el requisito de la ficción y la toma de conciencia de su divergencia con la realidad, aunque esta siempre esté presente. En la Edad Media y Moderna, el teatro favorecía la catequesis y la exaltación del poder. Es imposible separar fiesta y teatro. La fiesta llegó a ser una gran estrategia de persuasión y legitimación del poder civil y religioso. La impronta tan profunda que dejó se puede comprobar en la pervivencia de las fiestas religiosas, a pesar de la secularización de la sociedad actual.

Aquí nos va a interesar la fiesta por su significación simbólica, en tanto que no es aleatoria ni inocente, y está compuesta por un conjunto de rituales conocidos tanto por los actores como por los espectadores, lo que no implica que los unos o los otros conozcan su significado (Dabbagh 2013: 39).

El nexo entre fiesta y teatro está demostrado, porque ambos suponen una abstracción de la vida cotidiana, son una metáfora de la realidad, aunque en un momento y un lugar propios, apartados de ella y donde el ser humano puede sintonizar con su trascendencia. La fiesta suscita una cierta ruptura de las normas, pero enmarcada en un contexto espaciotemporal preciso, y consigue una liberación de lo establecido, una ambigüedad de roles fruto de esa libertad.

En cualquier fiesta religiosa, la realidad sustituta de la celebración produce en la comunidad un sentimiento de integración y ayuda, por tanto, a conocer mejor el lugar de donde se es. Se produce un reencuentro

con lo inadvertido al hacerlo consciente: se lleva a cabo en la experiencia de lo sagrado una transformación por un proceso analógico- simbólico de los objetos visibles en signos y lenguaje de lo sagrado. Lo sagrado revela la alteridad de su ser en la apariencia (Baeza 2013: 26).

2.3. LA TRANSMISIÓN DE LA CULTURA: TRADICIÓN Y PATRIMONIO

El término tradición deriva etimológicamente del término latino *tradere*, es decir, aquello que se nos transmite del pasado o también el conjunto de conocimientos que cada generación confía a la siguiente. Pero este significado originario está sufriendo diversas transformaciones. La tradición es la herencia del legado del pasado en la memoria colectiva, que se renueva en el presente; la transmisión de la cultura alcanza todo su sentido cuando los contemporáneos la reviven y la hacen suya. La tradición es un vínculo entre generaciones.

La existencia de un modo de expresión simbólico común a las más diversas culturas e individuos, es lo que ha conducido a Carl G. Jung a preconizar la existencia del “inconsciente colectivo”, que se manifiesta mediante las “imágenes primordiales” o arquetipos, es decir, elementos universales, supraculturales y ahistóricos que el individuo manifiesta a través de símbolos, mitos o leyendas. Coincidentemente, estos arquetipos expresados mediante símbolos se transmiten, según Jung, mediante la herencia o tradición y las migraciones, esto es, la literatura oral es la gran responsable de la plasmación del inconsciente colectivo a través de sus arquetipos simbólicos. En realidad, la constante psicológica que subyace detrás de estos razonamientos es el hecho de que la condición humana requiere de las historias para disponer de símbolos que expliquen su experiencia que, por ser humana, traspasa épocas y fronteras (Morote 2010: 17-18).

Por ello justamente, la tradición, para cumplir bien su función, debe renovarse y reinventarse constantemente: crearse, recrearse, inventarse y destruirse cada día

(Hobsbawm 2002). Porque la tradición encierra dentro de sí la semilla de la estabilidad y de la discontinuidad. En principio, lo tradicional parece afectar más a los sectores rurales y campesinos y a los obreros de entornos urbanos; pero, en realidad, todos los grupos sociales poseen tradición, ya sean rurales o urbanos. No olvidemos las manifestaciones tradicionales que aporta a la ciudad el mundo rural por medio de la emigración. La tradición viene del pasado, pero también es un presente vivo.

La tradición es lo que queda del pasado en el presente. Esta hipótesis sostiene Marcos (2010), cuando define que la tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo, la memoria colectiva, en el presente. Existe una visión reduccionista, que Marcos considera errónea, sobre la cultura tradicional. Consistiría en enfrentar un esquema dualista de la sociedad: sociedad tradicional / sociedad moderna, como la presentó R. Redfield, modificada después por el antropólogo estadounidense G. M. Foster. Hoy tenemos bastante asumido que no hay dos sociedades diferentes e independientes, una tradicional / popular y otra moderna / culta. La realidad social ofrece, más bien, una proyección dialéctica de las culturas, que se oponen y se complementan mutuamente en una sociedad global.

Porque, continúa Marcos (2010), sobre el patrimonio cultural existen dos visiones: la que destaca su valor mercantil y la que prioriza su capacidad simbólica e integradora. El patrimonio tiene un valor de uso (identidad), que remite a aspectos interiores de la comunidad y su memoria colectiva, y un valor de cambio (mercado), que hace referencia a aspectos exteriores (usos turísticos). En una sociedad capitalista y consumista todo tiene un precio y el patrimonio ha llegado a ser un factor de progreso y desarrollo, o sea, una mercancía con fines turísticos. Pero ese renovado valor del patrimonio puede llevarnos a la conclusión, aparentemente contradictoria, pero realmente positiva, de que el turismo puede ayudar a activar y reconfigurar la identidad. (Nota ³)

Ramírez (2019) abunda en la idea de que las tradiciones conservan la memoria histórica viva con la celebración y evocación de fechas, lugares y personas importantes en momentos concretos del calendario, además de contener rasgos socioculturales muy identificables. Las fiestas patronales pertenecen al pueblo y ayudan a la integración de la fe y la solidaridad entre los habitantes de una comunidad. Representan uno de los elementos esenciales de la organización social, un acicate de vitalidad local, un componente crucial en la identidad cultural y el enraizamiento.

Las fiestas patronales son celebraciones solemnes consagradas a un santo patrón (o a la Virgen). Tienen lugar en fechas determinadas del año para dar las gracias al santo patrón o patrona por la salud, la prosperidad y su protección. Suele incluir una procesión del santo por toda la comunidad (por el templo, calles o plazas, por rutas concretas) con cantos, velas o cirios encendidos, plegarias pidiendo salud, dinero y agradeciéndole la ceremonia. Por otra parte, González Montes (2006: 365-397) refiere que "la fiesta patronal, suele durar entre cuatro y nueve días (novenario), está estrechamente relacionada con los ciclos, tiempos y vicisitudes de los ciclos agrícolas y ganaderos de las comunidades rurales".

La palabra fiesta deriva del vocablo latino *festum*, su plural es *festa*, y podemos definirla como un rito social compartido entre un grupo de personas, donde se señala un acontecimiento como celebración. Las fiestas son estructuras mítico-simbólicas en las que se ponen de relieve mitos, creencias sobre el mundo, los imaginarios colectivos y están ligadas a etapas del ciclo de la economía, de la religión, de la política y de otros motivos humanos. Se transmiten por tradición y son peculiares de una sociedad, en un espacio y un tiempo delimitados. "Se toma un trozo de tiempo y se lo excluye de todo aprovechamiento útil" (Pieper 1974: 27). Por esta razón, las fiestas son un momento de encuentro para celebrar y olvidar las tribulaciones ordinarias. Las familias y los vecinos preparan actividades colectivas para su propio

disfrute (Ramírez 2019). "Celebrar una fiesta significa, por supuesto, hacer algo liberado de toda relación imaginable con un fin ajeno y de todo "por" y "para" (Pieper, p. 17). Coincidimos con Pieper, cuando asegura que la motivación antropológica de las grandes fiestas tradicionales es "una renovación, la felicidad de haber sido creado, la participación en la vida divina, y la victoria sobre la muerte" (p. 80).

Toda fiesta es un ritual colectivo. No vamos a repetir una definición de lo que se entiende por ritual, sino que ofrecemos un compendio de algunas propiedades que diversos autores (Dabbagh 2013: 39-40) han señalado de los rituales colectivos (hacen referencia a una comunidad de personas con vínculos en común):

-Tienen un sentido vehicular en tanto que transmiten significados, ya sea consciente o inconscientemente.- Están pensados con cierta conducta irracional en tanto que hay un desajuste entre los medios y los fines.- Aglomeran actos repetitivos, frecuentemente solemnes.- Tienden a la perdurabilidad en el tiempo.- Se realizan en un tiempo aparte de lo cotidiano, en un tiempo extraordinario y/o sagrado.- Las acciones o símbolos que se usan en los mismos son esencialmente extraordinarios o, siendo ordinarios, son usados en una forma inusual, de un modo que llama la atención y que se aparta de sus usos mundanos.- No se tratan de actividades esencialmente espontáneas.- Las normas, objetos y roles están fijados y predeterminados.

El origen de los rituales asociados a las fiestas patronales se relaciona con la existencia concreta de un mito. El mito es muy importante, porque enseña a una comunidad una explicación sobre diversos aspectos de la existencia, permitiéndoles la adaptación a ellos, dándoles sentido, pero que además el mito "contiene reglas prácticas para la guía del hombre" (Malinowski 1982: 124); estas reglas suelen originar los rituales.

Para tratar del mito que origina las fiestas patronales, W. Christian (1991: 39-92) retrocede a los s. XV-XVI, cuando peligros graves amenazaban el bienestar colectivo: la peste, las sequías, los pedriscos, las plagas (de langostas, de escarabajos de la vid, etc.) y diezmaban poblaciones enteras. Para defenderse, los habitantes de pueblos y ciudades exploraban diversas maneras para luchar contra ellos, pero también necesitaban darle sentido a lo que les sucedía.

Sin embargo, el origen mítico de sus rituales ya no se puede mantener hoy, si bien es cierto que muchas prácticas tienen conexión con las realizadas en el XVI o XVII. Por todo ello, la función explicativa del mito y de sus rituales en su inicio no podría mantenerse hoy en día, a pesar de que, como hemos podido comprobar, prácticas que se realizan hoy tienen ciertos grados de vínculo con las prácticas que se llevaban a cabo desde los siglos XV-XVI, pues " las actuales danzas y juegos de las fiestas patronales son los descendientes de los antiguos ritos de la cosecha, los cuales se vinculaban a los votos" (Dabbagh 2013: 52).

Dabbagh (2013: 38-53) prosigue informando de que las catástrofes pueden ser obra del maligno para causar nuestro mal, o del mismo Dios para castigarnos por nuestros pecados o de algún santo para provocar la contrición. La elección de protector dependía de circunstancias como el momento y el tipo de catástrofe. Se recurría a santos que gozaban de fama de ser efectivos ante tipos concretos de catástrofes, los santos especialistas; también había santos remediadores de todos los males, como las figuras de María y Cristo. Los santos patronos podían ofrecerse mediante apariciones o por sorteo providencial. La Iglesia encauzó estas prácticas locales que menguaban su autoridad universal, al dar preponderancia la gente a fiestas locales sobre fiestas y preceptos generales. Poco a poco, las prácticas calificadas de religiosidad local se fueron transformando en prácticas laicas por causa de las prohibiciones del Concilio de Trento, aunque vinculadas oficiosamente a la religiosidad local.

Entre muchas de las críticas que se hacían a las prácticas de la religiosidad local (que coincidían básicamente con las críticas señaladas por los reformadores protestantes a la Iglesia católica), Dabbagh destaca:

- Escasa credibilidad de los milagros y apariciones locales y milagros fingidos por pícaros vividores (a este respecto, la literatura española es muy descriptiva, basta con leer *El Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, la novela picaresca, la poesía satírica y el teatro popular de los s. XVI-XVII).
- El abuso de prácticas festivas como si fuesen votos, corridas de toros, veladas, bailes y festejos.
- El hecho de que los santos se especializaran tanto en sus poderes y protecciones recordaba a las antiguas divinidades romanas y griegas.
- La idea de que la gracia de Dios se hacía más presente y real en lugares concretos era contraria al dogma de la omnipresencia de Dios.
- La creencia herética de que las relaciones sexuales entre personas solteras no era pecado mortal.
- Los gastos suntuosos de las cofradías, que debería invertirse en hospitales grandes y no en obras menores y caras.

Con el paso del tiempo y de las generaciones, el significado religioso de dichas prácticas fue perdiéndose con la desaparición de la transmisión oral del mismo y por la incorporación gradual de otras prácticas que venían a agrandar la fama y prestigio de las fiestas patronales y que en un principio no tenían un sentido religioso explícito. En la actualidad las fiestas patronales son fiestas que vinculan ya no solo a los miembros (católicos) de la comunidad, sino que afectan a poblaciones próximas o incluso a turistas, independientemente del credo o de la relación que se tenga con el patrón o con la misma población. Dentro de las fiestas se oferta una amplia gama de actividades, con carácter religioso o no, que llegan incluso a diferenciarse según edades o sexo. Cabría preguntarse

cómo conviven los distintos rituales que se pueden dar dentro de unas fiestas patronales, qué simbología se puede extraer de los mismos, si aún se podrían vincular a una creencia religiosa, o si el mito que explica el origen de los rituales sigue vigente (Dabbagh 2013: 45).

El esfuerzo por recuperar la memoria colectiva es un mandato inexcusable de ética ciudadana, de compromiso político en el sentido más amplio de la palabra. La aniquilación de la memoria no es un suceso casual. La desmemoria y el olvido son el terreno abonado para los que creen que la realidad solo puede ser construida con su propio criterio, excluyendo el criterio de los demás. Rodríguez Maciá (2010: 39-47) trae a colación una frase de D. Miguel de Unamuno que dice: "Acordarse es vivir y para poder vivir en plenitud, es preciso el celebrar, el conmemorar, recordar juntos, pues de recuerdos está entretejida nuestra vida; sin los recuerdos se hace más inhóspita la estancia en este mundo". En estos tiempos de desmemoria es necesario y urgente reivindicar la función social de la memoria. Las celebraciones son hitos llenos de sentido. La memoria es la vida de las personas y de las ciudades, sus edificios, sus tradiciones, sus leyendas, los nombres de sus calles, sus jardines. Sin memoria las ciudades se tornan hoscas y frías, como dédalos vacíos de significado.

Quiero hacer la precisión de que en las manifestaciones festivas de todas las culturas existe un marcado carácter estacional, una presencia de elementos cíclicos relacionados con la naturaleza: la siembra, la recolección, o los acontecimientos de la vida humana, como son el inicio de los miembros de la comunidad en la vida adulta, el matrimonio, la muerte... y los aniversarios de estos acontecimientos. Tal vez esta característica de estacionalidad ha llevado en ocasiones a pensar que la fiesta es el residuo de un mundo agrario, cuando el hombre para desarrollar su actividad cotidiana tenía que estar mirando al cielo. En el fondo la fiesta sería como una antigualla a extinguir en nuestras sociedades avanzadas (p. 40).

Rodríguez Maciá (2010) analiza detalladamente la vertiente de las rogativas al santo patrón o patrona. Se ruega su ayuda para que cesen las epidemias, para conseguir la paz en tiempos de guerra, o bien que llueva sobre los campos sedientos. Si la petición tiene éxito, se refuerza el patronazgo de la imagen sobre la ciudad, porque el patrón debe ser efectivo en esa protección. Este amparo que el patrón (en el caso de Jumilla, la Patrona) realiza sobre la localidad supone un elemento de distinción respecto a las localidades vecinas. El pueblo debe sentir que su patrón es un bien que se debe compartir con otros, porque la fiesta es una ocasión de encuentro, no de cerrazón y localismo, sino de apertura al mundo. La esperanza, dice Pieper, "se centra en que el hombre puede encontrar como regalo una plenitud sobrehumana de la vida. Más aún, eso precisamente ha sido considerado desde siempre el fruto verdadero e inmanente de las grandes fiestas." (1974: 50).

La identidad, defiende Rodríguez Maciá (2010), a pesar de que algunos piensen lo contrario, no significa exclusivismo, sino saber compartir con los demás. No solo España, sino también Europa, necesitan reencontrarse con sus raíces. Si Europa quiere recuperar su propia esencia y no diluirse en el mercadeo mundial, necesita reconocerse en sus raíces y sus tradiciones. Nuestra fiesta de la Asunción es quizá la única gran fiesta tradicional celebrada en la misma fecha en Oriente y en Occidente. Los cristianos de Oriente Medio también conmemoran la Asunción de María o *Sóud Al Sayeda* (subida de la Señora). La iglesia católica alemana se encarga en Jerusalén de la Basílica de la Dormición de la Virgen. En Dubrovnik y Moscú dos hermosas catedrales están dedicadas a la Asunción. En Rumanía está representada en las iglesias de Bucovina, en los iconos pintados sobre cristal en la localidad de Nicula. Gracias a esta solemnidad, podemos encontrar más completa, en cierto modo, nuestra geografía cultural como europeos.

Hoy día que tratamos de completar la casa europea intentándola ensanchar hacia los países del Este, tenemos presente todo ese mundo

representado en los iconos de la Dormición de la Virgen de las iglesias griegas, rusas, rumanas o serbias, y que tanto nos recuerdan las escenas plásticas del *Misteri*. Todo ese mundo nacido de la religiosidad, de la creación artística, de la imaginación, de la fantasía es parte de nuestra propia realidad, es nuestra propia memoria. Una tradición que compartimos con otros pueblos como los de las iglesias cristianas coptas de Egipto o de Etiopía, quizás esta última la patria originaria de las tradiciones asuncionistas. Para recomponer nuestro mundo fragmentado conviene recordar los sueños que compartimos, sin duda el hogar común cuando se comparten las tradiciones y las leyendas resulta más cálido y confortable (Rodríguez Maciá 2010: 47).

No sería exagerado decir que España ha protagonizado en la historia el mayor esfuerzo evangelizador en el mundo, tras la época apostólica, algo de lo que deberíamos sentirnos orgullosos. Por enumerar solo algunos ejemplos, el nombre completo de la capital de Paraguay (tal como lo instituyeron los españoles el 15 de agosto de 1537) es "La muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora Santa María de la Asunción", por haber sido oficialmente constituido su primer cabildo en ese día de la Virgen. Precisamente, su fundador fue el conquistador español Juan de Salazar y de Espinosa de los Monteros, natural de la villa de Espinosa (Burgos); precisamente, el título nobiliario de los Barones del Solar de Espinosa de Jumilla era ostentado por la familia Espinosa de los Monteros. El nombre oficial de la capital de Guatemala desde el s. XVIII es Nueva Guatemala de la Asunción. La Catedral católica de San Francisco (EEUU) está dedicada a Santa María de la Asunción; así como la Catedral de Veracruz (México). En la Catedral de México hay un tríptico central de la Asunción. Incluso en Filipinas existe una famosa iglesia barroca de Santa María de la Asunción, en la localidad colonial de Santa María, provincia de Llocos.

Efectivamente, las figuras patronales y fundacionales surgen en tiempos muy lejanos, míticos y existen en casi todas las culturas. Antropólogos y psicólogos como Frazer, Freud, Jung y Lévi-Strauss estudiaron los primeros indicios de númenes fundacionales en el sistema totémico. El totemismo, aun siendo tan arcaico, cumple una función sagrada, de organización comunitaria e identitaria y de gran complejidad simbólica, y lo encontramos en sociedades muy posteriores. Estas deidades protegían a las ciudades, a sus habitantes y a sus campos de enfermedades e invasores. Se las consultaba para adivinar el destino de la ciudad y de los individuos. Mediante ofrendas y ceremonias se reactivaba el pacto con la deidad tutelar.

Una pista muy útil para averiguar la naturaleza originaria de un dios o diosa la suministra con frecuencia la estación del año en que se celebra su conmemoración. Así, si el festival lo tenían en luna nueva o luna llena, se tendrá una cierta presunción de que la deidad así venerada era la propia luna llena o, por lo menos, de que tenían afinidades lunares. Si se celebraba la fiesta en el solsticio vernal o hiemal, naturalmente conjeturaremos que el dios es el sol o que, al menos, tenía estrecha relación con el luminar. Y si el festival coincide con el tiempo de siembra o de siega, nos inclinaremos a deducir que la divinidad es una personificación de la tierra o del grano. Estas presunciones o inferencias, tomadas por sí mismas, no son, desde luego, concluyentes, mas si acontece que se confirman por otras indicaciones, la prueba puede considerarse en cierto modo como suficiente (Frazer 1981: 424).

Por ejemplo, esto resulta evidente cuando recordamos que la fiesta de la Asunción de la Virgen en agosto desalojó a la fiesta de Diana (Frazer p. 416). Frazer aseguraba que, lejos de ser meras coincidencias, la Iglesia era la causante de haber intentado esconder los cultos paganos, implantando celebraciones cristianas. Desde un punto de vista estrictamente simbólico, un empeño devocional semejante por parte de los

católicos debe poseer raíces profundas, hundirse significativamente en lo más profundo de nuestra memoria común, allí donde habitan las *imago*, las imágenes interiores (la gran madre es una de las más poderosas) que habitan en nuestra conciencia colectiva. De ahí que las religiones se solapen unas en otras y el culto a una divinidad se superponga al de la anterior, no solo debido a la presión externa del poder, sino también a la fuerza y confluencia de las *imago* interiores.

La Asunción de la Virgen se halla situada en mitad del verano, momento de descanso en las más importantes faenas agrícolas y muy indicadas para la celebración de romerías y peregrinaciones, habituales en los países mediterráneos. Fiesta esta de la Virgen indudablemente superpuesta a otros ritos y ceremonias muy antiguos de carácter pagano, que todavía se pueden observar en algunos lugares con su carácter primitivo, al margen por completo del culto mariano de tan abundantes derivaciones en la Península Ibérica, donde la celebración de la llamada Virgen de Agosto ha llegado a ser una de las fiestas marianas más notables, dando pie a múltiples manifestaciones folclóricas, en las que se refleja la singular idiosincrasia del pueblo español.

En época bizantina, la fiesta de la Asunción desalojó a la de Diana, una de las más importantes de las *feriae Augusti*, que solía tener lugar el 13 del mes imperial (agosto). Ese día las mujeres que durante el año habían depositado tablillas votivas en su templo, invocaban a la diosa para que les concediese buenos partos. Desde mucho antes, en Oriente Próximo, también se festejaba a otra “Gran Madre”, la diosa siria Atargatis, patrona de la fertilidad y la agricultura. Según Catabbiani (1990):

Su función protectora de las actividades agrícolas fue transferida a la Virgen en los primeros siglos, durante el proceso de evangelización, tanto es así que aún hoy en Armenia se bendice en el día de la Asunción los primeros racimos de uva madura.

Fallena (2013: 25-84) afirma que estas figuras de patrocinio pagano fueron poco a poco sustituidas en pequeñas localidades por los santos cristianos y la Virgen María con la expansión del cristianismo. Sin embargo, el culto público a la Virgen no fue conocido hasta mediado el s. V, momento en que la familia romana imperial de Oriente la eligió como patrona de Bizancio. Así pues, las elites políticas y religiosas, mediante el reconocimiento de determinada imagen como patrona de la ciudad, o de un reino, extendieron el desarrollo de los cultos públicos en distintas localidades.

En un icono del s. XIII, llamado “la tabla de *Halychyna*”, se ve a la Virgen de *Blachernae* entronizada en el centro; sobre ella pende el *Maphorion* sostenido por un par de ángeles, que al mismo tiempo cubre a otros personajes (quizá san Andrés y san Epifanio). Esta iconografía se conoce en Occidente como la Virgen de la Misericordia, bajo cuyo manto protegía a la Iglesia. Por tanto, el *Maphorion* se llamó *skepé* (refugio) *peibolé* (lo que cobija a las personas). El *Maphorion* se convirtió así en una sinécdoque de la protección y el patrocinio que proporciona la Virgen a la ciudad y a sus habitantes

Con el paso del tiempo, muchas villas y poblados siguieron la costumbre de designar a la Virgen con diversos nombres como protectora. Así, cada figura de María se relacionó simbólicamente con una zona geográfica y con sus habitantes. Estas imágenes marianas con el paso de los años ganaron fama y prestigio y llegaron a ser reliquias individualizadas. Cada imagen era considerada con su advocación y se le atribuían poderes especiales. Al considerar la gente que unas imágenes eran más milagrosas que otras, las distintas imágenes de la Virgen, patronas de diferentes ciudades o pueblos, rivalizaban entre sí (Fallena 2013: 25-84).

Las fiestas patronales y las fiestas religiosas han sido una de las expresiones culturales más inagotables a lo largo de los siglos, y aún lo continúan siendo. Se ha escrito mucha literatura sobre ellas. Pero parece ser que la teología no ha sido capaz

de explicarlas en su totalidad; quizá sea la antropología social y cultural la que las ha explicado con más profundidad, precisamente por su carácter popular. Lo más difícil de explicar es su carácter identitario. No se ha explicado aún, por ejemplo, por qué las fiestas religiosas y patronales tienen mucho mayor arraigo popular que otros símbolos identitarios locales o nacionales, o, sobre todo, por qué razón siguen teniendo tanto arraigo popular en una sociedad mayoritariamente laica (y en muchos casos anticlerical o combativamente atea).

Actualmente, santa María, asunta en cuerpo y alma a los cielos, es patrona de muchas catedrales, colegiadas, parroquias, santuarios, monasterios y conventos de toda la Cristiandad. Su bellísima imagen figura en los retablos de sus capillas mayores. Los fieles cristianos celebran su fiesta, en el día 15 de agosto, con fe, alegría y amor en medio de este mundo tan laicista y materialista. Es admirable ver la fe y el amor que sienten hacia su amada patrona participando en sus actos religiosos y festivos (Barros 2013: párr. 9).

"La mayoría de las fiestas actuales se celebran en honor de un santo o de una Virgen, que suele ser el Patrón o la Patrona de la localidad" (Domene 2017: 172). Las fiestas patronales y la gran parte de las fiestas religiosas pertenecen a lo que actualmente se denomina religiosidad popular, que es la manera cómo la población vive y practica realmente la religión. Rodríguez Becerra (2012: 31-41) cree que es más adecuado denominarla "religión común". Si nos remontamos aún más atrás en la búsqueda de sus orígenes, nos encontramos, como ya hemos referido antes, con una cuestión que tiene interés siempre y cuando no se la extrapole generalizándola incorrectamente.

Me refiero a la cuestión de las influencias precristianas en la religiosidad española y en su piedad mariana; concretamente, a la posible influencia de las diosas-madres mediterráneas, llamadas también las Grandes

Madres. Se trata de exhumar el sustrato, la arqueología de unos paganismos, de unas divinidades femeninas que, luego, son asumidas por una evangelización inculturadora y transformadas en la realidad mariana. Nos referimos a la aceptación por los hispanos de la diosa Astarté fenicia o la Tanit púnica, debido al culto a la fecundidad y la maternidad entre ellos (Maldonado 1990: 61-62).

2.4. FUNCIÓN SOCIAL, CULTURAL E IDEOLÓGICA DE LAS FIESTAS RELIGIOSAS

Según Villalobos y Romero (2003: 84-100), el discurso predominante de nuestra época, inspirado en las posibilidades de la globalización, presupone la integración como un problema económico y de mercados. Sin embargo, no toda integración es económica. Se impone una perspectiva más amplia que incorpore las variadas dimensiones de la integración o cohesión social. Nos referimos a la manera de comunicarse y convivir los componentes de un grupo o de una sociedad, a las formas que surgen para favorecer la convivencia ciudadana en un nivel simbólico o cultural. Hay que tener en cuenta que la adhesión religiosa o ideológica contribuye a una elevada integración, como resultado de la existencia de esos factores socioculturales. La creación de bienes simbólicos, en este caso religiosos, culturales y artísticos, atenúa las posibles carencias de integración social. Parece cierto que las sociedades se fragmentan, pero al mismo tiempo progresan con la diversidad. "El producto simbólico comunicacional, sirve de soporte a la cohesión social, establece vías para la interacción y compensa el déficit. Dicho en términos precisos permite contrarrestar las tendencias hacia la anomia social" (p. 98)

Para Homobono (1990: 43-58), estas manifestaciones culturales de ámbito local no se sustraen a una estrategia de réplica identitaria frente a la cultura global dominante. Una de las funciones de todo ritual festivo más significativa y generalmente reconocida es la de expresar simbólicamente el deseo de integración e identidad colectiva de la comunidad que lo celebra. El ámbito local es un nivel fundamental

de expresión de identidades colectivas, estadio intermedio de una gradación que comprende cuerpos supracomunales cada vez más inclusivos: grupal, semicomunal, comunal, supracomunal y nacional (p. 46).

El rito es una acción estereotipada que se resiste al cambio, reproduciendo invariablemente acciones cuya estabilidad persiste aun a pesar de la transformación de las condiciones de vida. El ritual sometido a bruscos cambios pierde su eficacia y su razón de ser, por lo que aquéllos se introducen con extremada prudencia, y hasta con mala conciencia. En resumen, la estabilidad, la repetición es parte inseparable de la esencia misma del rito (Homobono 1990: 48).

El santuario, la ermita, se convierte en punto de referencia y símbolo de identidad para quienes hacen de su romería a este espacio cualificado un reencuentro con la identidad colectiva. "El ritual y el festejo ritualizado ejercen una función didáctica más o menos explícita, mediante la dramatización-simbolización de un referente mítico o histórico" (p. 50). La comunidad local celebra su unidad festejando al símbolo que la representa, la advocación patronal que ejerce de nexo común, catalizador de expresiones identitarias. Esta integración simbólica anual, ya que el referente religioso se expresa públicamente con la festividad anual, es al propio tiempo el símbolo emblemático de la colectividad. "Ese signo emblemático puede ser una advocación patronal, dimensión esta asumible incluso por los miembros agnósticos del grupo" (p. 55).

Mediante la participación en la cofradía y en los rituales festivos de esta, los miembros de la comunidad expresan esa voluntad de integración simbólica, y "muchos hijos del pueblo emigrados encuentran así la ocasión de reactualizar sus vínculos con la *communitas* de origen" (p. 56). Los desplazamientos hasta ermitas o santuarios situados dentro del propio término, o en la zona limítrofe del mismo, tienen un componente ostensible de apropiación simbólica. De acuerdo con la

sugestiva hipótesis de Lisón, las festividades de las ermitas situadas fuera del núcleo habitado, en lugares rústicos y montaraces,

Son muchas veces repositorios de una tradición o leyenda de origen o límites de la comunidad... La historia local y la identificación indígenas están con frecuencia condensadas en y simbolizadas por la ermita... Y difícilmente puede ser de otra manera si esos rituales colectivos han de validar y consagrar derechos, límites, posesiones, tiempos, espacios y principios abstractos con resonancia local (1983: 59).

Desde el punto de vista *etic* (describir una realidad cultural desde fuera), la función social primordial que tienen las fiestas patronales es la identitaria, ya que habitantes de cada localidad las disfrutaban como su signo de identidad (Moreno y Agudo 2012: 178-182); el santo o la Virgen, como ya hemos dicho arriba, y su representación iconográfica forman un símbolo que la singulariza y la distingue de otras localidades vecinas. La religiosidad popular ha desempeñado históricamente un papel social básico para el sostenimiento del orden social establecido. Durante el período feudal y en el Antiguo Régimen fue el cauce ideológico para el sometimiento a los señores feudales y a la monarquía, además del cobro de las rentas para la Iglesia y los señores feudales (Nuestra Señora / Nuestro Señor, Virgen / Jesucristo-señora feudal / señor feudal). Los pecados del pueblo y el incumplimiento de sus deberes pueden acarrear penas del infierno, condena eterna, castigos, plagas y enfermedades diversas, ya que la sociedad feudal estaba organizada y estamentada según la ley natural que quiere Dios para los seres humanos.

Domene (2017: 171-197) recuerda que el mismo don Juan Manuel hizo construir iglesias y capillas junto a los castillos de sus señoríos, para que sus vasallos pudieran rezar a la Virgen, y Jaime I de Aragón mandó construir iglesias dedicadas a Nuestra Señora de la Asunción, sobre los solares de las mezquitas musulmanas. Para conseguir todo esto, no eran suficientes los sermones en las iglesias, ni la

predicación. Eran mucho más efectivas las fiestas, porque el pueblo llano, mayoritariamente analfabeto, contemplaba y visualizaba lo que el clero predicaba en los sermones. La representación de las escenas bíblicas se adornaba con el lujo y el arte de las manifestaciones religiosas en las fiestas patronales, la Semana Santa o el *Corpus Christi*. Los campesinos y jornaleros se quedaban asombrados y crédulos ante lo que se representaba en aquellas fiestas.

Las fiestas religiosas y las comedias de santos tenían una finalidad didáctica e ideológica evidente, tanto en la Edad Media, como en los s. XVI y XVII: adoctrinar a la población en la ortodoxia de la Contrarreforma y los dogmas, sobre todo a partir del Concilio de Trento (1545-1563); tanto el teatro como las fiestas religiosas se vieron favorecidas por las conclusiones de la XXV sesión del Concilio de Trento (3 de diciembre de 1563), donde se insistió en la conveniencia de que se educara al pueblo en la veneración de los santos, y de que por medio de representaciones plásticas rememoraran artículos de la fe, los milagros y ejemplos de vida para imitar (Domene 2017: 171-197).

Las fiestas religiosas, prosigue Domene, han tenido y tienen, aunque en menor medida en la sociedad del s. XXI, una función social consistente en la conservación del orden social y de los privilegios de las clases dominantes de cada período. Antiguamente se trataría de la sumisión de las clases populares a la nobleza feudal y terrateniente; en la España actual sería a la burguesía. Es cierto que en el último siglo la religiosidad popular y la devoción a la Virgen han estado apoyadas por obispos y sacerdotes, como antídoto para neutralizar el proceso de secularización. Para permitir al pueblo cierto escape de esa sumisión al poder, este permite en algunas de ellas cierto grado de subversión. "A esta función social, se le suma el carácter de las fiestas como signo de identidad de los pueblos y ciudades donde se celebran" (2017: 195).

A esta visión, algo sesgada, sobre la función e importancia de las fiestas y representaciones religiosas en el pasado, vamos a contraponer la visión del CADR (2015. FP), que nos ofrece una perspectiva del presente más centrada sobre el tema. La rápida evolución de las sociedades en todo el mundo y la globalización que ha conllevado, junto a las consecuencias profundas de las acciones económicas en entornos tanto locales como mundiales, han propiciado un contexto de renovación continua normalmente denominado crisis. Secularmente, las distintas tradiciones religiosas han contribuido a la mejora de las sociedades en las que se encuentran incluidas, independientemente de su contexto cultural concreto. Todo este bagaje convierte las tradiciones religiosas en una riqueza social demasiado olvidada en esta sociedad secularizada, aunque sigue actuando e influyendo positivamente en nuestra sociedad bajo diversos matices.

Esta circunstancia de crisis aqueja también al espacio religioso, que se ve cada vez más reducido al ámbito subjetivo, confundiéndose con prácticas dirigidas a lograr una complacencia emocional. La crisis también propicia actitudes intransigentes de los grupos religiosos que consideran más importantes sus tradiciones que la convivencia, el diálogo y la tolerancia. La situación poliédrica actual exige una comprensión amplia del entramado sociocultural de nuestra sociedad, y un examen de los valores sociales y de las opciones personales de los individuos.

Es indiscutible que en el interior de nuestra cultura palpitan varias tradiciones espirituales y religiosas. Sus textos, valores y símbolos se manifiestan de manera polivalente. El patrimonio de la sociedad se enriquece decisivamente, y son motivo de meditación trascendental y de placer estético para todos. Los ideales religiosos pretenden el bien de los creyentes. Los valores son la fuerza motriz que empuja a las personas por encima de sus necesidades a comprometerse. Las instituciones religiosas han patrocinado a lo largo de la historia tanto el arte como la arquitectura, consiguiendo la admiración incluso de aquellos que no son creyentes. Así, el arte en

general constituye un recordatorio de la capacidad humana de recrear su entorno con belleza y representar la realidad con significados simbólicos y connotativos.

Sea en su manifestación literaria, plástica y/o musical, las diversas tradiciones religiosas han aportado y aportan un acercamiento a la realidad que va más allá de su valor histórico, capaz de elevar los sentidos y el intelecto humanos por encima de sus límites perceptibles con la aportación de espacios, imágenes y sonidos que nos recuerdan la riqueza creativa del ser humano dentro de un ámbito que invita al orden y a la educación de los sentimientos (Consejo Asesor para la Diversidad Religiosa 2015). FP

Efectivamente, Labaca (2016: 1-177) enfatiza que las festividades religiosas constituyen en sí mismas expresiones representativas que conforman el Patrimonio Cultural Inmaterial en España. Las expresiones conmemorativas, celebrativas y festivas en general son de una enorme riqueza y una gran diversidad. En nuestro país se exhiben en ellas tantos valores religiosos, sociales y culturales que aconsejan su reconocimiento como Patrimonio Inmaterial por su importancia. Conviene insistir en el hecho de que la religiosidad popular desempeña una función decisiva como sello identitario del colectivo que organiza y lleva a cabo estas celebraciones, siendo vehículo de conocimientos tradicionales. Insistimos de nuevo en la relación de estas fiestas con artes y oficios artesanos que durante siglos se han ido transmitiendo de generación en generación, además de las obras muebles, inmuebles y los elementos asociados a las mismas, todas de gran valor artístico y monumental. Volvemos a destacar, también, que tienen especial relevancia la música, la gastronomía, las cofradías, las hermandades, etc., indisolublemente unidas a todas estas festividades religiosas, sociales y culturales.

Sabemos muy poco los hispanos de nuestro patrimonio histórico-cultural. Y el teatro popular que sigue representándose en fechas

señaladas por toda la geografía española e hispanoamericana es también parte de ese patrimonio cultural, sin duda alguna. De todas esas obras muy pocas son las que, en cuanto a su conocimiento por el gran público, han sobrepasado las fronteras de la fama de la propia localidad o de la comarca a la que pertenecen. Fuera del *Misterio* de Elche (por varios motivos la representación de tipo religioso más venerable e importante que pervive hoy en España y seguramente en Europa, en mi opinión), ¿cuántas y cuáles otras pueden citarse que hayan trascendido al conocimiento general? La inmensa mayoría permanecen en el anonimato (Trapero 2011: 723-724).

Por ello, se estableció la protección jurídica del Patrimonio Cultural Inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003 y en la Ley 10/2015 de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que se ha promulgado en nuestro país. Algunas de estas manifestaciones ya han sido declaradas como tales por la UNESCO, otras son consideradas Bienes de Interés Cultural (BIC) internacional, otras nacionales y otras de cada Comunidad Autónoma. También encontramos manifestaciones religiosas que ya han tenido reconocimiento, y otras que todavía no han tenido declaración alguna, como las romerías y los años jubilares. Entendemos que todas ellas merecen ser reconocidas, al menos, como Manifestaciones Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial, tras la aprobación de la Ley de 2015 (Labaca 2016: 16) (ver cap. IX.9.5.1.8).

No existe un único modelo de celebración religiosa, sino que estas manifestaciones encuentran en España múltiples variables. Es, por tanto, un fenómeno plural que, aun compartiendo rasgos esenciales a lo largo de la geografía española, no permite establecer un único modelo de fiesta (Labaca 2016: 4).

**CAPÍTULO III –
FUNDAMENTOS HISTÓRICOS,
LEGENDARIOS, LITERARIOS Y
ARTÍSTICOS SOBRE LA
ASUNCIÓN DE MARÍA**

III - FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, LEGENDARIOS, LITERARIOS, Y ARTÍSTICOS SOBRE LA ASUNCIÓN DE MARÍA

3.1. EL AUGE DE LA DEVOCIÓN MARIANA EN LA BAJA EDAD MEDIA

Resulta una realidad llamativa, cuando indagamos en lo que cuenta el Nuevo Testamento sobre la Virgen María, resulta del hecho de que de los veintisiete textos agrupados en el Nuevo Testamento, solamente cuatro de ellos la designan por su nombre: María. Son los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, y también el libro de los Hechos de los Apóstoles. San Juan habla de Ella sin hacer referencia a su nombre, sino llamándola la “Madre de Jesús”, o “su Madre”. Ninguno de los escritos restantes nos habla directamente de María. Podemos suponer referencias indirectas como que Jesús es el Hijo de David, que somos Hijos de la Promesa, la Jerusalén de arriba, o que el Padre nos envió a su Hijo, hecho Hijo de Mujer; incluso vislumbrarla en la enigmática Mujer coronada de estrellas del Apocalipsis. Sin embargo, a partir del s. V comienza una explosión de devoción mariana, que irá aumentando sin cesar hasta llegar a la Baja Edad Media, en que María se convierte en figura central de la teología, la liturgia y la devoción católicas. Vamos a desgranar a partir de aquí cómo sucedió históricamente este auge, que dio lugar a la proclamación de los cuatro dogmas marianos, en especial el de la Asunción de María, en el s. XX.

En el año 313, el cristianismo fue despenalizado por el emperador Constantino y en el 380, el emperador Teodosio declaró que sería la única religión lícita del Imperio. En el 431, el Concilio de Éfeso decretó que María podía ser honrada con el título de *Theotokos* (la que dio a luz a Dios o Madre de Dios). A partir de ahí, los signos de devoción de los cristianos a la Virgen experimentan un auge excepcional. Ya en el Evangelio, Juan el Bautista baila en el vientre de su madre al escuchar la voz de

María, igual que el rey David baila alrededor del Arca de la Alianza. María es desde el primer momento considerada “arca” y “vaso sagrado” que contiene al Hijo. En el *Protoevangelio de Santiago*, del s. II, María es descrita como alguien preparado especialmente por Dios para un propósito específico: su concepción tras las oraciones de sus padres, su envío al templo para ser educada, estar hilando la púrpura escarlata para el velo del templo, cuando se le aparece el ángel anunciador.

En el *Libro del Reposo de María* del s. III, que conocemos por su versión etíope, el apóstol Pedro dice: “La luz de la lámpara de nuestra hermana María llena el mundo y no se extinguirá hasta el fin de los días, para que los que han decidido salvarse reciban seguridad en ella”. Basado en estas palabras, el himno *Akathistos* del s. V, alaba a María como “antorcha llena de luz, que brilla sobre aquellos en las tinieblas”. Según este texto del s. III, María es intercesora: una vez sube al cielo, María intercede por los condenados del infierno y el Señor les concede “9 horas de descanso en el Día del Señor”. Cuando los apóstoles suben al séptimo cielo, ven a María sentada a la derecha de Dios, junto a Cristo.

En el *Evangelio de Bartolomé*, otro apócrifo del s. III, Jesús invita a los apóstoles a contemplar al demonio encadenado, y los anima a golpearlo en el cuello. El apóstol Bartolomé invoca a la Virgen rogándole coraje (esto demuestra que ya era una intercesora para los cristianos del s. III). De aquí surge la idea que la liturgia ortodoxa repetirá: su vientre que es “más amplio que los siete cielos”, “que contiene a quien no puede ser contenido”. En el s. IV, con el cristianismo ya despenalizado, pero antes de Éfeso, en Jerusalén y en Constantinopla se pudo celebrar solemnemente la fiesta de “María en Jerusalén”. La liturgia decía en esos días ya: “Álzate, oh Señor, en tu lugar de descanso; tú y el arca, que tú has santificado”, añadiendo: “Contemplad, he aquí que la virgen concebirá y dará a luz un hijo” (Ginés 2017). (Nota ⁴)

Lo primero que llama la atención sobre la liturgia mariana hispana, tras constatar ese auge de la devoción mariana en los primeros siglos, son las pocas fiestas de María en comparación a los muchos estudios sobre Ella, máxime en el s. XX.

No parece tener fundamento la suposición de Prado al hablar de una de las prescripciones del Concilio de Zaragoza (381) que dice que “nadie se debe ausentar de la iglesia desde las tres semanas que preceden a la Epifanía, o sea desde el 17 de septiembre”, deduce que en tal fecha se celebraba ya entonces la fiesta de santa María (su víspera). Realmente las actas no nombran a la Virgen en modo alguno (Gironés 1964: 23).

Ivorra (2017: 219-225) nos aporta el dato de que el primer indicio de la presencia de María aparece en el símbolo niceno-constantinopolitano, incluido antes del Padrenuestro en la misa del III Concilio de Toledo (ca. 589). A parte de su introducción tardía, otro detalle que llama nuestra atención en la liturgia hispana acerca del tema mariano es su austeridad.

María es modelo y figura de la Iglesia. Unida de modo singular a la persona de su Hijo y limpia de toda culpa, no conoció la corrupción del sepulcro, dato atestiguado desde la época más remota al no existir reliquias suyas en ningún lugar. La fiesta del 15 de agosto parece tener su origen en el santuario jerosolimitano de la *Kathisma*, donde desde el siglo V se celebró una fiesta general de la Madre de Dios en el día de su tránsito. La fiesta, desde el Oriente, irá difundiéndose llegando a Roma en el siglo VII y a España en el siglo IX (Ivorra 2018: 591).

Nuestra liturgia primitiva está enlazada con la oriental, aun conservando su autonomía. En las postrimerías del primer milenio se puede constatar la susodicha sobriedad hispana al compararla con el rito romano (donde se cuentan al menos 16 festividades marianas en el año litúrgico): Asunción, Concepción y Anunciación. María se transforma, en la mariología del segundo milenio, desde ser una creyente

más de la Iglesia hasta un nivel más elevado y algunos comentaristas, partiendo de la *illatio* (inicio de la plegaria eucarística) del día de Navidad, hacen una analogía de María con la Iglesia. Sin embargo, este texto señala que lo realizado por la carne de María es excedido largamente por la acción de la Iglesia. La liturgia visigótica dispensa una centralidad indiscutible al misterio de Cristo.

Por otro lado, Ihnat (2019: 619-643) valora que la introducción en la tradición hispana de una nueva celebración litúrgica en honor a la Virgen María se ha entendido a menudo como indicio de una acendrada devoción mariana en Hispania durante la época visigoda. Establecida a mediados del s. VII, esta festividad llegó a ser una de las más señaladas del calendario viejo hispánico, tal como atestiguan los manuscritos litúrgicos. Fita (2007) aporta el dato de que la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, en el día 15 de agosto, se ve consignada por siete antiguos calendarios, que fueron escritos, respectivamente, durante los años 961, 1039, 1052, 1055, 1066, 1067 y 1072. El primero, trazado en árabe por Recemundo, obispo de Granada dice: *In ipso (die) christianis est festum Assumptionis Mariae Virginis super quam sit salus* (En este día es para los cristianos la fiesta de la Asunción de la Virgen María, sobre Ella sea el honor). El calendario del año 1066 pertenece a un códice de la catedral de León, que es copia de otro escrito en el s. VII, al comienzo del reinado de Wamba, poco después de la muerte de san Ildefonso (667), gran defensor de las glorias de la Virgen. La novedad de la fiesta y de su liturgia se adjudica a los más insignes prelados hispanos de la época visigoda, en especial a Ildefonso de Toledo, de quien se conservan dos obras: un tratado postulando la perpetua virginidad de María, y una colección de nueve sermones panegíricos de la fiesta de la Asunción predicados a una comunidad de religiosas.

El conocimiento de la fecha concreta en que la fiesta hispana fue establecida (656) permite a Ihnat (2019) resaltar que, poco antes de la fundación de la festividad mariana, había tenido lugar en Roma uno de los Concilios de Letrán (649) en el que

se fundamentó la doctrina de la perpetua virginidad de María, bajo pena de excomunión. Se desconoce el nombre de ningún obispo ibérico participante en este Concilio, pero fue precisamente en estas fechas cuando llegó a Roma Tajón (ca. 600-683), posteriormente nombrado obispo de Zaragoza. Su estancia en Roma posibilita la relación con la evolución litúrgica mariana que por entonces se manifestaba en distintas regiones. También es factible que Tajón fuera testigo de los inicios de la celebración litúrgica mariana, que se encontraría ya en fase de desarrollo a mediados de siglo con la adopción de las cuatro festividades marianas. Igualmente, Tajón pudo también contactar con los monjes griegos que intervinieron en el Concilio de Letrán, quienes traerían consigo información sobre el culto mariano de sus iglesias orientales (en Palestina y en Bizancio).

Así pues, Tajón pudo quizá familiarizarse con fiestas típicamente marianas conmemoradas en fechas fijas que eran diferentes de la fiesta móvil que se celebraba en Hispania. Tajón pudo, en opinión de Ihnat, incluso enterarse en ese periodo conciliar de la resolución de decretar el dogma de la virginidad perpetua de María como uno de los argumentos contra el monotelismo (doctrina religiosa del s. VII que admitía en Cristo dos naturalezas, la humana y la divina, y una única voluntad, a mitad de camino entre el trinitarismo y el monofisismo).

La legislación y las fuentes litúrgicas demuestran que la celebración de la Virgen María ocupaba un lugar relevante en la tradición litúrgica hispánica primitiva y más tarde mozárabe, practicada exclusivamente en Hispania entre la época visigoda y finales del s. XI. La fiesta ibérica en honor a la Virgen fue instaurada en el X Concilio de Toledo, propiciado por el rey godo Recesvinto en el año 656. En el primer canon del Concilio, los clérigos hispanos protestaron, porque se festejaba a María en diversas fechas, y manifestaron su voluntad de aunar dichas celebraciones en una sola fiesta. Decidieron entonces establecer una única fiesta mariana que se celebraría en todo el reino el 18 de diciembre, enlazando con Navidad una semana

después. El apoyo real y episcopal que obtuvo la fiesta parece revelar una corriente mariana considerable en la tradición visigoda, que se integraba en un contexto devocional europeo.

De la vigilia que precede a esta solemnidad, hicieron mención expresa en sus respectivos martirologios el mismo San Adón y su contemporáneo Usuardo, que el año 850 pudo ser testigo ocular de cómo se celebraba esta fiesta por los mozárabes de Zaragoza y de Córdoba. Y no es para olvidado el testimonio del venerable Beda, cuyo martirologio, escrito en el año 731, anuncia igualmente la festividad y vigilia (Fita 2007: 429).

Esta fiesta mariana celebrada en el periodo de Adviento parece haber tenido orígenes orientales. Recordemos que Leandro de Sevilla (s. VI), obispo al que se asigna un empeño destacado en la evolución litúrgica de la Hispania visigoda, vivió una temporada en la corte bizantina. Es probable que san Leandro se imbuyera en esos años de estancia de la devoción bizantina para proponer a María como modelo de virginidad. Esta celebración también pudo introducirse en la Península Ibérica por otras vías. En el s. VII había celebraciones marianas durante el Adviento en diferentes ciudades y comarcas de Europa (Roma, Rávena, Milán, la Galia). En ese mismo siglo se llevó a cabo en Roma un fuerte aumento de las conmemoraciones litúrgicas en honor a María.

La fiesta de santa María, el 18 de diciembre, permaneció como la única fiesta de la Virgen en la liturgia hispánica hasta que se introdujo la solemnidad de la Asunción: eso no aconteció antes del siglo IX o, probablemente, más tarde aún. El oficio y la misa del 15 de agosto pertenecen a un estilo muy diverso del de la eucología hispánica del siglo VII. Cargados de poesía bíblica y grandes alabanzas a la Virgen, son incomparablemente más pobres respecto a la auténtica teología acerca del misterio de la maternidad divina de la Señora (Ivorra 2018: 591).

A lo largo de este siglo se favorecieron las cuatro fiestas litúrgicas esencialmente marianas: la Purificación (2 febrero), la Anunciación (25 marzo), la Asunción (15 agosto, s. IX o posterior), y la Natividad (8 septiembre). La Concepción Inmaculada de la Virgen (8 de diciembre) fue introducida por el cardenal Cisneros en el s. XVI, pues él era franciscano y esta fiesta era muy franciscana. Desconocemos el momento preciso en que estas fiestas se celebraron por primera vez, aunque su presencia en el calendario suele fecharse en la segunda mitad del s. VII. Los clérigos visigodos deseaban definir una teología unitaria sobre la segunda persona de la Trinidad, para neutralizar los restos de la herejía arriana, que había sido muy fuerte en la Península, y también la apostasía de los judíos conversos. Implantar una festividad mariana con una liturgia original suponía una forma de definir claramente una cristología ortodoxa frente a posibles cristianos apóstatas (Ihnat 2019: 619-643).

Continuando con esta exposición, Janini (1975) nos aporta el interesante dato histórico de que la documentación litúrgica hispánica antigua presenta tres oficios diferentes para el 15 de agosto: uno extenso y dos breves. El extenso se encontraba en un manuscrito, un libro de oficios de santos de principios del s. XI que se considera desaparecido desde finales del s. XIX en el Archivo de la Catedral de Toledo. Conocemos sin embargo su contenido por una copia facsímil realizada en el 1752 por el erudito jesuita Andrés Marcos Burriel y que se encuentra en el ms. 13060 de la BNE. Las dos recensiones breves del oficio en cuestión difieren. Janini edita las tres recensiones del oficio de la Asunción de María, reproduciendo el texto entero de las fórmulas propias de cada uno e indicando solamente los inicios de las fórmulas comunes. El canónigo toledano Alfonso Ortiz fue comisionado por el cardenal Cisneros para reformar los textos antiguos y componer un nuevo oficio de la Asunción para el Breviario mozárabe de 1502, manipulación que abarcó también el formulario de la misa.

Boynton (2015: 10) identificó en octubre de 2001 este libro desaparecido como el ms. B2916 en la Biblioteca de la Hispanic Society of America en Nueva York, donde ha estado desde que lo adquirió el fundador de la Sociedad, Archer Huntington; es el único códice de la liturgia hispánica antigua conservado fuera de Europa. Este manuscrito es un libro curioso, que comprende los oficios de las fiestas de san Martín (11 de noviembre), san Emiliano o Millán (12 de noviembre) y la Asunción de la Virgen (15 de agosto). El facsímil de Burriel permitió identificar ese manuscrito. Resulta evidente que el canónigo Ortiz gozó de gran fama de erudito, ya que recaerá por entero sobre él la responsabilidad de repasar todos los textos que serán incorporados al misal y el breviario mozárabes, conservando aquellos elementos que fueran producto auténtico del primer rito hispano, es decir vinculados directamente con los padres de la Iglesia visigoda y descartando todos los añadidos posteriores. (Texto traducido del inglés al español)

El santoral mozárabe contiene un total de 207 festividades ligadas en su mayoría al culto romano-toledano, propio de la Sede Primada. Igual que ocurre con otros aspectos relacionados con la eucología (orden de las oraciones, fórmulas y elementos del oficio divino y de la misa reformada), el nuevo misal nace evidenciando un particular interés por la pervivencia de antiguas festividades del calendario hispano y el complemento de algunas propias del santoral romano. Damos especial relieve a la festividad de la Asunción de María el 15 de agosto denominada *Festo Assumptionis Sancte Marie*, fiesta de 6 capas.

En este sentido, para Torres (2017: 23-59) la devoción a la Virgen siempre desempeñó un puesto destacado en la religiosidad medieval. La Iglesia ya conmemoraba en los s. XIII y XIV un variado ciclo de fiestas marianas. Los himnos, las oraciones, los sermones, los milagros y los tímpanos (espacio entre el dintel y las arquivoltas de la fachada, puerta o ventana de una iglesia) rememoraban continuamente sus gozos y dolores. Las consideraciones sobre su Asunción, su

Coronación, sus atributos como ejemplo para los cristianos, su poderío como mediadora, cautivaron constantemente la dedicación de teólogos, moralistas, artistas, predicadores. Influyeron en ello varios factores, que favorecieron el ascenso que la cristiandad latina vivió entre los s. XI y XIII: el humanismo cristiano universitario y la aparición del concepto de individuo; la recuperación de Aristóteles a través del aristotelismo tomista cristiano, el advenimiento de los trovadores y su invención del amor. No podemos olvidar que todo este proceso de cambio sociocultural y religioso de los s. XII al XIII también tuvo su analogía simbólica y metafórica en la radical transformación de la arquitectura y del arte románico al gótico:

El estilo gótico es un estilo ascensional que nos eleva, porque a su vez es descensional, en el que se encarna lo sublime. La catedral gótica es el centro medieval de la ciudad, en cuya construcción participan las agrupaciones gremiales, las actividades comerciales y la universidad posibilitada por las escuelas catedralicias abiertas por el cabildo. De esta guisa, pasamos de una concepción eminentemente intra-espacial, como es la concepción románica, a una conciencia eminentemente extratemporal como la gótica, en la que la catedral funge cual Casa del pueblo, en donde se oficia la liturgia, se entierran los muertos, se hace cultura artístico-musical, y se proyecta un teatro dramático religioso y civil. Ahora la Casa de Dios es la Casa del Hombre, de modo que la catedral gótica representa el eje de convergencia entre lo sagrado y lo profano, Dios y el mundo, la trascendencia y la inmanencia. (Ortiz-Osés 2007: 94).

Por otra parte, la vida consagrada reformada por las órdenes mendicantes se ve reconocida con la pastoral urbana y la teología especulativa (escolástica y tomista: deducir conclusiones ciertas a partir de verdades reveladas, penetrar en el corazón del misterio), su nueva espiritualidad privilegiaba la *imitatio Christi* (imitación de

Cristo), la pobreza evangélica voluntaria, la acción sobre el mundo por medio de la caridad y las obras de misericordia, el apostolado y la misión. La parte teológica sobre los sacramentos, sus requisitos, materia, forma, etc., quedó fijada en el III Concilio de Letrán del 1179. Durante el s. XIII se progresó en este asunto, y su número quedó reflejado en siete en el II Concilio de Lyon del 1274. Pero esta dinámica teológica cambió en plena Edad Media, denominada por ello la edad de Cristo. Sobre todo desde el s. XII, la figura de Cristo se humanizó poco a poco y aumentó la devoción a su naturaleza humana: la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, al Niño Jesús, el *Corpus Christi*. Ya no es solamente un Dios de majestad severo y de juicio final.

No en vano, Torres (2017. 23-59) precisa que la verdadera cesura o encrucijada en la teología y en la espiritualidad sobre Jesucristo ocurrió con la aparición gigante de san Francisco de Asís (1182-1226), en pleno s. XIII, aunque el camino fue allanado por san Anselmo y san Bernardo, acuñando un nuevo ideal, el de la *imitatio Christi*, el ideal de seguir una vida evangélica: castidad, pobreza y obediencia.

Por entonces, también se representaban dentro o fuera de las iglesias piezas dramatizadas de los misterios de la vida de Cristo; por ejemplo, el *Auto de los Reyes Magos* de la Catedral de Toledo ya había sido escrito en lengua romance a mediados del s. XII. El intervalo que media entre los s. XI y XIII es conocido como el “despertar religioso del pueblo cristiano”, que hasta esa época había desempeñado una función bastante pasiva en la Iglesia. Muchos laicos desearon una religión más humanizada, y se esforzaron por vivir según los principios evangélicos. Aun así, no debemos idealizar aquel asomo laico en la religiosidad. El adoctrinamiento a las grandes masas de analfabetos era básicamente audiovisual: las enseñanzas bíblicas y de la *Leyenda dorada* (Santiago de la Vorágine), la vida de los santos y de la Virgen se difundían por vidrieras, esculturas, frescos, relatos de milagros, y las citadas representaciones dramatizadas de escenas de la bíblicas dentro y fuera del

templo, que eran medios populares de transmitir la fe, y que involucraban a clérigos y laicos. A pesar de todo, la religión de los laicos seguía siendo en el s. XV una religión rudimentaria y supersticiosa.

El auge poderoso de la devoción a la Virgen María en el s. XIII, prosigue Torres, tuvo lugar en esta época de relativo “despertar de los laicos” (en todo caso, sí es cierto que la religiosidad laica se impulsa ahora en un contexto devocional más próspero), la de la edad de Cristo, y la del arte gótico maduro en el s. XIII, las fabulosas catedrales izaron su ligereza hacia el cielo. Pero, aunque hablemos del s. XIII, ya nos consta que el culto a la Virgen es muy antiguo. Resumimos aquí los antecedentes, expuestos al principio de este apartado, en tres claves:

Primero, ese culto mariano cobró un nuevo impulso cuando el Concilio de Éfeso del 431 proclamó solemnemente a María como Madre de Dios, Virgen *Theotokos*, aunque previamente ya existía el culto popular a la Virgen. Segundo, entre los s. V y VII se fue acuñando el siguiente ciclo de fiestas litúrgicas marianas, primero en Oriente y más tarde en Occidente: la Asunción el 15 de agosto, la más importante, que en Oriente era conocida como la Dormición (es decir, la creencia de que o bien la Virgen había sido dormida, y sin pasar por la muerte, recibió la inmortalidad gloriosa, o bien había muerto y fue enterrada, pero fue resucitada inmediatamente y elevada al cielo).

En el Misal Romano se decía en la Misa de la Asunción: “ya que la Madre de Dios salió de este mundo conforme a la condición de la carne mortal”. En el nuevo Misal no se menciona la muerte, sino solo la liberación de la corrupción del cuerpo. No debemos confundirnos con la palabra o término “Dormición”, que se usa en la Iglesia griega. La Dormición significa la muerte de la Virgen María. ¿Cuáles fueron las causas de la muerte de nuestra Madre? La Virgen no agonizó ni por

martirio ni por muerte violenta; tampoco de enfermedad o vejez (Román 2018: párr. 4-5. Otras FP).

Y en tercer lugar, situados ya en la Alta Edad Media, los homilarios y la liturgia, estudiados por Iogna-Prat (1996: 65-98), atestiguan que la teología sobre la Virgen estaba totalmente desarrollada y se la mimetiza con la realeza terrena. Entre los fenómenos promotores de la piedad mariana debemos hacer referencia a la divulgación de los relatos y fábulas de los evangelios apócrifos (ver apdo. 3.3) que humanizan en gran medida la vida de Cristo, de su Madre y de su familia.

Los franciscanos fueron claros defensores de la Inmaculada Concepción, así como de las apariciones marianas a pobres, desahuciados y pecadores. También calaron en la piedad popular las cuatro antífonas de la Virgen, creadas entre los s. XI y XIII, que cantaban en su asueto canónico los monjes: *Alma Redemptoris Mater* (Augusta Madre del Redentor); *Ave Regina Coelorum* (Salve, Reina de los Cielos), en la fiesta de la Asunción; *Regina Coeli* (Reina del Cielo), y la más querida de todas, la *Salve Regina* (Dios te salve, Reina y Madre...), que se cree que fue compuesta antes del s. XIII. De este modo se convirtieron en verdaderamente populares las oraciones, ya arraigadas en todas las capas sociales, de la *Salve Regina*, el *Angelus* y los Gozos de la Virgen.

Pero las más populares de las oraciones a María eran, sin duda, el avemaría, el santamaría y el rezo del santo rosario, divulgado por los dominicos. La multiplicidad de advocaciones marianas existentes a partir del s. XII, patronazgos por los que se veneraba a la Virgen en iglesias parroquiales, ermitas, monasterios y cofradías son títulos que secularmente había ido acuñando el pueblo. La favorita era Santa María de Agosto o Asunción y este fue el título elegido para las cuatro catedrales fernandinas en Andalucía: Baeza (1228), Córdoba (1236), Jaén (1246) y Sevilla (1248) (Torres 2017: 23-59).

La propagación y ascenso de la devoción mariana en el Medievo tiene mucho que agradecer a la Orden del Temple, que sembró Europa de templos en honor a María en todas sus advocaciones. Partiendo de la doble naturaleza algo contradictoria de los templarios, laica y religiosa a la vez, se llegó a identificar a la Virgen María con ese ideal femenino trovadoresco que pudiera unir al hombre de iglesia con el hombre de guerra. En el fondo, los templarios eran *milites Christi* (soldados de Cristo) y por ello podían perfectamente dedicar su vida y también su amor a la dama por excelencia, la Madre de su Señor y Patrón. Se puede afirmar que el culto rendido por los templarios a “Nuestra Señora Santa María” no es más que la espiritualización y sublimación del amor más carnal del trovador por su dama.

Fallena (2013: 25-84) testimonia a continuación que, según narra la leyenda, cuando los árabes avanzaron hacia el norte de la Península, Pelayo y sus hombres se refugiaron en los montes cantábricos; allí Pelayo descubrió una imagen de la Virgen conocida como Covadonga (la Dueña de la Cueva). De este relato se deduce que la Reconquista se fundamentó en la voluntad divina y fue guiada por la Madre de Dios. De ahí que los monarcas más distinguidos en su celo por la Reconquista fuesen especialmente devotos de la Virgen, y por todas las tierras de los reinos hispanos que devolvían al cristianismo fueran dejando pruebas y testimonios de esa devoción (Fernando III el Santo, Alfonso X el Sabio, Jaime I el Conquistador...). Para el rey Alfonso X de Castilla, la figura de María sirvió para confortar y legitimar a los nuevos pobladores cristianos en los territorios reconquistados. También para asimilar a los pobladores judíos y musulmanes al Reino de Castilla a través de un proceso de conversión religiosa. María se convirtió en la Madre proveedora y orante, que bajo su manto acogía a los nuevos hijos de la fe.

La Virgen es la Estrella matutina, *Stella maris*, *Strela do dia*, que guía al cielo como mediadora de pecadores, y Cristo es el sol que ilumina el mundo. El 16 de noviembre de 1270 (o 1272), el rey Alfonso X el Sabio crea una orden militar bajo

advocación de la Virgen durante un viaje a Murcia en visita real. Su sede principal se localizó en la abadía de Cartagena, junto a la Catedral, desde donde se custodiaba la costa castellana del Mediterráneo. Queda clara, pues, la devoción personal del rey a la Virgen en la advocación que eligió para la orden militar por él creada, Santa María de España, de vida breve (ca. 1270-1280), de la que dependió el Puerto de Santa María desde 1279. Esta orden militar, de vocación naval inicialmente hasta el desastre naval de Algeciras de 1279, estuvo siempre bajo el control riguroso del rey; la conocida también como Orden de la Estrella fue adscrita al Císter desde 1273, pero finalmente quedó refundida dentro de la Orden de Santiago. El 13/08/2008 fue refundido en escritura pública el Capítulo General de esta Orden, heredada de la antigua, para promocionar el culto a la Virgen del Rosell o Santa María de España, Patrona de Cartagena. La creciente devoción popular le ha dado a la Virgen de la Caridad la consideración popular de Patrona de la Ciudad, en detrimento de la que venía siendo reconocida como tal: la Virgen del Rosell.

En otro campo de significación, pero siguiendo con la exaltación de Nuestra Señora en el s. XII, Bernardo de Claraval (conocidos son sus cuatro sermones sobre la Asunción) y otros místicos medievales:

Consideraban a la Virgen como un “cuello” que une la cabeza con el cuerpo. En esta metáfora la “cabeza” es Cristo y el cuerpo somos todos los pecadores. María no solamente recibe la gracia, sino también la dispensa. A través de esta metáfora, la Madre del Verbo adquiriría el papel de mediadora o *mediatrix* por medio de cuya intervención se alcanza la salvación (Gómez Rascón 1996: 18). (Nota⁵)

Igualmente, los sermones de san Vicente Ferrer (s. XV) son un depósito de profunda piedad y de bien estructurada doctrina marianas. Esta piedad del santo, que él deseaba infundir en sus oyentes para que la sintieran y la practicasen, se revela en muchos matices:

- En la introducción de todos los sermones.
- En las escapadas marianas que frecuentemente realizaba.
- En las intervenciones personales de María, que inserta en sermones no dedicados a Ella.
- En los sermones dedicados especialmente a la Virgen.

Respecto a la mariología de san Vicente Ferrer en sus prédicas por Europa, han llegado hasta nosotros al menos cuatro sermones para la fiesta de la Asunción, sobre todo los numerados como XLIV-XLVIII y XLIX. Respecto a la muerte de la Virgen dice que, si otros santos tuvieron conocimiento de su hora, con más razón Ella, aunque estuviese adornado de detalles pintorescos. El santo brinda diversas razones de la muerte de María: por los principios de la naturaleza, por el pecado de Adán, por su asociación al dolor de la cruz; san Vicente admite que, si murió y está en cuerpo y alma en el cielo, es porque resucitó; fue llevada al Paraíso en brazos de su Hijo y allí goza de la glorificación de los santos. En el Juicio Final, Ella estará sentada junto a su Hijo y Él le preguntará sobre los méritos de cada cual (Esponera 2015: 80-86). En uno de estos sermones san Vicente aprovecha la lectura del Evangelio de ese día y asemeja o compara alegóricamente la actitud de la Virgen María con tres actitudes de Marta y María. (Nota ⁶)

San Vicente Ferrer se inspira en el teatro pero sus sermones sirvieron a su vez de fuente de inspiración para los dramaturgos. Así sucede, por ejemplo, en el *Misteri* asuncionista valenciano que, alejado en muchos puntos de la tradición, coincide sin embargo en la mayor parte de los motivos que utiliza con un sermón asuncionista del dominico que sirvió muy probablemente de fuente a su redactor (González Montañés 2002-2009: párr. 12).

María, predestinada para ello después del *fiat* de su aceptación, comparte los dolores de Jesús: aquel Rey ensangrentado que desde su cruz atrae todas las cosas hacia Sí

y se nos propone como modelo, consumando en el Calvario el desposorio con la naturaleza humana iniciada en la Encarnación. Desde antiguo, los santos padres, los romanos pontífices, los doctores de la Iglesia y los santos llaman a María corredentora; no es algo novedoso, es cosa que viene de antiguo con nombre nuevo (Rubin 2010: 109-124). La actitud íntima de la Madre y el Niño condujeron irremediablemente a la valoración de la necesaria implicación de la Virgen en el gran drama de la Salvación: la crucifixión. Y así hemos pasado de un bello Niño en su seno, a que Jesús aparezca representado cada vez más como el Hijo muerto en sus brazos. Junto a la severa imagen románica de la Virgen con el Niño, aparece la gótica de la Dolorosa y de la Piedad. Se acrecienta una equidad representacional entre el sufrimiento de Cristo y el de María, en la intensidad y en la postura.

Los sentimientos de María son analizados ahora más que nunca, hasta convertirse en el centro mismo del drama, en los cánticos de los monasterios y cofradías, en la puesta en escena de dramas religiosos, y en la plástica de los retablos. Ha ocurrido una clara transformación, de la María con seguridad y dueña de sí misma a una María vencida. Por medio de la extensión global del cristianismo hispano en el s. XVI, la imagen de la Virgen como una Madre amorosa y sufriente se extendió al mundo entero, al mismo tiempo que la María medieval se convirtió en un auténtico icono global (Rubin 2010: 109-124).

Resumiendo, puede decirse que, al final de la Edad Media, existía una intensa piedad mariana en el pueblo cristiano. Esa piedad asumía, algunas veces, ciertas manifestaciones de fervor que, por carencia de doctrina, rondaban la superstición, o el puro sentimentalismo. Ante estas exageraciones populares salen al paso las voces autorizadas de algunos teólogos, que insisten en que la verdadera devoción a la Virgen no se encuentra más que en una consecuente vida cristiana. Estas "desviaciones", junto a sus planteamientos reduccionistas, llevaron a que años más

tarde los protestantes insistieran en el rechazo del culto católico a María, considerándolo desproporcionado y ensombrecedor del culto a Cristo.

La Edad Moderna viene marcada por la decadencia del pensamiento teológico aristotélico-tomista y los excesos de la Reforma. Sin embargo, debemos llamar la atención sobre el hecho de que los primeros reformadores no llevaron sus ataques directamente contra la piedad y la doctrina mariana. Más aún, Lutero conservó su devoción a la Virgen. Aun así, la controversia protestante sirvió como reactivo en el catolicismo durante los s. XVI y XVII para una profundización y sistematización sobre los privilegios marianos. Dejemos claro que no todas las mariologías han partido de la Virginitad perpetua de María como del primer atributo mariano del cual derivarían todos los demás. Más bien al contrario, la mayoría de los tratadistas solían y suelen considerar como atributo primero y principal la Maternidad divina de María. Fruto de esa defensa es el tratamiento que se hace sobre María en el *Catecismo para párrocos*, mandado publicar por san Pío V, como síntesis de la doctrina emanada del Concilio de Trento. (Nota⁷)

Dos rasgos característicos de este período son: por una parte, el nacimiento de la mariología en forma de tratados rigurosos con especial coherencia interna. Por otra, los retos que el rigorismo jansenista (s. XVII) plantea al pensamiento católico, sobre todo, en lo que se refiere a su desprecio de la piedad popular y a su negativa a la aceptación de santa María como mediadora.

Es decir, no solo las disposiciones emanadas del Concilio de Trento influyeron en la decadencia, e incluso prohibición, de ciertas prácticas de religiosidad popular, como podría ser el teatro religioso y, más concretamente, el teatro asuncionista, sino también la Reforma, el pensamiento erasmista, el jansenismo, el racionalismo y la Ilustración. No es de extrañar, pues, que cuando constatamos que las prohibiciones de representar teatro dentro de los templos (también procesiones u otros festejos

religiosos, incluso en calles y plazas, como el *Corpus*) se van sucediendo a partir de finales del s. XVI y se incrementan en el XVII y, sobre todo, en el XVIII, y que coinciden en el tiempo con esas corrientes de pensamiento filosófico y religioso, esto no es ya fruto de la casualidad. Como veremos después, los misterios asuncionistas catalanes, valencianos, castellanos e ingleses, por ejemplo, sufrieron prohibiciones a partir de esas fechas.

3.1.1. La redención de la mujer a través de María

En función de lo planteado anteriormente, Guirao (2015: 98-112) establece que en los primeros autores cristianos se empieza a trazar la figura redentora de la Virgen María como opuesta a Eva, partiendo de las escasas informaciones puntuales ofrecidas por los Evangelios. Entre ambos prototipos de mujer se sitúa el muro insuperable que diferencia "el Mal del Bien, la obediencia de la desobediencia, la muerte de la vida. Presentan a María como Madre de la Iglesia, que se ofrece para la Salvación del género humano" (pp. 99-100). Por ejemplo, la cantiga CCCXX desarrolla por extenso la oposición María vs. Eva, así como la LX. Precisamente, en bastantes obras de los ciclos ingleses en las que aparece "el demonio en el momento de la tentación de Eva en el paraíso terrenal, este último aparece representado con cara de mujer (a veces incluso con senos), algo habitual en la iconografía de la época" (Fernández Martín 2021: 75-105).

En consecuencia, las lecturas y meditaciones sobre los pasajes evangélicos han ido perfilando, en el siglo XIII, un arquetipo masculino y un paradigma femenino. Jesús aparece como el acabado ejemplo de varón y María –en mayor grado todavía, si cabe– como el espejo de actitudes a tomar por las mujeres (Pérez de Tudela 1993: 622).

En los s. XI-XII, continúa Guirao (2015), se propone un tercer tipo de mujer, que estaría entre las dos anteriores: María Magdalena, prostituta arrepentida, quizá más

próxima a la mujer terrena que la Reina de los cielos; a su manera, también la Magdalena redimía a los seres humanos. Y es que a partir del s. XIII empieza a cambiar con fuerza el sentido de la espiritualidad (ver apdo. 3.1): los fieles desean implicarse más en la religión, sobre todo, cada vez con mayor empuje, las mujeres. Su protagonismo como participantes de algunas herejías, el ejemplo y los escritos de las místicas medievales, las monjas y las beguinas ansían una religión más intimista, carismática y amorosa, no tan racional. El culto de María Magdalena se divulga desde Francia a otros países europeos, gracias a las predicaciones de dominicos y franciscanos. No es ya una mujer que purga sus abominables pecados carnales mediante la penitencia, sino que se convierte en una santa que ha recuperado su inocencia perdida "simplemente porque Dios lo quiere, por la omnipotencia divina, colocándola a la altura de la Virgen y otras castas santas como Brígida de Suecia o Catalina de Siena" (p. 106).

Sin embargo, es indudable que el modelo que sobrepasa a todos es el nuevo ejemplo de la Virgen María, que consigue en el S. XIII "el primer puesto de la jerarquía devocional", (p. 107). Ella da respuesta a los nuevos desafíos de una feligresía que reclama una religiosidad que interpele los problemas personales, que dé sentido a sus privaciones y necesidades, que dé fuerzas al ser humano en su lucha por la vida. María se convierte, así, en modelo especialmente para casadas y monjas.

Nadie ignora tampoco que Castilla, en concreto, y la Península ibérica, en general, se incorporó plena y entusiastamente al movimiento produciendo, una trilogía de obras que se cuentan entre las más excelsas del XIII. Me refiero, claro es, a *Los milagros de Santa María* de Gonzalo de Berceo, al *Liber Mariae* del franciscano Juan Gil de Zamora, y a las *Cantigas de Santa María*, firmadas por el rey Alfonso X (Pérez de Tudela 1993: 622).

Así pues, prosigue Guirao, en oposición a ese tipo de mujer representado por una Eva débil y pecadora, la Iglesia medieval propone a la Virgen María. Ella simboliza un tipo femenino muy distinto: la fortaleza, la aptitud de la mujer para superar sus flaquezas naturales con la ayuda de Dios. Gracias a este nuevo protagonismo de la Virgen, surge un conato de reivindicación de la mujer imitando su ejemplo, pues la grandeza de María estriba en

La obediencia y el acatamiento, en la pasividad, en definitiva; pues es Dios el que ofrece a su madre para ayudarnos, para orientarnos en el buen camino. Ella no actúa por propia iniciativa, se limita primero a aceptar su destino y después a ser una mera intermediaria de su hijo, aportando rasgos que entran claramente dentro de la órbita asignada tradicionalmente a las mujeres por su debilidad: el perdón, la caridad y la misericordia (p. 109).

La obediencia, virtud suprema entre las muchas atribuidas a María, robustece su carácter, convirtiendo en intachable su proceder. Gracias a estas virtudes es digna de ser la Madre del Salvador, Hijo de Dios. Gracias a Ella, la consideración altomedieval de la mujer fue mejorando poco a poco hasta sobreponerse al baldón de que "la fisiología femenina sugería apreciaciones y juicios negativos...en que se considera a la mujer la causa y el instrumento principal con que se consuma la *concupiscentia carnis*" (Pérez de Tudela 1993: 624).

María sería la mujer obediente que, conocedora de las limitaciones intelectivas propias de la condición femenina, renunciaría a sus propias concepciones para someterse a cualquier ser catalogado como superior. La humildad y la obediencia, virtudes teóricamente genéricas, podrían ser entendidas en estos pasajes bíblicos –se dice– como virtudes de signo específicamente femenino. De todo lo cual se concluye que, de estas visiones, resultado de la elevación a categoría universal de algo que no

pasaría de ser circunstancia histórico-cultural, habrían quedado justificadas las posturas inmovilistas (p. 625).

Aceptamos, en principio, este análisis de la figura de María que realizan Guirao y Pérez de Tudela, siempre y cuando se limite a una visión muy concreta que se ha mantenido en tiempos pretéritos sobre el carácter y la personalidad de María. Desde nuestro punto de vista, esta visión tan sumisa de María no se corresponde con la imagen que hoy día podemos tener de su actitud ante la petición de Dios, para que se implicara al máximo en la historia de la Redención. Nosotros aceptamos que Ella se distinguió por su obediencia y acatamiento, sí, pero voluntariamente. Ella es consciente de que se hace sierva de Dios, pero también lo es de que, justamente por ello, será recordada y bendita entre las mujeres durante todas las generaciones; no aceptamos su pasividad, sino que apostamos por todo lo contrario: la actitud de María es muy activa en la Salvación, de hecho, sin su *Fiat* no habría sido posible la Redención del género humano.

En gran medida, esta mentalidad que hemos analizado se refleja en los ciclos dramáticos ingleses medievales. Fernández Martín (2011: 69-95) realiza un detallado análisis de los ciclos ingleses y revela que el número de personajes femeninos es muy inferior al masculino. Entre Las pocas mujeres que intervienen en estas piezas y que pueden ser consideradas personajes redondos con cierta profundidad psicológica y dramática, solo sobresalen tres. "En términos cuantitativos, María, la Madre de Dios y esposa de San José, ocupa el primer lugar, seguida de Eva, la primera esposa y tras ella la esposa de Noé, identificada con el nombre genérico de Uxor" (Fernández Martín 2021).

Así pues, las mujeres tienen papel secundario en las obras inglesas, en paralelo a su papel secundario en la Biblia, a excepción de Eva, cuyo papel se circunscribe a lo que relata el Génesis. Además de Eva, la otra excepción es María, que, aunque con escasa presencia en el Nuevo Testamento, protagoniza un papel muy importante en

todos los ciclos dramáticos ingleses, logrando ser el personaje femenino sobresaliente, tanto cuantitativa como cualitativamente. En los ciclos esto supondrá un patrón reiterativo y tanto Eva como María se presentarán como paradigmas mediante los que las demás mujeres se verán juzgadas.

Los personajes femeninos adquieren gran protagonismo cuantitativo en las obras que tratan la Pasión y Resurrección de Jesús, tal como sucede en el Nuevo Testamento (las santas mujeres que siguen a Jesús por el Calvario, y las mujeres de Jerusalén que lloran por Él). Algunas de estas mujeres, tal como aparecen en las piezas dramáticas, no son dignas de ser imitadas. Sin embargo, asegura Fernández Martín (2011), María, mujer perfecta y modélica, es la excepción, y aunque paradójicamente es un ejemplo para imitar, resulta inalcanzable.

La Madre de Cristo tiene poco protagonismo en los dramas de Pasión, donde sus parlamentos son tan exiguos y parcos como sus intervenciones en el Nuevo Testamento, si se exceptúa el tradicional *Planctus Mariae*, característico de las piezas dedicadas a la muerte de Jesús. p. 74

Justamente por el hecho de que apareciesen muchas menos personajes femeninos en las obras inglesas que masculinos, y en ocasiones en papeles negativos, debería sobresalir con potencia el protagonismo positivo y triunfantemente glorioso de María en los dramas asuncionistas.

Pérez de Tudela (1993) expone en las conclusiones de su artículo que todas las personas con sensibilidad del mundo actual, sean hombres y mujeres, contemplamos muy preocupados la gran cantidad de crueldad que persiste en el mundo, en especial los crímenes y el maltrato contra las mujeres. Esta sensibilidad nos capacita para valorar apropiadamente las consecuencias tan positivas que la creación y divulgación de este modelo mariano produjo en la sensibilidad y las conductas de la sociedad medieval. "No sólo en cuanto se comportó como elemento disuasorio de

humillaciones y vejaciones hacia los miembros del sexo femenino, sino también en cuanto propició respetos y consideraciones hacia él" (p. 633).

También es cierto que este modelo de María, obediente, casta y sumisa fue convertido en arquetipo inamovible por los custodios de la ortodoxia religiosa y política. Pero no es menos cierto que María, Madre de misericordia y compasión, contribuyó a dar un giro fundamental a la historia y a los acontecimientos del ser humano y, concretamente, de las mujeres. "Gracias a Ella adquirieron categoría de valores universales ciertos rasgos como la piedad, la misericordia o la caridad, que la axiología impregnada de signos violentos del Alto Medievo había considerado debilidades femeninas o actividad de monjes" (p. 634).

3.2. LA MUERTE, UN PROBLEMA EXISTENCIAL VENCIDO POR LA RESURRECCIÓN

Resulta de todo punto incontestable (Techera 1996) que la insuperabilidad de la muerte y la inexorabilidad de la corrupción del cuerpo en el sepulcro son los dos temas existenciales que más angustian al ser humano. Con la Asunción en cuerpo y alma al cielo de María se ha señalado para siempre la revelación al hombre de su ser espiritual y corporal indivisible.

La Asunción de santa María en cuerpo y alma a los Cielos es el triunfo y la exaltación de la vida humana sobre la muerte, porque, si santa María, persona mortal como nosotros, fue llevada a los Cielos gozando de una vida eterna bienaventurada y feliz en la casa de Dios-Padre; así los fieles cristianos por la fe y la misericordia de Jesucristo, nuestro Salvador, iremos también, a la casa del Dios Padre en los Cielos viviendo bienaventurados y felices viendo, conociendo y amando el misterio de la Santísima Trinidad (Barros 2013: párr. 8).

La muerte, asegura Techera, despierta un gran misterio sobre la existencia humana. El ser humano sabe, a diferencia del animal, que inevitablemente ha de morir. La

muerte se presenta como una oscuridad que no debería existir, como una amenaza permanente sobre la vida, pero que parece aún distante y que por eso no nos oprime radicalmente. La conciencia de la muerte se manifiesta de dos maneras diferentes: muchas veces es meramente conceptual y no tiene una relación directa con la existencia individual. Pero la mayoría de las veces las personas se dejan llevar por cierto desenfreno exterior. Esta evasión demuestra que el ser humano se deja arrastrar por la amenaza de la muerte, que aparece como uno de los grandes tabúes del s. XX; una realidad descartada de la vida social. El problema humano radica en la intuición de que la muerte y el amor son incompatibles y que esta contradicción constituye el sentido fundamental de nuestra existencia (el tópico *Eros vs. Thánatos*).

Desde la perspectiva filosófica es inadmisibles aceptar la muerte del ser humano primariamente como un problema biológico. El hombre no es un cuerpo animal unido a un alma humana. Por tanto, la muerte humana no es la mera descomposición de un ser vivo, sino que supone la destrucción de una existencia humana, la separación brusca de las personas que amamos y del mundo. La muerte es una ley de la naturaleza, pero se presenta fundamentalmente como antinatural, al separar violentamente dos elementos que deberían estar unidos (Techera 1996).

Mira Miralles (2009: 291-326) profundiza en la raíz mítica y exegética que acompaña al tema de la muerte. Según la tradición judeocristiana, el origen de la muerte en el mundo es debido al pecado original de soberbia y desobediencia del ser humano que, tentado por el diablo, intenta ser como Dios. El ser humano fue creado por Dios para la vida eterna, pero el pecado trajo como consecuencia la muerte. La sentencia divina “Ya que polvo eres, en polvo te has de convertir” es el castigo correspondiente al pecado del ser humano (Gn 2, 17), personificado en Adán y Eva. En la cristiandad medieval, los padres de la Iglesia, y sobre todo, san Agustín tratan prolijamente este tema en sus tratados teológicos y doctrinales.

En *La Ciudad de Dios*, san Agustín aclara que, a pesar de que Dios creó al ser humano para que fuera feliz en el paraíso terrenal, Adán cayó en el pecado, lo que ocasionó la muerte para toda la humanidad. La muerte corporal no es más que la separación de la carne que vuelve a la tierra de donde fue tomada. Sin embargo, el alma esperará al Juicio Final -cuando volverá a unirse a su cuerpo mortal- y entonces recibirá el premio o castigo que le corresponda por sus buenas o malas acciones durante su vida terrenal. Esta resurrección del ser humano en cuerpo y alma supone que el gozo o sufrimiento que concierna a cada individuo será sentido tanto espiritual, como físicamente (Mira Miralles 2009: 291-326).

Sin embargo, conviene recordar que el triunfo de Jesucristo sobre la muerte significa para el cristiano la eventualidad de acceder al paraíso celestial, ya que la muerte ha sido vencida gracias a la Resurrección del Hijo de Dios (“¿Dónde está muerte tu victoria? ¿Dónde tu aguijón?” dice san Pablo en 1 Cor 15, 55-57). Por esta razón, la muerte física ya no es tan pavorosa, porque tras ella viene la vida eterna, donde el ser humano gozará de la presencia beatífica de Dios y de los santos. Este es el fin último al que debemos aspirar los cristianos. Así aparece reflejado en los *Milagros* de Berceo, en las *Cantigas* del rey Sabio o en las *Coplas* de Manrique.

Como ha señalado Le Goff (1985: 62), se trata de una civilización (la medieval) en la que los gestos son muy importantes y, “dentro de este contexto de dominio de lo iconográfico y lo gestual, las circunstancias que rodeaban el tránsito del hombre medieval se manifestaban a través de una liturgia bien precisa con una simbología cargada de significado”. El significado definitivo de nuestra existencia se relaciona con la incógnita de la inmortalidad personal. No es extraño que se barajara la hipótesis de la inmortalidad de María. En su Asunción valoramos que el cuerpo y el alma son asumidos conjuntamente. El cuerpo no es una prisión para el alma, ni un escollo para la perfección, como si fuera una parte despreciable e ignominiosa de nuestro ser. El alma se unirá en la resurrección a un cuerpo conveniente. Según la

finalidad, así las disposiciones han de ser acordes a ese fin. En María apreciamos esta disposición (su ser Inmaculada) que prepara su ser Madre; y a su vez la Asunción es preparada para mejor ser Madre (la plenitud de su Maternidad).

Techera (1996) se sitúa entre el Génesis y el Apocalipsis, puesto que el drama de nuestra existencia, tal como hemos apuntado anteriormente, se remonta a los orígenes, cuando el hombre, tentado por el maligno, quiso alcanzar su propia realización de forma autónoma: "Seréis como dioses, conocedores del Bien y del Mal" (Gn 3, 5), fue la tentación de la serpiente; este drama original halla su expresión simbólica en el marco solemne que nos propone la liturgia de este día de la Asunción. Ante la mujer vestida de sol, símbolo del universo, transformado en el Reino de Dios, aparece otro símbolo, el del maligno del drama original. En la Sagrada Escritura es referido con distintos nombres. Aquí viene representado por un dragón, que quiere devorar al Niño que la Mujer ha dado a luz, el Pastor de todas las naciones (Ap 12, 4-5). El último libro del Nuevo Testamento confirma al primero, al Génesis: "Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre su linaje y tu linaje" (Gn 3, 15).

La historia humana se expone de esta manera como una serie de combates entre el Bien y el Mal, entre el Padre eterno y Lucifer, el "padre de la mentira", el gran homicida, que lucha contra la Mujer, que es la Madre virginal del Salvador del mundo, contra Aquella que es el modelo excelso de la Iglesia. Ese signo nos abarca también a nosotros. Al exclamar junto con Cristo "*Abbá, Padre*", participamos como hijos adoptivos en la victoria pascual de la cruz y la Resurrección, en la que María, elevada al cielo, participó antes que nadie. Solo así podremos aproximarnos al misterio que encarna la figura de la Virgen, a las respuestas existenciales que su vida ha dejado a la humanidad; sobre todo en este suceso trascendental, en la cima de su existencia terrena, como es la Asunción en cuerpo y alma al cielo junto a Cristo Jesús, su Hijo (Techera 1996).

La ternura de María es un grito de esperanza que estimula a una resistencia contra las penalidades que impone la vida presente. En el clima invernal que vive (actualmente) la Iglesia y la sociedad, es necesario resistir a la desconfianza y al pesimismo; es necesario resistir a la mediocridad y la evasión, causantes de la fatiga y la desilusión. Frente a esta posición desengañada, que tiende a contagiarse, el estallido de la Asunta responde a nuestra inquietud respecto al valor y al futuro de las realidades de este mundo (del cuerpo, en este caso particular). El éxito de la Madre de Dios fomenta la esperanza (Vilanova 1990: 10).
(Texto traducido del catalán al español)

3.2.1. Significado religioso y antropológico del dogma de la Asunción

Acabada la Segunda Guerra Mundial, Pío XII reemprendió la cuestión de la definición dogmática. Antes de definir el dogma hizo lo mismo que su antecesor Pío IX antes de definir el dogma de la Inmaculada Concepción: consultó a todos los obispos su parecer sobre este asunto mediante la carta de 1 de mayo de 1946 *Deiparae Virginis Mariae*. El colegio episcopal del mundo entero, por abrumadora mayoría, prácticamente unánime, apoyó la definición dogmática de la Asunción de María a los cielos. Las respuestas afirmativas fueron 1169 y las negativas 22. De estas solo 6 dudaban de la verdad revelada de la Asunción y las restantes 16 eran negativas solo porque no consideraban oportuna la definición (Martínez García 2016: 137).

Como muy acertadamente apunta Espejo Ramírez (2021. Otras FP), a diferencia de otros dogmas, el misterio de la Asunción suponía el inconveniente, a la hora de redactar el documento definitorio del mismo, de carecer de pasajes explícitos de la Escritura y de los padres de la Iglesia referentes a dicho misterio, originando una situación llena de interrogantes a nivel teológico que entrañó una de las grandes controversias en la historia de la Iglesia. Sin embargo, Pío XII en la proclamación *Munificentissimus Deus* (Nota⁸) recurrió a una argumentación teológica que avalaba

la glorificación corporal de la Virgen María. Ese fundamento teológico del misterio de la Asunción fue principalmente cristológico, estando basado en los pasajes bíblicos que hacían especial alusión al vínculo de María con la obra redentora de su Hijo, que ya aparecía acreditada en los textos de varios padres del siglo II d. C. Solo destacaremos que el texto de la proclamación del dogma se basa en tres fundamentos:

- A) *Inmaculatam Deiparam semper Virginem Mariam* (La Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María).
- B) *Expleto terrestri vitae cursu* (Terminado el curso terrestre de su vida).
- C) *Fuisse, corpore et anima, ad caelestem gloriam assumptam* (Fue, en cuerpo y alma, asunta a la gloria celestial).

Sin embargo, algunos autores, prosigue Espejo Ramírez, estimaron que la Asunción también hallaría un posible fundamento bíblico en la descripción del Apocalipsis, que alude a “una mujer en el cielo vestida de sol con una corona de doce estrellas” (Ap 12, 1), apreciando que esa mujer se refiere a María, presente en el cielo. La verdad es que dicho pasaje fue motivo de cierta polémica en el momento de interpretarlo, como consecuencia del lenguaje simbólico que encierra, y algunos teólogos se opusieron a esta interpretación considerada simplista para argumentar la Asunción de María. Por lo que, recapitulando lo expuesto en los párrafos anteriores, podemos ser conocedores de la dificultad que conllevó articular la definición de este misterio para su posterior proclamación como dogma, resultando trascendentales los textos de los padres de la Iglesia para fundamentar la Asunción de la Virgen debido, insistimos, a la inexistencia de pasajes bíblicos referidos a este episodio.

Desde el s. XI, María era asimilada con la Mujer vestida de sol (*mulier amicta sole*) que describió san Juan en el cap. 12 del Apocalipsis. Al mismo tiempo esta Mujer fue contemplada como la Nueva Jerusalén, la Ciudad Celeste, donde el pecado y el diablo han sido vencidos y se restablece el plan divino de Dios. María se convierte

así en metáfora de la *Dei civitas* o Ciudad de Dios, paraíso restituido (Fallena 2013: 25-84).

Esto enlaza con la relevancia que adquirió la literatura apócrifa que, junto con la liturgia y el arte, fueron los que proyectaron el misterio de la Asunción en el acontecer de los siglos a causa, dicho queda, de la imposibilidad de encontrar las raíces del mismo en la Biblia. Al analizar los orígenes históricos de dicha festividad, es necesario recordar el detalle de que el misterio litúrgico e iconográfico de la Asunción de la Virgen al cielo se apoyó por una parte en la tradición oral fruto de la piedad popular que no quería admitir la muerte de la Virgen y por otra en esos escritos apócrifos, tanto como en muchos sermones y exégesis de distintos padres y doctores de la Iglesia. De esta manera, el misterio comenzó a alcanzar una destacable trascendencia a partir de finales del s. II d. C., ya que con anterioridad los testimonios sobre la glorificación corporal de María eran inexistentes (Espejo Ramírez 2021. Otras FP).

La primera referencia oficial a la Asunción se halla en la liturgia oriental, donde ya en el s. IV se celebraba la fiesta del Recuerdo de María, que conmemoraba la entrada al cielo de la Virgen tras concluir su vida terrena y se hacía referencia al hecho de haber sido asunta. En Palestina, esta fiesta tenía lugar probablemente en agosto. A partir del s. VI, la fiesta recibió el nombre de la *Dormitio*. En el s. VII, el nombre de la misma pasó de Dormición a Asunción, el que hacia fines del s. VIII acabó prevaleciendo. Dos ciudades proclaman ser el lugar de la partida al cielo de María: Jerusalén y Éfeso. La opinión general favorece a Jerusalén, en cuyas cercanías se muestra su sepulcro; pero en Éfeso se encuentra la casa donde la tradición oriental dice que Ella vivió junto a san Juan, quien asumió su cuidado desde el Calvario. Las fechas asignadas para ese evento varían entre tres y quince años después de la Ascensión de Cristo.

En Egipto y Arabia, sin embargo, esta fiesta se mantuvo en enero. La liturgia galicana fijó la fiesta el 18 de enero hasta el s. VIII. En la Iglesia griega parece que algunos mantuvieron la fiesta en enero, como los monjes egipcios, mientras que otros siguieron celebrándola en agosto, como ocurría en Palestina. Se atribuye al emperador Mauricio (582-602) haber fijado su celebración para el imperio griego el 15 de agosto. Con todo, la doctrina teológica de la Asunción de María no fue desarrollada en la Iglesia latina hasta el s. XII, cuando aparece el tratado *Ad Interrogata* (conocido también como Tratado sobre la Asunción de Santa María Virgen), atribuido a san Agustín, quien aceptaba la asunción corporal de María. Santo Tomás de Aquino establece que María fue santificada desde el seno de su madre; para ello se apoya en la relación que existe entre el principio de su vida y el hecho de su Asunción gloriosa. Otros grandes teólogos también se declararon en su favor.

Los teólogos afirman que la Virgen murió a causa del amor de Dios y del apasionado deseo y contemplación intensísima de las cosas celestiales. Así lo afirmaron san Jerónimo, el abad Guerrico, san Alberto Magno, Dionisio el Cartujano, santo Tomás de Villanueva, Bossuet, etc. La Virgen María no estuvo sujeta a la corrupción del cuerpo. Esto es tradición unánime de la Iglesia. San Andrés de Creta dice: “Como no se corrompió el útero de la que dio a luz, así ni la carne de la que murió... El parto eludió la corrupción, y el sepulcro no admitió la extrema corrupción de la muerte”. Santo Tomás de Villanueva: “No es justo que sufra corrupción aquel cuerpo que no estuvo sujeto a ninguna concupiscencia” (Román 2018: párr. 9-11. Otras FP).

Así, a modo de ejemplo, según explica Cattabiani (1990), también san Efrén sostenía que el cuerpo de María no había sufrido corrupción después de la muerte; y Timoteo de Jerusalén que la Virgen había sido inmortal, porque Cristo la había trasladado a los lugares de su Ascensión. La fiesta fue introducida en Roma en el s. VII para después pasar a Francia e Inglaterra con el título de *Assumptio Sanctae Mariae*. La

polémica teológica se alargó en la Edad Media, durante la cual, gracias a los doctores escolásticos, se formó progresivamente una corriente de opinión favorable a la Asunción. La teología mariana prosigue en el s. XV con la consideración cada vez más atenta a los misterios de la Inmaculada y de la Asunción. A partir del s. XVIII fue tan importante el consenso que empezaron a multiplicarse las peticiones a la Santa Sede para la proclamación del dogma. En 1766, Benedicto XIV señaló la doctrina de la Asunción de María como pía y probable, pero sin definirla todavía como dogma de fe.

En 1849 llegaron las primeras peticiones a la Santa Sede por parte de los obispos para que la Asunción se declarara de manera definitiva como doctrina de fe, y estas peticiones fueron aumentando conforme pasaron los años. De hecho, Isabel II de Borbón en este contexto de exaltación asuncionista solicitó oficialmente al papa la definición del dogma de la Asunción.

El 3 de febrero de 1864, el papa Pío IX contestaba a la reina Isabel II de España, que le había suplicado definiese a la Asunción de santa María a los Cielos como dogma de fe católica, diciéndole: “No hay duda de que la Asunción, de la manera que cree el común de los fieles, es una consecuencia del dogma de su concepción inmaculada; pero todas las cosas tienen su tiempo adecuado, y yo no me creo digno instrumento para proclamar dogma este misterio. Tiempo vendrá en que los santos deseos de V. M. serán oídos, pero mientras tanto conviene seguir en la oración” (Barros 2013: párr. 7).

Esta petición sería renovada, tras la restauración de la monarquía, por la reina regente María Cristina y más tarde por Alfonso XIII, hasta llegar a 1950 cuando Pío XII proclamó definitivamente el dogma. La Asunción de Nuestra Señora siempre fue una fiesta doble de primera clase y un día santo de precepto.

Es evidente la fuerza del movimiento mariano entre el s. XIX y XX que desembocó en la proclamación de los dos últimos dogmas sobre la Virgen, el de la Inmaculada Concepción en 1854 primero, y el de la Asunción en 1950 después. Este movimiento fue acompañado por una profunda, poderosa devoción mariana que favoreció tanto la liturgia como la piedad popular. No ignoremos al mismo tiempo la influencia de dos hitos fundamentales como fueron las apariciones y mensajes de Nuestra Señora en Lourdes en 1858 y Fátima en 1917, que prácticamente dominaron el cuadro espiritual y devocional del último siglo.

Se aprecia, por tanto, que a lo largo del s. XX ha habido un auténtico crecimiento en el estudio de la persona de María y de sus privilegios. Las prácticas piadosas han hecho resurgir la vida cristiana en amplios sectores del mundo cristiano, ya que, a través de María muchos fieles han vuelto a la práctica sacramental. Todo lo cual está muy relacionado, por ejemplo, con el florecimiento de las peregrinaciones y romerías a los santuarios marianos, la creación de revistas marianas, la aparición de asociaciones, cofradías, congregaciones marianas... (Nota ⁹)

Por último, fijémonos en el interés antropológico e histórico que presenta la Asunción de la Virgen, que, cuando Pío XII proclamó el dogma (después de recibir ocho millones de peticiones), el psiquiatra C. G. Jung (2014) escribió lo que sigue sobre la euforia del pueblo católico: “Esta insistencia es, en el fondo, el impulso de un arquetipo para darse vida a sí mismo”. Jung valoró la proclamación del dogma como la incorporación de un cuarto elemento (el femenino) que completa la Trinidad (masculina) y el comienzo de un viaje simbólico de la Iglesia hacia la "cuaternidad", siempre rebatida por la Patrística, a pesar de que el símbolo cristiano central de la cruz representa una cuaternidad.

Según este psiquiatra, la Trinidad es una "cuaternidad" incompleta, con un cuarto componente oculto. En la cruz cristiana, hay tres elementos superiores evidentes,

pero el cuarto, el inferior, se hunde en la tierra. Es lo terrenal, corporal, femenino, maligno, sombrío, que está reprimido, hasta que se integre con lo celestial. Resulta inaudito que el dogma fuera acogido con entusiasmo por un médico no creyente, que se consideraba científico e hijo de una familia de pastores protestantes. Pero Jung lo aceptó como un avance que confirmaba sus teorías. En este dogma estaba reflejada la cuadratura de la Trinidad. Al fin, se integraba el cuarto elemento ausente.

Casi de inmediato, Jung publicó un libro (*Respuesta a Job*, 1952) donde se ocupa del lado oscuro de Dios (la permisión del Mal) y de su lado femenino. La respuesta a Job es la Encarnación, y la Asunción es su consecuencia: la glorificación del cuerpo, la exaltación de la sabiduría femenina ante el *logos* masculino y la conciliación de los opuestos. Considera el nuevo dogma “como el acontecimiento religioso más importante después de la Reforma”. Hay arquetipos cuaternarios que aparecen como tríadas por la represión de un elemento. Según Jung, este sería el caso de la Trinidad. Durante siglos ha existido la necesidad psicológica de una "santísima cuaternidad". Hay anticipos simbólicos desde la Edad Media, en representaciones de la Asunción o la Coronación de la Virgen, estructuradas como un cuadrante. En los misterios teatrales asuncionistas el cuerpo de María asciende al cielo y allí es glorificada y coronada en el seno de la Trinidad. Obsérvese también el famoso cuadro de Velázquez sobre la Coronación de la Virgen, cómo están dispuestas las cuatro figuras en perspectiva de cruz.

En definitiva, hay quienes aseguran que la supuesta "mariolatría" de los católicos ha sido un movimiento popular, una expresión del inconsciente colectivo que siente la necesidad de integrar el drama divino de los opuestos, reconciliándolos; lo cual exige una doble paridad: una representación cuaternaria, no trinitaria. Según esta consideración, el dogma de 1950 responde a esta necesidad: hizo subir un cuerpo de mujer al seno mismo de la Santísima Trinidad.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos entre las deidades del oriente cercano antiguo, el Dios de Israel no compartía su poder con ninguna deidad femenina, ni era divino esposo ni amante de ninguna otra. Difícilmente se le puede caracterizar con epítetos que no sean masculinos: rey, señor, amo, juez, padre. A decir verdad, la ausencia de simbolismo femenino al referirse a Dios caracteriza al judaísmo, al cristianismo y al islamismo en manifiesto contraste con las demás tradiciones religiosas del mundo. Hoy día los teólogos de las tres religiones se apresuran a aclarar que a Dios no se le debe considerar atendiendo a ninguna clase de términos sexuales. Aunque los católicos veneran a María como Madre de Jesús, nunca la considerarían como divina por derecho propio: María es “madre de Dios”, pero no es “Dios-Madre” en plano de igualdad con “Dios-Padre” (Pagels 1996: 91-92).

Como si pretendieran dar la razón a Jung, desde hace unos años existe un movimiento popular que solicita otro dogma mariano. A la exaltación de María como Madre de Dios (431), perpetuamente Virgen (649), Concebida sin pecado (1854) y Asunta en cuerpo y alma (1950), quieren añadir: corredentora, mediadora y abogada del género humano. Después de reunir seis millones de firmas en 148 países, pidieron a san Juan Pablo II que proclamara estas advocaciones como dogma *ex cathedra* (“Seeking a promotion for the Virgin Mary”, *The New York Times*, 23/12/2000), pero el papa se negó. Sin embargo, las iglesias protestantes rechazan las doctrinas marianistas y la Asunción continúa siendo un obstáculo en el diálogo ecuménico entre Roma y ellas. Algunas de estas iglesias estiman que los dogmas de la Inmaculada Concepción y de la Asunción han transformado la mariología en “mariolatría”.

Aun así, María, sus gozos y misterios, están presentes como nexo de unión entre los creyentes de las diversas religiones. En las Iglesias ortodoxas orientales, el calendario litúrgico es muy mariano y comienza en septiembre con la Natividad de

María, acabando en agosto con la Dormición o Asunción de la Virgen; de hecho el mes de María para ellos es agosto. El llamado en su tiempo gran heresiarca, Martín Lutero, fundador de la Reforma protestante en el s. XVI siempre confesó su piedad, amor y admiración hacia la Virgen María, y si no, léase su disertación sobre el "Magnificat". Lutero, que también defendía la Inmaculada Concepción y la Virginitad Perpetua de María, pronunció un sermón el día 15 de agosto de 1522, fiesta de la Asunción de María, en el que dijo frases como estas:

No cabe duda de que la Virgen María está en el cielo. Cómo ocurrió no lo sabemos. Y, ya que el Espíritu Santo no nos ha dicho nada acerca de esto, no lo podemos hacer artículo de fe...Es suficiente saber que ella vive en Cristo.

El 16 de mayo de 2005 se publicó en Seattel un documento de gran importancia para el ecumenismo titulado "María, gracia y esperanza en Cristo", elaborado consensuadamente por la Comisión Internacional Anglicana-Romana. En él, por primera vez y tras 500 años de desacuerdos profundos sobre el papel y la figura de María en la Salvación, se ha llegado a unos acuerdos muy importantes. Respecto a la doctrina de la Inmaculada y de la Asunción, la Comisión resume en el punto 78 el acuerdo alcanzado sobre estos dogmas de que "puede afirmarse que ambos coinciden con la enseñanza de las Escrituras y con las antiguas tradiciones comunes entre los cristianos". La dificultad estriba en que, aunque sean coherentes con la Escritura, el artículo VI del *Prayer Book* (el libro de oraciones de la Iglesia anglicana) exige que, para que una verdad sea dogma de fe, debe aparecer literalmente en las Escrituras. Los anglicanos celebran la Fiesta de Santa María Virgen el 15 de agosto, saludándola como la primera de las redimidas, pero no se pronuncian sobre el *Transitus*, porque de ello no hay constancia en el Nuevo Testamento.

El Corán contiene muchos pasajes concernientes a la Virgen. Primero, el Corán cree en su Inmaculada Concepción y también en su parto virginal. Cuando se comparan los relatos del Corán y del evangelio apócrifo sobre el nacimiento de María, resulta evidente que Mahoma conocía este último. Los dos libros describen la avanzada edad y esterilidad de santa Ana, madre de María. Cuando, a pesar de todo, esta concibe, la madre de María proclama, según el Corán: "¡Oh Señor, te ofrezco y te consagro lo que está dentro de mí, y pongo a toda su descendencia bajo tu protección, Oh Dios, contra Satanás!". En el Corán leemos *ayas o aleyas* (versículos) sobre la Anunciación, la Visitación y la Natividad. Contiene descripciones de ángeles acompañando a la santa Madre y cantando: "¡Oh, María, Dios te escogió y purificó, y te eligió sobre todas las mujeres de la tierra!". En la decimonovena *sura o azora* (capítulo) del Corán, existen 41 *aleyas* sobre Jesús y María. Hay tal defensa de la virginidad de María aquí, que el Corán atribuye la condenación de los judíos a la monstruosa calumnia de ellos contra la Virgen María.

También en el Corán, la *aleya* 17 de la *sura* 5 resulta particularmente enigmática; se trata de aquella en la que se puede leer: "¿Quién podría impedir a Dios que, si Él quisiera, hubiera hecho morir al Ungido [Jesús], hijo de María, a su Madre, y a todos los de la tierra?". Teniendo en cuenta que para los musulmanes Jesús fue elevado a Dios y permanece vivo en el cielo, lo interesante es que reserva la misma suerte a su Madre. María es para los musulmanes la verdadera *Sayyida* o Señora. La única rival en su credo sería la hija de Mahoma, Fátima. Pero después de la muerte de Fátima, Mahoma escribió: "Tú serás la más bendita entre todas las mujeres del Paraíso, después de María". Y la misma Fátima dice de sí misma: "Sobrepaso a toda mujer, excepto a María". De hecho, el único nombre de mujer que aparece en el *Corán* (el libro sagrado del Islam) es el de María, dedicándole un capítulo entero como Madre de Jesús, nombrada 35 veces, 24 relacionadas con Jesús, un profeta casi tan importante como Mahoma.

3.3. LA ASUNCIÓN EN LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS: ORÍGENES, TIPOLOGÍA Y PROPÓSITO

En griego *apókryphos* significa “oculto, secreto, apartado” y Grau-Dieckmann (2011: 165-174) ha intentado explicar, entre otros investigadores, con qué sentido fue utilizado en los primeros siglos cristianos para hacer referencia a los “libros espurios”, excluidos del canon. Una teoría mantiene que los cristianos recibieron la influencia judía sinagoga del uso de ciertos libros no admitidos en la lectura pública, pero permitidos en entornos privados. Eran designados como *cefirim genuzim* (“libros que se ubican en un sitio separado”) o sea fuera del canon judío. Se tradujeron como *apócrypha biblia*, conservando el significado hebreo de “colocar a un lado” y no el griego de “ocultar”. El cristianismo aplicaría con este sentido el término a textos juzgados de menor autoridad, aunque no abiertamente prohibidos. Por su parte, la comunidad gnóstica manejaba libros de revelaciones transmisibles solo a los iniciados. Los llamaban libros ocultos o apócrifos, demasiado valiosos para ser leídos por personas ajenas y no iniciadas.

Las Iglesias primitivas conservaron, según Grau-Dieckmann, el *corpus* no canónico en diferentes idiomas: griego, siríaco, georgiano, arameo, copto, etíope, eslavo, armenio, árabe, tanto en sus redacciones originales como en traducciones. Las versiones conservadas fueron traducidas, normalmente al latín en Occidente, a partir de modelos griegos. La mayor parte de estos escritos provienen de la zona oriental e incluso fueron integrados por las Iglesias locales a su particular liturgia. La extensa producción y difusión de textos apócrifos en este medio fue la causa por la que se reflejan con mayor frecuencia en el arte bizantino temprano, mientras que en Europa su florecimiento se da sobre todo a partir del s. XI.

Suelen dividirse en tres grupos atendiendo a sus intenciones y su época de redacción: 1) Los evangelios apócrifos primitivos que fueron escritos antes de que se fijara el canon neotestamentario. Se equiparan en los primeros tiempos con los canónicos, ya que en general ofrecen una tradición paralela a la de los sinópticos.

Ejemplos son el *Evangelio de Tomás*, el *Diálogo del Salvador*, el *Evangelio de Pedro*. 2) Evangelios que ofrecen perspectivas teológicas diferentes, pues se redactan cuando el canon aún no está cerrado y pretenden una aprobación que no les es finalmente otorgada. Sería el caso del *Evangelio de los Ebionitas* y el *Evangelio de los Nazarenos*. 3) Evangelios que fueron compuestos ca. 200, cuando el canon ya estaba prácticamente fijado. Su finalidad es completar lo que no revelan los textos canónicos o confirmar algún dogma cuestionado.

Pero por encima de estos propósitos, es innegable que su intención primera era entretener a los lectores o a la audiencia, añadiendo motivos desconocidos o legendarios. Los apócrifos más verosímiles en cuanto a la autenticidad de su contenido y atribución de autor son los que se escribieron entre mediados del s. II y el s. IV. Los posteriores, según se van distanciando en el tiempo, se convierten en inverosímiles e inconsecuentes (Grau-Dieckmann 2011: 165-174).

Por tanto, como propone Fradejas (2005: IX-XV), hay evangelios apócrifos ortodoxos -o sea más verosímiles-, fabulosos y heréticos, pero hasta los más inofensivos -los ortodoxos y fabulosos- hay que leerlos con precaución desde la creencia, porque se oponen por su valor religioso a los Evangelios canónicos. Muy frecuentemente intentaron clarificar, poética y fantásticamente, episodios ocultos de la vida de Jesús y sus padres, a veces partiendo de episodios reales narrados por los Evangelios canónicos; en verdad, son fabulaciones para satisfacer la curiosidad y, de algún modo, la piedad de los cristianos. Esta vertiente oral, popular, nacida de las necesidades del pueblo fiel e iletrado, requiere una doble matización: un indudable interés proselitista que quiere colmar una relación más cercana y accesible con la divinidad, para lo que formula una serie de leyendas maravillosas que pretenden iluminar supuestas conjeturas veladas. Sumamos a esto dos rasgos más: su gradual y continuo enriquecimiento por poetas y dramaturgos que a veces acertaron en el

punto decisivo de la creencia y crearon y difundieron noticias que con el tiempo se han convertido en dogmas, porque, a veces, la fe precede a la leyenda.

Así ocurre con la virginidad de María que proclama Salomé, la comadrona incrédula presente en el parto de la Virgen. Otro caso es la Asunción, Dormición o Tránsito, en cuerpo y alma, de María a los cielos del *Libro del reposo* (etiópico s. III) y la Narración del *PseudoJosé de Arimatea*, que anticipa la definición dogmática. Siglos antes de que el papa Pío XII declarara el dogma (1 de noviembre de 1950), ya era creído y difundido por infinidad de cristianos; Asunción y Tránsito eran dos advocaciones marianas en multitud de iglesias hispánicas como las de Elche o Zamora.

No es el objetivo de este trabajo ofrecer un análisis minucioso del relato de la Asunción transmitido por los apócrifos, pero sí es muy conveniente para los objetivos de esta tesis proponer una panorámica que Cámara (2012: 143-155) nos ofrece, recapitulando en cierto modo casi todo lo dicho hasta ahora, sobre el origen y el desarrollo de esta devoción. Hasta los s. IV-V la joven religión nacida del mensaje de Jesús era un conjunto heterogéneo de comunidades, controversias, creencias, textos y tradiciones. Dentro de esta mezcolanza, germinó muy pronto una creencia con su correspondiente relato sobre el Tránsito y Glorificación de María. El principio y progreso de esta devoción se puede basar, por un lado, en una interpretación evidente y concreta del papel de la Madre de Jesús en la consecución de la Redención humana, merced a las proclamas de concilios tan importantes como los de Nicea (325), en el que se declaró la Virginidad Perpetua de María, y Éfeso (431), en el que se la designó Madre de Dios (*Theotokos*). Recordemos que los libros que conforman el Nuevo Testamento consideran de una manera secundaria la figura de María. Por tal motivo, se valoró como necesario profundizar en esta figura, que había cumplido la importante misión de dar vida y llevar al Redentor en su seno.

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 Ap 12, 1 y ss. y Sal 131, 9 (Gironés 1977: 59).

En segundo lugar, el auge imparable sobre la estimación de la figura de María reclamó una canalización apropiada de la devoción que se le debía y podía tributar. Gracias a este incremento de la devoción hacia María, se establecieron nuevas festividades litúrgicas ligadas a su vida. Una de ellas fue su traspaso y entrada en la gloria, durante el transcurrir del s. V, que admitió distintos nombres: Dormición, Tránsito, Reposo, etc., hasta que se acuñó en Occidente el término de Asunción para designar esta festividad después de los s. VII-VIII.

De todos modos, continúa detallando Cámara (2012: 143-155), ni los textos del Nuevo Testamento, tan escasos en alusiones a María, ni la tradición evangélica expresaban nada sobre los postreros momentos de su vida, de modo que existía la incógnita de si en realidad había muerto, como cualquier ser humano, o si Dios le había concedido la prebenda de no sucumbir ante este castigo humano ineludible. No olvidemos la creencia de que la aparición del pecado original por la desobediencia de Adán y Eva suponía la condena divina a la muerte. Puesto que María había sido perpetuamente virgen y pura desde su nacimiento, por la gracia de Dios, y como consecuencia había estado apartada de la concupiscencia y del pecado, es decir, del atavismo adánico, no era necesario que purgara con la corrupción de su cuerpo. (Nota ¹⁰)

El surgimiento entre los s. V y VI de textos apócrifos que narraban sobre el reposo y ascenso al cielo en cuerpo y alma de María favoreció la siembra de esta veneración entre las diferentes iglesias cristianas. De las decenas de textos conservados destacamos el *Libro de San Juan Evangelista* (s. V), el denominado *Transitus B o PseudoMelitón* (s. VI), el *Libro de Juan*, arzobispo de Tesalónica (s. VII) y el *PseudoJosé de Arimatea* (s. IX). Aunque todos los relatos confluyen en unos contenidos mínimos (anuncio del ángel a María, llegada milagrosa, primero, de Juan y, después, del resto de los apóstoles, ataque de los judíos al féretro en su traslado al sepulcro y la Asunción), podemos distinguir dos ramas diferentes.

La primera, continúa Cámara (2012) viene representada por el relato del *PseudoJuan*, que llegó a ser la versión oficial de la Iglesia oriental, singularizada por el inicio de los acontecimientos en Belén y por una formalidad litúrgica más acentuada. La segunda, radicada en la Iglesia occidental, recoge como testimonio los textos del *PseudoMelitón* y del tesalonicense, relacionados con un precedente etíope-siríaco denominado *Libro del reposo*, ya nombrado. Esta rama de la tradición se singulariza por ubicar el relato solamente en Jerusalén y por aportar a la tradición uno de los elementos con mayor resonancia popular, la palma que trae el ángel a María desde el paraíso. El *PseudoJosé de Arimatea* se vincula con esta rama, aunque introduce episodios propios de la oriental, y se caracteriza por la tardanza de santo Tomás, que llega el último al entierro y contempla la Asunción de María antes que sus compañeros.

Fradejas (2005: 461-462)) analiza los libros y evangelios apócrifos que tratan sobre el tema del Tránsito de la Virgen que, aun no perteneciendo a la materia bíblica, puesto que no se encuentra narrado en las Sagradas Escrituras, sí forma parte de los textos apócrifos, es decir, quedan fuera del canon de libros establecidos por la Iglesia Católica. Según asevera san Epifanio: “No se encuentra por ningún lado que María haya muerto ni que no haya muerto, ni que haya sido enterrada o que no lo haya

sido”. En su estudio, Fradejas traza un esquema de episodios esenciales en torno al misterio de la Asunción que se reiteran en las diversas obras particulares. Consideramos que es conveniente incluirla por la precisión de la síntesis que nos ofrece sobre los principales hechos de la Dormición de la Virgen recreados en la literatura de temática asuncionista:

1. La Virgen, tras visitar una vez más los lugares de la Pasión, reza pidiendo morir y reunirse con su hijo.
2. Un ángel (que no dirá su nombre, por ser maravilloso, y que suele ser san Gabriel o san Miguel) le anuncia que morirá al tercer día y le entrega una rama de palma.
3. María pide tres gracias: no ver a Satanás, que se reúnan con Ella los apóstoles y que sea su Hijo quien recoja su alma.
4. Llegan los apóstoles.
5. Muere María y Jesús recibe su alma.
6. Su cuerpo será enterrado en el Valle de Josafat.
7. San Juan quiere que san Pedro lleve la palma; este rehúsa y san Juan encabeza el entierro con ella o la ponen sobre el féretro.
8. Los judíos quieren quemar el cuerpo de María.
9. Unos quedan ciegos, al príncipe de los sacerdotes se le paralizan las manos (o san Miguel se las corta) o se le quedan pegadas al féretro.
10. Se arrepiente, se cura, se bautiza y con un ramo de palma, a modo de hisopo, san Pedro asperja a los judíos.
11. Asunción de María al cielo, acompañada o no de Jesús.
12. Coronación de la Virgen: con varias soluciones:
 - a) La Trinidad.
 - b) El Padre.
 - c) El Hijo.

Sobre este esquema básico se elaboran todas las obras, mostrando cada una su propia originalidad y peculiaridad, sin circunscribirse a una única fuente y basándose no sólo en textos escritos, sino también en una borrosa y prolija tradición oral que Fradejas (2005: 461-462) lista en su enumeración de las piezas teatrales escritas entre los s. XIV al XVIII que tratan este tema.

Debemos estudiar las manifestaciones festivas de la Asunción de la Virgen para conocer la Fiesta de Elche. En tiempos pasados se veía el Misterio como una manifestación extraordinaria, pero fuera de la tradición que lo hizo posible y en este sentido considero que debería profundizarse en el contexto festivo en el que nacen las tradiciones asuncionistas. No podemos olvidar que, en muchas tradiciones de la Iglesia, la fiesta ha precedido al dogma y esto se manifiesta especialmente en el Misterio de la Asunción. Por lo que se debe incidir en la tradición de la fiesta de la Asunción en nuestra ciudad de Elche, insertada en la tradición más amplia de las leyendas y manifestaciones asuncionistas y que son parte del patrimonio de nuestra cultura. (Rodríguez Maciá 2011: 95). (Texto traducido del valenciano al español)

3.4. LITERATURA MARIANA MEDIEVAL: MARÍA, PERSONA Y PERSONAJE

Todos los datos expuestos anteriormente testimonian sobradamente que la figura de la Virgen María desempeña, tras los inicios del cristianismo, un lugar de honor en la devoción oficial y en la popular. Santo Tomás de Aquino habla del conocimiento poético, de la antigua existencia de las metáforas en la Revelación, la misma Biblia está escrita en verso. No se trata de ilustrar verdades dogmáticas o teológicas con testimonios poéticos, sino que se trata de detectar en el sentir de los poetas la fe del pueblo. Ya sabemos que el instrumento poético, literario en general, es muy válido para el conocimiento conceptual. No es fácil traducir o interpretar la simbología retórica de la literatura, pero el *logos* poético se puede trasportar al *logos* racional.

Ya en el *Cantar de Mio Cid*, el protagonista invoca con frecuencia a santa María, le pide auxilio y la llama

Gloriosa, la que reina en la gloria del Cielo:

Vuestra virtud me valga, Gloriosa, en mi salida,

y me ayude y socorra de noche y de día. (Versos adaptados al español actual)

Fallena (2013: 25-84) realiza una importante observación al resaltar que uno de los atributos simbólicos de la Virgen que han destacado los padres de la Iglesia, los santos y otros escritores ha sido sobre todos la admirable belleza de la Madre de Dios, como un destello o consecuencia de la pureza perfecta de su alma. En una estrofa de la cantiga X de santa María, atribuida al rey Alfonso, se enaltece su belleza muy por encima de la de todas las rosas y todas las flores, pero que trasciende precisamente de su bondad, de su aptitud para dar felicidad y aliviar el padecimiento de los pecadores: “Rosa de belleza y de parecer / flor de alegría y placer / Dueña de muy piadoso ser / Señora en quitar cuitas y dolores / Rosa de las rosas / y flor de las flores”. (Versos adaptados al español actual)

Respecto al alcance tan revelador del papel de la belleza que el artista debía conferir a la imagen de la Virgen, García Avilés (2007: 324-342) apunta que la belleza supone una cualidad sensible esencial que se asimila con la perfección de la Virgen: su pureza interior se refleja en su belleza exterior. “¿Acaso no soy yo la belleza por excelencia?”, inquiera María en una de las apariciones a santo Domingo, y en sus leyendas milagrosas abundan alusiones puntuales a que la Virgen se alegra por el hecho de que la representen bella, y en ocasiones lo exterioriza haciendo que su imagen adquiera vida. También podemos aludir al *Cantar de los cantares* (4, 1), donde se loa la belleza de la novia que es considerada por los exégetas como anticipo tipológico de María, Madre del Redentor y símbolo de la Iglesia:

¡Qué hermosa eres, amada mía,

Qué hermosa eres!

En el *Stella Maris* de Juan de Garlandia (ca. 1248, título completo *Miracula beatae Mariae virginis, sive Stella maris, sive Liber metricus*, en español Los Milagros de la Santísima Virgen María, o la Estrella del Mar, o el Libro Métrico) se narra la conocida historia de un pintor que retrataba hermosa a la Virgen y la ira que esto causó al diablo. Esta historia aparece también relatada en la cantiga LXXIV: trata una leyenda sobre un pintor que dotaba de gran belleza el retrato de la Virgen.

En el s. XII, María había superado a su Hijo en una parte de la literatura cristiana; podríamos afirmar, siguiendo a Duby (1996), que la devoción a la Virgen creció tanto que se ocasionó una verdadera “feminización de la piedad” en los s. XII y XIII (ver apdo. 3.1). Esta feminización devocional se ha relacionado con la nueva visión de la mujer en estos siglos, que influyó principalmente en las clases nobles, aunque también en movimientos laicos heterodoxos (las Beguinas), que trajeron la lírica trovadoresca, el amor cortés y su exaltación de la mujer. Se adaptaron los códigos feudales de la relación entre señor y vasallo y los supuestos líricos del amor cortés a la devoción mariana, y la Virgen se convertía por esta analogía en la dama y, sobre todo, Nuestra Señora, y sus fieles vasallos le cantaban como enamorados.

El culto a María influyó decisivamente en el nacimiento y desarrollo de la lírica del amor cortés en los s. XI-XIII a través de la *devotio Mariae* de monjes y clérigos: el caballero, siguiendo el código del amor cortés, rinde servicio a la *domna* y se declara su “vasallo” y su “siervo” para servirla y complacerla, de la misma manera que los devotos de Nuestra Señora se llamaban siervos y vasallos de María (*famulus, servus, mancipium*). Las interacciones entre el amor cortés, el “fino amor” (Massip 2022) y la devoción mariana, entre la literatura religiosa y la amorosa, fueron frecuentes y recíprocas durante siglos. María Madre, mediadora y compasiva significa la victoria de una piedad colmada de ternura, confianza y subjetividad unida a la Virgen, tanto culta como popular.

Todavía es cuestión de debate si el desarrollo de la lírica trovadoresca y el amor cortés influyó en el auge del culto mariano a partir del s. XII, y la presentación de la Madre de Dios como mujer perfecta y excepcional, o si por el contrario fue al revés (Fernández Martín 2011: 75).

Los relatos sobre los milagros y prodigios de María han sido una constante en el imaginario popular a lo largo de los siglos. Tanto es así que Gualterio, monje benedictino de Cluny, recogió en sus escritos muchos de tales portentos. En el s. XIII tuvieron un gran éxito los milagros marianos, como los recogidos por Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora*, a la que supone ya en la gloria, triunfante y coronada: “Reina coronada de tan noble corona, / te hacemos abogada, lo nuestro tú razona” (versos adaptados al español actual). García de la Concha (1992: 61-87) destaca ante todo que de las tres mil trescientas cuatro estrofas que abarca la obra de Berceo, mil trescientas cincuenta y cuatro son de tema mariano. Berceo, cumpliendo el tópico retórico de humildad, se presenta como un pobre e ingenuo clérigo, pero era, en verdad, un miembro del grupo de los *scholares clerici* (clérigos escolares), formados en los novedosos Estudios Generales, que ofrecían a los monasterios un enseñanza cualificada de nuevos saberes y nuevos estilos de comunicación literaria

Desde comienzos del s. XI venía conformándose una tradición doctrinal con los aportes de Fulberto de Chartres, Pedro Damián y G. de Limbourg. En el s. XII la perfeccionan de modo extraordinario san Anselmo, el monje cantuariense (de Canterbury) Eadmer y, por encima de todos, san Bernardo, cuyo magisterio prosigue su discípulo Arnaldo de Bonneval. La devoción y el culto marianos habían sido fomentados en Castilla por la antigua liturgia hispánica, que sobrevive largo tiempo antes de desaparecer, sustituida por la liturgia romana que difundían los cluniacenses. Aunque sea cuestionable detectar sus rastros en Berceo, no se puede negar la certeza del sedimento de ideas divulgadas por el antiguo rito.

El románico contempla la historia del mundo y la vida de cada ser humano dentro de ella como una grandiosa epopeya de batallas entre Dios y el diablo, y, al concebirla sobre los esquemas culturales de la época, la traslada a términos feudales de vasallaje. Sin embargo, a partir de san Anselmo, se constata una ductilidad de la doctrina hacia una mayor humanización en la apreciación de las figuras de Cristo y de María:

...Nuestro juez es nuestro hermano. El Salvador del mundo es nuestro hermano. Nuestro Dios, en fin, se ha convertido en nuestro hermano por medio de María. Pensemos, pues, con qué certeza debemos esperar y con cuánto consuelo temer, si nuestra condenación depende del juicio de un buen hermano y de una piadosa madre.

Por este camino de acercamiento a la cultura religiosa popular vamos avanzando a través de estas páginas, procurando completar al mismo tiempo la visión desde una perspectiva estructurada de estudio, que resumiríamos así: la contemplación, en los *Loores*, de la figura de María en la historia de la Salvación, pasando por la justificación de sus méritos de corredentora en el duelo, hasta la culminación de su presentación en los *Milagros* como “Señora bendita, Reina acabada, / por mano de tu hijo Jesucristo coronada” (estrofa 746, vv. 1 y 2, adaptados al español actual), en un papel activo de omnipotencia suplicante. El verso que escribimos a continuación sintetiza bien la doctrina mariológica de Berceo: “Dios lo obraba todo por su piedad” (estrofa 529, v. 2, adaptado al español actual): a través de María actúa la gracia y el poder de Cristo (García de la Concha 1992: 61-87). Los milagros de la Virgen acentúan aún más la idea de Ella como modelo y puente entre lo terrenal y lo celestial.

Torres (2017: 23-59) destaca entre los autores que dedican en el s. XIII obras a divulgar los milagros de la Virgen, que tanto éxito tuvieron, a fray Juan Gil de Zamora, franciscano muy próximo al rey Sabio; su *Liber Mariae* (Libro de María)

es un modelo del enfoque emocional y tierno que alcanzó la piedad mariana en el contexto humanista de la época; de los setenta milagros de la Virgen escritos por fray Juan, cincuenta se ajustan a los incorporados por Alfonso X en las *Cantigas de Santa María*. El dominico Vicente de Beauvais (s. XIII) escribió un *Mariale Magnum* (recapitulación de milagros marianos) que recibió el rey Alfonso X como regalo de Luis IX de Francia, el futuro san Luis.

Las primeras colecciones de milagros de nuestra Señora, escritas en latín y de carácter universal, son del siglo XI. Para nuestro caso, por su presencia en las cantigas de Alfonso X, se destaca la colección de milagros de Gualterius de Cluny, o de Compiègne, del siglo XII, y la ya citada colección hispana de fray Gil de Zamora, de la que no menos de cincuenta milagros fueron utilizadas por el rey para sus cantigas. No pasó mucho tiempo para que apareciesen compilaciones de milagros escritas en lengua vulgar por toda Europa y Oriente próximo, debido a las peregrinaciones, las Cruzadas y la aparición de nuevas órdenes religiosas, la del Císter, y las de los premostratenses y dominicos (Calahorra 2003: 26)

Así pues, Gautier de Coincy, Berceo y Alfonso X pusieron por escrito los milagros marianos en lengua romance (francés, castellano y galaico-portugués) en un intervalo de medio siglo. Los milagros aunaban en su contenido el pensamiento teológico, la piedad popular y los esquemas feudales aplicados a la Señora. La Virgen se muestra en ellos como corredentora junto a su Hijo, como la nueva Eva. Se comprueba que Ella siempre recompensa a sus devotos, aunque cometan pecados mortales. Jamás los abandonará a su suerte aciaga y siempre escuchará sus súplicas.

El rey Alfonso X escribió en el s. XIII *Las Cantigas de Santa María* que contienen loores y alabanzas a la Madre del Salvador y se reunieron en ellas de manera

exhaustiva las leyendas sobre los milagros y portentos de la Virgen ocurridos en distintos tiempos y lugares.

Conocemos las Cantigas de loor de Nuestra Señora del rey Alfonso X el Sabio a través de los cuatro diferentes códices que de las mismas se conservan. No se trata propiamente de un código más tres copias del mismo, sino de cuatro códices muy diferentes entre sí (Calahorra 2003: 25).

Es obligado aludir continuamente a las *Cantigas* por su gran riqueza poética, musical y, especialmente, por su valor de testimonio espiritual, tanto de una sociedad como de la persona del rey, cuya devoción mariana es incuestionable. Están formadas por 420 canciones en galaico-portugués, 360 milagros y el resto canciones de loor o alabanza. Se elaboraron sobre el eje de la lírica trovadoresca y el feudo-vasallaje, la liturgia y la religiosidad popular (ver cap. VII.7.2.2).

Si bien las cantigas constituyen una colección de milagros atribuidos a Nuestra Señora, siguiendo el ejemplo de las múltiples colecciones de milagros marianos que existían en latín desde el siglo XI y en lenguas romances desde el XIII, el rey Alfonso X manifiesta claramente su propósito de constituirse en trovador de su dama, Santa María, Nuestra Señora, como lo expresa en el Prólogo a las cantigas (Calahorra 2003: 26).

Los atributos y epítetos dedicados a la Virgen que aparecen en las *Cantigas* son infinitos. En el *Códice Rico* y el *Códice de los Músicos*, resguardados en el Escorial, se ilustran la mayoría de los versos. Los temas de las *Cantigas* continuarán en los romances populares del s. XVI, que seguramente fueron conocidos y recitados por los colonizadores de América. Por lo general, “las cantigas de loor sobrepasan con mucho las cinco estrofas, además de expresarse en versos más largos, predominando los de catorce versos, consecuentes con una lírica narrativa de milagros, eventos e

historias” (Calahorra 2003: 29). Otra característica es el refrán o estribillo que llevan todas las estrofas y que permite la participación coral del pueblo.

El rey Sabio canta en varias *Cantigas* a la Virgen Asunta y Mediadora y hay dos en las que narra especialmente el triunfo de María sobre la muerte: “Desde que Dios a su Madre / a los cielos llevó, / de llevarnos consigo / el camino nos mostró”. (Versos traducidos del gallego al español). En la *Cantiga de fiestas* nos relata de forma ingenua la Asunción, que se completa con la *Cantiga X*, una letanía de bendiciones por cada uno de los pasos de la Virgen; en ella narra la procesión en el cielo para recibir a la Virgen: ángeles, arcángeles, en especial san Miguel, tronos, dominaciones, principados y potestades, querubines, serafines y virtudes, todos los coros angélicos y celestiales en alabanza de su Reina.

Por cierto, según una noticia publicada en la sección de Cultura del periódico *El País* del 13/06/2022, Patrimonio Nacional, por fin, mostrará al mundo a partir de julio de ese mismo año los dos Códices arriba nombrados. La Real Academia Galega, aprovechando el 800 aniversario del nacimiento del Rey Sabio, solicitó a este Organismo, al menos, el inmediato acceso en línea a estos manuscritos, considerados joyas del patrimonio cultural de la humanidad.

Torres (2017: 23-59) afirma que María era mucho más que una mujer; era un símbolo y una abstracción. Pero también creemos que para el pueblo llano la Virgen era un apoyo muy concreto, era la defensora infalible contra los males de la tierra, empezando por las incontables enfermedades que padecían ellos y sus hijos y continuando por el Mal, personificado por el diablo, que no dejaba de perseguir a los cristianos; era la garante contra la condenación eterna. Este espíritu no se manifiesta solo en las *Cantigas*, sino que es fruto de una devoción colectiva: “En la hora de mi muerte no me miréis como pecador, sino que por vuestros méritos sean perdonados mis pecados y hacedme valedero de estar en el cielo con Vos”, dice el

rey Alfonso X en la cantiga CDII, como cualquier cristiano devoto podríamos suplicar ante un peligro mortal.

Alonso Navarro (2012: 213-226) hace referencia en su artículo a que durante los s. XIII al XV se originó en Inglaterra una gran predilección por los poemas de religiosos escritos en inglés, sobre todo los que trataban la temática mariana de la Anunciación, la Natividad de Jesús, María junto a la cruz, y su Asunción al cielo. Chaucer, por ejemplo, se inspiró en fuentes normandas para componer algunos de estos poemas. La popularidad que alcanzaron los poemas marianos evidenciaba la importancia que había adquirido la figura de la Virgen María entre la alta sociedad de la época. Para ellos, significaba un modelo de cortesía y refinamiento. Chaucer se refiere a la Virgen con términos jurídicos, al considerarla defensora de los pecadores que ruegan salvarse. De tal manera que no se puede comprender la variada y rica literatura medieval inglesa sin tener en cuenta la enorme cantidad de textos dedicados a la Virgen.

La fuente originaria para estos poetas es la Biblia; otras fuentes serían los textos apócrifos, la *Leyenda dorada* y el *Cursor Mundi* (un poema religioso de principios del s. XIV escrito en inglés medieval de Northumbria, que presenta un recuento extenso de la historia del cristianismo desde la Creación hasta el día del Juicio Final). Los poemas de estos siglos identifican a María como Virgen, Madre, Reina y Mediadora, no como personaje dentro de la historia.

Gracias a la aparición en la Inglaterra del s. XII de las primeras colecciones de milagros atribuidos a la Virgen, continúa Alonso Navarro, María se convirtió en personaje literario de primer orden. Adquirió protagonismo en la obras teatrales de los misterios ingleses (ver apdo. 3.1.1). Los primeros poemas marianos son atribuidos a los franciscanos, llegados a Inglaterra en el s. XIII, y a los dominicos. En la literatura del s. XIII, María actúa como Mediadora entre Dios y los hombres;

y en la del s. XIV, es contemplada como un modelo de vida. Estos poemas trataban sobre la Anunciación, la Natividad, la Virgen Dolorosa, la huida a Egipto y, por supuesto, su Asunción a los cielos. Quizá los poemas que gozan de mayor belleza estética son los dedicados a la Asunción y su desempeño como Reina celestial. En los poemarios del s. XV, elaborados con un estilo más complejo, María ha dejado en segundo lugar su papel de Madre y sobresale el de Reina del cielo. La mayoría de los poemas marianos son anónimos, atribuidos a los monjes susodichos; algunos pertenecen a autores conocidos.

La presencia de la Virgen María en la vida cotidiana de los hombres y mujeres en sus diferentes estratos sociales llegó a ocupar una parte importante. María aparecía en todas partes: en los iconos religiosos, en las oraciones populares, en las homilías, sermones, escrituras, misas, liturgias, en los altares y fuera de ellos, en los rezos guiados por el sacerdote, en manuscritos, pergaminos, en el campo, dentro de las casas y fuera de ellas, en las conversaciones populares, en la intimidad, en los ruegos y súplicas, en las invocaciones, etc. (Alonso Navarro 2012: 226).

Pasciuta (2017: 18-21; 25-46; 70-72) expone en su estudio citado una serie de ideas sobre la Virgen a las que vamos a dedicar unas líneas por su aportación a lo que Ella significaba en la Baja Edad Media. La Virgen, que había adquirido un papel central, adoptaba también, en la primera escolástica y hasta la obra de las órdenes mendicantes, perfiles jurídicos que ejemplificaban el modelo de la mujer imposible. La Virgen Madre, hija de su Hijo, se veía favorecida de las prerrogativas que el derecho negaba a las mujeres: en la *Salve* (tal como ya dijimos, la más célebre plegaria mariana, creada en la primera mitad del s. XII), la Virgen es Reina y Abogada de la humanidad y erudita en derecho, *advocata peccatorum*. "Está claro que el *Processus Sathanae* es una expresión de la teología mariana, puesta en términos jurídicos" (Shoemaker, K. 2011: 585). (Entrecomillado traducido del inglés al español)

Crawford (1911: 31-50) nos recuerda que uno de los temas alegóricos populares en la Edad Media era el que representaba la pugna entre los poderes del Bien y del Mal por la posesión del alma del ser humano. Habitualmente, el poder del Mal está focalizado en el diablo o su procurador, y la lucha es estimulada por los tormentos del infierno y la liberación de las almas condenadas por Cristo. Según defienden algunos padres de la Iglesia, el demonio había adquirido ciertos derechos sobre el ser humano tras el pecado original, un derecho legítimo, puesto que estaba sancionado por el mismo Dios. Todo el tema está estrechamente vinculado a las tradiciones dogmáticas de la Iglesia respecto a la Redención. Crawford acude a la autoridad de Hugo de San Víctor (s. XII) en su glosa al salmo XV, que relata una disputa entre Cristo y Satanás, donde el diablo argumenta que su derecho sobre el ser humano le ha sido concedido después de la Caída. Esto se halla atestiguado en una versión italiana del s. XIII titulada *Piato del Dio col Nemico*. Según otras versiones, la Virgen María comenzó la defensa del ser humano contra las asechanzas del diablo. Esta versión fue consecuencia del culto a la Virgen, que influyó en tantas doctrinas de la Iglesia.

Como Madre protectora de los pecadores, fue la adversaria natural de las fuerzas del mal. María, la Reina del Cielo, fue así contrastada con Lucifer, el gobernante independiente del Infierno. En ciertos casos, la historia representa una escena de juicio en la que Cristo aparece como juez, la Virgen María como abogada de los hombres y Mascarón, procurador del diablo, como querellante. Esta versión se encuentra en tres textos, holandés, latino y catalán, que muestran marcadas similitudes. La Virgen María asumió la defensa del hombre contra las pretensiones del demonio (Crawford 1911: 31-32). (Texto traducido del inglés al español)

Una de las obras más conocidas en esta temática es El *Processus Satanae contra genus humanum* o *Accessit Mascarón* (Proceso entre el diablo y la Virgen ante

Cristo juez contra el género humano), que aparece en el *corpus* de los *Tratados* de Bartolo de Sassoferrato, primera mitad del s. XIV (especialista en derecho privado y derecho canónico). Se presenta como un proceso simulado entre el diablo y la Virgen que se disputan la posesión del género humano, ambientado en el paraíso en la sede del Tribunal Celeste, presidido por Cristo como Supremo Juez revestido de Majestad.

Una consecuencia fascinante de este interés jurídico en la posición legal del diablo fue la producción de una tradición manuscrita anónima, a veces conocida bajo la rúbrica *Processus Sathanae*, que surgió en el primer tercio del siglo XIV. El *Processus Sathanae* fue simultáneamente un relato de la salvación humana narrado desde el marco del derecho canónico romano y una demostración de cómo la falta de fe del diablo fue fatal para su capacidad de comprender completamente la justicia que buscaba con tanto ahínco (Shoemaker, K. 2011: 582). (Texto traducido del inglés al español)

Los seres humanos, condenados por culpa del pecado de Adán y Eva y redimidos gracias a la intervención de otra mujer, la Virgen María, no cejan en su actitud pecadora. Por lo tanto, añade Pasciuta, Satanás reclama entrar en posesión de las almas pecadoras de las que ha sido injustamente privado, y decide intentar el recurso a la justicia. Nombra un procurador (el demonio Mascarón o Ascarón, que también aparece en el *Misterio* asuncionista de Tarragona), se desarrolla el proceso y se concluye con una sentencia solemne, pronunciada por Cristo el día de Pascua de 1311, gracias a la cual el género humano es absuelto y el diablo nuevamente arrojado y condenado al infierno por la eternidad. El final de la obra es con el coro celeste de los ángeles que invoca a la Virgen con las palabras de su plegaria: *Salve, Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve* (Dios te salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra, salve).

Las relaciones del derecho con el teatro y con la teología por otra, se manifiestan con mayor claridad en el contexto de la didáctica. La representación en forma de drama de una controversia teológica se utilizaba con eficacia para enseñar la verdad de la fe a un público amplio y no siempre alfabetizado.

Los tres ámbitos están íntimamente conectados: derecho, teología y teatro están ligados entre sí por la pertenencia común a una cultura poliédrica que rechaza las divisiones entre disciplinas que, por otra parte, solo serán erigidas mucho más tarde en el marco de una configuración cultural totalmente diversa (Pasciuta p. 20).

El teatro religioso, que tenía en las plazas una función análoga en ciertos aspectos a la de las pinturas en el ámbito de las iglesias, ofrecía la posibilidad de integrar con eficiencia el contenido de los sermones, a través de diálogos y personajes, con el de los *exempla* que los sermones mismos contribuían a difundir; por eso mismo no se minusvaloraba la simplificación y la caracterización grotesca, el golpe de efecto e incluso el gesto trivial. El *Processus Satanae* se configura así como una pieza en un universo cultural complejo que se mueve entre teatro y escuela, entre teología y derecho, entre puesta en escena y didáctica. Pasciutta constata también que:

Estos textos presentan a veces didascalias que podían preparar una representación, a pesar de que no existe en ellos la menor huella de un texto teatral, que por el contrario abundan en los libretos de una *sacra rappresentazione* o de un *contrasto* (p. 11).

La Virgen es la protagonista principal en este proceso. Es sabia en derecho y teología, utiliza ambos de modo muy efectivo y consolida el rol de abogada (*advocata nostra*, abogada nuestra, canta la Salve), de mediadora entre el género humano y Dios, que le había sido asignado desde los orígenes del cristianismo. Esto llega a ser así, asegura Pasciutta, porque desde los inicios del s. VII, como testimonia

el *Liber Pontificalis* (Libro de los Pontífices), el papa Sergio I (687-701) estableció las procesiones de la Anunciación, la Dormición y la Natividad, con las que afianza la llamada tetralogía festiva mariana, que se traduce ahora en las celebraciones de la Purificación, la Anunciación, la Asunción y la Natividad (Pasciuta 2017: 18-21; 25-46; 70-72).

Uno de los géneros de lírica religiosa más cultivados a partir del s. XIV son los Gozos, así como los Dolores de Nuestra Señora. Entre estos Gozos, hay poetas que cantan al último de ellos, que supone la alegría de su glorificación. Por ejemplo el Arcipreste de Hita: “La vida cumplida / del hijo Mesías / nueve años de vida / vivió Santa María / al cielo fue subida / ¡qué gran alegría / este día!” (Versos adaptados al español actual). El Marqués de Santillana dedica a la Virgen unos Gozos, quizá de mayor calidad poética: “Gózate, sacra patrona, / por gracia de Dios asunta: / no dividida, sino junta / fue tu divina persona / a los cielos, y sentada / a la derecha / de Dios Padre, Reina nuestra, / y de estrellas coronada”. (Versos adaptados al español actual).

El poeta valenciano del s. XV Roiç de Corella dedica unos exultantes versos a la glorificación de María: “Emperatriz, siéntate a la parte derecha; / a vuestros pies los serafines por estrado, / con cuerpo más claro que luz meridiana, / Madre de Dios del Paraíso el Fénix”. Este mismo poeta apuntaba de forma muy clara en sus versos la razón suprema de la Asunción de la Virgen: “Vuestro cuerpo nunca se pudo hacer ceniza, / el cual viviendo mataba todos los gusanos, / pues era carne de aquel que antes del siglo / os eligió para que le fueseis Madre”. (Versos traducidos del valenciano al español). Entre los años 1329 y 1332 se celebraron en Valencia unos Juegos Florales, certámenes en loor de la Virgen, cuyos poemas fueron editados en 1474 en un incunable, considerado el primer libro impreso en España y después siguieron otros en los s. XV, XVI y XVII, hasta su declive en el s. XIX. También el venerable Jerónimo Agnesio (s. XVI) cantaba a la Virgen Inmaculada y la Asunción en su poemario *Panthalia* (Ferri 2000: 28).

Rodríguez-Saintier (2005: 55-69) menciona que la evocación de la Virgen fomentó buena parte de los mejores textos de nuestra lírica religiosa. A Fray Luis de León se le atribuye una *Oda a la Asunción*, de gran calidad. “Al cielo vais, señora, / allá os reciben con alegre canto. /... / De ángeles sois llevada, / de quien servida sois desde la cuna: / de estrellas coronada / cual reina habrá ninguna / pues por chapín lleváis la blanca luna”. Las estrofas de la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza (s. XV), o las del *Cancionero* de fray Ambrosio de Montesino (s. XV-XVI), versos que rememoran los episodios evangélicos más conmovedores, en los que se refleja con mayor énfasis la dimensión humana de la Madre y el Hijo (Natividad, Pasión). La traducción castellana de una vida de la Virgen escrita en valenciano *Vida de la sacratissime verge Maria* (1494) por Miguel Pérez data del s. XVI (Vida de la sacratísima Virgen María) y dos obras en latín *Dei genitricis semperque Virginis Mariae vita* (Vida de la siempre Virgen María, Madre de Dios), de Pedro de la Vega (1534), y *De vita et laudibus Mariae Virginis* (Sobre la vida y alabanzas de la Virgen María. Títulos traducidos del latín al español), compuesta en el 1562 por el benedictino Pedro Alonso de Burgos.

El relieve que alcanza el personaje de la Virgen en la literatura piadosa se constata también en el género de las *Vitae*. Durante el s. XV, las "Vidas de María" se independizan de las "Vidas de Cristo", para convertirse con el tiempo, en *Flos Sanctorum* (Flor de los santos). En el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (1578), la remembranza de la Virgen sigue un esquema idéntico al patrón secularmente usado para relatar la vida de Cristo: tipologías del Antiguo Testamento, vida y milagros (Rodríguez-Saintier 2005).

Pero no solo la lírica y la narrativa piadosa cantan loores a María. El teatro religioso es un subgénero literario, ya sea leído en forma de drama o contemplado en forma de espectáculo escénico que contribuyó decisivamente, a su manera plástica, sensitiva y emocional a asentar las bases de esa mariología que dio sus más rigurosos

frutos a partir del s. XVI, y a asentar la devoción, la piedad y el culto mariano, especialmente entre las clases populares.

Sobre la base de las consideraciones anteriores, Rodríguez-Saintier (1996: 157-170) nos presenta, en otro artículo, un buen ejemplo de ello, por su profunda formación teológica, a la vez que por acertar a trasladar estas doctrinas al pueblo gracias a un teatro popular. Este ejemplo fue Diego Sánchez de Badajoz, dramaturgo del s. XVI (1479-1549), autor de obras teatrales animadas por una evidente finalidad didáctica: acercar la doctrina católica al hombre del pueblo. Esta finalidad, común a una buena parte de la dramaturgia del s. XVI, se inscribe cabalmente en los intereses y en el proyecto didáctico de un autor que, además de dramaturgo, era sacerdote. Este dramaturgo no trata en sus obras el tema de la Asunción de María explícitamente, pero sí nos interesa como escritor culto y, más aún, con una sólida formación teológica y religiosa.

De esta forma, Sánchez de Badajoz utiliza las escenas de la vida de María desde una óptica de mejora del nivel moral, muy propia de la Contrarreforma, plasmándolas en sus elementos esenciales, para convertirla en paradigma de lo que habrían de ser algunas de las virtudes fundamentales del ideal cristiano: obediencia, humildad y castidad (Nota ¹¹). Virtudes que han permanecido en el pasado y permanecerán reflejadas en el futuro de nuestro teatro asuncionista. La Resurrección y Asunción gloriosa de María es su merecido reconocimiento y consecuencia de sus heroicas virtudes: "Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios; bienaventurados los mansos y humildes, porque ellos heredarán la tierra" (palabras de Jesús en el famoso Sermón de la Montaña o de las Bienaventuranzas, Mt 5, 1; 7 y 28).). Estas palabras de Jesús tienen su correspondencia con las palabras proféticas del *Magnificat*, pronunciadas por María ante su prima Isabel: "Mi alma engrandece al Señor, mi espíritu se alegra en Dios, mi Salvador, porque ha mirado la humildad

de su sierva, y por ello me llamarán bienaventurada todas las generaciones" (Lc 1, 46-55).

Campanario (2015: 194-208) nos ayuda a conocer y comprender, a la vez que las enumera, las bases teológicas de la mariología del teatro religioso de Sánchez de Badajoz, que son los conceptos, prebendas y atribuciones que dan fundamento teológico, ni más ni menos, al personaje de María en los dramas asuncionistas. La patrística es la que más cantidad de datos nos propone para comparar a diversos autores de ese momento fundacional de la Iglesia con Sánchez de Badajoz. El primer autor que valoramos es Justino (s. II), que establece un nexo entre los dos Testamentos, con Eva y María como protagonistas. Entre ambas se establece una antítesis desobediencia / obediencia: Eva, todavía virgen y no corrompida, concibió la palabra de la serpiente, y dio a luz desobediencia y muerte. María, en cambio, la Virgen, acogiendo con fe y alegría el anuncio que el ángel Gabriel le trajo, respondió: "Hágase en mí según tu palabra".

Un autor de gran relevancia en la historia de la Iglesia, Tertuliano (s. II-III) persiste en esta vía: María es la nueva Eva, fiel y obediente en la anunciación. Eva creyó a la serpiente, María creyó a Gabriel. "Lo que aquella creyendo destruyó, esta creyendo lo corrigió". Efrén Sirio (s. IV) plantea este paralelismo con una nueva expresión: "El mundo ha tenido dos ojos. El ojo izquierdo, Eva, el ciego. María, el ojo luminoso, el derecho. Por culpa del ojo izquierdo se llenó de tinieblas el mundo y permaneció en la oscuridad... Pero gracias a María, ojo derecho, se iluminó el mundo con luz celestial; parió y mató la primera errada Eva, mas después, de virgen nueva, hecho Dios y hombre nació".

San Ireneo de Lyon (s. III) establece una nueva correspondencia, en esta ocasión entre Adán y Jesucristo: "Así como Adán fue creado de tierra-virgen por potencia de Dios, también el nuevo Adán debe tener sus orígenes de tierra virgen por la

misma potencia de Dios. María es esta tierra virgen". San Juan Crisóstomo (s. IV) también se ocupa de esta imagen de la tierra virgen: "Edén significa tierra virgen. Debes saber, pues, que el Paraíso no fue obra de manos humanas. La tierra, efectivamente, era virgen. Esta tierra fue figura de la otra Virgen. Así como dicha tierra sin recibir semilla hizo que brotara para nosotros el Paraíso, así también la otra, sin recibir semilla de hombre, hizo germinar para nosotros el Cristo".

Severiano de Gábala (s. IV-V) ofrece otra comparación entre Eva y María, desde el punto de vista del dolor a la hora de parir a sus hijos. Ambrosio de Milán, casi a principios del s. V, también contempla a María bajo este prisma de Eva y María. San Agustín igualmente establece la comparación entre ambas mujeres: "Por una mujer vino la muerte; por una mujer vino la vida". Clemente Alejandrino (s. II-III) dice: "Ella es virgen y madre conjuntamente: intacta como virgen, amorosa como madre". Esta doble verdad equipara a María con la Iglesia, que es virgen en cuanto que no puede ser adulterada por los herejes, al mismo tiempo que es madre que ofrece lo que tiene abundantemente: el Verbo de Dios.

Orígenes (s. III) analiza la imagen evangélica de María, refiriendo episodios que sabemos que el bachiller Sánchez de Badajoz recoge en algunas de sus obras: la presencia de Jesús entre los doctores en el templo de Jerusalén; la cruz y el cántico del *Magnificat*. En el s. IV, Eusebio de Cesarea (s. II-IV) presenta un tema original: intenta demostrar que no solo san José, sino también María, descienden de David. Hesiquio de Jerusalén (s. V) en una de sus homilías hace mención de esta idea: "Uno te denomina Vara de Jesé, aludiendo a tu incontaminada e inviolable virginidad".

Atanasio (s. IV) escribe la primera homilía mariana conservada. En ella se dedica, entre otros temas, de la Anunciación, la Visitación de María a su prima Isabel y la Navidad. En su homilía Atanasio se dirige a la Virgen María: "Te alaba Adán llamándote madre de todos los vivientes. Te alaba Moisés al contemplarte como arca

de la Nueva Alianza. David te aclama bienaventurada”. Y lo mismo harán Juan Damasceno (s. VII-VIII) en su homilía sobre la Asunción de la Virgen y san Gregorio de Nisa (s. IV) en una homilía sobre la Navidad. Anfiloquio de Iconio (s. IV) es autor de otra homilía mariana de gran importancia, en la que se ocupa del tema de la salutación: el ángel se dirige a Ella hablándole del "esposo que no corrompe".

El ya nombrado anteriormente Concilio de Éfeso, en el s. V, dedica parte de su reflexión a María. En una homilía atribuida a san Cirilo (s. V) se dice que la Virgen, entre otras acciones, expulsa a los demonios. De nuevo Ambrosio de Milán (fallecido a las puertas del s. V) vuelve sobre temas como la concepción virginal, justificando en ella la raíz de la exclusión de Cristo del pecado original. En Cristo aparece el nuevo Adán, el origen de una nueva humanidad, “ya que nació del Espíritu Santo y de la Virgen”. Ambrosio da otro sentido a la virginidad de María, que sirve de modelo a la virginidad de la Iglesia: analiza a María como ejemplo para la Iglesia y para cada fiel de cómo se concibe, se lleva en el corazón y se manifiesta a Jesús en la propia vida.

San Jerónimo (s. IV-V) elabora el primer tratado mariano en el que ofrece el sentido de palabras que aparecen en la Biblia referidas a María, como “mujer”, “desposada”, “antes de vivir juntos”, “hermanos de Jesús”. Su objetivo es conservar la idea de la Virginidad Perpetua de la Madre del Señor. La gran figura del s. V es sin duda san Agustín (S. IV-V). Además de ahondar en el paralelismo entre María y la Iglesia, se caracteriza por sostener que la Virgen concibió antes en su corazón que en su carne.

3.4.1. El tópico literario del amor y la muerte glorificado en los dramas asuncionistas

Tras las consideraciones anteriores sobre la figura trascendental de la Virgen María, nos ha parecido muy conveniente analizar las influencias recíprocas entre sociedad

y literatura a finales de la Edad Media, centrando el foco de atención en el tópico literario del amor y la muerte (*Eros vs. Thánatos*) y en cómo este se refleja en los dramas asuncionistas: Tránsito, Resurrección, Asunción y Coronación de María. Desde el punto de vista literario (también sociocultural), no es casual que la temática asuncionista prospere tan brillantemente en los s. XIV y XV, ya que, como veremos, participa de un contexto sociocultural y literario propicio para ello.

Mira Miralles (2009: 291-326) tiene el convencimiento de que el cielo no era un lugar inaccesible para las personas del s. XIII. Persiste en ellas el temor al Juicio Final, al advenimiento de la *parusía* (segunda y definitiva venida gloriosa de Cristo a la tierra), pero creen que la condena solo afectará a los realmente malvados: judíos, musulmanes y paganos. Los cristianos pueden acceder al cielo siempre que conserven la fe y tengan una buena muerte (como don Rodrigo Manrique en las *Coplas* finales). La muerte empieza a ser protagonista de una forma obsesiva en la literatura de la Baja Edad Media, así como en la iconografía y en los sermones de los predicadores, lo que se traduce en una actitud cada vez más habitual de miedo hacia la muerte, y, peor aún, hacia los conceptos de pecado, de juicio y de infierno.

Huizinga relaciona este fenómeno con el auge de las órdenes mendicantes y el desarrollo de la predicación para el pueblo que, junto con las representaciones plásticas, lograron hacer presente como nunca la imagen de la muerte como algo amenazador: “Es como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otra perspectiva que la de la caducidad exclusivamente” (1984: 184).

Así pues, para Mira Miralles (306-307) en los s. XIII y XIV tiene lugar un proceso irreversible de secularización de la sociedad, incluso previo a la peste negra. A partir de entonces, coexisten dos concepciones de la vida: por un lado, la visión escatológica que la considera como un simple tránsito hacia la gloria del paraíso, de

tal modo que la muerte biológica significa para el creyente el nacimiento a la vida eterna; se trata del *homo viator*, cuyo camino en este mundo acaba en el cielo, viaje físico, imaginario o simbólico, los tres planos unificados, sintetizados por el hombre medieval. La prueba la hallamos en fuentes homiléticas y literarias. En primer lugar, Berceo y sus versos preliminares de los *Milagros* en los que asegura que va de romería. Por otra parte, Dante, que inicia este viaje de la *Comedia* en mitad de su vida, un bello ejemplo de viaje simbólico; lo importante, como indican san Anselmo y san Bernardo no es salir de tu país, sino salir de uno mismo, el famoso “despertar de la conciencia” que se va abriendo paso en la Baja Edad Media.

Dios está entre nosotros, aquí mismo, para encontrarlo no hace falta desplazarse: la misa y las procesiones son reforzadas por la Iglesia como el viaje interior, para ser perdonado no hacen falta peregrinaciones, el perdón nos lo concede el sacerdote con la confesión, sin movernos de nuestra parroquia. Por otro lado, surge una perspectiva más secularizada en la que se enaltece el valor de la vida terrenal en sí misma, y, más sugestivo todavía, la existencia individual de cada ser humano. El Arcipreste de Hita y Manrique encajan aquí a la perfección. El Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* (p. 139) dice:

...Si muere tendrá a Nuestro Señor por Juez para sentenciar, y al espíritu maligno por fiscal demandante, y el alma será el reo defendiente; los abogados de la Virgen sin mancilla serán los santos, santas y ángeles del Paraíso; los abogados de Satanás será la corte infernal. (Texto adaptado al español actual)

Precisamente, en el apdo. 4.4 hemos hablado de una obra calificable de parateatral, el *Processus Satanae*, que trata sobre un juicio con características muy parecidas a las que describe el Arcipreste: Jesús (Juez), María (Abogada del ser humano), Satanás (acusador del género humano).

El catalán Bernat Metge continuará la tradición, tan arraigada en el s. XV, de presentar a la Virgen como intercesora de las almas que padecen esperanzadas en el purgatorio, en cuyo auxilio el rey Juan I de Aragón confía totalmente. Por ello resulta comprensible para la mentalidad de la época que, aunque Juan I murió de un accidente repentino y sin confesión, al haber sido un gran devoto de la Virgen María e impulsor del dogma de la Inmaculada Concepción, Ella intercedería por él tras su muerte (Mira Miralles 2009: 301)

Tenemos en la literatura castellana de principios del s. XV un texto conocido con el título de *Dança general de la muerte*, configurado por setenta y nueve coplas y un desfile de treinta y tres personajes, que supone una de las muestras más representativas y valiosas del género. Las danzas de la muerte o danzas macabras son un género artístico bajomedieval, cuyo tema era la universalidad de la muerte y, en realidad, entrañaban una auténtica y mordaz crítica social. Formalmente es un diálogo en verso, y por tanto representable, en que una personificación de la muerte llama a personas de distinta condición social, distintos gremios y diferentes etapas de la vida. La *Dança de la mort* (Danza de la muerte) de Verges (Gerona) se representa actualmente por las calles del pueblo en los actos tradicionales de Jueves Santo. Se trata de una danza de cinco esqueletos que saltan al son de un tambor. Igualmente, la muerte personificada aparece al final de las *Coplas*, cuando acude al lecho donde agoniza Don Rodrigo Manrique y dialoga con él antes de llevárselo a su danza mortal.

A la danza mortal venid los nacidos

que en el mundo sois de cualquiera estado. (Versos adaptados al español actual)

Tres fueron las preocupaciones, según Huizinga (1984), que atormentaban continuamente al hombre a partir, sobre todo del otoño de la Edad Media, temas que igualmente apreciamos claramente en la parte central de las *Coplas* de Jorge Manrique:

¿Dónde fueron a parar todos aquellos que antes llenaron el mundo con su gloria? Luego, el motivo de la pavorosa consideración de la corrupción de cuanto había sido la belleza humana. Finalmente, el motivo de la danza de la muerte, la muerte llevándose a los hombres de toda edad y condición (p. 184).

En un sugerente y bien elaborado artículo, el profesor Díez de Revenga (1968: 95-117) va constatando el hecho incuestionable de que la muerte está presente en todos los autores del s. XV español. Consideremos cómo todos los poetas (incluidos los dramáticos) y prosistas del periodo final de la muy extensa Edad Media trataban este tema en su vertiente más auténtica; efectuando una profunda reflexión, quejándose del morir en dolorosas elegías, meditando sobre el poder igualador de la muerte, intentando luchar contra ella a veces, pero siendo verdaderamente conscientes de su inesperada llegada. En ocasiones, la personificaban para intentar comprender mejor este hecho de existencia inevitable que, cuando llega, no mira edades, géneros ni estados sociales.

La gente del s. XV sobrevive, como dice Díez de Revenga, sin olvidarse nunca de la muerte. Esa incesante aparición de la muerte en la literatura de este siglo es la que implica que influya y participe categóricamente en los temas amorosos: Santillana, Mena, San Pedro, Manrique, March, Encina, *La Celestina* y tantos otros poetas, dramaturgos y obras de la época. Este contexto contribuyó a crear un ambiente ideal, para que se escribieran una serie de obras donde el amor, el gran tema inmortal de la literatura, y la muerte, el asunto de tantas cavilaciones, se viesan ligados (*Eros vs. Thánatos*) para solazar y conmover los espíritus de los españoles del s. XV.

Esta vertiente del tema amoroso en la literatura del s. XV, en que un enamorado no es capaz de vivir alejado de la persona amada y desea la propia muerte para volver a reencontrarse con ella en el más allá, es muy recurrente. Un ejemplo proverbial de ello acontece en *La Celestina*, con la actitud de Melibea ante la muerte de su amado

Calixto. En las leyendas, los apócrifos y, por tanto, el teatro asuncionista, se resalta la evidencia de que la Virgen ama a su Hijo hasta el punto de no querer vivir ya alejada de Él, por eso le pide la muerte para poder volver a su lado en el paraíso. Hay que tener en cuenta que María es Hija, Esposa y Madre. Por ello, los poetas/dramaturgos utilizan para describir ese “amor a lo divino” los versos, por ejemplo, del Cantar de los Cantares, aunque siempre los autores de los dramas asuncionistas intentaron no exagerar en el aspecto erótico del Cantar, ya que se trataba de la Virgen María y podía resultar poco decoroso.

El teatro y las representaciones del s. XV y principios del XVI tratan el tópico de la muerte girando alrededor de dos temas nucleares de la literatura en ese periodo: la muerte en su vertiente dramática, sobre todo en lo que hace referencia a las danzas macabras, y la Asunción, ciclo al que pertenece el teatro asuncionista. Dos modos de concebir la muerte en la Edad Media, desde la perspectiva de aprovechar la vida (*carpe diem*), actitud que nos recuerda la *Danza de la muerte* con su *tempus fugit* (el tiempo es breve), y desde la perspectiva de la Salvación en la otra vida a través del ejemplo de la Virgen María gracias a su Resurrección y Asunción gloriosa a los cielos.

Y desde esta perspectiva sublimadora de la muerte que ofrece el teatro asuncionista, queremos detenernos en las páginas finales de este apartado para analizar el personaje de la Virgen en este teatro. Por medio de los atributos, prebendas y privilegios que Dios le concede tras su muerte, Ella supera la concepción demasiado terrena y truculenta que ofrecen las danzas macabras para mostrar la otra cara esperanzadora del más allá: la muerte puede ser, ante todo y sobre todo, más que un proceso de corrupción corporal y condena anímica, un tránsito hacia la gloria y la vida eterna paradisiaca.

Rodríguez-Saintier (2005: 55-69) estudia detenidamente la estética teatral dada a la figura en la que -dejando aparte el caso de Cristo- más perfecta es la simbiosis entre cuerpo y santidad: la Virgen, seno que contiene al Hijo en la concepción, virgen aún tras el parto, defendida de la corrupción física al subir al cielo en cuerpo y alma. Acabamos de repasar cómo la literatura se hace eco del fervor que impregna en esos siglos la devoción mariana. Una devoción que halla su cauce en expresiones populares, pero siempre dentro de la liturgia oficial, como son las fiestas dedicadas a la Virgen, entre las que la fiesta de la Asunción ocupa un lugar central.

Cabría preguntarse cómo los dramaturgos prelopidistas reciben esta herencia devocional y la traspasan a los escenarios. Entre el teatro de Gómez Manrique, Encina y Lucas Fernández hasta el Códice de Autos Viejos hay un recorrido en el tratamiento de nuestro personaje. Su evolución teatral aparece dominada por la tensión entre el cuerpo mostrado y su ausencia, entre la imagen y la palabra, la representación mimética y la mera evocación verbal de una figura que ocupa una posición fluctuante en las diversas escrituras teatrales. Los episodios religiosos que recogen nuestros tres dramaturgos corresponden a los dos ciclos del drama litúrgico europeo, Navidad y Pasión: así pues, el tratamiento escénico de la Virgen oscila entre la *theotokos* de la Navidad y la *Mater dolorosa* del *Planctus Mariae* (p. 56).

El primitivo teatro navideño basado en el texto evangélico, convertido en medio para catequizar al pueblo llano e iletrado, ya sea en la iglesia o en la plaza, parece haber ido perdiendo su atractivo, hasta el punto de quedar ausente del CAV, tal como explica Rodríguez-Saintier (2005). En este repertorio de autos y farsas (quizá reunido a finales del XVI para uso de compañías teatrales y grupos de actores), el personaje de la Virgen figura en el espacio dramático solamente de obras alegóricas (*Auto de la redención del Género Humano, Auto de las donas...*), o en la dramatización de episodios apócrifos (los tres *Autos de la Asunción de Nuestra*

Señora). La construcción del personaje adopta en estas obras los códigos tradicionales (mediadora entre Dios y ser humano, modelo de paciencia y obediencia, etc.), representando un papel más activo en estos textos dramáticos, como tiene el personaje del santo en las comedias hagiográficas, por ejemplo.

Es evidente entonces que la fase de ruptura teatral entre las figuras sagradas y el público se ha invertido en la segunda mitad del s. XVI, al escenificar los dramaturgos episodios nuevos, más originales y atractivos que el del Nacimiento. Por contra, mientras el personaje de la Virgen gana en presencia escénica (la gama de argumentos llevados a escena es mayor), con su cuerpo y su humanidad, más problemático resulta el proceso de afinidad entre el personaje y el público. Este es el gran reto del teatro religioso mariano que, en el caso del teatro asuncionista, viene a ser superado por el esplendor de la puesta en escena y el concurso de la música y el canto (Rodríguez-Saintier 2005: 55-69).

María en los *Misterios* de Elche y Tarragona

Hemos intentado en estas páginas desentrañar el significado del papel que desempeña la Virgen María como objeto de devoción, especialmente en el periodo medieval, así como su papel de personaje en el teatro religioso. Ahora vamos a ofrecer unas pinceladas sobre cómo se concreta dicho papel en algunos misterios asuncionistas. Sequero (1993: 389-404) intenta desentrañar que lo que más diferencia el texto ilicitano del selvatano (o tarraconense) es el papel que desarrolla la Madre de Dios en la devoción mariana de la Edad Media. Tradicionalmente, la Virgen puede desempeñar cuatro papeles. El primero y más abundante es el de *Imitatio Christi*; así, María, al recorrer los mismos lugares que su Hijo estaría sufriendo una segunda Pasión. El segundo es la exaltación de María como *Mater et Virgo*; el tercer papel es otorgado a María como *Advocata peccatorum*, y el último como *Regina paradisi*. El *Misterio* de Tarragona pone el énfasis en los papeles de María como Madre y Virgen y en el de Abogada de los pecadores.

Ahora nos ocupa el segundo. Entre la distancia infinita de Dios y los hombres no se puede instaurar una buena relación (en la mentalidad cristiana medieval), porque Dios se muestra como juez todopoderoso, tal como se observa en el *Pantocrátor*. Es evidente que no se puede mantener un cara a cara con Dios. Como *Advocata peccatorum*, la Virgen puede ejercer de mediadora entre Dios y el género humano. Por ello, María pide que el diablo no se acerque a Ella en su muerte; si el diablo atrapara su alma, Ella no podría obrar de mediadora, aunque el juez último siempre es Dios.

También se observa en el *Misterio* de Elche su función de mediadora. Al aceptar su subida al cielo en cuerpo y alma, su Hijo debe liberarla de la corrupción de la muerte, y esta prueba tiene suficiente fuerza para que Ella ejerza de mediadora. Ella negocia afectuosamente entre su Hijo y nosotros, pobres pecadores. Esta tradición mariana alcanza hasta nuestros días, como se reza en la Salve. Según Castaño (2012: 49-52), el llanto es uno de los motivos de la *Fiesta*, en especial el de la Virgen, que, al final, se nos muestra como Madre dolorosa y como mujer glorificada, mezcla de concepción medieval y renacentista; dos imágenes no opuestas, sino complementarias. El *Misterio* se mueve entre el dolor que imita la Pasión de Cristo y la gozosa esperanza de la Resurrección. (Texto traducido del valenciano al español)

Estas obras religiosas bajomedievales se hacían, como todas ellas, con intención didáctica, de ahí que el uso de las lenguas vernáculas propicie que su mensaje cale en un público masivo. Al ser representadas en todo el espacio del templo, se favorece que el público fiel quede inmerso en el seguimiento y disfrute de la acción dramática.

En el *Misterio* de Elche el papel más destacado de María es el de *Regina paradisi*, Reina del cielo. En el de la Selva también destaca su papel de *Mater*, Madre, desde los primeros versos. San Juan recibe la gracia de que Ella también sea su madre,

además la virginidad los une a los dos. El tema de la maternidad de María es fundamental en el *Misterio* selvatano. La identificación entre la vida de Jesús y María (Muerte, Resurrección y Ascensión) conlleva que Nuestra Señora se eleve como corredentora y pueda convertirse en mediadora, sin oscurecer jamás la intercesión definitiva e inapelable de Cristo.

Otra diferencia es en la Coronación. Mientras en el *Misterio* selvatano es Jesucristo quien corona a María, en el de Elche es la Santísima Trinidad; de hecho, en el de Elche Jesús no aparece en ningún momento, María es la protagonista indiscutible, pero sin restar importancia a su Hijo. En el de la Selva se constata la aparición en escena del infierno, en el de Elche no. Por el contrario, en el de Elche aparecen una serie de artefactos de tramoya aérea que faltan en el de la Selva (Sequero 1993: 389-404) (Texto traducido del valenciano al español)

María y su viacrucis en el *Misterio* de Valencia

Para Quirante (2001), este modélico viacrucis de María en el *Misterio* de Valencia, es un procedimiento ejemplar que conlleva el proceso de su glorificación, ya que nos recuerda las tres causas teológicamente fundamentales que justifican la Asunción de la Virgen:

- a) Ser Madre de Dios. Para san Andrés de Creta (s. VII) era un espectáculo completamente nuevo, y que excedía a las fuerzas de la razón que una mujer que había superado en pureza a la naturaleza del cielo, lograra acceder corporalmente en el santuario de la morada celeste. Pues así como el seno de la que dio a luz no sufrió corrupción, así su carne, después de muerta, no se disolvió.
- b) Ser Virgen en grado sumo, que unido a su maternidad divina (*Dei Génitrix*), le permite el acceso al cielo antes que a ningún otro mortal, ya que esta es la morada de la virginidad.
- c) En tercer lugar, haber sido el único ser que mantuvo íntegra su fe después de haber muerto Cristo. Según los teólogos, la fe de Cristo en cuanto a la sustancia, no

persistió durante el triduo de la Pasión, solamente en la Virgen se mantuvo íntegra la fe, o sea, con exclusión de toda duda y defecto. María, personaje fundamental de un teatro medieval de expresión de fe y sentimiento, es invocada y convocada desde una perspectiva trinitaria como: corredentora del género humano, mediadora de todas las gracias, consoladora de los afligidos (*consolátrix afflictorum*) y abogada de los pecadores (*advocata peccatorum*).

Queremos enlazar lo que acabamos de exponer respecto a la figura de María como protagonista de los misterios asuncionistas con el epígrafe siguiente mediante una referencia a la utilización de imágenes de María en dichos misterios. Mediante el uso de estas imágenes se representa simbólicamente en los *Misterios* cómo María vence a la muerte ascendiendo en cuerpo y alma a los cielos. Según expone en su artículo Castaño (1995b: 57-63), en el caso del *Misterio* de Tarragona, según se desprende de la consuetud conservada, solo era utilizada en esta representación una pequeña figura que simulaba el alma de María. El *Misterio* de Valencia es el primero en introducir diversas imágenes en su representación; al usar tramoya aérea, los actores que ascendían y descendían, eran cambiados por imágenes debido a motivos de seguridad. Estas figuras iban vestidas de forma similar a los actores, para que no se notara mucha diferencia.

En el caso del *Misterio* de Elche se usan dos imágenes en la representación, una pequeña figura vestida de blanco con una corona dorada, que simula el alma de María que sube y baja en el *araceli*; la segunda imagen, de tamaño natural, es la que sustituye en el lecho al niño que hace de María, cuando esta fallece. Esta imagen es la que queda expuesta en la Basílica la noche del 14 de agosto, la que preside la misa del día de la Asunción y la venerada en la octava, o sea, es la nueva imagen de la Patrona de Elche, elaborada tras la Guerra Civil por causa de la destrucción de la antigua. La nueva imagen tiene brazos enteros, pero, aunque estén articulados en

codos y hombros, no permite estirar los brazos totalmente y siempre ha de tenerlos sobre el pecho (Castaño 1995b: 57-63). (Texto traducido del valenciano al español)

3.5. EL VALOR TRASCENDENTAL DEL ARTE Y LA ICONOGRAFÍA ASUNCIONISTA

En palabras de García Mahiques (2008: 53 y ss.), la imagen cristiana ha evolucionado sobre estos dos ejes, conceptual y narrativo. La narración icónica, -característica del arte occidental a partir de la revolución que significó la narración en imágenes de la literatura homérica en el mundo griego- es la que favorece la expresión de los diferentes tipos iconográficos que representan los episodios sagrados determinados a partir de las diversas fuentes. A su vez, estos se originan, prosiguen e incluso cambian con el paso del tiempo condicionados por su versatilidad cultural. Sin embargo, la imagen conceptual, aunque pueda sustentarse sobre escenas narrativas, estructura la imagen sobre un contexto intemporal, que determina y consolida de forma nítida el mensaje proyectado en su expresión.

En el mismo sentido, Fallena (2013: 25-84) se refiere a los ejes icónicos y conceptuales de la imagen desde otro punto de vista. Diferentes grados de proximidad visual entre el fiel devoto y la imagen sagrada producían como resultado percepciones imaginativas y sensoriales -interiores y exteriores- muy distintas según las funciones del objeto de devoción. Podemos alegar que la imagen produce un efecto psicológico distinto, cuando mora en su santuario que cuando es trasladada en procesión o en las ocasiones que participa de las ceremonias litúrgicas. La fiesta patronal es un momento muy propicio para suscitar estas tensiones de lejanía y cercanía entre la imagen y el devoto, que permiten a este intensificar y compartir su experiencia con otros devotos situados en un contexto, donde los sentidos quedan enardecidos. Además, la fiesta provoca la continuidad en el recuerdo de un suceso momentáneo, pero importante para la comunidad y supeditado a que las futuras

generaciones prosigan con su rememoración y celebración. Doménech (2011: 78) apunta que:

La devoción de las imágenes sagradas de Cristo y de la Virgen es uno más de los resortes destinados a mover los ánimos de los fieles, como las fiestas, los solemnes actos litúrgicos o la constante conmemoración de efemérides.

Las copias de imágenes (fuesen en formato pintura, dibujo, cartela, estampa o, en nuestra época, fotografías) favorecían que la devoción de la efigie original fuera conocida más allá de la repercusión del culto inicial. La imagen en cuestión suele pintarse con un realismo apremiante y una intención estilística tridimensional, ya que la finalidad funcional de este fenómeno pictórico es que quien contemple el lienzo sienta y perciba que se halla en presencia de la escultura original y forme parte de alguna manera del poder que esta había adquirido. Estas imágenes llegan a ser de este modo un sustituto afectivo de la figura ausente, y ante la copia los devotos se sienten auxiliados como si se hallaran frente a la efigie misma, que obtiene así su capacidad de realizar prodigios.

Resulta evidente entonces, según Fallena (2013), que el devoto presenta una propensión especial para concebir en su imaginación la presencia de lo sagrado por medio de estos objetos votivos que llamamos *medium*. Hay toda una iniciación anterior en sus vivencias para interiorizar esa creencia y completar con su imaginación lo inefable, que no radica precisamente en la materialidad del objeto votivo. Estos elementos permitieron que a la imagen de culto fuese revestida de un poder especial y que llegara a considerarse como milagrosa y prodigadora de mercedes y favores. Podemos asegurar que existían diversos niveles de copias que respondían a un esquema jerárquico, cuyo grado de sacralidad y perfección se cuantificaba según la contigüidad con la presencia de lo divino.

De manera que tenemos, en un primer nivel, a las imágenes *acheiropoietas* (αχειροποίητα) o no elaboradas por mano humana, como sería el caso de las que aparecieron y se estamparon milagrosamente, como la Virgen de Guadalupe. De alguna manera, vinculadas a ellas, estaban las creadas por contacto directo con el prototipo de Jesús (*vera icon*), como la Sábana Santa, el *Mandilyon* de Edesa, el Santo Rostro de Camulia (la Camuliana), o el velo de la Verónica. También podríamos incluir en esta clasificación las imágenes pintadas o esculpidas teniendo al prototipo presente, como es el asunto de los supuestos retratos de la Virgen realizados en tiempos apostólicos por san Lucas. Todas estas imágenes poseían un poder inmanente más elevado por haber gozado del contacto directo con el original de Jesús o la Virgen, por lo que podemos decir que se valoraban como reliquias.

Después, tenemos los verdaderos retratos (*vera efigie*) en esta jerarquía, que copiaban lo más fielmente posible las imágenes *acheiropoietas* o a aquellas otras que tuvieron un contacto físico con su original. Así tenemos los calcos o las pinturas que dicen ser verdadero retrato o, mejor aún, “tocado por el original”. De hecho, constatamos a lo largo de la historia, y especialmente en el conflictivo s. XX, que, cuando una imagen religiosa muy venerada es destruida o desaparece, es sustituida por otra lo más parecida posible a la anterior (mejor si es idéntica). Paradigmático a este respecto es el caso de las imágenes de la Virgen de la Asunción de Jumilla y Elche, ambas destruidas en los años 30, y recreadas en los años 40 con gran semejanza a las originales, por expresa petición del pueblo. Conviene mencionar aquí que la idea de poder inmanente analizado por W. Taylor se refería a que la presencia divina reside en la imagen. O sea, a la presencia como voluntad divina para manifestarse o revelarse a través de sus representaciones materiales.

De esta manera, las imágenes eran tenidas como puentes hacia lo sagrado, como “dulces imanes para las almas” provocando sentimientos de asombro, constricción y piedad, tan gratos a Dios, que por un instante,

al devoto le era permitido estar o imaginar estar ante la presencia divina.

Así, las experiencias de este mundo se conectaban con otros mundos imaginativos más allá de la realidad pedestre (2010: 18). (Texto traducido del inglés al español)

En este orden de cosas, Sebastián (2012) observa que, de hecho, en el Medievo se vivía una simbiosis perfecta de mutua influencia entre liturgia y arte, ya que en la raíz de toda creación iconográfica, poética y musical se hallaba la liturgia como principio inspirador y de interpretación de la realidad: el arte litúrgico no busca tanto el placer estético de los fieles, como ensalzar la gloria de Dios.

Por su redacción minuciosa, resulta particularmente interesante el capítulo octavo, donde el profesor Sebastián trata extensamente sobre la iconografía medieval. El autor parte del principio de que un estudio del arte no debe circunscribirse a una simple descripción de las imágenes según el significado etimológico del vocablo iconografía; antes bien, debe avanzar más allá, hasta la iconología, que profundiza en la aprehensión del sentido simbólico de la imagen sagrada, como lugar de encuentro entre el significado natural de la obra artística y el contenido dogmático y místico, que late en su interior y se hace realidad para el fiel. En el arte cristiano no priman las formas, ni las ideas, sino la "presencia". El arte cristiano supone una realidad trascendental. Respecto a este asunto, Trens nos ofrece un ejemplo que consideramos valioso para lo que pretendemos evidenciar. Dice lo siguiente respecto a la belleza de la Virgen:

De la Patrología, tanto latina como griega, se levanta una perenne aclamación a la belleza imponderable de María. Los Santos Padres y demás escritores eclesiásticos del primer milenario y principios del segundo, agotan sus frases encomiásticas con que ensalzan el hermosísimo resplandor de esta Mujer, a la que tantas mujeres del Antiguo Testamento, famosas por su belleza, preludiaron,

desvaneciéndose luego todas ellas, detrás de la divina aureola de la Virgen (1946: 19).

La predicación popular y su utilización de los *exempla*, por una parte, y por otra parte el teatro religioso configuran dos manifestaciones de culto público que deben ser estudiadas para comprender la evolución de la iconografía medieval. Sin embargo, su análisis obligó a Réau (2002: 461-463) a modificar y suavizar con cierta prudencia su tesis sobre la renovación del arte por los misterios, ¿no podría tratarse más bien de una decadencia? Aunque el imaginario de los artistas medievales estuviese lleno de símbolos y espectáculos litúrgicos, no hay documentos escritos suficientes para explicar su obra completamente por estas razones.

Las influencias del simbolismo, de las tipologías escolásticas y de la liturgia se evidencian más claramente en la ilustración del Antiguo y el Nuevo Testamento que en la imaginería hagiográfica. Esta siempre sería más permeable a las exigencias de la forma. La imaginería y la iconografía referidas a la Virgen María se encontrarían en un nivel intermedio entre el simbolismo, la liturgia y la libertad creadora. Entre otras muchas fuentes, no podemos hablar en absoluto de arte medieval sin recurrir a las ceremonias y ritos de la liturgia, a la predicación, al teatro religioso, a la literatura hagiográfica, incluida la mariana, del culto a los santos, las reliquias y las imágenes. Según los medievalistas, gran parte de los trazos iconográficos en el arte medieval tan solo serían explicables por el influjo sobre los artistas de los dramas litúrgicos y los misterios. Se produce una compleja interdependencia entre el arte medieval y el teatro.

Iconográficamente, los primeros ejemplos de la *Dormitio* (o “Sueño de la muerte”), tanto en la pintura oriental como luego en escultura y en las artes menores, representarán a la Virgen María tendida sobre un lecho en el apacible sueño de la muerte y rodeada de apóstoles; esquema que pronto será asimilado por el arte occidental en portadas

románicas, retablos góticos y pintores del Renacimiento (Mantegna) y del Barroco (Caravaggio) (Delicado 2012: 903).

Según Réau (2002: 621), el tema de la Dormición, Tránsito y Asunción de María tropieza con varias dificultades. Una de ellas es su no aparición en los evangelios canónicos; otra sería las diferencias entre la tradición oriental y occidental en las interpretaciones. Las fuentes son los apócrifos asuncionistas, muy abundantes, y estas son las que se pueden consultar los dos ciclos en que, siguiendo a Réau, se divide la Muerte y Asunción de la Virgen. "Si otros santos y profetas gozaron del privilegio de la resurrección, también, con más razón, la Madre de Cristo sería merecedora de tal destino".

Por su parte, Criado (2018: párr. 2-3; 2015: 59-93) asegura que la divulgación de esta iconografía asuncionista por Europa occidental proviene de los s. XI-XII - aunque se pueden rastrear algunos ejemplos más antiguos- y se alcanzó su esplendor con su integración en las grandes portadas catedralicias francesas, como la de Senlis (ca. 1170), donde se ilustra en la parte baja el Tránsito de María con la subida de su alma al cielo y en la parte alta su Coronación. Sin embargo, transcurrido el s. XIV, el Tránsito se asoció en Italia con frecuencia al episodio de la gloriosa Asunción de María para añadir la devota tradición de que la Virgen entregó en ese trance su *Sacra Cintola* o cinturón a santo Tomás, que había estado ausente en el momento de su muerte, quizá debido a que la Catedral de Prato custodiaba desde 1141 esta apreciada reliquia mariana. La muerte de la Virgen conoce numerosas versiones en Italia (o de autores italianos): nos referimos a la *Mort de la Vierge*, de Caravaggio (1606), Tránsito de la Virgen, de Mantegna (1462), y también el Tabernáculo-relicario de la Asunción, de Fra Angélico (1430), *Lassuzione della Vergine*, de Tiziano (1518), o la mandorla de querubines de Massolino de Panicale (1450).

Otro ejemplo europeo sería el relieve situado en la parte posterior del tabernáculo (1355-1357) del altar mayor del oratorio de *Orsanmichele* de Florencia, y las

vidrieras con la vida de la Virgen, obra de Andrea Orcagna. Lo seguro es que el arte italiano se decantó por la iconografía de la Asunción antes que por la de la Coronación. En Inglaterra, los ciclos asuncionistas aparecen completos en la pintura de la Iglesia de Chalgrove. A partir de mediados del s. XIV, se hicieron cada vez más habituales los retablos consagrados a la ilustración de los diversos episodios de la vida de la Virgen, entre los que destaca su Tránsito, logrando ubicarse a veces incluso en la calle central, tal como sucede en el magnífico retablo que Veit Stoss hizo entre los 1477 y 1489 para el altar mayor de la Basílica de Santa María de Cracovia. Este proceso madura en el s. XV, cuando la Dormición de María alcanza su condición autónoma para llegar a ser motivo único, como sucede en el *Maria-Schlaf* altar o altar de la Dormición de María (ca. 1434-1438) de la Catedral de Frankfurt. Podemos nombrar igualmente las obras asuncionistas de J. Koerbecke (s. XV, Münster, Wesfalia).

La manifestación plástica más divulgada de este tema mariano (Espejo Ramírez 2021) muestra iconográficamente a la Virgen subiendo al cielo, custodiada por ángeles que la elevan y ornada con varios atributos, algunos de los cuales provienen de la iconografía inmaculista como la corona de doce estrellas, la luna o la serpiente. Estas coincidencias motivaron problemas de identificación entre ambas iconografías, confundándose y provocando que las primeras imágenes asuncionistas se interpretaran como inmaculistas.

Por esta casusa, el tema de la Asunción empezó a representarse con rasgos iconográficos propios como el cinturón, en alusión al recuerdo que la Virgen dejó a santo Tomás a petición de éste, y la palma, como evocación de la que el ángel ofreció a María en el momento de anunciarle su muerte. Igualmente, con el objeto de diferenciar ambos temas, se recurrió desde finales de la Edad Media a representar, en general, los ojos de la Inmaculada dirigidos hacia la Tierra, mientras la Asunción los tenía elevados al cielo, con los brazos extendidos y a partir del s. XVI, los ángeles

empezarían a representarse formando su cortejo, a diferencia de la iconografía inmaculista. Un buen ejemplo de ello serían la Asunción del Greco, s. XVI, la Asunción de Valdés Leal, s. XVII, o la tabla que pintó Rubens para el altar mayor de la Catedral de Amberes. Estos detalles favorecieron el surgimiento de una iconografía para las imágenes asuncionistas, aunque en bastantes casos presenten una hechura visual semejante.

Para ejemplificar tales consideraciones, Fernández Gracia (2018: párr. 3) constata que sus referentes imagineros en España han presentado varias alternativas seculares, sobresaliendo el tema de la Dormición. Como hemos apuntado antes, la imagen de la Virgen disfrutó a partir del s. XVI de una iconografía propia para su Dormición y para el sepulcro vacío junto a los apóstoles, gozando de gran protagonismo en los retablos, lienzos y otras representaciones en las artes suntuarias. Artistas de gran renombre en el arte nacional e internacional nos legaron célebres ejemplos en el patrimonio cultural por toda la geografía de España.

Representaciones todas ellas que, en el pasado, constituyeron un bienpreciado y codiciado, precisamente por su falta. Los hombres y mujeres de siglos pretéritos tenían mucho tiempo para examinar las escasísimas imágenes que podían admirar, justamente al revés de lo que ocurre hoy en día, en que su número es tal y nuestro tiempo tan escaso, que no hay posibilidad de contemplarlas con detenimiento. La gran floración asuncionista llegaría a comienzos del siglo XVI con imágenes de corte angelical de mayor o menor desarrollo y en diferentes estéticas. En los retablos y pinturas de pleno barroco los grupos asuncionistas cobran un gran protagonismo (Fernández Gracia 2018: párr. 4).

En España, es en el levante español donde más se difunde la iconografía de la Virgen sobre una cama perfectamente adornada y engalanada. Una de las pocas piezas de escultura valenciana del gótico tardío es el relieve de la Dormición, Tránsito o

Asunción de la Virgen que se conserva en el Museo de la Catedral de Valencia. Su autoría había quedado adscrita al germánico Alejo de Vahía, un escultor extranjero, activo en la transición al s. XVI en la zona castellana.

Sin embargo, la especialista en arte Gómez-Ferrer (2016: 270-285) demuestra que la obra pertenece en realidad a Carles Gonçalbez. Representa un tema habitual de la época, que se explica claramente por la propia advocación de la Catedral dedicada a la Asunción de la Virgen, misterio asuncionista por el que en tierras valencianas siempre hubo gran devoción. Aúna el tema de la Dormición de la Virgen en el lecho rodeada por los apóstoles y el ascenso al cielo, donde era recibida por la Trinidad, Padre e Hijo, a falta de la paloma del Espíritu Santo que no se conserva. En el montaje actual hay unos querubines en la parte superior a los lados de la Asunción. Es una figura coronada, hecho que también pertenece a la tradición del *Misterio de la Asunción* de la propia Catedral de Valencia, con lo que la escena aunaba tradiciones representativas propias y conocidas por el escultor que ejecutó la pieza (Gómez-Ferrer 2016).

Una magnífica escultura conocida por los valencianos como la Mare de Déu de la Cadira, la Virgen de la Silla, se venera en el trascoro de la Catedral de Valencia. Es obra de José Catellnou, en piedra alabastrina, realizada el 1465. En un principio fue colocada sobre la puerta de entrada al coro, por la parte posterior del mismo, teniendo a ambos lados unos ángeles de adoración. Debido a este lugar, también se llamó Virgen del Coro. Fue muy venerada por las mujeres en gestación, puesto que se la denominaba también Virgen de la Esperanza. Las expectantes debían dar nueve vueltas al recinto catedralicio y ofrecer un donativo para encender cirios. Actualmente se venera en el ábside del templo, sobre un pedestal de mármol, entre las capillas del Perdón y la de San Jaime (Ferri 2000: 45).

En el ábside de la famosa Cartuja de Miraflores, en Burgos, resplandecían siete vitrales o vidrieras de estilo flamenco dedicados a los siete gozos de la Virgen; actualmente solo quedan tres de ellos, la Epifanía, la Presentación en el templo y la Coronación de María. Dicha Cartuja se terminó de construir por orden de la reina Isabel la Católica para dar sepultura a sus padres, Juan II e Isabel de Portugal, y a su hermano, el infante Alfonso. La misma reina católica asistió, emocionada, en 1488, a la inauguración de este templo, joya del gótico tardío. Igualmente podemos ver el claustro de la Catedral de Pamplona, en el que a partir del s XIV se construyeron cuatro grandes puertas, dos de las cuales están dedicadas al final de la vida de la Virgen, su muerte y glorificación: la puerta del Amparo y la Puerta Preciosa; en ellas se expone de manera plástica cada una de las escenas que también se representaban en los *misterios* y dramas asuncionistas.

En la penúltima tabla del retablo mayor de la Catedral vieja de Salamanca, del siglo XV, se puede apreciar la mandorla de querubines acompañando a la Asunción, pintada por los hermanos Delli; de la Catedral nueva de Salamanca destaca la imagen que preside el presbiterio, tallada por el escultor Esteban de Rueda; o la mandorla en alabastro conservada en el museo catedralicio de Ávila. Zamora honra a la Virgen del Tránsito, su Virgen Dormida, una de las advocaciones e imágenes más queridas por los zamoranos, que abarrotan cada 15 de agosto el convento del *Corpus Christi* en el tradicional novenario. El mejor ejemplo para un jumillano lo encontramos en el maravilloso retablo de los hermanos Ayala, joya del s. XVI, en la parroquia de Santiago, donde la Asunción coronada aparece en la calle central entre la *Déesis* y Santiago apóstol ecuestre.

Zahonero y Mendiola (2017: 153-169) describen con minucioso detalle cómo entre los elementos de mayor tamaño del Retablo Mayor de la Catedral de Tarragona vemos representado el ciclo de la Asunción de la Virgen: Anunciación de la muerte de la Virgen acompañada por san Juan y la entrega de la palma del martirio, la

reunión de los apóstoles con la Virgen María antes de la Dormición de esta, su Asunción y su Coronación. Estas cuatro escenas se situaron en la parte superior del retablo mediado el s. XVI, y representan momentos decisivos del misterio de la Asunción de la Virgen, los que probablemente se celebraron y representaron en la capilla, además de estar relacionados con la procesión que salía de la antigua plaza del Corral (hoy de la Font) en 1388.

Estas cuatro escenas, atendiendo a la descripción que se hace de la Dormición y la Asunción de la Virgen en el capítulo XCIX de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, adquieren todo su sentido iconográfico. Estas imágenes representaban, a su manera, el misterio que también se representaba en la Capilla de los Sastres y coinciden con los textos, la escenografía y otros elementos teatrales de los misterios asuncionistas conservados en tierras catalanas y valencianas (Selva del Camp-Tarragona, Valencia, Elche y Castellón). También en Urgel hay una versión renacentista de Xeri Xanxo sobre madera sin policromar.

En la *Leyenda dorada* se cita un coro de vírgenes, de ángeles celestiales y de mártires que acompañan con cánticos el descenso de Jesús para subir el alma de su Madre. En el banco o predela del retablo se encuentran estas vírgenes mártires, también en la Capilla de los Sastres junto a la balconada del coro, y que eran representadas por el coro de voces blancas que se situaba en la balconada que lo perimetra. Una de las reliquias que se custodian en el altar de la capilla de los Sastres es una cinta del velo de la Virgen, y, según se cuenta en la mayoría de misterios asuncionistas, santo Tomás llegó tarde para asistir a la Dormición de la Virgen, pero esta desde el cielo le lanzó la cinta que ceñía su cintura.

3.5.1. Arte e iconografía asuncionista en la Región de Murcia

Romero (2016: 73-80) pone de relieve el hecho, no por evidente, menos interesante, de que las comarcas de Murcia y Elche, dos ciudades tan próximas, participan de

una exuberante realidad geográfica, social y cultural comúnmente denominada levante español. Uno de los más profundos rasgos que nos hermanan en esta suerte de “región” es, por supuesto, el amor y veneración por la Asunción de María en cuerpo y alma al cielo, y la estimación por las diversas advocaciones iconográficas en que se materializan los variados episodios de este dogma de fe. Hagamos un breve, pero gratificante repaso por dichas modalidades de representación asuncionista en la Región de Murcia.

IMÁGENES:

En la Parroquia de san José de Abanilla encontramos una preciosa imagen de la Virgen de la Asunción, allí conocida como Virgen de Agosto. Precisamente en Abanilla y en Lorca aparece desde muy pronto la figura de la Dormición de María, tras el s. VII. El imaginero Juanjo Páez realizó en 2016 una imagen del Tránsito de la Virgen para un particular, pero para ser expuesta en la Parroquia del Rosario de Calasparra cada mes de agosto. Gracias a este interés de recuperación patrimonial resurge desde hace unos años la exposición anual de uno de los Tránsitos más apreciables de nuestra Región: el del Conjunto Monumental San Juan de Dios de Murcia, una imagen de tamaño natural del s. XVI, que en el s. XVIII fue modificada al gusto barroco y que es expuesta cada agosto sobre una yacija ricamente ornamentada, quedando durante el resto del año resguardada en una urna de cristal y madera dorada. En el Convento de las Madres Clarisas de Cieza continúan exponiendo cada 15 de Agosto la Dormición de la Virgen.

Las madres dominicas del Convento de Santa Ana de Murcia atesoran en su biblioteca una excelente talla de la Asunción de María. En la Basílica Menor de Ntra. Sra. de la Asunción de Cieza, una imagen de José Planes. Imagen en talla de madera de Sánchez Lozano de Ntra. Sra. de la Asunción, Patrona de Los Alcázares, municipio costero del Mar Menor. Imagen de Ponsoda de Ntra. Sra. de la Asunción, patrona de Villanueva de Segura, en el valle de Ricote. En la Parroquia Mayor de la

Asunción de Moratalla, una imagen de la Virgen; en la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, en el Barrio de Campoamor (Alcantarilla), grupo escultórico de María Asunta y angelotes. En la Parroquia Mayor de La Asunción, en Molina de Segura, hay una talla de la Asunción en el altar mayor. En Mar de Cristal y Punta Brava, dos urbanizaciones veraniegas del Mar Menor, procesionan dos sencillas imágenes de la Asunción cada 15 de Agosto.

RETABLOS Y RELIEVES:

En el retablo mayor de la Parroquia de San Nicolás, Murcia, se halla la Asunción de la Virgen. En la Basílica Santuario de la Vera Cruz, Caravaca, destaca un relieve de la Asunción de la Virgen entre ángeles. La Parroquia de la Purísima Concepción, Patrona de Fortuna, tiene su retablo mayor culminado por un altorrelieve de la Asunción. En la Capilla de la Asunción en la Iglesia Reparadora de Santa Catalina de Alejandría, en Murcia, aparece un relieve en mármol con el sepulcro de la Virgen. El Santuario de la Fuensanta, Murcia, exhibe dos altorrelieves ovalados con la Asunción y Coronación de María.

La impresionante imafronte (fachada que se levanta a los pies de una iglesia o una catedral, opuesta a la cabecera) de la fachada de la Catedral de Murcia, que representa la Asunción con los ángeles. En el retablo mayor de la Iglesia-Museo de San Esteban, Murcia, se encuentra representada la Asunción. La Iglesia Arciprestal del Carmen, también en Murcia, conserva un cuadro en el retablo de la Asunción erguida, pintado por José M.^a Almela. Y no podía faltar en esta enumeración la Patrona de Jumilla, que es la Virgen de la Asunción y que aparece representada, como ya hemos dicho, en el retablo principal de la Parroquia Mayor de Santiago, y en otros soportes.

PINTURAS:

Un cuadro de la Asunción de María, en la Basílica de Ntra. Sra. de la Caridad, Patrona de Cartagena. En la Capilla del Rosario de la antigua Iglesia de Santo

Domingo, Murcia, figura pintada la Asunción de la Virgen. Podemos contemplarla también en el primer tramo de la bóveda en la cúpula central de la Parroquia de San Juan Evangelista de Blanca. En Murcia existen dos ejemplos: un primoroso cuadro de la Coronación de la Virgen en la Parroquia de San Antolín y otro en la de San Bartolomé. En la Parroquia de San Sebastián de Ricote también observamos la Coronación de la Virgen en la cúspide del presbiterio.

La obra más relevante de todas es la Asunción de María en la bóveda de la Basílica de la Purísima Concepción de Yecla. En la Ermita de Ntra. Sra. de la Huerta de la pedanía de Los Ramos brilla la Asunción en el tramo principal del artesonado. En la bóveda que hay sobre el altar hay un amplio fresco en el que se representa la Coronación de Nuestra Señora en la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, en el Barrio de Campoamor, Alcantarilla (Romero 2016: 73-80).

SEGUNDA PARTE

EL TEATRO ASUNCIONISTA EN SU CONTEXTO TEMPORAL Y GEOGRÁFICO

CAPÍTULO IV – TEATRO RELIGIOSO Y TEATRO DE TEMA RELIGIOSO

IV - TEATRO RELIGIOSO Y TEATRO DE TEMA RELIGIOSO

4.1. ORÍGENES, PERVIVENCIA, ESPACIOS Y GÉNEROS

Sobre el teatro medieval, Castro y Lorenzo (1993: 361-373) proponen que cualquier consideración que se haga sobre este asunto debe acotar primero la definición de lo que se entiende por teatro, ya que las divergencias en el seno de la crítica son cualitativamente importantes, teniendo en cuenta que son manifestaciones homogéneas. No es fácil delimitar un género para una época que pierde el concepto de teatro codificado en la Antigüedad clásica y tampoco se escriben tratados en los que se defina con precisión la actividad teatral realizada. La dramaturgia relacionada con la Iglesia no es homologable a la de la antigüedad clásica y por ello surge una terminología diferente a tragedia y comedia, para referirse a las nuevas formas que aparecen (*officium, ordo, representatio, ludus, carmen, jeu, miracle, mystère, auto*, etc.).

En los últimos tiempos, el teatro medieval, en general, y el hispánico, en particular, han reclamado la atención de la crítica, ya que siguen abiertas cuestiones de gran transcendencia para la historia e identificación del género. Entre estas, cabe apuntar las siguientes:

- La delimitación de lo que se entiende por teatro en la Edad Media.
- La concomitancia entre teatro y espectáculo.
- La incardinación del teatro medieval en la poligénesis del teatro moderno.
- La posibilidad de establecer diversos subgéneros dramáticos (drama litúrgico, semilitúrgico, religioso, etc.).
- Y, por último, en el seno de los hispanistas continúa abierta la polémica en tomo a la existencia o no de una tradición teatral en la parte occidental de la Península Ibérica (p. 361).

Por el contrario, continúan Castro y Lorenzo, sí encontramos a principios del Medioevo bastantes escritos que niegan la posibilidad de la existencia misma del teatro, advirtiendo del peligro que representa el trabajo del actor para la cultura cristiana (ver apdo. 4.3.4). Juzgan especialmente peligrosa la teatralidad del mimo o del histrión, que se expresa mediante la gestualidad y la corporeidad, implicando valores obscenos y paganos, y "que va a ser duramente atacada por buena parte de los teóricos del cristianismo, desde Tertuliano con su clásico *De spectaculis*, pasando por san Agustín, Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro o Hugo de San Víctor" (p. 361).

Trapero (1991: 13-30) asegura que no resulta fácil concretar el origen de unos autos (de acuerdo con Trapero elegimos este nombre genérico para denominar las piezas de teatro religioso en España) cuyos textos carecen en bastantes ocasiones de documentación escrita precedente y sobreviven durante siglos por tradición oral. Un caso significativo sería la *Fiesta* de Elche. Se le puede asignar un origen medieval, pero matizado en el tiempo. Algunos estudiosos establecen la teoría de que su origen habría que buscarlo en el s. XIII o, como mucho, en el XIV (y así consta aún en textos publicitarios del *Misterio* de Elche). Sin embargo, en otros estudios más recientes, se le presume un origen no anterior a finales del s. XV. Lo que sí es evidente es que el primer texto escrito conservado del *Misterio* data del s. XVII (consueta de 1625). Y su música, que es fundamental en la *Fiesta*, han de esperar al s. XVIII (consueta de 1722) para hallar las primeras partituras del *Misterio*, presuponiendo que todas las partes cantadas no provienen de un exclusivo momento creador (ver cap. VI.6.5.7).

Este *Misterio* no es, desde luego, el ejemplo más representativo de lo que fueron los misterios de la Baja Edad Media en Europa. Muchos de los textos conservados de las representaciones que tuvieron lugar en las calles de Arrás (Francia) a lo largo del s. XV, por ejemplo, nos ofrecerían una aproximación más ajustada. Si ponemos

el foco de atención especialmente en el *Misterio* de Elche ha sido porque se trata de la única representación medieval en el interior de una iglesia europea que se ha mantenido hasta nuestros días. Esta especificidad permite, únicamente en este caso, rastrear la profunda evolución a la que se ven sometidos los textos tradicionales en las fases previas a su puesta por escrito.

La Península Ibérica ofrece expresivos documentos sobre la teatralidad medieval, desde el drama litúrgico a la Fiesta del Corpus Christi, pasando por las celebraciones de Navidad y Semana Santa. Algunas son recreaciones hodiernas de textos medievales; sin embargo la mayoría son supervivencias de espectáculos originados en el tardo Medioevo que han pervivido en la tradición popular y que mantienen elementos característicos de la dramaturgia medieval. Esta práctica escénica medieval y sus herencias tradicionales que han llegado hasta nosotros se estructuran alrededor de cuatro grandes ciclos (Massip 2011: 37).

Como bien asegura el profesor Trapero (1991), muy pocos autos religiosos han perdurado hoy en España a los que se les atribuya un origen medieval indiscutible; la escasez de datos documentales arroja como consecuencia esas carencias. Además del susodicho *Misterio* de Elche y algún misterio que se representa en la Catedral de Valencia (desde el año 2015 se ha venido representando, al menos algunos años, el *Cant de la Sibil.la*, el Canto de la Sibila) tan solo continúan el *Canto de la Sibila* en Mallorca (posiblemente del s. XIII), la *Asunción de Madona Santa María*, tarraconense (finales del s. XIV, se representa en La Selva del Camp) y la *Danza de la muerte*, de Verges (Gerona, quizá del s. XV). Se considera que también pueden tener una procedencia medieval, aunque lejana en su contenido y representación actual, las *pastoradas* de León, las *dances* de Aragón, y probablemente gran parte de las representaciones que se siguen escenificando en lugares de España sobre el ciclo de Pasión en la Semana Santa (ver cap. VIII.8.4).

Desde muchos puntos de vista los autos religiosos son manifestaciones colectivas y reiterativas preservadas en una localidad y aceptadas como un bien patrimonial. Se trata de representaciones totalmente ritualizadas y fosilizadas en su dramaturgia. Cada temporada se repiten las mismas escenas, en idéntico escenario, los días señalados y similares intérpretes. Los personajes vestirán el mismo atuendo y cada intérprete intentará imitar la actuación de su antecesor que haya permanecido como modélica en la memoria de la colectividad, repitiendo el mismo texto con las mismas músicas.

El teatro religioso posee un ingrediente imprescindible que es fundamental: la percepción identitaria que dispensa a la comunidad que lo contempla y lo ejercita. Por tanto, el teatro de tema religioso como manifestación de la religiosidad popular es un fenómeno muy a tener en cuenta, porque estamos tratando de algo tan delicado como la identidad de un pueblo. "No puede desligarse el nacimiento de los autos litúrgicos medievales ni las representaciones religiosas actuales del propósito de despertar un sentimiento de fervor en el público creyente" (Trapero 2011: 745).

En el marco de las observaciones anteriores, Trapero (1991: 13-30) asegura en su artículo que la impronta rememorativa que caracteriza las representaciones sacras determina que resten inmutables a lo largo del tiempo. Así debe ser, porque predicán las verdades de la fe. Los autos religiosos han de ser representados en días precisos y en lugares muy concretos, no se admite cualquier sitio, ni en cualquier momento. En muchas ocasiones, si no están fijados por escrito el texto y la música y solo quedan unas sencillas anotaciones para cada personaje, ambos padecerán las variaciones normales que provoquen la transmisión oral a lo largo de tantos años. En otros casos se produce alguna renovación que suele provenir de una persona con ascendencia en la colectividad (director, párroco, poeta local...), que cambia el texto alterando o creando escenas nuevas, o del intérprete que improvisa modificaciones en su alocución. Los cambios de persona con ascendente triunfan casi siempre, pero

los del intérprete solo si hay consenso general. Paulatinamente, se va generando un texto y un esquema dramático, que, gracias a la tradición, expresan en la actualidad el tratamiento de recreación continua que afecta a todos los géneros tradicionales.

La tradición de escribir autos ha continuado en España. Efectivamente, como indica De Paco (2000: 97-112), un nuevo interés por los autos "sacramentales" se produce en el s. XX, gracias a la atracción que despierta lo alegórico, lo abstracto, lo simbólico en el arte y el teatro, y al deseo de renovación teatral en el mundo de la escena traído por las vanguardias. Las acertadas apreciaciones de Menéndez Pelayo y los trabajos de Valbuena Prat propician su ponderada valoración. Federico García Lorca se sintió muy atraído por los autos, así como Azorín, Gabriel Miró, Rivas Cherif, Sánchez Mejías, Alberti, Altolaguirre, Miguel Hernández, Alfonso Sastre, Antonio Gala, Arrabal, Nieva. En definitiva, está claro que en los años veinte y treinta se produce una revitalización de autos "sacramentales" por la creación de nuevos textos, favoreciendo la unión entre la tradición secular y la voluntad renovadora. En el teatro de posguerra y en la actualidad el empleo de la alegoría inherente al auto se utiliza más como paradigma de la desaparición de Dios, crítica de la sociedad y de la confianza en el ser humano (véase cap. II.2.2.1).

Prosigue Trapero (1991: 13-30) añadiendo que la enorme variedad de los autos religiosos y el horizonte tan diverso que presentan actualmente obstaculizan formular generalizaciones fuera de las más básicas. Sí podemos decir que el espacio escénico usado por estos es una expresión evidente del carácter popular que los envuelve. No es necesario ningún escenario específico y exclusivo para la representación, pueden valer, porque cualquier emplazamiento es válido: dentro de la iglesia el altar, sus naves central y laterales, sus pasillos elevados, el coro, el presbiterio, la pila bautismal; en las catedrales, además: el ábside y el claustro; en las iglesias más simples: el atrio y los soportales; y fuera de la iglesia: la plaza pública, las calles, la casa de la villa, las escuelas, las eras del campo...

Cualquier propuesta escénica es aceptable y factible. El estatismo de estas representaciones no precisa en buen número de ellos lugares especialmente equipados. Así, el público los ve inmerso en la representación, gracias a un espacio que le es cercano y conocido, el de sus vivencias cotidianas y el común de toda su comunidad.

Cabe destacar que el teatro medieval no es un teatro de autor ni de texto sino, sobre todo, espectáculo en el que la parte melódica y, especialmente, la escenotecnia constituyen su esencia. Por ello los elementos visuales y musicales son objeto principal en las actuales investigaciones sobre el tema, en unión del público, auténtico protagonista de aquellas representaciones que no pueden entenderse sino como fiestas comunitarias que exigían la activa participación de la audiencia. Consideramos, pues, que es necesario poner en la base de la investigación el estudio de la participación de artistas plásticos y arquitectos en la creación del espectáculo medieval. Entendemos, en consecuencia, que la antropología tiene mucho que decir sobre tales formas dramáticas. Por ello, cuando se trata de trazar el árbol genealógico de nuestro teatro, es necesario combinar las aproximaciones filológicas con las artísticas, sociológicas y antropológicas (Massip 1991a: 44).

Lo que actualmente llamamos "teatro" en la Edad Media se designa con un vocabulario variado (*play, spel, ludus, jeu, ordo* y en la zona peninsular representación y después misterio), que se refiere habitualmente a una interpretación normativizada, pero que muestra pocos lazos con la terminología teatral empleada en el teatro clásico, que al final se rescata en el Renacimiento. En lo que se refiere al teatro religioso del s. XVI abarca, según Pérez Priego (2005: 137-146) una gran diversidad de géneros y temas, que conforme avanza el siglo se van acotando y agrupando. Los géneros principales llevan la denominación de auto, égloga, farsa,

comedia y tragedia. Ninguno de esos vocablos posee un significado unívoco, sino que suele variar dependiendo de los autores y el momento.

Auto es el término más utilizado y el que normalmente suele referirse a una representación religiosa, breve y de tono serio. Égloga presenta ciertas connotaciones profanas y pastoriles con un campo más abierto de significado, aunque igualmente se asigna a representaciones sacras. Farsa es un término bastante genérico con el que en Castilla se alude a toda representación. En el *CAV* se adherirá al adjetivo sacramental para enfatizar el tono alegórico y eucarístico de la obra. Comedia se usa poco y solo para mencionar obras extensas con comienzos intrincados y desenlace feliz. Algo similar ocurre con tragedia, poco usado fuera de círculos eruditos y académicos. Vocablos menos usados son: representación, fijado desde el medievo; diálogo es muy inusual; paso es más usado para tratar dramas de Pasión.

Después de la reflexión sobre estas ambigüedades terminológicas, podría concluirse que el género preponderante del teatro religioso castellano del s. XVI sería una pieza breve entre los quinientos y mil versos, que suele empezar con un *introito* y acaba con un villancico. Respecto a los temas, podemos afirmar que durante la primera mitad del siglo este teatro religioso, heredero de las celebraciones rituales medievales, se mantiene aún permeable a las representaciones de Navidad, Pasión y Resurrección, así como otros referidos a santos, diferentes episodios bíblicos o festividades litúrgicas de distintos tipos, como las dedicadas a la Virgen María.

¿Cuáles son los géneros teatrales en el siglo XVI? Al olvidarse de que el teatro es espectáculo, que se inserta en el marco más amplio de la realización oral de la literatura, sigue elevándose como barrera infranqueable la cuestión de la teatralidad y parateatralidad, en aras de una pretendida pureza genérica. Ayudaría esto a comprender el por qué es tan limitada la pureza de denominaciones genéricas y específicas de

lo teatral (comedia, tragedia, auto, farsa... etc.) y tan desbordantes, en cambio, las posibilidades del espectáculo teatral bajo multitud de denominaciones, sin una conciencia clara de teatral y no teatral: égloga, copla, coloquio, romance., etc. (Díez Borque 1987: 485).

Todo lo cual nos llevaría, por tanto, al ubérrimo mundo de la voz: romances, cancioneros, pliegos de cordel, etc., sin olvidar la provechosa incorporación de los villancicos a la teatralidad.

Por otro lado, Durá (2016: 66-68), puesto que sigue en la medida de lo posible un criterio temático religioso, argumenta que no hace distinciones entre las variadas nominaciones y clasificaciones que acompañan las obras dramáticas de nuestra tradición. De esta manera, hallaremos ejemplos equiparables entre términos como auto, farsa, representación, égloga, comedia o tragedia. Las comedias bíblicas, hagiográficas y marianas se originan en los autos religiosos. Incluso algunos autos escritos en el s. XVII se remodelan para convertirlos en comedias. Un ejemplo de esta indefinición terminológica aparece en las obras que configuran el llamado ms. de 1590, tituladas conjuntamente como comedias y autos. En España, forman parte del drama religioso obras teatrales con títulos tan diversos como danza, farsa (sacramental), égloga, coloquio, historia, representación, auto (sacramental), obra, diálogo, tragedia, comedia, o tragicomedia.

Respecto a las composiciones marianas, continúa Durá, hay obras, que estudiaremos más adelante, con despareja evolución dramática centradas en la figura de María. La *Farsa* de López de Yanguas, muy vinculada a la Navidad (aunque tiene una donde aparece la Asunción. Ver cap. V.5.6.1), o la anónima *Asunción de Nuestra Señora*, cuya compostura evidencia una muestra de su cercanía al nacimiento de la comedia (ver cap. V.5.4).

Es necesario recordar que desde finales del s. XV, gracias a dramaturgos como Juan del Encina hasta llegar al valenciano Juan Timoneda, Gil Vicente, López de Yanguas, Sebastián de Horozco, Sánchez de Badajoz, por citar solo algunos ejemplos señeros, la creación de teatro religioso fue imparable y en su evolución pueden vislumbrarse claramente los cambios que esta práctica teatral ha ido experimentando en sus diversas vertientes. A propósito de Timoneda, Wardropper (1967) señalaba que "sus obras son la clave de la transformación de la farsa sacramental anónima en el auto sacramental precalderoniano", hasta el punto de considerarlo "el padre del auto sacramental".

Durante la primera mitad del s. XVI, son muchas las piezas que tratan el tema navideño, ya que el nacimiento del teatro está íntimamente relacionado con el *officium pastorum*, lo que no es óbice para que el motivo de la Pasión y Resurrección de Cristo sea habitualmente dramatizado. Lucas Fernández y Torres Naharro, además de los mencionados arriba, constituyen también una óptima selección de ello. Estos motivos se encuentran normalmente, en mayor o menor medida, entrelazados con otros temas como la exaltación mariana o episodios y personajes veterotestamentarios (Durá 2016: 66-68).

Reyes Peña (2005: 9-32) aporta una diferenciación de tipo histórico sobre el teatro religioso del s. XVI en España, ya que no supone un conjunto homogéneo a lo largo del siglo, siendo indudable su división en dos etapas diferenciadas, correspondientes, desde el punto de vista cronológico, a la época de Carlos V, primera mitad y a la de Felipe II, segunda mitad. La libertad de ideas y apertura a Europa existentes en el reinado del Emperador son sustituidas durante el de su hijo por un mayor control y rigidez.

Una destacada prueba de ello la encontramos en la publicación en 1559 del Índice de libros prohibidos (*Index*) del inquisidor general Fernando de Valdés, donde se

incluyen obras que habían disfrutado de libre tránsito en la primera mitad del s. XVI en las representaciones que se celebraban en el interior de las iglesias, muy establecidas desde finales de la Edad Media (s. XV), y en las que, según los textos de las Constituciones Sinodales, actuaban en el s. XVI también los clérigos, fueran sacras o profanas, si tenemos en cuenta las paulatinas prohibiciones que se hacían en aquéllos textos. En palabras de Menéndez (2005), "catedrales, monasterios y parroquias festejaban el calendario litúrgico con escenificaciones, cuyos autores permanecen en el anonimato y cuyas obras se han perdido, debido en buena parte al carácter de teatro de circunstancias que tenían estas representaciones" (pp. 49-67).

El cambio más profundo que se produce en el paso del teatro medieval al del Renacimiento es el de la transformación de un teatro ritual, de ceremonia, en un teatro artístico, lo que conlleva la sustitución de las viejas formas representacionales (*ludi theatrales*, misterios, pasiones, momos) por los nuevos géneros de la égloga, la comedia o la tragedia. Con el Renacimiento, el teatro deja de ser rito y se convierte en espectáculo y arte, fija su texto en escritura y se carga de literatura. Muchas veces lo escriben poetas de renombre (Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro) y lo difunde la imprenta (Pérez Priego 2021: 164).

4.2. INTENCIÓN, ASUNTO, CLASIFICACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS AUTOS

En la Introducción general al volumen I de la obra citada, González Ruiz (1997) define el auto de la siguiente manera: "Tradicionalmente se venía definiendo el auto sacramental como una pieza dramática dispuesta en una sola jornada y referente al misterio de la Eucaristía, o escrita para su representación en la festividad del *Corpus Christi*". La amplitud de esta definición la convierte necesariamente en imprecisa e impele a incluir entre los autos sacramentales numerosas piezas breves que pertenecen realmente al teatro medieval y que tienen su sitio entre las moralidades

o los misterios de entonces. Desde mediados del s. XIII es costumbre el rito de celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento con una representación dramática de carácter sagrado. Sin embargo, la mayoría de las piezas destinadas o utilizadas para esas representaciones, ni son autos sacramentales ni sus autores pretendieron que lo fuesen, aunque la imprecisión de la definición anterior pudiera convencernos de ello.

Como sugiere acertadamente Quirante (2001: 165-176), la escenografía, los actores y las temáticas cíclicas del teatro religioso medieval, y el posterior, tienen la exclusiva finalidad de ser instrumento para que la palabra de Dios sea comprensible para los seres humanos. El drama religioso medieval solo se aprecia como ilustración plástica de unas verdades anteriores al espectáculo concreto. Tan solo esta mediación facilita que esta "despreciable práctica" que es el teatro, calificado así por los padres de la Iglesia, quede desprovista de negatividad y logre ser un proceso de conocimiento e interpretación racional de esa palabra divina.

Arellano y Duarte (2003), en el primer capítulo del libro titulado *El auto sacramental. Formación y definición de un género*, mantienen que hay diversas intenciones secundarias, variables en cada momento, que sería conveniente precisar en cada auto concreto, pero la intencionalidad básica del auto como género sacramental se manifiesta con toda nitidez en los mismos textos dramáticos, y en su integración singular en un ambiente y momento muy determinados: las fiestas del *Corpus Christi*, en el contexto de todo un conjunto de celebraciones festivas y litúrgicas que enmarcan y delimitan la propia celebración teatral de los autos.

Se podrá definir, pues, el auto sacramental como un género de tema religioso escrito para la exaltación de uno de los dogmas centrales de la religión católica, y esta es su concreta y decidida intencionalidad: la representación que se hace de argumento sagrado, en la fiesta del *Corpus Christi* y otras fiestas (p. 15).

El asunto es siempre el mismo en todos los autos, al mismo tiempo que los argumentos son diferentes. Es verdad que trata siempre, en mayor o menor medida, del Sacramento de la Eucaristía, pero "la variedad innumerable de los argumentos e ilustraciones de motivos en torno al gran tema de la Redención-Eucaristía, permite a su vez una gran variedad de formulaciones dramáticas concretas" (pp. 17-18). La materia argumental proviene de cualquier ámbito o fuente. Esencialmente, los autos tratan el combate dramático entre el Bien y el Mal que afecta a todo el género humano y se transfiere a sus acciones, realizadas ejerciendo su libre albedrío, sin el que no hay responsabilidad, ni culpa, ni mérito. En el alma humana está implantada la lucha entre Dios y Satanás; ambos representados, de diferente manera, en estos dramas de tema religioso.

Aun así, hay algunas matizaciones que merecen comentarios de Arellano y Duarte: su limitación particular a España, la implicación del auto con la lucha antiherética, el momento y circunstancias de su desarrollo, otras relaciones específicas con circunstancias de la sociedad española coetánea, que muchas veces se reflejan en el auto, etc. Para Hermenegildo (2005: 33-47) es evidente, por tanto, que el teatro religioso, en su heterogeneidad, provocó en el espectador la aceptación de unos principios en los que se sustentaba la base de la estructura político-civil.

Queremos acercarnos al teatro religioso del XVI desde la perspectiva de quien lo ve como un magno corpus integrado dentro de dos formas de teatralización: la que se hace pensando en la presencia de un público cautivo, cerrado (cortesano, colegial o catequizable), y la que se dirige a un espectador no estrictamente libre, pero mucho más abierto, puesto que asiste con relativa espontaneidad a los grandes espectáculos públicos de los autos sacramentales, en sus distintas manifestaciones. El teatro religioso del XVI, en cambio, es fundamentalmente un producto de encargo hecho para ser representado, con fines catequísticos y pedagógicos, ante un público cerrado, cautivo y desprovisto de la

libertad de enfrentarse de modo dialéctico con el mensaje recibido.

La obra encierra en sí la pregunta y la respuesta, la duda religiosa y la solución fijada por el magisterio eclesiástico (Hermenegildo 2011: 397-398).

Es decir, para este investigador, desde la teoría de la recepción, el teatro religioso se situaría en sus distintas manifestaciones dentro del destinado a un público cautivo. Sin embargo, el teatro religioso estuvo también en manos de profesionales que representan comedias hagiográficas en corrales ante espectadores que tienen que captar o que compiten ante los cabildos municipales para conseguir las representaciones. Estaban controladas hasta en sus detalles más nimios por los capitulares para celebrar el Sacramento, en lucha contra la herejía, para agradar y adoctrinar al público, así como satisfacer el orgullo municipal, lo que lleva a pensar si es un teatro religioso dirigido a un público cautivo en toda la extensión del concepto. Así pues, para Hermenegildo (2011), es un público cerrado, al que el mensaje le llega condicionado, con una finalidad predeterminada, un colectivo al que no se le permite la desviación y la divergencia ideológica. Por lo tanto, la moralización, la catequesis y la enseñanza se convierten en objetivos que no encuentran resistencia deliberada en este espectador.

A pesar de que el teatro es un hecho fingido, casi "demoníaco", la realidad y la ficción, la obra de Dios y la obra de Satán, son los dos extremos que condicionan toda actividad litúrgico-teatral accionada desde el ámbito eclesiástico y dedicada a propagar las verdades predicadas. Esta tensión entre el Bien y el Mal no interfiere en que la Iglesia lleve a cabo su catequesis usando el teatro y traslade así unas verdades, unos modos de vivir que le son propios. El *CAV*, la principal colección conservada, es la muestra más preclara de cómo los medios eclesiásticos utilizaron el teatro para dar contestación a ciertos problemas socio-religiosos de la época. Podemos asegurar que los autos sacramentales (los autos en general) son:

Los únicos dramas verdaderamente simbólicos. Presentan mediante una visión alegórica de la vida y, por tanto, perceptible por los sentidos, el conjunto dogmático del Catolicismo; contienen el mundo y la naturaleza, los afectos y los sentimientos, la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma, la historia religiosa y la profana, el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la Iglesia, purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de una "catedral" de ideas; juntan el universo y la humanidad en una gran parábola (Pfandl 1994).

Respecto a cómo el teatro religioso relaciona, según lo que acabamos de explicar arriba, la realidad con la ficción, utilizando como base los símbolos sagrados, Albaladejo (2001: 9-28) analiza a continuación cuáles son los códigos que debe manejar el espectador para asociar un texto religioso (en nuestro caso dramático) con un texto sagrado (ver cap. I.1.3.3). La categoría de los textos religiosos distintos de los textos sagrados es bastante dispar. De los primeros participan textos tan diferentes entre sí como los textos exegéticos, los discursos de la oratoria sagrada, los textos teológicos y, además de otros muchos, los textos literarios de índole religiosa (siempre que no formen parte de los textos sagrados), como el teatro religioso en general y los autos sacramentales en particular. Los autos sacramentales tienen en común con los demás textos religiosos literarios que son el resultado de una interpretación transitiva de textos sagrados y religiosos en general, a partir de la que el intérprete genera un nuevo texto y lo comunica. Por tanto, esta interpretación se diligencia con la producción de un texto que es diferente del texto del que se parte, pero que es próximo a este en su temática.

Según Albaladejo, Todos los textos sagrados y religiosos son también objeto de interpretación en función normativa en tanto en cuanto, mediante su interpretación cognitiva, el intérprete (el espectador) es exhortado o persuadido a tener un comportamiento predeterminado formando parte de esa actuación el hecho de representar los autos sacramentales y otras obras de teatro religioso. Esta es una

forma de repercutir sobre un amplio conjunto de receptores aspectos temáticos sustanciales de los textos sagrados para ampliar y prolongar la interpretación cognoscitiva y normativa de dichos textos al hacerla llegar a nuevos y cuantiosos receptores. Como textos teatrales, estas obras requieren de una interpretación reproductiva para dar lugar en escena a las representaciones teatrales que suponen su comunicación completa, donde los componentes lingüísticos se unen a los componentes semióticos propios de una representación.

Continúa exponiendo Albaladejo (2001) que existe una relación retórica del autor de la obra de teatro religioso, a través de ésta, con el receptor. Los autores intentan perlocutivamente con sus obras de teatro religioso convencer a los receptores, a fin de que se acepten determinadas propuestas religiosas o hacer que refuercen su acceso a las mismas. También intentan inducirlos a que actúen de un modo concreto, conforme a los contenidos religiosos de las obras teatrales. Ante la habitual definición del auto sacramental como una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía, Albaladejo cree más enriquecida la definición del auto como una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión.

Según la teoría anterior sobre la interpretación intertextual de textos sagrados y religiosos, a partir de la que un intérprete (autor) crea textos nuevos que comunica a otro intérprete (espectador) quien a su vez es inducido a hacer, sentir o pensar algo, Albaladejo (1992: 72-78) nos explica que este proceso es posible mediante el código común entre el intérprete emisor (autor) y el intérprete receptor (espectador). Describe el código semántico-extensional como un código de carácter referencial y cultural que hace posible la comunicación en la medida en que permite que los receptores se sitúen en la posición del autor en cuanto a los planos de lo verdadero, de lo ficcional verosímil y de lo ficcional inverosímil; si productor y receptor han de compartir el mismo código lingüístico para que haya comunicación, también han

de poseer el mismo código semántico-extensional para que la comunicación sea lo más adecuada posible a las características semánticas y pragmáticas del texto objeto de interpretación.

En la producción de textos (en este caso religiosos) a partir de otros textos (en este caso sagrados u otros textos religiosos) es fundamental el código semántico-extensional que vincula la producción y la recepción del texto primero como clave interpretativa, así como su permanencia en la producción del nuevo texto y en su comunicación a los receptores de segundo grado que son los receptores del resultado de la interpretación. Este mantenimiento del mismo código semántico-extensional posibilita la conexión, en el plano de la consideración de los contenidos (en este caso creencias religiosas), entre el texto original y el receptor del texto derivado y garantiza la continuidad comunicativa, en la medida en que permite la persistencia en la producción e interpretación de este texto derivado de actitudes con respecto al contenido (creencias) que se dan en la producción e interpretación del texto original (Albaladejo 1992: 72-78).

Así pues, el teatro asuncionista sería el resultado de la interpretación que hacen los autores de estos textos sobre otros textos anteriores, o bien sagrados (Biblia), o bien legendarios (apócrifos), así como otros textos religiosos o de tema religioso (padres de la Iglesia, poetas, otras obras de teatro, etc.), incluso de obras artísticas y plásticas. Pero para que el contenido del teatro asuncionista sea rectamente interpretado por el espectador, ha de estar dicho texto vinculado a sus fuentes sagradas y religiosas, de tal forma que el espectador sepa distinguir la realidad de la ficción o lo verosímil de lo inverosímil, pero aceptándolo todo ello como posible dentro del código semántico de la fe y las creencias.

Esta interpretación codificada entre el plano de lo verdadero/ficcional y de lo verosímil/inverosímil no es óbice para que, por supuesto, encontremos detalles

realistas y referencias al mundo empírico dentro del mundo ficcional de los autos y misterios, que el espectador sabe interpretar rectamente desde la fe y la creencia. Veamos algún ejemplo de ello:

En los autos de Lope, al igual que en sus comedias, aparecen numerosas referencias a sucesos, costumbres o modas del momento, como un entramado realista sobre el que superponen conceptos religioso-alegóricos propios del género. Por ejemplo a diferentes lugares de la geografía peninsular e imperial, como las Indias o Flandes. Fijémonos en esta interesante intertextualidad (¿casualidad?): Resulta que en el auto de Lope titulado *El misacantano* existe una evidente semejanza con el *Misterio de Elche*. En Lope, las Indias se ofrecen a Cristo con estas palabras: "Perdonad que vine tarde / pues lo eran mis conquistas/que si antes Colón me viera/antes os diera la vida"; en el *Misterio*, Santo Tomás dice: "Pregvos, Verge excelent, / Mare de Déu omnipotent, / Vos me ajau per escusat, /que les Indies me an ocupat" (Pomares 1957). En *La Asunción de Nuestra Señora*, versión castellana parecida al *Misterio*, el mismo personaje dice: "y estoy muy maravillado, / porque he venido tan presto/desde las Indias aquí" (Rouanet 1901) (Rodríguez Puértolas 1970: 106-107). (Las referencias de los tres autores han sido introducidas en esta cita por el autor de la tesis)

Asimismo, tal como hallamos detalles realistas en los autos y misterios (ver cap. VI.6.3.1), también encontramos episodios fantásticos o inverosímiles, dentro de la ficcionalidad, como es el caso de las teleportaciones y vuelos mágicos que estudiaremos en el apartado de autos asuncionistas castellanos del CAV: llegada milagrosa de los apóstoles a Jerusalén desde diversas partes del mundo, subida y bajada de los ángeles del cielo a la tierra, igualmente ascenso y descenso de Jesús o Asunción de María al cielo (ver cap. IV.4.3.2).

En toda representación religiosa hay siempre una oposición entre lo que se intuye como real y lo que se manifiesta con rasgos salidos de un mundo ajeno a lo descodificable por la vía de los sentidos. El espectador y su racionalidad hacen frente, a veces, a unos signos dramáticos que la experiencia personal y colectiva califica de irracionales, de fantásticos, de inaprehensibles por medio de la percepción sensorial en la vida cotidiana. Cuando el público de los autos ve en escena a la Trinidad coronando a la Virgen, a un ángel alado, a uno o varios judíos convertidos milagrosamente después de recuperar el uso perdido de manos y pies, a unos apóstoles que, desde regiones lejanas, llegan ante la Virgen de modo espectacular y en un tiempo mínimo coincidente con el presente dramático, constata, echando mano de su experiencia personal, que no ve ni percibe a diario figuras ni situaciones semejantes. Tiende a considerarlas como signos fantásticos, como formas salidas del mundo de lo inverosímil, como acontecimientos de un orden extranatural. Y sin embargo, detrás de esas «fantasías» de los autos y farsas, hay algo que obliga, algo que incita al espectador a no considerarlo como tal «fantasía» (Hermenegildo 2011: 404).

Habría que distinguir entre literatura maravillosa y literatura fantástica, o sea, entre sucesos que para el espectador son verosímiles y los que no son verosímiles. Para comprender un texto o un pasaje maravilloso, el espectador debe manejar el código semántico-extensional, que para un católico proviene de la interpretación de las Escrituras y textos sagrados o religiosos que han sido aceptados por el magisterio de la Iglesia como canónicos. El texto maravilloso es aceptado como coherente y el fantástico como incoherente, como no canónico.

A pesar de la percepción como algo real de los hechos dramatizados y escenificados, los autos que estudiamos tienden a reforzar la dimensión maravillosa, porque el riesgo de percepción como fantástico de lo que aparece en escena es siempre grande. Y la catequesis no puede permitirse

el lujo de asumir el riesgo de dejar cabos sueltos. (Hermenegildo 2011: 405-406).

Arellano y Duarte (2003) distinguen las siguientes clases de auto sacramental según su temática que, aunque en su caso se refiere a la obra de Calderón, bien nos vale para una clasificación temática de los mismos:

- Autos filosóficos-teológicos.
- Autos mitológicos.
- Autos bíblicos.
- Autos de circunstancias.
- Autos hagiográficos y marianos. (Nota ¹²)

Respecto a la evolución cronológica del auto sacramental, González Ruiz (1996) señalaba en un trabajo ya antiguo tres estadios en la evolución del auto sacramental, estadios que suelen tener en cuenta la mayoría de los estudiosos, que, de una manera genérica podríamos agrupar así: estadio 1, orígenes y desarrollo del género, desde el siglo XII hasta mediados del s. XVI; estadio 2, madurez y apogeo, desde mediados del s. XVI a finales del XVII; estadio 3, decadencia y prohibición, desde finales del XVII a mediados del XVIII. Arellano y Duarte (2003), en el tercer capítulo "Itinerario del auto sacramental: antes de Calderón" aseguran que "el momento clave del cambio en la estructura, desarrollo y éxito de los autos" lo encontramos en las obras contenidas en el CAV, y las realizadas por Timoneda, que suponen "un perfeccionamiento de las antiguas farsas sacramentales y el impulso definitivo para el asentamiento del género sacramental en España" (p. 101).

De una manera más pormenorizada, podemos exponer la cronología, formación y crisis del auto en el siguiente esquema:

EDAD MEDIA

-Teatro litúrgico.

-Fiesta del *Corpus*.

-Siglo XII: *Auto de los reyes magos* (anónima).

-Siglo XIII y XIV: se extiende el género de los *miracle plays* (origen anglosajón). Estos reproducen en forma dramática leyendas de la intervención milagrosa de la Virgen o de los santos en los asuntos humanos.

DIFUSIÓN de la fiesta

-Siglo XV: los misterios (representaciones públicas, colectivas, inspiradas en el Antiguo y Nuevo Testamento) y las moralidades (forma dramática alegórica que a menudo plantea problemas puramente éticos) sustituyen en Europa a los *miracle plays*. Estos géneros seguirán dándose en España hasta bien entrado el s. XVII.

GENERALIZACIONES DE REPRESENTACIONES RELIGIOSAS: autos, farsas y alegorías.

-Primera mitad del s. XVI: Gil Vicente, Lucas Fernández, Lope de Rueda, López de Yanguas y otros prelopidistas.

RECOPIACIÓN E IMPRESIÓN

-Segunda mitad del s. XVI: se publican póstumamente las 28 obras de Diego Sánchez de Badajoz bajo el título *Recopilación en metro*.

-El *Códice de autos viejos*, con sus 95 autos datados entre 1550-1575.

-Se editan los dos tomos de *Ternarios sacramentales* de Juan de Timoneda.

-El llamado "Manuscrito de 1590", que contiene once piezas religiosas anónimas y un drama anónimo profano.

AUTORES DE LA COMEDIA NUEVA en el auto sacramental

-Finales del s. XVI y s. XVII: Lope de Vega, Mira de Amescua...

HEGEMONÍA DE CALDERÓN

Siglo XVII.

DECADENCIA Y PROHIBICIÓN

-Desde mediados del s. XVII ya hay una crítica negativa de los autos sacramentales por parte de algunos críticos como Nasarre y Clavijo.

-Nicolás Fernández de Moratín cuestiona los valores literarios y doctrinales del género sacramental.

-1765: una Real Cédula, fechada a 11 de junio, prohíbe la representación de los autos sacramentales.

(Ruiz Pérez 2000-2002).

Podemos concluir con Pérez Priego (2004) que resultan innegables los grandes avances obtenidos en el conocimiento del teatro medieval castellano. Ello es debido principalmente a que se han ido aportando datos y documentos variados, y a que se han ido añadiendo nuevos textos. Para ello, ha sido esencial un cambio de perspectiva, que consiste en la aplicación de un concepto amplio de teatralidad. El problema estriba ahora en establecer cuáles son las lindes y determinar con la mayor precisión qué textos pueden considerarse dramáticos y qué espectáculos pueden ser aceptados como teatrales (p. 27).

Igualmente, se ha acordado que se trata de un teatro que posee una condición y tipología literarias peculiares, que lo alejan de nuestra concepción moderna del hecho teatral. Es un teatro que no tiene una elaboración textual propia y que tampoco era normal plasmar por escrito. Los textos han llegado hasta nosotros a través de los cauces más habituales de transmisión literaria de la época, como los cancioneros poéticos -del que adoptan sus convenciones de transcripción y escritura-, y otras veces en copias ocasionales y descuidadas. Más que creaciones dramáticas, estas obras y espectáculos se acercan más al acto ritual colectivo (p. 28).

Asimismo, se han sumado, más tardíamente, noticias extraídas de ceremoniales, ordenamientos, actas conciliares y constituciones sinodales. En esos documentos se nos habla de ceremonias y representaciones que se celebraban, sobre todo, en las fiestas de Navidad, Pasión y Resurrección (p. 29). Pero, coexistiendo con esas representaciones devotas, existían, según reflejan esos documentos eclesiásticos, otros espectáculos que ocasionaban trastornos en el culto, ya que sucedían durante el oficio divino. Eran los llamados juegos de escarnio, como el *obispillo*. Los sermones medievales deben ser tenidos en cuenta, porque, igualmente, estaban dotados de cierta teatralidad, tratándose de un género abierto a los recursos dramáticos (como los sermones de san Vicente Ferrer. Ver cap. III.3.1) (p.30).

Podemos decir que en el Medioevo hubo un teatro sin teatros, es decir, una actividad que, para empezar, no cuenta con un espacio específico para mostrarse, sino que puede emerger en cualquier sitio (iglesia, palacio, plaza, taberna, claustro, refectorio), utilizando así todos los espacios que necesita, cosa que por otra parte le otorga una gran libertad de articulación que desaparecerá en la escena moderna extremadamente codificada hasta las rupturas que formulan las vanguardias históricas. Tampoco cuenta con un solo público plural y generalizado, sino diversos públicos específicos (la comunidad monacal, eclesiástica, el conjunto de fieles, la audiencia cortesana, los espectadores-partícipes de las fiestas del ciclo agrario, el público/actor de la fiesta cívica, tanto el aristocrático como el burgués, etc.), y esta recepción está estrechamente vinculada a la ocasión festiva, celebrativa o conmemorativa en que la teatralidad se ofrece (Massip 2010: 273).

4.3. LITURGIA Y TEATRO

4.3.1. Un ceremonial litúrgico de símbolos y cánticos

Según Jorge González de la Peña (2021: 4-11), la palabra "liturgia", que significa etimológicamente "obra pública" o "casa del pueblo", es una palabra compuesta por dos raíces griegas *ergos* (obra) y *leiton* o *laós* (pueblo). Dentro de la tradición cristiana significa que los seres humanos participamos en la obra de Dios, según palabras del *Catecismo de la Iglesia Católica* (1992), ya que, a través de la liturgia, Cristo permanece con su Iglesia. Dicho de otro modo, la liturgia es comunicación entre Dios y su Pueblo, y acción, porque Dios interviene y el ser humano se implica, sobre todo gracias a los signos del encuentro, que son los sacramentos. De similar manera, Donghi (2008: 7) expresa que:

El conjunto de signos que componen la liturgia son la actualización de las grandes obras realizadas por Dios a lo largo de toda la historia, que precede al Antiguo Testamento y da lugar a su cumplimiento en el Misterio Pascual.

Estos signos sensibles, utilizados en la liturgia, fueron instituidos por Cristo o por su Iglesia, proclama el *Sacrosanctum Concilium* (1963), para materializar simbólicamente verdades divinas inefables. El fundamento de todo ello radica en la índole sacramental de la Encarnación, mediante la cual Cristo se transformó en signo visible, y de su Iglesia, sacramento de Salvación. De hecho, los símbolos (ver cap. II.2.1.1) y los signos desempeñan un espacio de gran trascendencia en la vida del ser humano, ya que se trata de un ser corporal y espiritual a la vez. Como consecuencia, el *Catecismo de la Iglesia Católica* (1992) estima que, gracias a su naturaleza humana, las personas son capaces de percibir realidades espirituales por medio de signos y símbolos materiales. Precisamente por los sacramentos de la

liturgia, Dios ha entrado en relación con los seres humanos. Igualmente, se puede corroborar que casi todos los signos litúrgicos tienen una cierta inspiración bíblica.

Para profundizar en la simbología de la Virgen María es primordial poner el acento en la tipología de los signos litúrgicos. Abad y Garrido (1988: 61) valoran que "los signos pueden ser naturales, si están basados en la naturaleza de las cosas; convencionales, si dependen en exclusiva de la voluntad humana; y simbólicos, si dependen de una voluntad fundamentada en la realidad de las cosas". Tras esta explicación, podemos asegurar que los signos litúrgicos son símbolos.

Díaz González (2017: 104-117) insiste en la idea de que liturgia significa servicio público y que las ceremonias asociadas con su práctica han mantenido siempre como objetivos básicos la alabanza a Dios y la mejora del ser humano. El papa san Celestino escribió: "La oración litúrgica es el índice de nuestras creencias" y este enunciado resume todas aquellas acciones mediante las que la Iglesia, para que todo el pueblo pudiese participar con un fin de convocatoria universal, guiaba y divulgaba sus propios dogmas para admiración estética y provecho moral de los cristianos.

Durante los primeros decenios después de Cristo, las liturgias iniciales todavía inciertas que los apóstoles indicaban a los diversos grupos de fieles que iban reuniendo utilizaban ampliamente las oraciones y los cánticos de la sinagoga, excepto en la evocación del sacrificio divino, como es lógico. Posteriormente, con la extensión de la evangelización por toda Europa, el repertorio musical litúrgico se enriqueció con nuevos cantos recogidos también de las diversas tradiciones locales. La primera forma de liturgia que se implanta al recalcar el cristianismo en España, explica Díaz González, tiene su procedencia en la conocida como liturgia del templo de Jerusalén, o sea, se fundamenta en las pautas fijadas por los judíos que fueron adaptadas al culto cristiano y que conferían elevada importancia a la palabra sagrada, las lecturas bíblicas y a la interpretación cantada de salmos. Muy poco a

poco, se fue elaborando un repertorio que se denominó hispano, puesto que se implantó en Hispania y en la parte visigoda de la Galia. Estos galos e hispanorromanos de la Península manejaron unas fórmulas y melodías en su liturgia que los distinguieron frente a otros ritos de la época, como rito visigodo-mozárabe.

A pesar de ser una liturgia local, las influencias que llegaron de Oriente y del África latina fueron abundantes. Ya san Agustín loaba en sus *Confesiones* el bienestar espiritual que la música propiciaba a quien la interpretaba y a quien la escuchaba: la voz y canto, con cuya oculta familiaridad se excitan y se despiertan los sentidos. Con similares palabras se expresa san Benito en su conocida *Regla* de los monasterios, cuando avisa sobre la posibilidad de que no en todo momento se logre una compenetración entre el espíritu y la vocalización de la palabra. San Jerónimo esclarece la cuestión en su *Comentario a la Epístola a los Efesios*: se debe cantar a Dios no con la voz, sino con el corazón. No como los actores de teatro, que cuidan su garganta y su faringe con pociones suavizantes para hacer escuchar melodías y cantos de teatro en el templo, sino con temor, en la práctica y conocimiento de las Escrituras.

San Isidoro también diferencia entre los cantores del teatro, que fingían, y los cantores de la liturgia, que interiorizaban esa liturgia, y en el mismo sentido opinaron muchos padres de la Iglesia incluso pontífices que estuvieron muy próximos a la música. Díaz González destaca la labor de papas como Vitaliano, León II, León IX, o Víctor III, o al más importante de todos ellos, Gregorio Magno, quien a principios del s. VII normalizó para las Iglesias un tipo de canto sin sostén instrumental, designado como canto llano, ordenando que los cantores tuviesen una instrucción apropiada para que su interpretación potenciara la experiencia religiosa del canto y calara de forma más virtuosa en los fieles.

Dicho de otro modo, junto a la suavidad de la melodía que entrañaba el propio texto, se añadía el virtuosismo de la interpretación que pedía san Agustín. Ya sabemos que los primeros cristianos de la Península entonaban salmos bíblicos según una antigua Biblia conocida como *Vetus itala o Vetus latina* (antigua latina o antigua itálica). Parece que antes de la implantación del *octoechos* bizantino (sistema de ocho modos en la música litúrgica occidental), el canto de los salmos se interpretaba con una libertad que, no dependiendo aún de la influencia bizantina, daba mucho peso a la memoria, a la tradición oral y a las formas antiguas sobrevivientes de estos cambios iniciados y que darían lugar al llamado canto francorromano o carolingio, después conocido como gregoriano.

Díaz González (2017: 104-117) destaca que aun así, previo a la implantación del gregoriano en la Península, se usaron todas estas formas que acabamos de nombrar, vinculadas a los hispanorromanos y más tarde a los mozárabes que las distinguieron de otros ritos como el galicano (Francia), el ambrosiano (Milán) o el bizantino. Aparte del canto gregoriano, el repertorio musical del antiguo rito hispánico es el que más indicaciones nos ofrece para una mejor comprensión del canto litúrgico de la Europa medieval. Los códices de los s. IX al XI conservados en la actualidad concernientes a este rito incluyen más de cinco mil melodías.

Por desgracia, todas ellas, menos veintiuna, aparecen escritas en notaciones que no se pueden transcribir en notación moderna. El repertorio hispánico nos facilita el *quid* de muchas incógnitas sobre los demás ritos, aún a costa del misterio fundamental que presenta en sí mismo. Como consecuencia de su aislamiento geográfico y político durante los s. VII al XI de dominación musulmana, el rito hispano es la prueba más fidedigna de cómo pudo ser el canto litúrgico occidental anterior a Carlomagno.

Desde los primeros siglos del medievo comienzan a usarse códices (libros compuestos por varios pergaminos doblados en forma de cuadernos) de los que se servían los cantores para recordar -además de su memoria- las melodías que debían cantar. Uno de los primeros ejemplares que contiene música visigoda escrita es el *Libellus Orationum* (Libro de Oraciones), conservado en Verona, y posiblemente manuscrito en Tarragona a fines del s. VII.

Abolida la liturgia mozárabe, durante el s. XII, continúa Díaz González, comienzan a introducirse en España, especialmente a través de las Vascongadas, algunos manuscritos con notaciones musicales para el rito romano que son conocidos como "escritura aquitana", por provenir de Aquitania. La música litúrgica no implicaba la participación de los fieles, excepto en raros momentos en que replicaba brevemente a un texto del cantor. Desde entonces, lo popular y lo oral van a estar alejados de la música litúrgica medieval, salvo escasas ocasiones y se fijará por escrito lo básico del canto y sus formas en menoscabo de la libertad en la interpretación y de la participación colectiva.

Hildegarda de Bingen, abadesa benedictina del s. XII, enseñó a cantar y a interpretar la música a un sinnúmero de mujeres y monjas coetáneas para amenizar el monótono acontecer de la vida claustral. A partir de la aceptación de la liturgia romana por los carolingios y la consolidación sobre manuscrito del repertorio en forma de notación musical, triunfará un largo periodo del gregoriano que llegará hasta la actualidad con un inventario bastante estable en los distintos territorios cristianos. Este camino se inicia en el Concilio de Burgos de 1081 y cambiará la manera de rezar y de cantar rezando.

En realidad, aún perduran dudas sobre cómo se produjo el cambio de la liturgia mozárabe a la romana, si tenemos en cuenta la parsimonia con la que discurren estas reformas y la poca intención de cambio de las congregaciones peninsulares. Solo

gracias a la irrupción cluniacense y la cuantiosa llegada de estos monjes que se integran en la rutina de los monasterios españoles trayendo la nueva liturgia, puede explicarse el lento, pero imparable empuje del ritual romano de Cluny, que transmitía a su manera aquella liturgia universal que la Iglesia deseaba implantar.

A través de la Catedral de Toledo, se intentó una forma de transmitir ese repertorio, que seguirían manteniendo los jerónimos, por ejemplo, mientras fuese posible. Hasta la reforma del canto gregoriano de los s. XIX y XX, la tradición oral se mantuvo presente en las diversas fases por las que fue discurriendo hasta hoy. Así pues, en el medievo comienza una evolución, un proceso, aceptado totalmente en la actualidad, que otorgaba a lo escrito el rango de ley, dándole una verosimilitud que ya había perdido la comunicación verbal (Díaz González 2017: 104-117).

Los fieles fueron perdiendo espontaneidad, libertad y participación colectiva en la liturgia, pero, a cambio, la sofisticación de la liturgia les ofreció espectáculo. El aparato ceremonial de la liturgia cristiana cada vez más complejo admitía no solo prácticas de interpretación performática (dar vida a través del movimiento en acción y pensamiento, más allá de la forma definida, hacia la transformación y el cambio). Este sería, como hemos visto, el caso del canto o de las procesiones, aunque también daría lugar, y de una forma que podríamos considerar casi de causa-efecto, a ciertas propuestas de espectacularidad en las que los fieles se transformaban en receptores de la gracia divina administrada por el clero con la ayuda de la solemnidad ritual, y también asumían el rol de espectadores de una propuesta litúrgica que requería cada vez más recursos de carácter escénico (Montero 2015: 138-159).

Cuando aparecieron los primeros ensayos de un arte teatral tal como nosotros lo entendemos, hacía muchos siglos que estaban presentes y más o menos desarrollados en la liturgia los cuatro elementos del teatro: el literario, el musical, el mímico y el escénico. En efecto, la más antigua liturgia muestra estos elementos

mediante la forma dialogada de los responsorios, las canciones correspondientes, la ceremonia simbólica y los aparatos alusivos. El templo se convierte, gracias al simbolismo teatral, en un microcosmos en el que los de dentro son los cristianos y lo pagano queda extramuros. Los fieles son así no solo espectadores, sino, como diría san Bernardo, "actores y testigos de la muerte, ascensión y oronación de María ante los ojos del Espectador Divino", que es la Trinidad. El celebrante "representa un personaje" que no es él mismo, hace de otro, "actúa" de Cristo. El pueblo fiel no observa solamente, como tampoco ocurre en el teatro, los oyentes son invitados a participar del drama en el que se les dice algo para que ellos puedan responder.

Por ejemplo, la procesión que se celebraba en Roma con motivo de la fiesta de la Asunción de la Virgen implicaba el traslado a través de estaciones de la imagen *acheiropoieta* de Cristo -que se custodiaba en el palacio laterano-, hasta la Basílica de Santa María la Mayor. Allí se escenificaba su encuentro con la imagen de la Virgen y el Niño pintada, según la tradición, por san Lucas para dar comienzo a una especie de danza coreografiada, conocida como la *inchinata* (Kitzinger 1990: 17) que integraba cantos antifonales que rememoraban el diálogo que la Virgen habría establecido en sus últimas horas con Cristo. (Notas ¹³⁻¹⁴)

En un drama y en una ceremonia, sostiene Gavilán (2017: 262-276), resulta casi imposible discriminar lo ritual de lo teatral. Todo rito goza de una potencialidad teatral que no mengua, aunque pretenda rodearse de gran solemnidad. De forma paralela, el teatro, hasta el más trivial y callejero, viene impregnado de una esencia ceremonial, incluso liturgia en el sentido etimológico del vocablo. Necesita la limitación de un espacio, la concreción de unos tiempos, de códigos que normativicen las relaciones entre actores y espectadores, y esto solo se consigue con un grado de ritualidad. Es complicado acotar entre teatro y ritual. En ambos casos se manejan representaciones culturales que demandan puesta en escena, exigen

copresencia corporal y pueden desencadenar consecuencias transformadoras (curación, *catharsis* o activación, la propiedad energizante de la motivación).

No podemos dejar de considerar ciertos elementos que son comunes y les otorgan por lo menos cierta semejanza: la escenografía en el lugar de la representación (en la liturgia, el presbiterio); utilización del cuerpo, el manejo de la voz y del silencio, un libro al que deben ceñirse los actores (en la liturgia, el misal), indicaciones acerca de lo que debe hacer el personaje (rúbricas en el misal y en el teatro medieval), etc. Por tanto, religión y teatro están más íntimamente conectados de lo que creemos los occidentales, habituados a dramas profanos desligados del culto. En muchas culturas no ha tenido lugar ese deslindamiento. En Europa, la vertiente sagrada de la escena ha estado siempre subyacente. Como ya sabemos, el teatro surgió en el s. X dentro de la liturgia, con la dramatización del *Quem quaeritis*. Quedó vinculado al templo durante siglos, y una vez separados, la base común no se desvaneció totalmente. La hostilidad de la Iglesia al teatro -el rechazo durante siglos a aprobar que los actores fueran sepultados en terreno sagrado- demuestra la honda rivalidad entre instituciones que abarcan ámbitos que se superponen.

El catolicismo potenciaría una teatralidad muy destacada en todas sus expresiones, que se acentuó tras la Contrarreforma y el Barroco, al mismo tiempo en que se afianzaba en Europa un teatro profano. Ya en el s. XX una parte de la vanguardia exploró la renovación teatral recuperando su dimensión sagrada. Actualmente el llamado teatro posdramático puede entenderse como ritual espiritual carente de proyección religiosa, pero tenedor de una sacralidad en su misma raíz, inexplicable incluso para sus protagonistas (Gavilán 2017: 262-276).

El teatro y la Biblia comparten la ritualidad. La representación teatral y la liturgia religiosa suceden en un espacio nominado en hebreo con el mismo vocablo, *bamah*, que significa escenario, estrado, proscenio y también altar, santuario o templo. Sin

duda, la mayor expresión de la conjunción de dos formas de puesta en escena sea la de un auto sacramental eucarístico. Tanto el teatro griego como el medieval cristiano emergieron del culto sagrado. Es conocido que los misterios medievales nacieron en las iglesias, de donde salieron a los atrios y luego a las plazas públicas.

Sin embargo, Trebolle (2013: 219-239) sugiere que la materialización de lo sagrado no se origina en estado puro. Necesita de una realidad profana visible recubierta de sacralidad, de la manifestación por medio de símbolos, mitos y objetos. La concreción de lo sacro en las coordenadas espacio-temporales del devenir humano produce un sistema simbólico e integral de significaciones, gracias al cual la persona se percibe como parte del mundo real, sin conflicto entre ella misma y el mundo objetivo. Lo sagrado es al mismo tiempo sensible y no sensible, y como consecuencia de esta característica la revelación de lo sagrado en las distintas religiones se ha ayudado de dos expresiones básicas: la icónica que usa la imagen y la representación plástica y teatral, y la anicónica que descarta la representación antropomorfa de la divinidad. Por una parte, el catolicismo latino y mediterráneo favoreció la prosperidad del icono y del teatro sagrado. Por otro lado, el protestantismo germánico y anglosajón fomentó la aniconía. La liturgia y el arte teatral coinciden en la expresión de las emociones que provoca la cercanía a lo invisible, lo inefable y maravilloso.

Cámara (2012: 143-155) nos propone el mejor ejemplo, dentro de nuestra temática, para ilustrar las concomitancias entre Biblia, liturgia y teatro. Puede resultar sorprendente, en principio, relacionar los contenidos de la Biblia con un misterio de temática asuncionista. Puesto que se trata de una tradición y una devoción basada en escritos no canónicos, aunque gran parte de su contenido se acepta como verdadera, no resulta tan extraño que desde los primeros siglos de cristianismo se haya vinculado la Dormición y Asunción de María con episodios similares comprendidos en ciertos libros de la Biblia (Salmos, Cantar de los Cantares,

Evangelios, etc.). Debido a la gran popularidad de esta devoción y de su no presencia explícita en los textos canónicos, la liturgia de esta festividad hubo de apoyarse en textos bíblicos que debían interpretarse tipológicamente (Dios anticipó la presencia de Cristo y todo lo que lo rodea, incluida la Virgen, en el Antiguo Testamento). Así pues, entre los textos que se asociaron con la Asunción de María encontramos el Cantar de los Cantares (Ct 8, 5), la salutación angélica "Llena eres de gracia" (Lc 1, 28), ya que la Asunción se considera consecuencia de la plenitud de gracia anunciada por Gabriel, o también los conocidos versículos de la mujer del Apocalipsis (Ap 12, 1), protegida del ataque del dragón.

A continuación, Cámara pasa a enumerar las referencias bíblicas que encuentra en el texto del *Misterio* de Elche, unas pertenecen a la tradición, que cosecha a través de las fuentes textuales que usa y del género teatral en el que se integra; otras serán contribuciones genuinas de esta representación:

Viacrucis. La representación se inicia con el acostumbrado recuerdo a la Pasión de Cristo con la visita al Huerto de Getsemaní. María entra en la Basílica acompañada de sus dos hermanas, María Salomé y María Jacobe (o Cleofás), que juntas son un trasunto de la visita al sepulcro de las tres Marías, que se representaba desde antiguo en la *Visitatio Sepulchri*.

Aparición del ángel. Este episodio del teatro asuncionista está inspirado en la anunciación del ángel, y en el *Misterio* de Elche la intervención del ángel se inicia con el ya conocido saludo del ángel a María en la Anunciación. Más adelante, cuando el ángel entrega la palma a María, esta le pide que los apóstoles se reúnan en torno a ella, que podemos interpretar como un guiño a la salutación angélica original.

Llegada de san Juan. Este personaje aparece llevando un libro en la mano que representa el Evangelio, del que se le asigna la autoría. Del mismo modo, y también

como representación iconográfica, san Pedro aparecerá con un par de llaves y Santiago vestido de peregrino. San Juan saluda a María, cosa que nos remonta al momento en el que Cristo crucificado entrega a su Madre a san Juan para su cuidado (Jn 19, 26-27).

Reunión de los apóstoles. El *Misterio* de Elche indica la disgregación de los apóstoles tras Pentecostés a través del ternario. Ha de adquirir un halo de canonicidad a través de un contexto litúrgico que no le haga perder su sacralidad: revestimiento sacerdotal de san Pedro en el segundo acto, rito de exequias en el entierro de la Virgen, etc. Aparece el canto del salmo *In exitu Israel de Aegipto* o del Gloria. Y cada jornada debe estar precedida del canto de la hora litúrgica de las vísperas.

Aparición de los ángeles para recoger el alma de la Virgen. El canto de los ángeles que van a subir el alma de la Virgen al cielo deja claro el motivo por el que María será glorificada. Estos versos indican claramente que la concepción de Jesús en el seno virginal de María está detrás del honor que recibirá en el cielo.

La vestimenta que lleva la imagen de la Virgen de la Asunción. En el primer acto la imagen de la patrona de Elche tiene que aparecer vestida como la mujer del Apocalipsis, con un traje bordado en oro, una diadema de doce estrellas y una luna de plata a sus pies.

Al principio del segundo acto, san Juan recuerda el momento en que Jesús dijo a san Pedro que sobre él edificaría la Iglesia. En un canto previo al entierro de la Virgen, que pide su protección desde el cielo, se vuelve a incidir en la importancia del papel de María como Madre de Dios.

La llegada de santo Tomás. Realmente se trata de una escena análoga a la narrada en el Evangelio de Juan (20, 24-29), pero que en este caso lo redime de la

incredulidad que mostró al no creer a sus compañeros, cuando le dijeron que Jesús había resucitado. Ahora es el primero en saber que María ha resucitado y el primero en contarlo a sus compañeros.

4.3.2. El drama litúrgico: definición, finalidad y evolución

Astey (1992) entiende el drama litúrgico como la representación ritual de una realidad religiosa, mediante los recursos del teatro, pero escenificada en un lugar sagrado. Es ritual en tanto no se limita a ser una representación teatral como las profanas, sino que aspira a ser algo más que una simple dramatización, aspira a ser un recuerdo y una conmemoración; participa, en cierto modo sutil, de los sacramentos, que manifiestan la presencia real de lo divino. Solo estos signos ostentan ese poder de realizar lo que significan, igual que se atribuye en la Biblia a la palabra de Dios, que al decir realiza (Dios es acto puro). Los dramas litúrgicos forman parte del rito por el decir y por el hacer, de tal forma que se experimenta en parte esa presencia de lo que se “hace” representación. Conjuntamente, una verdad se está presentando y representando, por el hecho de penetrar en el mundo de lo sagrado. De ahí que se escenifiquen en lugar sagrado (templo), formando parte de la liturgia sacramental, o como su complemento.

El teatro medieval, como el griego, tiene su origen en el rito sagrado. Y el oficio sacro tiene un enorme potencial espectacular que asocia palabra, gestos, objetos y movimientos en un espacio signficante. La frontera entre teatro y ritual al principio resulta muy sutil, particularmente desde el punto de vista del espectador o del contexto de la recepción, puesto que se produce en un proceso de implicación colectiva en donde no se trata tanto de imitar como de revivir unos hechos que forman parte del imaginario común (Massip 2010: 273).

Tal como dijimos, liturgia significaría, según su antigua etimología *lythos ergon*, la acción sobre la piedra, el altar, acción que se desarrolla en lo sagrado. Esa representación indica una realidad religiosa, sagrada y misteriosa, una realidad que siempre nos enlaza con lo inefable, nos facilita participar del misterio. Por eso, el drama litúrgico tiene una fuerza evocadora más fuerte que la que tienen los otros dramas. Hablamos de una representación que nos sumerge en su significado, es más, nos sumerge en su propio referente, que siempre es simbólico y mítico, gracias a su representación en el interior del templo.

El templo religioso y la iglesia cristiana tienen detrás una prehistoria que remite a la caverna paleolítica, a la cueva neolítica y a la gruta mitológica. En efecto, la caverna ha sido el primer abrigo natural y el primer santuario. La primera casa y el primer refugio para vivos y muertos (Ortiz-Osés 2007: 94).

La utilización del espacio físico del templo para dramatizaciones religiosas y el aprovechamiento de los esquemas ceremoniales -misa, oficio divino, paraliturgias- nos obligan a plantearnos su relación con el rito. Hay que destacar las siguientes características:

- Aprovechamiento de la estructura del templo.
- La proliferación de elementos simbólicos.
- Se privilegia la acción sobre la palabra.
- La acción, de carácter hierático, tiende a sugerir mediante signos y gestos simbólicos.

Estamos hablando de teatro litúrgico o de drama litúrgico, o sea, de un tipo de teatro muy concreto que se encuadra a una etapa de la evolución propiciada por la historia de la puesta en escena. Su propia especificidad le otorga la categoría de género, ya que presenta rasgos específicos provocados por las concretas circunstancias históricas que influyeron en su desarrollo.

Pero Díaz de Prado (2014: 49-80) se pregunta ¿qué es exactamente el teatro o drama litúrgico? Y responde que es toda recreación escénica, que, a partir de un texto precedente, se incluye en la ceremonia religiosa como parte integrante de la misma. Esta definición excluye, por tanto, el teatro hagiográfico, extraordinariamente copioso, que recrea la vida y milagros de los santos, también los autos sacramentales o los dramas de Navidad y de Pasión. Aunque los textos de estas obras parecen incitar, por medio de una experiencia religiosa más o menos intensa a la ascesis de madurez espiritual, estaríamos hablando ahora de teatro religioso, ya que ninguno de ellos alcanza la sustancia litúrgica, que transformaba los *exempla* (fabulaciones doctrinales y moralizadoras) en un componente más del rito. Coincidimos con la opinión de algunos especialistas, cuando diferencian entre teatro religioso, como el drama litúrgico y, en general, el teatro medieval vinculado total o parcialmente a la liturgia, y el teatro de tema religioso, donde entraría el teatro hagiográfico, mariano y devocional a partir del s. XVI, desvinculado de la celebración litúrgica y la misa.

La Iglesia, pues, no dudaba en integrar en sus actos ceremoniales elementos propios de la cultura profana por un lado para acercarse estratégicamente a la sensibilidad popular y por otro lado para transformar sus significados tradicionales. Evidentemente, todo esto poco tiene que ver con la liturgia, aunque se produce en su contexto, utiliza sus medios (canto, ornamentos, gestualidad, espacio e intérpretes) ya menudo tales actos se recogen en las consuetas o libros de ceremonias particulares de cada iglesia. Por este motivo, aunque no es del todo adecuado, se ha referido a estos acontecimientos con el nombre genérico de drama litúrgico. Por tanto podemos definir la llamada dramática litúrgica como todo este conjunto de actos con notables componentes de espectacularidad, interpretados por los eclesiásticos y sus acólitos en el interior de los templos y en el corazón de la ceremonia cultural cristiana, actos cantados principalmente en latín, aunque a menudo con rellenos en romance (Massip 1995: 13). (Texto traducido del catalán al español)

Coussemaker (1964) nos ofrece una posible solución a este problema distinguiendo dos tipos de dramas litúrgicos; por un lado los que forman parte inseparable de los oficios que nacerían del proceso de "tropar", mediante la sucesiva ampliación de los diálogos, y por otro los dramas que surgen como obras independientes en procesiones o una vez acabados los oficios propiamente dichos. Durante el s. XIV comienzan a florecer por todas partes dramas en lengua vernácula que tratan vidas de santos, milagros de la Virgen e historias de la Biblia. Esta temática también había sido abordada por el primitivo drama litúrgico en latín desde épocas muy tempranas. A este tipo de dramas en lengua vernácula Coussemaker los llama misterios. (Texto traducido del francés al español)

Castro (1998: 39-66) se posiciona sobre esta controversia al argumentar que la mejor definición de drama litúrgico es la primera que ofreció, a mediados del s. XIX, el estudioso francés F. Clément en los siguientes términos: "El drama litúrgico, que es una denominación moderna desconocida en la Edad Media, es un tipo particular de ceremonia religiosa que se desarrolló únicamente dentro del rito romano. Esta ceremonia se ubicó, por norma general, al final del oficio de maitines de las festividades litúrgicas más importantes del año cristiano".

El cometido esencial de tropos y dramas litúrgicos fue dar mayor esplendor y solemnidad a la liturgia de rito romano. Explica Castro que pronto se comprende la conveniencia de una segunda finalidad didáctica, ya que los tropos eran muy aptos para aclarar de modo sencillo el significado de la misa. Los dramas litúrgicos ayudaban a explicitar de manera plástica los profundos misterios de la Salvación humana, que se rememoraban en las festividades en las que se incorporaban dichos dramas. Este valor didáctico estaba dirigido no solo a la instrucción del pueblo, sino también a los religiosos que cada vez entienden menos el rito en latín. El éxito de la *Visitatio Sepulchri* anima para aprovechar sus virtudes pedagógicas, de tal manera

que afloraron entre el s. XI hasta el XIII nuevos dramas litúrgicos relacionados con otras importantes festividades del calendario de la Iglesia.

La Iglesia ha hecho de la expresión espectacular uno de sus instrumentos más eficaces de evangelización y de edificación, llenando la ciudad entera de teatralidad religiosa e invadiendo el espacio físico (calle), social (audiencia) y técnica (habilidades comunicativas) hasta entonces pertenecientes a los histriones, todo ello para conseguir el público más amplio posible (Massip 1995: 2). (Texto traducido del catalán al español)

La liturgia de rito romano vivió desde sus inicios un proceso de dramatización. Los gestos, impregnados de un valor simbólico, eran esenciales en el desarrollo del rito. Es normal que aún siga empleándose la comparación entre drama litúrgico y teatro, porque ambas manifestaciones utilizan similares fórmulas y técnicas. Para Castro, sin embargo, existe una disimilitud básica entre la ceremonia religiosa del drama litúrgico y la representación de una obra de teatro: es el grado de concreción. El drama litúrgico está condicionado por el rito y por el sitio en el que tiene lugar: el oficio litúrgico y el templo. Los valores simbólicos que se descubren en él provienen de las Sagradas Escrituras. Sin embargo, en el teatro se alcanza un nivel muy superior de reproducción de la realidad (el "hacer como si" de la liturgia se transforma en "identificación" en el teatro).

Solo a finales del s. XII, tenemos indicios de que en algunos círculos eruditos (Fleury, Hilario y sus seguidores, Honorio de Autun o Juan de Salisbury) se recuperó una noción correcta de lo que había sido el teatro en la Antigüedad y se vislumbró cierta relación con lo que se representaba en las iglesias medievales. La idea clásica de teatro y la composición de obras teatrales se recobra desde la Edad Media en el s. XII. Castro (1998: 39-66) nos informa de que mientras el drama litúrgico lograba su mayor progreso, un grupo de eruditos instruidos en las escuelas de París y del Valle del Loira, empezaron a ocuparse de aquella forma literaria sobre la que

disertaban Aristóteles y Horacio en sus *Poéticas*. Las palabras y gestos sirven, además de para enfatizar o subrayar el contenido del mensaje, también para transmitir mensajes no verbales.

Por tanto, la liturgia católica fue desarrollando secularmente un acervo de ritos y celebraciones donde la palabra y los hechos alcanzaban un evidente valor simbólico y conmemorativo que iba distanciándose paulatinamente del pueblo fiel por el obstáculo lingüístico del latín como lengua oficial del culto. Esto suponía que esos actos y gestos fuesen ganando en significación frente a un lenguaje verbal que sonaba cada vez más alejado de un pueblo que se comunicaba ya en lenguas romances. Se hacía necesario aproximar de nuevo a los fieles a la celebración litúrgica. Igualmente, se utilizó el lenguaje visual para catequizar. Se percibe claramente la intención didáctica del arte románico mediante sus esculturas y pinturas. Por todo ello, a partir del s. X se fue abriendo paso desde el interior de la liturgia un entorno espectacular del que surgió el teatro (Grande 2015: 163-196).

Con el correr de los siglos, a lo largo de la Edad Media, el teatro paralitúrgico occidental pasará del latín a las lenguas romances y se extenderá de la liturgia de la Resurrección a otras importantes festividades. Se irán configurando así los distintos ciclos del teatro medieval que, en esquema, son los siguientes por orden cronológico: Resurrección, Navidad, Pasión, y Hagiográficas (son representaciones vinculadas a la festividad de los santos que versan sobre su vida y milagros). Destacan las dedicadas a la Virgen María, y entre ellas las asuncionistas (a partir del s. XIII), con una importante presencia en Cataluña y Valencia en el s. XV. Y, por último, *Corpus Christi*.

El drama litúrgico es un producto propio de la Iglesia Cristiana de Occidente. No es fruto de una evolución o continuación de ninguna tradición preexistente, ni una importación de costumbres orientales, sino una entidad nacida en la práctica litúrgica de la Iglesia a finales del siglo

IX como parte esencial de ésta. En el drama litúrgico, la propia fiesta y la celebración religiosa era la que daba argumento a la pieza que se representaba. La celebración de la Resurrección de Cristo propiciaba la escena de las mujeres y el ángel en la *Visitatio Sepulchri*; la celebración de la Navidad imponía la escena de la adoración de los pastores y el diálogo ante el pesebre en el *Officium Pastorum*; la celebración de la Epifanía exigía la escenificación del camino de los Magos y la adoración del Mesías en el conocido como *Ordo Stellae*. Se trata, pues, de la puesta en escena de la celebración misma, tal como la dictaba el texto evangélico o el servicio litúrgico correspondiente. Sólo el *Ordo Prophetarum*, drama litúrgico más tardío que los citados, tendrá una fuente distinta, no en un texto bíblico concreto, sino en el sermón pseudoagustiniano *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos Sermo de Symbolo* (Young 1962: 25 y ss.). (Texto traducido del inglés al español) (Nota ¹⁵)

Desde la perspectiva investigadora de Pacheco (2014: 25-47) se observa a partir de principios del s. IX un aumento de días festivos en el calendario litúrgico, además de las fiestas de los santos; ejemplos representativos de ello son las fiestas de la Santísima Trinidad, el *Corpus Christi* y las fiestas en honor a la Virgen María. Es una época excepcionalmente fecunda para creaciones de canto llano (himno poético litúrgico), donde se desarrollan los tropos como ornatos litúrgicos, las secuencias (es una composición estrófica rimada cantada antes del evangelio) e íntimamente enlazados con estos, el drama litúrgico.

Los tropos son, pues, composiciones melódicas y literarias que se intercalan en los textos y la música normativa de la liturgia para darle mayor esplendor. El origen de los tropos parece que se origina en Francia en el s. IX. Rápidamente, la costumbre de incluir tropos se popularizó y se expandió por Europa hasta convertirse en un componente habitual de la liturgia. Los tropos se usaban como medio de resaltar la

solemnidad de fiestas singulares. Los tropos de los oficios se ubican principalmente en el responsorio de vísperas. Sus textos tienen el objetivo de glosar el texto oficial, aunque también podían tratar sobre fiestas como la Pasión, la Ascensión, o las diversas fiestas de exaltación a la Virgen María. Como es natural, los cantos del propio (partes variables de la liturgia romana que cambian con cada fiesta) ya están concebidos para la fiesta del día, pero los tropos favorecen su comprensión y la ampliación de su sentido.

Así, como dice Pacheco, aparecen el *Quem quaeritis*, del que deriva la *Visitatio sepulchri* y más tarde el *Peregrinus* (trata el episodio evangélico del encuentro de Cristo resucitado con los discípulos de Emaús). El ciclo de Pascua sirvió como ejemplo y se alargó por todo el calendario litúrgico. Tras estos, primeramente aparecieron los dramas de Navidad. Enseguida se puso el énfasis en los detalles más espectaculares de la escena. Los inicios fueron como canto responsorial, pero poco a poco se fueron adicionando episodios que reclamaban un auténtico montaje teatral. Por fin, a través de los s. XII y XIII se difunden los dramas que contienen textos poéticos rimados.

Hacia finales del s. XIII el drama litúrgico se representaba ya como obra autónoma, pero en todo momento como elemento integrante de la liturgia. Los dramas litúrgicos siguieron gozando de gran importancia hasta el XVI, representándose en las catedrales y monasterios, y como consecuencia de proceso evolutivo se empezaron a cantar en lengua vernácula. Fueron perfeccionándose y evolucionando progresivamente hasta que, como consecuencia de las ordenanzas emanadas del Concilio de Trento, acabaron excluidos de la liturgia oficial de la Iglesia, dando principio a un rápido declive (Pacheco 2014: 25-47).

Si confrontamos los datos presentados por Donovan (1958) con el estudio de Young (1962) sobre los dramas europeos, parece que en todo lo tocante a la lengua, la

música y los episodios más espectaculares del drama, sí fue más que probable una evolución diferente en los dramas españoles e italianos, sobre todo a partir del s. XIII, en favor de los españoles (ver apdo. 4.4.4). El drama litúrgico se transformó hasta convertirse en teatro religioso e incluso en escenificación profana; no está en absoluto concretado el momento preciso en que la liturgia deviene en teatro. Son muy diversos elementos los que intervienen en el cambio, no solo la lengua.

Efectivamente, el drama litúrgico primigenio se cantaba en latín. Ya en los s. XII y XIII encontramos, por ejemplo, dramas escritos en francés. Por supuesto, hubo fases intermedias en las que descubrimos dramas que mezclan el latín con las lenguas romances peninsulares y dramas totalmente cantados en lengua vernácula, pero integrados en la liturgia. Como ya hemos expuesto unas líneas más arriba, el Concilio de Trento validó algunas novedades como una reorganización litúrgica que conllevó la gradual e inevitable erradicación de la mayoría de los misterios y dramas litúrgicos que abundaban por Europa (Pacheco 2014: 25-47).

El s. XV es el siglo cumbre de los misterios. La palabra deriva del latín *ministerium* (también *mysterium*) que significa "acto". Los dramas medievales eran, nada más y nada menos, espectáculos grandiosos y muy concurridos. Sin duda, sus autores pocas veces alcanzaban éxito al representar adecuadamente la paciencia y humildad de Cristo como víctima en su Pasión. En este caso se ayudaban con recuerdos de los Evangelios. Sin embargo, era más habitual que lograran captar sugestivamente las complejas emociones vividas por el alma de la Virgen. Realmente, el análisis del alma y de los sentimientos, la profundidad y riqueza emocional de sus personajes no era un ingrediente importante del contenido del misterio.

En el Medievo, los beneficiados (receptores de renta por su cargo) de las catedrales o los canónigos más jóvenes, al hacerse cargo de su empleo, se comprometían por escrito a representar escenas piadosas ante los fieles. Todo el proceso había de

hacerse bajo la supervisión de los obispos, según una ley de las *Partidas*, y en esa misma ley se prohibía a los clérigos actuantes percibir remuneración, pero no hubiera sido justo que también tuvieran que pagar de su bolsillo viajes, sustento y hospedaje. Así pues, las celebraciones del *Corpus* resultaban económicamente inviables para los pueblos y villas pequeños y pobres, de tal manera que solo las plazas y templos de las ciudades diocesanas podían ofrecerles cobijo.

Las farsas del siglo siguiente (XVI) tienen más encumbradas pretensiones: abrirse los cielos para recibir a la Virgen, que desde la tierra se eleva hasta el trono de la Santísima Trinidad, de quien era coronada, y muchas otras, todo a la faz del público, son solamente una parte de los espectáculos que los tramoyistas con su ingenio, o los espectadores con su buena voluntad, tenían que poner en punto de perfección al presentarse algunas de estas farsas. Esto demuestra que entonces ya había en el público ciertas exigencias. Las diferencias entre farsas semejantes en tema y estructura de contenido ya sean del s. XV o del XVI se pueden observar, por ejemplo, en la vestimenta y atrezzo utilizado por los personajes intervinientes (Dios Padre, ángeles, personajes alegóricos...), siendo muy sencillo en la farsa del XV y mucho más sofisticado y puntilloso en la del XVI (González Pedroso 1952: XV-XVI del Prólogo).

En primer lugar, Cuesta (2015: 69-103) destaca, en este sentido, que ya en la Edad Media la exposición pedagógica de los misterios de la fe a un público casi analfabeto precisó grandes cantidades de escenificación dramática de las liturgias. Ya queda dicho que sobresalen fundamentalmente algunas entre estas ceremonias como la Pasión y Resurrección de Jesucristo, la exhibición del *Corpus Christi*, la Creación del mundo, los milagros de santos y de la Virgen, además de la liturgia de la Navidad y Epifanía.

El teatro europeo (Oliva 2008: 72-96) surge durante el Renacimiento como en Grecia, del culto religioso; es decir, del teatro medieval religioso, aunque, como el

mismo autor añade, de dicho culto se irá despegando progresivamente desde el s. X. Oliva nos proporciona datos sobre la evolución de esa realidad teatral, aunque existía una deficiente consideración moral de la Iglesia hacia el teatro en sí, como ya veremos más adelante. Argumenta que las puestas en escena de misterios y milagros aumentan, que el número de participantes crece, que se empieza a incorporar en ellos a actores laicos, que las representaciones se van alejando del templo y se reubican en otros lugares, que se introducen las lenguas vernáculas dejando el latín únicamente para las se iban asentando en diversas representaciones sacramentales dentro del ámbito religioso litúrgico. Al tiempo que el teatro profano se iba emancipando de la Iglesia, el religioso

4.3.3. La liturgia: entre el teatro y el parateatro

Nos hacemos eco de las dudas que plantea Ramos (2009: 23), al asegurar que este teatro vinculado a la liturgia plantea muchos interrogantes: ¿Por qué la iglesia usa la representación teatral que durante siglos ha combatido como foco de perversión? ¿Eran conscientes de ella o la entendían como simple refuerzo del rito y, por tanto, parte de él? ¿El oficiante de la misa, que muchas veces participa en compañía de otros clérigos, percibía la doble función de sacerdote y actor? ¿Emula el religioso las técnicas y prácticas juglarescas para enriquecer, paulatinamente, el rito dramatizado? Llegados a este punto valoramos que puede ser de importancia, para responder estas preguntas, insistir en que la percepción que tenía el espectador de la época no separaba ese mitema -Lévi-Strauss (1995: 229-253) llama mitemas a los segmentos mínimos de una narración mítica, como unidad mínima significativa del relato mítico- de los restantes momentos integrantes del rito. Todos los detalles parecen sugerir que ni los autores, ni los actuantes, ni el público fiel del drama litúrgico discernían en él una manifestación teatral extraña a la dramaticidad propia de la liturgia, antes bien lo percibían como una ceremonia más, engarzada en el ritual romano.

El tejido musical y literario de aquellas piezas era, básicamente, litúrgico y, a pesar de ello, estamos hablando de unas ceremonias cantadas en las que varios personajes intercambiaban unos diálogos, los clérigos debían interpretar sus papeles a partir de un texto preexistente y el espacio de la representación era lo bastante adecuado para que la misma fuese presenciada por la totalidad de los asistentes. Por añadidura, dicho espacio podía ser transformado mediante pequeñas sugerencias escenográficas que ayudaban a situar su transitoria ubicación en otro lugar o en otro tiempo. Además, la representación teatral conseguía aunar en el espectador el sentimiento religioso y la emoción poética que promueve toda obra artístico-dramática, lo que, en definitiva, propiciaba su confirmación dogmática. Pero, sobre todo, el esfuerzo realizado por los actantes tenía un objetivo muy determinado, convencer a su público (Castro 1997: 28-29).

Como consecuencia, sería conveniente preguntarnos dónde acababa el espectáculo de catequesis y dónde principia el rito en sí. El profesor Allegri (1992: 21-31) determina, al finalizar su trabajo sobre los espectáculos medievales, que no “existe” el teatro medieval. El citado autor basa sus conclusiones en lo que, según su juicio, supone una innegable certeza: el espectador medieval no tenía conciencia de lo que era un espectáculo dramático, hecho que sí distinguían griegos y romanos o el público del Renacimiento. En el mismo sentido, Allegri considera que los actores del drama religioso medieval no representan, sino que repiten.

La Edad Media adolecía del concepto de representación, porque carecía de la noción de personaje. Habría perdido el enlace entre el texto y la acción espectacular. Evidentemente, Allegri cimienta en estos matices (ausencia de concepto de personaje y, por tanto, de la figura del actor) la idea de teatro, cuando asegura que el Medievo había olvidado el nexo que unía texto y acción espectacular, ya que habría reprobado la idea misma de teatro. Esto lo convence de recomendar precaución al hablar de

teatro medieval, pues, según él asegura, dicho teatro como tal no existiría. Incluso afirma que es muy probable que, de haberse llevado a cabo algo similar al teatro, la sociedad medieval no lo identificase como tal, y el teatro religioso fuese que para ellos más bien ceremonia espectacularizada.

Según esta perspectiva, la Edad Media no conoció el teatro como lo conocemos nosotros, sin embargo, teatralizó los principales hitos de la vida: la liturgia, la muerte, las entradas regias en las ciudades, las fiestas o los torneos. Todo ello recubierto de un fuerte contenido espectacular reforzado por recursos escenográficos muy teatrales, que incluyen diálogos o acción. Allegri (1992) la denomina teatralidad difusa, Zumthor (1989) teatralidad generalizada y Sito (1981) teatralidad segunda.

A propósito de la teatralidad generalizada en la vida medieval, no escapan de ello las prédicas y sermones, cada vez más espectaculares conforme avanza el Medievo (y que podríamos rastrear hasta el Barroco: léanse los sermones de *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, del padre Isla, s. XVIII). El mismo Zumthor decía que "el sermón es la exhibición de un actor ejecutando un drama popular". González Montañés (2002-2009) sostiene que no podemos negar las evidentes influencias mutuas entre púlpito y escena porque, aunque el origen de ambos sea independiente, es prudente afirmar que, "dos medios que fueron utilizados por la iglesia con una misma finalidad catequética y que utilizaron similares recursos visuales, doctrinales y espectaculares, tuvieron necesariamente que influirse entre sí" (párr. 2). Así pues, los dramaturgos se inspiraron, entre otras fuentes, en los sermones. Por ello algunos dramas comienzan con un sermón o algunos actores los declaman en escena. "Desde un punto de vista genético, parece claro que el sermón se encuentra en el origen de algunos de los más importantes textos dramáticos medievales" (párr. 4)

Allegri (1992) no es el único estudioso del tema que rechaza la categoría teatral a las obras mencionadas (dramas litúrgicos); algunos reconocen en ellas ciertos aspectos teatrales, aunque estiman que, como carecen de la obligada dramaticidad, estos dramas medievales no participan de lo que comúnmente se ha acordado definir como teatro. Se podría añadir el argumento de que las primeras representaciones castellanas, recitadas en latín, nunca lograron el grado de perfección y complejidad que adquirió este tipo de teatro en Francia o en el levante español. Sin embargo, no creemos que esta eventualidad contradiga por sí misma su evidente carácter litúrgico, ni rechace la categoría teatral que nosotros sí reclamamos para el conjunto del drama religioso medieval.

Para Díaz de Prado (2014: 49-80), esta aseveración toma fuerza, según su criterio, con el apoyo de las obras posteriores, las que utilizaron las lenguas romances para transmitir a los feligreses las verdades contenidas en los Evangelios y en la tradición. Aun admitiendo la validez y oportunidad de todas estas opiniones, estimamos que habría que matizar algunos detalles que podrían aminorar la firmeza en las conclusiones de Allegri y otros. Por ejemplo, el *Misterio* de Elche es, sin duda, una representación teatral, además de un magnífico espectáculo visual y sonoro. En la escenificación del drama litúrgico se pueden rastrear las convenciones básicas de la teatralidad, donde convergen todas las características de la representación teatral, tal como ha sido entendida en Occidente: “la memorización de un texto literario base, la utilización de elementos decorativos o de utilería y una distribución espacial confrontada (Díaz de Prado 2014: 64).

Podríamos destacar a este respecto la propuesta tan interesante y clarificadora de Grande (2015: 163-196). Según su criterio, para que los espectáculos o dramatizaciones medievales puedan aceptarse como paralitúrgicos, es decir, vinculados a la liturgia sin formar parte de los elementos propios del culto, deberán cumplir los siguientes requisitos:

- 1) Se han de incardinar en la liturgia, esto es, deben realizarse dentro de la celebración ritual, pero de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo.
- 2) La dramatización paralitúrgica ha de tener un carácter ceremonial. Debe estar reglada y ha de repetirse dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Se realiza en el templo y con ropas inicialmente ceremoniales (eclesiásticas: albas, dalmáticas, capas, etc.). Esto aparece reflejado en las consuetas y manuscritos.
- 3) Ha de tener un texto tradicional o de base litúrgica, generalmente breve y en muchas ocasiones sin soporte escrito, pues son diálogos conocidos por los sacerdotes.
- 4) Ha de tener una elocución musical, pues, al incorporarse dentro de una liturgia solemne, utiliza el lenguaje propio de la solemnidad litúrgica latina, la música.

El modelo de esta actividad parateatral y paralitúrgica se halla en el origen del teatro medieval que se acredita con los tropos.

Sea cual fuere la idea de teatro en la época medieval, nosotros hemos de referirnos a aquellos acontecimientos no ordinarios que convocaban un auditorio cuya experiencia estética se fundamentaba en la imagen y la musicalidad, más que en el texto o discurso verbal. Auditorio de espectadores que, como tal, experimentaba, en principio, una comunión que les permitía una recepción homogénea, sintiéndose, de alguna forma, involucrados en el proceso comunicativo y de actualización argumental que se realizaba ante sus ojos. Acto que este público, a su vez, concebía en unas coordenadas más amplias: el marco festivo o ritual que constaba de diversas actividades y ceremonias, algunas de ellas con componentes decididamente espectaculares, y, por lo tanto, sin duda, percibidos por la audiencia como manifestaciones específicas (distintas de otras no espectaculares). El teatro medieval europeo es en estas ocasiones de excepcionalidad (aunque detalladamente periodizadas a lo largo del año) en las que debemos tratar de dilucidar aquellos elementos propios de la

teatralidad para otorgarles su debido puesto en la historia de las artes escénicas. Momentos que, a nuestro entender, se localizan en tres grandes ámbitos celebracionales: la ceremonia litúrgica, la fiesta cívica y el fasto cortesano (Massip 1994a: 23).

La teatralidad medieval que defiende Allegri favorece releer los textos desde su perspectiva espectacular, reconstruir las escasas noticias que las crónicas, glosas eclesiásticas o cancioneros poéticos nos ofrecen. Desde la Edad Media se puede observar un caso complicado de liminalidad, es decir, de “oscilación y de exploración de los límites entre rito y teatro, entre lo teatral y lo no-teatral, tan en boga hoy a través del teatro posdramático” (Dubatti 2009: 43). También el concepto de teatralidad ayuda a reivindicar el papel del histrión y el juglar como continuadores del teatro clásico, todo ello contextualizado en la cultura popular, los ciclos religiosos, la fiesta o la oralidad poética. Así mirado, el juglar, el histrión, el sacerdote comparten:

La actuación pública de un repertorio ante un auditorio, con su cuerpo (y su voz) como partitura básica de trabajo (con ayuda de recursos verbales, no verbales, escenográficos, objetos, vestuario), y la naturaleza efímera, puntual, inestable de la ceremonia teatral entre el actuante y el espectador (incluso en aquellos casos en los que existe la repetición cada cierto tiempo del mismo texto) (Ramos 2009: 20).

A modo de conclusión sobre todo lo expuesto hasta ahora en este apdo. 4.3, vamos a sintetizar las opiniones de dos acreditadas investigadoras en lo que al teatro medieval se refiere y, en concreto, a sus posibles orígenes.

Ferrer y García (1984: 77-86) arguyen que buena parte de la crítica (los liturgistas: Cohen, Young, Crawford, Donovan, Shergold, Lázaro Carreter, Drumbl, etc.) ha buscado el origen del teatro medieval europeo en los tropos. El proceso de ampliación y multiplicación de los tropos produjo una paulatina desvinculación

entre celebración litúrgica y episodio dramático. La pieza acabaría por abandonar las iglesias y el latín, aumentando su repertorio y complicando su escenografía. Según los liturgistas, esta evolución sucedió en las siguientes etapas: drama litúrgico, drama semilitúrgico y misterio, comenzando a aparecer formas teatrales profanas en las dos últimas etapas. Esta teoría, según Ferrer y García, presenta a modo de preguntas unas evidentes limitaciones:

Primera limitación: ¿Cómo considerar una rama de la tradición litúrgica obras tan diferentes a ella? Y, por otro lado, si los liturgistas parten de la creencia de un desarrollo y evolución a partir de tropo, ¿cómo explicar que en una fecha tan temprana convivan tropos elementales con obras de una más compleja elaboración literaria y dramática, tema no litúrgico y lengua vulgar, como el *Auto de los Reyes Magos*?

Segunda limitación: ¿Por qué los tropos continúan representándose hasta muy avanzado el s. XVI sin apenas variación, y ello motivado por la reforma del Breviario romano?

Con estas limitaciones, ¿cómo pudo originarse el drama medieval europeo a partir del drama litúrgico? La conclusión es que este tipo de teatro religioso vernáculo no pudo derivar del drama litúrgico (contemporáneo, cuando no posterior), al menos según las etapas que establece la teoría liturgista. A continuación, Ferrer y García incluyen unas aportaciones antes de establecer su propia teoría:

Aportación 1: Hoy en día, se sabe que los juglares tienen su origen en los mimos romanos y en los *skal* nórdicos, y que durante la Edad Media desarrollaron sus actividades bajo diversas formas, aunque tampoco parece posible que fueran exclusivamente los juglares quienes introdujeron el elemento dramático en la Iglesia.

Aportación 2: Hay que considerar que las ceremonias y rituales religiosos, como los llevados a cabo en Jerusalén (procesiones a lugares santos, el ritual de Semana

Santa) y descritos por la monja Hrotsvitha en el documento conocido con el nombre de *Peregrinatio Aetheriae* (s. IV) poseyeron una gran espectacularidad teatral y repercusión en Europa.

Aportación 3: También hay que incluir como causas del origen del teatro medieval las actividades del folclore popular, cuyo origen primero se encuentra en las ceremonias paganas que se proponían invocar la fecundidad de la tierra, de los animales y de los humanos a través de prácticas mágicas, y que configuraban rituales con elementos dramáticos.

A la vista de los datos aportados y en base a nuestra concepción del hecho teatral en su especificidad de espectáculo no siempre literario, nos vemos obligados a rechazar una única tradición cuyos componentes dramáticos expliquen la totalidad del teatro medieval, y a admitir una tradición parateatral de fuerte influencia profana, nutrida desde la antigüedad por la actividad juglaresca, y las fiestas populares, y puesta en contacto con una tradición religiosa, más o menos rudimentaria, que iría conformando un gusto por el espectáculo entre las capas populares, gusto y espectáculo que se desarrollarían especialmente cuando el teatro pasa de los centros monásticos a los núcleos urbanos, donde pronto su práctica (organización de la representación, subvención de esta, escritura de los textos incluso) se convierte en patrimonio de la «sociedad civil» en su conjunto, lo que provocaría el que las altas jerarquías eclesiásticas, en un intento de controlar la situación, reconvirtiesen muchos de los elementos profanos en su propio provecho, y viceversa, también el teatro religioso es continuamente infiltrado por elementos que responden a intereses profano-populares (Ferrer y García 1984: 82).

Por su parte, Castro (1998: 64) concluye que durante la Edad Media hubo tres manifestaciones en lo que a dramatización (del parateatro al teatro) se refiere: la popular, de mimos, histriones y juglares; la ceremonial del drama litúrgico

intercalado en el rito oficial; y la dramaturgia del s. XII, que con el tiempo supondrá la recuperación del gran teatro en Occidente. A todo ello contribuyeron desde el punto de vista teórico la obra de Séneca y, desde el punto de vista práctico, las costumbres en el seno de la Iglesia, favoreciendo que sus clérigos adquiriesen la formación apropiada para ser capaces de acometer la escritura teatral desligada finalmente del rito.

4.3.4. La controversia Iglesia y teatro en la Edad Media: género y cuerpo

No podemos pasar por alto la controversia entre la Iglesia y el teatro durante la Edad Media (y también posteriormente). Dentro de los diversos aspectos que encierra dicha controversia, haremos un especial tratamiento en este apartado sobre la problemática de género, el valor del cuerpo del actor/intérprete y sus connotaciones sexuales, así como una valoración crítica, en perspectiva de género, del papel / función de la mujer como dramaturga, actriz, espectadora y protagonista del teatro religioso medieval y especialmente en el asuncionista. La figura de María, mujer y Madre virginal, protagonista de un prodigio que la convierte, a través del teatro, en modelo de humildad y obediencia, pero no de sumisión, sino de glorificación suprema del cuerpo femenino, gracias a su Asunción (ver cap. III.3.1.1): "Una joven sin pecado concebida, «cuerpo sancto, precioso, bendito» (*Farsa del Mundo y Moral*, v. 636)" (Espejo Surós 2017: 113).

El papel de la mujer en la actividad teatral medieval ha sido apenas esbozado en algunos estudios e investigaciones, relativamente recientes, aunque nosotros ya hemos abierto camino en algunos capítulos de la tesis al hablar, por ejemplo, de Hildegarda von Bingen, la monja Hroswitha, la actividad dramática conventual en los s. XV y XVI, sor Juana de la Cruz y otras, tanto en España como en América (ver cap. V.5.5), o el protagonismo de la Virgen María en el teatro religioso (ver cap. III.3.4).

Dentro de la conflictiva coexistencia de la Iglesia con el teatro, llama la atención lo enconada que se manifiesta dicha relación a través de la historia. Los actores, durante largos períodos de la historia, eran despreciados como pecadores públicos y habitualmente no tenían acceso a los sacramentos. Si querían participar en los sacramentos, debían aceptar el compromiso de renunciar al oficio dramático. La desconfianza no era unilateral, pues no faltaban desde los escenarios las críticas y burlas despiadadas contra el clero.

Normington (2004: 56-59; 95-100) introduce en el debate unas consideraciones características del teatro medieval que desgranamos a continuación. Conociendo la firmeza y el calibre de las dudas morales que Tertuliano -junto con otras autoridades patrísticas que fueron consideradas en la Edad Media como el referente más señero en lo que atañe al rechazo de los espectáculos teatrales-, interpuso sobre el uso escénico del cuerpo, entendemos que para el drama litúrgico que floreció a partir del s. XII tuvo que suponer un escollo importante el hecho de que las mujeres solo pudieran interpretar roles teatrales en recintos privados o ante grupos sociales cerrados (p. ej., conventos y palacios).

Al revisar la historia del teatro universal, la mayoría de los datos históricos solo hacen referencia al papel y desempeño de los hombres; en cambio, a las mujeres se les negó su participación como actrices, dramaturgas, escritoras e, incluso, en algunos momentos históricos, ni siquiera podían ser espectadoras. Sin embargo, se ha podido constatar que las mujeres también escribían y representaban obras teatrales de buena calidad en los conventos y en los palacios; también actuaban en el teatro pagano y, poco a poco, se fueron incorporando al teatro culto. De hecho, Ramos (2009) nos habla de damas que intervienen activamente en la vida cultural de la corte, lo que supone una gran novedad para la escena. Por una parte, no podían actuar en el teatro religioso público; por otro lado, las juglaresas están asimiladas a busconas. Sin embargo, ante el selecto público cortesano, las damas se convierten

en parte imprescindible de los nuevos juegos amorosos: "escenas pastoriles, alegorías novelescas, celebración de actos festivos como cumpleaños o bautizos, o el simple entretenimiento, son algunos de los episodios teatralizados en este nuevo marco" (p. 26).

Otra forma de teatro se dio en los conventos de monjas donde se escriben, entre otras cosas, comedia. Refieren que en el siglo X, existió una monja que fue canonesa de la abadía de Gandersheim, Hrotswitha o Roswitha de Gandersheim en Sajonia, perteneciente a Alemania. Las canonesas eran monjas que hacían voto de castidad y obediencia, pero no de pobreza, por lo que sus abadías eran lugares de estudio, creatividad y esparcimiento solo para mujeres. Se considera a esta monja como la primera dramaturga de la Historia, aunque no fue la primera mujer que escribió teatro. Su obra dramática estuvo encaminada a dar a sus hermanas temas devotos. A pesar de que las obras eran excesivamente cortas no se tiene la certeza de que estuvieran destinadas a la representación fuera del convento, sino al interior del mismo (Segura 2019).

Tertuliano, a fines del s. II, escribe *De Spectaculis*, donde expresa ciento dos planteamientos del cristianismo inicial para desvirtuar la legitimidad del teatro y considerarlo como una de las prácticas más dañinas para la moralidad cristiana. Argumenta que los actores usan sus cuerpos como vehículo del deleite sensual por la música y la interpretación de los personajes del drama pagano. El teatro, según él, es el hogar de toda impureza. Su principal ataque lo realiza a las representaciones de mujeres por parte de los hombres, ya que se perdía todo sentido del pudor. Según Montero (2015: 138-159), "el cuerpo del actor era para la patrística, el lugar de las violencias, del comercio, de lo grotesco, de la transgresión de la racionalidad impuesta por el orden divino" (p. 141). El actor, poseído por la pasión inspirada por

las divinidades paganas, transformaba su cuerpo en instrumento del caos y de la barbarie moral que destruía el orden social establecido por Dios en la creación.

Se seguirá, pues, marginando y malmirando las técnicas más específicas del oficio actoral, las referidas a las pulsiones del cuerpo. Podemos decir que el actor profesional, para hacerse reconocer, ha tenido que hablar sobre todo, dejar de lado sus habilidades físicas y disimular su corporeidad (Massip 2008: 242). (Texto traducido del catalán al español)

Ahora bien, continúa Montero (2015: 138-159), el paulatino incremento de la espectacularidad en las ceremonias litúrgicas "dará lugar entonces a dinámicas en las que el cuerpo del actor y su condición de liminalidad empezarán a ser consideradas de una manera positiva" (p. 143), a pesar del incomodo de ciertos sectores eclesiásticos más proclives al interdicto sobre el espectáculo de las autoridades patrísticas. Estas restricciones para la puesta en escena obligaba, entre otros requisitos, a que las propuestas dramáticas, ya fueran litúrgicas o paralitúrgicas, recurrieran a actores masculinos para la representación de papeles femeninos. Esta eventualidad podía implicar no solo una inquietante transgresión de los modelos antropológicos cristianos defendidos por Tertuliano, sino también la aceptación inconsciente, por parte de los espectadores de estos dramas, de la circunstancia de que el género pudiese construirse sobre el soporte de acciones performáticas reiterativas (dar vida con el movimiento en acción, transformación y cambio más allá de formas definidas). Así, pues, la condena de los padres de la Iglesia contra el teatro pagano es unánime:

En Tertuliano, advertimos la ponderación del uso estricto de los sentidos como rasgo identitario del cristiano. El carácter, la voz y los gestos son el símbolo en cual puede leerse la aceptación de Dios y su mensaje. En el caso de Lactancio, el análisis del fenómeno teatral resalta la concepción que entiende el teatro como instancia pedagógica a partir de

la cual la ciudad antigua enseña su propia moral. Junto a las historias de héroes y dioses, el teatro actualiza la identidad pagana y sus valores poniendo en riesgo el alma del cristiano. Por último, en Agustín la relectura de su pasada vida pagana constituye la ocasión para preguntarse por el mal y su naturaleza. El alma, prisionera de su voluntad torcida, busca en el teatro el espejo de sus padecimientos. Lloro, sufre y se compadece de sí misma al ver el drama en escena. En este caso, las pasiones desordenadas constituyen un indicio que nos permite reconocer los pasos dados lejos del Creador (Cané 2017: 19-20).

En este sentido, Montero (2015: 138-159) añade que los tránsitos del cuerpo y del género -ocurridos en los clérigos / actores-, se justificaban desde el principio por la necesidad de rememorar y actualizar, en el presente y ante los habitantes de la mismísima Roma (y más tarde del resto de Europa), los episodios centrales de la Resurrección de Cristo. Esta circunstancia nos demuestra que en la cosmovisión cristiana de los s. XII y XIII los equívocos de cuerpo/género podían tener un sentido legítimo en el contexto de la Redención universal que supone la Resurrección de Cristo, tanto en su condición de mito y de relato, como en su actualización por medio del ceremonial performático. Es evidente que el *Quem quaeritis*, al igual que el resto de los dramas litúrgicos, indicaba más allá de la simple narración temporal de una serie de sucesos histórico-legendarios, para llegar a ser el impulsor de una vivencia de ritual colectivo, en un medio de reconciliación con los paradigmas culturales y espirituales del imaginario colectivo del Occidente cristiano.

La consideración del teatro como una actividad física lícita, debido a la bondad moral tanto de su práctica como de su observación por parte del público, se consideró además como un magnífico medio para la instrucción del pueblo. Este argumento se encuentra ya en san Agustín y fue utilizado por los defensores de los espectáculos piadosos, frente a los

que los consideraban una manifestación más de la *pompa diaboli* (Castro 1998: 61).

Normington (2004) propone como ejemplo que, al investigar el papel de María dentro del desfile del funeral de la Virgen en el ciclo de York, el cuerpo de María se convierte en un signo de absoluta contradicción, capaz de afirmar metonímicamente los límites conclusos y puros de una sociedad cristiana, pero al mismo tiempo peligrosamente capaz, como significante de la sexualidad femenina, de perturbar esas fronteras y desbaratar prejuicios institucionales. (Texto traducido del inglés al español)

El hecho de que los sacerdotes, durante las representaciones medievales, utilizaran mantos para recrear con cierta verosimilitud el instante sublime en el que las tres Marías realizaban la *Visitatio Sepulchri* no anulaba, ni siquiera disminuía, la importante circunstancia de que en ningún momento, como bien señalan, tan ocasionales actores pretendieran disimular que eran sacerdotes. En efecto, aquellos religiosos “ilustraban”, de forma didáctica, circunstancialmente y en el importantísimo contexto de la liturgia celebrada, uno de los momentos más sublimes de la Historia Sagrada, como es, sin duda, el de la Resurrección de Cristo (Oliva y Torres 2005: 74).

Buena parte de la literatura y los tratados medievales, normalmente escritos por hombres, han transmitido de la mujer medieval (Fernández Martín 2011: 69-95) el concepto de "una doncella recluida y, en cierto modo, obligada a guardar castidad, o como la esposa infiel, charlatana y concupiscente" (p. 86). De la misma manera, desde Tertuliano y otros patristicos persistía una predilección a presentar a la mujer como sexo débil, de naturaleza seductora y capciosa, destructiva y maligna, cercana al demonio, en resumen “una poderosa amenaza para el mundo y para el hombre” (p. 88).

Respecto a la confusión de roles y géneros en el teatro medieval, Montero (2015: 138-159) nos relata el caso curioso de que en algunas obras representadas en Navidad en Alemania aparecía san José realizando labores domésticas, (cocinando, fregando, lavando, etc.), mientras la Virgen atendía al Niño o descansaba. Esta situación de un hombre realizando labores adjudicadas a la mujer era disruptiva en la Edad Media y, normalmente, movía a los espectadores a la burla y la hilaridad. Semejantes escenas también se reflejaban en pinturas y dibujos miniados de libros de horas y devocionarios pertenecientes a personajes nobles. Aunque no podemos despreciar el valor pedagógico del teatro, pues:

En la medida en que el personaje de José se apropiaba de los roles domésticos que debería asumir María, terminaba por convertirse, entonces, en un instrumento que invitaba a la audiencia masculina a adoptar las virtudes marianas relacionadas con el cuidado de la familia, terminaba por convertirse en un vehículo que le permitía al hombre medieval –y en un nivel de legitimidad sustentado por el espejo que ofrecía José, un auténtico hombre–, identificarse con las mujeres en lo que atañe al cuidado y mantenimiento del hogar (p. 149).

La comedia española del XVII va a romper una lanza en favor de la mujer a través de la caracterización de personajes femeninos, aunque, en general, presentando un tipo de mujer que está alejado del modelo que representa la Virgen María en el teatro religioso y asuncionista, en particular. La mujer tiene un papel fundamental en la historia de la Salvación y en la historia de la humanidad, y esto se quiere destacar. En uno y otro tipo de teatro, siempre se trata de mujeres fuertes y atrevidas.

En este sentido, los tres grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro, se nos presentan como verdaderos defensores de la mujer, sobre todo Tirso de Molina. Si bien la literatura española del Siglo de Oro no puede considerarse feminista, sí hay que decir en honor a la verdad, que es, de

las de su época, la que más oportunidad da a la mujer, a la vez que se convierte en el eco de sus reivindicaciones sociales (González González 1995: 70).

4.4. EL CICLO ASUNCIONISTA

4.4.1. Ciclo peninsular y europeo: orígenes, argumento y escenificación

Aunque la cronología de hechos en torno a las fiestas y celebraciones marianas ya quedó explicada (véase cap. III.3.1), creemos apropiado recordar brevemente algunos acontecimientos para situar los orígenes del asuncionismo en el contexto bajomedieval europeo y peninsular. A este respecto, Barros (2013: párr. 5-6) destaca que en el s. VIII, cambia el término Dormición por el de Asunción de santa María al cielo, según consta en el *Sacramentario* enviado por el papa Adriano I (767-795) por petición de Carlomagno, rey de los Francos, entre los 784-791. En el s. IX, la Asunción de Santa María en cuerpo y alma ya era creencia general en la Iglesia católica. En España, a finales del s. VIII o a principios del s. IX, el misal mozárabe contenía una misa sobre la Asunción de Santa María, en la que ya se expresaba, de una forma inequívoca, que María se hallaba en cuerpo y alma en el cielo.

Para Quirante (1987), el elemento decisivo para el desarrollo del clima asuncionista, son "los evangelios apócrifos asuncionistas" (p. 19), frente a la tradición patrística. En esta última, la Asunción solo supuso una simple devoción, mientras la otra tradición enriqueció el *Transitus* para pasar a las representaciones asuncionistas, cuya difusión temática se recoge en el s. XIII, momento que, desde el punto de vista del teatro medieval, va a marcar el paso "del drama litúrgico al drama sacro" (p. 22).

Si la Pasión de Cristo fue el espectáculo rey de la dramaturgia medieval, el drama de la Asunción de la Virgen, realizado a imagen y semejanza del pasionístico (Massip 2022: 372).

se convirtió en el espectáculo reina

Gironés (1977: 19-188) aporta sugerentes datos sobre los orígenes del teatro litúrgico asuncionista (ver cap. V.5.3.1), al apuntar que existe una selecta y rica bibliografía sobre el tema. Del cotejo de las noticias que aportan estas obras podemos colegir que Francia e Italia, en la misma época, pero de forma autónoma, comenzaron durante el s. XIII las representaciones del teatro asuncionista.

Este crecimiento artístico e iconográfico generalizado en Europa y la Península de los últimos siglos medievales refleja la efervescencia que había adquirido el culto asuncionista, con una vistosa liturgia centrada en la festividad del 15 de agosto que contemplaba diferentes facetas: desde las ceremonias en el interior del templo, que comenzaban la víspera y en muchos lugares se prolongaban a lo largo de la octava, hasta las procesiones, dentro y fuera del mismo. Y sin tampoco olvidar las paraliturgias que ponían en escena de forma teatralizada –y, por tanto, muy visual– el relato de la muerte, resurrección y subida de María al cielo, de las que aún pervive una preciosa huella en la celebración del *Misterio de Elche* (Criado 2018: párr. 4).

Es resaltable que el teatro francés, según la tradición que se ha conservado, no escenifica la escena de santo Tomás, famosa en Italia. Si tenemos en cuenta que esos dramas franceses fueron poco relevantes y no influyeron tanto como los italianos en los testimonios plásticos coetáneos, concluiremos que no es Francia la fuente del teatro asuncionista que se trasplantó a Elche (lo elegimos aquí como antonomasia del teatro asuncionista en la Península Ibérica), sino más bien Italia, donde el mismo teatro ha podido madurar a costa de las fuentes narrativas creadas o divulgadas en la misma Península Itálica, como el apócrifo de José de Arimatea o la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, primigenio *Flos sanctorum* y auténtico *best-seller* de la literatura piadosa tardomedieval y posterior (Cámara 2013: 59). Ni

siquiera puede aducirse Cataluña, cuya cultura medieval en buena medida proviene de Francia, como antecedente inmediato del *Misterio* de Elche. Para Gironés (1977) es aconsejable seguir las huellas de la tradición italiana, predecesora indudable e indiscutible de este.

Las representaciones de la Asunción parecen haber tenido su origen como obras de teatro dentro de las iglesias, posiblemente no antes del siglo XIII. Se habían desarrollado a partir de actos litúrgicos que, con rudimentos dramáticos expresivos, tenían lugar en la fiesta de la Asunción (15 de agosto). Algunos de estos primeros ejemplos de la escenificación de la Asunción han llegado hasta nuestros días bajo diferentes formas, como por ejemplo en el caso de la procesión para el entierro de la Virgen y la preparación de su lecho de muerte (Massip 1991c: 27-28). (Texto traducido del inglés al español)

González Montañés (2002: 591-613) nos ilustra con una serie exhaustiva de datos sobre el origen, desarrollo argumental genérico y escenificación del teatro asuncionista europeo, cuando afirma que el ciclo asuncionista tiene sus inicios en los apócrifos con el anuncio de la muerte de María. Un ángel comparece ante la Virgen, le ofrece una palma y le comunica su fallecimiento para dentro de tres días. La Virgen le ruega que la acompañen los apóstoles y que el diablo no se acerque a Ella, deseos que en ese instante le son otorgados (en algunos relatos también demanda al ángel su nombre, que normalmente es Gabriel).

Según los deseos de María, los apóstoles, que estaban dispersos por todo el mundo cumpliendo la misión encargada por Jesús de predicar el Evangelio, son arrebatados al cielo y trasladados entre nubes hasta la morada de María, compareciendo primero Juan. Una vez congregados los apóstoles, la Virgen se despide de ellos y solicita a Juan que porte la palma recibida del ángel. Juan la rechaza, pero acaba accediendo. La escena más común a los relatos es la del Tránsito o Dormición, o sea, la Virgen

en su lecho y alrededor los apóstoles que habitualmente se dividen en dos grupos equitativos a ambos lados de la Virgen, tal como se especifica en el *Misterio* asuncionista de Valencia: Y los apóstoles se sientan en grupo aparte (verso traducido del valenciano al español). En este último *Misterio*, María se muestra sentada aguardando la muerte.

En el teatro asuncionista peninsular, las rúbricas y los textos insisten en la suntuosidad de la cama mortuoria de María y en algunos casos se concreta que incluía dosel y cortinas. Las rúbricas de los dramas dan cuenta insistentemente de los cirios encendidos que alumbraban la cama de María o que portan los apóstoles en sus manos. En ciertos relatos, Pedro pone uno en manos de la Virgen en lugar de la palma; igualmente, se constata la presencia de los apóstoles genuflexos con cirios en las manos, así como en las esquinas del lecho candelabros con cirios encendidos.

El uso de los cirios proviene del ritual funerario medieval, en el que la cera desempeña una función señalada. Se ponían candelabros con cirios encendidos en las manos a los agonizantes, porque se creía que les prolongaba la vida. Los escenógrafos, como cualquier artista medieval, recrearon la muerte y el sepelio de la Virgen de forma similar a como los contemplaban en la realidad. En el teatro asuncionista de todos los países europeos se insiste en el uso de los cirios, detallando muchas veces cómo habrían de quedar situados: "María en el lecho y con cirios encendidos que tengan los apóstoles ordenados cerca del lecho, estando Pedro y Pablo a la cabecera de la cama y los otros detrás", dice una rúbrica en el *Misterio* de Tarragona (versos traducidos del catalán al español).

Una vez fallecida la Virgen, continúa narrando González Montañés (2002), se ofician los funerales y el traslado del cuerpo hasta la sepultura. Los apócrifos se exhiben en la descripción de la animosidad de los judíos que pretenden robar el cuerpo de la Virgen, por lo que son milagrosamente castigados quedando sus manos

pegadas a la litera mortuoria; para ello se usaban manos postizas de cera. En algunas obras son cegados por el fuego que les lanzan los ángeles. Belzeray (un rabino judío) pone sus manos sobre la litera donde María es trasladada, sus manos quedan pegadas a ella, al tiempo que unas bolas luminosas de fuego son arrojadas sobre ellos, que se derrumban en el suelo cegados.

Este episodio no viene desarrollado de este modo en el teatro asuncionista peninsular, pero sí que encontramos alusiones parciales, por ejemplo en el *Misterio* de Elche (tal como se representaba esta escena antiguamente): ante las provocaciones de los judíos, san Pedro saca un cuchillo y pelea con ellos hasta que se convierten (ver cap. VII.7.1.3.2). Cuando llegan a la tumba, los apóstoles proceden al acomodo del cuerpo en el sepulcro, sucediendo frecuentemente que un apóstol, puede ser san Pedro, porte una cruz procesional, tal como se exhibía en los entierros y procesiones asuncionistas.

Cuando queda situado el cuerpo en el sepulcro, los apóstoles aguardan la Resurrección y Asunción de María, que es elevada hacia el cielo rodeada de una aureola y, acompañada de una corte de querubines, es acogida por la *dextera domini* (mano derecha de Dios) que aparece entre las nubes. En algunos misterios, la Virgen deja caer desde el cielo su cinturón como obsequio para santo Tomás o quizá como testimonio para demostrar a Tomás, quien de nuevo había llegado tarde y se manifestaba incrédulo, que la Asunción había sido real. Una tercera posibilidad, la más frecuente, consiste en escenificar a Tomás recibiendo la cinta desde el cielo acompañado por los demás apóstoles. Esta última solución, desconocida en los relatos asuncionistas, es la que aparece en el *Misterio* ilicitano, cuyo autor se inspiró en el arte plástico.

El episodio fue conocido en el teatro asuncionista peninsular y europeo, pero no es frecuente. En la Península Ibérica, santo Tomás solo aparece en cinco de los

alrededor de trece dramas asuncionistas conservados y la anécdota de la cinta solo se nombra en tres. Por tanto, estas informaciones llevan a pensar que el episodio de la cinta es un relato narrativo de origen apócrifo que apareció primero en el arte, siendo adoptado después por algunos autores teatrales, pero resulta evidente el teatro no lo originó ni participó en su divulgación. En una obra del ciclo de York se dramatiza *The Appearance of our Lady to Thomas* (La aparición de Nuestra Señora a Tomás) y en ella María dona su cinturón al apóstol como prueba de que había hablado. El episodio de la cinta se escenifica en el *Misterio* de Elche y en el *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (n.º XXXII del CAV): "Le echan del cielo la cinta de Nuestra Señora".

En los apócrifos asuncionistas, González Montañés encuentra algunas menciones a la Glorificación de María en el cielo, pero en ninguno de ellos se hace alusión a la Coronación de la Virgen como Reina celestial, detalle tan popular en el arte y el teatro de finales del Medievo. Estas interpretaciones se reflejan indirectamente en el relato de Santiago de la Vorágine que finaliza con una apoteosis triunfal de la Glorificación de la Virgen, sin hacer mención explícita de la Coronación. El mismo san Bernardo hace hincapié en la Glorificación de María y en su papel como Reina celestial en un sermón dedicado a la Asunción:

Nos precedió nuestra reina, nos precedió, y tan gloriosamente fue recibida, que confiadamente siguen a su Señora los siervecillos clamando: Atráenos en pos de ti y correremos todos al olor de tus aromas. Subió de la tierra al cielo nuestra Abogada, para que, como Madre del Juez y Madre de misericordia, trate los negocios de nuestra salud devota y eficazmente.

Hasta el s. XIII no hallamos un texto en el que se mencione explícitamente la Coronación. Uno de los primeros textos es la Cantiga I de Alfonso X el Sabio: *E, par Deus, non é de calar / cómo foy coronada/ quando seu Fillo a leuar* (Y, por

Dios, no es de callar / cómo fue coronada, / cuando su Hijo quiso llevársela. Versos traducidos del gallego al español). Este episodio no se muestra en el teatro hasta el s. XIV. El primer texto donde se alude a la Coronación es la *Lauda* asuncionista de Orvieto (s. XIV), pero la escena aparece totalmente desarrollada a finales del s. XIV en el *Misterio* asuncionista de Tarragona y se populariza en el teatro catalán y valenciano del s. XV, tanto como en el del resto de Europa.

Partiendo de algunos análisis realizados sobre el *Misterio* de Elche, González Montañés colige que los tramoyistas y escenógrafos se adueñaron del asunto a partir de las artes plásticas. Esto parece aún más evidente en el caso de las coronaciones trinitarias que carecen de base escriturística, y a pesar de ello fueron las preferidas por los dramaturgos del s. XV (Elche, N-Town, Cherburgo), que, como acabamos de decir, tomaron la solución de las artes plásticas, donde dichas coronaciones trinitarias aparecen ya a finales del s. XIV, en el marco de una teología mariana franciscanista de asimilar a María como casi una cuarta persona de la Trinidad, que se convertiría así en “cuaternidad” (ver cap. III.3.2.1).

Escenificar los episodios de la Asunción y la Coronación en el cielo forzó a los escenógrafos medievales a forjar estructuras verticales ubicando el cielo en lugares elevados de las iglesias (cimborrios, tribunas) y utilizando aparatos aéreos con cables y poleas, provistos de plataformas que posibilitaban a la Virgen (actor o estatua) elevarse al cielo y a Cristo y a los ángeles realizar sus ascensos y descensos para concurrir al fallecimiento de María y trasladar su alma. Estos artefactos voladores, muy probablemente provenientes de las celebraciones cortesanas (*caxas* / cajas, *núvols* / nubes, *aracelis* / altar del cielo, *magranas* / granadas...Palabras traducidas del valenciano al español) supusieron un atrevido logro de la escenografía medieval y un elemento espectacular, que asombraba y asombra aún a los espectadores que continúan disfrutando de sus esplendorosos vuelos en el *Misterio* de Elche y en otras pervivencias de la escenografía vertical medieval.

Aunque la escenografía del *Misterio* de Elche será estudiada con más detenimiento en su apartado correspondiente, podemos adelantar, a propósito de lo que apuntamos arriba, que en el *araceli* de Elche se suben hasta cinco ángeles: cuatro músicos y un quinto portando la imagen que simboliza el alma de la Virgen, lo que exige el uso de gruesas maromas y un complejo sistema de poleas. El uso de estos artilugios, como es de suponer, no quedaba libre de peligros y son conocidos varios accidentes que recomendaron el cambio de los actores por imágenes. El *Misterio* de Elche escenifica un detalle muy original: la Virgen es coronada en plena subida y en movimiento (González Montañés 2002: 591-613).

Para Quirante (1987), los autores de dichas representaciones asuncionistas europeas presentan "un decisivo índice de modernidad, donde podemos encontrar reflejados, con bastante precisión, las líneas interpretativas (literarias, dogmáticas, iconográficas, etc.), de un determinado período o época" (p. 52). Quirante quiere dejar claro en su estudio que la tradición (lo sincrónico) debe tenerse en cuenta, pero lo que realmente interesa es aquello que rompe, de alguna manera, con la tradición, lo nuevo, el cambio que se viene dando (lo diacrónico). Acepta la tradición a partir de una actualización, es decir, va a establecer metodológicamente un equilibrio que parte de una perspectiva sincrónica para encontrarse, a la vez, con la diacrónica.

Los dramas asuncionistas tienen un grandioso pasado, pero también un magnífico presente y, sin duda, un glorioso futuro. Las obras asuncionistas, continúa Quirante, están concebidas y situadas al final del Medievo, de tal forma que "se tergiversan los datos tradicionales, se manipulan, se suprimen o se diluyen, pero sobre todo se introduce un cambio sustancial en el espíritu de la historia" (p. 100). Este rasgo nuevo es lo que define a las obras maestras, las que enriquecen y superan el horizonte establecido para un género.

4.4.2. Dramas asuncionistas ingleses

4.4.2.1. Orígenes, manuscritos, autoría, géneros y temática

El teatro tiene su origen en las Islas Británicas, como en otros países de la Europa medieval, al socaire de dos clases de celebraciones: las populares, arraigadas en el calendario de las labores agrícolas, y las litúrgicas, vinculadas a las grandes fiestas de la Iglesia. Ambas servían para indicar el paso de las estaciones y el transcurso del tiempo, organizando la agricultura y la vida eclesiástica, alrededor de periodos cíclicos. Será en el s. X cuando vuelvan a resurgir las formas teatrales, esta vez bajo la vigilancia de la Iglesia, en cuyo seno comienzan las primeras representaciones a través de los dramas litúrgicos. Junto a estos, y a pesar de ir de la mano de la historia dramática europea, en Inglaterra los *mystery plays* y la aparición en el s. XV de las *morality plays* responden a una serie de inquietudes religiosas que encuentran en el drama uno de los medio de transmisión de fe más efectivos.

A partir del s. VIII se introdujo la costumbre de interpolar en los oficios religiosos pequeñas escenas dramáticas, tropos o antifonas, relacionadas con el evangelio o con la festividad correspondiente. Según consta en el *Regularis Concordia* (un manuscrito del s. X sobre la reforma benedictina en Inglaterra), el que adquirió mayor popularidad fue el *Quem quaeritis*. Poco a poco, se fueron fusionando diversas escenas del evangelio que se convirtieron en algunos casos en representaciones de dos horas de duración. Como observamos, este relato del origen del teatro religioso inglés muy poco difiere del resto de Europa. En primer lugar, enumeramos un compendio de sus características generales, y, a continuación serán desarrolladas algunas de ellas:

- Se representaban en latín en forma de diálogo entre clérigos o miembros de órdenes religiosas.
- Generalmente eran cantados en la eucaristía.

- Parte del texto procedía directamente de *La Vulgata* (versión latina de las Sagradas Escrituras llevada a cabo por san Jerónimo).
- El público era un grupo de fieles no muy numeroso.
- No existía, al principio, cercanía entre actores y público: se tenía conciencia de que la representación estaba dirigida principalmente a Dios.
- El lugar de escenificación dependía de cada drama.
- Cada iglesia organizaba su desfile con un carronato (*pageant wagon*) como elemento central. Los gremios (*guilds*) se encargaban de la construcción, del montaje, puesta en escena, financiación y actuación (todos hombres), por lo que era una ocasión única para mostrar la profesionalidad de cada uno de ellos.

Ya en el s. XV, los *mystery plays* fueron evolucionando, de tal forma que:

- Los actores y el público eran gente común y a menudo se invitaba al público a participar en el espectáculo.
- Los papeles eran representados por voluntarios, probablemente socios de cada gremio, que recibían una cantidad de dinero variable según la extensión del papel.
- Cada una de las piezas tenía una duración media de 20 minutos y eran recitadas en verso.
- Importancia de los efectos visuales y sonoros para la transmisión del mensaje católico al público.
- Vestuario fastuoso y llamativo. En algunas obras, la música y el canto desempeñaban un papel importante, despertando la emoción de los fieles.
- Personajes virtuosos se enfrentan a personajes malvados. Estos últimos ofrecían mayores posibilidades histriónicas y caricaturescas. El humor también está presente en un gran número de *pageants*.

- Al ser un fenómeno eminentemente popular, los anacronismos son frecuentes y se incluían elementos fuera de su contexto bíblico: juegos de palabras o referencias a eventos reconocibles por el público.

Portillo y Gómez (1995: 9-27) ratifican que a mediados del s. XIV se popularizó por las ciudades inglesas el hábito de escenificar el día del *Corpus* todo el ciclo de la Salvación, empezando por el Génesis y terminando por el Juicio Final (parece ser que el motivo de agrupar todas las obras alrededor de junio era debido, principalmente, al hecho de aprovechar la buena meteorología en esas zonas geográficas tan lluviosas). Con tal fin, se acoplaron piezas teatrales breves por orden cronológico, que representaban el Antiguo y el Nuevo Testamentos, incorporando narraciones apócrifas como la infancia de María, el descenso de Jesús al infierno y, especialmente, la Asunción de la Virgen. A veces se representaban en días distintos al *Corpus*. Las piezas del ciclo de York se representaban ya en 1376.

El manuscrito, de mediados del s. XV, se conserva en la Biblioteca del Museo Británico y está integrado por 48 *pageants* o *mystery* (carros decorados especialmente y con personajes alusivos a un determinado personaje de la Biblia o de la vida de los santos, dentro de la procesión eucarística). Es el ciclo más prolijo y el mejor documentado, porque además del *ordo paginarum* (lista ordenada de obras), elaborado en 1415, existen muchas más referencias documentales a estos dramas: escenografía, el papel de los gremios, etc., todas ellas escritas entre los s. XV-XVI.

Según Portillo y Gómez (1995), cuando se estudia y analiza en España el ciclo de York, la investigación se realiza desde la comparación de estas obras con el *Misterio* de Elche, resaltando semejanzas y diferencias. La mayoría de los países europeos han producido y escenificado un elevado número de piezas teatrales de tema religioso durante toda la Baja Edad Media, aunque solo haya llegado hasta hoy una

cantidad relativamente pequeña de las mismas. Ahora bien, el conjunto de obras medievales inglesas disponibles es gratamente elevado, ya que se ha conservado en diversos manuscritos una cantidad considerable de piezas que tratan sobre la historia de la Salvación.

Entre las obras conservadas, destacamos las destinadas al Tránsito, Asunción y Coronación de la Virgen María, por su complejidad y su inspiración en fuentes apócrifas muy conocidas, como la *Leyenda dorada*. En el libro de Portillo y Gómez encontramos una traducción editada de cinco piezas breves procedentes del manuscrito de York, así como una pieza más extensa procedente del manuscrito de N-Town. Todas las obras fueron compuestas por autores anónimos a finales del s. XV, constituyendo un ejemplo del fértil legado dramático de la Inglaterra medieval.

Los autores del ciclo fueron educados en hábitos escolásticos de pensamiento que tratan la relación entre Dios y el hombre como ligada a un patrón causal de derechos y deberes, de los cuales se derivan los principios del derecho canónico. La autoridad de la jerarquía proviene de Dios y acaba en el hombre (King 2006). (Texto traducido del inglés al español)

Pamela King (1986: 185-195) nos informa de que un manuscrito de las obras de teatro, que data de entre 1463 y 1477, permanece intacto y almacenado en la Biblioteca Británica (a fecha de 2009). El ciclo utiliza verso polimétrico, la mayoría con rima, un ritmo regular con versos bastante cortos y aliteraciones frecuentes. Los críticos opinan que, aun siendo anónimas, varios clérigos son responsables de su autoría, uno de los cuales se conoce comúnmente como el "Realista de York".

A esta información anterior añade que El manuscrito *Additional 35290* se conoce como *Registrum* y se conserva en la Biblioteca Británica, es una copia del texto completo con el listado de obras del Ciclo de York por orden de representación. Asigna al gremio de los posaderos La

Coronación de la Virgen (XLVI) y, según documentos civiles este gremio asumió su representación en 1463 (Mourón 2005: 26).

Las obras continuaron representándose después de la Reforma, cuando en 1548 la fiesta del *Corpus Christi* fue abolida en Inglaterra. Las obras fueron adaptadas a la nueva ortodoxia religiosa, reduciendo escenas en honor a la Virgen, pero fueron suprimidas definitivamente en 1569.

Durante el reinado de Eduardo VI, debido a la instauración de un proceso de radicalización del Protestantismo y la iconoclastia, los dramas marianos de la Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen fueron dejados de lado, fueron restaurados durante el reinado de la reina María, y fueron suprimidos de nuevo en 1561. La presión sobre los *pageants* aumentó con la crisis del año 1570, cuando la rebelión católica estaba en el aire y la reina Isabel fue excomulgada (Davidson 2011: 12). (Texto traducido del inglés al español)

Efectivamente, por tradición, un gremio asumía la responsabilidad de una obra, en particular el de la *Asunción y Coronación de la Virgen* correspondía a los mozos de cuadra, el *Entierro de la Virgen* a los constructores y después a los tejedores de lino, *Muerte de la Virgen* a los pañeros, etc. La particularidad del episodio de la Coronación de la Virgen por la Trinidad está confirmada por la ausencia del mismo de la abundante literatura apócrifa asuncionista, aunque en las artes plásticas se reflejó pronto. El brillante y efectista movimiento de ascenso-descenso-ascenso del alma de la Virgen pudo tener su fuente por primera vez en el *Transitus* del PseudoMelitón, un texto que ha sido fechado entre el s. VI y el VII, aunque en el citado *Libellus exequiis* (ver cap. III.2.1. y 3) ya se había sugerido esa escena (King 1986: 185-195). (Texto traducido del valenciano al español)

Portillo y Gómez (1995: 9-27) destacan que solamente cuatro *pageants* o *mysteries* entre los dedicados a la Asunción se conservan actualmente en Inglaterra; tres de

ellos forman parte del ciclo de York (con los números 44, 45 y 46 en el manuscrito sobre el Tránsito, Resurrección y Asunción de la Virgen) y una al de N-Town (con el número 41 en el manuscrito y de especial interés para la tesis), más extenso que los demás, que para algunos estudiosos podría tener carácter de ciclo “itinerante” y estar relacionado con los condados de Norfolk, Essex o Suffolk. Queda añadido un fragmento posterior de York dedicado a la Coronación. Aunque no hay pruebas documentales, se sabe que hubo también misterios asuncionistas en ciudades como Chester, Lincoln y otras. “Todos ellos, a excepción del de York, probablemente fueron compuestos a finales del siglo XIV, aunque los manuscritos que nos han llegado datan en muchos casos de fechas posteriores” (Fernández Martín 2021: 75-105).

Fernández Martín (2000: 109-119) considera que una de los motivos por los que el ciclo de York sobresale entre los demás ciclos ingleses es precisamente, porque ha conservado misterios donde la figura central es María con su Muerte, Asunción y Coronación. Son las piezas numeradas de la 44 a la 46A, conocidas como *The Death of the Virgin*, *The Funeral of de Virgin*, *The Assumption of the Virgin*, *The Coronation of the Virgin* y *The Coronation of the Vvirgin (later fragment)*.

En la mayor parte de las investigaciones del período moderno, se ha interpretado que el drama medieval inglés está conformado esencialmente en dos subgéneros principales de drama religioso: las categorías obra de misterio y obra de moralidad. Se entiende que los cuatro ciclos supervivientes, conocidos como los ciclos de York y Chester, Towneley / Wakefield y N-Town *Plays*, están aparentemente completos y son misterios. Asimismo, han perdurado dos misterios dilatados y tardíos de Coventry, y existen registros, incluso fragmentos, de otras creaciones semejantes que se representaron en otros lugares.

4.4.2.2. Ciclo asuncionista de York y N-Town: textos y dramaturgia

Teniendo en cuenta a González Fernández de Sevilla (2008: 81-86), podemos calificarlos como dramas verbales, porque la parte verbal influye más decididamente que la propia acción dramática sobre la escenificación de las obras. Es más significativo hablar que actuar; la primacía de lo lingüístico sobre lo teatral prima lo narrativo por encima de lo dialógico, pues lo realmente importante es transmitir un mensaje a través de acontecimientos sucesivos. Abundan los monólogos dramáticos extensos más que los diálogos.

Dentro del análisis que realizan Portillo y Gómez (1995: 26-28) se corrobora lo ya dicho anteriormente: que todos los dramas ingleses de los ciclos están escritos en verso, incluidos los asuncionistas, pero con una gran variedad tipológica de los versos de unas obras a otras. La obra 45 del ciclo de York *La Asunción de Nuestra Señora* presenta la novedad de que el manuscrito recoge las partes del libreto para ser cantadas y musicadas junto al texto dramático.

La obra *La Asunción de la Virgen* del ciclo de N-Town tiene como base métrica una estrofa de trece versos. También son abundantes en estas obras los cuartetos de rima alterna o variaciones de rimas formando pareados y tercetos. Aunque consta en indicaciones que se cantan varias canciones, este manuscrito no contiene la partitura, pero puede reconocerse en antifonarios y libros litúrgicos de la época, puesto que la mayoría provienen de los oficios de la Asunción.

En el Ciclo de York, tal como sobrevive en el Registro, el texto bíblico y litúrgico se reescribe para su interpretación en verso inglés rimado. El material del que está formado sigue siendo, como hemos visto, teológicamente ortodoxo, aunque puede embellecer los patrones causales de sus fuentes narrativas. Al observar esta área finalmente, colocamos la política, especialmente la política eclesiástica, del York del siglo XV,

nuevamente en el centro del escenario (King 2006). (Texto traducido del inglés al español)

La existencia de un tesoro de documentos municipales además de una copia oficial del ciclo de teatro *Corpus Christi* no es simplemente un accidente de la historia; es un reflejo del temperamento cívico de York que valoraba la preservación de las instituciones de la ciudad e insistía en el reconocimiento de su identidad corporativa respetada y de larga tradición.

El ciclo del *Corpus Christi* no era un mero entretenimiento popular, ni una ocasión festiva anual ordinaria; era la celebración orgullosa y solemne de la ciudad en sí misma. Uno siente al leer el manuscrito de las obras y los copiosos registros municipales de York que el ciclo mismo es un trabajo corporativo, y no tan marcadamente como los otros ciclos el trabajo de una conciencia individual (Stevens, M. 1987: 17). (Texto traducido del inglés al español)

Portillo y Gómez (1995: 26-28) advierten de que en la traducción han intentado mantener la división estrófica y el cómputo silábico y rítmico, para recrear la versión original combinada de versos largos y cortos, pero han renunciado a la rima (para más detalles sobre la traducción del inglés al español ver las explicaciones de los autores en las pp. 26-28 de su estudio).

Portillo y Gómez (1995: 9-27) confirman que, respecto a la escenificación, la acción tendría lugar sobre un *pageant* o soporte físico que iría soportado al menos por cuatro ruedas y sería empujado por hombres cuando se desplazaba; suponía un componente indispensable en la representación. El tipo de escenificación en York y Chester consistía en una serie de carromatos que iban representando distintos episodios a lo largo de toda la ciudad, parando en una serie de estaciones colocadas estratégicamente dentro del núcleo urbano. Podían tener más de dos alturas. Su forma era rectangular, pero podía variar. La decoración era profusa y disponían de

un espacio en el que los actores se cambian de ropa. También en España se utilizaban *carros*, sobre todo para la representación de autos sacramentales, aunque ya en el s. XVII el esplendor y grado de sofisticación alcanzados en el montaje de estos carros o carrozas era muy considerable:

En Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo y otras ciudades de importancia llegó a tener verdadera significación y éxito creciente el arte de los carros. Apoyado en una plataforma fija, montada sobre ruedas, se elevaba un ingenioso mecanismo, distribuido en varios pisos, con sus decoraciones, cambios de escena y accesorios teatrales, que hacía posible no solo la comprensión del aparato simbólico-alegórico de la dramaturgia religiosa, sino también su representación real y animada. Los carros eran arrastrados por bueyes que, cuando la situación económica lo permitía, iban cubiertos con ricas mantas, coronados de flores y con los cuernos dorados. Cuando no era suficiente un solo carro, entonces se adicionaban uno o dos más; así sabemos que Calderón necesitaba para la representación de algunos de sus autos no menos de cinco carros (Pfandl 1933). (Nota ¹⁶)

Seguramente, estos *pageant* o carros, continúan Portillo y Gómez (1995), no se usarían siempre en la escenificación urbana de los misterios ingleses, realizándose entonces la representación sobre una plataforma fija en la calle, un salón o una iglesia. En la zona de actuación existían varios niveles: superior para el cielo, medio para la tierra y el inferior o foso para el infierno. Asiduamente los actores irrumpirían en el espacio del público. En los dramas asuncionistas usarían también además una maquinaria para subir y bajar personajes y objetos entre niveles. Las tablas de la plataforma tendrían una trampilla que permitía bajar a la parte inferior, al sepulcro de María, a un aparecido o un demonio. El decorado era tosco, confeccionado con telas, cortinas y maderas, todo ello pintado y decorado, con poca utillería, como algo de mobiliario. En la *Asunción de Nuestra Señora*, el Doctor que

pronuncia la loa prologal alude en el v. 1 a los muy nobles señores, mientras en los vv. 27-28 critica a la "gentuza" que grita y alborota.

Se apunta este dato como evidencia interna de los distintos tipos de público y formas de acomodarse de la representación. La longitud de las obras del ciclo de N-Town, y con muchos más personajes, han hecho pensar que en su representación se pudo utilizar el modelo de espacios escénicos simultáneos. Ocupaba una zona semicircular cerrada por bancos de madera sobre estrados, ocupados por los miembros más distinguidos de la comunidad. La mayoría permanecía de pie en el semicírculo, agrupándose sucesivamente en torno a cada uno de los lugares habilitados para la representación de las diferentes escenas: el bullicio de esta muchedumbre debía exigir bruscas llamadas de atención (Portillo y Gómez 1995: 69).

Sin embargo, desde la posición de González Fernández de Sevilla (2008: 81-86), lo festivo y espectacular se interfieren y refuerzan, lográndose, en general, en el teatro asuncionista una escenificación de intensidad máxima y de condensación artística total. Esta espectacularidad necesita una embrionaria sofisticación escénica. Opina que no se trata de un teatro tan rudimentario y basto, como en principio se pensaba. Ya se utilizan ingeniosos aparatos mecánicos en el *Misterio* de Eche como la *magrana*, el *araceli* para la subida de la imagen de la Virgen y la Coronación por la Trinidad. Todo ello, es cierto, contrasta con la sencillez teatral del ciclo de York, que usa menos recursos escénicos y parateatrales, si bien en la *Assumption and Coronation play* las indicaciones teatrales plantean la utilización de aparatos para hacer subir a María al cielo.

A partir del v. 156 se muestra explícitamente el cuadro de la Coronación, quizá con Jesús y María sentados en tronos o sitiales, María con la vista baja y Jesús coronando sus sienes; o sea, es Jesús quien corona

personalmente a su Madre, no la Trinidad, ni Dios Padre, como sí ocurre en otros dramas o iconografías (Portillo y Gómez 1995: 63). (Nota ¹⁷)

Uso, por tanto, de efectos visuales y trampantojos, como gasas y cortinas, la trampilla, la grúa (que facilitaban la aparición y desaparición de personas). Pocas referencias se conocen de la puesta en escena de este drama asuncionista, aunque por las acotaciones y las referencias directas e indirectas a la acción dramática en diálogos y monólogos sugieren un espectáculo caro, admirable y de gran dificultad técnica.

El vestuario sería muy importante, ya que la categoría y posición de los personajes (como era costumbre en la sociedad de la época) se caracterizaban por su apariencia física y esto se cuidaba al detalle. Insistimos en que los actores solían ser aficionados y que los papeles de Virgen o mujeres eran interpretados por hombres o niños varones.

Los montadores y escenógrafos debieron prestar gran atención a los efectos sonoros: truenos, ruidos, voces entre bastidores y, sobre todo, canciones y música, muy habituales en las obras asuncionistas. La partitura expresa una música compleja, cuya materialización necesitaría músicos y cantores profesionales, o acostumbrados al canto y la música interpretada en catedrales y abadías. Como expresa González Fernández de Sevilla (2008: 81-86), la música se convierte en estas obras en un elemento parateatral insustituible para el desarrollo de la acción dramática. No se trata de un simple ornamento añadido, sino de algo inherente a la representación misma. Tanto en el *Misterio* de Elche como en el ciclo de York la música es esencial; durante la representación del *Misterio*, el órgano se convierte en el instrumento musical por excelencia. J. Stevens (1983: 465-474) nos señala respecto a la música utilizada en el *play* XLV del ciclo de York *La Asunción de la Virgen*, que los cantos asuncionistas, tomados del *Cantica Canticorum*, como *Quae est ista quae ascendit*,

Surge prospera amica mea, *Tota pulchra es amica mea* y *Veni de Libano, sponsa mea*, son la única muestra en el teatro medieval inglés con música polifónica compuesta expresamente.

Portillo y Gómez (1995: 9-27) añaden respecto a la iluminación, que la oscuridad nocturna se fingiría mediante antorchas y luminarias, hasta conseguir, incluso, efectos de invisibilidad, como queda de manifiesto en la escena del entierro de María en el *pageant* de N-Town.

Dentro de la secuencia básica de tres grandes escenas del argumento (Muerte, Resurrección y Asunción de la Virgen), se fueron articulando diversos episodios: el anuncio de la muerte por un ángel, la reunión milagrosa de los apóstoles, la reunión y ataque de la sinagoga, la sepultura de María y el descenso de Jesús o un ángel por el alma de María, el cónclave para requerir también el cuerpo de María, el nuevo descenso de la corte celestial hasta el sepulcro y, finalmente la Coronación. A partir del s. XIV, se popularizó un nuevo episodio: el de las dudas de Tomás y el lanzamiento del cinturón o pañuelo de la Virgen (Portillo y Gómez 1995: 9-27).

Fernández Martín (2000: 109-119) argumenta que si se comparan estas piezas inglesas con el resto de obras asuncionistas europeas, se puede alcanzar una conclusión sobre sus escenas comunes. El "esquema episódico asuncionista" establecido por Quirante (1987) consta de 43 episodios básicos, donde figuran el relato de la Muerte, Resurrección, Asunción y Glorificación de María. La secuencia modelo comenzaría con la visita de María a los Santos Lugares, su deseo súbito de morir, la llegada del ángel para anunciarle su próxima muerte, la llegada de Juan y el resto de apóstoles para acompañarla en el Tránsito; le siguen la llegada de Jesús para llevarse el alma al cielo, el entierro o procesión fúnebre, el sepelio, el episodio de la *judiada*, la Resurrección y una segunda venida de Jesús, acompañado por san Miguel, para unir de nuevo el alma al cuerpo de María. Finalmente se produce la

Asunción en cuerpo y alma en presencia de los apóstoles, incluyendo el episodio de Tomás. En la *Asunción de Nuestra Señora*, Tomás dice que viene desde la India, en singular, no en plural.

Si comparamos el episodio de la Dormición entre el de York y el *Ludus*, presenta claras diferencias. En el último, el ángel se niega a revelar su nombre, sin embargo, en el primero responde que es Gabriel. En el de York se dedican sesenta y cuatro versos a explicitar el valor mediador de María en la salvación, y en el del *Ludus* sólo tres. El de York es parco en indicaciones escénicas, mientras que en el de N-Town se hace patente el interés por lo teatral y dramático. El episodio del entierro, inexistente en el de York, ocupa en el *Ludus* más de 200 versos, debido al interés por lo teatral, y es por lo que aparecen peleas, trucos escénicos, disputas y apariciones de diablos, muy del gusto del público. Por esta misma razón teatral, el episodio de la Coronación en este ciclo ocupa apenas cuarenta y tres versos y en el de York ciento cincuenta y cinco, por los discursos líricos de la corte celestial. En el drama de N-Town no aparece el episodio de Tomás y el ceñidor, quizá por su fidelidad al relato de la *Leyenda Áurea* (Portillo y Gómez 1995: 19-20).

Es evidente que el ciclo de York se amolda a la tradición de la Iglesia sobre los relatos del Tránsito de María, especialmente a la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Aunque no es menos cierto, que introduce su peculiar idiosincrasia cambiando y retocando episodios, que lo singularizan respecto a otros dramas asuncionistas europeos tardomedievales. Son esencialmente misterios cristocéntricos, donde se destaca la relación Madre-Hijo (Fernández Martín 2000: 109-119). Ella es la protagonista, el ideal de mujer, que adquiere gran relevancia en el drama mariano, como una reivindicación de heroínas virtuosas. Ella es la Madre de Dios, modelo y mediadora (ver cap. III.3.1.1).

4.4.2.3. Actualidad del ciclo de York

Los *York Mystery Plays* son un espectáculo teatral realizado por las comunidades de la ciudad de York. La primera transcripción fue en 1885. Después de varios siglos inactivos, las obras resucitaron en el s. XX con representaciones en los Jardines del Museo de York, interpretadas por elencos masivos provenientes de la comunidad de York. Con el tiempo, muchos grupos y lugares diferentes han acogido la tradición. De 1951 a 1988 cada tres años se representaba una selección de obras. En la década de 1990, los gremios de York recuperaron su herencia al producir una serie de obras de teatro sobre carretas, como alguna vez lo hicieron sus antepasados medievales. En el año 2000 se celebró un festival "Los Misterios del milenio de York". Siguieron de 2012 a 2019, hasta el 2021 que ya hubo un alivio de restricciones por la COVID.

Desde 1977 a 2014 se han realizado adaptaciones teatrales de textos. También se ha modernizado el lenguaje o bien quitando expresiones o frases obsoletas o, al menos, usando pronunciación moderna. Los *Plays* regresan a la ciudad en junio de 2022; los días 19 y 26 en varios lugares de la ciudad. Los días 22 y 23 de junio se llevan a cabo actuaciones especiales de verano, cuando los *Misterios* regresan a *Market Place in Shambles* con audiencias que podrán experimentar cinco obras en este entorno único. Si bien las obras pertenecen a cualquiera en York que se interese en ellas, los gremios y las compañías tienen el privilegio de ayudar a llevar las obras a una nueva generación. Todo el mundo puede unirse a la celebración este verano, mientras los carros ruedan una vez más. (Textos traducidos del inglés al español)

<https://www.yorkmysteryplays.co.uk/>

https://hmong.es/wiki/York_Mystery_Plays

Vídeos de los dramas medievales ingleses *York Mystery Plays*.

<https://www.youtube.com/watch?v=8nyFLOIEupM> 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=QLRsEhbgeFs> 2018

(Consultadas el 12/04/2022).

4.4.3. Misterios y milagros franceses

Verdevoye (1954: 73-103) realiza en su artículo un recorrido muy didáctico sobre el origen y evolución del teatro religioso francés medieval, en el que queda incorporada y contextualizada la dramática asuncionista, que en Francia es menos abundante y teatralmente menos importante que en España, Italia o Inglaterra. Hay constancia documental de que el monje Tutilon concibe los tropos en el s. X, como interpretación y glosa del Evangelio. Ciertas abadías benedictinas escenifican en el s. XI varios episodios de la Resurrección de Cristo para ilustrar a un público iletrado. La ceremonia litúrgica se va transformando en espectáculo. Al episodio esencial del sepulcro se incorporaron escenas accesorias, como un antes y un después de las palabras evangélicas. Pronto el público fiel quiso contemplar también otros momentos de la vida de Cristo. Así surgieron las escenas destinadas a la Navidad.

El público laico, continúa Verdevoye, se fue interesando por estas pequeñas representaciones, y entonces tienen lugar dos hechos importantes: la lengua vulgar se va introduciendo en el texto hasta imponerse, y las partes cantadas se reducen, reemplazadas por las recitadas. Como consecuencia de ello, pronto saldrán de la iglesia, porque, aunque basadas en las Escrituras, se van nutriendo de elementos profanos, y se suelen denominar dramas semilitúrgicos. La música era muy importante en los dramas litúrgicos franceses. El texto era cantado y acompañado con órgano, instrumentos de cuerda, a veces tambores y cítara. Los actores eran los canónigos, monjes, diáconos y acólitos. Sin embargo, hay indicios de que en los conventos de religiosas las monjas participaban en la representación. Llegado el momento, los laicos pidieron participar en esos espectáculos y se les concedieron

los papeles secundarios. Los actores laicos tratan de emular la gestualidad lenta y simbólica de los sacerdotes ante el altar.

Este drama proveniente del teatro litúrgico y semilitúrgico evolucionará gracias al auge del culto a la Virgen a partir del s. XII, que iba a cambiar la vida artística de la época (ver cap. III.3.1) Como consecuencia de esta gran devoción, asegura Verdevoye, se multiplican los milagros atribuidos a María y las obras escénicas basadas en sus intercesiones milagrosas. La historia del teatro francés del s. XIV viene señalada por la aparición de las *moralités* (moralidades) y de los misterios, o sea, del drama profano y de los milagros. Teniendo en cuenta la importancia cada vez mayor de las representaciones escénicas, los comediógrafos llevaron a escena algunos de esos relatos piadosos. Se conservan repertorios del s. XIV de algunas asociaciones religiosas y literarias conocidas como *puy*, que disponían representaciones dramáticas y exhibiciones poéticas, cuyo asunto principal era la intervención milagrosa de la Virgen en la vida de las personas.

Las representaciones de la Asunción, según lo que conocemos hasta ahora, tienen sus orígenes en el siglo XIII en juegos litúrgicos y paralitúrgicos celebrados el día de la Asunción con expresivos rudimentos dramáticos. Estos juegos (procesión del entierro de la Virgen y exposición de la cama mortuoria en el interior de los templo) han perdurado de diferentes maneras hasta nuestros días (Massip 2005c: 361). (Texto traducido del francés al español)

En Francia "están bien documentadas las representaciones asuncionistas de *Le Puy de Valenciennes* (1229) y la de Bayeux (1323)". Seguramente, "la más antigua representación asuncionista es, por ahora, la del *Puy de Valenciennes*, pero no constan noticias de que su texto haya llegado hasta la actualidad, aunque sí existe una renovación de 1496" (Gironés 1977). Massip (1991c: 27-28) nos habla de otra representación asuncionista, "una epístola farcida (farsa) exclusivamente litúrgica,

que consta de noventa y cuatro versos en latín y en *langue d'oil*, de la segunda mitad del s. XIII se ha conservado”. (Último texto entrecomillado traducido del inglés al español). Ahora bien,

El primer texto dramático conservado de una representación asuncionista al norte de los Pirineos es el *Mystère de l'Ascension de la Vierge* compuesto en Tolosa, ya en francés, en 1452, que incluye una *diablerie* y una judiada como nuestra *Representació*, y que culmina con una escena de santo Tomás recibiendo el cingulo de la Asunta y dialogando con un loco, un leproso, un ciego y un sordo (Massip 2022: 383).

Massip (2005c: 361-383) realiza un recorrido por las diversas representaciones y espectáculos asuncionistas en Francia (además de las ya nombradas) y Bélgica: Coutances, Montauban, Dieppe, Rouen, Valognes, Cherburgo, Moissac, Rabastens, Besançon, Aix (s. XV); Chaumont, Béthune, Amboise, Aubonne, Grenade, Lauzerte, Bourges, París, Tournai, Amiens, Genève, Argentan (s. XVI); Valmeinier, Montmirail (s. XVII); Mons, Namur, Bruxelles, Leuven (Bélgica). También reseña algunas publicaciones de textos teatrales asuncionistas en Francia hasta el s. XIX, que supone “el último soplo de un género agotado” (2005c: 383. Entrecomillado traducido del francés al español).

4.4.4. Laudas italianas

El teatro religioso en Italia presenta unos orígenes y formas particulares que lo caracterizan respecto a las restantes manifestaciones europeas primitivas. Al igual que en el resto de Europa, en Italia también conocieron el drama litúrgico en latín, representado principalmente en catedrales y monasterios. Estas expresiones dramáticas, junto a ciertas baladas mímicas, favorecieron el surgimiento de las laudas dramáticas. Según Pistoressi de Luca (2017: 473-480), durante el s. XIII asistimos al nacimiento de las cofradías, principalmente franciscanas: asociaciones

de laicos que, asistidos espiritualmente por un sacerdote, se constituían con la finalidad de rezar en común, de reconfortar a los cofrades pobres o enfermos, realizar labor de beneficencia o de rezar por los muertos. "La cofradías, muy a menudo, prepararon para uso de los miembros colecciones de laudas" (p. 475). (Entrecomillado traducido del italiano al español).

Estas cofradías, llamadas *confraternità*, alcanzan gran poder a través de las órdenes religiosas; se dedican al canto de laudas, primero musicales y cantadas y después dramatizadas con interpretación de juglares. Las laudas evolucionan desde tratar pasajes evangélicos a otros del Antiguo Testamento (protodramáticas) con episodios mucho más espectaculares y de vidas de santos, incluida la Virgen María (Chiclana 1988: 31). Así pues, a mediados del s. XIII, surge en Umbria la lauda, un espectáculo de cantos religiosos laudatorios, que paulatinamente alcanzaron una forma dialogada. Las tramas de estas representaciones se basaban sobre todo en escenas evangélicas como la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, otros episodios de la vida de Cristo, etc.

Las laudas se dan a conocer a partir de 1233, llamado Año del Aleluya, en el centro de Italia y se difunden con el movimiento de los Flagelantes encabezados por Raniero Fasani. Al principio, los textos se transmiten de forma oral en las cofradías, para, finalmente, conservarse en colecciones manuscritas. La lauda umbra es el prototipo de este género y puede subdividirse en dos tipos, uno de temática triste se centra en la Pasión de Cristo y las lamentaciones de María; el otro, más popular, es la lauda perusina, en la que se relatan episodios del evangelio mezclados con leyendas hagiográficas (Pistoresi de Luca 2017: 476). (Texto traducido del italiano al español)

Entre los creadores de laudas sobresalió el monje toscano Jacopone da Todi (1230-1306). Su pieza más conocida es *Lamentaciones de la Virgen*. La lauda ayudó al nacimiento de las representaciones sagradas (*sacre rappresentazione*), que se

desarrollaron en los s. XIV-XV, también en la zona central de la Península Itálica; se trataba de un género próximo al misterio, muy común en países como Francia e Inglaterra. Su contenido, además de basarse en episodios bíblicos, también agregaba motivos legendarios y realistas. Estas actuaciones tenían lugar sobre un tablado levantado en la plaza de la ciudad. La escena se construyó de acuerdo con el canon establecido: en la parte inferior está el infierno (la boca abierta de un dragón), en la parte superior está el cielo, y entre ellos los escenarios del mundo representado.

Lo importante es que la lauda, desde su origen, así como la devoción y la sagrada representación -nombres que designan formas del teatro religioso popular sin diferencias muy netas entre sí- fue teatro que se representaba fuera de la iglesia; por lo tanto, manifestación cada vez menos litúrgica y cada vez más espectacular y popular, que se desarrolla en todas las regiones de Italia, tomando distintas características, pero conservando formalmente su carácter místico y edificante, hasta llegar a las grandes representaciones sacras de Florencia y otros centros en el siglo XV y XVI (Dabini 1959: 26)

Según Pistoresi de Luca (2017: 473-480), el laudario más antiguo que nos ha llegado es el *Codex de Cortona*, donde podemos ver como la lauda es heredera de la tradición clásica de la himnodia. En sus comienzos se trata de jaculatorias; luego se añadirán ritmos, melodías y alternancias hasta pasar de sencillas réplicas a una breve obra dividida en tres partes, con varios personajes. "Las colecciones de laudas solían ser anónimas, porque se consideraban como actos de devoción, pero no es el caso de Jacopone da Todi" (p. 476). "La Virgen María, la verdadera protagonista en el Calvario, nunca pide clemencia o piedad para sí misma, sino para su hijo, con el que quiere morir, pero por el que seguirá al lado de Juan" (p. 480). (Textos entrecomillados traducidos del italiano al español). En la obra de Todi, la figura de María evoluciona también desde una presentación canónica en los tropos y laudas arcaicas a ser una

Madre que sufre por su Hijo, "Madre sufriente popular que grita, llora, se queja, pide venganza, hasta duda de la divinidad de su Hijo" (Chiclana 1988: 26).

Nervano (2006: 27-106) nos explica en su extenso estudio que *El laudario Vaticano Latino 4834* contiene una antología de dieciocho laudas dedicadas a las cuatro fiestas marianas más importantes: Inmaculada Concepción, Natividad de la Virgen, Anunciación y Asunción (p. 27). Asís, Perugia y Orvieto (donde ya recibe el nombre de representación y contiene danza y polifonía), así como Módena, Ferrara y Siena, se erigen como los núcleos más interesantes en la creación de laudas umbrias en los s. XII-XIV (p. 33).

La lauda dialogada descubierta en algunos códices umbrios se ha denominado como oficios dramáticos, con esto se ha pretendido resaltar la proximidad y confluencia entre formas representativas de carácter *disciplinata* y oficio eclesiástico. Suponía, en cierta manera, una liturgia vulgar superpuesta o paralela a la oficial (p. 41). (Texto traducido del italiano al español)

El *Ordo ad faciendum disciplinam* (Orden para realizar la disciplina) de las confraternidades desarrollaba el aspecto devocional de sus ritos en una serie de pasos: confesión de los pecados, cambio de vestimenta, plegarias por los difuntos, flagelación, lectura de preces en lengua vulgar, incluidas plegarias marianas y conclusión del rito con una bendición. Entre estos pasos y secciones se incluían las laudas (pp. 46-54). En las procesiones, los cofrades revestidos con la vestimenta de saco eran admitidos solamente en ocasiones como funerales y en algunas fiestas: la de la indulgencia del perdón de principios de agosto, las patronales o la de la Asunción de la Virgen, cuando los cofrades traían ofrendas de cera a la Catedral (p.58). La lauda 143 de la *Confraternità dell'Annunziata* se inspira en el tema de la Asunción (p. 73). Las procesiones de disciplinantes de Asís del s. XIV en el día de la Asunción se regían con una estricta normativa (p. 106). En Perugia, la

Confraternità dell'Annunziata exhibía en procesión una tabla con la efigie de Cristo durante la vigilia de la Asunción (Nervano 2066: 27-106). (Texto traducido del italiano al español)

Una lauda de Perugia es, que yo sepa, una de las primeras representaciones teatrales de la Asunción. Puede fecharse en los últimos años del siglo XIII y consta de 160 versos en lengua vernácula. Este primer intento de Umbría no sorprende en vista de la poderosa influencia que los franciscanos locales parecen haber ejercido en los comienzos del teatro vernáculo en las áreas de lengua romance. Los fragmentos sobrevivientes del drama de Amorbach pueden, sin embargo, ubicarse aproximadamente al mismo tiempo. Este drama, que termina con la procesión fúnebre de la Virgen interrumpida por los judíos, está escrito en latín y en alemán arcaico y, además, posee notación musical. No sobrevive ningún registro de la puesta en escena de estos ejemplos, ni existe tal evidencia disponible para el obra de Orvieto de *La Rappresentazione* de Santa Maria d'Agosto, otra lauda de Umbría de 410 líneas de longitud del siglo XIV, que puede haberse representado dentro de un edificio de iglesia (Massip 1991c). (Texto traducido del inglés al español)

La sagrada imagen de Orvieto, adornada con una corona de plata dorada y perlas, era acompañada por los Cónsules de las Artes y por los fieles en oración, en medio del sonido de las campanas, el toque de las trompetas y los cantos de los niños, mientras con el transcurrir del tiempo añadieron a las celebraciones también una representación sacra y un palio.

Para finalizar este epígrafe sobre teatro religioso medieval italiano, vamos a referir unas consideraciones que consideramos muy acertadas de Dabini (1959: 25-50) sobre la evolución de dicho teatro. En principio, el teatro popular italiano siguió los cauces medievales tradicionales, o sea, la representación de misterios sagrados: el

drama litúrgico, la lauda, la devoción, etc. El drama litúrgico se desarrolló en Italia, gracias a la liturgia romana, en las iglesias incluso antes que en otros países europeos; pero en Italia ese desarrollo del teatro religioso no fue tan sencillo, porque intervinieron otros elementos novedosos (pp. 25-26). La lauda, desde su origen, así como esas otras formas de representación religiosa popular, fue un teatro representado en plazas y calles; por lo tanto, fue perdiendo poco a poco su carácter litúrgico, siendo cada vez más espectacular y popular en todas las regiones de Italia, aunque preservó su esencia mística y edificante, hasta florecer, como ya señalamos anteriormente, en las grandes representaciones sacras de Florencia y otros centros en el s. XV y XVI (p. 26).

Mientras en otros países (principalmente España e Inglaterra) el drama medieval, en su doble aspecto religioso y profano y en su espectacularidad basada en el escenario múltiple que permite una casi ilimitada sucesión de cuadros en saltos de lugar y tiempo, engendró formas de teatro moderno que, dentro de esa línea, armonizan con la influencia renacentista que sin duda reciben, en Italia no ocurre nada de esto; precisamente cuando en esos dos países el teatro se afirma con tanto empuje y trascendencia, en Italia el desenvolvimiento teatral parece interrumpirse, sin más (p. 31).

Ello es debido, sin duda, a estas interferencias novedosas que influyen de manera original sobre el desarrollo del teatro en Italia desde el s. XIV hasta el XVI y que son, por un lado, el humanismo con la comedia humanística y, por otro, la aparición de la *commedia dell'arte*.

**CAPÍTULO V – EL TEMA
ASUNCIONISTA EN EL TEATRO
RELIGIOSO DEL REINO DE
CASTILLA**

V - EL TEMA ASUNCIONISTA EN EL TEATRO RELIGIOSO DEL REINO DE CASTILLA

5.1. INTRODUCCIÓN

Como introducción a este epígrafe, el profesor canadiense Richard Donovan (1958: 96 y ss.) destaca que el teatro castellano del s. XV está muy alejado de la complejidad que presentan los misterios y pasiones franceses, los del Levante peninsular (al menos con la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* del s. XIV o *L'Assumpció* valenciana del XV), las *devozioni* italianas del XIV o la *sacra rappresentazione* toscana del XV (Florencia). Incluso en las obras castellanas en que aparecen acotaciones, como en las *Églogas* de Encina o las obras de Lucas Fernández, son tan sencillas que contrasta excesivamente con las que aportan textos coetáneos de las otras tradiciones mencionadas, que propenden hacia una estructuración material más sofisticada y articulada.

Si repasamos las restantes manifestaciones dramáticas europeas, partiendo de que en ninguna zona existe la gran variedad de formatos y la reseñable producción que nos brinda Francia, en las postrimerías del s. XIV y sobre todo en el XV, la tradición confluye en manifestaciones espectaculares, muy depuradas desde un punto de vista técnico y espectacular que no tiene parangón ni mucho menos a la situación castellana, que presenta piezas breves, con una técnica teatral poco elaborada. (Texto traducido del inglés al español)

No todos los expertos están de acuerdo con la propuesta arriesgada de Quirante (1994: 821-830), cuando asegura que las principales ciudades españolas rivalizaban en disputas para ser las primeras en encumbramiento y popularidad. Debemos apreciar y valorar las asunciones del s. XVI en este contexto nuevo: la historia de la

Virgen María envuelta de entremeses, bailes, banquetes, entradas, asuntos religiosos, pero tratados por laicos y dedicados a ciudadanos. Las consecuencias de todo ello se deducen con facilidad: primero, el espectador sería un ciudadano carente de la formación cristiana adecuada, no conocería la historia que se va a representar, o al menos, no tanto como el oficiante. El espectador se acomoda en una posición de pasividad, por ello nuestras asunciones descuidan ese sincretismo que les era peculiar en la Edad Media y adquieren ahora una sólida envoltura aclaratoria.

Se aprecia ahora un segundo componente del drama muy revelador, sugiere Quirante, como es la inclusión de versos destinados a desarrollar la historia, pero también a explicarla y a facilitar al espectador una conclusión. En tercer lugar, recordemos que estos montajes están destinados a personas cuya posición vital ante el mundo que los rodea es muy distinta de la del hombre medieval. El nuevo espectador no se afana entre el paraíso y el infierno, sino en entornos urbanos, donde no tiene cabida lo sobrenatural y donde las apariciones de personajes sobrenaturales pertenecen a la leyenda, a una historia que no es la suya cotidiana, sino que sencillamente reside en la iglesia. En la vida real impera la razón y lo material. El distanciamiento se consigue mediante la retórica de lo verbal del texto, del oropel de las palabras. En la vida real, los personajes celestiales permanecen en el cielo, desde allí son contemplados, pero no descienden a la tierra.

Hay otras dos circunstancias fundamentales en la creación de estas obras que estudiamos, que serían la profesionalización de todo lo que rodea al teatro y la divulgación del espíritu del Concilio de Trento. La evolución de este tipo de teatro, conlleva el debilitamiento de lo episódico y el engrandecimiento de los personajes principales, que fuerza al relato a progresar en el sentido de enaltecer la figura de María y su autonomía respecto al nexo de supeditación filial preponderante en el medievo (Quirante 1994: 821-830).

Por otra parte, las profesoras Ferrer y García (1984: 77-86) proponen la hipótesis de que los datos obtenidos de distintas investigaciones han remarcado la influencia en Castilla de la zona levantina a partir de la intervención en la procesión del *Corpus* toledano de personas como el Arcipreste de Talavera, estrechamente unido a Valencia y a ciudades como Tortosa y Barcelona, o del valenciano Sernisel, llegado a Toledo en 1500 para representar el *Auto de la Ascensión* mediante el mecanismo del *araceli*, procedente de Guadalajara. Esta información abunda en la idea de que florecía una intensa actividad dramática no solo en Toledo, sino también en otras ciudades castellanas a fines del s. XV. Las "nubes" del mecanismo de este auto fueron realizadas por tres cesteros a las órdenes de Sernisel, quien había preparado el papel teñido de colores, que cubría la nube.

En 1542 y 1543 el actor sevillano Lope de Rueda se compromete con el gremio de los odrosos y corredores de vino para sacar el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*. Evidentemente, tal actividad dramática no se circunscribió, como ya vemos, a Toledo y Sevilla, pues desde 1447 constan escenificaciones del *Corpus* en Murcia, con la participación conjunta de la Iglesia, los gremios y el municipio; en Oviedo, donde un documento fechado en 1499 cita estas representaciones como habituales, y, claro está, en Guadalajara, pues solo así se entiende que el cabildo toledano encargara a Sernisel esta puesta en escena con elementos escénicos muy novedosos.

Ferrer y García se preguntan a continuación si a partir de estos datos, ¿se puede hablar de misterios en Castilla en el s. XVI? ¿Se parecen los autos, églogas y farsas de la zona castellana a los misterios levantinos? Probablemente, los temas fueron los mismos, aunque convendría llevar a cabo un análisis comparativo de los autos conservados tanto en los códices castellanos como en los catalano-valencianos, lo que quizá concluyera en una simple cuestión terminológica: a zonas lingüísticas diferentes corresponden términos diferentes.

Para Cáteda (2019: 59-92), el drama de la Asunción de María comienza su recorrido en Castilla mediado el s. XV. Alfonso Martínez de Toledo es uno de los primeros personajes conocidos que podemos vincular con el fenómeno teatral en nuestro país. Dirigió desde 1454 hasta el 1461 las funciones teatrales de la Catedral de Toledo en Navidad, Semana Santa o la Asunción. La primera noticia es del 1461 cuando, con motivo de la llegada de Enrique IV a Toledo, se le encomendó “fazer la representación de Nuestra Señora de la Assumpción” y aunque no conservemos textos hasta bien entrado el s. XVI, se sabe que en el *Corpus* toledano del 1493 se representó una Asunción. También se sabe que durante varios años, a partir del 1454, el arcipreste de Talavera se encargó de unas primitivas funciones teatrales en la sede toledana. Se conservan documentos sobre la liquidación de cuentas de varias representaciones. Según Torroja y Rivas:

Él se encargó de las efectuadas en la catedral y para toda la ciudad de Toledo durante las festividades de Navidad, el *Corpus* y la Asunción de aquel 1454. En la liquidación de cuentas del año 1456 se habla de "autos escenificados" bajo la dirección de Alfonso Martínez de Toledo, lo cual ya nos refiere la naturaleza de las piezas teatrales representadas. Él es también el encargado de su organización en las fiestas de 1457. En 1458 se ocupa de la «representación de los pastores» en la fiesta de Navidad. En 1459 aparece preparando las procesiones de agosto y la función de Navidad. Desaparece su nombre en dichas relaciones de representaciones teatrales en la catedral toledana a partir de 1461, quizás a causa de su edad (1977: 49).

5.2. MANIFESTACIONES TEATRALES ALTERNATIVAS: PASTORADAS, *DANCES* Y LOAS**5.2.1. Ceremonia litúrgica y parateatro popular**

Teatro, drama y espectáculo son tres palabras fuertemente relacionadas y, a veces, utilizadas como sinónimos aplicables aleatoriamente a cualquier actividad ficcional que se desarrolle en directo ante la vista de un público. Es realmente complicado entre los estudiosos ponerse de acuerdo en los límites de cada uno de estos conceptos y, sobre todo, el alcance de su significado en el Medievo y el Renacimiento. Esto es un síntoma de la complejidad del hecho teatral, que nos ha convencido de la necesidad de abordar las representaciones asuncionistas en ese período desde lo más puramente literario a lo considerado más genuinamente teatral, pasando por lo parateatral (ver cap. I.1.3.1).

Todo lo anteriormente expuesto, unido a la carencia de elementos que modelen el teatro *per se*, ubica algunos hechos escénicos como pastoradas, danzas, *dances* o loas en la categoría del parateatro, como podría ocurrir con las fiestas de toros, el circo y los desfiles o pasacalles, mucho más próximos al espectáculo que al teatro. Porque todas estas expresiones escénicas orbitan en el entorno de lo teatral. Díez Borque (1988), a nuestro entender, es el autor que mejor ha definido el abigarrado mundo de lo parateatral. Díez reconoce que en la variedad de manifestaciones escénicas que supone el término hay una escala que va "de la confusión a la perfecta delimitación de teatro y fiesta, con una rica pluralidad de posibilidades intermedias" (p. 49).

La mayoría de estas manifestaciones parateatrales demanda la especial preparación del actante mientras se ejecutan para el disfrute del público, lo que necesita un grado de exhibicionismo muy parecido al del teatro. Semejante similitud propicia que, con frecuencia, "algunos de estos espectáculos incorporen o utilicen lo que, en principio,

debieran ser recursos y propiedades particulares pertenecientes a los otros medios" (Díez Borque 1988: 71). Todo ello comparte el sentido completo de los términos utilizados por Quirante, que denomina "fenómenos espectaculares" (2001: 229) lo que podríamos llamar también "hechos escénicos", pues, como el mismo autor reflexiona, la recurrente palabra "parateatralidad" ha servido para que los especialistas de las artes escénicas designen lo que parece teatro y, sin embargo, es algo muy diferente.

Díez Borque (1988: 49) había indicado que los espectáculos teatrales se benefician con elementos considerados habituales en sus estructuras, como la música, la danza o las marionetas, pero que también existen en otra clase de espectáculos que coinciden con el teatro, porque son representados para el público asistente presente en el acto de forma pasiva, pasando a apuntar algunas de las prácticas performativas que hemos enunciado al inicio. Nos parecería razonable aunar criterios metodológicos sobre qué se considera teatralidad, sobre cuáles son sus rasgos definitorios, qué define la dramaticidad. Esto favorecería el deslinde de lo que realmente se considera teatro o parateatro: espectáculo, romances, épica y cancioneros dialogados y de esta manera "perfilar un mapa más exacto del panorama teatral en la Edad Media, lo que a su vez podría contribuir al estudio del caso castellano en concreto" (Poza 2004).

A cerca de la especificidad del término "parateatro", en 1994 se celebraron en Almagro las "XVII Jornadas de Teatro Clásico", cuyo tema central se articulaba en torno a "Los albores del teatro español". En las jornadas, que abarcaron cuatro días, participaron intelectuales como J. A. Quintana, E. Llobet, J. P. Aguilar o C. Oliva. En las notas preliminares a las actas publicadas al año siguiente los participantes reconocían la confusión de territorios que entraña especificar actividades de índole diversa pero que, por otro lado, comparten muchos de sus presupuestos:

Con contadísimas excepciones, las comunicaciones y conferencias se centraron en los orígenes próximos (se están refiriendo, naturalmente, a los orígenes del teatro español). Desde los festejos de la Baja Edad Media, desde la poesía de cancionero y sus posibles valores dramáticos, avanzamos hacia la configuración del espectáculo teatral y su relación con manifestaciones conexas: invenciones, desfiles, procesiones y otras varias actividades cortesanas. Naturalmente la polémica sobre los límites del teatro y lo parateatral no nos condujo a un acuerdo, pero sí a definir, a perfilar las distintas formas y maneras de concebir esta cuestión (Pedraza, Felipe y González 1995: 5).

Para Díaz de Prado (2014: 49-80), las liturgias se sustentan en formas escénicas simultáneas desgajadas del núcleo ceremonial central. Algunas de estas formas escénicas son expresiones teatrales de carácter ritual (ver cap. IV.4.3). Al mismo tiempo hay formas no populares de representación relacionadas con el ritual religioso, en estos casos sería más adecuado hablar de representaciones paralitúrgicas, por ejemplo las crucifixiones del Viernes Santo en Filipinas o la procesión de los borrachos en la festividad de santo Domingo de Guzmán en Managua, procesiones de flagelantes, etc. Aún quedarían otras muchas manifestaciones culturales, generalmente de origen sincrético, que se engloban con frecuencia dentro de las fiestas religiosas populares. Podemos considerar este tipo de expresiones populares como paralitúrgicas por la confluencia de elementos típicos del teatro, y por su cercanía con las prácticas devocionales. Podemos calificarlas como paralitúrgicas, porque admiten las formas y modelan sus lenguajes a los elementos que integran la celebración ceremonial que las propicia.

Sirera (1995: 115-129) destaca en primer lugar el desarrollo que han experimentado últimamente los estudios de lo denominado como "teatralidad alternativa". Se refiere a las manifestaciones teatrales no integradas en los subgrupos de teatro de corral, teatro de coliseo y teatro religioso procesional, o sea, autos sacramentales.

Los estudios sobre el tercer tipo de teatro se han dirigido al análisis de la procesión que lo enmarca, concretamente la del *Corpus*; pero el desmedido interés por el auto sacramental ha repercutido en menoscabo de otras manifestaciones de este tipo de teatro, sus espacios escénicos y las técnicas usadas en su representación.

Esta situación revierte en una clamorosa ausencia de estudios más allá del auto. Se descubren algunos interesantes trabajos sobre formas de teatro enraizadas en lo popular, por ejemplo sobre la pastorada leonesa, que son los autos más significativos de las navidades leonesas, espectáculo de religiosidad popular, relacionado con la misa del Gallo, pero con escenas profanas y dictados satíricos. Igualmente, los *pastorets* catalanes son representaciones navideñas con orígenes muy antiguos. Encontramos sus raíces en los dramas medievales, cantados primero en latín y que se representaban dentro de los oficios de la víspera de Navidad y los primeros textos en catalán datan del s. XV. En general, el argumento se construye a partir de tres historias: la primera, los esponsales de José y María, la pareja en busca de posada y el nacimiento; la segunda, la lucha entre ángeles y demonios; y la tercera, centrada en los pastores, de carácter cómico y costumbrista. Actualmente la escenificación de *pastorets* está muy extendida en los territorios de habla catalana. O también los que relacionan la *Loa* asuncionista de La Alberca con el resto de la temática hispánica sobre este tema; o los dedicados a la pastorada suletina vasca, a los *dances* aragoneses, o en el territorio levantino (valenciano, catalán y mallorquín, principalmente) el teatro religioso específico de esta zona. A propósito de la suletina vasca, de origen gascón, en territorio francés, Garamendi (1991) asegura que:

Es tierra de folklore riquísimo, con una tradición teatral, lírica y baladística sin parangón en las otras partes del País Vasco. La palabra en cuestión procede (a través, probablemente, del bearnés) del francés. Pero su significado se ha alejado considerablemente del sentido original. En Francia, una pastoral dramática es siempre una pieza bucólica, ya sea religiosa o profana. En Soule, sin embargo, el bucolismo está ausente de

la mayor parte de las obras así llamadas. En el ámbito cultural del Pirineo, pastoral o *pastourade* (como sucede asimismo con las pastoradas españolas) es una representación de carácter navideño, cuyo episodio central suele ser la adoración de los pastores (p. 38).

Continúa Garamendi que el origen de la pastorada suletina no se halla ni en las pastoradas aragonesas, ni en los misterios españoles, ni en los autos sacramentales ni en el drama litúrgico, conocido en España desde el s. XI, que pervive en el *Misterio* de Elche. Esta obra es de inspiración totalmente religiosa y cantada. "En cambio, la pastoral es secular y en ella las canciones son escasas, y van insertadas en una farragosa serie declamatoria de versos salmodiados" (pp. 40-41). Según el Instituto de Cultura Vasca, el calendario de danza vasca sería el siguiente: durante las fiestas de invierno, y particularmente en las celebraciones de carnaval, aparecen las primeras danzas del año. Tras la gran *kabalkada* del Domingo de Pascua en Valcarlos, se celebra el *Corpus Christi* o *Besta Berri*, un brillante desfile litúrgico en el que las danzas se han convertido en protagonistas durante siglos. Con la fiesta de la Santa Cruz de mayo da comienzo el verano festivo que, con sus momentos principales de san Juan o la Virgen de Agosto, se alarga hasta san Miguel, en un calendario lleno de santos patronos y danzas en su honor.

Todas las culturas en el mundo, que a lo largo del tiempo y el espacio han sido, tienen o han tenido entre sus propias manifestaciones colectivas algún tipo de danza, animada por cantos, músicas y ritos ancestrales, en mayor o menor medida. La danza, asegura Díez Borque (1987: 485-499), enlaza directamente con la dramatización procesional y con el canto dramatizado, está fuertemente vinculada a la fiesta y las liturgias civiles y religiosas. Los componentes de la danza dramatizada son recitación, música, canto y baile. Muchas danzas populares. Muchas danzas, procedentes de épocas pretéritas, han perdurado en el tiempo hasta la actualidad, cuya función en los rituales agrícolas, guerreros o mágicos, se vio transformada en

la Edad Media, cristianizándose en algunos casos, y en otros, perdiendo el significado antropológico pagano que le era propio en su origen. Por ejemplo, las danzas de “palos” o de “espadas”, aunque conservan en su puesta en escena el simbolismo de ritos prehistóricos, se adaptaron en la época medieval a las fiestas religiosas populares.

Dentro del ámbito de esta parateatralidad se pueden incluir los villancicos que se cantan y bailan en Encina, las obras de Lucas Fernández, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz y otros. La danza hablada consistiría en que un músico canta un acontecimiento y los personajes lo representan mímicamente; podrían entrar en la órbita de las danzas de fiestas religiosas, simulando escenas religiosas, morales y populares. Los disfraces eran de pastores, ninfas, salvajes, sátiros, etc. Según Barrios (2009: 474), aún se bailan algunas danzas dedicadas a la Virgen de la Asunción, el 15 de agosto, en pueblos extremeños, como en Galisteo La "danza de la vaquilla" o en Higuera la Real la "danza de las mujeres danzantes".

Lo más sobresaliente es que no solo en los contextos litúrgicos y ritualizados se producen estas manifestaciones, sino también en la fiesta popular, en el folclore. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de dramatizaciones de teatralidad arraigada sería el *dance* aragonés: música, diálogo, baile, danza en que se mezclan teatralidad y celebración en el ámbito de la cultura y tradiciones populares. Por ejemplo, en el Libro de gastos del 1529 de la Catedral de Toledo encontramos para una danza de la Asunción: sayas coloradas de amazonas, cueros plateados y dorados para los negros, cáñamo para los vestidos de salvajes, cabelleras, cascabeles, carros, y una abundante utilería de mano: porras, bastones, tambores, etc. En este sentido, igualmente famosos son el baile de los Seises en la Catedral de Sevilla para la fiesta del *Corpus* (diez niños ricamente ataviados que bailan ante el Santísimo como el rey David bailó ante el Arca de la Alianza), y en esta misma celebración la danza de la Moma y los Momos en Valencia (la Virtud, acosada por los Vicios o pecados

capitales, que es interpretada por un danzante con la cara tapada y ataviado como mujer totalmente de blanco puro).

Sin embargo, no solo estos momentos capitales de la fiesta litúrgica católica deben ser estudiados en la investigación teatral, sino que también lo merecen otras conmemoraciones del calendario litúrgico, generales o locales, con ese afán de afianzar de forma pletórica las señas de identidad. Esto lo ha estudiado bien la antropología cultural (ver cap. II.2.2.3), y con mucha superposición del ritual civil y religioso, que van desde la fiesta contemplada (contemplación-espectáculo) a la fiesta participada (participación lúdica), siempre dentro del entorno celebrativo (Díez Borque 1987: 485-499).

5.2.2. El *dance* aragonés: orígenes, género, contenido y personajes

Llegaron a existir unos quinientos *dances* en otros tantos pueblos de Aragón, pero ahora solo se bailan un centenar. Y podrían ser menos, si no fuera porque en los últimos años ha cogido fuerza la recuperación de estas danzas que han vuelto a representarse ligadas, como corresponde, a las fiestas patronales y procesiones de santos y vírgenes, es una señal de identidad de cada pueblo. Últimamente han proliferado las publicaciones sobre *dances* concretos, que aportan detalladas descripciones y en ocasiones documentación histórica. Permiten conocer las particularidades de cada uno de ellos y descubrir la terminología local sobre la representación y sus elementos

Podríamos decir que los *dances* son romances dramatizados, teatro religioso popular y folclore, pero no son autos sacramentales, sino que están más emparentados con milagros y moralidades medievales y renacentistas (Mateo 2006: 54). En Aragón cuentan con un centenar de representaciones de *dances*, siendo la provincia de Zaragoza donde más abundan, y donde cada *dance* se convierte en una seña de identidad local. Beltrán (1989: 11-24) ha estudiado el *dance* aragonés como una

institución peculiar de folclore religioso de esta región, dedicado a solemnizar las fiestas en honor de los patronos de los pueblos con aglutinamiento de manifestaciones de teatro popular y de bailes de diferentes estilos; pueden tener añadidos elementos como los "dichos" que son loas a la Virgen (como la Asunción) o también hacer mención a acontecimientos locales. *Dance* en Aragón no es sinónimo de baile o danza, sino denominación que designa una pieza de teatro popular con diálogos y recitados, ambas partes imprescindibles, y a veces complementadas con otras accesorias, pero no esenciales para la integridad del *dance*.

El contenido del *dance*, prosigue Beltrán, responde a una representación teatral con tres partes ligadas entre sí, que no son todas obligatorias: a) Pastorada. b) Diálogo de moros y cristianos. c) Pugna del Bien y el Mal. El diálogo de pastores enlaza con la llegada de los moros que intentan estorbar la fiesta, en ocasiones robar la imagen o simplemente despreciar al santo y a los cristianos, mudándose los pastores en soldados y repeliendo a los moros, después de dialogar sobre pros y contras de islamismo y cristianismo. Aparece un ángel para defender a los cristianos y un demonio partidario de los moros. Estos, derrotados y convencidos, se convierten a la fe cristiana, se cantan loas a los patronos y termina así el "coloquio" como se denomina reiteradamente a la representación, aunque se agregue un desenlace apoteósico con ascensión del ángel y vivas al santo o al pueblo.

Estos esquemas conllevan que los personajes intervinientes tengan una relativa fijeza: mayoral y rabadán en la pastorada, generales cristiano y moro (o turco) en el segundo dialogo y ángel y demonio en el tercero. Los danzantes no solo bailan, sino que además forman parte de las mesnadas de moros y cristianos y pueden añadirse embajadores de unos y otros y muy recientemente otros personajes complementarios que suelen adoptar los papeles del rabadán hasta la llegada del "gracioso" o "bobo" en la comedia clásica, que los sustituyen. El cipotegato, cipotero, chamarlucos y otros

personajes llamativos como estos se suman al conjunto, pero no intervienen en la obra.

En opinión de Beltrán, una de las adaptaciones contemporáneas más significativas es la incorporación de las mujeres a los grupos de *dance*. Al ser un espectáculo profundamente ritual, solo los hombres se encargaban de su realización. La despoblación de estas comarcas favoreció en los años 70 que las mujeres participaran como forma de perpetuarlos. Respecto a la pervivencia de los *dances*, muchos se perdieron a través de los años, pero ha quedado un grupo que aún se representan: primero están los tradicionales que se han representado sin interrupción; después otro grupo recuperado a finales del s. XX, y por último, los llamados "neodances", que se han creado de la nada por imitación a otros *dances*.

Quizá resulte algo forzado relacionar las pastoradas o el *dance* completo con el teatro medieval, aunque algo persistiría de las moralidades de carácter litúrgico de mediados del s. XIV. No podemos olvidar las sorprendentes referencias a Carlomagno, como general de los cristianos contrario a los moros, y sus pares en el *dance* de Sariñena y los restos aislados que pueden entroncar con el romancero. En realidad, son espectáculos procedentes de los s. XVI a XVIII, en su mayoría (Beltrán 1989: 11-24). En los siguientes apartados solo nos haremos eco de los *dances* asuncionistas (en honor de la Virgen de la Asunción) representados en la actualidad en Aragón.

Pero antes de pasar a su estudio, queremos hacer mención del *dance* de Las Pedrosas, que, antiguamente se realizaba en las fiestas de La Virgen de la Asunción y san Roque, 15 de agosto. El *dance* de Las Pedrosas, que se representó en 2010 en la época moderna, es un trabajo importante. En su caso, se basó en un trabajo de campo del Centro de Estudios de las Cinco Villas. Se recuperaron la música y los ritmos, pero recrear la coreografía fue prácticamente imposible. Aun así, y

reconstruyendo el estilo con base en la música, el *dance* ha vuelto a las fiestas de Las Pedrosas. También hay noticias del Paloteado de Oto (Valle del Broto, Huesca) para la Asunción, y del Paloteado de Piedrafita (Jaca), también en honor de la Asunción.

5.2.2.1. *Dance asuncionista de la Puebla de Alfindén: texto, melodías, baile y contenido*

Fernández Salinas (2008. FP) defiende que *dance* es un vocablo puramente aragonés que designa el paloteado, baile, música y versos con los que los jóvenes en muchos pueblos de Aragón agasajan, como ya hemos apuntado arriba, a los santos patronos del pueblo o a alguna advocación de la Virgen (como la Asunción). Por tanto, tiene naturaleza festiva y religiosa. En un *dance*, además de los textos versificados, se requiere un acompañamiento musical y unas melodías que sirvan de soporte a las danzas, tan valiosas como el texto para escenificar en un *dance*.

Cuatro son los textos de los *dances* que existen relacionados con La Puebla de Alfindén. Tres de ellos pertenecen al s. XVIII y uno al s. XIX. Los textos se refieren a tres devociones distintas que tienen fuerte arraigo en el pueblo. Habida cuenta las melodías existentes (una más antigua, y las otras de adaptaciones más actuales) se han distinguido en La Puebla del Alfindén (Zaragoza, ca. 6200 habitantes) *Dances* de la Virgen del Rosario (textos de 1723 y 1734) y *Dances* de la Asunción y san Roque, estas últimas con arreglos más recientes (textos de 1730 y 1884). Por las informaciones de que disponemos, aunque en esta población se represente ahora más la del Rosario (octubre), los danzantes bailan estas cuatro mudanzas, un baile de cintas y un pasacalle.

Para la periodista Eva Defior (citada en Fernández Salinas 2008. FP), "algunos pueblos intentan en la actualidad recuperar esta tradición aragonesa cada vez más alejada de las nuevas generaciones. Dicen que el *dance* es una manifestación cultural que consolida su sentimiento local y configura una identidad que es única en cada

pueblo. Por otra parte -continúa Defior-, el *Dance* es más que un baile regional, porque aún la danza, el teatro en verso, la poesía, la música, la sátira y la crítica social. El espectáculo completo consta de cuatro partes: la danza, la pastorada, la lucha de moros y cristianos y la pugna entre el ángel y el demonio. Su origen no se conoce con exactitud. Durante la Edad Media se empezó a gestar, pero fue en los s. XVII y XVIII cuando se consolidó definitivamente. Su éxito entre las clases sociales medias y bajas hizo que la Iglesia lo quisiese adoptar para llegar de forma más cercana a toda la sociedad". En esta web también nos informa Fernández Salinas sobre la indumentaria de los pastores, las partituras de la música y cómo se desarrolla la puesta en escena del *Dance* de Alfindén. El antropólogo Carmelo Lisón aporta sus conocimientos sobre el tema en el Prólogo del libro dirigido por Pérez García-Oliver (1990):

El *dance*, como ritual festivo, tiene una forma lúdico-deportiva que exalta al 'yo' de los que participan y hace vibrar a todos por medio de su música, movimientos rítmicos, color, poesía y simbolismo. Al actualizarlo nos conectaría con nuestros antepasados, con nuestras raíces, con nuestro futuro también.

Creemos que, ante la diversidad de modelos y de denominaciones que nos ha legado la tradición, el interesante texto de Pérez García-Oliver arroja luz sobre la conformación híbrida de estas representaciones y sus diversas nomenclaturas, particularmente en la provincia de Teruel. En conclusión, se celebra en la plaza pública con asistencia de todo el vecindario y autoridades. Parece ser que la copia que se conserva del texto es del año 1734. Según algunos estudiosos como Pueyo (2019), sería un caso de trasplante, ya que no encaja dentro de la versificación el nombre de La Puebla de Alfindén. Además, el léxico así lo demuestra, porque está escrita en "fabla" montañesa que nunca se habló en esta villa, a doce kilómetros de Zaragoza. El diálogo es sencillo, y puede considerarse como punto de partida de

estos espectáculos aragoneses. Conservan también la primitiva danza de palos, con toda su coreografía y características aragonesas.

NOTICIAS DE ACTUALIDAD

En esta web aparecen y se pueden descargar las partituras musicales para tres *Dances* de la Asunción y san Roque, recogidas por Gonzalo (2004. FP).

<https://www.almendron.com/artehistoria/puebla-de-alfinden/musica-sacra-en-la-puebla-de-alfinden/dances/> (consultada el 21/01/2022)

Vídeos de la representación del *Dance* de la Puebla de Alfindén II y III (FP):

<https://www.youtube.com/watch?v=IVphPvPH6xw>

<https://www.youtube.com/watch?v=iDIEQPATm1w> (consultadas el 12/04/2022)

5.2.2.2. *El dance asuncionista de Bardallur: texto, música y coreografía*

Partiendo de la noticia que publicaba el *Periódico de Aragón* (18/07/2006. FP), la población de Bardallur (Zaragoza, ca. 300 habitantes) tuvo en 2006 un motivo más para celebrar con ilusión sus fiestas de agosto, porque los días 15 y 16 se puso en escena el *dance* del municipio, un espectáculo que no se ha visto desde 1951. Carmen Galindo ha sido la impulsora de la recuperación de este *dance*, que tenía dos versiones, uno para la Virgen de la Asunción, el 15 de agosto, y otro para san Roque, el 16. La representación teatral consiste en una pastorada protagonizada por el mayoral, el rabadán y el licio, un personaje que representa a un pastorcillo con muchas pillerías y argucias. Su padre fue danzante en 1951 y, en 2005, una conversación de vecinos le hizo interesarse e investigar para recuperar esta tradición.

En su esfuerzo contó con la ayuda y los recuerdos de personas mayores que recordaban algunos detalles. De hecho, varios de ellos fueron danzantes en su juventud y en 2006 ocuparon un lugar de honor para contemplar su recuperación. Pero no fueron solo ellos los que la han apoyado en su tarea, pues familiares de otros

danzantes y vecinos del municipio le ofrecieron diversos materiales que antes formaron parte de la representación. Salieron de los graneros de Bardallur espadas, palos, ropa e incluso el palo grande del rabadán, para engrosar de una exposición que permaneció abierta durante esos días y que dio a conocer, también con fotografías, la historia de este *dance*.

Por fortuna, el "Tío Andorro", ya fallecido, se ocupó en 1951 de que una persona copiara todos los textos. Galindo encontró en el granero de casa de su padre las partituras y la representación pudo realizarse fiel al original antiguo. Igualmente sucedió con la música del *dance*, de la que se conservaban las partituras, recuperadas gracias al trabajo de los gaiteros de Alagón. Para la coreografía, en la que intervienen de ocho a doce danzantes, contaron con las indicaciones de un profesor de jota de Épila que consiguió, a su vez, el apoyo de los mayores.

De tal forma que el pasacalles del *dance* está compuesto por tres bailes, escenificados con castañuelas, espadas y palos que se representaron desde la iglesia hasta el bar Laura y de vuelta por la carretera hasta la iglesia. Durante todo este trayecto, que antiguamente se recorría acompañado por los cuatro santos del pueblo (santa Águeda, san Bartolomé, la Virgen de la Asunción y san Roque), se realizaron los bailes y las mudanzas y, mezclados con ellos, los "dichos" a los santos, la Virgen y la gente del pueblo. Se juega al truke en la obra de representación, juego que es tradicional en Bardallur y se comen migas en su función. Acompañó con la música la banda de Ainzón.

Bardallur recupera así un *Dance* tradicional que se bailaba en el día de la Asunción y de san Roque. Evidentemente, todo este trabajo no hubiera servido de mucho si no se hubiera contado con la implicación de la gente del pueblo para ponerlo en marcha. La promotora ha conseguido reunir a un grupo de quince personas para el gran día aunque, en principio, el grupo era de ocho danzantes. Otra diferencia respecto al original es que,

en este grupo, habrá más mujeres que hombres (*Periódico de Aragón* 18/07/2006).

NOTICIAS DE ACTUALIDAD

<https://www.elperiodicodearagon.com/la-cronica-de-valdejalon/2022/08/20/bardallur-festeja-san-roque-gran-73719725.html>

(Consultada el 04/04/2023. FP).

Vídeo del *Dance* de Bardallur:

<https://www.youtube.com/watch?v=USyBOH4-HPk> (consultada el 12/04/2022. FP).

5.2.3. La loa prologal y religiosa

La loa cumple una doble función, propedéutica y apologética, a las que se añade también una función teológico-política a lo largo de su dilatada historia dramática, según la terminología utilizada por Rull (1994: 27). No es diferente la opinión de Spang (1994: 18), según el cual política y teología están profundamente conectadas en este tipo de pieza que “propugna la colaboración entre Iglesia y Estado, vinculando el soberano y la corte en general con las causas religiosas”. Por un lado, sirve de introducción temática, argumental o doctrinal de la obra posterior; por otro, prepara al auditorio para la mejor comprensión de la contigua comedia o auto representados, por medio de la petición de silencio, la *captatio benevolentiae*, la alabanza y la captación de la atención del público. Hablamos de un género con una función práctica esencial que a su vez participa del carácter dramático, sobre todo a partir del advenimiento en escena de las loas dialogadas.

Su volubilidad y la permeabilidad de la loa, sabiendo que el matiz esencial que la define es la ocasionalidad, conducen a la loa a amoldarse a una continua evolución. Todo ello junto con la influencia de otros géneros dramáticos, como el entremés, el

baile, la zarzuela, o la presencia importante de elementos como la música, o el gran artificio escenográfico utilizado el s. XVII gracias a los técnicos italianos, dotan a la loa un carácter híbrido, proteico y poliédrico (Plaza 2017: 83-117).

Como señala Sileri (2005: 243-270), si consideramos que el teatro áureo español abarcaba tres tipos de representaciones diferentes: el teatro de corral, el teatro cortesano y el teatro religioso de la octava del *Corpus*, con la representación de los autos sacramentales, y que a cada uno de estos tres tipos de teatro corresponde una específica pieza introductoria, podemos distinguir tres grandes géneros de loa: la loa profana para el corral, la loa palaciega y la loa religiosa. Estos tres tipos de loa se pueden dividir en subgéneros diferenciados por forma y función, según la siguiente sinopsis:

Loa profana para el corral:

a. Loa introductoria:

1. Loa de divulgación preceptiva.
2. Loa digresiva (en alabanza o vituperio; burlas, enigmas, cuentos).
3. Loa para la lectura.
4. Loa en unión con música / otros géneros.

b. Loa de presentación de compañía y/o temporada

Loa sacramental y religiosa:

a. Loa sacramental

b. Loa al nacimiento de Cristo; a Nuestra Señora; a los Santos

Loa palaciega:

a. Loa cortesana y de fiestas reales

b. Loa para casas particulares

La loa o introito

Rodríguez-Saintier (2005: 55-69) destaca que la loa o introito (que precede a una pieza normalmente sacra), regularmente usadas a partir de Torres Naharro, revela

con claridad a los espectadores el artificio de lo que van a contemplar a continuación. Como les recuerda que el texto dramático es un producto elaborado, esto es, artificial, el recitante rompe toda posible sintonía entre la sincronía del público y la obra sagrada. La loa delata en el teatro su carácter de espectáculo y señala los límites entre lo verdadero y lo verosímil, entre lo profano y lo sagrado que, aunque sea representado en la sala, sigue siendo inaccesible.

Las loas sacramentales y religiosas, que abarcan por un lado la loa sacramental y, por otro, la loa al nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los santos. La loa cumple una función didáctica para las disquisiciones teológicas poco comprensibles, ya que "los dogmas son misterios: se hallan fuera del campo experimental y, en sentido estricto, resulta imposible explicarlos" (Parker 1983: 186). Plaza (2017: 83-117) añade que todos los recursos visuales que se pusieron en práctica para clarificar y consolidar el mensaje en los autos, se pusieron asimismo en las loas a partir de Calderón. El desarrollo del argumento suele ser una sencilla trama de tipo simbólico, si la comparamos con la complejidad del auto. Las loas prologales son como prólogos de autos concretos a los que sirven de introducción. Estas son las loas clásicas que preceden obras de teatro más extensas, como el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, n.º LXII del CAV, según la edición de Rouanet (1901) (ver Anexo II), y también aparece una loa prologal o exordio al comienzo del *pageant* inglés 41 del ciclo de N-Town *La Asunción de la Virgen*, donde un personaje llamado Doctor narra la Asunción según la *Leyenda dorada*, presenta a los personajes y amonesta al público (ver Anexo I). Si es verdad que el auto sacramental puede ser introducido por loas profanas, no es posible lo contrario: las loas sacramentales encabezan siempre y solo autos sacramentales.

Cotarelo Mori (1911: VI-XLIV) propone en su clásico libro sobre los entremeses la siguiente clasificación de las loas:

a. Loas sacramentales.

- b. Loas al nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los santos.
- c. Loas de fiestas reales.
- d. Loas para casas particulares.
- e. Loas de presentación de compañías.

Cotarelo nos aclara que la loa religiosa incluía bajo tal epígrafe las loas devotas que se escribieron para prologar o introducir las obras dedicadas al nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los santos. Las loas a Nuestra Señora servían de introducción a las representaciones destinadas a las fiestas de la Virgen. Una clase de loas que abundaba es la que se conmemora la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, que se celebraba en el s. XVII no en octubre, sino el 15 de agosto con la Asunción. En muchos pueblos castellanos se formaban cofradías del Rosario, que hacían su función representando comedias o autos. La loa sacramental tiene una función didáctica muy precisa, la de acercar al público el misterio de la Eucaristía y por medio de ellas, el dramaturgo quiere suministrar a su auditorio "las claves para la comprensión de la doctrina".

Como género dramático autónomo (Velázquez 2022: Párr. 7-8), las loas comienzan a surgir en el s. XVI, tanto en representaciones religiosas como profanas, aunque siguen formando parte inseparable de la comedia principal y, en principio, funcionan como preámbulo a esta. A comienzos del Siglo de Oro se desarrolla su autonomía con el progreso del género y ya se representan como obras independientes. Cabe destacar que en el s. XVII estas piezas sufren cierta decadencia, en parte debido al enorme éxito del teatro en general y de las comedias (y los grandes dramaturgos) en particular. Aun así, a partir de la segunda mitad del siglo, se pueden distinguir varios tipos de formatos y temáticas: a) Loas sacramentales, convertidas, tras la revolución calderoniana, en auténticas alegorías; b) Loas al nacimiento de Cristo; c) Loas a Nuestra Señora; d) Loas a los santos; e) Loas de fiestas reales; f) Loas para casas

particulares; g) Loas propias de algunas compañías teatrales, que reciclan en sus representaciones (como vemos, una clasificación muy similar a la de Cotarelo).

Como ejemplos de loas religiosas y de teatro popular de gran belleza en su simplicidad, descubrimos el que nos presentan en su trabajo Puerto y Sánchez (1990: 97-108), donde nos muestran que, aunque actualmente solo se representan *Loas* en la fiesta de la Asunción de la Virgen en La Alberca, y en la fiesta de san Ramón en Sotoserrano, la pujanza del teatro popular en la comarca salmantina de la Sierra de Francia debió ser reseñable en el pasado. Un teatro popular vinculado a las fiestas religiosas, normalmente patronales, de los pueblos; escenificadas al aire libre, en los atrios de los templos o en las plazas aledañas; su estructura mezcla elementos religiosos y profanos (dándole un carácter semilitúrgico), y su temática expone la rivalidad entre el Mal y el Bien, con el didáctico triunfo final de este último, representados en personajes alegóricos.

Estas piezas suelen ser breves y en todos los pueblos se denominan *loas*. Al acabar su representación en escena, parece documentada la posterior escenificación de comedias más extensas, ante el mismo público y escenario. Los actores son vecinos de estos pueblos aficionados al teatro, que representan idénticos papeles todos los años, expresando una forma de interpretar, que el público reconoce y con la que empatiza.

Según el criterio de Velázquez (2022: párr. 11), las loas conservadas en la Sierra de Francia, a pesar de introducir elementos profanos, participan de un ciclo religioso y procuran la moralización como objetivo final, gracias a que la fiesta patronal se celebra siempre para una figura religiosa. Se puede establecer una clasificación de las conservadas atendiendo a sus temas, divididas en ciclos dedicados a Cristo, la Virgen y a los santos. Nosotros nos centraremos en dos, dentro de las loas del ciclo mariano: la primera, *Loa a la Asunción de Nuestra Señora*, de tradición antigua, se

representa en La Alberca durante las fiestas patronales; la segunda, es la *Loa dedicada a la Asunción de María Santísima con el título de Robledo*. Solía representarse en Sequeros cada 15 de agosto, fiesta importante de dicho pueblo, aunque no patronal.

5.2.3.1. *Loa a la Asunción de Nuestra Señora de La Alberca: origen, género, textos, contenido y personajes*

En opinión de Cano (2010: 177-193), no hay duda de que la inclinación del serrano por el teatro es algo bien sabido por los habitantes de los pueblos vecinos, que se han desplazado a La Alberca (Salamanca, ca. 1100 habitantes) durante siglos para contemplar y disfrutar las representaciones, que allí tenían lugar; la teatralización ha acompañado esta localidad secularmente como ingrediente sustantivo de su historia y de idiosincrasia. La *Loa* es un auto sacramental medieval que todavía sigue en activo; hasta hace muy pocos años una de las obligaciones del protocolo del noviazgo serrano consistía en que el novio estaba obligado a guardar asiento a su novia en el “Solano Bajero”, donde aún hoy se representa la *Loa*, seguida de alguna obra teatral breve de acción y final moralizante.

Velázquez (2022: párr. 1-4; 22) pretende desvelar el origen del curioso texto de la *Loa a Nuestra Señora de la Asunción*, representada en este pueblo de la Sierra de Francia cada mañana del 16 de agosto, al mediodía, frente al atrio de la Iglesia de la Asunción. Se han conservado por escrito tres versiones recogidas en la primera mitad del s. XX. Pero, tras el estudio comparativo, del contenido de todas ellas, así como de su estructura y métrica, no sería imprudente afirmar que, puede tratarse de un texto surgido en torno a los s. XVII-XVIII.

Ya se ha mencionado que la *Loa a Nuestra Señora de la Asunción* se representa cada año frente al atrio de la iglesia el día 16 de agosto al mediodía, lugar habitual para las representaciones desde los inicios del teatro como género representable. Dada la

fecha de su representación, sería arriesgado, opina Velázquez, situar el origen de esta obra en el Medievo, ya que el momento preferido para las representaciones religiosas de carácter litúrgico se establece en los días de la Navidad y del *Corpus Christi*. Aun así, se trata de una fiesta muy señalada, pues entre el 14 y el 18 de agosto celebra La Alberca sus fiestas patronales en honor a la Virgen de la Asunción. Tampoco parece casual que sea también el día 16 el primer día del toro. Hasta hace pocos años, se representaba tras la *Loa* una comedia (incluso dos), lo que obligaba al público a permanecer en el sitio de la representación desde el mediodía hasta media tarde, cuando, acompañados por el tamboril, iban todos desde el atrio a la plaza mayor, hasta las seis de la tarde que daba comienzo el espectáculo taurino.

Velázquez nos expone su argumento, aparentemente sencillo: el demonio interrumpe el almuerzo de dos pastores y un gracioso que caminan hacia La Alberca para celebrar las fiestas en honor a la Asunción, e intenta acabar con la devoción de los vecinos del pueblo hacia Ella. Cuando el demonio decide proponerse como único rey, aparece el arcángel san Miguel, que, finalmente, lo derrota y lo envía nuevamente a los abismos infernales.

Aún hoy en día, en la *Loa* asuncionista que se representa cada agosto en La Alberca (Salamanca), al canto inicial de los ángeles proclamando la Asunción, responde el diablo, entre truenos y cohetes: "Esa voz que a mis oídos / llega en fatídico son, / los sentidos me arrebató / y me llena de pavor (Requejo 1981: 86).

Los motivos resultan cercanos y nos retrotraen al teatro tardomedieval: la eterna lucha entre el Bien (personificado en el arcángel san Miguel) y el Mal (en la figura del diablo), así como la rivalidad entre las virtudes y los pecados capitales (representados por niños de unos siete años). Según Velázquez, es llamativa la mezcla de motivos sacros y profanos. Aunque se trata de una pieza de asunto religioso, el espectáculo comienza con un monólogo del Gracioso en forma de

introito, en que este agradece en tono burlesco a las autoridades haber organizado la fiesta e invita a los vecinos a gozar de la misma.

Lo sorprendente de esta breve obra teatral, que no supera los 400 versos y cuya representación no suele exceder los 30 minutos de duración, es la pluralidad de problemas que plantea. Las tres versiones conservadas presentan un texto tan distinto como, en ocasiones, equivalente; tras la comparación de dichas versiones se localizan más de 50 variantes significativas. Además, ninguna de ellas coincide en su totalidad ni con la *Loa* representada hoy día, ni con los demás testimonios orales que se han logrado documentar.

Un aspecto llamativo de este texto es su propensión a la heterogeneidad; parece evidente que se trata de una pieza teatral de carácter popular de transmisión esencialmente oral, pero esta *Loa* sugiere mayor complejidad. Se trata de una obra híbrida que reúne lo culto y lo tradicional, lo sacro y lo profano; de un texto fijado por transmisión escrita, pero conservado gracias a la tradición oral, un texto, en definitiva, caracterizado por su maleabilidad, semejante a la de la épica y el romancero medievales. Otro asunto para tener en cuenta es su forma métrica, compuesta por tiradas de versos octosílabos con rima asonante, que recuerda a los romances y también al primer teatro clásico en castellano (Velázquez 2022: párr. 1-4; 22).

NOTICIAS DE ACTUALIDAD

Las referencias que aparecen a continuación se hallan en su lugar correspondiente de Fuentes Primarias (FP).

La Gaceta de Salamanca

La *Loa* de La Alberca ya es Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial.

El Consejo de Gobierno de la Junta ha aprobado esta declaración.

El Consejo de Gobierno ha aprobado la declaración de la Loa de Nuestra Señora de la Asunción , en La Alberca, Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial, como una representación de alto valor patrimonial caracterizada por la interdependencia de valores tangibles e intangibles, que constituyen su espíritu y esencia. Se trata de una manifestación cultural que cuenta con un papel activo de la sociedad y constituye un referente identitario de la población que lo ha impulsado y cuya protección y salvaguarda de sus valores han determinado su declaración como Bien de Interés Cultural.

13/01/2022

Foto de la representación en la plaza con escena del demonio.

<https://www.lagacetadesalamanca.es/provincia/la-loa-de-la-alberca-ya-es-bien-de-interes-cultural-de-caracter-inmaterial-FC10120410> (consultada el 06/03/2023).

Boletín Oficial del Estado, nº. 14. Sec. III. Lunes, 17 de enero de 2022, p. 4499:

Comunidad de Castilla y León

737. Resolución de 15 de marzo de 2021, de la Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Consejería de Cultura y Turismo, por la que se incoa procedimiento para la declaración como bien de interés cultural de carácter inmaterial de La Loa de la Asunción de Nuestra Señora, en La Alberca (Salamanca).

Podemos leer en el BOE una interesante y detallada descripción sobre los orígenes, tipología, argumento, personajes, escenografía, lugar de la representación, localización de los espectadores durante la obra, dramaturgia, estructura, etc. de esta *Loa*.

En la revista *Sapos y Princesas* (2022), del diario *El Mundo*, aparece una referencia muy didáctica dirigida a lectores infantiles sobre la *Loa* asuncionista de la Alberca:

<https://saposyprincesas.elmundo.es/actividades-ninos/salamanca/eventos/ferias-y-fiestas/diagosto-y-la-loa/> (consultada el 24/01/2022).

El día 16 de agosto, después del encierro matinal por las calles de La Alberca, y de que las campanas de la Iglesia convoquen a los vecinos, se celebra en el Solano un auto sacramental de origen medieval, conocido como la *Loa*. Es uno de los más antiguos de España. En él se escenifica la victoria del Bien sobre el Mal. Destaca por la peculiaridad de sus personajes. El más destacado es la serpiente, un monstruo con cuerpo y cabeza de chivo y con siete cabezas de serpientes, que representan los pecados capitales. Sobre los lomos de la serpiente, hace su aparición el demonio, y comienza un espectáculo pirotécnico, simulando el fuego del Infierno. El demonio tienta a los galanes que van a celebrar la fiesta de la Asunción, pero en esos momentos aparece el Arcángel san Miguel, el guerrero de Dios, para acabar con Satanás.

Vídeo de la representación de la *Loa* de la Alberca (en *youtube* aparecen varios vídeos y grabaciones):

<https://www.youtube.com/watch?v=gE4vKACdLUc> (consultada el 24/01/2022).

5.2.3.2. *Loa dedicada a la Asunción de María Santísima con el título de Robledo, en Sequeros: contenido, estructura, personajes y texto*

Puerto y Sánchez (1990: 97-108) nos revelan que la *Loa* del pueblo de Sequeros (Salamanca, Sierra de Francia, ca. 240 habitantes), dedicada a la *Asunción de María Santísima, con el título del Robledo*, es una *Loa* perdida, que ha dejado de representarse desde hace ya muchos años, quizá desde hace cien años, aunque en los últimos años ha habido algún intento de recuperar su puesta en escena. Ha permanecido inédita hasta 1990, año en que fue editada. Las huellas de la loa entremesada barroca son abundantes en su texto, en el que también destacan los personajes alegóricos. No son abundantes las obras de teatro popular de representación cíclica en fiestas marianas y, en concreto, en la fiesta de la Asunción (15 de agosto). La *Loa* de Sequeros es una obra de tema asuncionista, como lo es también la de La Alberca.

CONTENIDO

Comienza con una intervención del diablo en un tono colérico, en la que se atormenta a sí mismo y en la que convoca a todos los espíritus infernales para luchar contra el cristianismo. También se atormenta, porque la Virgen sube a los cielos a ser mediadora de los mortales. Y termina pidiendo ayuda al infierno para abrasar la naturaleza y todo lo creado. Se encuentra yendo de camino con un Pastor que lleva una cesta y un cordero para ofrendar a la Virgen del Robledo esos dones. Ante el interrogatorio del diablo, el Pastor le dice que es de Cilleros (un pueblo cercano), donde guarda cabras y ovejas, y que, enterado de la fiesta que en Sequeros le hacen a la Virgen, va a llevarle su ofrenda, como devoto que es.

El diablo lo amenaza, y el Pastor, temeroso, le deja el cordero y las natas e intenta huir. Lucifer lo detiene y le insiste en que no quiere los regalos, sino que no vaya a la fiesta y que aborrezca a la Virgen. Ante la retención y amenaza del diablo, el Pastor reclama ayuda. Justo ahora, aparece en escena san Miguel con la espada. Reduce al diablo y da al Pastor una cadena para que lo lleve atado con ella a Sequeros y allí sea obligado a presenciar la fiesta de la Virgen para recibir de este modo mayor humillación. El Pastor lo ata con la cadena al cuello, y el diablo va caminando a cuatro patas. El grupo sigue caminando, con la cesta y el corderito, y desaparecen de escena.

Aparecen entonces Contento y Festejo, encarnaciones de conceptos abstractos, que hablan con alegría de la fiesta que Sequeros celebra a la Asunción a los cielos de la Virgen. Y vuelven a la escena el Pastor, montado en el diablo, con el cordero y la cesta. El Contento y el Festejo le preguntan por la fiesta que en el pueblo celebran a la Virgen. El Pastor les enumera los actos de la celebración, entre los que se encuentra la representación, por la tarde, de la comedia titulada la *Estrella de Sequeros*, que se refiere a la profetisa Juana (quien profetizó la aparición, en lo alto de la montaña, de la imagen de la Virgen de la Peña de Francia). El Contento y el

Festejo acompañan al Pastor a la fiesta, y los tres intervienen con alabanzas a la Virgen. El diablo, a su pesar y a instancias del Pastor, echa también una copla a María. El Pastor le dice entonces que diga "Amén, Jesús" y huya, cosa que hace el diablo, y en ese momento se escucha un estruendo y se hunde en el infierno, de donde emergen truenos y llamas.

El Contento y el Festejo entonan loas a la Virgen. Y lo mismo hace el Pastor, cuya intervención es menos abstracta y etérea que la de aquellos, ya que le pide a la Virgen no la paz, sino que baje el precio del pan y que haya mucho vino. Es la suya una intervención pragmática, que enlaza con el ideal apegado a la tierra de un personaje como Sancho Panza. Con la petición de perdón para las faltas y fallos de la representación de todos los personajes intervinientes en ella, termina la *Loa*.

ESTRUCTURA

Partiendo de la definición de un relato como la representación de una serie de acontecimientos que alteran una situación y, si aplicamos a este texto teatral el esquema de texto narrativo, podemos constatar cómo tiene una estructura de relato popular: proceso narrativo, inicio, desarrollo y desenlace.

PERSONAJES

Se pueden agrupar los personajes que intervienen en la presente *Loa* en tres grupos bien diferenciados entre sí:

Personajes religiosos. Aparecen dos, el ángel bueno, que encarna el Bien (san Miguel arcángel) y el ángel malo, que representa el Mal (el diablo). Se establece en la obra el dualismo o contraposición entre Bien / Mal, personificado por estos dos personajes.

Personajes profanos. Representados por un personaje rústico, el Pastor, exponente del mundo pastoril. Es un personaje que representa la religiosidad popular e ingenua de los aldeanos. Va a ofrecer los dones de su trabajo a la Virgen: un cordero y unas natas, productos de sus muchas fatigas por montes y peñas.

Personajes abstractos y alegóricos. Representados por el Contenido y por el Festejo, que expresan sentimientos populares de la alegría religiosa y profana, respectivamente. Sus intervenciones son elevadas; no tienen referencia concreta con la vida cotidiana de los serranos. Su función en la *Loa* sólo es alabar y ensalzar a la Virgen, pero no cumplen ningún papel en la progresión dramática.

En este esquema funcional destaca el Pastor como verdadero protagonista que interviene en los tres tiempos y que es quien sufre todo el proceso de transformación. Junto a él, su oponente, el diablo, es el personaje que desencadena todos los acontecimientos y que sufre él mismo una evolución negativa, un proceso inverso al del Pastor, que va desde el dominio inicial que ejerce a la ridiculización, humillación y huida final. Para la mentalidad de los aldeanos, este sería el personaje más popular, el que produciría una mayor atracción. El Contenido y el Festejo son dos personajes planos, que aparecen solo al final del proceso, en el tercer tiempo, después de todos los sucesos. Su única función es celebrar y realzar más la Asunción de María, uniéndose al Pastor.

EL TEXTO

El texto de la *Loa* de Sequeros, que era inédito y desconocido, ha llegado hasta la actualidad en un manuscrito del s. XIX, propiedad del señor Martín Fuentes de Sequeros, completo y en buen estado de conservación. Esta *Loa*, como es habitual en esta comarca salmantina, está totalmente escrita en verso. No vamos a entrar ahora en un análisis detallado de su métrica, pero sí daremos algunas de las características en ella observadas. Todos sus versos son de arte menor, con predominio absoluto del octosílabo. En sus rimas se producen alternadamente asonancias (rimas asonantes) y consonancias (consonantes). Han intervenido manos clericales. Se observa cierta variedad estrófica: coplas, cuartetos romances, y otras que no constituyen moldes estróficos muy definidos y codificados, lo que nos lleva a pensar en una cierta irregularidad métrica (Puerto y Sánchez 1990: 97-108).

En resumen, Velázquez (2022: párr. 44) considera el hibridismo y el contraste rasgos indiscutibles en la singularización de estas loas; la épica y el romancero, los autos sacramentales, las pastoradas, las loas, la poesía tradicional y la comedia del Siglo de Oro encuentran su lugar en estos textos, que apuestan también por la mezcla argumental y temática de lo religioso y lo profano, lo culto y lo popular, alcanzando una gran armonía entre deleite estético y didactismo.

5.3. EL CÓDICE DE AUTOS VIEJOS

5.3.1. Autoría, fechas, dramaturgia y clasificación

Como bien afirma Hermenegildo (2011: 81-105), sin olvidar la gran labor catequética y teatral que implican los textos de la *Recopilación en metro* de Sánchez de Badajoz, la abundante creatividad dramática y religiosa de la segunda mitad del s. XVI queda plasmada en algunas colecciones de piezas teatrales de tema religioso pertenecientes a esa misma época. Hay una antología que sobresale por encima de las demás, conocida como *Códice de Autos Viejos* (en adelante CAV). El CAV supone una completa y magnífica demostración de las prácticas dramático-religiosas realizadas en calles, plazas y tablados españoles del XVI.

La historia bibliográfica y editorial del Códice de autos viejos comienza propiamente en 1844, cuando fue adquirido por Eugenio de Tapia para los fondos de la Biblioteca Nacional. De las circunstancias de aquella adquisición, sólo ha llegado a saberse que se compró a los herederos de Antonio Porcel y que se pagó una suma de novecientos sesenta reales. El propio Tapia, director entonces de la Biblioteca, daría noticia inmediata de tan espectacular hallazgo en los tres primeros números del boletín *El Museo Literario*, que él mismo editaba (Pérez Priego 1984: 377).

Reyes Peña (1988: 898) señala que "la clasificación temática de las obras del CAV pone de relieve que sus argumentos proceden en especial del Antiguo y del Nuevo Testamento, de la hagiografía y de la doctrina católica". Para Ruiz Ramón, las obras del CAV "forman un curioso mundo teatral donde se mezclan motivos teológicos y satíricos, elementos cultos y populares, en donde los personajes alegóricos alternan con los bíblicos, y con los extraídos de las farsas populares" (1979: 90).

Estas piezas cumplen en la historia del teatro español una misión capital: adiestrar al público para captar la superposición de lo temporal y lo eterno en la vida humana, adiestramiento sin el que no se entendería la existencia del público del teatro religioso del Siglo de Oro, concretamente el público de los autos sacramentales (p. 91).

La producción recopilada en el CAV es anónima, salvo el *Auto de Caín y Abel*, obra del valenciano Jaime Ferruz. Se han formulado suposiciones, más o menos sostenibles, sobre la supuesta autoría de algunas piezas a Micael de Carvajal, Alonso de Torres, Vasco Díaz Tanco de Fregenal o Lope de Rueda. Es imposible atribuir de manera fiable la producción de estas obras a ningún dramaturgo concreto, excepto a Rueda, que sí parece autor de alguna obra del CAV. Los 96 autos, farsas y coloquios agrupados en la colección han sido publicados, pero, en opinión de Hermengildo, sería necesaria una revisión profunda de todo el conjunto con métodos modernos de edición. La generalización de la anonimia característica de las obras del CAV puede ser debida a la:

Escasa celebridad de sus autores, vecinos probablemente de la ciudad donde se ponían en escena; y la consideración de las piezas como obras para ser representadas, razón por la que no se imprimían y triunfaba en ellas el nombre del representante sobre el del autor, ya que aquél era en definitiva el responsable y con quien el municipio hacía el concierto (Reyes Peña 1988: 150).

Los textos recopilados conforman una colección de autos cuya principal y esencial finalidad era su escenificación en entornos populares y con objetivos catequísticos. Estos dos ejes justifican que el *CAV* se presente como un conjunto de obras agrupadas por personas que pretendían representarlas durante momentos apropiados de las celebraciones religiosas o cívicas (Hermenegildo 2011: 397-415).

Reyes Peña (1999: 17-46), por su parte, cree que el *CAV* fue seguramente un repertorio dramático para la solemnidad del *Corpus*. Podría argumentarse contra esta suposición la existencia de obras idóneas para ser escenificadas en los ciclos tradicionales dramáticos de Navidad y Pasión-Resurrección, así como en festividades marianas y de santos. Pero no olvidemos la predisposición a vincular las obras religiosas de diversa temática con la celebración del *Corpus Christi*, que es sostenida en el s. XVI. Según Reyes Peña, el gran número de piezas representadas durante la segunda mitad de esta centuria, la misma época del *CAV*, en ciudades españolas de gran diligencia dramática alrededor del *Corpus*, como Sevilla y Toledo, avalarían esta posibilidad. El profuso muestrario sevillano muestra con claridad la variedad de temas aceptados, muchos de ellos semejantes a los tratados por obras del *CAV* y algunos muy similares especialmente con los que escenificaban las piezas que por su temática (*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, entre otros) pudieron ser escritas para otras celebraciones litúrgicas.

Siguiendo el criterio de Pérez Priego (1988: 7-41), el *CAV* hubo de compendiarse entre 1570 y 1578, por tanto, ninguna de las obras agrupadas en él debe ser posterior a 1578 y, gracias a las referencias analizadas, se puede suponer que la mayoría se compusieron entre 1559-60 y 1577-78.

No fue lo habitual que se realizase este tipo de recopilaciones, compilaciones, *propalladias* o cancioneros, en las que se recogiera en conjunto una producción teatral. Lo más frecuente era la publicación de la obra dramática, dada su brevedad y provisionalidad, en pliegos y

ediciones sueltas. La transmisión manuscrita parece más tardía, de momentos de menor permisividad con el impreso teatral, y es un fenómeno más característico del teatro de la segunda mitad del siglo (son muestra el Códice de autos viejos y otros repertorios de autos, o la colección de comedias de la Biblioteca de Palacio, procedente de los fondos del conde Gondomar) (Pérez Priego 2021: 173).

Un número no desdeñable de piezas del *CAV*, cuyos argumentos se asemejan a algunas representaciones hechas en Toledo desde el s. XV, como la Asunción, pueden relacionarse con la próspera tradición toledana. Por otra parte, habría que relacionar con Sevilla y su pujante actividad dramática en el s. XVI otra apreciable cantidad de obras del repertorio del *CAV*, como las referidas a la Asunción de Nuestra Señora. Parece ser que el *CAV* deja entrever la actividad dramática de varias áreas geográficas. Sería un reflejo del ambiente social y religioso que respira Madrid a partir de 1561, momento en que Felipe II desplaza allí la capitalidad del reino.

Solamente se puede explicar que piezas de autoría, localización y cronología tan diversas estén incorporadas en esta recopilación, si presuponemos la actividad ambulante de una compañía de actores. Habida cuenta de la pretensión acumulativa y de criterio heterogéneo con que esta se fraguaría, se podría justificar que se reiteren obras de igual argumento versionadas de distinta manera; nos referimos a las piezas XXXI, XXXII y LXII sobre la Asunción de Nuestra Señora. En ocasiones, la posición de un auto contiguo a otro no parece depender de que ambos tratan del mismo personaje o tema (Asunción de la Virgen XXXI y XXXII).

Así pues, el *CAV* (Pérez Priego 1988: 7-41) incluye un teatro bastante institucionalizado, auspiciado y supervisado por los poderes civil y eclesiástico, un teatro elaborado para celebrar el *Corpus Christi*. Todas las obras eran escenificadas habitualmente durante los fastos del *Corpus*, aunque en el *CAV* algunas de ellas celebran otras festividades religiosas (como la Asunción).

En general, las obras presentan una estructura tripartita: una loa o argumento, el cuerpo dramático de la pieza y un desenlace cantado. La loa, en verso o en prosa, incluye los tópicos del prólogo y la presentación de la obra, el saludo respetuoso a los espectadores, la ineludible petición de silencio y atención, y asiduamente un avance del argumento. La parte final cantada puede ser un himno litúrgico, aunque lo habitual es un villancico o copla, que sintetiza el tema de manera lírica. El cuerpo dramático despliega una acción basada en un episodio bíblico o hagiográfico y, puntualmente, relatos extraídos de los apócrifos u otras leyendas piadosas (como la Asunción de María).

La totalidad de las obras presentan una puesta en escena poco compleja. Las más sencillas se servirían de un tablado, otras requerirían un escenario múltiple que delimitaría varios lugares distintos. Por último, las que manifiestan mayor artificiosidad implicarían la utilización, además, de un escenario vertical y quizá del *araceli* (como el *Auto de la Asumpción de Nuestra Señora*). Para estas escenificaciones ya se abría extendido el uso de medios carros para mudanzas de escena y decorados (Pérez Priego 1988: 7:41).

Reyes Peña (2005: 9-32) añade el criterio de que en la justificación del auto sacramental no se puede desdeñar la lucha antiherética, porque en algunas piezas del CAV y en muchos otros textos teatrales se distinguen formas encubiertas contra de la herejía. Reyes realiza una clasificación de las 96 piezas del CAV dividida en siete grandes categorías: bíblicas, bíblico-alegóricas, alegóricas, marianas, hagiográficas, histórico-legendarias y profanas, dividida cada una en subcategorías, que afinan la tipología.

5.3.2. Autos asuncionistas: textos, argumento, estudio comparativo, técnicas y música

Hermenegildo (2011: 397-415) cree muy interesante describir y analizar las escasas obras dramáticas que se han dedicado al tema de la Asunción de María en lengua española. El tema y su tratamiento teatral sigue socialmente vivo en Elche y en La Selva del Camp, (Tarragona), aunque en lengua valenciana y catalana, respectivamente. En el CAV aparecen algunas piezas teatrales dedicadas al tema asuncionista. La famosa edición de Rouanet (1901) incluye, en efecto, tres piezas sobre la Asunción de María, las que llevan los números XXXI (*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*), XXXII (*Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*) y LXII (*Auto de la Asumpción de Nuestra Señora*).

El argumento de estos tres *Autos* nos permite, tomado en conjunto, reconstruir el misterio de la Tránsito y la Resurrección gloriosa de la Virgen. Nuestra Señora suplica a su Hijo y Señor que la lleve de este suelo "a gozar vuestro dulzor". Se le aparece un ángel, portador de una palma, para anunciarle que en tres días será su fallecimiento. La Virgen le pide que interceda para que Dios le conceda tres deseos: no ver al maligno en el trance final, poder despedirse de los apóstoles y que baje Jesús a recoger su alma. Dios accede. Llegan los apóstoles y san Juan los informa de lo que sucede, rodean el lecho de la moribunda y escuchan entre lágrimas las últimas palabras de María. La Virgen expira, mientras Dios y los ángeles cantan: *Surge, propera, amica mea: Veni de Libano, veni, coronaberis* (Levántate, deprisa, amiga mía. Ven del Líbano, ven a ser coronada. Versos traducidos del latín al español). Mientras, los apóstoles también cantan. A continuación, Jesucristo, que ha bajado por el alma de su Madre, encarga a los apóstoles que sepulten su cuerpo y que la custodien tres días.

En estos momentos del entierro, llegan los judíos armados, con la intención de profanar el cuerpo sagrado de la Virgen, pero al intentarlo quedan ciegos como castigo a su perversidad. Luego, curados al contacto de la palma y convertidos, se incorporan al cortejo fúnebre. Ya en el ataúd, el cuerpo comienza a elevarse y los ángeles, asombrados, cantan. El alma de la Virgen desciende para unirse a su cuerpo y santa María penetra en el cielo para recibir la corona que le ceñirá el Padre: "Toma corona triunfante/ en premio de tu excelencia". Y mientras la coronan, los ángeles entonan un villancico. Es entonces cuando entra Tomás, el incrédulo, que exige una señal para creer. El cinturón de la Virgen, que cae del cielo, doblegará su terquedad y reforzará la fe y la alegría de todos los apóstoles.

Los tres *Autos* tienen el título similar y tratan el tema de manera parecida, aunque se diferencian por su extensión, algunos matices de los respectivos argumentos y cantidad de personajes. El XXXI finaliza con el funeral de María; el LXII parece una ampliación del XXXI y sí contiene el episodio de la Asunción. El XXXII es muy parecido a los dos anteriores, pero con novedades importantes, como la *judiada* o que el cielo se abra tres veces:

- Para acoger el alma de la Virgen.
- Para que descienda su alma, se reúna con su cuerpo, ascienda nuevamente y sea coronada por la Trinidad.
- Para que María precipite la cinta a santo Tomás.

Asimismo, Durá (2016: 66-68) destaca las semejanzas que hallamos en el CAV en las tres obras mariológicas del mismo nombre, *La Asunción de Nuestra Señora*. El primer conjunto de obras editado por Rouanet (1901) tiene en cuenta los Evangelios canónicos al igual que los apócrifos, las fuentes tradicionales de las que provienen estos tres *Autos* de temática mariana. Las obras son muy parecidas entre sí, tanto por los episodios escénicos (anuncio de la muerte de la Virgen, venida de los apóstoles, muerte, sepultura y Asunción) como por los limitados movimientos escénicos,

breves nóminas de personajes, y sencilla puesta en escena. También en los textos se aprecian similitudes en ciertas estrofas. Los tres autos están compuestos principalmente de redondillas, aunque el XXXII utiliza un esquema métrico más avanzado y utiliza polimetría. Respecto a la extensión, cabe mencionar que se trata de obras cortas, que no superan los 400 versos. Finalmente, debe aclararse que ninguno de estos textos menciona la Eucaristía.

Retomando la tesis de Donovan (1958) sobre la brevedad, escasez y pobreza escénica del teatro castellano del s. XV, Quirante (1994: 821-830) realiza en su artículo un estudio comparativo entre los tres dramas asuncionistas del CAV y el de Elche, concluyendo que el *Auto XXXII* del CAV es un texto que por sí mismo ayuda a entender todo un período de la historia del teatro: primero compagina la complacencia en el episodio y la oposición al acortamiento de la historia, típicos de la Edad Media, con los novedosos parámetros narrativos de la Asunción en el s. XVI, es decir, aumento del protagonismo de los apóstoles, alargamiento exagerado del episodio de la palma, o María que encomienda su alma a Jesús, pero este no se deja ver en escena, etc.; en segundo lugar, evidencia firmes coincidencias con el *Misterio* de Elche.

Primeramente, Elche y XXXII son de las escasas obras españolas que escenifican de manera combinada, aunque los trate de forma distinta, el episodio de los judíos y el de santo Tomás, quien en ambas llega desde las Indias, en plural. Igualmente, el enfoque de la dinámica cielo-tierra es bastante parecido. Esta es la única, entre las asunciones castellanas, donde aparecen coronando a la Virgen las tres personas de la Trinidad en un nivel superior. Precisamente, cuando María va a ascender dice una acotación que "se abre el cielo y baja el ánima con un coro de ángeles...", que es muy parecido a lo que ocurre en Elche. En ninguna de las dos obras interviene Jesús como personaje diferenciado.

En estas obras sucede un hecho escénico muy interesante como es el viaje o vuelo sobrenatural; consiste en la venida de un personaje humano desde tierras alejadas al lugar donde transcurre la acción. Estas obras coinciden en escenificar los viajes milagrosos aludidos usando formas poco espectaculares, sin artilugios ni especiales tramoyas, según se desprende de las acotaciones. Parece ser que la traslación de los personajes se expresa mediante la palabra y la gestualidad de los actores, todo ello ayudado por el previo conocimiento de los espectadores sobre el episodio escenificado.

González Fernández (2013: 871-880) observa esta técnica llamativa, pues entre todas las obras recopiladas en el CAV solo tres muestran una práctica teatral poco usual en esa época, si aceptamos que las obras integradas en este *corpus* de 96 piezas dramáticas configuran una muestra verosímil de lo que se representaba en España en el s. XVI. Las tres piezas tratan el asunto mariano de la muerte de la Virgen, alguna con sepultura y Asunción. Son, volvemos a insistir, el *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI); *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXII), y *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (LXII).

Uno de los problemas de verosimilitud que plantean los tres autos es el de la aceleración del tiempo, reduciendo su longitud y profundidad hasta los límites del *hic et nunc*. Es decir, aunque los personajes estén en un espacio geográfico muy alejado del espacio dramatizado, se presentan en escena de forma inmediata. El tiempo dramático aparece totalmente desconectado del tiempo real, el del espectador. Es un tiempo metafórico, metonímico, que permite la reducción de la representación de la fábula (Hermenegildo 2011: 406).

Pero la clave del código (ver cap. V.5.2), aparece en la loa prologal del *Auto* LXII cuando el narrador dice «Quien no entendiese calle, porque entienda / que hablar y no entender no tiene enmienda» (vv. 55-56). Es decir, se protege la descodificación

y recta interpretación del mensaje acudiendo al magisterio de la autoridad eclesiástica, que interpreta lo extraño como maravilloso, alejándolo de la fantasía.

El recurso de la teleportación (desplazamiento sobrenatural de una persona de un lugar a otro geográficamente alejado) en el CAV se limita a estas tres apariciones; en el estudio llevado a cabo por González Fernández (2013: 871-880) de las demás piezas, no ha encontrado ninguna otra obra donde se use esta técnica escénica, incluso en aquellas en las que aparecen demonios que podrían conllevar traslados sobrenaturales. Hasta el triunfo de la comedia nueva no se generalizará el uso de esta práctica. Pero merece la pena subrayar los momentos en los que ya se usa este recurso tempranamente en estos tres autos ascensionistas: la aparición milagrosa de ángeles, de los apóstoles, de Cristo, y del viaje más triunfante y espectacular que es la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma al cielo.

Continuando con el aspecto psico-antropológico de la Asunción, "el vuelo mágico" es uno de los mitos que investigó Mircea Eliade (2005: 111-119), gracias a las leyendas presentes en todo el mundo. Lo primero que sorprende en las mitologías y folclores del vuelo mágico son su antigüedad e irradiación cultural; se halla en todas partes y en los relatos más primitivos de la cultura. Simboliza la transformación de la esencia natural, la realidad de la existencia de quien abandona la naturaleza humana al elevarse, aunque que no siempre significa divinización. Estos vuelos celestes y sus simbolismos equivalentes pueden ser experiencias aéreas voluntarias o súbitos raptos-apoteosis que posibilitan al sujeto escapar de un peligro cierto o rebasar los márgenes de su naturaleza mortal, introduciéndose en mundos superiores.

Los "vuelos mágicos" estarían ejemplificados por las levitaciones de los santos cristianos, el *miraj* al cielo de Mahoma, el éxtasis ascensional de Zaratustra o los vuelos de los emperadores chinos. Añadiríamos el caso tan conocido del poema de

San Juan de la Cruz *Tras un amoroso lance*, donde nos comenta su experiencia de arrebato o éxtasis místico con expresiones como "Volé tan alto, tan alto" o "Mil vuelos pasé de un vuelo". El simbolismo del vuelo y de la ascensión expresa siempre la derogación de la condición humana, además de la trascendencia y la libertad, en todos los estratos de la cultura, más allá de los diferentes marcos históricos y religiosos.

Lugar importante ocupa la música en los *Autos* asuncionistas del CAV. Danièle Becker (2005: 209-327) resalta que el CAV nos deleita con un buen número de espacios musicales en la mayoría de sus obras, minuciosamente estudiadas, como ya vimos anteriormente, por Reyes Peña (1988). Becker trata de reconstruir las melodías que sonaron en las representaciones de dichos *Autos* en su época, aunque solo puede ofrecer unas hipótesis verosímiles, según los casos y las fuentes musicales que le ha sido factible manejar.

Se encontrarán en la primera columna las referencias precisas a las partes cantadas de los tres *Autos* asuncionistas, según la edición de Rouanet (1901), cuyos textos reproduce en la segunda columna, respetando su grafía y, en la gran mayoría de los casos, también su puntuación. Solamente añade la acentuación moderna y transcribe los pasajes cantados en letra redonda, para no exagerar el uso de la cursiva que guarda para los títulos de las obras y los latines.

N.º XXXI. *La Asunción de Nuestra Señora* (I).

136*, «versso».

«*Surge, [propera],
árnica mea*» *Veni de
Líbano, veni,
coronaveris.*

Melodía propia de una
antífona hispana, *Surge,
[propera], amica mea.
Veni de Libano.*

137-146, «Cantan este
villancico los
Apóstoles».

Virgen, pues vais a
rreynar
a los coros celestiales,

| | | |
|--|--|-----------------------------------|
| acordaos de los mortales. Acordaos que no nos queda otro bien en este suelo que allá con Dios, en el cielo, mercedes hazernos pueda; | Upsala, «Gózate, Virgen sagrada». y pues soys quien manda y veda las provincias eternas, | acordaos de los mortales. |
| 178*, «versso» final. | Y esituis Ysrrael de Egipto. | Salmo « <i>In exitu Israel</i> ». |

N.º XXXII. La Asunción de Nuestra Señora (II).

| | | |
|--|--|--|
| 141, La Trinidad y el Ánima. | <i>Tota pulchra es, amica mea.</i> | Antífona per laudes del 8 de diciembre, 1.er tono G. |
| 171 «versso» de los Apóstoles, repetido en 211*. | In exituis Ysrrael. | « <i>In exitu Ysrael Domini</i> |
| 211*, falta el «versso» de Dios Padre. | | « <i>Surge, [propera], amica mea</i> ». |
| 226*, «versso» de la Trinidad. | <i>Veni, eleta mea, ponam yn te thronu[m] meu[m], quia concupivi rex speciem tua[m]...</i> | 4ª antífona Laudes Virginum, 1.º tono F. |
| 232-247, villancico de los Ángeles. | | |

Melodía propia de cosaute a dos coros
(hipótesis de la autora).

¿Quién es esta Enperadora tan pujante,
que sube como el aurora
rrutilante?
Es nuestra Rreyna y Señora rradiante,
que sube como el aurora
rrutilante.

¿Quién es esta soberana que todo el cielo
enamora, / rresplandor de la
mañana tan hermosa y tan decora? / Es
nuestra Rreyna y Señora/ rradiante, / que
sube como el aurora rruilante

247*, «versso» de los Apóstoles. *Assumpta est María yn celun, gaudent angelí et collaudantes* 1ª antífona *ad laudes* de la Asunción, 7.º tono A.

326*, «versso» final. *Cantate Domino canticum novum.* tono A, viernes 2.º del Adviento.

LXII. La Asumpción de Nuestra Señora (III).

384*, «versso». *Yn Egiptus de Ysrrael, Dominus.* peregrino gregoriano «*In exitu Israel de Aegypto*».

425-434, villancico. Dónde vais, Rreyna del çielo, sacrosanta Virgen Madre?
--- Subo con mi Hijo y Padre.
Copla
¿Dónde vays, sacra Señora,
más que los ángeles bella,
más rrelumbrante qu'estrella,
más clarífica que aurora?
¿Dónde vays, Enperadora,

sacrosanta Virgen madre?
[— Subo con mi Hijo y Padre.]
véase la reconstrucción de la autora. Sobre el timbre de la folía «Dacá bailemos, Carillo»;

5.4. AUTOS ASUNCIONISTAS EN OTROS CÓDICES Y MANUSCRITOS

5.4.1. Tres manuscritos asuncionistas de la BNE

Subraya Durá (2016: 66-68) la envergadura del clásico estudio del filólogo y teatrólogo Juliá (1961) dedicado a la Asunción y el teatro primitivo español, en el marco de la zona central peninsular, donde analiza trece piezas dramáticas entre las que se incluyen las tres ya mencionadas pertenecientes al CAV. Quedan excluidas dos loas por razones evidentes y proporciona varias conclusiones sobre el resto de obras de tema asuncionista. El *Auto de La Asunción de Nuestra Señora* (BNE, ms. 14628), el *Auto acerca de la muerte de Nuestra Señora* (BNE, ms. 9661) y el *Auto sobre la Asunción de Nuestra Señora* (BNE, ms. 9661) son anónimos. Forman composiciones muy breves que oscilan entre los 757 versos del primero a los 132 y 242 de los siguientes, con un escaso elenco de personajes. El primero y más extenso de ellos presenta, en contra de los otros dos, un esquema polimétrico, combinando versos italianos y castellanos. Además abrevia bastante las acotaciones y sí contiene música. Pero, según Juliá, es superior a las composiciones del CAV respecto a escenografía y métrica,

Las otras dos obras vienen escritas únicamente en redondillas para ser representadas en conventos. La primera de ellas sigue de cerca la tradición y centra el foco temático en la muerte de la Virgen. La segunda de ellas, seguramente deudora y posterior a la primera, se alejó del tema e hizo una exaltación de la Concepción en lugar de una celebración asuncionista. En la primera, la acción está sintetizada al mínimo y presenta una pobre escenografía casi sin cambios de espacios, el autor de la segunda pretendió ser más original y prestó más atención a los elementos escénicos que a la propia devoción religiosa, con recursos utilizados más tarde por Guillén de Castro y Tirso de Molina (Durá 2016: 66-68).

5.4.2. Manuscrito de Gondomar. *Comedia de la Vida y muerte de Nuestra Señora*

Este volumen de la BNE contiene veinte obras de temática religiosa que, según los indicios de que hoy disponemos, parecen situarse mayoritariamente dentro de las últimas dos décadas del s. XVI. La mayoría de las obras que contiene este tomo manuscrito son anónimas. La mayor parte de las obras aparecen divididas en tres jornadas, alguna de cuatro jornadas. Del total de obras religiosas incluidas en el manuscrito en realidad tan solo tres se denominan auto, aunque alguna de las denominadas comedias se acerquen más a la práctica de los autos; podemos decir que son obras de transición. Dos de las obras incluidas en este tomo son de asunto mariológico: la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* y la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, pieza en cuatro jornadas (Ferrer 2012: 169-182).

Durá (2016: 189-208) estudia y analiza, dentro del teatro religioso, esta colección del conde de Gondomar (finales del s. XVI), de la que destaca para nuestro interés precisamente la comedia titulada *Vida y muerte de Nuestra Señora*. La obra entronca con lo que denominamos teatro mariano, que en aquel periodo histórico tenía especial relevancia para el catolicismo debido a la reacción de la Reforma protestante y sus críticas a la devoción mariana (ver cap. III.3.1).

La primera afirmación fundamental del protestantismo (*Solus Deus*) desposee de toda función mediadora a la Iglesia, los santos y también a la Virgen. El culto a María creció rápidamente durante el medievo, pero en el s. XVI la hiperdulía de la Virgen se vio muy debilitada por humanistas como Erasmo y partidarios de la Reforma. "Después de la Reforma, la Iglesia Católica se esforzó en moderar los excesos marianos que relegaban a Cristo a un segundo plano" (Réau 1996: 74). La Madre de Dios no tiene papel alguno desde la óptica protestante y se niega su función intercesora, por ello, la composición y representación de unas obras que

alaban su figura supone una respuesta contundente a las creencias protestantes y la obediencia a la recomendación católica de venerar las imágenes.

La comedia enlaza así, continúa Durá (2016: 189-208), con uno de los actos devotos prescritos en el catecismo: la devoción y piedad a la Virgen. Desarrolla minuciosamente la vida de María desde su juventud hasta su muerte y Asunción. Desde el punto de vista argumental, *Nuestra Señora* es una comedia con pretensiones, que se inicia poco antes de los esponsales con José, recorre las escenas más señeras de su leyenda y concluye con su Asunción. Desde los esponsales hasta la visitación a su prima Isabel, que incluye todos los episodios del viaje, el encuentro de las dos mujeres, el nacimiento de Juan el Bautista y los posteriores reproches y celos de José; desde el viaje a Belén y el nacimiento, hasta la adoración de Jesús por los Reyes Magos; desde la huida a Egipto hasta su regreso a Nazaret; desde el bautismo de Cristo hasta su muerte; y para finalizar, desde el temor de María por su Hijo hasta la visita del ángel que le anuncia su próxima muerte y glorificación.

Al tratarse de una obra fragmentada en dos partes que engloba más de treinta años, el desarrollo cronológico de *Nuestra Señora* es acelerado. La Virgen murió, según la leyenda, quince años después de la muerte de Jesús, y la escena posterior al intermedio musical de la Pasión de Cristo, nos presenta ya a María recibiendo la visita de san Gabriel para anunciarle su próximo encuentro con Dios. A continuación, María comunica a san Juan la noticia de su próxima muerte; en la siguiente, los apóstoles, llegados a Judea de repente y movidos por una "ligereza extraña" desde diversas partes del mundo, se reúnen alrededor del lecho de María, acelerándose el desenlace con la Asunción de la Virgen y su encuentro con Cristo.

A pesar de la percepción acelerada de un tiempo que corre hacia el futuro, el marco espacial de la *Comedia* se muestra complejo desde todas las perspectivas: exótico y lejano, basado en un doble eje horizontal-vertical, sucediéndose episodios interiores

y exteriores, mezclando los lugares simbólicos con otros pertenecientes al mundo privado de los personajes (Durá 2016: 189-208).

5.5. TEATRO CONVENTUAL FEMENINO

5.5.1. Vida litúrgica y espectáculos parateatrales

Cátedra (2005: 9-28) parte para su estudio del hecho incuestionable de que han ido apareciendo o viendo la luz en el panorama investigador una serie de nuevos documentos de evidente hechura literaria, pero de equívoca teatralidad, cuyas peculiaridades agitan las teorías consolidadas sobre la vida cultural, sobre poesía religiosa, teatro y las prácticas literarias a finales de la Edad Media y entrando en el Renacimiento. Desde la perspectiva de las ritualidades culturales, como la lectura y la liturgia, y con los nuevos textos editados y estudiados, es necesaria la revisión del teatro castellano religioso de finales de la Edad Media.

Precisamente de este estudio dimanaban aspectos importantes y conclusiones de historiografía literaria, como, por ejemplo, el que buena parte del teatro religioso español de finales de la Edad Media es, más que una innovación, el resultado de una renovación resultante de reformas, cambios de tendencias espirituales y nuevas situaciones jurídicas de las comunidades. Sin embargo, el teatro religioso seguirá siendo muy fecundo para la literatura de los Siglos de Oro en España. Esto permite trazar las particularidades rituales y de representación, que cada vez van siendo más características de la vida monástica femenina a parte de otras expresiones literarias representadas por los primeros textos teatrales religiosos de finales del Medievo, que pueden ser comprendidos desde esos mismos contextos (Cátedra 2005).

El movimiento devocional femenino del que se viene hablando en estas líneas se origina en el siglo XIII y se desarrolla a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento a través de un modelo de religiosa, que definió

su individualidad respecto al resto de la sociedad por presentarse como una elegida por la divinidad. Con sus vivencias, biográficas y espirituales, este amplio conjunto de mujeres fueron construyendo el paradigma que de manera directa o indirecta llegó hasta nuestra religiosa (Luengo 2016: 33).

Esos nuevos documentos obligan a los investigadores a notar la incorporación de la lengua vulgar y la creación de espacios rituales paradramáticos, que se considerarían formas del espectáculo religioso dentro de las comunidades monásticas femeninas. La vida ordenada y reglamentada en la liturgia de los conventos de clausura femeninos de esta época es lo que nos permite reconocer unas verdaderas comunidades textuales, con unas actividades culturales diversas y conglomeradas, como la lectura, la liturgia, la representación litúrgica, la escritura, el uso y composición de poesía en lengua vulgar, o el juego dramático con finalidad religiosa (Cátedra 2005: 9-28).

En los conventos femeninos de Nueva España las monjas también escribían con el fin de entretenimiento dramático, dedicado a los sentidos, al gozo intelectual y a la devoción:

En los conventos, las monjas escribían, pero debían contar con la autorización de su confesor. Sus escritos eran de tipo biográfico, epistolares, diarios de su experiencia espiritual, poesía, tratados místicos y obras teatrales. En estos conventos había representaciones teatrales con motivo de las fiestas religiosas y privadas. En algunas ocasiones, las monjas solicitaban que las piezas dramáticas a representar fueran escritas por personas ajenas al convento. Estas representaciones estaban a cargo de las monjas, y en este sentido se plantea que serían las primeras actrices de teatro en la cultura hispánica. De hecho, representaban papeles femeninos y masculinos. El teatro de monjas tiene sus propias características, descritas como piezas breves de carácter cómico,

aparecen monjas en situaciones propias de la vida conventual, la trama es relativamente simple y se recrean tipos de suelo americano: indios, payos, mulatos y mujeres haciendo el papel del gracioso (Segura 2019).

Los criterios que distinguen el "verdadero" teatro del que no lo es son siempre limitativos y han sido puestos en duda por autores como Pérez Priego (1988: 7-41), quien recoge en sus antologías del teatro medieval las referencias de actividades parateatrales, producidas en el ámbito urbano y en el eclesiástico, que favorecen la reconstrucción y enriquecimiento de un panorama con origen tan ambiguo.

A partir de las numerosas dudas que han ido surgiendo en la reconstrucción de estas representaciones medievales, se vio la necesidad de no someter la documentación conservada a juicios apriorísticos y también la de rescatar otras noticias peor conservadas y de tradición irregular, relativas a otras formas de representación, espectacularidad y teatralidad, que abarcan tanto los textos dramáticos como las ceremonias, los espectáculos y los juegos (Castro 1994: 77).

Castro continúa añadiendo que, por ejemplo, "el incensario empleado en las *Visitatio*, tiene una relación analógica con los vasos de perfume". La autora también señala la distinción estética entre las representaciones y la decoración, ya que en su opinión, "la decoración o el disfraz no implican por sí mismos la noción de teatro" (pp. 79-80). Aun así, existen abundantes testimonios documentales que demuestran una actividad teatral aceptada por los fieles, integrada en la vida cotidiana de las personas de la Edad Media (Pérez Priego 2009: 17-25). Estos documentos son la demostración de ceremonias y espectáculos, que se representaban en las iglesias en determinadas festividades, que tenían su origen en las catedrales, las iglesias, conventos y monasterios y sobre las que volveremos, cuando analicemos a continuación las piezas de la Asunción celebradas en Cubas de la Sagra. Según afirma Barbeito:

Hay documentación que atestigua cómo a lo largo del siglo XV abundaron en Castilla las representaciones de este teatro incipiente, en torno al *Corpus* y a otros temas, entre los que se encuentra el misterio mariano de la Asunción. Se habla de una más que posible influencia del Levante español; si bien las representaciones castellanas son más pobres y sobrias (2007: 284).

5.5.2. Sor Juana de la Cruz: dramaturgia de su teatro asuncionista

Juana Vázquez Gutiérrez (1481-1534), más conocida como sor Juana de la Cruz o popularmente como la santa Juana, fue una monja franciscana, nacida en Azaña (Toledo), que llegó a ser abadesa del monasterio de su comunidad en Cubas de la Sagra. Contemporánea de la beata dominica María de Santo Domingo, también visionaria y con quien ha motivado un interés conjunto en algunas historiadoras feministas. Falleció con fama de santidad. Se la considera mística y visionaria, inspirada por el Espíritu Santo con el don de la predicación y el don de lenguas. Alcanzó tal fama con sus sermones que se trasladaron a Cubas para oírla predicar el emperador Carlos V, el Gran Capitán y el cardenal Cisneros, su gran protector. Conocida en sus tiempos como “la santa Juana”, el dramaturgo Tirso de Molina la convirtió en protagonista de una trilogía dramática.

Pedraza, Marcello y González (2017: 57-72) relacionan el modelo dramático de sor Juana de la Cruz integrado dentro de una corriente teatral concretamente conventual y franciscana de finales del s. XV y principios del XVI, en la que podrían encajar piezas de Gómez Manrique y de Yanguas. Forma parte de un acervo tradicional de misterios asuncionistas europeos esencialmente cambiante y muy creativa, igual que en Francia, donde originó espectáculos teatrales que requerían semanas de preparación y multitud de actores. Tenemos noticia de la actividad teatral de sor Juana en primer lugar por sus sermones, escritos en el manuscrito que después mencionaremos. Algunos de sus sermones cobran forma teatral.

El lenguaje de Juana, con la fuerza de sus descripciones, alegorías y preguntas retóricas (englobadas en lo que podría clasificarse como visiones imaginativas frente a las espirituales e intelectuales), era común en la predicación de la época, pues podemos encontrar uno semejante en los sermonarios y libros espirituales que circulaban por entonces (Sanmartín 2018: 186).

Como ha podido observar Luengo (2016: 185-203), en los sermones de sor Juana se aprecia una evidente concepción dramática, seguramente influida por las representaciones que la beata contemplaría en su propia comunidad. A este respecto, es muy clarificadora, por ejemplo, la semejanza entre los combates descritos en un sermón y la lucha que mantienen ángeles y demonios en el *Auto de la Asunción* (recogido en el *Libro de la casa*); parece claro que la monja está imaginando en su sermón una pelea que ha podido ver escenificada en una obra teatral. Este *Auto de la Asunción*, que se representaba en aquella comunidad, nos recuerda, como ya demostró Cátedra (2005), la actividad teatral conventual de la época, que influyó, sin duda, en el imaginario literario de la religiosa, así como posibles autos de la Asunción contemplados en Toledo.

Tal vez una Juana de doce años, durante el Corpus toledano de 1493, la contempló antes de irse al monasterio de Cubas, y la obra pudo llevarse a Illescas, de la misma diócesis, donde vivía en la casa-palacio de un tío suyo. Lo más probable es que este auto asuncionista de la catedral toledana tuviera relación con el auto XXXII del *Códice de Autos Viejos* (de la segunda mitad del XVI y con piezas religiosas de tradición medieval), algunos de cuyos versos coinciden con los del primer auto del *Libro de la casa* o *Auto de la sepultura* (Sanmartín 2018: 203).

De hecho, Quirante (1994) demuestra que el *Auto XXXII* del *CAV* contiene tiradas de versos que se hallan también en el *Auto del día de la Sepultura*, conservado en un manuscrito del s. XVII, procedente del Monasterio de la Cruz, donde habitaba

sor Juana. Esta breve pieza de 130 versos es la primera parte de una representación asuncionista dividida en dos días a la manera medieval, cuya continuación, *El Auto del día de la Asunción*, se ha relacionado con un escenario que sor Juana describió en un grueso y variopinto libro de visiones llamado el *Libro de Conorte* de 1510.

Pedraza, Marcello y González (2017: 57-72) estudian a fondo los autos asuncionistas representados en el monasterio de sor Juana, partiendo de los datos que ya hemos mencionado. Se conservan dos composiciones: el *Auto acerca de la muerte de Nuestra Señora* y el *Auto sobre la Asunción de Nuestra Señora*. El primer *Auto* se compuso para ser representado el día de la vigilia de la fiesta. Se trata de una pieza muy corta donde se abordan los episodios del anuncio del ángel sobre la muerte próxima de María, la reunión de los apóstoles con la Virgen y su entierro. El segundo, más desarrollado, se representa el día de la fiesta de la Asunción por la tarde. Todos los papeles deben ser representados por niños, de ello se deduce que sería representado ante los fieles. Se distingue por su escaso valor lírico y sus mayores requerimientos de escenografía. Algunos estudiosos opinan que este *Auto*, basado en el sermón de la monja, pudo ser escrito por un sacerdote con conocimientos teatrales, vinculado al convento de sor Juana.

Cuando entraba en trance, Juana cambiaba el registro de la voz, según hablaban unos u otros. Durante sus sermones Juana adquiría un gesto hermoso y se sucedían a través de ella distintas voces, entre las cuales se encontraba la del mismo Dios, produciéndose un cambio en el tono y timbre de sus palabras, en un proceso prolongado en el tiempo. Entonces comenzaba el teatro del trance, que ella observaba desde lejos, transportada al Cielo. Un teatro que contenía música, diálogo, escenario, atrezzo y baile, y en el que los personajes podían hacer de actores. El Señor le da instrucciones de cómo se debe llevar a cabo la puesta en escena como sucede en el final del sermón de la fiesta de la Asunción (Sanmartín 2018: 187-189).

El teatro de sor Juana fue el resultado de un circuito de oralidad y escritura colectiva en un tiempo en que la escritura dramática empieza a adquirir forma propia, pero en gran medida aún sigue vinculado a formas cancioneriles (ver cap. I.1.3). Mediante la comparación entre el sermón y la obra se manifiesta una pieza articulada según una sucesión de cuadros:

- Dios ordena a los ángeles del cielo que lo adoren.
- Lucifer se niega y san Miguel se ofrece para defender el honor de Dios. Los ángeles se dividen en buenos y malos.
- Los ángeles buenos triunfan y muestran su tristeza por la presencia de sillas vacías.
- Dios envía a los ángeles a que busquen a la Virgen y la sienten junto a Él.
- Los ángeles rinden homenaje a la Virgen.
- La Virgen promete socorro a todos aquellos que viven en la tierra buscando a Dios.
- Finalmente, Dios pide a san Miguel que se siente junto a Él y le ayude a pesar las almas, como asegura la tradición.

Resulta inesperado que desde el inicio de la obra la Virgen ya habite en el cielo con los ángeles, porque justamente el episodio más famoso de los misterios asuncionistas es la Asunción de María al cielo y su Coronación.

La música es usada solo dos veces en el *Auto*, mientras en el sermón está indicada en más ocasiones. En el *Auto* se dice que los ángeles se sientan en sillas distintas y en el sermón se indica la colocación exacta de las sillas, que tienen detrás un telón de fondo que simula el cielo. En el *Auto* no se ofrecen detalles de vestuario, pero en el sermón sí se deduce que lo representan niños. San Miguel va armado con un tridente, cuyas tres puntas representan la Trinidad. Se indica también que la batalla entre ángeles buenos y malos debe ser escenificada por los actores con mucho ruido.

Los ángeles malos han de esconderse tras la batalla en señal de derrota (Pedraza, Marcello y González 2017: 57-72).

Massip (1991c: 17-28) nos refiere unos interesantes datos sobre la escenografía. El considerado hasta ahora como primer texto dramático castellano basado en la Asunción parece haber sido representado hacia 1509 en la iglesia del convento de monjas franciscanas de Sta. María de la Cruz. La obra se representó sobre un andamio único, pero espacioso, con al menos dos niveles conectados por escaleras. El nivel superior estaba reservado para el cielo, con Dios Padre en la silla ceremonial más alta y las jerarquías angélicas en otros. El nivel inferior representaba la tierra, en concreto la ubicación de la casa y el sepulcro de la Virgen. Este catafalco muy probablemente estaba en el crucero frente al presbiterio, que es un lugar privilegiado para este tipo de ceremonias incluso hoy. (Texto traducido del inglés al español)

Desde el punto de vista de Rodríguez Ortega (2016: 225-259), se trata de dos piezas teatrales manifiestamente diferentes: aunque ambas recrean el pasaje del Tránsito de la Virgen y están escritas en redondillas, otros rasgos dramáticos marcan las diferencias. La primera de ellas puede describirse como más sencilla y breve, no introduce otros textos, sino que se limita al momento cuando un ángel anuncia a la Virgen su próxima Dormición y el proceso hasta que llega al cielo. La segunda obra intercala relatos bíblicos del Apocalipsis, de la lucha entre san Miguel y Lucifer, en medio del relato mariano, sin que sea necesario para el desarrollo argumental. En realidad, este solapamiento de asuntos viene motivado por razones escénicas, ya que es un episodio bélico de gran efectismo teatral, que va acompañado de efectos especiales, como juegos de luces y movimiento de sillas.

Por ello, añade Rodríguez, podemos entender el primer *Auto* adaptado al recogimiento de las franciscanas de Cubas, con escasos personajes que interpretarían ellas mismas para su propio solaz durante las fiestas de la

Anunciación. En el segundo *Auto* aparecen más personajes, que, según las indicaciones escenográficas de Juana de la Cruz, representarían los propios feligreses de la parroquia, quedando consecuentemente diáfano para el público, desde el tablado hasta la audiencia.

Así pues, aunque es imposible concretar una fecha no disponiendo de datos, desde la opinión de estos investigadores, el primer *Auto* sería anterior al otro, con una evolución dramática menor, aunque con métrica más elaborada; se ciñe al esquema asuncionista sin incluir ninguna otra referencia a libros canónicos ni apócrifos. El segundo *Auto* presenta deficiencias en la versificación, pero su puesta en escena resultaría más atractiva y, por tanto, más didáctico y para un público seglar; también es de lectura más sencilla y de tono más popular; por último, no olvidemos las directrices escénicas que Juana de la Cruz incluye en un sermón para la puesta en escena de este segundo *Auto*, lo que indica que este texto, no sabemos si en su escritura, pero sí en representación, es más cercano a sor Juana.

Rodríguez Ortega (pp. 237-238) nos propone este cuadro comparativo de ambos *Autos* asuncionistas de sor Juana:

ESTE AUTO ES EL QUE SALEN EN LA CASA DE LA LABOR EL DÍA DE LA SEPULTURA DE NUESTRA SEÑORA

| | |
|-----------------------------|--|
| Personajes | Nuestra Señora, Ángel, Apóstoles (Juan y Pedro) |
| Número de versos | 92 – Coronación de la Virgen: |
| Pasajes bíblicos que recrea | Apocalipsis, 12. – Tránsito de la Virgen, evangelios apócrifos. – Rama de palma, andas para llevar a Nuestra Señora. |
| Escenografía | – Se representaría en la capilla del convento, pero no incluye información al respecto. |

| | |
|---|--|
| Vestuario | Sin especificar. |
| Música y canto | Sin especificar. |
| Métrica | Redondillas, rima consonante. |
| | |
| ESTE AUTO ES EL QUE SE HACE EL DÍA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA EN LA TARDE. GÁNASE MUCHO HACIÉNDOLA. | |
| Personajes | El Padre, Nuestra Señora, Lucifer, san Miguel. |
| Número de versos | 238 |
| Pasajes bíblicos que recrea | – Combate entre san Miguel arcángel y Lucifer, Apocalipsis, 12, 7-10. – Asunción de la Virgen, evangelios apócrifos |
| Escenografía | – Tablado alto y empamentado, sillas, silla más alta y adornada. – Encendido y apagado de luces. – Se representaría en la capilla del convento, menciona un movimiento hacia el coro. |
| Vestuario | Vestiduras de hombre, vestiduras de mujer (ricas y lucidas), joyas. – Ruido de pelea. – <i>¡Oh, gloriosa domina!</i> (himno). – <i>Laudate Dominum Omnes Gentes</i> (salmo). – Coplas y canciones sin especificar. |
| Música y canto | |
| Métrica | Redondillas, rima asonante y consonante. |

Pedraza, Marcello y González (2017: 57-72) sostienen que el trasfondo doctrinal de todo esto se entiende mejor al comprender que en la teología franciscana la Inmaculada Concepción y el hecho de ser Madre de Dios ya implica la Asunción. Sor Juana pretende presentar a María como mediadora del género humano. Los dos *Autos* de sor Juana se representan como un ciclo de misterios semejante del ciclo de York, desde el Génesis hasta la Asunción (ver cap. IV.4.4.2).

Según Rodríguez Ortega (2016: 225-259), estos autos se enmarcan en la órbita de influencia de los franciscanos y son semejantes a los misterios: formas de teatro medievales que escenificaban pasajes bíblicos, sobre todo de la vida de Cristo (aunque también de la Virgen y de los santos). Aún detalla Rodríguez algunas diferencias entre los dos *Autos* de sor Juana y otras obras de teatro conventual, respecto al público y los intérpretes. Según las indicaciones escénicas extraídas de su sermón, en todo el tablado se colocarían niños, niñas y jóvenes de físico agradable para representar a los ángeles; igualmente, la Virgen debe ser representada por la más hermosa de todas. Por tanto, los feligreses son intérpretes en las piezas, no solo las monjas, y el público estaría conformado por los parroquianos de Cubas; si las monjas solo pueden representar teatro para su comunidad de monjas, quiere decir que los seglares participan tanto en la interpretación como de espectadores.

Mientras las representaciones femeninas conventuales solían ser para recreación de las respectivas comunidades o, lo que es lo mismo, para «círculos cerrados», Juana de la Cruz en su actuación divulgativa de párroco presenta un teatro con y para el pueblo, seleccionando a los intérpretes de entre sus feligreses (Barbeito 2006: 285).

El hecho de atribuir la autoría a la párroco de Cubas de estos dos *Autos* es problemático (el cargo o nombramiento de párroco le fue concedido de manera extraordinaria a sor Juana por el cardenal Cisneros). Pero sí es demostrable que ella fue la directora del segundo *Auto*, y también es cierto que su manera especial de

tratar la temática asuncionista en las dos obras guarda bastantes semejanzas con el sermón de sor Juana. Como conclusión, podemos manifestar que, aunque ella no los escribiera personalmente, se comprueba que desde este monasterio franciscano se difundía una manera peculiar de comprender el misterio mariano de la Asunción (Rodríguez Ortega 2016: 225-259).

5.6. TEATRO ASUNCIONISTA DE LÓPEZ DE YANGUAS

5.6.1. *Farsa del mundo y moral*: tema, fuentes, estructura y dramaturgia

Tanto el tema moral como el religioso (Pérez Priego 2017: 191-205) están mezclados y sobreentendidos en la compleja *Farsa del Mundo y moral* (1524), de Hernán López de Yanguas (1487-1550), dedicada a la condesa de Aguilar. Se trata de una obra alegórica que presenta como tesis las falsedades y engaños del Mundo, personaje que ofusca al Apetito, brindándole los amores de su hermana Venus. Un Ermitaño salvará de su yerro al pastor Apetito, haciendo personarse a la Fe, quien le aconsejará el desprecio del Mundo y narrará la Asunción de la Virgen, fiesta a la que acaba de acudir ese día en el cielo. Destacan los monólogos del Mundo y del Apetito sobre el tema erasmista de la naturaleza como enemiga del hombre y protectora del resto de criaturas. Destaca Espejo Surós (2013: 217-226) que resulta extraña en la obra la mezcla de los aspectos religiosos asuncionistas con la descripción astronómica y mitológica de las zonas celestes, por donde transita la Virgen en su ascenso.

En la *Farsa del Mundo y moral*, el pastor Apetito, adoctrinado por el ermitaño y por la Fe, decide abominar del Mundo y tomar el camino de la Fe. Este final correspondería a la acción dramática de una moralidad. Sin embargo, la *Farsa* continúa con algo que Hernando (2017: 101-109) considera fundamental, pues vincula la acción dramática con un suceso no ya religioso y litúrgico. Apetito retorna

junto al Ermitaño y la Fe, celebran su conversión y el Ermitaño pregunta a la Fe dónde ha estado:

Ermitaño. ¿Qué causa ha tenido de hazer novación?

Fe. Porque oy ha subido la Virgen y Madre

a do está su Hijo, su Esposo e su Padre. (vv. 622-624, grafías de la época)

Este diálogo continúa con una extensa descripción de 160 versos sobre la Asunción. El personaje Fe no describe de la manera tradicional la Asunción de María, sino su "novación" (v. 622) celeste, es decir, cómo ha transcurrido la celebración en el cielo de la fiesta de la Asunción con una "solén procesión" (solemne procesión) (v. 618), que incorpora el ascenso físico de María (v. 623). La negativa tradicional de la Virgen a cruzarse con algún ser malvado (el diablo) en su ascenso al cielo enlaza con la negativa de María a toparse con Venus en la *Farsa* (vv. 700-705).

Vuelve a retomar este asunto Espejo Surós (2013: 311-314) para afirmar que en la *Farsa del Mundo y moral*, el tema de la Asunción y Coronación de María supone una prueba evidente de la resurrección del alma para la cultura cristiana bajomedieval (ver cap. III.3.2); es un tópico literario o iconográfico, retomado también, como hemos comprobado anteriormente, en los *Autos* sobre la Asunción de sor Juana, en el monasterio toledano de Cubas. El viaje interplanetario de la Virgen con el que termina la pieza de Yanguas, presenta una *descriptio* de evidentes analogías con los misterios asuncionistas del entorno románico, las celebraciones del *Corpus* toledano del 1493, los ciclos ingleses del *Corpus* (*Corpus plays*), etc. La eucaristía puede conducir al comulgante a un estado de transformación espiritual, a un grado de perfección que debe alcanzar al pastor Apetito. Tanto la Asunción de María como la eucaristía solo se pueden aceptar por la fe.

El pastor Apetito, tras caer en las redes del diablo, se deja llevar por el orgullo, la desobediencia y la concupiscencia. También por la gula, la codicia y el desorden vestimentario, esto es, por las apariencias, por el

disfraz, pues se viste con ropas de «galán» (v. 183), que no se corresponden, claro está, con las propias de su humilde estado. La redención del pastor llegará cuando sea capaz de ver con los «ojos del alma» (v. 582), metáfora tradicional de legitimación de la materia e imbricación de los elementos indisociables que conforman al Hombre. El recorrido del rústico hasta comprender la verdad será arduo. El estado de duda previo a la caída de Apetito, zagal en el que debemos vernos «cada uno de nosotros» (argumento), da lugar a un largo monólogo en el que el rústico se extiende en motivos como lo miserable de la condición humana, la soledad del primer hombre, la humanidad doliente y extraviada a la que la naturaleza no prodiga los mismos cuidados que al resto de los seres vivos, etc. (Espejo Surós 2017: 115).

Evidentemente, este monólogo del pastor Apetito nos recuerda en su contenido al famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón. Esta conversión del Pastor tiene lugar tras un largo diálogo con el Ermitaño. Cuando ha regresado al buen camino, la Fe cuenta el relato de la Asunción de María, abogada de pecadores. Es muy probable, como apunta Espejo Surós (2013), que Yanguas, puesto en el compromiso de componer una pieza para el 15 de agosto, se documentara en colecciones latinas o romances que divulgaban los milagros marianos, como el evangelio apócrifo de PseudoJuan Evangelista, donde el relato de la Asunción se acompaña de sucesos que abundan en la función intercesora de María ante las argucias de Satán. Honorio de Autun compendia en el *Speculum Ecclesiae* la educación religiosa que el clero ofrecía al pueblo de su época. Como ejemplo de ello nos cuenta la famosa historia de Teófilo el orgulloso, que vende su alma al diablo a cambio de triunfar, pero la Virgen lo redime de su pecado de soberbia. Este sería un sermón modelo propuesto a los clérigos para las homilias del día de la Asunción. La creencia en el papel de María como *virgo Christi génitrix et humani generis reparatrix* figura ya en la liturgia mariana visigótica (ver cap. III.3.1).

Esta *Farsa* es un trasunto que muestra claramente la concepción del cuerpo que el bachiller Yanguas quiere ofrecernos a través de la conversión del pastor Apetito por la Fe y a través de la Asunción de María al cielo en *cuerpo* y alma, un cuerpo "educado, disciplinado, sublimado, que se mueve y respira sobre las tablas con el fin único de establecer un lazo con la divinidad y de promover en el auditorio una adhesión plena a la empresa imperial" (Espejo Surós 2017: 119).

Yanguas formula la inserción en la trama del tema asuncionista de manera secundaria, como el homenaje eucarístico, propio de los autos sacramentales: la Fe describe la corte del cielo después de la Asunción de María sin motivo aparente. La obra viene dividida en dos partes diferenciadas y bastante autónomas en el tema y en la técnica. En la primera, dotada de gran dinamismo dramático, el autor escenifica la caída del pastor Apetito en las artimañas del Mundo y su redención posterior. La segunda sería en un simple relato del ascenso al cielo de la Virgen narrada por la Fe. La imbricación de las dos partes se realiza de forma artificiosa, cuando el Ermitaño le pregunta: "danos cuenta, si a ti, Fe, te agrada, hoy dónde has estado contino ocupada" (vv. 608-609, asistiendo a la misa de la Asunción, responde la Fe) (Espejo Surós 2013: 311-314).

La larga y detallada narración que hace la Fe es una predicación, un relato de las afirmaciones que hace la Iglesia, mezcladas dentro del discurso «científico» frecuente en la época. Desde un punto de vista dramático y teatral, el parlamento de la Fe es una explicación, una declaración de lo que ocurre mientras suben lentamente al Cielo el cuerpo y el alma de María, como sucede en la escenificación del Misteri d'Elx. Yanguas describe lo que el Misteri deja envuelto en la música, el canto y la visión grandiosa de la Asunción de María cuando llega el encuentro final de Dios Padre en las alturas del espacio vertical organizado en la Iglesia ilicitana. En Yanguas no hay subida y bajada del alma para recuperar el cuerpo mariano y elevarlo hasta las alturas (Hermenegildo 2011: 403).

5.7. TEATRO ESCOLAR JESUÍTICO

5.7.1. Niños y jóvenes en el teatro religioso

El teatro escolar de los jesuitas es consecuencia de una antigua y extensa tradición, proveniente de la Edad Media, sobre participación de niños, adolescentes y jóvenes en el teatro, tanto religioso como profano. El hecho de que las mujeres no pudiesen representar papeles en el teatro religioso no es la única razón de su participación. Cutillas (2010b: 127-141) reflexiona que durante la Edad Media los jóvenes asisten al teatro o participan en él como actores, pero no por ellos mismos, sino como miembros de la sociedad de la que forman parte. El teatro escolar, como manera de acercamiento al niño del teatro universitario, y en ocasiones el teatro popular, formaría parte de esta manifestación participativa de los jóvenes en el teatro.

La presencia de niños y adolescentes en fiestas, ceremonias y espectáculos medievales es un dato acreditado por testimonios escritos y referencias indirectas, pero aún poco estudiado. En cuanto a qué rango de edad abarcaba cada una de las categorías mencionadas, según la clasificación de san Isidoro, *puer* se atribuye preferentemente a los niños de siete a catorce años; para los menores de siete años, el obispo sevillano les reservaba el nombre de *infantes*. La adolescencia comprendía hasta los veintiocho años.

La antigua costumbre de escenificar piezas breves de contenido religioso moralizante para las grandes festividades cristianas daba lugar a la integración de niños desempeñando papeles infantiles, entre los cuales era prácticamente obligado el de Jesús recién nacido en las conmemoraciones navideñas y las de Jesús Niño en las piezas breves sobre la infancia del Salvador. Quienes participaban en los oficios religiosos debían de ser niños del coro o de la iglesia, es decir, que en cierta manera se criaban, educaban y ayudaban en la celebración de los oficios de esas iglesias. La participación infantil en la liturgia tenía, teóricamente, un fin de formación espiritual

y moral de los niños protagonistas. El fundamento cultural de esta práctica se basa en considerar a los niños intermediarios privilegiados con el más allá en razón de la pureza atribuida a las almas infantiles.

En síntesis, ha quedado en evidencia que la participación de niños y de adolescentes en fiestas y ceremonias revestía diversas funciones: la inmediata de integración política, también de continuidad social, la simbólica de pureza y bondad, y la propiciatoria de movilización de fuerzas benéficas para la comunidad. Desde el punto de vista político, el fundamento de la presencia infantil residía en la necesidad de socializar al individuo y, en segundo lugar, en que dicha socialización partía de la aceptación de una imagen positiva de la infancia. Este enunciado está estrictamente jerarquizado, vale decir que la voluntad socializadora se imponía rotundamente a la visión optimista de la niñez (Homet 2001: 166).

El personaje de la Sibila, por ejemplo, popularizada en España a partir del s. XI, era tradicionalmente interpretado por un niño (Cutillas 2010b: 127-141). El tema del *episcopellus* o *episcopus puerorum* es conocido desde el s. XIII en gran parte de Europa y en el levante español con matices propios. San Nicolás, abogado de marineros, de cuantos han perdido algo y protector de los niños, fue pronto adoptado como patrón de los estudiantes. Sus fiestas cobraron así una gran popularidad (se prolongaban del 6 de diciembre a Navidad, en concreto hasta el 28 de diciembre, fiesta de los Santos Inocentes) y durante ellas era representado un famoso milagro, posiblemente por estudiantes de las escuelas medievales. Es importante señalar que era un niño de coro quien hacía de obispillo, y eran niños los ángeles que le colocaban la mitra.

El teatro hagiográfico, muy extendido por Europa a partir del s. XII, normalmente era representado por escolares y maestros de escuelas catedralicias y monásticas.

Los santos, cuya vida era objeto de dramatización más frecuente, eran san Nicolás, san Pablo y santa Catalina. Esta última proporciona uno de los temas primigenios del teatro escolar de los jesuitas, que son los herederos de la tradición de representaciones morales o hagiográficas de la Edad Media, especialmente con motivo de la fiesta de santa Catalina de Alejandría, patrona de los estudiantes, aquí niños de la doctrina (catequesis). Entre los ejemplos aportados de participación de niños en el teatro medieval debemos hacer referencia muy especial al *Misterio* de Elche, por las circunstancias especiales que confluyen en él y por estar todavía vigente, de manera que puede arrojar luz sobre hechos hoy totalmente desaparecidos (Cutillas 2010b: 127-141).

El de los jesuitas no era el único teatro estudiantil. Personas laicas o clérigos, religiosos y ayuntamientos establecían centros docentes en los que a veces aparece la actividad teatral como parte del programa pedagógico. Lo vemos, avanzado ya el siglo XVII, en Juan López de Úbeda, pedagogo de Alcalá, de cuya producción teatral conservamos varias piezas. Son los herederos de la tradición de representaciones morales o hagiográficas medievales (Cutillas 2015: 12)

El teatro de los colegios jesuitas (quizá el más interesante, extendido e influyente en España y Europa en aquella época) se desarrolla al mismo tiempo que al teatro religioso del s. XVI, en la dirección del auto sacramental y el teatro hagiográfico. Tanto es así, que la historia del teatro español quedaría incompleta sin el estudio del teatro de colegio, porque, a la vez que recibe, contribuye con elementos esenciales a la formación de la comedia española áurea. No olvidemos que Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Calderón, entre otros escritores y dramaturgos, estudiaron en colegios jesuitas de España. “El teatro de colegio no fue un hecho meramente académico, sino social y cultural a lo largo y ancho de toda la geografía española, en ciudades y villas” (Alonso Asenjo 1995: 35).

El teatro de colegio es también testigo y compañero del teatro religioso del siglo XV y de la evolución de este, primero hacia el auto sacramental y, a finales del siglo, hacia el teatro hagiográfico, que prepara los grandes espectáculos barrocos del s. XVII (Alonso Asenjo 1995: 19).

En palabras de González Gutiérrez (1993: 34), se han aducido distintos argumentos para explicar el nacimiento de este teatro. Algunos investigadores sitúan su origen en la Edad Media, en los misterios y moralidades como precedentes de estas obras teatrales, que por otra parte, que usan, incluso en exceso, la alegoría y el simbolismo medievales. Otros creen que sería una evolución de las farsas y pasos cómicos universitarios. Otros, buscan el origen de este teatro jesuítico como evolución lógica del teatro genuinamente escolar, como un subgénero del teatro renacentista clásico. Hablamos de un teatro que confiere gran importancia a los elementos corales y musicales (como el ballet), también detectables en muchas comedias nuevas. La *Ratio Studiorum* de los colegios jesuitas constituye uno de los mejores ejemplos de cómo utilizar el teatro como metodología para la propaganda, la didáctica y la pedagogía moral a partir del s. XVI (Cutillas 2010a: 133-141). Los profesores de estos centros (los gramáticos) preparaban para las solemnidades obras de teatro de temática moral y religiosa con sus alumnos.

Todas las composiciones teatrales de los Colegios se insertan dentro de las tendencias docentes de la Compañía. Son una más de las múltiples actividades con que los profesores de los colegios pretenden enseñar y ejercitar la lengua latina y al mismo tiempo adoctrinar a sus discípulos y darles la formación moral correspondiente. Desde el primer momento se excluyen los papeles femeninos en las representaciones, en cartas, órdenes, etc. Tan solo se admite algún disfraz femenino si se considera absolutamente necesario; y en el caso de esta necesidad hay que procurar que sea honesto, discreto y digno. No obstante, en la *Ratio Studiorum* se

prohíben totalmente los caracteres y vestuarios femeninos (González Gutiérrez 1993: 34-35).

González Gutiérrez (p. 37) prosigue informando de que las representaciones se daban ciertamente varias veces en el año. Las mejores obras, que se escribieron durante mucho tiempo en latín, se ofrecían en la mayor solemnidad del año, en el mes de agosto, en la fiesta de distribución de premios, delante de muchos invitados escogidos. Estas eran normalmente tragedias latinas o algún ballet en francés. Las demás obras (comedias, pastorales, dramas...) se ofrecían a lo largo del año con motivo de distintas fiestas o visitas importantes.

En los autos jesuíticos, y en otros tipos de composiciones, no aparecen ni Dios ni la Virgen, de tal manera que a Menéndez (1995: 87) le parece llamativo el poco interés del teatro jesuítico en sacar a escena a la Virgen y a Cristo. Para este autor, la razón habría que buscarla, más que en el carácter excesivamente moralizador de este teatro, en el recato de los dramaturgos jesuitas, que no hallarían papeles y diálogos a la altura de personajes tan excelsos. A pesar de ello, al ser un teatro muy ligado a las festividades de la liturgia cristiana, aparecen algunos títulos referidos a la Virgen. En los apéndices que incluye Menéndez (1995: 433- 520) muy pocas obras señalan la presencia de la Virgen: el *Coloquio de la expectación de Nuestra Señora*, el *Coloquio de la Natividad de la Virgen*, ambos anónimos, o *La Virgen de la Salceda*, del padre Calleja.

También la polémica inmaculista, continúa Menéndez, tuvo su lugar en la escena de los Siglos de Oro. La polémica surgió en la Edad Media y alcanza su apogeo en el s. XVII. Los jesuitas eran fieles defensores de la Inmaculada Concepción de María, y sus obras teatrales sirvieron como medio para defender su posición teológica. El *Auto del nacimiento de María* o *Encomios al felicísimo Nacimiento de la Virgen en la colocación de la imagen*, de Juan de Cigorondo, son títulos representativos de este teatro. Igualmente, podemos añadir dos títulos más *Égloga de virgine Deipara*

(Égloga de la Virgen Madre de Dios) y *Actio in honorem Virginis Mariae distincta in tres actus* (Representación en honor de la Virgen María dividida en tres actos), donde los personajes son alegóricos, pero la Virgen como personaje no aparece.

Según referencias de algunos investigadores (García Soriano), existió una comedia de tema asuncionista escrita en latín y español, en cinco actos, anónima y de texto desconocido, representada dentro de lo que se denomina teatro escolar de los colegios jesuíticos. Se trata de *Ad gloriam sacratissimae Virginis in cuius Assumptione per vigilio huic comoedia imposita est suprema manu* (Para gloria de la Santísima Virgen, en cuya vigilia de la Asunción esta comedia fue impuesta con mano suprema. Los títulos de las obras están traducidos del latín al español). Parece ser el único título de teatro asuncionista surgido de la práctica escénica colegial, a pesar de que el día 15 de agosto era una gran fiesta que solía coincidir, como ya hemos indicado anteriormente con el fin de curso (Cutillas 2010a: 133-141).

5.8. TEATRO ASUNCIONISTA EN NUEVA ESPAÑA

El teatro que se llega a instaurar en las tierras conquistadas en América tiene antecedentes europeos, en particular el realizado en España, que determina la forma en que se incorpora y desarrolla en la Nueva España. Los pueblos indígenas que habitaban Mesoamérica practicaban representaciones relacionadas con ceremonias religiosas y sucesos de culto. Había poesía de carácter ritual, heroica, lírica, que en algún momento se conectaba con la dramática. Así, la vida mexicana a partir de la época colonial se encauzó dentro de las formas traídas de Europa. Cuando los conquistadores españoles llegaron a los pueblos indígenas, se encontraron con culturas muy desarrolladas, entre ellas la azteca y la maya. Existía entre estas culturas un gusto por las representaciones dramáticas y de comedia, lo que facilitó la disposición a las representaciones de los misterios, los autos sacramentales y las loas que implementaron los frailes y los misioneros para evangelizar a los indígenas.

Las representaciones giraban en torno a los pasajes bíblicos: la toma de Jerusalén, autos sobre el Juicio Final, *Corpus Christi*, el nacimiento de Cristo, la Virgen María, etc. Los actores eran hombres y la dirección corría a cargo de los frailes y misioneros, así como la adecuación del guion. Las mujeres no intervenían en estas representaciones, ya que los papeles femeninos eran desempeñados por jóvenes mancebos. Las órdenes principales que representaban teatro catequético y evangelizador en Nueva España eran franciscanos, jesuitas y carmelitas, cada orden con una forma y finalidad distinta de entender este teatro.

Tal como evidencia Soler (2020: 7-48), si en España el misterio asuncionista tuvo una gran tradición y aceptación, en Nueva España el fervor y la devoción no fue menor. Esto se desprende de los restos pictóricos e histórico-literarios (crónicas) conservados hasta hoy. Esta festividad se concretó en una representación teatral destinada a congregar un gran número de espectadores deseosos de contemplar la Asunción de la Virgen. Al contrario de otras representaciones acaecidas en Tlaxcala ca. 1538-39, no existe de esta un texto con los parlamentos de los actores. Gracias al testimonio único de fray Bartolomé de las Casas en su *Apologética historia sumaria*, podemos esbozar en qué contexto se desarrolló e intentar reconstruir su montaje y escenografía.

Un descubrimiento reciente asegura que Hernando Colón, el hijo del almirante, compró en Lyon en 1531 una consuetud valenciana de la Asunción que, hacia 1536, llevó a América donde se la habría vendido a compradores novohispanos. Conociendo su biblioteca, hoy depositada en la Catedral de Sevilla (Colombina), que presenta un elevado número de manuscritos catalanes de acuerdo con el más que probable origen familiar, no es raro que se tratara de un texto en nuestro idioma. Todo ello hace pensar en la hipótesis de una versión valenciana que hubiera podido estar detrás de la fastuosa representación asuncionista que se hizo, al aire libre y con toda solemnidad, el 15 de agosto de 1538, en la

capilla abierta del patio inferior del convento franciscano de Tlaxcala

(Massip 2005a: 162). (Texto traducido del catalán al español)

Podemos conjeturar que, por analogía con otras representaciones, pudo durar aproximadamente una hora y que, teniendo en cuenta las referencias espaciales, pudo representarse en la capilla abierta del patio inferior del convento de Nuestra Señora, ya que era mucho más amplio, daba cabida a bastante más espectadores y permitía simbolizar el patio superior como cielo. Pudieron participar como mínimo 13 actores, la Virgen más 12 apóstoles, interpretados por indígenas masculinos (las mujeres, como ya hemos apuntado, tenían prohibido participar como actrices). La música estaría presente, teniendo en cuenta tanto la raíz cultural medieval de los misioneros como la cultura anterior a Cortés. Utilizarían un sistema de poleas que servía para aparentar la Asunción de la Virgen y consumir el misterio. El *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* presenciado por las Casas en 1538 "fue representada en atrio enorme en dos tablados, uno de ellos el cielo y el otro la tierra". La tradición teatral europea y el tema de la obra necesitaban estos dos espacios, la Virgen pudiera ascender "desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por el cielo".

Soler (2020: 7-48) prosigue que, también por analogía con otras representaciones, pudo haber un decorado floral o pictográfico que permitiera al indígena sumergirse en las claves simbólicas de la nueva religión; tal vez se preparó alguna forma de procesión, dentro o fuera del lugar de la escenificación. Asimismo, la indumentaria de los intérpretes se puede deducir a partir de frescos que se hallan en los conventos de Nueva España y otros edificios eclesiásticos. Por lo que al argumento se refiere, al no existir texto teatral es imposible destacar coincidencias con las obras asuncionistas peninsulares.

Podemos destacar, gracias a los elementos reconstruidos anteriormente, puntos de conexión con el *Misterio* de Elche. Primero, destacamos el uso y manejo de artilugios aéreos que ponen en contacto el espacio celestial con el terrenal y facultan

que se comprenda mejor el mensaje doctrinal de la obra representada, atrayendo mejor al auditorio. También la trascendencia que la música alcanza en esta obra facilitando la asimilación del mensaje pedagógico y creando un momento y un espacio festivos en el que todos participan. Sin olvidar la solemnidad con que los actores recrearían la Dormición y Asunción de la Virgen a los cielos, según los evangelios apócrifos.

En conclusión, la concatenación de sucesos que implicó la evangelización del territorio mexicano hizo posible que la festividad de la Asunción se conmemorara en Nueva España y la representación teatral asociada a esta Virgen se llevara a cabo delante de una gran multitud en 1538 y adoptara un uso pedagógico, sacro y festivo. Por ello, podemos decir que la Asunción, como misterio escenificado, formó parte de la amplia gama de procedimientos que los misioneros llevaron a cabo para conseguir el objetivo de la conquista espiritual (Soler 2020: 48).

Quedan pocas dudas de que, tal como asegura Fallena (2013: 222-228), de que la capilla baja del Convento de San Francisco de Tlaxcala se usara como espacio teatral. Seguramente, los frailes flamencos tomarían como modelo los de la procesión de retablos vivientes *Ommegang* que estuvieron activos entre 1480 y 1650 (recuperados a principios del s. XX en Bélgica, son grandes desfiles procesionales y religiosos que todavía en la actualidad se realizan en Bruselas durante el mes de julio). Los accesorios arquitectónicos o escenográficos en las composiciones pictóricas proceden del teatro grecolatino, que fue incorporado al cristianismo paulatinamente; todo este sistema tenía un significado que daba sentido a todo el conjunto iconográfico, como, por ejemplo, la torre, el obelisco, el arco triunfal, etc.

Estas pinturas se usaban para compartimentar escenas o espacios donde ubicar a la Virgen, a Cristo u otras imágenes de santos. Quizá la capilla baja funcionara como una especie de dosel para otorgar mayor jerarquía visual y simbólica a la imagen de

la Virgen, pero también con fines teatrales. Los arcos conopiales (arcos muy rebajados con una escotadura en la clave o vértice hacia arriba) y la bóveda de nervaduras de la capilla baja suponen técnicas arquitectónicas anticuadas; eran artificios para separar la realidad de la ficción, de forma que el espectador percibiera la imagen como si estuviera admirando una escena a través de una ventana. Queda claro que esta capilla surge del uso de accesorios teatrales en la pintura, pero igualmente se pudo usar como espacio escénico para actores.

Fallena recuerda que, en la representación del *Auto de la Asunción de la Virgen* escenificado en el Convento de San Francisco de Tlaxcala, el uso de la capilla baja, por su ubicación, favorecía que la obra fuese contemplada por los indígenas desde lejos. Su altura confería dignidad sagrada a la representación teatral, no organizada con fines lúdicos. Situada la capilla en una colina, simbolizaría mejor en valle de Josafat en Getsemaní, lugar donde, según los apócrifos, se emplazó el sepulcro de María. Los dos desniveles eran apropiados para subir con las poleas al niño actor que hacía de Virgen, de tal manera que el patio bajo simbolizaba el nivel terrenal y el alto el nivel celestial, en el que la Virgen era acogida y coronada por la Trinidad.

El Tránsito o Dormición de la Virgen se celebraba el 18 de octubre. La imagen de la Virgen dormida, aún conservada en la Catedral de San Francisco, puede corroborar esta afirmación; es posible que esta fecha también se tuviera en cuenta para representaciones con actores, aunque no fuera el 15 de agosto. El papel de Virgen y ángeles eran realizados por niños bautizados, considerados almas inocentes y virginales que habían sido limpiadas por el sacramento del pecado original y todavía permanecían sin mancha en su breve vida. Existía un paralelismo entre estas representaciones marianas y los funerales de estos niños que eran considerados como ángeles. Así pues, la muerte de uno de estos "angelitos" era una analogía muy semejante al Tránsito de María, que la alzó directamente a la gloria. Los actores niños también se relacionaban en estas obras de teatro con el culto a los ángeles que

los franciscanos hicieron suyo, gracias a las revelaciones del beato Amadeo de Portugal en el s. XV (Fallena 2013: 222-228). (Nota ¹⁸)

Largo periplo del teatro asuncionista ibérico que comienza en 1388 en Tarragona, con una representación organizada por una cofradía auspiciada por los franciscanos, encuentra una configuración de larga pervivencia en Elche, donde la representación también se inició a instancia de una cofradía similar, llegando a pasar el Atlántico nuevamente de la mano de los frailes franciscanos, auténticos difusores de la teatralidad edificante en toda Europa (Massip 2005a: 164). (Texto traducido del catalán al español)

El artículo de Aracil (2017: 49-59) abunda en la idea, ya expuesta, de que el teatro religioso de tradición medieval fue implantado en el territorio de Nueva España como un elemento más del proyecto de aculturación de la población nativa. Este proyecto comenzó a desarrollarse sistemáticamente con la arribada a Nueva España de las primeras misiones franciscanas (1523-1524). Este proceso incluyó los métodos habituales de formación religiosa (sermón dominical y la catequesis), pero desde muy pronto incorporaron otros métodos más atractivos, para facilitar que el indígena comprendiera mejor los contenidos de la fe católica y sustituir las fiestas paganas por otras cristianas, evitando la práctica de la idolatría.

Entre los recursos manejados se encontraban el canto, la danza, la pintura y, como he señalado, el teatro, que tenía como ventaja sobre los métodos citados el hecho de combinar la palabra y la imagen, lo cual permitía no solo presentar el dogma cristiano de forma más clara sino, sobre todo, impresionar al indígena con la plasmación ante sus ojos del mensaje que se pretendía transmitir. Gracias a una imprescindible tarea previa de aprendizaje de las lenguas nativas y de indagación en los aspectos esenciales de la mentalidad y la cultura indígenas, los misioneros franciscanos (y más tarde los de otras órdenes religiosas) lograron

adaptar al nuevo contexto americano el drama religioso popular que, con una finalidad también edificante, llevaba desarrollándose en la península desde la Edad Media para llevar a cabo unas representaciones teatrales organizadas por los religiosos para los indios exclusivamente, en las cuales eran actores ellos mismos, y que se escribieron en su propia lengua (Aracil 2017: 50).

En definitiva, hablamos de un teatro representado por actores indígenas para público indígena, que se benefició de elementos de la tradición escénica anterior a la conquista, pero que llegaría a ser sincretizado por las comunidades indígenas. Las fuentes conservadas sobre el teatro evangelizador son escasas. Se cuenta con noticias incluidas en crónicas de la época (sobre todo franciscanas) que hablan tanto de representaciones concretas como del trabajo de algunos frailes en este ámbito; dichas noticias permiten señalar las décadas de 1530 y 1540 como las más prósperas en estas actividades dramáticas. Por suerte, ha sido posible hallar una veintena de textos teatrales manuscritos que nos hablan de un proceso de copia o recreación de obras representadas durante los s. XVII-XVIII (Aracil 2017: 49-59).

**CAPÍTULO VI – EL TEMA
ASUNCIONISTA EN EL TEATRO
RELIGIOSO DEL REINO DE
ARAGÓN**

VI - EL TEMA ASUNCIONISTA EN EL TEATRO RELIGIOSO DEL REINO DE ARAGÓN

6.1. ORIGEN DE LA DEVOCIÓN

El martirio de san Vicente, diácono de Zaragoza, será en el s. IV el centro de esta primitiva religiosidad, por cuanto afirma la tradición que fue enterrado en Valencia. La existencia de comunidades cristianas está probada por la presencia del obispo Justiniano (s. VI). Las reducidas dimensiones de las iglesias de ese tiempo indican que debería existir poca cantidad de cristianos en esta zona. La cristiandad valenciana tuvo que convivir algún tiempo con bizantinos y visigodos, así como hubo de soportar durante siglos la presión del Islam y la supervivencia de comunidades mozárabes (Ferri 2000: 35).

Las costas levantinas son origen del culto en España a la Asunción, seguramente por influencia bizantina; ahí tenemos la leyenda de la llegada a las playas de Elche del cofre con la imagen de la Virgen en su interior. Por mar debió llegar este culto desde oriente y África. De acuerdo con lo que asegura el poeta y crítico literario Romeu (1984: 239-278), para una mejor comprensión de la dramaturgia asuncionista conviene conocer al mismo tiempo la historia de la devoción y creencia de la Asunción de María mantenidas por tradición múltiple, gracias a las fiestas y las instituciones. Los primeros ejemplos del culto asuncionista, extendido de Oriente a Occidente poco a poco a partir del s. IV (ver cap. III.3.2.1 y 3.3) en el Antiguo Reino de Aragón, especialmente en la zona levantina, los hallamos en el *Sacramentario* (libro litúrgico que contiene oraciones y ritos para las misas del año y la administración de sacramentos). Este libro gregoriano está datado en los alrededores

del año 1000, en Roda de Isábena (Ribagorza, Zaragoza), refugio de la Catedral de Lérida, emigrada allí con motivo de la invasión musulmana.

Tras la reconquista de Tortosa en 1148, y de Lérida en 1149, se produce un nuevo avance de este culto, procedente de la Galia meridional, sobre todo gracias al obispo san Rufo de Aviñón (s. IV). En otras palabras, La Virgen de la Asunción aparece en la liturgia catalano-narbonesa cerca del año 1000 y se extiende a Tarragona, Tortosa y Lérida con los canónigos de san Rufo, unos clérigos de Aviñón que, al tiempo que difunden cómo vivir en comunidad, difunden la fiesta de la Dormición.

La devoción se consolidó en varias diócesis catalanas desde principios del s. XIII, y fue introducida en Mallorca y Valencia con la Reconquista. La creencia, la devoción y el culto asuncionista en toda la zona levantina consiguieron un admirable y rápido florecimiento en el s. XIV, mantenido a lo largo de los siglos posteriores. Aparece entonces una liturgia en ciudades como Valencia, Elche, Mallorca y l'Estany, donde hay gran presencia de representación litúrgica de la Asunción y los actores son los celebrantes. También aparece la representación de Tarragona, que actualmente se escenifica en la Selva del Camp, todas ellas promovidas y sufragadas por las cofradías asuncionistas, sobre todo en zonas catalanas de influencia cisterciense, una orden medieval muy asuncionista, tal como lo demuestra la antifona que se cantaba ese día festivo en sus monasterios (Nota ¹⁹):

Avui la Verge Maria ha pujat al Cel,
alegrem-nos! Perquè Ella regna
eternament amb Crist. Al·leluia!

(Hoy la Virgen María ha subido al cielo
¡Alegrémonos! Porque Ella reina
eternamente con Cristo ¡Aleluya!) (Versos traducidos del catalán al español)

En el s. XIV surgen estos actos y procesiones, porque se piensa que la contemplación de misterios ayuda a la vida. Antes de Trento, buena parte de estas procesiones quedan reducidas a la camilla de la Virgen, que se instala durante una octava en la

catedral. Se recluyen dentro de los templos y aparecen las famosas literas con los apóstoles. Había hombres que se revestían de apóstoles y que recordaban los antiguos textos de la Dormición.

Continúa diciendo Catalá (2009: 119-154) que las abundantes fundaciones eclesiásticas que el rey Jaime I iba fundando a lo largo de su conquista era su costumbre dedicarlas a santa María. Dice él mismo en su *Crónica: en totes les viles grans que Déu es fens guanayar als sarrims haviem edificada una església de Sancta Maria* (en todas las villas grandes que Dios nos ayuda a ganar a los sarracenos habíamos edificado una iglesia de santa María. Texto traducido del catalán al español), que se fue concretando entonces en la iconografía del Tránsito y la Dormición, y posteriormente en la Asunción. En los *Fueros* promulgados por Jaime I aparece como fiesta de precepto, incluidos los no cristianos, llamada la *Festa de Sancta Maria minyant agost* (Fiesta de Santa María de mediados de agosto). En la segunda mitad del s. XIV, se extendió poderosamente esta celebración por todo el Reino de Valencia, incrementando de forma exponencial la devoción asuncionista.

En uno de los primeros sínodos de la iglesia valenciana celebrado en 1298, la liturgia de esta fiesta se celebra el día 14 con vísperas solemnes y entre el 16 y el 23 de agosto la octava. El rey Jaime I dedicó la Catedral de Valencia a este misterio. De hecho, en 2010 se descubrió que está construida de forma que el 15 de agosto, un rayo de luz penetre por una de las ventanas del *Micalet* (el Miguelete), la torre campanario de la basílica, en homenaje a la Asunción, y se proyecte en el suelo durante unos diez minutos. Su importancia en Valencia lo demuestra que es la advocación titular de cuarenta y tres parroquias. La misma Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia, era en su origen una estatua yacente de la Asunción, de ahí la exagerada inclinación de su cabeza, porque iba recostada sobre unos almohadones; por ello se la conoce en Valencia con el cariñoso apelativo de la

Xeperudeta (Jorobadita). El icono funerario de la Virgen, que iba colocado sobre los féretros de los ajusticiados, conservaría esta inclinación (Ferri 2000: 23).

De igual forma, González Fernández de Sevilla (2008: 81-86) valora que la Virgen de la Asunción, la *Mare de Déu d'Agost* (Madre de Dios de Agosto), es la advocación mariana más extendida en la Comunidad Valenciana y la dedicación más habitual en los templos de esta provincia eclesiástica, debido quizá a la influencia de los colonos bizantinos enviados por el emperador Justiniano I en el s. VI. No podemos olvidar el famoso icono bizantino (s. X-XI, Museo de Cluny) hecho con marfil sobre la escena de la Asunción de la Virgen, donde se la representa en el momento de la Dormición, cuya alma, en forma de cuerpo inocente de niña, es tomada por Jesucristo para elevarla al cielo. La Virgen yacente aparece en él rodeada de varios apóstoles.

La diócesis de Segorbe-Castellón, por ejemplo, cuenta con quince parroquias que tienen a la Asunción como titular, incluidas las dos Concatedrales. Es necesario reconocer que las provincias de Castellón, Valencia y Alicante son un solar preferente del culto asuncionista en la Iglesia española. Este gran misterio mariano, junto con el de la Inmaculada Concepción, encontró su divulgación máxima en Levante gracias al teatro. La diócesis de Orihuela-Alicante tiene diez parroquias asuncionistas.

6.1.1. Fiestas, procesiones, cofradías y otras instituciones

Por su parte, Criado (2018: párr. 5-7; 2018: 59-93) destaca que el culto asuncionista logró a finales del medievo una grandeza muy particular en algunas ciudades de la Corona de Aragón entre las que señala Palma de Mallorca, que lo ha prolongado hasta la actualidad. Esta ciudad celebraba, y sigue celebrando, la Asunción con gran pompa, amparándose en una imagen de la Virgen dormida o del *llit* (cama), de la que hay constancia ya en 1457, aunque la imagen actual es de ca. 1500. Esta imagen

era el núcleo de la liturgia desde las vísperas de la solemnidad hasta la tarde del día 15, cuando se portaba en procesión por las calles de la ciudad. Son los llamados tálamos de la Virgen, en Mallorca, donde se hace la exposición de imágenes de la Virgen dormida en la Catedral de Palma y en diversas iglesias de la diócesis, las llamadas “vírgenes durmientes”.

Sin embargo, antes de las grandes procesiones urbanas nacidas a mediados del siglo XV, se habían originado en el interior del templo ciertas ceremonias con aspectos dramáticos ya desde el siglo XIII. Actos que, como la procesión claustral del entierro de la Virgen y el paramento del lecho mortuario, han pervivido bajo diferentes formas hasta nuestros días, así como las imágenes yacentes que figuraban el tránsito (Romeu 1984: 239-247).

Tengamos en cuenta que, como indica Massip, que el orden ceremonial de las procesiones quedaba regulado según la jerarquía social, y los contenidos de los cuadros plásticos y actos escénicos acogían manifestaciones residuales de una ritualidad arcaica que se expresaba en danzas y figuras de hondas raíces populares.

Lo mismo se hacía en otras ciudades de la Corona de Aragón, entre las que cabe mencionar a Lérida, Valencia o Zaragoza. La procesión de Valencia data de 1352, y la misma imagen yacente se conserva en la Catedral de Santa María de esta ciudad (dedicada, como hemos dicho, a la advocación de la Asunción). Es considerada la más antigua de la archidiócesis. Los portadores de la Virgen representan a los doce apóstoles, caracterizados para la ocasión, que rodean su figura yacente. Durante el recorrido, que parte de la puerta de los Hierros de la Catedral y transcurre por varias calles del casco antiguo, por la plaza de la Reina, y las calles del Mar, Trinquete de Caballeros, y regresar a la capilla del Milagro, se entonan cantos y danzas populares al son del *tabalet* (tambor) y la *dolçaina* (un tipo de flauta).

La procesión litúrgica consistía en el transporte del lecho de Nuestra Señora muerta por parte de doce presbíteros disfrazados de apóstoles, bien en la intimidad del claustro o el interior del templo (las más antiguas), bien ocupando litúrgicamente la ciudad en los séquitos urbanos que proliferan a partir de mediados del siglo XV, como se documenta ampliamente en Mallorca, Perpiñán, Tortosa, Cervera, Valencia, Tarragona, Vic o Gerona (Massip 2005a: 138). (Texto traducido del catalán al español)

La procesión que discurre por las calles y plazas de la ciudad de Elche cada año es uno de los actos más importantes de la *Fiesta*. Hay que considerar toda la ciudad de Elche como escenario de la representación en la procesión que se lleva a cabo el día de la festividad de la Asunción. (Nota ²⁰)

El desfile religioso recorre todo el perímetro de la antigua villa amurallada. Sale de la iglesia de Santa Maria y continúa por la calle Mayor de la villa hasta la plaza de la Fruita. Después atraviesa el arco de la lonja de la torre del Consell, adaptada como edificio municipal en el año 1441, para salir a la Plaza de Baix. Continúa por la Corredora, donde pasa junto a donde estaba el antiguo convento de la Encarnación -de monjas clarisas-, convertido en los primeros años de nuestro siglo en la Glorieta. Sigue por la calle del Pont dels Ortissos, pasa a orillas del antiguo convento mercedario de santa Lucía y entra de nuevo en el viejo recinto amurallado por la Calaforra, antigua puerta de la villa. Desde aquí llega al punto de partida, el templo de Santa Maria. Obviamente, cuando nos referimos al perímetro de la ciudad, aludimos a la antigua villa medieval y no a la actual ciudad de Elche (Rodríguez Macià 1994: 316-317). (Texto traducido del valenciano al español)

La ciudad de Orihuela también era un ejemplo más de devoción mariana, pues en la Santa Iglesia Catedral se celebraba con gran solemnidad el día 15 de agosto la

Asunción de la Bienaventurada Virgen María. Ese día, el Cabildo acogía en la Catedral la imagen de la Virgen de la Asunción que se custodia en la clausura del Convento de San Juan de la Penitencia. La imagen se trasladaba procesionalmente a las siete de la mañana para ser venerada durante todo el día en la Catedral y participar en la procesión general que tenía lugar por la tarde. Al concluir dicha procesión, la imagen era devuelta al convento de las Hermanas Clarisas, cantándose una solemne salve a su llegada

En Tarragona, la procesión que se hacía por la ciudad después del canto de vísperas, "llevando la imagen de la Virgen dormida y cantando el salmo *In exitu Israel*, alternando el coro con los que hacían de apóstoles. Esta procesión por la ciudad tal vez fue comenzada en el siglo XV" (Soberanas 1986: 94). Por supuesto, "había una cofradía dedicada a la devoción de la Asunción, que sería, sin ninguna duda, la promotora de esta representación de 1388, si no promovió más, anteriores y posteriores" (p. 95). (Entrecomillados traducidos del catalán al español)

Tal como relata Criado (2018), la planificación de la fiesta de la Asunción de María en Zaragoza estaba a cargo de la Cofradía de Nuestra Señora del Milagro, vinculada al convento de Santo Domingo, que celebraba una modesta procesión urbana por las calles del barrio de San Pablo, donde se situaba dicho convento. La procesión tenía lugar el día de la octava, al menos desde 1498, pero probablemente desde 1485. Después de 1560 fue modificado el ritual y el recorrido: pasando la procesión a la tarde del día 15 y partiendo del barrio para dirigirse hasta la Catedral del Salvador y la Colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar, en el centro de cuyo retablo titular estaba representada la Asunción. La procesión alcanzó con estas novedades una mayor solemnidad a la que ayudaba la presencia del Concejo municipal. Los cofrades portaban una plataforma procesional con forma de cama con dosel, en cuyo interior se colocaba una imagen de vestir suntuosamente engalanada de la Virgen

dormida, igual que se hacía en Palma de Mallorca, aunque en esta ciudad la imagen no era de vestir.

Estas variaciones tendrían gran trascendencia en diversas poblaciones de la comarca, como Cariñena, Calatayud y Daroca, donde se fundaron cofradías a finales del s. XVI, con la singularidad de que varias de ellas estaban integradas solo por mujeres. Las cofradías estaban dedicadas a organizar las fiestas asuncionistas y disponían de imágenes y artefactos procesionales semejantes a los de Zaragoza. Por fortuna, en algunos de estos lugares se ha mantenido la tradición, pero en la mayoría de ellas se ha perdido la fiesta (Criado 2018: párr. 4-7; 2015: 59-93).

En numerosas localidades de la antigua Corona de Aragón se venera a la Virgen rodeando su imagen con albahaca, que simboliza la vida eterna, como se hace todavía en la Iglesia de San Nicolás de Valencia, en la que cada año se bendicen pequeñas macetas con albahaca que se regalan a los fieles al terminar la celebración. Catalá (2009: 214-215) testimonia en su libro que desde hace siglos se celebran en pueblos y ciudades de la Comunidad Valenciana gran número de actos en honor de la Virgen de la Asunción: bailes, danzas, desfiles, procesiones, ritos, etc. Uno de los más espectaculares es la ofrenda de las *Alfàbegues* de Bétera (albahaca). Esta planta olorosa y medicinal era muy estimada, sobre todo por su valor curativo para personas y animales (Massip 2022: 372). Los efectos beneficiosos de la albahaca quedan potenciados en muchos lugares, como Bétera, cuando se une la fiesta de la Virgen de Agosto con la de san Roque, gran protector de la salud. El culto a este santo estaba muy extendido en Valencia desde su fallecimiento en el s. XIV, ya que también era súbdito de la Corona de Aragón al haber nacido en Montpellier.

El día de la Asunción, continúa Catalá, los chicos y chicas jóvenes de Bétera, vestidos de *obreres* (con traje típico de labradora ricamente adornado), *clavarieses* (con teja y mantilla) y *majorals* (vestidos de labradores), se dirigen entre bailes al

son del *tabal* y la *dolçaina* (tambor y dulzaina) a realizar la ofrenda a la Virgen con plantas enormes, cultivadas para la ocasión, de *alfábegues* (albahacas). Bajo la amorosa mirada maternal de la Virgen, estas plantas son bendecidas y repartidas en ramitos a los asistentes. Igualmente, se celebran fiestas mayores en honor de la Asunción en Utiel, Guadalest, Agullent, Cofrentes, Beniarrest, Ayora, Liria, Gandía, Oliva, Jalance, etc., con misas solemnes, procesiones y otros actos lúdico-festivos y religiosos. Desde 1586-1587, en Villarreal también se preparaba espectacularmente el lecho de la Virgen difunta, al igual que en la vecina Castellón.

Dada la vecindad y los múltiples contactos políticos, socioculturales, lingüísticos y religiosos entre Navarra y Aragón desde la Alta Edad Media, creemos interesante añadir aquí unas reflexiones de Fernández Gracia (2018: párr. 1-2) sobre la celebración de actos festivos, culturales y procesionales en honor de la Asunción en Navarra, particularmente en la Catedral de Pamplona. Los días centrales de agosto en Navarra, como en el resto de España, han tenido secularmente un referente religioso en la celebración de la Asunción de la Virgen, fiesta con expresiones múltiples de carácter lúdico, popular, devocional y musical. Su advocación la poseen 91 parroquias navarras. Fernández Gracia (2011: 54) se refiere a la fiesta de la Asunción en la Catedral en un artículo escrito en el *Diario de Navarra*, en donde recoge desde los testimonios medievales que hablan de vigilancia del primer templo diocesano con guarda puesta *ex profeso* y de la obligación de acudir en su festividad todos los vicarios y presbíteros de la ciudad, hasta las grandes celebraciones de la fiesta y la octava en la Edad Moderna. Resumimos su artículo a continuación.

La fiesta de la Asunción desde el s. XIV al XVI ya se destacaba entre las más importantes dentro de la Catedral y la diócesis. La gran procesión por las calles con la titular del templo no tenía lugar como cabría pensar el 15 de agosto, sino el día de san Pedro y san Pablo, en que salía junto a las arcas-relicarios de los apóstoles

por las calles pamplonesas. La fiesta de la titular del templo, conocida desde las primeras décadas del s. XVII hasta 1946 como Virgen del Sagrario, así como su octava, se celebraba con especial pompa y magnificencia. Toda la Catedral se vestía especialmente con ricas colgaduras el día 14 de agosto, coincidiendo con la víspera, y por la noche de aquel día se colocaban muchas luminarias en la torre, se tocaban las campanas y las chirimías, mientras se lanzaban unos fuegos artificiales.

Junto al repertorio gregoriano y polifónico de las melodías de la misa y las horas canónicas, cobraron gran importancia los denominados villancicos, con letra vulgar, que sustituían a los responsorios litúrgicos. El maestro de capilla tenía obligación contractual de componer siete villancicos para la Asunción. Como cabría esperar en esos días de pompa, la Virgen lucía sus mejores joyas y manto. La procesión se celebraba el 15 por la mañana antes de la misa solemne por las naves del templo con gigantes incluidos, y un cuidado protocolo que incluía varios villancicos y música con un órgano portátil. El día 22 de agosto procesionaba por las naves y el claustro, mientras los fieles iban rezando y cantando villancicos hasta llegar al altar mayor, donde se cantaba la Salve y se recibía la bendición episcopal. Era muy señalado el uso de gigantes en las procesiones, propiedad del cabildo, hasta su prohibición en el s. XVIII (Fernández Gracia 2018).

Un breve repaso a las cofradías de la Asunción más señeras del Reino de Valencia de la mano de Català (2009: 119-154) nos deja muy clara su finalidad y vocación benéfica, piadosa y devocional. Nos resume sus estatutos, componentes, obras pías, culto de la Asunción, cuidado de las imágenes, etc. El origen de la Cofradía de Nuestra Señora de la Seo (Valencia) se remonta al s. XIV y su imagen se representa recostada y amortajada sobre una palanquín. Fundada por diligentes clérigos, a los pocos años de su fundación y gracias a las abundantes mandas, legados y limosnas, la Cofradía pudo realizar sus numerosos actos de piedad y devoción, así como fundar un hospital para sacerdotes enfermos pobres. Sus estatutos fueron aprobados el 30

de abril de 1356 por el obispo Hugo de Fenollet; podían formar parte de ella hasta 500 cofrades de ambos sexos y estaba dirigida por un prior o canónigo. La junta de gobierno estaba integrada por clérigos, nobles y burgueses. Como detalle curioso de sus actos píos, la Cofradía también ofrecía una dote a jóvenes solteras pobres el día de la Asunción, para que pudieran casarse.

Esta Cofradía tenía sede «en una Real Casa que llaman Nuestra Señora de la Asunción, Hospital de enfermos sacerdotes» (lo que hoy se llama Hospital de curas pobres) donde se guardaba la imagen de la Asunta, y se encargaba de empalmar la iglesia y del paramento espectacular del lecho dentro de la Sede Metropolitana, en el mismo lugar donde en el s. XV se escenificaba la Asunción, y organizaba la procesión urbana (Massip 2005a: 139). (Texto traducido del catalán al español)

Massip y Llorens (2005b: 1675-1690) indagan en otros aspectos como que la Cofradía de la Asunción de Valencia se encargaba de engalanar la Catedral y del acondicionamiento del lecho de la Virgen, el mismo lugar en el que en el s. XV ya se escenificaba el *Misterio de la Asunción* y se organizaba la procesión urbana. El 15 de agosto el obispo, después de comer, daba comienzo a la gran procesión urbana que salía por la puerta de los *Apòstols* (Apóstoles) y, después de recorrer la ciudad, volvía a entrar por la puerta del *Palau* (Palacio). La comitiva, a parte de los ángeles y de los apóstoles, incluía también a las Marías y a Lázaro. (Texto traducido del catalán al español)

Coetánea a la de Elche debió ser la Cofradía de la Mare de Déu de la Assumpció de Xàtiva, porque ya en el siglo XV se encargaba del Hospital de la ciudad. Otra Cofradía de la que se han publicado pruebas documentales es la de Torrent y se sabe que ya existía en 1616. Los gremios de la Valencia foral tenían como patrona y protectora a la Mare de Déu d'agost: campaneros, relojeros, manteros y enterradores, que

tuvieron el exclusivo derecho durante años de conducir el túmulo en el que se trasladaba a la Virgen a la Catedral, por el hecho de que Ella estaba difunta. Un Colegio Mayor de estudiantes de Valencia (de fundación privada) del siglo XVI también se denominaba con esta advocación. En el siglo XVIII se instituyó Nuestra Señora de la Asunción como Patrona y Abogada del Colegio de Abogados de la Ciudad y Reino de Valencia (Catal 2009: 214-215).

Efectivamente, a los diez años de su fundación por los jesuitas, se incorpora al Colegio de San Pablo el de la Asunción de la Madre de Dios, también llamado de Na-Monforta, fundado en 1561 por D.^a ngela Almenar, viuda de Micer Bartolomé Monfort. La perfecta vinculación de los dos centros vino, aún más si cabe, a prestigiar la labor de los colegios jesuitas y concretamente la del Colegio de San Pablo, que en 1567 abre sus cátedras de Teología al público.

Gracias a los estudios realizados por Pomares (2006), Castaño (1997) y Pacheco (2014: 49-53) sabemos que la primera institución que se encargó de organizar la *Fiesta* de Elche fue la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, aunque por el momento sea imposible precisar la fecha exacta de su creación. La primera noticia documentada est fechada en 1530, cuando Lluís Perpinyà, mayordomo de la Cofradía, demanda ayuda económica al Concejo municipal.

La Cofradía tenía su sede en la Ermita de San Sebastián, que era también entonces morada de la imagen, y ahí se cuidaba de la realización de todos los cultos y ceremonias consagrados a la Virgen, además de la organización de la *Fiesta*. Económicamente se costeaba a través de donaciones puntuales por parte de particulares, por las limosnas recogidas en la Ermita, las cuotas de los cofrades, aportaciones de la Iglesia y ayudas del Concejo municipal, que según avanza el s. XVI va arrogándose un papel cada vez más importante en la financiación y la organización, realizando fundamentalmente actos civiles en el contexto de la fiesta

religiosa. También tendría importancia en la financiación de la Cofradía la llamada *Administració de L'Arrova de l'Oli* (se recogía una limosna dedicada a la Virgen, consistente en una arroba de aceite por cada una de las calderas que la poderosa industria jabonera cocía en Elche durante los s. XVI-XVII; las rentas obtenidas se destinaban al mantenimiento de las tramoyas del *Misteri* y al pago de los salarios de músicos y cantores).

Cuando empieza el s. XVII la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción no disponía de los medios económicos necesarios para hacerse cargo de la celebración. Por ello, el Consistorio, en Cabildo de 11 de marzo del a. 1609, decidió sufragarla. Aun así, la participación activa tanto de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción como de la Fábrica de Santa María ha sido fundamental a lo largo de su historia, sobre todo durante los s. XVII y XVIII.

El Concejo municipal decide hacerse cargo de la *Fiesta* en 1609, estableciendo en ese cabildo del 11 de marzo, unos impuestos para su financiación. La recaudación de dichos impuestos fue concedida a la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. No se sabe con exactitud el origen de esta Clavería, aunque es posible deducir que se creó ca. 1609. El primer documento está fechado en 1617. La Clavería fue disuelta con la reforma de las administraciones locales llevada a cabo por el Estado en 1760. (Texto traducido del valenciano al español)

Castaño (2017b: 197-218) continúa desgranando toda la historia de la organización del *Misterio* de Elche y todos los sucesos ocurridos a lo largo de los s. XVII al XX, y hasta principios del s. XXI, cuando se responsabiliza el actual Patronato. Durante el s. XIX y principios del XX se produce un descubrimiento de los valores culturales y artísticos del *Misterio* por los intelectuales del mundo, las academias y los historiadores; de tal forma que el 16/09/1931 fue catalogado como Monumento Nacional, un monumento vivo. Posteriormente, el *Misterio* fue la primera muestra

del Estado en ser proclamada por la UNESCO Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (2001). En 2008, según el Convenio para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, fue incorporado, junto a otras obras maestras, a la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

De la organización del *Misteri* se encarga el Patronato Nacional del Misterio de Elche, presidido por el alcalde y el Conseller de Cultura de la Generalitat Valenciana. Este Patronato se constituyó en 1948 por Decreto del entonces Ministerio de Educación Nacional con la intención de conservar y proteger esta joya de la desidia del paso del tiempo o de las tentaciones excesivamente modernizadoras (Ruiz Fernández 2018: 25).

Con ocasión de las transferencias en materia de cultura a la Generalitat Valenciana, por Real Decreto del 13 de octubre de 1983, el Patronato del Misterio pasó a depender de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia del gobierno autónomo de la Comunidad de Valencia. (Patronato del Misterio de Elche. FP).

El actual Patronato también está formado por dos organismos: el Patronato Rector y la Junta Rectora, cuyos miembros son elegidos a partes iguales por el Ayuntamiento de Elche, la Generalitat Valenciana y el Obispado de Orihuela-Alicante.

Como consecuencia de esta proclamación, las Cortes Valencianas aprobaron la Ley del Misterio de Elche (DOGV, 30/12/2005), como medida de protección. El preámbulo de esta Ley especifica las circunstancias y condiciones que motivaron su redacción: “La Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Elche y la Iglesia Católica, desde su responsabilidad histórica, teniendo en cuenta que en este momento se dan las circunstancias idóneas, conviene en apoyar la iniciativa de articular una ley de la Fiesta de Elche, mediante la creación de un patronato, donde

todas estas instituciones estén representadas, asegurando la preservación, pervivencia y enriquecimiento del mencionado *Misterio* de Elche”. De esta forma, las tres instituciones concernidas en la organización de la Fiesta han obtenido un consenso histórico que asegura la protección de la obra y su viabilidad futura (Castaño 2017b: 197-218) (Texto traducido del valenciano al español). La llegada de la democracia y la modernización a España, y a Elche, ha conllevado la revitalización del ceremonial y la fiesta, mejorando de alguna manera gracias a ello el bienestar de los españoles y la convivencia en la *Fiesta* de jóvenes y mayores.

También el *Misterio* de la Selva del Camp está organizado por un Patronato. Por otra parte, *L'Associació cultural Misteri de Castelló* “tiene la misión de organizar, con carácter popular y periódico, la representación del misterio asuncionista castellonense, originario del s. XV, así como de garantizar y promover el respeto a la tradición de esta representación, especialmente por su sentido religioso y por su carácter popular, y dinamizarla con actualizaciones innovadoras y creativas que la hagan atractiva para el público” (misteridecastelló.es 2023. FP).

Y es que, como señala Trapero (2011), el pueblo siempre encuentra la manera de organizarse, de ser el auténtico protagonista de casi todas las obras de teatro religioso popular que se organizan actualmente en España e Hispanoamérica.

Ese genérico «pueblo» puede organizarse en Patronatos, cuando la importancia del auto es grande, para salvaguardar la permanencia y la pureza de la tradición, como ocurre con La Festa de Elche. Otras veces se organiza en Cofradías, generalmente de origen muy antiguo. Otras, en Hermandades o Mayordomías. Otras, en simples Asociaciones vecinales, como la constituida en 1980 en La Selva del Camp (Tarragona) para la reposición de *La Asunción de Madona Santa María*; otras veces la responsabilidad de la tradición la ha asumido el grupo teatral de la

localidad, creado o no expresa mente para esa representación, Y otras, en fin, es el pueblo anónimo, o un sector de él, cuando la tradición está especialmente vinculada a él, como ocurre con las Pastoradas leonesas (p. 725).

6.2. APROXIMACIÓN AL TEATRO ASUNCIONISTA: LOS GRANDES *MISTERIOS*

El teatro asuncionista valenciano-catalán medieval fue un magnífico corolario de la creencia y la doctrina correspondientes, popularizadas por la liturgia, la tradición legendaria y la exegética de los comentaristas. El canal más importante de difusión del tema asuncionista en Cataluña fue la *Leyenda dorada* (s. XIII), traducida al catalán en el Rosellón durante los últimos años de ese mismo siglo, cuya versión fue copiada en un manuscrito de comienzos del s. XIV, hoy conservado en París.

Para la liturgia y la dramaturgia son fundamentales los oficios de la Asunción y la procesión de la Dormición de María (ver apdo. 6.1). Respecto a los oficios, conservamos vestigios que atestiguan la práctica generalizada del culto asuncionista en las iglesias valenciano-catalanas, aunque no conservamos indicios de representación. Podemos colegir de ello que hubo una serie de representaciones asuncionistas que hoy están perdidas, y otras grandes representaciones que se conservan en la actualidad. Uno de los grandes ciclos dramáticos de la literatura valenciano-catalana está referido a la Asunción de la Virgen, y se concreta en tres soberbias representaciones de gran importancia para este teatro (se refiere el autor a los *Misterios* de Tarragona, Valencia y Elche, seguramente excluye el texto del *Misterio* de Castellón, porque el manuscrito conservado está escrito en castellano) (Romeu 1984: 239-278).

Cámara y Castaño (2018: 1-46) apuntan que a lo largo del s. XV el teatro de temática religiosa fue considerablemente cultivado en los territorios de la Corona de Aragón, pero también en otras zonas europeas. Se escenificaban espectáculos en los que la

sorprendente conjugación de texto en verso, música y escenografía, gracias a la utilización de diversos artefactos, era capaz de difundir un mensaje catequético mediante la persuasión emocional de los espectadores. Uno de los ciclos dramáticos más populares y mejor documentados es el asuncionista. El pueblo valenciano ha conservado los textos de Valencia y Castellón (el primero de manera parcial y en valenciano, el segundo traducido al castellano) y ha mantenido muy vivo el de Elche, representado desde hace más de cinco siglos y, como hemos apuntado anteriormente, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2001. Se trata de una especificidad valenciana que la *Acadèmia Valenciana de la Llengua* quiso reconocer declarando el 2008 "Año de los Misterios Asuncionistas Valencianos". Estos cuatro grandes *Misterios* asuncionistas catalano-valencianos serán estudiados con detenimiento en los apartados posteriores. (Nota ²¹)

En el Antiguo Reino de Valencia la capital perfiló el modelo para seguir en el resto del territorio. La Catedral de Valencia fue un foco difusor de espectáculos religiosos relacionados con varias fiestas del calendario litúrgico. Por lo que respecta a la Asunción, encontramos diversas muestras dramáticas documentadas en la Corona de Aragón, como el drama litúrgico de Santa María de l'Estany (s. XIV) o los dramas religiosos de Tarragona (finales del s. XIV), Valencia (s. XV), Elche (último cuarto del s. XV) y Castellón (finales del s. XV). (Texto traducido del valenciano al español)

Efectivamente, los investigadores demuestran que, al contrario que en Castilla, la zona sur y oriental de la Corona de Aragón mantiene una fecunda actividad espectacular durante el Medievo, que se contextualiza especialmente en los grandes espacios de celebración: la ceremonia litúrgica, la fiesta civil y la pompa cortesana, tal como ocurre en el resto de la cristiandad y logrando convertirse en pioneros del teatro en la Península Ibérica. Sus manifestaciones dramáticas se inclinan tempranamente por la lengua vernácula y una compleja puesta en escena,

conseguida mediante una extraordinaria variedad de soluciones técnicas y espaciales. "Algunas de sus muestras resultan primicias en Europa, y su experiencia fue modelo, en muchas ocasiones, del posterior teatro castellano" (Massip 1994a: 36).

El profesor Sirera (1984: 87-108) corrobora que existieron (y existen) en el Reino de Valencia varios misterios relacionados con los últimos años del ciclo biográfico de la Virgen María: junto a los muy conocidos de Elche, Valencia y Castellón, otros investigadores han descubierto noticias de varios más. Esta relativa abundancia de textos respecto a otras partes de España convierte al teatro de tema asuncionista en característicamente valenciano.

De la misma forma, González Fernández de Sevilla (2008: 81-86) abunda en la idea de que entre los s. XIII y XIV obtiene gran fervor popular la mayor expresión de aquella época: el *Misterio* de Elche, joya del teatro medieval, muy vinculado a la liturgia y a la literatura apócrifa. Surgido quizá a principios de s. XV, evidencia rasgos del *Misterio* de Valencia y del drama asuncionista de Mallorca, que son sus predecesores. La representación del *Misterio de la Asunción* de Castellón tuvo lugar desde el s. XV hasta el s. XVIII, en la Concatedral de Santa María, que en esos tiempos era la Iglesia Mayor de la ciudad (aunque quizá no siempre se representó dentro del templo, como ya veremos en apdos. posteriores).

Massip (1991a: 42-44) afirma que los grandes misterios medievales son consecuencia de una paulatina evolución del teatro litúrgico, pero es necesario ponderar que fueron influidos por la experiencia de los juglares que "*per les carreres e per les places e per les corts dels prínceps*" (por las calles y por las plazas y por las cortes de los príncipes. Traducido del catalán al español) recitaban, cantaban y hacían mimos sobre episodios de la Historia Sagrada, de vidas de santos y de la épica nacional. Su enorme éxito incitó al clero y a los poderes públicos a intervenir,

originando los misterios como fiestas religiosas urbanas, interpretadas principalmente por laicos (artesanos y burgueses), organizadas por frailes y prohombres de la ciudad y representadas en lengua vulgar.

En este sentido, González Fernández de Sevilla (2008: 81-86) refiere que estos dramas religiosos interpretados poco a poco fuera de la iglesia, incluían diversos cantos litúrgicos como el *Te Deum*. La salida del templo a plazas y calles permitió la liberación de muchos requisitos eclesiásticos. Al irse alejando del entorno litúrgico, las normas se relajaron y se permitió la entrada de escenas y personajes totalmente profanos, incluso en representaciones de temática enteramente religiosa. Así sucedió en el drama de Castellón que se representaba en la plaza. Al no salir nunca del templo, la *Fiesta* de Elche no se vio influida por la entrada de elementos profanos, como ocurre en Castellón con la escena de la Virtudes.

El drama de Castellón, de finales del s. XVI, utilizaba tramoya aérea en la representación de su *Misterio* asuncionista. La fama y especialización técnica lograda por los escenógrafos valencianos llegó a ser tan valorada, que fueron contratados por la Catedral de Toledo para el montaje litúrgico de sus representaciones del *Corpus Christi* (ver cap. V.5.1). Posteriormente, por ejemplo, el arquitecto y pintor valenciano D. José Caudí fue escenógrafo real en Madrid y trabajó para la escenografía y montaje de varias obras de Calderón.

De nuevo Massip (1991a: 42-44) resume este apartado con unas referencias generales a los tres grandes *Misterios* que conforman el otro gran ciclo dramático de las letras catalano-valencianas junto al ciclo Pascual, el ciclo de la Asunción. Lo considera cronológicamente concretado en tres magníficas representaciones de capital importancia para este teatro. Se trata de la *Representación de la Asunción de Madona Santa María*, primera pieza escénica (s. XIV), que nos ha llegado íntegramente en catalán y que se escenificó en Tarragona, hace más de seiscientos

años, en las arenas del circo romano hoy felizmente rescatado en la localidad tarraconense de La Selva del Camp. Aparte de este *Misterio*, no hay precedentes de una representación de la Asunción de María en el ámbito románico, tan solo el drama asuncionista de Neustift (Austria), escrito en alemán (Kovács 1998):

Por otro lado, el *Misterio* asuncionista de la Catedral de Valencia creó, a comienzos del s. XV, un paradigma de escenificación basado en la verticalidad y el uso de artefactos aéreos que influiría ampliamente en el teatro peninsular posterior. Está catalogado como el texto de mayor calidad poética de la herencia dramática medieval en lengua valenciana y catalana. La tercera obra asuncionista, el célebre *Misterio o Fiesta* de Elche, se representa aún hoy en día y desde comienzos del s. XVI.

En diversas ocasiones ya hemos tenido ocasión de señalar la gran importancia que para el teatro medieval catalán adquieren las representaciones asuncionistas, tanto por la calidad de sus textos como por la variedad de planteamientos y soluciones escénicas. Así la Representació de l'Assumpció de Madonna Sancta Maria, puesta en escena en la Plaza del Corral de Tarragona (1388); el Misteri de la catedral de Valencia (principios del XV), o la Festa d'Elx, nacida hacia fines del siglo XV y aún hoy representada en la basílica de Elche, venerable reliquia viva de lo que fue el teatro medieval europeo (Massip 1994a: 30-31).

6.2.1. Breve comentario de otros dramas asuncionistas

6.2.1.1. El tropo de Santa María de l'Estany: origen y dramaturgia

Según Rodríguez Barral (2009: 82-85), los inicios del drama asuncionista, como ya hemos visto, se relacionan con los actos litúrgicos y paralitúrgicos que formaron parte desde el s. XIII de la festividad de la Asunción, en particular las procesiones

de la Dormición de María, finalizadas con la exposición pública de su imagen yacente. Estas ceremonias derivaron en la representación de dramas litúrgicos de tema asuncionista. Así se desprende del único ejemplar en su género conservado en Europa, el de la iglesia monástica de Santa María del l'Estany, un bellissimo tropo en latín incluido en el *Liber processionarius monasteri stagnensis* (Libro procesionario del monasterio estañenco. Título traducido del latín al español), de principios del s. XIV (Museo Episcopal de Vic) que, antecedido de una procesión claustral, se cantaba y representaba cada 15 de agosto en el monasterio catalán en el *introito* de la misa de la Asunción.

En Santa María de l'Estany aparece en un procesional datado en el siglo XIV un tropo de la Asunción de la Virgen basado en la antífona *Ubi est Christus meus*. Actualmente el manuscrito se encuentra en la Catedral de Vic (ms. 118). Es el único drama litúrgico en latín que encontramos en la Península de temática asuncionista realmente escenificado. Sin embargo, no se puede considerar un precedente de la *Festa* porque comienza justo donde acaba el Misterio de Elche, ya que toma como modelo la *Visitatio Sepulchri*, es decir, describe la visita a la tumba vacía de la Virgen en vez de la de Cristo (Pacheco 2014: 33-34).

La representación (Pacheco 2014: 25-47) se desarrollaba entre el coro y el altar de la iglesia románica con una disposición puramente horizontal y con diálogos y acción muy similar a la puesta en escena de la tradicional *Visitatio Sepulchri*.

Gómez Muntané (2009: 77-124), al analizar los movimientos escénicos horizontales, el canto y la música, afirma que, efectivamente, antes de interpretar el tropo de la Asunción, la comunidad de l'Estany celebraba una procesión en el pequeño claustro románico de su monasterio; en su recorrido se cantaban cuatro responsorios marianos y después una antífona, *Hodie María Virgo* (Hoy, la Virgen

María), que hasta el Concilio Vaticano II se siguió utilizando en la liturgia del día de la Asunción. Terminada la antífona en el coro, cuatro cantores interpretaban a continuación el tropo, ubicados dos ante y dos tras el altar, según las normas del ceremonial de Pascua y Navidad. El diácono, a la derecha del altar, cantaba "en voz alta" el *Ora est, psallite* (Es hora de que cante el maestro del salterio), que daba paso a la representación. Tras la vuelta de los intérpretes al coro, comenzaba el *introito* de la misa *Gaudeamus omnes in Domino* (Alegrémonos todos en el Señor), entonado "en voz baja".

Existen referencias a representaciones asuncionistas de los s. XIV y XV tanto en Francia como en otros países europeos, pero las únicas de las que se conserva la parte musical tienen que ver con la antigua Corona de Aragón. La más antigua partitura está contenida precisamente en el tropo de Santa María de l'Estany (1300); se trata, en realidad, de una adaptación para la festividad de la Asunción del tropo ya conocido del *Quem quaeritis in sepulchro* (¿A quién buscáis en el sepulcro?), copiado del mismo manuscrito, incluidas las acotaciones, cuya versión concuerda a su vez con la del tropario de Vic del s. XIII y la de su procesional de ca. 1300, que en cambio no dan el tropo asuncionista. Lo que cambia de la letra son el nombre de Cristo, cambiado por el de María, y algunas frases, como, por ejemplo, *surrexit sicut predixerat* (resucitó como predijera), etc., reemplazada por la de *ascendit ad celi culmina* (Ascendió a las alturas del cielo), etc. En cuanto a la música es casi idéntica (Gómez Muntané 2009: 77-124). (Títulos de cantos traducidos del latín al español)

6.2.1.2. Representación en Lérida: fechas, procesión y escenificaciones

Romeu (1984: 239-278) nos recuerda una posible representación asuncionista celebrada en Lérida y no precisada hasta hace poco. La creencia y la liturgia de la Asunción son testificadas en Lérida ca. 1000 (como ya hemos visto en el apdo. 7.1). Queda constancia de que se celebraba procesión asuncionista en el claustro de la Catedral vieja desde 1300. Se conservan oficios litúrgicos de la solemnidad.

También se sabe que el capítulo de la Catedral prohibió por una disposición de 1453 que las representaciones sobre la Pasión, la Virgen y los santos se llevaran a cabo ante el altar mayor y ordenó que se representaran en el huerto del claustro. Probablemente, alguna de aquellas representaciones marianas escenificara el tema de la Asunción, advocación a la que estaba consagrada la Catedral leridana.

Con motivo de los grandes daños ocasionados por la guerra civil contra Juan II, se suspendieron en la Catedral de Lérida las manifestaciones asuncionistas en general. Se sabe por documentos que en 1497, años después de la guerra, el capítulo delegó a un beneficiado en la Catedral de Valencia, para que se informase, menciona Romeu, sobre la organización de la muy conocida procesión valenciana de la muerte de María, que transitaba por el claustro de la Catedral y las calles de la ciudad; procesión itinerante que Lérida adoptó y fue celebrando con brillantez desde entonces hasta hace poco.

Sin embargo, el dato destacado es que la procesión leridana fue progresando dramáticamente desde los alrededores de 1500, hasta el punto de que la documentación conservada aporta suficientes datos para tener en cuenta la posibilidad de que, como complemento de la procesión, fueran representados en el interior de la Catedral ciertos episodios centrales de la muerte de la Virgen, con gran número de personajes y utilización de aparatos aéreos para la complicada tramoya. No se ha encontrado el texto dramático y los cantos litúrgicos o paralitúrgicos en que se sustentaba esta representación (Romeu 1984: 239-278). (Texto traducido del catalán al español)

En la procesión de Lérida se reconstruían escenas de la vida de la Virgen, intervenían seis apóstoles, la Magdalena, varios ángeles, transportándose objetos y figuras alegóricas, entre ellos el lecho de la Virgen; durante el

trayecto se quemaba gran cantidad de pólvora y al final del trayecto se obsequiaba con un ágape a los intervinientes (Rubio García 1973: 33).

Rubio García (1973: 23-33) clasifica la representación del *Misterio* de Nuestra Señora de Agosto de Lérida como un drama interior por llevarse a cabo dentro de la Catedral y pertenece a lo que él denomina ciclos independientes, o sea, no de Navidad ni de Pascua. En Lérida se conmemoraba dicha festividad con gran esplendor, pues la Catedral está erigida en honor de la advocación asuncionista. Por este motivo se colocaba en la Catedral un estrado muy adornado con cortinajes de seda y franjas de oro. La fábrica de la Catedral colaboraba en los gastos. El arcángel san Miguel descendía con unas poleas en una silla.

Todavía situados en tierras catalanas, se conservan tres textos de la dramaturgia asuncionista en su estadio más evolucionado y en lengua vernácula. De las noticias halladas, citamos la de una representación hecha en Igualada, en el *Corpus* de 1476, otra en Perpiñán de 1479 y otra de Cervera en 1487, todas ellas en el contexto de la misma fiesta de la procesión, tal como acontecía en Inglaterra. Por supuesto, se tiene noticias de representaciones asuncionistas en el Rosellón, Tortosa, Alcoy... (Quirante 2001).

6.2.1.3. *Drama de Mallorca: datación, personajes e indumentaria*

Sin embargo, es probable que los dramas de la Asunción representados en la Catedral de Santa María de Palma de Mallorca a finales del s. XIV debieron ser más espectaculares que las obras mencionadas anteriormente; son obras que incluyen al menos doce apóstoles completamente vestidos, con coronas de hojalata dorada y siete ángeles alados (Massip 1991c: 17-28). (Texto traducido del inglés al español)

6.2.1.4. *Representación de Villarreal: fechas y puesta en escena*

Recogemos esta información que nos ofrece Massip (2005a) sobre dicha representación:

También podríamos erigir la Fiesta de Elche como modelo de otra más que plausible representación asuncionista en Villarreal, no señalada hasta la fecha, que se documenta en 1513-1514 con el nombre de «entremés», según cuentas de «gastos de los entremeses y procesión de la Virgen de Agosto», en los que figura no sólo el pago de cuatro sueldos a un tal «Bernat», antes a cinco personajes más con el mismo salario, siete sueldos para «Mestre Ceroni» (¿el director?) y un sueldo cuatro dineros a tres clérigos, además de la cantidad de un sueldo para «el ángel», un sueldo para «la María», y otras cantidades iguales para otras cinco personas. Son detalles que preceden documentalmente tanto a Elche como a Castellón y acercan el acto a la época de Lérida. Por ejemplo, se reseñan trabajos de carpintería, pintura («para pintar las coronas, dos diademas y dos querubines») y, sobre todo, de construcción de una «silla que fue hecha para Dios» y de «cinco postes para el andamio». Elementos que, a la vista de los documentados en Valencia y Lérida (y posteriormente en Elche y Castellón), no pueden más que hacernos pensar en una escenificación de desarrollo vertical, en la cual se usaba un ingenio aéreo para representar la Asunción y/o la Coronación (pp. 161-162). (Texto traducido del catalán al español)

6.3. EL MISTERIO ASUNCIONISTA DE TARRAGONA O DE LA SELVA DEL CAMP

6.3.1. Texto: orígenes, autoría y métrica

Mitjana (1905: 136-137) expone que el erudito y sacerdote Joan Pié publicó un curioso libro titulado *Autos sacramentales del siglo XIV*, donde incluye un drama

litúrgico del *Tránsito de la Virgen y de su gloriosa Asunción*, que quizá sirvió de modelo al autor del primitivo drama de Elche, pues hasta en su forma actual (finales del s. XIX) se encuentran escenas iguales, se reproducen idénticos pasajes y hasta se repiten los mismos versos. La lengua del texto del drama en cuestión es catalán (lemosino lo llama Mitjana), y por el borrador de una carta dirigida a la Señora de Prades por el alcalde de dicha ciudad, que se ha hallado en el mismo manuscrito, y es de la misma mano que la que ha escrito el documento, se ha podido comprobar su fecha exacta, puesto que dicha carta está datada en 10 de Marzo de 1420. El folclorista y etnólogo Amades (1987: 789-790) nos da noticia de un *Misteri de l'Assumpció de la Mare de Déu* que se representaba en Prades desde el s. XIV.

Aunque el manuscrito fue hallado en el s. XIX entre los papeles de la iglesia de la Selva del Camp, “hay indicios concluyentes que permiten relacionar este texto con la representación que hemos visto detalladamente documentada en la plaza del Corral de Tarragona en 1388” (Soberanas 1986: 94)

Se desarrollaba la acción en diferentes escenarios, como la casa de reunión del sanedrín judío, la casa de la Virgen con un oratorio fuera y un lecho bellamente engalanado, el Infierno, además de una urna como sepulcro de María; también un Paraíso donde vivían Jesús y las almas de los santos. Una sinopsis de la consuetud refería la actuación de los diversos personajes y el argumento.

Para Mitjana, este drama litúrgico resulta muy interesante, sobre todo por sus peculiares escenas de judíos y diablos, donde intervienen personajes grotescos, como el Heraldo, Don Caravidas y el demonio Mascarón, que son auténticos antecedentes del tipo de gracioso de nuestras comedias. Lo más llamativo es que la representación acaba con un *Sonus ab goig*, un tipo de gozos que aún hoy día se cantan en Elche (al menos se cantaban hasta finales del s. XIX), justo cuando finaliza

la segunda parte del drama, y da comienzo la novena, llamada por el pueblo *Salves de la mare de Deu* (Salves de la Madre de Dios), que dura hasta el día 22 de agosto.

Portillo y Gómez (1995: 61-62) nos informan, a su vez, de que en el *pageant* 46 del ciclo de York *La Coronación de la Virgen* (a cargo del gremio de hosteleros), a partir del v. 109 Jesús comienza a recitar los cinco Gozos de María que eran motivo de gran devoción popular también en Inglaterra: la Anunciación, la Natividad, la Resurrección, la Ascensión y la Asunción, de tal forma que se establece un compendio entre los Misterios Gozosos y los Gloriosos del Santo Rosario. Además, opina Mitjana, las analogías y similitudes entre el drama tarraconense del s. XIV y el *Misterio* de Elche son tantas y tan grandes, que puede deducirse como seguro que el uno procede del otro.

La representación de *l'Assumpció de Madona Sancta Maria* es la primera pieza escénica íntegramente en catalán que ha pervivido y una de las primeras de Europa con argumento asuncionista (Massip 1994b: 616).

Las muy exhaustivas páginas web de Tinet (2012) exponen con todo detalle que la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa María* es un drama escrito en lengua catalana y conservado en un manuscrito del s. XIV que se encuentra en el Archivo Diocesano de Tarragona. La fuente principal de la que parte el autor del texto es, como es normal en estos dramas asuncionistas, la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, aunque el autor del texto también se inspira en otros materiales como las Sagradas Escrituras, textos litúrgicos como el himno *Veni, Creator Spiritus* (Ven, Espíritu Creador. Ver cap. VII.7.2.2), y el *Liber de Assumptione* (Libro de la Asunción) del PseudoAgustín. El texto de este *Misterio* consta de 675 versos. Los autos, dramas y misterios catalano-valencianos tienen un tronco común básico, como estamos comprobando mediante comparaciones entre

ellos, pero igualmente corroboramos una serie de diferencias. En el caso de los *Misterios* de Elche y Tarragona:

El Auto de Prades 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 Él, 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 (Gironés 1977: 161).

Cavallé (2006: 9-17) constata que el *Sermó de l'Assumpció* (Sermón de la Asunción. Ver cap. IV.4.1. Títulos de himnos y libros traducidos del latín al español) del dominico valenciano san Vicente Ferrer contiene muchas similitudes temáticas con una cantilena del *Misterio* selvatano (vv. 240-316). Por consiguiente, sería razonable pensar que el autor del *Misterio* hubiera sido un teólogo dominico del convento de Tarragona, y que estos frailes hayan promovido su representación al aire libre en 1388, en la plaza de Tarragona que se halla justo delante del convento de los frailes predicadores.

En concreto, de los 675 versos de que consta el texto del *Misterio*, tan solo unos 170 provienen directamente de los materiales literarios de la *Leyenda*, a pesar de los retoques y añadidos que el autor ha incorporado de cara a la versificación; el resto de versos, más de 500, corresponden a materiales propios del autor del *Misterio* (Cavallé 2006: 11).

El texto presenta una convocatoria a la cruzada contra los musulmanes, copiada al acabar el *Misterio*. La convocatoria pasa revista a los reyes y príncipes cristianos del momento, encabezados por el papa de Roma, que se suman a la cruzada, incluido el

rey de Aragón. Siguen unos gozos dedicados a la Madre de Dios, que se relacionan con el suceso que suscitó la proclama de la cruzada, ocurrido en 1397: la profanación de un sagrario en Torreblanca, cerca de Castellón, llevada a cabo por piratas sarracenos. Además, recordemos que en 1391 tuvieron lugar gravísimos ataques contra las juderías en toda la Península, con asesinatos y destrucciones. Por primera vez, se les propone la opción de convertirse al cristianismo o quedarse sin futuro en su propio país. La *judiada* de este *Misterio* es fiel reflejo de esta situación social a finales del s. XIV. En 1388 se solicitó permiso al rey de Aragón, Juan I, para hacer la representación de un *Misterio de la Asunción* en la Plaza de la Fuente de Tarragona dividido en dos días (Massip 2022: 382).

El texto del *Misterio* de la Selva, continúa Cavallé, se perfila como una admirable mezcla de hondura teológica y de lenguaje asequible al gran público. El autor se extiende en los contenidos doctrinales referidos al tema de la Asunción, y parece un competente teólogo (Nota ²²). Tampoco evita la expresión coloquial, muy apropiada para que un público sencillo quede encandilado por la poderosa atracción del último misterio de María. Se encuentran logros poéticos interesantes sobre doctrinas teológicas referidas a la Redención efectuada por Jesús o sobre el tránsito complicado de la muerte hasta llegar al amparo del cielo. (Texto traducido del catalán al español)

El autor es buen teólogo y hombre con sensibilidad escénica y musical, capaz de pensar un espectáculo total, que toca la fibra sensible del espectador y lo atrae por la fuerza y belleza de un texto y de situaciones conocidas, pero siempre vueltas a conocer. Este *Misterio* selvatano sorprende por su austeridad, su claridad y una inteligencia argumental remarkable. La profundidad del texto se debe a una escritura serena y humilde, puesta al servicio de una idea (Cavallé 2006: 17). (Texto traducido del catalán al español)

Catalá (2009: 119-154) analiza que en cuanto a la métrica, la mayor parte está en nuevas rimadas (tiradas extensas de versos pareados, en su mayoría octosílabos), que es la forma habitual en las composiciones dramáticas medievales. Pero existe al mismo tiempo una gran riqueza de formas métricas. Hay tiradas de decasílabos monorrimos de metro clásico y con rima interna distinta, composiciones con estribillo, algunas en forma de danza, que parecen anteriores, del s. XIII, danzas religiosas populares introducidas en el drama, técnica compositiva bien documentada en el teatro medieval europeo (ver cap. VII.7.2.2). Curiosamente, presenta las primeras estrofas sáficas en lengua vulgar, algo muy infrecuente hasta el Renacimiento. Las palabras que más entran en juego en la rima son “*Senyor, cor, honor y amor*; las rimas más usadas son *-or, -ent-, -at, -à* y en *-ia*. La rima en *-aire* es empleada unas quince veces sobre todo el poema *Verge sancta Maria*, una canción del siglo XIII” (Soberanas 1986: 96). (Entrecomillado traducido del catalán al español)

El manuscrito es un cuaderno de forma alargada compuesto por 26 folios de papel italiano, fabricado en Fabriano o, con más probabilidad, en Amalfi entre los años 1340 y 1360, de acuerdo con el peritaje del señor Oriol Valls. Las filigranas también son propias de esta época, según los repertorios clásicos. La letra también es de la segunda mitad de la misma centuria. Es letra gótica cursiva, muy parecida a la letra cancillerisca (Soberanas, pp. 93-94). (Texto traducido del catalán al español)

6.3.2. Argumento y contenido

En la web de Tinet (2012) se expone el hilo argumental que conduce a María desde su casa, lugar de su muerte, hasta su sepultura y, por último, a la gloria celestial. Cada uno de los grandes avances de la acción dramática (muerte y sepultura, resurrección y glorificación de María) está marcado por la bajada de Jesucristo desde el cielo rodeado de ángeles y santos. Todo comienza con el descenso de un primer

ángel, enviado por Jesús, que anuncia a María su próxima muerte y el buen destino al que arribará su alma, pero sin descubrir que Jesús en persona bajará a buscarla y que su cuerpo resucitará y permanecerá glorioso en el cielo. La palma es el símbolo de protección que María recibe contra aquellos que querrían entorpecer los planes divinos (Nota ²³).

La tensión dramática comienza ya en la primera escena, cuando los judíos conspiran para quemar el cuerpo de María tras su muerte: si esto sucede, el cuerpo de María no podría ascender al cielo. Pero los apóstoles se congregan cerca de María en sentido contrario, para protegerla y ayudarla, prodigiosamente convocados allí desde las cuatro partes del mundo, donde predicán el Evangelio. Ellos intuyen que Jesús se revelará pronto. Pero antes de que Jesús descienda por primera vez, los demonios intentan que María caiga en la tentación y arrastrarla al infierno. La llegada de Jesús espanta a los malignos. María es invitada por Jesús a recibir la corona de Reina y sentarse en el trono celestial junto a su Hijo.

El itinerario de María será idéntico al de su Hijo, la diferencia es que en los tres días que transcurren entre su muerte y su Asunción, el alma de María será alojada en el cielo y recibida jubilosamente por la corte celestial. Mientras, los apóstoles se aprestan para sepultar a María. Juan lleva la palma del paraíso, que el ángel ha dado a María y con la que los judíos, que habían acosado sin éxito el cuerpo muerto de María, recobrarán la vista y se convertirán a la fe cristiana.

En la parte final, Jesús baja del cielo por segunda vez trayendo el alma de María. Jesús saluda a los apóstoles que se sitúan junto al sepulcro de la Virgen, después de que el coro de santos haya proclamado la resurrección de su cuerpo. Los apóstoles son testigos de la resurrección, ven cómo Jesús devuelve el alma (la vida) en el cuerpo de María, se la lleva al cielo y allí la corona. Después los coros celestiales entonan cánticos en alabanza de la Virgen.

Finalmente, María se levanta y se dirige al pueblo asistente, hablándoles con palabras de consuelo. El *Misterio* concluye con un coro de santos cantando más alabanzas a María.

6.3.3. Esquema de episodios escénicos

Episodios escénicos. Mantenemos a partir de aquí la denominación de Cavallé (2006: 21-46) como "momentos escénicos", que vamos a ir sintetizando en su contenido dramático.

Entrada y desfile de los actores por el pasillo central del templo.

- Momento escénico I. La aljama (comunidad judía) se reúne presidida por el rabino y decide quemar el cuerpo de María tras su muerte.
- Momento escénico II. Larga rogativa de la Virgen dividida en dos partes. Primero, María recurre a la misericordia de Jesús con el buen ladrón, para que se la lleve a la gloria con Él; opone la maldad del mundo con la benignidad del cielo. María pide nuevamente a Jesús que la saque de este mundo y la lleve a su seno.
- Momento escénico III. Jesús envía un ángel celestial para que anuncie a María la buena noticia de su inmediata subida al paraíso. La palma que lleve a su entierro la protegerá de todo peligro.
- Momento escénico IV. Diálogo entre el ángel y María. Este le comunica que en breve su alma partirá al mejor lugar y le ofrece la palma. María demanda tres deseos: que el ángel le diga su nombre, que los apóstoles se reúnan junto a Ella y que el diablo no tenga poder sobre Ella. El ángel la consuela, no debe temer nada, ya que Ella ha aplastado la cabeza del dragón y le ha arrebatado su poder. El ángel vuelve al paraíso.
- Momento escénico V. San Juan va a casa de María y la encuentra llorando. Ella le recuerda que Jesús le encargó desde la cruz ser su Madre, pero ha

llegado el momento de abandonar este mundo. Juan debe impedir que los judíos quemem el cuerpo de la Virgen, y se dirige a Dios preguntando cómo puede favorecer a la Madre.

- Momento escénico VI. Los apóstoles comparecen desde diferentes partes del mundo; san Pedro se maravilla por el poder de Dios. Se saludan entre ellos y se preguntan qué suponen estas novedades y los portentos que pronto les serán desvelados.
- Momento escénico VII. El diablo está obcecado con hacer caer a María en la tentación. El demonio Astarot rechaza obedecer a Lucifer ante la gran santidad de la Virgen y por ello es golpeado por los otros demonios. Barit se niega a obedecer a Lucifer y es castigado con penas y tormento. Lo mismo ocurre con Beemot. Mascarón acepta con miedo la orden de llevar a María al infierno. Ronda la casa de la Virgen sin acercarse mucho. Cuando ve venir a Jesús, huye asustado, avisando a los demás demonios.
- Momento escénico VIII. Jesús baja del cielo rodeado de santos, mientras cantan alabanzas a María, destacando su virginidad y pureza, y los misterios de la vida de Cristo (Navidad, Epifanía, Pentecostés...).
- Momento escénico IX. Jesús llega a casa de María y la invita a irse con Él. Los santos entonan un canto de loor a la Virgen. Jesús repite la invitación, porque quiere ofrecer a María la corona real.
- Momento escénico X. Jesús se acomoda en el brazo el alma de María y pide a los apóstoles que se acerquen al Valle de Josafat a enterrar el cuerpo. Después de tres días, Jesús regresará.
- Momento escénico XI. Mientras Jesús retorna al paraíso, los apóstoles entonan un cántico rogando a María que los socorra en este mundo malvado. Todo el cielo se alegra con la llegada de María, recibida como esposa de Jesús. Los que acompañan a Jesús cantan la belleza y virtudes de María, que la hacen tan querida al Salvador.

- Momento escénico XII. Diálogo entre Juan y Pedro sobre quién debe llevar la palma en el entierro de la Virgen. San Pablo cierra la escena animando a los apóstoles a trasladar el cuerpo de María al sepulcro.
- Momento escénico XIII y XV. Los apóstolos preparan el cuerpo de María para el entierro, mientras Juan y Pedro cantan una antífona de alabanza. Da comienzo la procesión del entierro, entorpecida por el hostigamiento fracasado de los judíos. Los discípulos cantan un himno que pregona cómo la creación participa de la exaltación de María. La Virgen será glorificada en este gran día
- Momento escénico XIV. Cuando la procesión pasa ante los judíos que yacen adormecidos, estos se despiertan y se animan a tomar las armas. El rabino arremete contra el lecho, donde yace la Virgen y queda inmovilizado y ciego. El rabino ruega ayuda a Pedro que lo exhorta a realizar una profesión de fe. Tras besar el lecho, recupera la vista. Pedro toma la palma que lleva Juan y se la da al rabino para que toque con ella a los otros judíos. Aquellos que creen recuperan la vista, los que no se convierten siguen ciegos.
- Momento escénico XVI. Los discípulos colocan en el sepulcro el cuerpo de la Virgen y se quedan cerca, según lo prometido a Jesús, hasta su vuelta.
- Momento escénico XVII. Jesús decide honrar a su Madre resucitándola. San Miguel lleva el alma de María y un coro de santos acompaña a Jesús en su descenso cantando un himno. El cuerpo y el alma de María se reúnen de nuevo; Jesús quiere que la gloria de su Madre sea perdurable.
- Momento escénico XVIII. Jesús llega al sepulcro y saluda a sus apóstoles deseando paz y ellos le responden deseándole gloria y honor. Jesús les solicita consejo sobre la forma de honrar mejor a su Madre.
- Momento escénico XIX. Jesús resucita el cuerpo de su Madre y la sube en su compañía a los cielos. La procesión de regreso al paraíso se pone en camino, mientras los santos entonan un himno.

- Momento escénico XX. Cuando el cortejo llega al paraíso, Jesús acomoda a su Madre a su derecha y la corona.
- Momento escénico XXI. Se ensalza a la Virgen, Madre del Creador, más honrada que los ángeles y los santos por su gran amor. Su Hijo la ha glorificado y ella rogará por los pecadores.
- Momento escénico XXII. En el cielo toda la corte entona un cántico de ensalzamiento de María.
- Momento escénico XXIII. La Virgen, coronada por su Hijo, se dirige al pueblo y les promete su perpetuo socorro.
- Momento escénico XIV. Gran coro final de alabanza. La Virgen gobierna la tierra desde el cielo y protege a los hombres del Mal; se le ruega que envíe consuelo a las personas que padecen tantas penas en este valle de lágrimas. La solemne salmodia finaliza con palabras de agradecimiento a Dios (Cavallé 2006: 21-46). (Texto traducido del catalán al español)

6.3.4. Escenografía y montaje

Massip y Kóvacs (2018: 235-245) nos aportan datos muy interesantes sobre la representación de esta obra que se debía de realizar en la Plaza del Corral (o de la Fuente) de Tarragona, porque era el lugar público más holgado y donde también se representaban otras muchas manifestaciones colectivas. Estaba construida sobre la arena del antiguo circo romano, que durante la Edad Media se conservaba en relativo buen estado y bien acotado; además de utilizarlo parcialmente, también se construían barracones multiusos que igual servían para espectadores que para actores, para que se reuniera la aljama de los judíos, o para reunirse los cónsules de la ciudad, en cuyo caso estarían profusamente adornados. En una barraca parecida se instalaría la "casa" de la Virgen con un bonito oratorio delante. El resto de actores se referenciaban a simples lugares (infierno, paraíso y sepulcro), que se instalaban

sobre edificaciones precedentes del circo romano. Cuando era necesario dotar de nueva planta un lugar escénico se denominaba como "casa" o "barraca". (Texto traducido del catalán al español)

Queda constancia, asegura Massip (1994b: 613-621), de que, como queda dicho, se representó en 1388 en dicha Plaza del Corral de Tarragona. Sus acotaciones desvelan la existencia de cinco decorados: infierno y paraíso (situados respectivamente al Oeste y al Este, de acuerdo con el simbolismo escénico medieval): casa de María, consejo de los judíos y sepultura de la Virgen. Además, se levantó una tribuna para las autoridades de la ciudad. Todo ello plantea una escena central circundada por las diversas escenografías del drama, donde los actores se colocarían esperando su turno, y por las diversas localidades reservadas a los espectadores, recreando un espacio ortogonal, típico de la mayoría de los misterios urbanos medievales; este espacio facilitaría a los espectadores una visualización casi idéntica, sin perspectivas especialmente favorecidas.

El público se situaba en lugares más modestos, en las galerías y gradas del circo. El circo romano, como plaza multifuncional que dotaba a la ciudad de un lugar para sus ritos colectivos, llega a ser el sitio donde la sociedad urbana exhibía su prestigio; por este motivo el Concejo municipal subvencionó el drama con 20 florines de oro, además de prestar diversos complementos y utilajes para los actores; por este motivo, el día de la representación se hallaba reunida allí toda la sociedad tarraconense para mirar y ser mirada, y era necesario colocar guardias en las azoteas para custodiar los alrededores de la ciudad. La representación era organizada, como después en Valencia y en Elche, por una Cofradía relacionada con los franciscanos, cuya iglesia, ubicada al norte de la plaza, era usada por los actores como vestuario (Massip y Kóvacs 2018: 235-245) (Texto traducido del catalán al español)

6.3.5. Personajes

Para Cavallé (2006: 12-14), este *Misterio* ofrece ciertas peculiaridades sobre los personajes. El autor excluye de la acción escénica a las tres vírgenes acompañantes de María y que purificaron su cuerpo muerto según la *Leyenda dorada*. Solo se explicita que algunas pías mujeres siguen a María hasta su morada en la procesión de entrada. Tampoco interviene como apóstol diferenciado santo Tomás. Sí introduce el autor un grupo de judíos o *judiada* formado por cuatro personajes (rabino, Caravida, Corcoç, Thabof) y un personaje colectivo (la aljama), además de cinco diablos o *diablada* (Lucifer, Astarot, Barit, Beemot, Mascarón). Los personajes negativos con nombre propio son llamados con el apelativo Don, como Don Caravida, Don Astarot, etc. (ver cap. VII.7.1.3.2).

Estos dos grupos son fundamentales para el conflicto escénico y presentan un contraste teatral a los personajes positivos. Los apóstoles funcionan dramáticamente como coro la mayoría de escenas, aunque destacan individualmente san Juan, san Pedro y san Pablo. Son los santos del cielo, en pequeño o gran coro, los que toman relevo con sus cantos y sus himnos, apoyando la acción escénica que tiene y conduce Jesucristo. Nada ocurre sin que Él lo disponga. El *Misterio* pondera justamente la importancia dramática del Hijo y de su Madre. Jesús desciende del cielo a la tierra y María asciende de la tierra al cielo, de manos de su Hijo. El autor elimina todo lo maravilloso de la *Leyenda dorada*, remitiéndose solo a los episodios sustanciales del relato. Todo lo que sucede está envuelto en sencillez y naturalidad. Jesús lleva en persona el alma de la Virgen al cielo, de forma que los ángeles desempeñan una función secundaria, diferente a la de otros misterios posteriores (ver cap. VII.7.1.1.3). (Texto traducido del catalán al español)

El Misterio pretende ser una explicación didáctica, un relato de la fiesta mariana más antigua: la Pascua o paso de María de la muerte a la vida,

su subsiguiente subida al cielo y su glorificación. María queda enaltecida para siempre. Los diablos en el infierno, los apóstoles en la tierra y los santos en el cielo, los tres niveles del mundo coinciden en proclamar que Ella es santa y que su cuerpo es santo. Ella es la benefactora de la humanidad herida por el pecado y la mediadora de todas las gracias (Cavallé 2006: 14). (Texto traducido del catalán al español)

6.3.6. Música y canto

La musicóloga Gómez Muntané (2009: 77-124) sostiene que este *Misterio de la Asunción de la Virgen*, cuyo texto fue hallado en La Selva del Camp (Tarragona) está compuesto principalmente en versos octosilábicos y, por lo que se entiende de sus acotaciones, una parte se recitaba y la otra se cantaba. Estamos ante la primera obra en catalán con partes cantadas, aunque no se conserva copia de la música. Quizá jamás existió, ya que los actores solían cantar al son de melodías reconocibles o aprovechaban el recitativo litúrgico, así como del repertorio trovadoresco. Las acotaciones explicitan la tonada (al son de) para usar en cada momento, excepto en las intervenciones habladas.

Hay quien ha especulado en un posible modelo galo, dado el afrancesamiento artístico de la corte de Joan I; quizás habría que pensar más bien en una matriz occitana, como parecen insinuar las referencias a la *fin'amors* y las tipologías poéticas propias de la Escuela de Tolosa (Massip 2022: 382-383).

Entre las composiciones que más utilizadas del repertorio sacro hallamos tres veces el himno de Pentecostés *Veni Creator Spiritus* (Ven, Espíritu Creador), seguida dos veces del himno *Vexilla regis prodeunt* (Enarbolan los estandartes del rey), de las vísperas del domingo de Pasión; una vez se usan los himnos *Iste confessor Domini sacratus* (Este confesor consagrado al Señor, escrito para ensalzar a San Martín de

Tours, s. IV, primer monje de Europa y fundador del primer monasterio), *Pange lingua gloriosi* (Ensalza, lengua, el misterio del cuerpo glorioso, atribuido a santo Tomás de Aquino), *Lauda mater Ecclesia* (Lauda madre Iglesia, perteneciente al himnario franciscano de vísperas para la fiesta de la Magdalena). Además de otros himnos de menor difusión, uno de Navidad y otro de los *Sanctus* de las fiestas de la Virgen (Santo, Santo, Santo es el Señor, parte anterior al canon de la misa).

A estos se añade un *conductus* (composición musical de una a cuatro voces usados en liturgia y paraliturgia para procesiones y funerales) del que un manuscrito tarraconense de esa época ofrece una versión polifónica a dos voces, usada como *contrafactum* (técnica compositiva de música vocal consistente en la sustitución de un texto por otro sin cambiar la música) que es el *Sospitati dedit mundum* (Dio el mundo al sospechoso), también un *Aleluya*.

Gómez Muntané (2001: 88-91) cree probable que cantaran música original, pues las acotaciones indican que cantaban, aunque sin concretar al son de qué música, salvo el de un refrán que era entonado al son del *Dei gratia* (Por la gracia de Dios). Igualmente encontramos tres piezas hoy desconocidas del repertorio profano: *Cleriana* (Claridad, seguramente un nombre de mujer), *Oliver, bell Oliver* (Oliverio, bello, Oliverio, quizá un paladín de Carlomagno) y otra cuyo estribillo decía *Ab goig e ab alegria / mala fuy tan fresqueta / com no fuy mongeta* (Con gozo y con alegría / mala fui tan fresquita / como no fui judía. Cantar unos versos con este son tiene doble sentido, porque se le ruega a la Virgen que envíe algún refrigerio para todas las personas que se han juntado allí a penar por su muerte. Aquí "judía" es habichuela; pero también es el canto de una mujer que prefiere ser monja antes que malmaridarse, Massip, 2022: 375-376) (cantos y versos traducidos del latín y del catalán al español). Massip (1987) advierte de que en la *Representación de la Asunción* de Tarragona no se ofrece:

Indicación musical alguna en los momentos donde intervienen los judíos (vv. 1-34 y 431-470) o los diablos (vv. 184-239), que contienen los versos más populares y realistas, los menos solemnes, los más risibles y grotescos, al mismo tiempo que los ruidos infernales son totalmente inarmónicos. La esencia antimelódica del diablo y las fuerzas del Mal sería recogida aún tanto en el teatro religioso de Calderón, para quien la música vence al diablo y al pecado y representa la voz de la divinidad y del destino (pp. 722-723).

6.3.7. La actualidad del *Misterio* de Tarragona en La Selva del Camp

Vamos a ofrecer un breve repaso sobre diversas noticias publicadas en medios de comunicación, principalmente aparecidas en estos últimos años (aunque puede constar alguna de finales del s. XX o principios del XXI, si fue considerada un hito en aquel momento o de especial repercusión en la actualidad). Nuestra intención con este apartado es, también, mostrar y demostrar que estas representaciones siguen vivas, vigentes y arraigadas en la sociedad actual.

En las referencias posteriores, primero mencionaremos el autor/a del reportaje, segundo el medio de comunicación, tercero el titular y la entrada (copiadas aquí como aparecen escritas en el medio en cuestión), cuarto la fecha de publicación, a continuación enumeramos las fotografías de interés para nuestro tema que pueda contener la noticia y, por último, la web donde puede leerse completa dicha noticia, siempre de gran interés. Los textos están copiados tal como aparecen en dichas noticias. Todas las referencias y páginas web que aparecen a continuación pueden encontrarse agrupadas, por orden cronológico, en las Fuentes Primarias (FP) de la Bibliografía en su apartado correspondiente de *Misterio* asuncionista de Tarragona o de La Selva del Camp.

REPRESENTACIÓN DE 1963

La representación de la Asunción tarraconense fue recuperada para la escena por Romeu i Figueras, quien la incorporó al tercero de los nueve Ciclos de Teatro Medieval (1961-69) que organizó en el Salón del Tinell del Palacio Real Mayor de Barcelona. Sucedió en octubre de 1963 y se celebraba el LXXV aniversario de la Coronación canónica de la Virgen de la Merced. La obra, representada por unos cincuenta personajes, precisó una escenografía complicada y grandiosa, formada por escenarios yuxtapuestos y situados en tres planos: la boca infernal a pie, la casa de María en el primer nivel y un suntuoso paraíso en un cadalso superior. La dirección escénica fue a cargo de Antoni Font; la parte musical fue interpretada por la *Coral Antics Escolans de Montserrat*. Cabe destacar la participación del grupo de mimos actores *Els Joglars*, que estrenaban nombre en esta representación, donde interpretaban a los personajes diabólicos, con Albert Boadella en el papel de Mascarón (Catalá 2009: 119-154).

REPRESENTACIÓN DE 2012

El periodista Llisterri (2012) nos hace saber en su artículo que: "Los autores de la adaptación actual del Misterio de la Selva subrayan que el Misterio tiene una excelente profundidad teológica junto a un lenguaje al alcance del público. El reto era conseguir una versión que no resultara arcaica y lejana. Se optó por un estilo austero y adaptado a la liturgia posconciliar. No hay efectos escénicos espectaculares ni vestuario fastuoso (solo túnicas y albas blancas) para centrar la atención en la experiencia religiosa que transmiten los actores. Sólo los judíos y los demonios, como contrapunto, tienen una caracterización más teatral. Austeridad musical ejecutada *a capela*, sin música, solo gregoriano y polifonía. Todos los participantes son voluntarios del pueblo, y el proyecto se dinamiza desde la Parroquia de San Andrés, incluidas personas que no participan de la vida parroquial.

Teniendo en cuenta que este *Misterio* asuncionista data del s. XIV, el articulista destaca que más de setecientos años después siga despertando tanta emotividad, comunicación, e incluso comunión entre todas las personas del pueblo y los espectadores. Ese quizá es el verdadero misterio. Hay algo que va más allá a parte de las palabras y las melodías, la gente lo percibe y no tiene nada que ver con ser creyente o tener nivel cultural. Por este impacto transversal, parece que la Virgen María se hace presente, de alguna manera, en el Misterio de la Selva".

REPRESENTACIÓN DE 2018

El *DiarimésDIGITAL* del Baix Camp de Tarragona (2018) expone en otro sugerente artículo que: "El alma y la palma se han convertido en las protagonistas principales de la nueva imagen del Misterio de la Selva. El diseñador ha sido el encargado de trabajar y mostrar este cambio de imagen con el que se quiere representar la obra asuncionista más antigua de Europa en lengua románica. La palma y el alma son dos elementos simbólicos que tienen un protagonismo esencial en la representación del Misterio. Los dos elementos aparecen en diferentes fragmentos de la obra. Por una parte, la palma es un elemento protector que simbólicamente Jesús envía a la Virgen en el momento de anunciar su muerte. La palma sigue el hilo argumental de la obra desde el momento que empieza a anunciarse la muerte de la Virgen hasta la resurrección. El alma es el elemento más característico del Misterio.

La Asunción de la Virgen al cielo se representó siempre con la dicotomía de cuerpo y alma, que aparecen por separado y que llegarán allí de forma conjunta. Con estos dos elementos se ha querido buscar una representación global de todos los diferentes protagonistas del Misterio de la Selva, pero representados por símbolos permanentes en la obra. Además de este cambio de imagen, el Misterio de la Selva también ha publicado un vídeo promocional que se ha elaborado desde Canal Camp Tv y potenciará las redes sociales, donde este año ha estrenado también el nuevo *Instagram* del @misteriselva".

REPRESENTACIÓN DE 2021

El *DiarimésDIGITAL* del Baix Camp de Tarragona (2021) añade unas informaciones muy actuales y valiosas respecto a que: «El Misteri de la Selva volverá a representarse en la iglesia de Sant Andreu de la Selva del Camp el 14 y 15 de agosto. Se trata de la 41ª edición, después de que la pandemia obligara a cancelar la representación del 2020. Para hacerlo posible, se han hecho modificaciones escénicas para poder respetar la distancia entre cantantes y se ha reducido el aforo del público. También se ha eliminado la procesión previa a la representación. Por primera vez, la organización editará y publicará la música del Misteri, una adaptación del original hecha en los años sesenta a partir del manuscrito de la obra, tal como ha explicado a ACN el director del Misteri, Joan Massana. La voluntad es publicar el libro a final de 2021 o el próximo año.

El Misteri de la Selva, el drama asuncionista en lengua románica más antiguo de Europa, reunirá a una setentena de cantantes, que han ensayado regularmente desde finales de junio para las dos representaciones previstas para este fin de semana. Este mes de agosto los ensayos de los diferentes grupos que forman parte se han intensificado. "Hace unas semanas que ensayamos cada día, a menudo con dos o tres ensayos paralelos", ha detallado Massana. Este año, el contexto sanitario los ha obligado a «ser más cuidadosos» a la hora de ensayar para evitar nuevos contagios. De hecho, durante un repunte de casos de covid en el municipio, la dirección optó por suspender los encuentros temporalmente y durante unos días, hasta que no mejoró la situación sanitaria.

Entre los cambios más notorios que ha obligado a hacer la pandemia está la eliminación de la tradicional procesión previa y posterior a la representación. Para garantizar la seguridad de actores y organización, el Patronat del Misteri de la Selva también tiene previsto realizar un cribado a todo el personal el 11 de agosto, antes

del ensayo general, y otro el 14 de agosto, día en que empiezan las representaciones. A la vez, se ha reforzado la ventilación de la iglesia de Sant Andreu y el aforo se ha limitado siguiendo las directrices del Procicat.

Las complicaciones causadas por la pandemia no han frenado las ganas de los selvatanos de participar en el Misteri. Cada año se incorporan nuevos integrantes a los grupos que forman parte de la representación y este año no ha sido una excepción. Los ensayos se han hecho en formato reducido para evitar aglomeraciones de gente y se han hecho con mascarilla, para reducir riesgos. Leila Aragonès y Artur Feliu son dos jóvenes de once años que se estrenarán en el gran coro coincidiendo con la 41ª edición del Misteri. Más allá de los nervios propios del estreno, los dos coinciden en que lo más complicado ha sido aprender las letras, escritas en catalán antiguo. En este sentido, uno de los integrantes veteranos del Misteri, Albert Almendros, ha señalado que hace falta trabajar mucho la dicción y entender qué se está diciendo en cada momento para interpretar el texto correctamente. Para conseguirlo, todos los grupos que forman parte de la obra han contado con el apoyo de la filóloga Núria Cavallé y la directora artística Lúdia Roig.

Aunque la cara visible del Misteri de la Selva son la setentena de cantantes que participan en la representación, detrás de cada pase hay muchas más personas implicadas. Una veintena de actores acompañan a los cantantes, y además de una sesentena de personas hacen posible la obra asumiendo tareas de iluminación, maquillaje, vestuario o dirección. El director del Misteri ha puesto énfasis en la implicación de la sociedad selvatana en esta tradición, "que forma parte del ADN" de los vecinos y vecinas. Una visión compartida por Almendros, quien hace cinco años que participa en el Misteri. "Para integrarse en un pueblo, hay que formar parte de sus costumbres", ha reivindicado.

Más de cuatro décadas de representaciones del Misteri

Desde 1980, la Selva del Camp lleva a la iglesia de Sant Andreu la representación del drama asuncionista más antiguo de Europa en lengua románica que se ha conservado íntegramente. Al escenario suben varios grupos: los coros celestiales (gran coro y pequeño coro), los judíos, los demonios, los apóstoles, la Mare de Déu, Jesús, Sant Pere, Sant Joan, Sant Pau y dos arcángeles. Todos ellos explican la ascensión de María en el cielo, en cuerpo y alma, a través de un legado literario, teatral, musical y religioso único. El texto, de autoría anónima, se encontró en una libreta de censales pagados a la Senyoria de Prades y Montral, que posteriormente acabó en el Arxiu Parroquial de la Selva del Camp y al Arxiu Diocesà de Tarragona.

El arreglo y adaptación de la música del Misteri de la Selva se hizo a partir de este manuscrito anónimo, que describía con qué melodía se tenía que cantar cada pieza. "Algunas no se encontraron o identificaron, así que se optó por adaptar melodías equivalentes de los siglos XIII y XIV para completar la obra", ha explicado el director del Misteri. "Si no hubiera sido por la covid, este libro ya estaría publicado", ha asegurado Massana. La publicación se acaba de redactar».

OTRAS NOTICIAS:

Zenit. Roma

Se representa por primera vez en Jerusalén el Misterio medieval de la Asunción.
Es el drama asuncionista más antiguo de Europa.

La Basílica de la Dormición en Jerusalén fue, este 18 de agosto, el escenario de una representación mariana excepcional, ya escrita y cantada durante la Edad Media.

19/08/2007

<https://es.zenit.org/2007/08/19/se-representa-por-primera-vez-en-jerusalen-el-misterio-medieval-de-la-asuncion/>

CulturalPalma.com

Teatro: "El Misteri de la Selva".

El Cabildo de la Catedral, con motivo del Año Campins-Gaudí, invita a todos los mallorquines a asistir a la representación de "El Misteri de la Selva", teatro medieval del s. XIV.

07/12/2014

<https://www.culturalpalma.com/es/teatro/el-misteri-de-la-selva-catedral-de-mallorca/>

Esteve Giralt. *La Vanguardia*

Teatro en el espíritu.

Bautizado como El Misteri de la Selva, representación única del teatro religioso medieval cantado, podría ser considerado casi como un milagro. Fueron los propios vecinos, convertidos en actores y actrices, quienes se unieron treinta y cinco años atrás para escenificar una obra escrita en el siglo XIV. Un sacerdote, Joan Pié, historiador local, encontró el texto, anónimo, en una libreta y lo que en 1980 empezó como una gesta se ha convertido en una tradición repetida año tras año, sin interrupción, cada 15 de agosto.

15/08/2015

<https://www.lavanguardia.com/20150816/54435837419/teatro-en-el-espiritu-esteve-giralt.html>

Diario de Tarragona

El Misteri de la Selva del Camp en una exposición.

Recoge los cuarenta años de representaciones y se puede visitar en el Castell del Paborde.

12/06/2019

Foto general en el presbiterio tras la Coronación de María.

<https://www.diaridetarragona.com/reus/el-misteri-de-la-selva-del-camp-en-una-exposicion-20190612-0016-ARDT201906120016>

Miquel Vera. ABC

La Asunción de María llena de voz y luz la Sagrada Familia.

El templo barcelonés acoge la representación del drama sacro asuncionista en lengua romance más antiguo de Europa.

23/09/2019

Foto panorámica de la representación.

https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-asuncion-maria-llena-y-sagrada-familia-201909231617_noticia.html

Església arxidiocesana de Barcelona

El Misterio hace historia en la Sagrada Familia.

El Misterio de la Selva cierra la celebración de sus 40 representaciones ante más de 1.200 personas, en una representación única en la Sagrada Familia.

Con el cartel de todo vendido colgado desde hacía días, el Misterio de la Selva llegaba a la Sagrada Familia en plenas fiestas de la Merced para llegar al corazón de los barceloneses y barcelonesas que hicieron pequeña la Sagrada Familia.

25/09/2019

Foto panorámica de la representación.

<https://esglesia.barcelona/es/actualitat/el-misterio-hace-historia-en-la-sagrada-familia/>

Agencia SIC

El Misterio de la Selva volverá a representarse el 14 y 15 de agosto.

Después de un año y medio marcado por la pandemia y por la suspensión de las dos puestas en escena previstas durante 2020, el Misterio de la Selva se volverá a representar los días 14 y 15 de agosto, por la noche.

15/07/2021

Foto de los apóstoles en torno al lecho de María.

<https://www.agenciasic.es/2021/07/15/el-misterio-de-la-selva-volvera-a-representarse-el-14-y-15-de-agosto/>

Diarimesdigital. ACN

El Misteri de la Selva se vuelve a representar coincidiendo con la 41ª edición. Por primera vez se publicará un libro con la música del drama asuncionista más antiguo de Europa en lengua románica.

09/08/2021

Foto del plano general de un ensayo.

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2021/08/09/el_misteri_selva_vuelve_representar_coincidiendo_con_edicion_108877_1093.html

Diarimésdigital

El 'Misteri de la Selva' vuelve el domingo

La tradicional pieza asuncionista selvatana recupera su esencia original en su 42.º ciclo de representaciones del 14 y 15 de agosto.

08/08/2022

Foto de la Coronación de María.

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2022/08/09/el_misteri_selva_vuelve_domingo_126076_1093.html

Redacción Catalunyaapress

El Misterio de la Selva encara la recta final.

La iglesia de Sant Andreu acogerá el jueves y el viernes los ensayos generales antes de las dos puestas en escena del 14 y 15 de agosto.

09/08/2022

Foto panorámica de actores en el presbiterio.

<https://www.catalunyapress.es/articulo/municipios/2022-08-09/3851478-misterio-selva-encara-recta-final>

Cartel Sagrada Familia día 22 en PDF.

Tríptico del Misterio informativo en catalán, castellano e inglés en PDF.

Momentos escénicos del Misterio en PDF.

www.misteridelaselva.cat

(Consultadas el 02/11/2022)

Material audiovisual:

CD y vídeos que patrocina la Asociación o Patronato misteri.cat:

CD *El misteri de la Selva* (incluye los cantos de esta representación). La Col Records, 1999.

Vídeo *El misteri de La Selva* (recoge la representación íntegra de la obra), 1999.

Vídeo *El misteri d'un poble* (con diversas imágenes del pueblo de la Selva), 1999.

<https://misteriselva.cat/> (consultada desde el 04/12/2021).

Vídeo promocional:

https://www.youtube.com/results?search_query=misteri+de+la+asuncion+de+la+selva+del+camp (consultada el 12/04/2022).

6.4. EL MISTERIO ASUNCIONISTA DE VALENCIA

6.4.1. Texto: autoría, fuentes, métrica y valor poético

Según el criterio de Quirante (1986), la ciudad de Valencia llegó a ser en el s. XV un gran centro creador de representaciones. Tan solo Florencia albergaba en esa época una animación dramática similar.

Desde esta perspectiva tenemos que considerar el papel jugado por centros como la Catedral de Valencia, auténtico crisol y laboratorio teatral que mantenía desde las soluciones más arcaicas hasta las más renovadoras, aunque siempre con un grado de vinculación bastante estrecho con las celebraciones religiosas: el teatro en Valencia se

mantuvo, desde luego, bastante apegado a la religiosidad, quizá a causa de la existencia de una importante comunidad de no cristianos (los mudéjares y los judíos), lo que coartaría todo exceso de «libertad» en el tratamiento de temas religiosos y desarrollaría al mismo tiempo una decidida voluntad propagandística, reforzada con elementos como la música, la escenografía compleja, la presencia de ceremonias de culto (Sirera 1984: 88).

De hecho, el motivo de la Asunción está representado en tres elementos plásticos situados en distintos lugares de la Catedral de Valencia: el primero es el relieve de madera dorada del s. XIV, que se guarda en el museo; el segundo es la tabla de Hernando Yáñez de la Almedina (s. XVI), que se halla en el retablo del altar mayor; y el tercero es el relieve de la fachada barroca (s. XVIII) que da a la plaza de Zaragoza (ver cap. III.3.5). No resulta extraña la abundante alusión al tema del Tránsito de María en una Catedral que está dedicada a dicho misterio (Gironés 1978: 161).

El drama asuncionista valenciano era el más interesante y rico de cuantos se representaban dentro del templo. El de Elche es una obra que desarrolla y perfecciona las peculiaridades escénicas del *Misterio* valenciano. Evidencian tal abundancia de similitudes que constituyen un nítido subgrupo dentro del ámbito dramático (y no dramático) de la temática asuncionista del s. XV. Massip (1994b: 613-621) estima acertadamente que el *Misterio* asuncionista de Valencia, que se escenificaba durante el s. XV en el interior de la Catedral, cuenta con el texto (aunque fragmentario) de mayor calidad poética dentro de la herencia dramática medieval en lengua valenciana y catalana.

Catalá (2009: 119-154) nos informa asimismo de que el *Misterio* de la Asunción se representó en Valencia desde el s. XV hasta que una disposición del sínodo de 1631, convocado por el arzobispo Fray Isidoro de Aliaga, prohibió el teatro dentro de los

templos. Ordenanza de la que solo se exceptuó el *Misterio* de Elche por rescripto decretado en 1632 por el papa Urbano VIII. Si tenemos en cuenta la presencia de personajes del Antiguo Testamento junto a Jesús para acoger el alma de María, es posible encontrar una lejana similitud entre este *Misterio* valenciano y ciertos textos coptos asuncionistas así como de su traducción al árabe. Estos personajes del Antiguo Testamento conforman un acompañamiento iconográfico muy difundido en Valencia durante s. XV como el de la primera aparición de Cristo resucitado a su Madre, y que tiene su versión literaria también en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, otra semejanza que acentúa el paralelismo de la vida de la Virgen a la de su Hijo. Sanchis apostilla que:

En la Catedral de Valencia se hacía una representación dramática de la Asunción de la Virgen María. De hecho, Joan Timoneda dice taxativamente que el *Misteri assumpcionista* comenzó a ser representado allí el 15 de agosto de 1416, y que por ser sábado, mandaron hacer fiesta tres días en la ciudad (1968: 97). (Texto traducido del valenciano al español)

Cámara y Castaño (2018: 1-46) agregan a lo ya dicho que solamente se ha conservado completo el papel del actor que hacía de María (de un total de 219 versos, que por los atisbos deben corresponder a un cuarto del total) en una transcripción paleográfica que Ruiz de Lihory publicó en 1903. Se trata de un texto de una gran riqueza lingüística, que contiene algunos occitanismos, y una buena calidad literaria, propia del Siglo de Oro de las letras valencianas. De ahí que otra de sus fuentes más distinguidas sean los capítulos dedicados a la Asunción en la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis: “Trataría el tema asuncionista en su *Vita Christi*, escrita hacia 1403, al que le dedicaría 17 capítulos que constituyeron una de las fuentes principales que siguió el anónimo autor del Misterio asuncionista de la Catedral de València” (Massip 2022: 377 y 382).

Massip y Gómez Muntané (2014) estudian conjuntamente el *Misterio* valenciano que, por desgracia, el manuscrito editado por Ruiz de Lihory no recogía completo, sino únicamente el rol completo de María, con los 167 versos de su parlamento, además de los versos iniciales del resto de personajes en un total de 52; todo ello muy enriquecido de unas sustanciosas didascalias que permiten seguir casi toda la acción dramática con relativa facilidad. Esto nos sitúa ante una clase de manuscrito excepcional y única a Europa, ya que la minuciosa descripción de una verdadera puesta en escena con indicación de actitudes, gestos, movimientos, sonidos en que debía cantarse, utilería, efectos escénicos, etc., supone un rubricado abundante, más apropiado para el director escénico que para un simple actor, algo de lo que se deduce que quien lo copió interpretaba seguramente el papel de María, pero que también sería el responsable de la puesta en escena.

Desde luego, el lujo material del códice y el detalle didascálico así lo sugieren, y parece la explicación más lógica. Además, es interesante fijarse en que de los otros personajes, en vez de aparecer el último verso de la réplica pronunciada por el actor anterior y que daría la entrada a la intervención del actor-María, como es lo habitual en los *parchons* o *rolles* franceses conservados, solo aparece el verso inicial subsiguiente en los parlamentos de María; este detalle avala la condición del manuscrito como cuaderno del director. Solo un maestro de escena debe controlar todos los inicios. La fragmentariedad no es problema para constatar que se trata de la obra asuncionista más extensa en lengua valenciana y catalana, pues, si la cotejamos con las otras conservadas en estas lenguas (Tarragona y Elche), la extensión del papel de la Virgen señala proporcionalmente a un drama de más de 800 versos.

Este carácter fragmentario tampoco impide reconocer, como ya hemos apuntado, un elevado valor poético, que resulta excepcional respecto a las otras obras dramáticas conservadas en dichas lenguas. Esta calidad literaria reflejaba el Siglo de Oro de las

letras valencianas (s. XV), cuyo centro cultural era Valencia (Massip y Gómez Muntané 2014). (Texto traducido del catalán al español)

Se puede afirmar, comparando los episodios y escenas, que el *Misterio* de Valencia no se parece demasiado al de Elche, ni a las fuentes italianas, ni a la fuente mallorquina, en las que no se constata la presencia de Gamaliel y los Reyes Magos, como en el de Valencia. Tampoco aparece en Valencia la escena de Tomás, presente en la tradición italiana, y que pudo llegar a Elche a través de Mallorca; tampoco se observa la relación de Juan con la palma; no aparece clara la Coronación, que ya es conocida en las laudas italianas; y tampoco se representa 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 (Gironés 1977: 143).

6.4.2. Jornadas, episodios y escenas

En palabras de Sirera (1992: 837-855), a parte de la complicada delimitación del concepto de teatralidad en la Edad Media, otro de las controversias en la que se ha avanzado poco es en el de la segmentación o estructuración de los textos dramáticos.

Contamos básicamente con dos procedimientos de segmentación, ninguno de los cuales -lo avanzo- se revela como plenamente satisfactorio; se trata de la segmentación en escenas, más propiamente teatral, y la basada en el análisis de la narratividad del texto, que permite a su vez otras dos alternancias subsidiarias: el sistema secuencial o el de

la individualización de los núcleos temáticos mínimos (los rasgos). Insisto en que si bien es posible analizar con cierta corrección un texto dramático mediante cualquiera de los procedimientos acabados de enumerar, también es cierto que los resultados no pueden ser nunca plenamente satisfactorios (p. 838).

Continúa Sirera afirmando que mayores son los problemas que aparecen cuando se usa la segmentación en secuencias demasiado rigurosas, ya que en el teatro se da un solapamiento de dos niveles analíticos: el narrativo y el teatral. Así pues, el único recurso que parece quedar es la estructuración puramente teatral en escenas. Sin embargo, este recurso, según Sirera, no es del todo aceptable. El concepto de escena, tal como lo entendemos ahora, deriva del de situación escénica, en el que lo importante es cómo cambia el número de personajes, pero no podemos olvidar que en el teatro medieval los personajes son acumulativos, pueden no actuar en esa escena, pero permanecen reunidos o sentados cerca. Ahora bien, como apunta Marcus (1978: 87-88), la distribución de los personajes depende de la variación en el número de estos, pero también de otros doce factores, que él enumera. Es por ello necesario, nos aconseja Sirera, establecer criterios para analizar los personajes antes de comenzar la organización en escenas de la obra.

¿Qué hacer pues? Atrapados entre lo poco significativo de una fragmentación en unidades mínimas de división (las situaciones o escenas) y la inoperancia de una estructura a nivel superficial (las partes, actos o jornadas), la única solución que nos parece como posible es la de establecer un nivel intermedio entre unas y otras. Este nivel vendría determinado por el cuadro (p. 841).

Teniendo en cuenta las reflexiones del profesor Sirera y, por tanto, las limitaciones que él señala en este tipo de segmentación, vamos a proceder ahora a nuestro análisis de la estructura o segmentación interna de la obra (Cutillas 2010b: 127-141). La

estructura formal o superficial del *Misterio* es la tradicional de los dramas litúrgicos medievales: dos jornadas o días, pero, internamente, en cada una de ellas se desarrolla una parte de la trama, o sea, una serie de episodios dramáticos o macroescenas:

A) PRIMERA JORNADA:

Episodio 1: María realiza un ordenado viacrucis por el Huerto, la cruz, el sepulcro y Monteolivete para recordar la Pasión de Jesús.

Episodio 2: María regresa a su casa y expresa su deseo de reunirse con Jesús. Desciende el ángel con la palma y ella le formula tres ruegos.

Episodio 3: Se va el ángel y María envía a las tres doncellas para convocar al pueblo.

Episodio 4: Llegan los apóstoles y María les recuerda su labor catequética.

Episodio 5: Llegan a casa de María el resto de personajes, incluidos los tres príncipes.

Episodio 6: Baja Jesús del cielo y, tras hablar con su Madre, se lleva su alma en presencia de todos.

B) SEGUNDA JORNADA:

Episodio 7: San Miguel deposita el alma en el cuerpo de María resucitada y asombrada.

Episodio 8: María va en procesión con el resto de personajes hacia Jesús, que se la lleva al cielo en el *araceli*.

Estos episodios o macroescenas se pueden descomponer a su vez en un conglomerado de situaciones dramáticas. Pero, ¿qué es una situación dramática? Siguiendo al profesor Tordera (1979: 157-199), el paso de una situación a otra vendría dado por las salidas y entradas de personajes y/o cambios de decorado. Aquí

entran en juego conceptos como el de personaje presente, ausente, referido por otros, objetos actantes presentes o referidos que interfieren en la acción de alguna manera, etc. Todo lo cual confiere a este proceso un carácter algo subjetivo. Según Cutillas (2010b: 127-141), estos objetos actantes son totalmente simbólicos. Primero la palma que entrega san Gabriel a María (el mismo arcángel que le anunció la Encarnación) es la señal de que se cierra el ciclo entre Jesús y María: se trata de un "regalo vinculante" (Nota ²⁴) que proviene de la palmera relacionada con el nacimiento de Jesús y ahora vuelve a parecer en la muerte de María. El cirio que coge san Pedro y luego la Virgen es un símbolo de la nueva vida que da la fe. El *xapelet* (pañuelo) que se le cae a la Virgen antes de elevarse es una señal que María deja a los apóstoles de que estará con ellos siempre, que es la Madre de todos. El *llibre de horetas* (Libro de las horas) que María tiene en las manos al comienzo es símbolo de su recogimiento en oración permanente, igual que estaba en oración cuando quedó embarazada.

Abundando en nuestro modelo de análisis (Cutillas 2010b: 127-141), preferimos el concepto de escena, más que el de situación dramática, de tal manera que el reparto de escenas quedaría así: total de la obra---33 escenas; jornada 1. ^a ---21 escenas; jornada 2. ^a ---12 escenas. Enumeramos los personajes intervinientes y su lugar escénico.

ESCENAS DE LA PRIMERA JORNADA

- 1- María y doncellas---habitación de María.
- 2- María y doncellas---Huerto de Jericó.
- 3- María y doncellas---Calvario.
- 4- María, doncellas, José de Arimatea---sepulcro.
- 5- María y doncellas---Monteolivete.
- 6- María y doncellas---habitación de María.
- 7- María y ángel---Plano horizontal / plano vertical.

- 8- María y doncellas---habitación de María.
- 9- Doncellas y pueblo--- ¿zona del pueblo?
- 10- Pueblo, María y José de Arimatea---habitación de María.
- 11- Pueblo, mujeres y Gamaliel--- ¿zona del pueblo?
- 12- Doncellas, María y Juan---habitación de María.
- 13- Juan, apóstoles y María---habitación de María.
- 14- Pueblo, Gamaliel, doncellas, tres Marías y María---habitación de María.
- 15- Tres príncipes y María---habitación de María.
- 16- María, Jesús, Príncipes, apóstoles y pueblo---plano horizontal/plano vertical.
- 17- María, Jesús y profetas---habitación de María.
- 18- María, Santiago y María Salomé---habitación de María.
- 19- María, Santiago, Jesús, Abraham y Moisés---habitación de María.
- 20- María, san Pedro, doncellas y Jesús---habitación de María.
- 21- María, Jesús, doncellas y estatua de María---habitación de María.

ESCENAS DE LA SEGUNDA JORNADA

- 22- María, ángeles y arcángeles---sepulcro-coro.
- 23- Apóstoles y Jesús---*cadafal*.
- 24- Apóstoles y María---coro-procesión.
- 25- Gamaliel, Lázaro, María y otros---coro.
- 26- Pueblo y María---coro.
- 27- Tres Marías y María---coro.
- 28- Doncellas y María---coro.
- 29- Mujeres y María---coro.
- 30- María, pueblo, Gamaliel, apóstoles, ángeles (cimborrio) / arcángeles, tres Marías, doncellas y mujeres---procesión.
- 31- María, Jesús, arcángeles y doncellas---*cadafal*.

- 32- Apóstoles, arcángeles y pueblo---plano horizontal / Jesús y María---plano vertical / ángeles del cimborrio---plano superior.
- 33- Apóstoles y pueblo---*cadafal*.

6.4.3. Escenografía y montaje

En Valencia destaca ya un afán eminentemente teatral y de gran espectáculo, como lo demuestra la incorporación del *araceli*, por ejemplo. El *Misterio* valenciano no se circunscribe a lo paralitúrgico, sino que incluye un conjunto amplio de recursos escenográficos muy sugestivos para el espectador, y un claro predominio de lo plástico y musical. Massip (1994b: 613-621) centra en este artículo su atención sobre la utilización del llamativo escenario vertical, que consistía en ubicar el decorado del cielo en el cimborrio de la Catedral, permitía la participación de los personajes celestiales, trasladándose en arriesgados vuelos con artilugios aéreos, particularmente el *araceli* (documentado en Barcelona en 1418 para una *Representación de la Sibila con el Emperador* y también en Valencia, con todo lujo de detalles, en 1440 para una escenificación parecida en la noche de Navidad). Adaptando el modelo de máquina aérea de este *Misterio* se elaboró una representación asuncionista en la Catedral de Lérida a partir de 1497 (ver apdo. 6.2.1.2).

En este siglo, ya se explotan prodigios que permiten crear la ilusión del acercamiento de un mundo fantástico e inalcanzable (el cielo, el paraíso) al mundo real y cotidiano, trasportando, a través de complicados mecanismos, personajes del uno al otro. Reflejo de este interés es la progresiva aparición ya no solo de artesanos, pintores, carpinteros, sastres, en la documentación sobre la organización de la fiesta, sino de verdaderos especialistas, como los *maquinaires*, mencionados en 1402 en Valencia, o los *maîtres des secrets* o *feinteurs* en Francia y los *ingegneri* en Italia. Uno de los rasgos más destacables y genuinos del *Misterio* de Valencia, que ayudará

como modelo en Elche y Castellón, es el tratamiento vertical de la escenografía. En ese sentido, la valenciana fue la primera obra que utilizó el *araceli* como aparato aéreo para representar la subida al cielo de la Virgen, puesto que este artefacto había estado vinculado hasta entonces al ciclo navideño y a la representación de la visión legendaria del emperador romano Augusto por una doncella con un niño rodeada de ángeles músicos (Cámara y Castaño 2018: 1-46). (Texto traducido del valenciano al español)

Analicemos esta escenografía y tramoya con más detalle. En los signos plásticos es donde radica uno de los aspectos más bellos y originales de este teatro, relacionado sin duda con el concepto de teatralidad segunda (Sito 1981: 253-277) o utilización de signos iconográficos: el cuerpo humano sustituido por estatuas; la Virgen es sustituida en dos ocasiones (cuando muere y cuando asciende) y Jesús también asciende en el *araceli* como estatua. El viacrucis de María es como una procesión de Semana Santa con imágenes para ilustrar a un pueblo que no sabe leer.

Pero el cuadro más plástico y sublime está formado por la escena final de la obra, conseguida con la técnica pictórica en tres planos. La iconografía medieval se basa claramente en la pintura de los frescos y óleos coevos. El tema de la Asunción de María alcanza un gran auge en el s. XV a través de la pintura, y esta técnica se traslada al teatro. Estos tres planos finales del *Misterio* de Valencia son: a) el horizontal, con el pueblo y los apóstoles, b) el central, con Jesús y la Virgen en el *araceli*, c) y el superior, con los ángeles del cimborrio, y tal vez Dios Padre, de quien no se habla, pero se insinúa su presencia. En el *Misterio* de Elche ya aparece la Trinidad completa y María coronada; en el de Valencia no se habla de la Coronación, aunque por su gran trascendencia suponemos que la estatua subiría coronada (Cutillas 2010b: 127-141).

Es decir, el misterio valenciano se escenificaba en un escenario simultáneo con varios lugares dotados de escenografía propia (barraca de los judíos, infierno, paraíso, casa de la Virgen, sepulcro). Al hablar de planos escénicos hemos de referirnos al espacio escénico, a la escenografía (Quirante 1986; Massip 1984), que siempre es un tema muy polémico entre los arqueólogos de las representaciones medievales. El escenario teatral iría desde el coro hasta el presbiterio, ocupando el centro del escenario el *cadafal*, auténtico lugar de la representación, y con el uso escénico de las capillas más visibles de la girola. El *cadafal* está en disposición vertical respecto al cimborrio octogonal de la Catedral valenciana. Sobre él están las mansiones de la escenografía horizontal o terrena: la casa de María, su sepulcro, y en las inmediaciones, las estaciones del viacrucis. La mansión vertical, el cielo, se ubica en el cimborrio.

La casa de la Virgen se sitúa a un lado del *cadafal*, ricamente adornada y grande: una cama, un cofre, un sitial, una puerta y ventanas con cortinas. Las estaciones (Huerto de Jericó, Calvario, Monteolivete, sepulcro de Jesús) abarcarían desde las proximidades del *cadafal* hasta el presbiterio, aunque quizá ya ocupaba zonas más amplias del templo; seguramente el sepulcro estaría simulado por el altar mayor, pues desde el tropo del *Quem Quaeritis* el altar adquiere el valor simbólico de sepulcro. Suponemos que habría algún elemento para simular el Calvario y el Huerto; el monumento funerario de María descansaría a un lado del *cadafal*, cerca del coro; en Monteolivete, un crucifijo que besaría el niño que hiciese de María, o lo tocaría con la mano, si era un niño demasiado bajo.

La Virgen realiza tres recorridos horizontales: a) desde su habitación hasta Monteolivete, y vuelta a su casa acompañada de dos doncellas, b) de su sepulcro a la puerta del coro acompañada por los arcángeles, c) en procesión desde el coro hasta Jesús acompañada por los apóstoles y el pueblo. Jesús baja del cielo y, por lo que se deduce de las acotaciones, no se movía de donde lo dejaba el *araceli*, ya que

dice a los ángeles que traigan a su Madre junto a Él, al *araceli*, para subir al cielo, y también es María la que va hacia Él para besarle los pies. El pueblo y los apóstoles se mueven incesantemente, salen y entran con frecuencia de la habitación de María, se desplazan en procesión, etc. Además, debería existir una zona del pueblo, pues se reúnen con Gamaliel para hablar fuera del *cadafal*.

Cutillas (2010b: 127-141) destaca el hecho de que en el *Misterio* de Valencia no solo se usa el presbiterio, sino que abarca ya gran parte del templo como lugar escénico. En el *Misterio* de Elche hay un corredor desde la puerta de entrada al templo hasta el *cadafal*, con lo que se gana todo el templo como escenario. Por ello, debemos tener en cuenta que en el teatro medieval no existe un punto focal óptimo para que el espectador contemple la representación, porque el escenario es múltiple, simultáneo y extenso; añadimos a esto que los fieles se situaban en los espacios libres de la nave central, en las naves laterales y en la girola, que poseía unas ventanas que lo comunicaban con el presbiterio; los actores saldrían de la Capilla del Santo Cáliz hacia sus respectivos escenarios.

Quizá lo más interesante sea la tramoya aérea, los aparejos que van del cimborrio al *cadafal*. Se usaba un aparato distinto del *araceli*, donde baja el ángel anunciador, y el *araceli*, que solo aparece en dos momentos importantes: a) baja Jesús, b) suben Jesús y María, solamente seres sagrados. El cielo permanece en un nivel superior a la tierra, en lo alto. El *cadafal* está elevado sobre el suelo, porque bajo él se esconden las personas encargadas de los efectos especiales (truenos, humo, y para disimular los cambios de actores por estatuas).

El uso de una tramoya aérea, en este caso el *araceli* es posible, porque el cielo está situado en una plataforma superior y perpendicular desde la que se podía descolgar el aparejo. Cuando esta circunstancia no era factible, se utilizaban otros recursos para simular el cielo, donde la técnica del *araceli* no era viable. Esto es lo que

ocurría, por ejemplo, en el *Misterio* de Tarragona. Ello trae como consecuencia que el escenario horizontal de Tarragona sea más complicado que el de Valencia o Elche (Cutillas 2010b: 127-141).

6.4.4. Personajes, intriga y conflicto dramático

Una vez averiguado el número total de escenas y su evolución en la obra, gracias al juego teatral del dentro / fuera de los personajes y al cambio de lugar escénico, Cutillas (2010b: 127-141) se detiene en este elemento fundamental del drama que son los personajes. Para situarnos, nada mejor que constatar la frecuencia de cada personaje en escena, porque la frecuencia de aparición es otro elemento para tener en cuenta, cuando se quiere establecer la importancia de cada personaje en la obra dramática. A este respecto, podemos usar fórmulas matemáticas para mensurar este hecho. Solomon Marcus (1978: 78) ofrece su matriz binaria estructurada sobre la escena, como unidad dramática básica, y el personaje, del que destaca científicamente la importancia y la frecuencia relativa.

La técnica seguida supone dividir el número de escenas en que aparece el personaje por el total de escenas de la jornada para averiguar y valorar la frecuencia de aparición de cada personaje entre 0 (nula) y 1 (máxima). En la columna “ESCENAS” el número de escenas que aparece cada “PERSONAJE” en ambas “JORNADAS” se indica separado por //. Antes de continuar, puntualicemos que esta frecuencia es solo aproximada, ya que el teatro medieval es, en general, acumulativo y simultáneo, es decir, que los personajes van saliendo a escena y normalmente no se retiran, de tal manera que al final de una jornada están todos presentes, aunque no se los nombre, o se los designe con expresiones como “los demás”, “el resto de gente”, etc. También es usual la práctica de varios escenarios simultáneos con casi todos los personajes a la vista del público. Por esta razón solo

señalaremos los personajes específicamente nombrados en cada escena, ya sea a través del diálogo o de las acotaciones.

| PERSONAJES | ESCENAS | JORNADA 1 | JORNADA 2 |
|------------------------|-------------------------------------|-----------|-----------|
| María | 1 a 8-10-12 a 21//22- 24 a 32 | 19/21=0.9 | 10/12=0.8 |
| Doncellas | 1 a 3-8-9-12-14-20- 21//28-30-31 | 9/21=0.4 | 3/12=0.25 |
| Pueblo | 9 a 11-14-16//26- 30-32-33 | 5/21=0.23 | 4/12=0.33 |
| Gamaliel | 11-14//25-30 | 2/21=0.09 | 2/12=0.16 |
| San Juan | 12-13 | 2/21=0.09 | 0 |
| Apóstoles | 7-13//23-24-30-32-33 | 2/21=0.09 | 5/12=0.4 |
| Tres Marías | 14//27-30 | 1/21=0.04 | 2/12=0.16 |
| Tres Príncipes | 15-16 | 2/21=0.09 | 0 |
| Jesús | 16-17-19 a 21//23-31 -32 | 5/21=0.23 | 12=0.25 |
| Profetas | 17 | 1/21=0.04 | 0 |
| Santiago | 18-19 | 2/21=0.09 | 0 |
| M. ^a Salomé | 18 | 1/21=0.04 | 0 |
| Abraham | 19 | 1/21=0.04 | 0 |
| Moisés | 9 | 1/21=0.04 | 0 |
| San Pedro | 20 | 1/21=0.04 | 0 |
| Ángeles cimborrio | 30-32 | 0 | 2/12=0.16 |

| | | | |
|----------------|---------------|-----------|-----------|
| San Miguel | 22-30 a 32 | 0 | 4/12=0.33 |
| San Gabriel | 7//22-30 a 32 | 1/21=0.04 | 4/12=0.33 |
| Príncipe | 22-30 a 32 | 0 | 4/12=0.33 |
| Lázaro | 10//25 | 1/21=0.04 | 1/12=0.08 |
| Mujeres pueblo | 11//29-30 | 1/21=0.04 | 2/12=0.16 |
| José Arimatea | 4-10 | 2/21=0.09 | 0 |

Antes de hablar del significado dramático de los personajes, Cutillas (2010b: 127-141) plantea algunas matizaciones. Aparecen personajes individuales como María, Jesús, san Juan, etc., y otros colectivos como las doncellas de María, los apóstoles, el pueblo, los profetas, etc. Sin embargo, también hay algunos que actúan indistintamente en su grupo y con parlamentos en solitario, o son nombrados como personajes individualizados, aunque no hablen: las tres Marías---María Salomé; los tres Príncipes---san Gabriel, san Miguel, san Rafael; los apóstoles---san Juan, san Pedro; el pueblo---José de Arimatea, Lázaro, Gamaliel. El ángel anunciador no es otro que san Gabriel, y el Príncipe que acompaña a María resucitada es san Rafael. Las tres Marías son María Salomé, María Cleofás y María Magdalena.

Si ahondamos en la semántica de los personajes, observaremos que entre ellos solo existe una diferencia significativa, en razón de su procedencia: a) celestiales: ángeles, arcángeles, Jesús, profetas, san Jaime (Santiago), Abraham, Moisés; b) terrenales: doncellas de María, pueblo, Gamaliel, san Juan, san Pedro, el resto de apóstoles, María Salomé, las otras Marías, Lázaro, José de Arimatea y María, único personaje que traspasa la barrera de lo terrenal y se eleva a lo celestial. Asimismo, en el juego escénico del dentro / fuera, hay algunos personajes que no aparecen en escena, pero condicionan la acción en cierto modo y que dividimos en dos grupos: a) antagonistas: los judíos, la Virgen habla de ellos como causantes de su dolor (en el *Misterio* de Valencia no hay *judiada* y en el de Elche sí), Satán, enemigo

finisecular de María (el hecho de que María no quiera ver a Satán está relacionado con la muerte de san José en los evangelios apócrifos), Poncio Pilato, María se refiere a él como cobarde; b) protagonistas: Dios Padre y el Espíritu Santo, cuya presencia en el cimborrio esperando a María para coronarla, o ya coronada, se duda, pero es muy probable.

Según se desprende del cálculo efectuado por Cutillas (2010b) sobre la frecuencia de aparición de los personajes, María es casi omnipresente en ambas jornadas, porque es la protagonista. Jesús, que aparece en boca de María y en el recuerdo de todos desde el principio, solo llega a escena en la secuencia central del *Misterio* (secuencia 16), y es el verdadero eje de la obra, a pesar de que su frecuencia de aparición es inferior a la de María. Sobre el tema del tránsito de María se superponen muchas referencias a la Pasión de Cristo. Hay un paralelismo entre la muerte, permanencia en la tierra, Resurrección y Asunción de María y los de Jesús; se utilizan las dos historias: María dice al morir "...en tus manos encomiendo mi espíritu", y recuerda a los apóstoles su misión de evangelizar, su compromiso de amor.

En el comienzo del viacrucis, María realiza un tópico medieval: los *plantos de la Madonna*, y con ello consigue: a) rememorar la figura de Jesús, b) mostrar su dolor ante el sufrimiento de su Hijo, c) invitar al pueblo a imitarla como modelo. Así, María pierde idiosincrasia y se somete a su Hijo, centro ordenador de la obra. María exalta a Jesús mediante recursos tan teatrales como enseñar al pueblo las manos y los pies de éste (las heridas de los clavos), y hasta se rebaja a besarle los pies. María no brilla con luz propia, no hace milagros. En el *Misterio* de Elche María, que sí hace milagros, es la auténtica exaltada por la Trinidad y el pueblo cristiano.

El pueblo y los apóstoles también comparten protagonismo, sobre todo en la jornada 2 (Cutillas 2010b); son personajes colectivos que María convierte en copartícipes

desde el comienzo: Ella convoca al pueblo y a los apóstoles tras la embajada del ángel. Destaca especialmente la proliferación de personajes secundarios, cuya presencia en el texto es menor, pero muy significativa. Al compararlo de nuevo con el *Misterio* de Elche, resulta que este último elimina el protagonismo de estos personajes secundarios, porque solo le interesa que María destaque sobre todos. San Pedro es el jefe de los apóstoles en Elche, como Cristo lo instituyó, pero en el de Valencia san Pedro no habla, solo sostiene el cirio; es san Juan el único apóstol individualizado, el predilecto de María. Sobresale la figura de Gamaliel como cabecilla del pueblo; José de Arimatea y Lázaro como figuras participativas en la Pasión de Jesús. Además, estos tres últimos son importantes en los evangelios apócrifos, principal fuente de estas obras religiosas.

Es interesante la gran participación de personajes femeninos: las dos doncellas de María, las tres Marías y las mujeres del pueblo, que intervienen en varias ocasiones. La escena de María Salomé y Santiago (resucitado) es una típica secuencia melodramática de encuentro entre Madre e Hijo, lo que demuestra que el autor o autores conocían bien los recursos para captar la atención del público. Los profetas, Abraham y Moisés, solo tienen significado escatológico, es decir, su misión es atestiguar que Jesús es el Mesías, como en el pasaje evangélico de la Transfiguración. Está relacionado con el tropo medieval del *Ordo Prophetarum*. Los arcángeles son seres sobrenaturales (por esto la Virgen se arrodilla ante ellos antes de morir, y tras resucitar son los arcángeles quienes se arrodillan ante su presencia gloriosa), cuya misión es asistir a María resucitada en la jornada 2.

Respecto al desarrollo de la intriga, nos encontramos, en opinión de Cutillas (2010b), ante un texto todavía bastante primitivo frente a la ligazón, el *corpus* lógico y las relaciones de causa-efecto que subordinarán las distintas secuencias en un drama del s. XVII. A pesar de ello, descubrimos en el drama valenciano cómo influyen y convergen unas acciones sobre otras. Las seis primeras estrofas son

básicas: a lo largo de ellas la Virgen reza para reunirse con su Hijo; como consecuencia de ello, Jesús le envía un emisario celestial para demostrarle que la ha escuchado, y vendrá en la escena 16 acompañado por varios personajes santos; María pide a este ángel tres deseos que mueven toda la trama posterior de la obra: el primer deseo (el nombre del ángel) no tiene importancia dramática y se ignora; el segundo deseo trae como consecuencia la aparición de los apóstoles, el pueblo y los demás personajes; el tercer deseo (no ver a Satán en su muerte) significa que su cuerpo no se corromperá, sino que resucitará y ascenderá glorioso.

Evidentemente, observa Cutillas, el conflicto dramático de esta obra no radica en el enfrentamiento sentimental o conceptual de los personajes. No radica en la duda, ni en la maldad. No existen, pues, en escena los buenos y los malos típicos, protagonistas y antagonistas. Solo aparecen cristianos buenos, nunca judíos malvados. Surgen dos campos dramáticos claramente diferenciados, no por su enfrentamiento, sino por su entrecruce, su simbiosis, o mejor aún, el sometimiento de uno a otro. El campo dramático terrenal se somete al celestial, ya que el hombre medieval es teocéntrico. El verdadero mundo es el otro, y por este solo caminamos de paso.

El conflicto estriba en el trasiego de personajes de un campo a otro. Todos los seres celestiales (menos los ángeles del cimborrio y, quizá, dos Personas de la Trinidad) penetran en la escena terrenal. Únicamente la Virgen, y sobre ello gira la acción dramática, se adentra en el mundo celestial en cuerpo y alma, al igual que Jesús baja por Ella en cuerpo y alma. Claro está que la vida terrenal participa del dolor, la persecución, el tormento y la muerte; y la vida celestial, del amor, la felicidad y la eternidad. Estas diferencias las establece María en sus coplas.

Sobre la gestualidad de los personajes, primeramente encontramos gestos muy marcados por la liturgia de la Iglesia, como arrodillarse ante personas, imágenes,

lugares u objetos sagrados, el viacrucis de la Virgen, las procesiones, etc.; en segundo lugar, hay gestos que corresponden a un momento cultural, a una sociología: la Virgen se sienta para meditar (como el Cid), llorar en ciertos momentos convenientes, andar de determinada manera, enterrar a los muertos según ciertos procesos rituales, y un largo etc. de convenciones sociales enraizadas en el feudalismo.

En realidad, los signos gestuales más puramente teatrales serían los que indican la simulación de los actos de los personajes. Quizá sea la Virgen el personaje más efectista: su dramático viacrucis; postrarse ante los pies de su Hijo, los ángeles o los santos; turbarse ante el ángel, o la melodramática y muy conseguida presentación de Santiago resucitado ante su desconsolada madre, María Salomé. Cuando María resucita, se le indica en el texto que simule: "...tota meravellada, així con si jamás no fos estada en aquest món, mirant honestament çà e lla, faent grans admiracions" (Toda maravillada, así como si jamás hubiese estado en este mundo, mirando honestamente aquí y allá, haciendo grandes admiraciones. Versos traducidos del valenciano al español). También las doncellas de María corriendo y recorriendo las cortinas de la habitación de María (Cutillas 2010b: 127-141).

Para terminar este apartado de personajes, podríamos señalar la estructura radial (Sito 1981: 253-277) en el *Misterio* de Valencia. Estos dramas religiosos poseen una estructura típica parecida a la que forman los radios de una rueda con su centro. Así, los radios de la acción convergen en un punto focal que es la Virgen María, aunque realmente Ella solo sea el signo que nos lleva al verdadero eje teológico de este drama: Jesús.

6.4.5. Música y canto

Gómez Muntané (2001: 88-91) nos sigue ampliando información sobre este *Misterio*, como que el 15 de agosto de 1416 se representó en Valencia un drama de

la Asunción escrito en valenciano. El manuscrito completo original se extravió, pero queda como claro precedente del de Elche una transcripción del texto valenciano, ya nombrada (Ruiz de Lihory). Por ella sabemos que en el de Valencia utilizaban *contrafacta*, que eran melodías del repertorio provenzal, excepto el *Te Deum* final (A ti, Dios, alabamos). El drama se divide en dos actos. En el segundo tan solo constan tres intervenciones cantadas, además del *Te Deum*, de unos ángeles con melodías indeterminadas. En el primer acto se suceden catorce intervenciones cantadas, sobre todo al principio de la obra, por la Virgen al son de dos composiciones trovadorescas de las que se desconoce la melodía.

La Virgen habla dos veces con un ángel que canta al son de la melodía de un trovador mallorquín, pero también se desconoce su parte musical. La Virgen dialoga en otras dos ocasiones con sus doncellas, que cantan al son de dos composiciones muy conocidas en valenciano medieval, una de ellas con diversas versiones musicales. Por último, María, Santiago, Moisés y Abraham entonan juntos *Àngel molt sant* (Ángel muy santo) al son desconocido de otro poema.

En el *Misterio de la Asunción* de Valencia aparecen dos canciones trovadorescas identificables: la famosa *Can vei la lauzeta mover* (Cuando veo la alondra volar) de Bernat de Ventadorn (ca. 1147-ca. 1170), y el *comiat maldiat* (despedida maldita) de Bernat de Palaol, también llamado Bernat de Mallorca, *Cercatz d'uymay, ja.n siatz belha* (Desde hoy ya no te buscaré jamás, ni serás bella). El personaje de María en este *Misterio* utiliza copiosamente, sin embargo, la melodía de *Ab cant d'auzells* (Con el canto de las avecillas), no identificada, que también usaban *Les Coples fetes per lo precios Cors de Jesu Christ per alguns homens* (La coplas hechas para el precioso cuerpo de Jesucristo por algunos hombres) de Valencia (1387-1396) y que parece una canción popular, que puede evocar tanto la de Giraut de Bornelh (c. 1162-c. 1199) *Lo doutz chant d'un ausel* (El dulce canto de una avecilla) o la

anónima *Lo doutz chants que Vaus els crida* (El dulce canto que los llama). María usa aún otro tono: *Així com dos infants petits* (Así como dos niños pequeños), tampoco identificado, que puede recordarnos la canción anónima, vinculada al mito de Narciso, que empieza *Aissi m'ave com a l'enfant petit* (Así me halle como al niño pequeño. Todos los versos de cantos traducidos del valenciano y el catalán al español) (Massip 1987: 721-752).

6.4.6. Significado político de la escenografía: María, Reina del cielo

Quirante (2001: 165-176) arguye que la entrada de reyes a las ciudades fueron episodios festivos de gran importancia social, cultural, económica, política y religiosa para los habitantes de esas poblaciones. Oportunidades para el engalanamiento de la ciudad y la ostentación de las personas importantes y de sus gremios. Estas efemérides tuvieron una influencia influyeron enorme sobre el teatro y su escenografía. Muchas obras de teatro eran organizadas y escenificadas para la llegada/entrada de reyes a las ciudades. El lenguaje político-social y el religioso se conjuntaban en ellas.

La figura de María elevada al cielo ha sido elaborada en el *Misterio* asuncionista de la Catedral de Valencia sobre un paradigma que imita el ejemplo de la entrada a la ciudad de personajes regios. Los creadores de este drama han pretendido simbolizar en la persona de María una Reina que lo fuera del cielo y de la tierra, y el resultado innovador es una mezcla sincrética de valores cristianos y signos profanos. María, continúa Quirante, no es en este drama una mujer vulnerable amparada al cuidado de san Juan, sino que reparte bendiciones, da ánimos, solicita novedades, tal como si Ella se erigiese en cabeza de la Iglesia en sustitución de su Hijo. Esta imagen de la María Asunta como sucesora de los atributos de Jesús se origina en Valencia a causa de la gran abundancia de *Vitae Christi* en el s. XV que promovió un

crisocentrismo que obligó a adaptar las figuras cristianas en relación al modelo de Jesús.

La dramatización de los encuentros de la Virgen con los apóstoles, con los ángeles, con sus acompañantes, la entrada en el cielo, todo en conjunto plantea un ejemplo de cómo el poder político se adueña del lenguaje religioso para adjudicarse la gracia divina. Tampoco la Iglesia vaciló en integrar a sus diseños escénicos e ideológicos las imágenes provenientes de las entradas reales, porque ellas habían codificado entre los ciudadanos del s. XV el concepto de majestuosidad y brillantez regias.

Sor Isabel de Villena, en los capítulos dedicados a la Asunción en su *Vita Christi*, ya planteaba la entrada de la Virgen en el cielo como una fastuosa ceremonia de entrada regia en la ciudad de Dios: Jesús viene a la Tierra por Ella acompañado de la corte celestial; Jesús la corona sentados en dos tronos sobre un estrado elevado (el catafalco, como los reyes, para ver y ser vistos por el pueblo y la nobleza); san Miguel sería su camarlengo, que la viste con un regio manto (como los reyes al ser coronados) con el que ha de presentarse ante la Trinidad (el Consistorio); san Gabriel sería como su secretario privado (Quirante 2001: 165-176).

6.4.7. La actualidad del teatro asuncionista y religioso en Valencia

El Misterio asuncionista de la Catedral de Valencia no ha vuelto a representarse, y el motivo principal es que el texto encontrado solo contiene los parlamentos de la Virgen María, la música y canto y los primeros versos de entrada del resto de personajes, lo que convierte en imposible su representación completa. Aunque Massip (2013) propone en este libro una edición crítica, una adaptación dramática y una propuesta musical para el *Misterio* de Valencia, lo que facilitaría enormemente su restauración y puesta en escena en su marco apropiado, que es la Catedral de Valencia.

Pero Valencia es una ciudad amante del teatro y, por supuesto, de sus tradiciones. De ahí que se sigan representando obras religiosas originarias de esta ciudad o foráneas. Vamos a dar un breve repaso a todo ello a través de noticias de prensa de diversos años. Primero mencionamos el autor/a del reportaje, segundo el medio de comunicación, tercero el titular y la entrada, cuarto la fecha de publicación, a continuación enumeramos las fotografías de interés para nuestro tema que pueda contener la noticia y, por último, la web donde puede leerse completa dicha noticia, siempre de gran interés. Los textos están copiados tal como aparecen en dichas noticias. Todas las referencias y páginas web que aparecen a continuación pueden encontrarse agrupadas, por orden cronológico, en las Fuentes Primarias (FP) de la Bibliografía en su apartado correspondiente de *Misterio* asuncionista de la Catedral de Valencia.

Europapress. Comunidad Valenciana

El arzobispo de Valencia, García-Gascó, bendice hoy en la Catedral de Valencia la restauración de los frescos y de la capilla mayor.

La *Capella de Ministrers* interpretará piezas medievales de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, que narran distintos misterios y milagros de la Virgen; así como la introducción del *Llibre Vermell* del monasterio de Montserrat, que incluye obras dedicadas a la Virgen compuestas en origen para interpretarlas durante peregrinaciones; y diversas piezas de la tradición valenciana relativas a la Asunción de la Virgen del *Misteri d'Elx* y del *Misterio* Asuncionista de la Catedral de Valencia.

08/02/2007

<https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-garcia-gasco-bendice-hoy-catedral-valencia-restauracion-frescos-capilla-mayor-20070208053318.html>

Información. Comunidad Valenciana

El *Misteri d'Elx* se representará hoy en la Catedral de Valencia.

La representación del auto-sacramental, catalogado como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, se enmarca dentro de los actos organizados por la conselleria de Cultura y Deporte con motivo de la conmemoración del nacimiento del rey Jaume I.

09/11/2008

<https://www.informacion.es/cultura/2008/11/09/misteri-d-elx-representara-hoy-7429058.html>

Valencia bonita

Regresa a la catedral de valencia el *Canto de la Sibila*.

El *Canto de la Sibila*, cuya entrada es libre y gratuita, no es otra cosa que una representación musical, teatral y religiosa que anuncia la llegada de la Navidad, una obra que hasta el s. XVI se escenificaba durante la Nochebuena en diversas catedrales de la Península tras la misa del Gallo. Como viene siendo habitual en los últimos años, el *Canto de la Sibila* tendrá lugar en la Catedral de Valencia y será interpretado por el grupo valenciano *Capella de Ministrers* con las réplicas de los instrumentos que aparecen en los frescos de los ángeles músicos sobre el altar mayor de la Catedral, del año 1472, con la participación de diferentes entidades y asociaciones.

12/12/2018

Foto de la orquesta y actores bajo el cimborrio.

[https://www.valenciabonita.es/2018/11/29/canto-de-la-sibila/#:~:text=El%20Cant%20de%20la%20Sibil,Trento%20\(1545%2D1563\).](https://www.valenciabonita.es/2018/11/29/canto-de-la-sibila/#:~:text=El%20Cant%20de%20la%20Sibil,Trento%20(1545%2D1563).)

S. V. Las Provincias

Valencia recupera la procesión más antigua.

La fiesta de la Asunción, que se remonta a 1352 programa todos sus actos tras el Covid.

La Catedral de Valencia acogerá este próximo lunes, 15 de agosto, la celebración de la solemnidad litúrgica de la Asunción de la Virgen, fiesta que este año recupera

todos sus actos tradicionales, como la procesión vespertina por el entorno de la Seo, y la de entrada con la imagen de la Dormición de la Virgen, por la mañana, suspendidas en 2020 y 2021 a causa de la pandemia del Covid-19.

Foto de la procesión de 2019 con los apóstoles.

12/08/2022

<https://www.lasprovincias.es/valencia/asi-somos/valencia-recupera-procesion-20220813232951-ntvo.html>

Miguel A. Bustos. *Valencia News*

Castellar- Oliveral y su *Cant de la Carchofa* de este 2022.

Esta loa medieval dedicada a Cristo o a la Virgen, cuyo núcleo musical es un motete cantado por una voz blanca, niño o niña, se representa en una pedanía (barrio) de Valencia. El origen del *Cant de la Carchofa*, en general, no está claro, de hecho poca documentación se puede consultar a nivel genérico, pero pudo tener origen plástico y narrativo en los misterios de la Baja Edad Media, sobre todo el asuncionista de la Catedral de Valencia y el *Cant de la Sibil.la*. No tiene origen francés ni catalán. La *carxofa* es similar a la *magrana* de Elche. Se representaba en la puerta de la iglesia, en Valencia, en el barrio del Carmen, en Canyameler, la que nos ocupa de Castellar, y en localidades del entorno, Alacuás, Aldaya, Silla, etc.

Aconsejamos leer este artículo completo para ver las etapas de su desarrollo y la escenografía. El Ayuntamiento de Valencia ha publicado un libro sobre el *Cant de la Carxofa*.

22/09/2022

Foto del *Cant de la Carchofa* 2022, bajada del ángel en la carchofa y orquesta.

<https://valencianews.es/cultura-festiva/castellar-oliveral-y-su-cant-de-la-carchofa-de-este-2022/>

Junta Central Vicentina.

Los "milacres de Sant Vicent".

Los milagros de san Vicente Ferrer, conocidos popularmente por su nombre en lengua valenciana "*milacres de Sant Vicent Ferrer*", son representaciones teatrales infantiles, obritas dramáticas, que se escenifican en la calle sobre unos escenarios decorados con temática religiosa y conocidos como altares de San Vicente, que pasaron de lo meramente plástico a constituirse en escenarios genuinamente dramáticos.

Decreto 43/2015, de 10 de abril de 2015, del Consell de la Generalitat Valenciana, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial la representación de Los Milagros o Milacres de Sant Vicent Ferrer.

06/06/2022

<https://www.juntacentralvicentina.org/index.php/los-milacres>

(Consultadas el 02/11/2022).

Vídeo de la Solemne Procesión de la Asunción en Valencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=JX48nf2rqmI> (consultada el 12/04/2022).

Vídeo de la representación del *Cant de la Sibil.la (Canto de la Sibila)* en la Catedral de Valencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=2T-4CUwJVio> (consultada el 12/04/2022).

Vídeo del *Cant de la Carxofa* en Castellar-Oliveral 2022 (Valencia):

<https://www.youtube.com/watch?v=KIOLJEtHqmA> (consultada el 30/09/2022).

6.5. EL MISTERIO ASUNCIONISTA DE ELCHE

6.5.1. Texto: consuetas, autoría, datación y métrica

Abrimos este apartado con una nueva aportación de Massip (1994: 613-621), donde dimensiona la importancia de cómo El *Misterio* de Elche aúna el documento incuestionable del pasado con la capacidad inequívoca para comunicar con la

sociedad del s. XXI, cuando alguien entra a la Basílica para contemplar este espectáculo. Además de sus muchos y diversos valores, la *Fiesta* de Elche es el único gran legado que se conserva en la cristiandad, que atesora un valor histórico incalculable, porque nos facilita acercarnos, más allá del tiempo, a la manera en que nuestros antepasados recordaban y honraban a sus santos patronos y se ratificaban como comunidad cristiana e histórica. En el s. XVIII la representación de Elche ya era muy popular en todo el Reino de Valencia.

Desde finales del s. XV y principios del XVI hasta el XXI, se representa todos los veranos en la Basílica de Santa María de Elche, y también es el ejemplo vivo más completo de verdadero espectáculo medieval. Aparecen en su representación los rasgos esenciales del drama religioso medieval: es totalmente cantado, con melodías del repertorio litúrgico o trovadoresco, casi ninguna de nueva creación; está montado sobre una escenotécnica impresionante que atrapa visualmente la atención del espectador; está interpretada únicamente por varones, y por eclesiásticos en los papeles más sagrados. Rodríguez Cuadros nos hace saber en su prólogo-panegírico sobre el profesor Quirante que él:

Creó y consolidó el Festival de Teatro y Música Medieval de Elche, presentando su *Misterio* como un protocolo abierto a la mirada de estudiosos europeos que quedaron fascinados en aquellas Jornadas de Estudio. Allí logró que se vieran las formas primigenias de nuestro teatro, convocando todos los misterios asuncionistas del Mediterráneo para que se vieran en iglesias y claustros, como aquellas noches de noviembre en que logró mantener embobados a la masa curiosa de eruditos mirando por primera vez en nuestro país cobrar vida los frescos del Giotto en la *Representación de la Asunción de Madona Santa María* de La Selva del Camp (Quirante 2001: 9-17).

Carrillo (2008: 75-103) apunta que el caso de los *corroti*, de las *laudas dramáticas*, lleva a las representaciones sagradas, las *sacre rappresetazione*, que era el título genérico para una porción de pequeños espectáculos religioso-populares, extendidos desde el s. XIII y que ahí, precisamente, tenemos que buscar los orígenes de una de las grandes *Fiestas* que sobreviven todavía en España. Concretar el momento del nacimiento del *Misterio* de Elche ha sido el tema más debatido entre los especialistas. Según Gironés (1977: 133-137), en las primeras referencias conservadas sobre el *Misterio* se recoge la explicación que lo vincula al momento mismo de la conquista de esta a los musulmanes por Jaime I de Aragón en 1265. Otra de las teorías legendarias del nacimiento de la *Fiesta* está referida a la aparición o “Venida” milagrosa de la imagen de la Virgen de Elche. (Nota ²⁵)

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 (Gironés 1977: 137).

Los investigadores más acreditados concluyen que la segunda mitad del s. XV es la época más probable para fechar su nacimiento, una época de auge en el teatro medieval europeo de temática asuncionista. La acción dramática del *Misterio* de Elche parte de los relatos tradicionales de la Asunción de la Virgen recopilados en los evangelios apócrifos, así como en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. El estudio de los versos lleva a la conclusión de que, en algunos fragmentos, especialmente de la primera jornada o *vespra*, la lengua es arcaica, probablemente

de la segunda mitad del s. XV. Del análisis de los elementos teatrales se deducen conclusiones parecidas sobre el origen de la *Fiesta*.

Las primeras referencias sobre la organización del Misterio de Elche nos hablan de la participación activa de algunas familias de la pequeña nobleza local como responsables directos de la celebración y, en general, de los cultos relacionados con la imagen de la Virgen de la Asunción. Podemos citar, en primer lugar, a la familia Perpinyà o Perpiñán que aparece en Elche junto con las tropas que acompañaban a Jaime I en su conquista y pronto se convirtió en uno de los linajes más destacados de la ciudad. La otra de las familias de la nobleza local estrechamente relacionada con la imagen de la Virgen de Elche a lo largo de los siglos es la de los Caro. Precisamente, el primer documento localizado hasta la fecha sobre la celebración asuncionista es un testamento de un miembro de esta familia, Isabel Caro (Castaño 2011: 5-6).

En la completa y bien estructurada *web* del Patronato del *Misterio* de Elche (2021. FP) se puede encontrar gran cantidad de información sobre dicho espectáculo. El texto literario del *Misterio* de Elche, escrito en valenciano, menos un salmo y unos pocos versos latinos, es relativamente breve, al compararlo con otras representaciones similares de las que se han conservado sus libretos; nos referimos al *Misterio* asuncionista de Tarragona (s. XIV) o el que se escenificaba en la Catedral de Valencia (s. XV). Se trata de un drama asuncionista medieval compuesto por 259 versos, aunque originariamente pudo ser más extenso. La brevedad del texto es debida a la menor importancia que a través de los siglos se ha prestado a la parte literaria, frente a la musical y escenográfica. Respecto a documentación conservada sobre el *Misterio* de Elche, la primera referencia es del año 1523, cuando aparecen testamentos y donaciones de ilicitanos para el sufragio de la *Fiesta*.

Solo 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 (Gironés 1977: 145).

Se han conservado cinco manuscritos con el texto histórico y, en ocasiones, la música del *Misterio* de Elche. De estos cinco, tres (ms. de los años 1639, 1709 y 1722) pueden ser aceptados como propiamente consuetas, pero en la práctica esta denominación se usa para designar los cinco manuscritos (los otros dos son el primero de 1625 y el último de 1751). Una consuetas es el libreto / manuscrito con las normas que se acostumbra a seguir en las ceremonias litúrgicas de una iglesia, pero también hace referencia a los manuscritos con el texto y las indicaciones para poner en escena una pieza dramática.

Es probable que la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, encargada de la escenificación del *Misterio* antes de 1609 tuviera en su poder una primitiva consuetas. Pero la primera mención a uno de estos libretos no aparece hasta 1625 (Patronato del *Misterio* de Elche 2021. FP). En ese año, Honorat Martí de Montsí, caballero familiar del Santo Oficio en Orihuela, demandó al ilicitano Gaspar Soler una copia del texto de la *Fiesta*, seguramente para que la Inquisición supervisara la ortodoxia de la obra. Soler Chacón copió los versos de los cantos y las acotaciones teatrales, pero no la partitura, de la consuetas oficial que guardaba el Consejo de la villa en su "arca de tres llaves" o caja fuerte. Al tratarse de un encargo inquisitorial, sí se permitió la copia, ya que el Consejo no permitía transcripciones.

En 1639, un anónimo devoto realizó una nueva copia del manuscrito oficial, incluyendo la música de los cantos, y anotaciones con los nombres de los compositores intervinientes en la reforma polifónica del *Misterio* del s. XVI. En 1706, el archivo del Consejo ilicitano fue saqueado por las tropas borbónicas durante la guerra de Sucesión. Como resultado de ese acto violento, la consuetas original sufrió graves desperfectos y fue copiada en 1709 por Lozano y Roiz para que pudiera

ser utilizada por los maestros de capilla o directores musicales del *Misterio*. El mismo Lozano y Roiz realizó en 1722 una nueva copia de la consuetas idéntica a la anterior, aunque sin título. La última de las consuetas conocidas está fechada en 1751 y se trata de una copia realizada por Tàrrega i Caro del texto de 1625 ya mencionado. No contiene la partitura de la obra, pero sí apuntes sobre sucesos ocurridos en las representaciones del *Misterio* entre los s. XVI y XVIII, muy útiles para seguir la historia y la evolución escénica del drama asuncionista.

Por otro lado, la versificación es bastante uniforme:

- Predominan las cuartetos octosílabos aabb, también conocidas como *noves rimades*, forma métrica muy utilizada en el medievo.
- Igualmente, se utiliza la otra forma clásica: el decasílabo con cesura (4+6) en cuartetos abab.
- Y el heptasílabo en cuartetos abba, aabb y abab.

Aparecen versificaciones menores, como en el canto de arrepentimiento de los judíos (Patronato del Misterio de Elche 2021. FP).

6.5.2. Género dramático

Conforme al criterio de Miquel (1997: 291-297), La *Fiesta* de Elche es un drama litúrgico asuncionista (ver cap. IV.4.3.2), cuyo fin primordial es conmemorar el Tránsito y Asunción de la Virgen en cuerpo y alma al cielo. El *Misterio* podrá considerarse un drama litúrgico en el sentido de que es una obra vinculada a la liturgia y es representada por sacerdotes en los servicios religiosos. Como ya señalamos, estos oficios dramáticos surgen de la propia evolución y estructura del hecho litúrgico desde el principio del cristianismo; recoge influencia hebraicas, de las normas del Edicto de Milán, la himnodia, las fastuosas liturgias bizantinas, etc.

El ejemplo más directo del drama en los oficios cristianos acaeció en las celebraciones litúrgicas jerosimilitanas, donde los ritos de Semana Santa se celebraban en los mismos lugares y hora en que habían ocurrido los luctuosos sucesos de la Pasión y Resurrección de Cristo. El otro precedente son sin duda los tropos o primeras representaciones teatrales. El *Misterio* de Elche es aceptado como drama litúrgico por su temática, su escenografía y sus orígenes medievales; sin embargo, hay autores, como Vives (2006: 23-54) e Ibarra (2019), que niegan este apelativo de drama litúrgico, al igual que los de ópera, farsa o auto sacramental.

En este mismo sentido, Pacheco (2014: 103-150) considera que el hecho de que el *Misterio* sea una obra totalmente cantada es un hecho distintivo fundamental y olvidado frecuentemente por algunos investigadores. En general, el teatro medieval utiliza la música de manera secundaria, pero el drama litúrgico, del que surgió el teatro medieval, sí era cantado íntegramente. Aun así, la *Fiesta* no se encuadra fácilmente en las definiciones tradicionales que la historiografía musical describe para el drama litúrgico. Por una parte, presenta rasgos que la relacionan de forma sustancial al drama litúrgico; por otra parte, contiene otros que la sitúan más cercano al drama en lengua vernácula, influido por el teatro profano medieval. La *Fiesta* se sitúa a mitad de camino con algunos elementos propios del drama litúrgico original mientras que en otros aspectos anticipa el teatro renacentista del s. XVI. La variedad de calificativos que se le dan a la representación de la que acabamos de hablar, fiesta, misterio, auto o drama lírico-sacro, nos hacen identificar tres características comunes a los calificativos dados: representación, música y mezcla de lo religioso con lo popular.

Es cierto que durante los s. XIV y XV son abundantes los dramas sobre el tema de la Asunción representados por toda Europa, pero de una gran parte no existen indicios de que fueran cantados íntegramente, tal como sí ocurre en la *Festa*. Este

hecho explicita un elemento arcaizante que lo relaciona con el primitivo drama litúrgico. No se puede calificar la *Fiesta* como genuino teatro asuncionista medieval, porque debemos contar el aspecto musical. El *Misterio* de Elche nace y evoluciona entre la liturgia y el teatro tardo medieval, una mezcla de ambos estilos.

6.5.3. Argumento y montaje

Vives (2006: 23-54) defiende que la puesta en escena está diseñada teniendo en cuenta las características arquitectónicas que ha ofrecido a lo largo de los siglos el interior del templo de Santa María, tal como se deduce de las acotaciones escénicas. La acción tiene lugar sobre todo en la parte central del crucero, donde se ubica el *cadafal* (catafalco, túmulo, tarima o tablado en español), una plataforma de madera de aproximadamente un metro y tres cuartos de altura, por siete metros de largo y ocho de ancho.

Este *cadafal* admite tres posibles entradas o salidas para personajes; dos de ellas son importantes para interpretar parte del drama sacro-lírico: una sería el *andador* (pasillo que transcurre entre el público desde la puerta mayor a los pies de la nave), que utiliza una pequeña rampa inclinada para acceder a la parte superior del catafalco; otra sería el espacio vertical aéreo que hay entre este y la puerta del cielo, situada no el justo medio, sino en el lado del presbiterio del lienzo alegórico que cubre el círculo de la base de la cúpula del crucero; por último, el espacio interior del catafalco utilizado como tumba del cuerpo María, hasta que su alma vaya a reunirse con su Hijo, rodeada de ángeles en su gloriosa Asunción. Es un escenario de tipo medieval, de visión múltiple, en el que los espectadores se colocan rodeando la escena, en el suelo o en los balcones que hay en el contorno de la primera planta. La espectacularidad de la tramoya aérea es tan complicada, que a veces ha llegado a dudarse de su origen medieval.

Comienza en Santa María la Primera Jornada o *Vespra* (Víspera). Está relacionada con el canto de completas en la liturgia de las horas. El canto de vísperas siempre ha formado parte de la *Fiesta* y se recuperaron en 1983, se cantan sobre el tablado o *cadafal*, antes de iniciarse el *Misterio*. Estas vísperas podían ser un desarrollo paralitúrgico de completas. En todo el Misterio abundan los gestos de saludo y veneración, genuflexiones, abrazos apostólicos, etc. Poco se aparta la consuetudine de la gestualidad litúrgica (Castaño 2020: 362-363). La Virgen María entra al templo acompañada de ángeles y otras dos Marías y, una vez dentro, les pide que la acompañen, a lo que contestan que irán donde Ella vaya. La Virgen expresa su apremiante deseo de ver a su Hijo y, custodiada por su cortejo, visita tres lugares de la Pasión, por este orden: el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario y el Santo Sepulcro, representados simbólicamente en los pilares de la nave con pinturas. Llegada al catafalco, se arrodilla en el lecho que representa su morada, y ante su cortejo expresa que el recuerdo de su Hijo le hace desear la muerte. Massip (2005a) hace suyas las palabras de Réau:

La vida de María se calcó de la de su Hijo, concebida como una verdadera «Imitación de Cristo», pura mimesis hagiográfica que no contiene nada histórico. El artificio de los teólogos medievales estableció un paralelismo entre la Pasión de Cristo y la Compasión de María, moralmente crucificada, mientras que su Hijo lo era físicamente. A las siete estaciones del camino del Calvario corresponden los siete dolores de la Virgen, es decir, como decía san Bernardo, fue "martyr in anima" (p. 142). (Texto traducido del catalán al español)

Justo ahora, desciende el ángel en el interior de un aparato denominado nube o granada (*magrana*) (Nota ²⁶), portando una palma blanca en la mano y, en el momento de cruzar la puerta del cielo, *se ha de disparar la artillería, sonará el órgano, ministriles y campanas* (texto traducido del valenciano al español). Una vez abierta

la nube, el ángel entona sus coplas anunciando a María que en tres días será elevada al Reino Celestial; cuando llega al catafalco, le ofrece la palma.

Cuando María, mediante una oración, ha puesto de manifiesto su malestar de vivir lejos del Hijo y su anhelo de reunirse con Él, un ángel enviado del cielo desciende en una nube rutilante, tanto en Valencia como en Elche y Castellón; si en Cristo el mensajero divino le llevaba para beber el cáliz de la amargura, a María le trae una palma o un ramo del Paraíso como reconfortante prenda del inminente reencuentro (Massip 2005a: 144). (Texto traducido del catalán al español)

Los gestos de besar la palma y tocarla con la frente provienen de la liturgia palestina, también se hacía con los iconos y con la entrega y recepción de documentos reales; hoy día también vemos que el sacerdote besa y toca con la frente las Sagradas Escrituras (Castaño 2020: 364). María solicita al ángel que reúna en torno a Ella a los apóstoles para que la acompañen y entierren. El ángel responde afirmativamente, mientras sube lentamente al cielo en la nube. Esta se cierra y entra en el cielo con las mismas pompas con que había salido.

Ahora entra por la puerta mayor san Juan, asombrándose de haber sido transportado milagrosamente hasta allí y, al llegar al catafalco, saluda a la Virgen (Vives 2006: 23-54). María confía la palma a san Juan para que la lleve delante de su entierro, san Juan la toma y, muy emocionado, exterioriza con su canto la tristeza y el dolor que le producen las palabras de la Virgen, mientras implora la presencia de los otros apóstoles. Con los mismos rituales van entrando los once apóstoles, incluido san Pablo, salvo santo Tomás se incorpora a la representación al final. Tras san Juan, el segundo apóstol que sube al catafalco es san Pedro, que también cumplimenta a la Virgen. Después acceden al catafalco seis apóstoles más por parejas y, por último, Santiago con otros dos, entrando cada uno por una puerta diferente; se reúnen en mitad del pasillo y comentan en el Ternario siguiente (composición musical

estructurada en tres partes musicales cantadas por tres personas) el enorme prodigio de encontrarse concentrados allí provenientes de tan diversos lugares, *pasando villas y montañas en menos tiempo de un momento* (versos traducidos del valenciano al español).

Una vez acabado de cantar el Ternario, van al *cadafal*, se saludan y todos los Apóstoles, genuflexos alrededor del lecho, menos san Juan que continúa de pie, comienzan una Salve bilingüe, con versos latinos y valencianos, y van realizando reverencias, cuando pronuncian *consolatrix afflictorum y advocata peccatorum*, aunque antes de los años 70 se hacían genuflexiones (Castaño 2020: 365). Continúa san Pedro, todavía asombrado por la sorprendente reunión. Comenta María su preferencia de que la sepulten en Josafat. Acabado su cántico, el niño que interpreta el papel de María, se tiende y los apóstoles lo sustituyen *con brevedad y secreto* (cursiva traducida del valenciano al español) por la imagen yacente de la Patrona, tras lo que entonan de rodillas un cántico a cuatro voces que revela la enorme tristeza y desamparo que les provoca el momento.

En la muerte de María se manifiesta un gran simbolismo litúrgico: María porta un cirio en las manos que entrega a un apóstol, que lo apaga. Colocada la imagen, se encienden cuatro cirios funerarios y los apóstoles sostienen pequeñas candelas. El cirio de María es el símbolo de la fe, la luz de Cristo resucitado. En los bautizos se enciende una vela del cirio pascual, que acompañará al cristiano toda su vida, y que debe estar presente a la hora de su muerte junto al féretro (Castaño 2020: 365). Se entreabre de nuevo la puerta del cielo para que descienda un nuevo artilugio aéreo llamado *araceli* (altar del cielo) en el que descienden cuatro ángeles cantores que tocan un arpa, una guitarra de cinco órdenes (con 9 o 10 cuerdas) y dos más pequeñas sin cuerdas, acompañados de un presbítero que se encarga de recoger el alma de la Virgen, simbolizada para la ocasión por una pequeña figura. A continuación de esto,

asciende el *araceli* y finaliza la Primera Jornada o *Vespra* (Víspera) (Vives 2006: 23-54).

Una vez acabada acaba la representación del día 14, durante toda la noche permanece expuesta la imagen de la Virgen Dormida, con las puertas de la Basílica abiertas a la veneración y visita de muchos de fieles y público que también concurren como espectadores y creyentes a la procesión nocturna de la *Roà* (rodada o rueda) y las misas matutinas (ver cap. VII.7.1) (Catalá 2009: 119-154).

El dolor por el traspaso de María se traslada a los fieles/espectadores de Elche que durante toda la noche del 14 al 15 de agosto hacen la procesión de la *Roà* y pasan a adorar la imagen yacente a guisa de velatorio fúnebre, al igual que el Jueves Santo se realizan las visitas al «monumento» de Cristo (Massip 2005a: 146). (Texto traducido del catalán al español)

En la Segunda Jornada o *Dia de la Mare de Déu de l'Assumpció* (Día de la Madre de Dios de la Asunción) (Vives 2006: 23-54), después de vísperas y mientras se rezan las completas (esto dice la consuetud, pero hoy día no se realiza), se disponen los actores. Después se encaminan todos a la Basílica de Santa María, a excepción de las Marías y ángeles que se quedan al principio del pasillo y acceden al catafalco donde está situado el lecho con la imagen de la Patrona. Al morir María se le pone un cirio entre las manos, y los apóstoles, todos ellos con velas encendidas, hacen genuflexiones. San Pedro, san Juan y san Jaime (Santiago) reflexionan si deben rogar a las Marías que participen en el sepelio y, ayudados por otro apóstol, bajan donde se hallan las Marías y les ruegan que les acompañen en el sepelio de la Virgen, respondiendo ellas y los ángeles afirmativamente.

Suben al catafalco, san Pedro recoge la palma del lecho y se la da a san Juan para que la lleve como estandarte protector delante del cuerpo glorificado de la Virgen, tal como Ella pidió; san Juan la recibe y todos los apóstoles, arrodillados alrededor

de la cama, entonan a cuatro voces en alabanza de la Virgen, acabado lo cual cantan el salmo *In exitu Israel de Aegypto*, y principian la procesión del entierro de la Virgen circundando el catafalco.

El canto mortuario «In exitu Israel d'Egypto», el himno prescrito en el sepelio de María por el apócrifo de Juan de Tesalónica y la Leyenda áurea de Vorágine y que es entonado en Elche (y en Castellón) tanto en la representación como en la procesión urbana, es el canto habitual de los séquitos escénicos de entierro, ya sea de la Virgen (como en la *Lauda* de Orvieto y en los dramas asuncionistas castellanos y franceses), ya sea en los sepelios de Cristo y de los santos (Massip 2005a: 146). (Texto traducido del catalán al español)

Turba o *judiada*: según Vives (2006), es el único episodio que se aleja de la gestualidad litúrgica. Inesperadamente, los judíos irrumpen en el funeral tratando de evitar el entierro y exigiendo la entrega del cuerpo de la Virgen; san Pedro y san Juan tratan de impedirles el acceso en el pasillo, a pesar de lo cual uno de ellos logra sortear a los apóstoles y tocar el cuerpo de la Virgen. En ese momento aciago, todos los judíos quedan milagrosamente con las manos agarrotadas, y ruegan de rodillas a Dios y a san Pedro que los sane, quien, junto a san Juan y Santiago, les ponen como requisito que crean en la virginidad de María; los judíos aceptan el dogma y piden el bautismo. San Pedro los bautiza con la palma, se curan y todos expresan su contento y su deseo de servir a la Virgen. Pero no aparece el agua bendita ni la fórmula litúrgica de "Yo te bautizo en el nombre...". Algunos autores recuerdan que la aspersion con ramas vegetales, que aún se practica en algunos lugares, también se usaba en los bautizos masivos de moriscos. El agua no aparece, quizá por simplificación. "La palma celestial tiene virtud sanadora" (Castaño 2020: 368).

La escena del entierro recrea la procesión de exequias con todos sus elementos litúrgicos: la cruz, como símbolo del cristiano desde Constantino, y el palio, representación simbólica del mundo. El palio se permite para llevar algunas reliquias o en ocasiones muy señaladas, como esta. Se utiliza palio de seis varas para esta procesión y para la de la calle. Continúan las honras fúnebres con devoción, cantan nuevamente el salmo *In exitu Israel de Aegypto* (Cuando Israel salió de Egipto) y veneran el bendito cuerpo con una de los episodios polifónicas más emocionantes de la obra.

Elemento muy importante del entierro es el canto de este salmo, usado desde el s. XVII ante el difunto para evitar gritos y llantos de plañideras, recomendado por la Iglesia para comenzar el rito de exequias. Es un salmo de gozo por la liberación de Israel, la tristeza de la muerte se torna en la esperanza de la resurrección; también se canta por la calle el día 15. Los sacerdotes llevan ornamentos blancos, de gozo (Castaño 2020: 369-370).

Reinician la procesión con el mismo salmo y entierran la imagen en el centro del catafalco. Súbitamente, se reabre la puerta del cielo y desciende el *araceli* hasta la sepultura llevando el alma de la Virgen, mientras los ángeles la animan con su cántico para que se levante y ascienda con ellos para ser coronada en el cielo, donde la espera su Hijo. El *araceli* se demora antes de llegar al cielo mientras entra santo Tomás, afligido por no haber llegado a tiempo para el sepelio, y ruega a la Virgen que lo perdone, pues las Indias lo tenían atareado. La Trinidad traspasa la puerta del cielo para acoger a la Virgen y coronarla. Ponen la corona en la cabeza de la imagen, mientras *disparan la artillería, suena el órgano, ministriles y campanas*, (Vives 2006: 23-54). (Rúbrica en cursiva traducida del valenciano al español)

Es evidente el carácter litúrgico de buena parte de la gestualidad, vestuario, elementos, intérpretes, etc. de la Festa d'Elx. Un carácter que,

con el paso del tiempo, sobre todo después de la revisión de la obra del año 1924 y la nueva concepción más teatral del Misteri, se ha ido diluyendo. Pero es verdad que aún se mantiene, como no puede ser de otra manera, la interpretación escénica alejada de la teatralidad moderna, con gestos solemnes, hieráticos, basados en la gestualidad litúrgica, que es una de las características del teatro religioso medieval y que el Misteri d'Elx, a pesar del paso de los siglos y de las evoluciones experimentadas, ha sabido conservar y ofrecer a toda la humanidad (Castaño 2020: 370-371).

6.5.4. Escenografía y tramoya

Araceli:

Telas blancas para túnicas de ángeles y alas de plumas. Las pelucas de los ángeles son redondas y con muchos rizos, muy distintas de las de los apóstoles.

El cielo:

En la actualidad, el cielo de la *Fiesta* se compone de una lona o lienzo circular de 13,35 m. de diámetro ajustado sobre la base del cimborrio de Santa María. Este lienzo, además de representar el cielo, disimula los engranajes que facilitan la subida / bajada de los aparatos aéreos. Estos salen y entran del cimborrio por una abertura en el lienzo denominada “puerta del cielo”, formada por un cuadrado de 1,70 por 1,70 m. Esta apertura tiene acopladas unas puertas que se abren cuando pasan por ellas los artilugios, cerrándose después. El lienzo está pintado de un fondo azul celeste, con nubes y ángeles músicos.

Tramoya:

El *araceli*

Este aparato hace posible el descenso de cinco personas: una en el centro y cuatro en los laterales. La figura del centro es el llamado "ángel mayor" que permanece de

pie y que es cambiado por la imagen de la Virgen el día 15. En torno a él se colocan arrodillados cuatro ángeles, dos niños en los soportes de abajo y dos adultos en los de arriba. El conjunto tiene unas dimensiones de 2,5 m. de alto por 1,5 m. de largo por 60 cm. de ancho. El soporte central tiene una altura libre de 1,69 m. y las laterales inferiores de 1,17 m., quedando sin tope de altura las dos de arriba.

La Coronación:

El mecanismo llamado "coronación" facilita el descenso de los cantores, que representan a la Santísima Trinidad, el Padre Eterno debe ser obligatoriamente un sacerdote, acompañado por dos niños a ambos lados que completan las otras dos personas de la Trinidad. Consta de un armazón sobre el que se apoyan los tres solios, uno central y dos laterales, y este se le fijan los distintos módulos: el respaldo del sillón, el reposapiés, el anillo de seguridad con sus accesorios y las abrazaderas de los solios laterales. El aparato tiene una altura total de 1,7 m. por una anchura de 1,13 m., con una profundidad máxima de 67 cm. (Pacheco 2014: 103-150).

En definitiva, para Massip (1994b: 613-621) el *Misterio* de Elche presenta un esquema escénico semejante a la mayoría de dramas representados dentro de un templo, del que se usa todo el espacio arquitectónico. Aunque destaca el uso mayor de ciertos espacios como el rellano del presbiterio y el crucero, porque ahí se levanta el gran catafalco sobre el que tiene lugar la mayor parte de la trama. En menor proporción también se utilizan algunas otras zonas, como el centro de la nave (donde antiguamente se emplazaba el coro) y especialmente el techo (la gran cúpula cubierta por un lienzo que representa el cielo), recogiendo la tradicional y típica simultaneidad escénica medieval. La simplicidad de la dramaturgia define las representaciones. El *Misterio* de Elche puede servir como ejemplo de representación solemne que utiliza de tramoya aparentemente simple para resolver problemas de movimientos aéreos muy complicados.

6.5.5. Personajes, actores y espectadores

Tal como apunta acertadamente Trapero (1991: 13-30), la Virgen es el personaje central e indiscutible de la representación en el *Misterio* de Elche; en cambio, el personaje de Jesús es fundamental en el ciclo de York, y también el personaje del apóstol Tomás tiene mayor relevancia dramática al final en el de York. Es sabido, recuerda Castaño (2020: 359-378), que el *Misterio* de Elche, drama asuncionista de raíces medievales, tiene un origen litúrgico y en sus inicios todos sus intérpretes eran eclesiásticos. Los personajes femeninos de la obra eran cantados por niños del coro o acólitos, debido a la semejanza en su timbre de voz. Todas las personas que tenían parte en su puesta en escena estaban vinculadas con el culto, con la liturgia, de tal manera que su gestualidad escénica estaba acotada por la que se empleaba en las ceremonias litúrgicas. Gestos solemnes, hieráticos, pautados, que tienen un significado espiritual y simbólico de veneración, de oración, de humillación, muy distantes del realismo teatral profano.

Entre los cantores aún quedan tres eclesiásticos: el intérprete del papel del apóstol San Pedro, que debe officiar en el entierro de la Virgen, el Ángel Mayor del Araceli, que transporta en sus manos el alma de María, y el Padre Eterno, que representa al mismo Dios (Castaño 2020: 361).

La documentación histórica del *Misterio* referida a sus intérpretes siempre los denomina cantores, nunca actores, y su elección dependía de su buena voz, nunca por sus dotes teatrales. El único director de la obra era su maestro de capilla. Nunca hubo un responsable escénico hasta el año 1932, en que se integró un maestro de ceremonias, ubicado cerca del tablado, para recordar a los cantores los movimientos y gestos básicos que debían hacer en cada momento, pero muy lejos de una dirección teatral como la entendemos actualmente (p. 360).

Castaño (1998: 173-183) continúa explicando que de esta manera, tanto el arcipreste como los caballeros electos han perdido su función escénica, aunque mantienen de una manera simbólica sus vestiduras de gala y su lugar preferente. A pesar de ello, los electos, cargo que se ha convertido en honorífico, introducen a los apóstoles san Juan y santo Tomás, uno en cada parte de la obra, en recuerdo de su función original. Desde 1924 el arcipreste de la Basílica agitaba un pañuelo blanco sentado enfrente de los caballeros electos en el momento de abrirse las puertas del cielo. Las escenas de carácter litúrgico, la procesión del sepelio de María y otras eran realizadas por dos sacristanes del templo, que ahora se han reintegrado como apóstoles para pasar desapercibidos.

Cada vez más el *Misteri* se contempla como una pieza teatral de alto valor, más que como una fiesta paralitúrgica, y esto conlleva acrecentar las mejoras técnicas. Por ejemplo, a partir de 1924 se crearon los ensayos generales de las dos partes de la obra seguidas, sin conexión popular y como si se tratara de una obra moderna. En estos ensayos los actores deben escenificar un ritual abreviado de la obra, por lo que han de recordar dos versiones, la reducida y la normal. Esta cuestión no crea demasiados problemas a los actores mayores, pero sí a los niños que acompañan a María en el comienzo, que son las Marías mudas, pero que, a partir de la reforma de Esplá, deben recordar un complejo ritual de saludos.

Por no hablar de la muestra de conciertos escenificados por lugares fuera de Elche, que siempre crea polémica, porque, además, se realizan cercanas en el tiempo y esto crea muchas confusiones en los cantores-actores. Ahora son semiprofesionales y deben hacer cursillos de gestualidad, lo cual sería aceptable e incluso conveniente, si no se olvida que es una obra medieval, y que, respecto a gestos y movimientos, siempre ha sido fundamental la trasmisión entre ellos mismos (Castaño 1998: 173-183). (Texto traducido del valenciano al español)

El *amateurismo* y la espontaneidad son las características que describen la interpretación de los actores. Sin olvidar la presencia del director de escena, que marca las intervenciones y ayuda a quien no recuerda el texto o el tono del canto. La naturalidad de los niños intérpretes del *Misterio*, que entran en la iglesia vestidos de ángeles y de vírgenes, sonriendo, saludando a sus familiares entre el público y haciendo gestos de complicidad llama bastante la atención de los asistentes. La capilla del *Misterio* de Elche está integrada actualmente por unos sesenta adultos y unos treinta niños. Ellos son los que interpretan el drama asuncionista. y, aunque salvo muy contadas excepciones, ninguno de ellos es profesional del canto, la armonización de voces conseguida y el magnífico trabajo de tales cantores queda patente en las escenificaciones anuales y en los conciertos que suelen ofrecer de manera extraordinaria (Patronat del *Misteri* d'Elx 2021. FP).

El *Misterio* de Elche es un magnífico ejemplo de drama multiseccular en el que confluyen varias artes para que el pueblo-espectador-fiel profundice cada año en el misterio de la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma a los cielos, en el que ya cree.

Y se consigue con la música que subraya la poesía, ensambladas ambas en una espléndida fiesta plástica, y hasta con la misma cercanía de los espectadores que entran en el juego escénico-litúrgico como personajes, que viven el acontecimiento que se representa, que contemplan (*spectant*) y toman parte en una auténtica vivencia, que solo en el misterio litúrgico tiene plena realidad. Y así, en cierto modo, todos son espectadores y agonistas, tanto los "representantes" como los "circunstantes". Y, lejos de todo distanciamiento esteticista, se crea un clima, del que solo es un burdo remedo lo que llaman *happening* y hasta *ceremonia* en el teatro experimentalista más avanzado (Herrán 1979: 22).

6.5.6. Vestuario y utilería

María:

El atuendo de la Virgen fue y es muy sencillo, formado por una túnica blanca y un manto azul.

El cortejo:

El vestuario del cortejo también es muy sencillo: las dos Marías mudas visten de manera parecida a la Virgen, con túnica blanca y manto azul; los cuatro ángeles de almohada, con túnica y peluca. Las coronas de flores para estos ángeles de almohada debieron de ser muy similares a las que se han mantenido hasta las actuales, distintas de las diademas doradas con los respectivos nombres de las dos Marías o la diadema con estrellas de la Virgen. Además, los ángeles de almohada llevan aún una banda en su vestido

Ángel Mayor:

La mayor parte de los pagos que aparecen reflejados en los apuntes de gastos que maneja Pacheco (2014: 103-150) en los memoriales referidos al ángel aluden al aparato conocido como *núvol* (nube), o más popularmente como *magrana* (granada). Dentro de él lleva a un niño vestido con una túnica y alas de plumas cosidas en su espalda. Sorprende la ausencia de pagos por la adquisición de ropajes para el ángel mayor, quizá se deba a que, al ir dentro de la *magrana*, tan solo llevara una túnica sencilla, igual que ahora.

No ha tenido vestuario propio hasta la mencionada actuación de 1994. También utilizaba anteriormente un alba, cíngulo y estola propios de Santa María, incidiendo en las características especiales de este personaje que, en su origen, seguramente, representaba a Jesucristo. A partir de 1994 ya cuenta con vestiduras específicas: alba, cíngulo, estola y humeral, al tiempo que se le añadieron unos pantalones blancos para

evitar que el aire jugara una mala pasada y, al salir del cielo, dejara las piernas del sacerdote a la vista (Castaño 2020: 361).

Ángeles de almohada:

Otra reminiscencia de vestuario eclesiástico podemos verla en los ángeles de almohada, encargados de llevar y disponer estas para que María se arrodille al inicio del drama. La banda cruzada que llevan sobre sus túnicas debe provenir, seguramente, de una estola diaconal, propia de los que deben servir, en este caso, a la Madre de Dios (Castaño 2020: 362).

San Pedro:

Lo más reseñable del atuendo de san Pedro son las llaves, la barba y un *coltell* (cuchillo o espadín), que desapareció de la escena en algún momento y actualmente ya no se utiliza (ver cap. VII.6.1.3.2). El casquete de los apuntes probablemente se refiere a la calva postiza que lucía san Pedro. De hecho, estos personajes eclesiásticos aún conservan elementos litúrgicos en su propio vestuario.

En la primera parte o «Vespra», representada el 14 de agosto, aparece vestido «de apóstol», con túnica y manto, como los restantes, con unas sandalias de color rojo (el color del Papa) y portando en las manos las simbólicas llaves del cielo. Pero en la segunda parte o «Festa», del 15 de agosto, sustituye estas ropas por alba, estola, cíngulo y capa pluvial de color blanco (Castaño 2020: 361).

Padre eterno:

La gran altura a la que actúa la Coronación o Trinidad, el hecho de que sus personajes se vistan en las terrazas de la iglesia y que el Padre Eterno aparezca sentado en el centro del artefacto aéreo hacen que el alba,

cíngulo y capa pluvial blanca que vestía originalmente se vieran reducidos a una túnica y a una capa muy ligera, que a partir de 1994 se han ornamentado más (Castaño 2020: 361).

San Juan:

San Juan debe ir vestido íntegramente de blanco, como símbolo de pureza, según la tradición. Sin embargo, esta tradición se perdió durante la década de 1960, cuando fue introducido el color verde como referencia al equipo de fútbol ilicitano. Tanto el traje de san Juan como el de los apóstoles en general suelen estar compuestos de túnica y manto.

Santiago:

Santiago viste hábito típico de peregrino, con túnica, una capa adornada con conchas, báculo con una calabaza para el agua y sombrero a la espalda.

Apóstoles:

Como ya hemos dicho, los apóstoles visten con túnica y manto de diferentes colores. Todos llevaban peluca, pero, actualmente, unos sí llevan peluca y otros no, porque tienen su propio cabello largo.

Judiada:

La indumentaria de los judíos debía de ser poco cuidada, porque existen pocos apuntes de gastos, salvo los de 1748 y 1760. Vestían con una túnica sencilla y no llevaban pelucas ni ningún atuendo específico. Además, el número de judíos era muy inferior al actual, entre 7 y 10 cantores (Pacheco 2014: 103-150).

6.5.7. Música y canto

Según confirma Gómez Muntané (2001: 88-91), la primera referencia al drama conocido como *Misterio* de Elche es del 1530 y se representaba como complemento a los actos de la procesión de la Asunción el 15 de agosto. Este drama, escrito en valenciano, parte de una visión medieval de la música y de la tramoya. La versión más antigua del texto y la música conservada del *Misterio* es de 1709. Esta consuetud contiene treinta números cantados, además del salmo *In exitu Israel de Aegypto*, y ninguno hablado; quince se incluyen en la primera jornada y los otros quince y el salmo en la segunda. De la primera jornada cuatro son polifónicos y once monódicos, para los que se usan cinco melodías distintas. Como mínimo dos de ellas son *contrafacta*: el himno *Vexilla regis prodeunt* (Enarbolan los estandartes del rey) y el *Victimae paschali laudes* (Alabanzas a la víctima pascual).

La Virgen, al contemplar los lugares de la Pasión de su Hijo, sube a escena y, arrodillada sobre un espléndido lecho monumental, canta en el tono del *Vexilla regis* la copla "*Gran desig me a vengut al cor*" (Gran deseo me ha venido al corazón). Podemos mencionar, relacionado con este himno compuesto en honor a un fragmento de la cruz de Cristo por san Venancio Fortunato, obispo de Poitiers (s. VI), cómo el verso clave "¡Salve, oh cruz, esperanza única!" constituye la inscripción que circunda el estandarte de muchas cofradías del Santo Cristo de la Vera Cruz (Gómez Muntané 2001: 88-91).

Una de las otras tres puede provenir de un himno gregoriano desconocido, otra por sus giros melódicos parece de un poema trovadoresco y la tercera es una notación mensural (formas individuales de notas con su duración temporal) similar a las cuatro polifónicas. Todos los fragmentos en la segunda jornada son polifónicos, salvo tres. Dos de los tres fragmentos monódicos usan la idéntica melodía, y el otro puede basarse en el himno *Sanctorum meritis* (Por los méritos de los santos). Los

melismas (grupo de notas sucesivas que se cantan sobre una sola sílaba, cambiando la altura musical, especialmente en el canto litúrgico gregoriano) son habituales en el *Misterio*, envolviendo los cantos de voces blancas. "Las ornamentaciones melismáticas propias de la interpretación popular, vinculan la interpretación de los cantos tiples del *Misterio* con otros similares de la Europa mediterránea como la Sibila de Mallorca o los cantos pasionísticos de Cerdeña y Córcega" (Massip 2005a: 148). (Entrecomillado traducido del catalán al español)

El empleo de *contrafacta*, en el que se basa en buena medida la música de los tres dramas asuncionistas estudiados hasta ahora, es habitual en otras representaciones del Medievo, como vidas de santos. En las obras asuncionistas escritas en valenciano se usan con preferencia *Veni Creator Spiritus*, *Vexilla regis* y *Pange lingua gloriosi*, además de las de *Aeterne rerum conditor* (Creador eterno de las cosas, compuesto por san Ambrosio de Milán), *Verbum supernum* (Palabra que baja de lo alto, de santo Tomás de Aquino. Todos los versos de los cantos e himnos traducidos del latín al español) y otras del repertorio litúrgico. En todas las representaciones la música alterna con el recitado, excepto en el *Quem quaeritis* y el *Misterio* de Elche, que son totalmente cantados (Gómez Muntané 2001: 88-91).

El Patronato del *Misterio* de Elche (2021. FP), en su *web* oficial, analiza y da a conocer de forma exhaustiva aspectos muy relevantes sobre la música y el canto, porque en Elche, el canto y la escenografía son elementos fundamentales, que desplazan y aminoran el texto hasta reducirlo al mínimo, como ya hemos visto. En general, el texto literario de la dramaturgia medieval solo servía de hilo argumental, porque el teatro de esa época era una creación básicamente visual y sensorial y no literaria. El análisis de la música utilizada en la *Fiesta* nos muestra dos grupos muy diferentes: la monodia medieval, típica del canto gregoriano y de la canción trovadoresca, y la polifonía renacentista (ya hemos visto que, de las veintiséis piezas musicales que recogen los consuetas, diez son monodias y dieciséis polifonías).

Ciertos cantos monódicos, que son más abundantes en la primera jornada, recogen influencias del gregoriano medieval: *Gran desig m'ha vingut al cor* (Gran deseo me ha venido al corazón) y otros cantos de María que tienen que cantarse al tono del *Vexilla regis*, y algunos cantos de Juan y Pedro ofrecen alguna relación con el himno gregoriano *Victimae paschali laudes*. Esta técnica de *contrafacta* era muy común en representaciones medievales, ya que facilitaba que los espectadores reconocieran las melodías y las asimilaran con la representación. Sin embargo, lo que verdaderamente hace únicos los cantos monódicos del *Misterio* de Elche es el gran recargamiento melismático aumentado por el paso del tiempo y por la influencia popular, que obstaculiza en ocasiones reconocer las melodías originales.

Por lo que se refiere a la reforma polifónica del s. XVI, vista en la consuetud de 1639, aparecen un grupo de melodías que reemplazaron seguramente otras monódicas anteriores. Entre estas melodías polifónicas se reconocen las que son de nueva composición (Juan Ginés Pérez, Ribera y Luis Vich) y alguna *contrafacta* como *Cantem senyors* (Cantemos, señores), que utiliza una melodía reconocible del *Cancionero de Palacio*. También en algunas composiciones polifónicas, como en el ternario *Oh poder de l'Alt imperi* (Oh, poder del Alto imperio); en el *araceli* de la víspera *Esposa e Mare de Déu* (Esposa y Madre de Dios); en el *araceli* de la *Fiesta Llevantau's Reina excel·lent* (Levantaos, Reina excelente); en la coronación *Vos siau ben arribada* (Sed bienvenida), se observa un recargamiento melismático parecido al de los cantos monódicos. (Versos traducidos del valenciano al español)

Algunos cantos polifónicos del *Misterio* presentan concordancias con villancicos y otras canciones recopiladas en el *Cancionero Musical de Palacio*. Así pues, en la reforma musical renacentista del drama ilicitano del s. XVI, se incorporaron piezas originales compuestas para él, pero también se incorporaron *contrafacta* de melodías conocidas.

Conocemos el nombre de tres de los compositores que participaron en esta reforma polifónica por unas anotaciones halladas en el consueta de 1639. Se nombra a un tal Ribera que podría ser Antonio de Ribera, cantor de la capilla pontificia de Roma entre 1513 y 1523. Otros estudiosos se deciden a favor de un Ribera que fue tenor de la capilla imperial de Maximiliano II de Austria entre 1566 y 1567. Otro de los autores reconocidos de la polifonía de la *Fiesta* es el canónigo Juan Ginés Pérez (1548-1600), maestro de capilla de la Catedral de Valencia y canónigo de la de Orihuela. Se menciona a Luis Vich, organista de la Basílica de Santa María de Elche y primer maestro conocido de su capilla musical entre 1562 y 1594. A parte de estos tres compositores, también tuvo relación con la música de la *Fiesta* el maestro de la capilla real de Madrid, Juan Bautista Comes (1582?-1643) quien, según consta en la consueta de 1625, compuso una pieza para reemplazar la que cantaba la Santísima Trinidad. Esta pieza no se integró en la representación y, aunque en ese libreto se reproducen los versos del canto, no se conserva su partitura.

El acompañamiento musical ha sido modificado con los años. La consueta de 1625 menciona un variado repertorio de instrumentos: la trompetería que conduce a los cantores desde la Ermita de San Sebastián (donde se vestían los actores) hasta la Basílica (hoy en día se desfila al ritmo del pasodoble *El abanico* del maestro Javaloyes), los ministriles, el órgano y las campanas que resuenan junto a la pólvora (cohetes en la actualidad) cuando se abre el cielo. En cambio, en dicha consueta no se señala nada de los instrumentos del *araceli* (una guitarra, un arpa y dos guitarrones sin cuerdas).

Tras la supresión de los ministriles (dulzainas, bajos, chirimías, etc.) y de la capilla profesional de música (que alcanzó su máximo esplendor en el s. XVIII) por el Concejo hacia 1835, cantores del pueblo sin educación musical tuvieron que hacerse cargo de las representaciones, por ello el *Misterio* de Elche se canta a capela. Se sabe también de la antigua intervención de un instrumento de viento, un fagot, para

acompañar algunos motetes de la obra (piezas musicales basadas en textos religiosos, sustituyendo la voz del bajo, hasta el primer tercio del s. XX. Pero el órgano tiene una función importante, puesto que se tocan unos preludios antes de cada canto para dar el tono o para anunciar que se abren las puertas del cielo. Óscar Esplá introdujo estas indicaciones tonales a partir de la reforma del 1924 (Patronat del *Misteri d'Elx* 2021. FP).

La representación está llevada por la *Capella del Misteri d'Elx*, formada por un buen grupo de cantores no profesionales (grandes y pequeños), vecinos de Elche, para los cuales participar en la representación es un gran honor. El *mestre de capella* es el encargado del nivel musical de los cantores; decide quién actúa y quién no, el ritmo y la fecha de los ensayos, selecciona las voces... Después de la Guerra Civil ha ido adquiriendo fuerza la figura del maestro de ceremonias, encargado de la coordinación global de la representación (Ruiz Fernández 2018: 29).

6.5.8. Simbolismo espacial, numérico, cromático y semiótico

En los libros sagrados encontramos infinitas referencias a muchos elementos simbólicos que son el fundamento de la naturaleza y la existencia de las religiones, evidenciando sus creencias, mitos y leyendas a lo largo de la historia (ver cap. II.2.1.1). En general, en las tradiciones de la humanidad emerge una gran variedad simbólica que impregna los actos cotidianos, los rituales y las ceremonias. El *Misterio* de Elche ha sido estudiado exhaustivamente, pero todavía quedan aspectos y vertientes de este drama sacro-lirico que merecerían la pena de ser indagados por la exégesis (hermenéutica) simbólica (creemos que esta reflexión se podría extender al resto de dramas de procedencia medieval). La liturgia, de hecho, nos proporciona la clave hermenéutica más amplia para entender el *Misterio*, y su permanencia a través de los siglos no se entiende desligado de su dimensión religiosa.

SIMBOLISMO ESPACIAL

El antropólogo icositano Baile (2000) realiza un enriquecedor estudio respecto al significado simbólico del espacio en el *Misterio*, proponiendo que el espacio horizontal abarca todo lo relacionado con el pasillo (*andador*) y el catafalco (*cadafal*). El pasillo adquiere distintos significados durante la representación:

- Es el indiscutible camino de acceso y de viaje físico, pero también espiritual hasta el catafalco.
- Es viacrucis mientras accede por él María y su cortejo recordando la Pasión de su Hijo. "Tal como era la Basílica en el s. XVII, la situación de las tres estaciones era: norte Huerto de los Olivos, sur el Calvario, este el Sepulcro" (Castaño 2010).
- Es peregrinación para la Virgen y para los fieles, el pasillo resulta estrecho y empinado, como la vida.
- Es cruce de caminos, porque llegan a él los apóstoles desde diferentes zonas del mundo, "la encrucijada de la evangelización" (Castaño 2010).
- Es lugar de la orientación espacial en relación con los puntos cardinales terrestres que se articula en el eje este-oeste que marca las salidas y las puestas de sol y que es el eje de orientación del pasillo.
- Es lugar de la orientación temporal respecto a los puntos cardinales celestes de rotación del mundo, que son a la vez sur-norte representado por las puertas de acceso de dos apóstoles del ternario y abajo-arriba representado por su proyección hacia arriba.

El pasillo y el catafalco configuran el espacio horizontal de la barandilla que los circunda ante la obligación escénica de separar lo sagrado, ya que el *axis mundi* (eje del mundo) se sitúa en el mismo centro del catafalco en algunos momentos de la representación, simbolizado por la maroma que sostiene los aparatos aéreos.

El *catafalco* con su forma cuadrada, continúa explicando Baile (2000), simboliza la tierra y lo temporal contrario al círculo, que representa al cielo y lo eterno. También tiene las significaciones obvias de casa, sepultura de la Virgen y túmulo mortuorio para el velatorio. Los tres niveles cósmicos (tierra, cielo, infierno) entran en una conexión, que se expresa a veces con la imagen de una columna universal, *axis mundi*, que une el cielo con la tierra, y cuya base está hundida, pues cuando el *araceli* llega al catafalco, penetra en su interior por el orificio central que sirvió para sepultar el cuerpo de María en el mundo de abajo, llamado infierno. El espacio vertical está conformado por el cielo con el descenso / ascenso de la nube (*magrana*), del *araceli*, y del artilugio de la Coronación.

No se puede olvidar el espacio circular, complementario del espacio horizontal, y que es el de los espectadores como participantes de la obra que se sitúan alrededor del escenario del catafalco. Circular es el espacio que recorren los apóstoles, que son trasladados desde todos los puntos cardinales; circular es el trayecto que realizan los espectadores/participantes el día de la *Roà* y el día de la procesión del entierro junto con los actores / personajes. Este espacio circular simboliza la homogeneidad, la ausencia de distinción o de división de quienes anhelan la perfección.

El cuarto espacio es el esférico, que es el espacio que lo integra todo, es el espacio de la apoteosis final con la Coronación de María, cuando se produce la *manifestatio identitatis* (manifestación de identidad). La imagen esférica ha simbolizado desde las culturas primitivas la perfección y la totalidad (Baile 2000). A este respecto, Quirante resalta:

El valor simbólico del espacio en el Misterio de Elche donde, por ejemplo, la Virgen realiza un recorrido hacia la divinidad que le espera, pasando por un trayecto de santidad (que es el andador con las

estaciones), otra de sacralidad (su muerte gloriosa y las visitas angélicas que recibe, y una exaltación con su ascenso al *araceli* (2001: 245-246).

La *Fiesta* también se desplaza al exterior, a las calles y plazas de Elche, que se convierte en símbolo de la Jerusalén celestial y la Basílica, con la Dormición, es el Monte Sion, junto al Cenáculo, donde vivió y murió María (Castaño 2010).

SIMBOLISMO NUMÉRICO

Ruiz Maciá (2013: 189-195) considera que desde los tiempos arcaicos la cultura humana se ha configurado como una urdimbre de realidades simbólicas, de tal manera que el mundo natural siempre ha tenido su reflejo en el mundo simbólico, que le confiere un sentido espiritual, mítico o metafísico. Se encuentran en el *Misterio* de Elche numerosas y llamativas alusiones simbólicas relacionadas con lo trino, en torno al número 3, revestido de una serie de rasgos connotativos tanto lógicos como imaginativos y populares. El *Misterio* encarna lo arcano, el misterio, el enigma, como la simbología de los números 3 y 9 en la *Divina Comedia* de Dante. El *Misterio* sigue siendo un misterio en sí mismo. Encierra innumerables interrogantes e incógnitas.

Nos detalla a continuación Ruiz Maciá por qué está convencido de que la reiteración del número 3 no es anecdótica: tres partes del escenario, tres aparatos aéreos, tres arcángeles, tres apóstoles, los más señalados de estos con tres objetos identificativos, tres Marías, tres estaciones penitenciales, tres virtudes: castidad, pureza y virginidad, María formula tres deseos al ángel, tres días para resucitar, tres días cantan los ángeles en su tumba, tres ternarios cantados, tres veces salmos repetidos, versos, coplas, composición de escenas en tres partes, como la *judiada* o el proceso de María: Dormición, Asunción, Coronación, y recibida por la Trinidad (Ruiz Maciá 2013: 189-195).

SIMBOLISMO CROMÁTICO

F. Portal (1837: 35-164 y 245-280) realiza en su libro un valioso estudio sobre el simbolismo de los colores desde la antigüedad y en todas las civilizaciones. No olvidemos que el arcoíris fue la señal del fin del diluvio universal, señal del perdón de Dios a la humanidad. Esta tradición simbólica tiene su reflejo en el *Misterio* de Elche. A continuación, nos adentramos en el significado simbólico del uso de los colores dominantes en el vestuario, tramoya y utilería del *Misterio*. Portal nos habla de tres niveles de interpretación de los colores simbólicos, según los tres tipos de lenguaje:

La lengua divina es la lengua simbólica originaria de todos los pueblos, anterior a los sacerdotes, cuando el patriarca era el rey y el pontífice de su familia. La lengua sagrada nace en los templos, es la lengua de la escultura y la arquitectura y oculta a Dios como un velo impenetrable. La lengua profana es la expresión material de los símbolos, la lengua de los pueblos entregados a la idolatría. La historia de los colores simbólicos testimonia este triple origen, cada matiz aporta significaciones diferentes en cada una de las tres lenguas divina, sagrada y profana (pp. 10-11)

Azul: en la Edad Media era el color del culto mariano, se procuraba revestir a la Virgen con pigmentos extraídos del lapislázuli, que llegaba a ser tanpreciado como el oro. Se reservaba para los emblemas y vestimenta de la Virgen. Se trata de un color muy visible en el *Misterio*: las vestiduras de la Virgen, de las Marías, el lazo atado a la palma que María recibe del ángel, en el *andador* y en el *cadafal*, el cobertor del lecho donde reposa el cuerpo de María, la puerta del cielo de la cúpula, los ángeles del *araceli* o la cuerda gruesa envuelta en tela azul. Es el color del cielo y de la eternidad; para los egipcios era el color de la verdad, la inmortalidad, es el umbral que separa (o conecta) a los seres humanos con la divinidad.

También es el color del mar, de las aguas primordiales. Es un color muy relacionado con la historia de España. Cuando Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción (1864), concedió el privilegio de la vestimenta celeste en ese día de la Patrona de España a los sacerdotes españoles. Carlos III instauró en 1771 la Orden que lleva su nombre y la puso bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, de la que el monarca era devoto en agradecimiento al nacimiento del primer hijo del príncipe de Asturias. El color de la vestimenta de la Orden es el azul y las insignias llevan un grabado de la Inmaculada. Entre los deberes de los caballeros estaban su compromiso de defender el misterio de la Inmaculada y comulgar en el día de esta fiesta o en su víspera.

Blanco: es el color de la revelación de la divinidad, la teofanía, de la gracia, de la unión con Dios, el color de la Transfiguración que deslumbra a Pedro; de la aureola que rodea la cabeza de los santos, las vestiduras de Dios que corona a la Virgen, el color de las vestiduras del papa; es un color de presencia de la divinidad, que aparece infinitas veces en las Sagradas Escrituras, además de ser un color litúrgico para celebrar una fiesta importante como la Navidad o la Pascua, o la memoria de un santo. En el *Misterio*, también está muy presente el color blanco. Las sandalias y la túnica de san Juan son blancas, en la túnica de las Marías, en el ángel del *araceli* o en sus alas blancas. La estatua de María que representa su alma, tras su muerte real, va vestida de blanco (Castaño 2010).

Dorado: el oro ha sido uno de los símbolos de Jesús, que es luz y sol; color del oro, que es reflejo de luz celestial y de conocimiento, es el color dorado de Apolo. En el s. XIV o en el Renacimiento, los artistas y religiosos utilizan constantemente el dorado en iglesias, en el arte y la iconografía. El dorado es visible a lo largo de la representación del *Misterio* en los elementos escenográficos, vestimentas sagradas y en el calzado del cortejo de María y de los ángeles que descienden del cielo. Las llaves de Pedro son doradas, las dos Marías llevan en sus cabezas las aureolas

doradas, la palma con la que Pedro bautiza a los judíos. "El oropel, que cae del Cielo, como una lluvia de gracia divina que se derrama sobre la humanidad" (Castaño 2010). La Trinidad aparece como el sol espiritual en la Coronación de María. En el *araceli o resselica*, cubierta con el oropel, en el interior de la *magrana* y también en la Coronación.

Rojo: el color más identificado con la vida, es el color de la sangre y del fuego, que es purificación e iluminación, sinónimo de juventud y de santidad, de riqueza y de amor. Antiguamente era el color de la púrpura imperial y de los papas, símbolo de autoridad suprema. Lo visten los cardenales e incluso es el color de la capa de Mefistófeles. Es el color de las pinturas rupestres y el de la piedra filosofal, como la *magrana* o *núvol*. El color de la sangre de Cristo, Viernes Santo y la exaltación de la cruz, de los mártires y del Espíritu Santo en forma de fuego. Los cojines que usa el cortejo son rojos, la túnica y las sandalias de Pedro son rojas también.

Marrón: es un color de consagración a Dios. El hábito que viste Santiago en el *Misterio* es de color marrón, porque el bordón marrón lo ayuda a caminar, es el ropaje del peregrino; es el color del hábito de algunas órdenes religiosas, como los franciscanos, símbolo de actividad espiritual y de renuncia a los bienes materiales; destaca en el calzado de los personajes del *Misterio*, es el color de la tierra, la humildad y la pobreza (Portal 1837: 35-164 y 245-280).

SIMBOLISMO SEMIÓTICO DEL CAMINO

Gironés (1983: 133-155) realiza un estudio semiótico sobre el *Misteri* del que destaca que, si dejamos aparte la música, elemento muy notable, pero solo ornamental o enfático, el *Misterio* de Elche supone el resultado de una expresión totalizada por numerosos componentes audiovisuales y temporales magistralmente ensamblados en *gradatio* climática, que transmite este mensaje: la vida es un camino horizontal o peregrinaje hasta la muerte, que es el final del camino terrenal, pero

abre el de la gloria, expresado en vertical, que solamente se alcanza gracias a la mística, elevación desempeñada por unas fuerzas divinas.

El peregrino acude a estas fuerzas, porque siente una añoranza íntima de volver a su Salvador y por la triste experiencia de estar obligado a convivir con el Mal; por ello, añade Gironés, el texto más simbólico del drama es el del salmo 113: "Sale Israel (Iglesia) de Egipto (Mundo pecador) hacia la Tierra de promisión (cielos)". La energía divina atrae a los que son elevados, quienes a su vez, gracias a su ejemplo, ayudarán a salvarse a las generaciones posteriores, con la condición de que combatan el Mal, o sea, la pérdida de la virginidad y de la conexión con Cristo.

Este camino dialéctico, cumplido ya en Cristo, se cumple aquí en María, que representa a la humanidad con la esperanza de ser salvada y, a la vez, salvadora. La señal del triunfo es la resurrección de la carne en nuestra protectora, que va a ser coronada en la gloria por la Santísima Trinidad, en presencia de los coros angélicos. Estos ángeles son mensajeros enviados para alentar y fortalecernos en el peregrinaje; gracias a la verdad representada en el misterio podemos gozar, aquí y ahora, de la visión anticipada de la gloria, gracias a María, y vislumbrar que igualmente nosotros seremos glorificados (ver cap. III.3.2).

La intensísima emoción, especialmente en su espléndido desenlace, no es indiferente al hecho de que sea mujer la protagonista, pues el triunfo celestial de la Virgen es la expresión popular del anhelo de triunfo de lo débil, de lo pobre, de lo subordinado. La Virgen, como ejemplo de lo débil, es fiel en su respuesta, pero humildemente se deja asumir por la fuerza de Cristo celestial, fuerza de la que deriva y emana (ver cap. III.3.1.1) (Gironés 1983: 133-155).

6.5.9. Opinión y valoración crítica de un clásico

Arroyo (2013: 274-275) muestra en su tesis que uno de los espectáculos medievales a los que Lázaro Carreter prestó atención en las páginas de la *Gaceta Ilustrada* fue al *Misterio* de Elche. En las *Gacetas* del 03/08 y 10/08 de 1975 dedicó varias crónicas a explicar su visión de en qué consiste el *Misterio* y qué sensación le produjo la primera vez que contempló dicha representación. Una de las cuestiones que más le interesaban y que ha planteado más debates críticos respecto al texto es su datación. Opina Lázaro Carreter:

Para datar la fecha es necesario situarla en el conjunto de misterios en el este peninsular. El más antiguo misterio mariano español que conocemos es el que, escrito en catalán, se representó a principios del XV (¿hacia 1420?) en Prades y Montral. Como explicó, la *Festa* está próxima al misterio de Prades, con rasgos característicos, como la *judiada*–; y solo cercana en algunos puntos, aunque esenciales, al de Valencia. Pero lo importante es que las tres piezas obedecen a un mismo impulso de difusión por el oriente español de la temática de la Asunción, alumbrada como materia teatral en Francia poco antes, y que ya se manifiesta por Levante a principios del siglo XV (p. 274).

La contemplación del *Misterio* resultó muy gratificante para Lázaro Carreter: "Fue uno de los momentos de mayor emoción estética de mi vida. Creí que no era influenciable por un ataque tan violento a los sentidos, pero allí quedó doblegada mi arrogancia". En la *Gaceta Ilustrada* de 22/03/1981 criticó con dureza el riesgo que corría esta celebración por temas económicos:

Un millón seiscientas mil pesetas, es decir, un miserable sueldo de los que, conforme a veces informa la prensa, se atribuye a, pongamos, cualquier prohombre autonómico por sus desvelos, están cortando el

resuello a uno de los acontecimientos artísticos de Europa, que es, por azar, el más importante hecho dramático que se produce en nuestra nación desde hace siglos (p. 275).

Por tanto, se quejaba de este atropello cultural hacia una fiesta que debería ser un motivo de admiración y respeto hacia nuestro patrimonio artístico:

Ver todo esto, y mucho más, con los ojos de nuestro siglo, asistir a un tiempo remoto que aún no ha pasado, detenido por la fe y el sentimiento artístico de los ilicitanos, produce una emoción difícilmente igualable. Poseer tal joya tendría que constituir un motivo de orgullo para una nación (p. 275).

Igualmente, Eugenio d'Ors, que era un habitual espectador y crítico de los festivales de música y teatro más famosos de Europa, asegura tras contemplar la representación del *Misterio*: "Jamás, en lo que lleva mi historia de espectador y oyente de teatro he experimentado una emoción tan profunda, como la sentida el 14 y 15 de agosto de 1934, presenciando en el templo de Santa María de Elche su *Misterio*" (Herrán 1979: 205).

6.5.10. La actualidad del *Misterio* de Elche

A juicio de Castaño (1995a: 391-397), el proceso de crecimiento y transformación, desde aquella Elche agrícola del pasado hasta la gran ciudad industrial de nuestro siglo, ha traído como consecuencia que el *Misterio* fuera desligándose paulatinamente de su entorno. Actualmente solo para un núcleo reducido de ilicitanos, que es cada vez más limitado respecto al conjunto de la población, el *Misterio* tiene un valor de fiesta comunitaria y tradicional. Por esta razón, desde hace años se constata un fenómeno de desarraigo de la *Fiesta* respecto al pueblo que le dio vida durante varios siglos. Castaño se confiesa a favor de conservar la *Fiesta* como espíritu de la ciudad de Elche y como parte de su cultura, porque solamente

con un vínculo tan poderoso quedaría garantizada la pervivencia de una *Fiesta* tan popular, grande y plena de significado. (Texto traducido del valenciano al español)

Massip (1994b: 613-621) profundiza en su condición de *Fiesta* colectiva, una dimensión festiva que es uno de los signos de identidad más propios del teatro medieval, porque para sobrevivir necesitaba que la audiencia se integrara en su desarrollo. El espectador participa, vive y contempla en escena los dramas, misterios y milagros: en la entrada a Jerusalén y en el viacrucis de las pasiones, en el entierro de la Virgen y en la adoración de Jesús, come pan durante el Sermón de la Montaña y bebe el agua convertida en vino en las Bodas de Canaán; increpa a los malvados judíos, aclama el Bien y se asusta cuando los demonios salen del infierno.

Ahondando en las mismas consideraciones, Gironés (1977: 179-180) agrega que lo más destacable para él es que el pueblo de Elche siente el *Misterio* como algo muy suyo, tan tradicional que a nadie extraña que la gente se sienta como en su casa, con su familia, pues gracias a ese pueblo se instituyó la *Fiesta*, y se perpetúa con él. El pueblo ilicitano sabe que la Virgen, enaltecida en el *Misterio*, le pertenece, es como su familiar. La consecuencia de este fervor popular, añade Gironés, es que se puede universalizar, porque la realidad mariana es tan consustancial al catolicismo, que parece imposible su continuidad en este mundo, si en el futuro faltara la presencia de María en el alma del pueblo que ahora la venera. Gracias al equilibrio entre lo racional y lo emocional de la creencia en la Asunción de la Virgen al cielo, de su Glorificación y Coronación como la primera persona redimida, que se ha convertido de semejante en nuestra Madre, se sitúa hoy el ambiente que rodea la fiesta ilicitana. Todo ello gracias a un pueblo mediterráneo, que ha sabido mantener sus antiguas raíces de cristianismo, de tal manera que ya es inconcebible sin la maternal protección de la piedad mariana

El pueblo de Elche manifiesta de esta manera el sentimiento de orgullo que siempre ha sentido por su Festa y que indica hasta qué punto se halla arraigado el sentimiento de identidad, es decir, el sentirse partícipes de una comunidad humana (Rodríguez Maciá 2012: 37).

NOTICIAS Y OPINIONES DE ACTUALIDAD

Ofrecemos un breve repaso a diversas noticias publicadas en medios de comunicación, principalmente aparecidas en estos últimos años (aunque puede constar alguna de finales del s. XX o principios del XXI, si fue considerada un hito en ese momento o de especial repercusión en la actualidad). Nuestra intención con este apartado es mostrar y demostrar igualmente que estas representaciones siguen vivas, vigentes y arraigadas en la sociedad actual.

Primero, mencionamos el autor-a del reportaje, segundo el medio de comunicación, tercero el titular y la entrada (copiadas aquí como aparecen escritas en el medio en cuestión), cuarto la fecha de publicación, a continuación enumeramos las fotos de interés para nuestro tema que pueda contener la noticia y, por último, la web donde puede leerse completa dicha noticia, siempre de gran interés. Los textos están copiados tal como aparecen en dichas noticias. Todas las referencias y páginas *web* que aparecen a continuación pueden encontrarse agrupadas, por orden cronológico, en las Fuentes Primarias (FP) de la Bibliografía en su apartado correspondiente de *Misterio* asuncionista de Elche.

V. Molina Foix. *El País*. Opinión

Cristianos, moros y un grupo de judíos con greñas.

El escritor Molina Foix, ilicitano de nacimiento, nos ofrece en el diario *El País* su visión infantil sobre cómo vivía el episodio de la *judiada* desde un punto de vista entrañable, pero también irónico. Aunque el fragmento es algo extenso, nos ha parecido interesante y apropiado integrar completo su recuerdo con sus propias palabras:

En mi infancia, y quizá todavía hoy, este episodio de lucha libre y conversión portentosa era el favorito de los niños, llevados numerosamente por las familias al templo sobre todo en la representación del 15 de agosto. Inesperada entre tanta liturgia y en lugar tan decoroso, es fácil de imaginar la pasión del público infantil por la tradicionalmente llamada *joià* (judiada), que deja traslucir, es evidente, un antiguo poso de maniqueísmo hasta hace no muchos años subrayado por el trazo caricaturesco de alguno de los judíos y en especial del más exaltado, aquél a quien María Virgen agarrota el brazo; durante décadas, el personaje lo interpretó un hombre entregado al Misteri y querido en la ciudad, el legendario Manolico *el Obreret*, y las greñas de pincho de su peluca constituían un motivo de especial atención y regocijo para los más pequeños de la parroquia. Los responsables del Misterio de Elche, dentro de un constante proceso de revisión de las partes musicales y escénicas de la obra, han cuidado también -sin que ninguna comunidad judaica lo reclamase- la caracterización teatral de los hebreos, que, aunque siguen representando el esquemático factor de discordia basada en una visión dogmática muy elemental, llevan ahora un vestuario elegante y digno, pelucas bien peinadas, y sufren, por así decirlo, una conversión menos farandulera (2006: párr. 3).

15/10/2006

https://elpais.com/diario/2006/10/15/opinion/1160863205_850215.html

L.M. Última Hora.

La tradición del 'Misteri d'Elx' se representa hoy en la Catedral de Mallorca. La Catedral acoge hoy a partir de las 20.00 horas la representación del Misteri d'Elx, un drama sacro-lírico cuyo origen se remonta al siglo XII. El acto sirve para conmemorar el cincuenta aniversario de la Casa Regional de la Comunidad Valenciana y el séptimo centenario de la Seu.

08/12/2006

<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2006/12/08/513793/tradicion-del-misteri-elx-representa-hoy-catedral.html>

Las Provincias

El Misteri d'Elx cobra vida lejos de su ciudad, en la basílica papal de Santa María la Mayor de Roma.

El Papa recibió por la mañana a una delegación de Elche que entregó a Benedicto XVI un facsímil del "Consueta del Misteri", de 1709 y le regaló una copia de la Dama de Elche y una mascarilla de la Virgen.

14/01/2009

Foto de los niños ángeles y Virgen María posando con el presidente de la Generalitat en Roma.

<https://www.lasprovincias.es/valencia/20090114/mas-actualidad/sociedad/papa-recibe-delegacion-elche-200901141335.html#:~:text=El%20Misteri%20d'Elx%20se,las%20caracter%C3%ADsticas%20del%20templo%20romano>

Alicante Plaza

El Misteri d'Elx pone en valor el papel de las mujeres en la pervivencia del drama asuncionista.

El Misteri d'Elx ha puesto en valor la contribución de las mujeres y su trabajo en pro de la pervivencia a lo largo de los siglos de este drama asuncionista, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2001.

Así lo ha destacado el Patronato del Misteri d'Elx con motivo de la jornada organizada por el Instituto de Patrimonio Cultural de España acerca de la participación de las mujeres en el Patrimonio Cultural Inmaterial, su situación actual, experiencias y perspectivas de futuro.

10/03/2021

Foto del ángel descendiendo sobre la *magrana*

<https://alicanteplaza.es/el-misteri-delx-pone-en-valor-el-papel-de-las-mujeres-en-la-pervivencia-del-drama-asuncionista>

David Alberola. *Ondacero*. Comunidad Valenciana.

En las próximas semanas se montará la tramoya baja.

El primer ciclo de agosto del Misteri d'Elx desde la llegada de la covid-19 toma forma: la basílica de Santa María ya tiene su cielo. Este lunes se ha izado hasta lo más alto de la cúpula del templo santo la lona que lo representa, que tiene un diámetro de casi 14 metros.

18/07/2022

Foto de los trabajos de izado de la lona que representa el cielo del *Misterio* de Elche.

https://www.ondacero.es/emisoras/comunidad-valenciana/elche/noticias/elche-primero-ciclo-agosto-misteri-delx-llegada-covid-19-tiene-cielo_2022071862d5a4c2444e510001fad7ea.html

J. M. Grau. *Información*

El Ayuntamiento y el Obispado dan a conocer los nuevos patronos del Misteri d'Elx...

El periodista Gaspar Maciá, el presidente de la Venida José Manuel Sabuco y el organista de La Festa Ramón Cano, entre los designados. El Ayuntamiento de Elche y el Obispado de Orihuela-Alicante han designado a los nuevos vocales que formarán parte de la Junta Rectora del Patronato del Misteri d'Elx durante los próximos ocho años, dando cumplimiento de esta forma a lo establecido en la Ley del Misteri de 22 de diciembre de 2005.

21/07/2022

Foto de la morada de la Virgen en el *cadafal* con su cortejo.

<https://www.informacion.es/elche/2022/07/21/ayuntamiento-obispado-dan-conocer-nuevos-68584223.amp.html>

Javier Richart y Maisa Mas. *localdatalab*

Los cantores interpretan una media de ocho conciertos al año tras la declaración de La Festa d'Elx como Patrimonio de la Humanidad. París, en la sede de la UNESCO, y Roma, ante su Santidad Benedicto XVI, son dos de los lugares más emblemáticos a los que ha llegado la música y voces del drama asuncionista ilicitano.

03/08/2022

Mapas y gráficas de conciertos, cantores, maestros de capilla, etc. desde el s. XX hasta la actualidad, como se indica en la página web del *Misterio* y el patrono Joan Castaño.

Foto de los niños de la Escolanía que inician el pasillo central para comenzar la representación.

Foto de los cantores en la procesión, que recorre las calles de la ciudad tras la *Vespra*.

Foto sobre los ensayos que se intensifican en la basílica de Santa María bajo la supervisión del director de voces, Francisco Javier, y los profesores de técnica vocal que suceden los días anteriores a la *Prova de l'Àngel*.

<https://localdatalab.umh.es/el-misteri-traspasa-fronteras/>

La Vanguardia. Redacción

Un documental recoge los aspectos menos conocidos del Misteri d'Elx.

El Patronato del Misteri d'Elx ha lanzado una serie documental sobre los aspectos menos conocidos de la Festa. La serie, 'En temps de Festa', consta de siete capítulos y ha sido dirigida por el cineasta y maestro de ceremonias suplente de la Festa, Pablo Más.

06/08/2020

<https://www.lavanguardia.com/politica/20200806/482690748737/un-documental-recoge-los-aspectos-menos-conocidos-del-misteri-delx.html>

Redacción. *Teleelx*

La basílica de Santa María abre sus puertas a los ensayos generales del Misteri.

Una representación muy esperada después de dos años de pandemia sin celebrarse y en el que escolanos y cantores emocionaron al público asistente que respondía a las representaciones con calurosas ovaciones.

12/08/2022

Foto de la bajada de la *magrana* con el ángel, y la Virgen con la palma y las Marías.

<https://teleelx.es/2022/08/12/la-basilica-de-santa-maria-abre-sus-puertas-a-los-ensayos-generales-del-misteri/>

Pablo Serrano. *Alicanteplaza*

El Patronato del Misteri d'Elx se une en torno a dos prioridades: más financiación y rehabilitar Santa María.

Este 13 de agosto ha tenido lugar de nuevo la tradicional sesión ordinaria anual del Patronato, abierta, en la que las distintas instituciones implicadas en el órgano han trazado dos prioridades que planteaba el regidor Carlos González: buscar más financiación para garantizar cada año las representaciones, equiparando las aportaciones de Diputación, Ayuntamiento y Generalitat, y buscar fondos para rehabilitar la basílica de Santa María.

13/08/2022

<https://alicanteplaza.es/misteri-delx-mas-financiacion-rehabilitar-santa-maria>

Mario Abril. *El País. Comunidad Valenciana*

El Misteri d'Elx, Patrimonio de la Humanidad, recobra todo su esplendor.

Elche celebra las representaciones oficiales de La Festa, después de dos años de parón por la pandemia del coronavirus, con un cambio generacional entre sus espectadores y un impulso de adaptación y acercamiento a la sociedad actual de Elche.

14/08/2022

<https://elpais.com/espana/comunidad-valenciana/2022-08-14/el-misteri-delx-patrimonio-de-la-humanidad-recobra-todo-su-esplendor.html>

A. Fajardo. Información

El Misteri ya tiene Mestre de Capella oficial: Francisco Javier González.

El sucesor en funciones de José Antonio Román desde 2018 es elegido por la comisión evaluadora para la dirección musical. Después de cuatro años ejerciendo este puesto en funciones, Francisco Javier González Valero, uno de los cinco candidatos a la dirección musical del drama asuncionista, ha sido el elegido.

20/09/2022

<https://www.informacion.es/elche/2022/09/20/misteri-mestre-capella-oficial-francisco-75689764.html>

J. R. Esquinas. Información

Oropel con sello ilicitano para el Misteri.

Todo a punto para las representaciones extraordinarias después de que una firma de Algorós haya donado 500 metros del material para la confección de los aparatos aéreos y las palmas doradas. La empresa pasa a ser colaboradora del Patronato para garantizar las láminas.

27/10/2022

Foto del actual presidente del Patronato del *Misterio* con muestras de oropel.

<https://www.informacion.es/elche/2022/10/27/oropel-sello-ilicitano-misteri-77794085.html>

Sheila Pedro. Información

Las representaciones extraordinarias del Misteri d'Elx arrancan hoy en la Basílica de Santa María.

Las representaciones completas del Misteri d'Elx tendrán lugar el 28 y 29 de octubre y las del 1 de noviembre serán a las 10 horas la «Vespra» y a las 17 horas la «Festa».

28/10/2022

Foto de san Pedro y san Juan en la escena de la palma dorada.

<https://www.informacion.es/elche/2022/10/28/elx-misteri-representaciones-extraordinarias-77830075.html>

Antonio Verdú. Información

Misterio de Elche (1 de noviembre de 1954).

Sesenta y siete años después me enteré, por el sacristán de la basílica que ese 1 de noviembre de 1954 fue la primera vez que se hizo el Misterio de Elche después de la Guerra Civil. Por eso digo que yo estaba allí. Sin saberlo, fui uno de los afortunados que pude presenciar aquella representación. Una por la mañana y la otra por la tarde. Y, entre ellas, la Procesión con la Patrona por las calles de Elche.

Representación del *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (16 de agosto de 2022) en Jumilla 29/10/2022

Fotos de la medalla conmemorativa de la representación del Misterio de Elche de 1954, anverso y reverso.

Fotos de la representación del *Misterio* de la Asunción en Jumilla, Parroquia de Santiago.

Fotos de manuscritos y legajos del Concejo de Jumilla, s. XVI y XVII, con apuntes sobre fiestas, el *Auto* y la Cofradía de la Asunción.

<https://www.informacion.es/opinion/2022/10/29/misterio-elche-1-noviembre-1954-77862598.html>

J. R. Esquinas. Información

Es tiempo de Misteri.

Cientos de ilicitanos y turistas arropan a los cantores en el primero de los ensayos de las representaciones de otoño, en una basílica prácticamente a rebosar. Algunas anécdotas para el recuerdo, pero sólo para los ojos más expertos.

29/10/2022

Foto del primer ensayo general del *Misterio* de Elche.

Foto de cantores.

Fotos del ternario sobre el andador de la basílica de Santa María.

<https://www.informacion.es/elche/2022/10/29/tiempo-misteri-77872160.html>

Alicanteplaza

Miles de personas acuden a sus dos sesiones.

La representación extraordinaria del Misteri pone fin al Festival Medieval de Elche. La XXVII edición del Festival Medieval de Elche ha contado con conciertos de jazz que han adaptado cantigas de Alfonso X, representaciones de teatro y danza medievales, y el famoso mercado medieval.

01/11/2022

<https://alicanteplaza.es/el-misteri-pone-fin-al-festival-medieval-de-elche>

Elchesemueve.com

El Misteri d'Elx. Tesoro cultural del pueblo ilicitano.

El Misteri d'Elx o Misterio de Elche en castellano, es un drama sacro-lírico religioso que recrea la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen María. Dividida en dos actos, la obra se escenifica cada 14 y 15 de agosto en el interior de la Basílica de Santa María. En la primera jornada tiene lugar La Vespra, y en la segunda La Festa. Hay representaciones extraordinarias en octubre en los años pares.

02/11/2022

Foto de la Asunción de la Virgen en Santa María.

Foto del exterior de la Basílica.

Foto del interior de la Basílica.

Foto del descenso de la *magrana*.

Foto de la lluvia de oropel sobre los apóstoles y demás personajes.

<https://elchesemueve.com/servicios/agenda-elche/patrimonios-humanidad/misteri-elx>

Rubén Míguez. Información.

La candidatura del Misteri d'Elx a los premios Princesa de Asturias recibe más de 2000 adhesiones.

La UMH presenta la iniciativa ante más de 250 personas y culmina el expediente de 250 páginas que enviará a Oviedo | Entre los apoyos, 55 universidades y artistas como Serrat o Miguel Ríos.

28/02/2023

<https://www.informacion.es/elche/2023/02/28/candidatura-misteri-d-elx-premios-83907671.html>

(Consultadas el 02/11/2022).

Rubén Miguélez. Información

El Misteri se queda sin el Premio Princesa de Asturias pero la UMH volverá a promover la candidatura.

El jurado premia la carrera y el feminismo de la actriz norteamericana Meryl Streep que se lleva el galardón de las Artes 2023 por el que la UMH presentó candidatura - "Lo volveremos a intentar", señalan desde el Patronato del Misteri y desde la Universidad Miguel Hernández.

26/04/2023

Fotos de grupo en Elche esperando la resolución del jurado.

<https://www.informacion.es/elche/2023/04/26/candidatura-misteri-premios-princesa-asturias-86510482.html> (consultada el 27/04/2023).

Alicanteplaza

Meryl Streep bate al Misteri d'Elx.

La UMH lanzó hace tiempo una campaña para que la *Festa*, optara a los premios Princesa de Asturias de las Artes de 2023: ambiciosa pretensión; la ganadora ha sido la actriz norteamericana Meryl Streep. Tercera intentona. Las buenas intenciones no han servido para hacer el ridículo, una vez más.

30/04/2023

Foto de Meryl Streep.

Foto de Manuel Gutiérrez Aragón y Pablo Mas.

<https://alicantepiazza.es/meryl-streep-bate-al-misteri-delx> (consultada el 26/05/23).

A. Fajardo. Información

Elche inicia la cuenta atrás para el Misteri con la presentación del cartel dibujado por A. Ródenas.

El Patronato conmemora mañana el XXII aniversario del reconocimiento de la UNESCO y el lunes saca a la venta las entradas para el público.

17/05/2023

Fotos de la presentación del cartel y de su autor.

<https://www.informacion.es/elche/2023/05/17/elche-inicia-cuenta-misteri-presentacion-87493940.html> (consultada el 26/05/2023).

Redacción. Teleelx

El Misteri presenta a las personalidades electas de las representaciones.

El Patronato del Misteri ha rendido homenaje a dos familias que han tenido un papel destacado en La Festa.

El 21 de junio, día de San Luis, es el escogido por el Patronato del Misteri para dar a conocer a las personalidades electas de las representaciones del drama asuncionista. El sacerdote Miguel Ángel Marco, quien fue vicario de Santa María, es el caballero portaestandarte y le acompañarán Loli Asencio y Vicente Ramos, miembros de dos familias muy vinculadas al Misteri d'Elx.

21/06/2023

Foto del alcalde de Elche y personalidades electas.

<https://teleelx.es/2023/06/21/el-misteri-presenta-a-las-personalidades-electas-de-las-representaciones/> (consultada el 23/06/2023).

Música del *Misterio* de Elche:

<https://www.misteridelx.com/misteri-musica> (consultada el 20/09/2021).

Vídeo sobre la representación:

<https://www.misteridelx.com/representacion/> (consultada el 20/09/2021).

Vídeo promocional del *Misterio*:

<http://youtu.be/9qll5HRqdUA> (consultada el 20/09/2021).

Vídeo de la procesión de la Asunción 15/08/2022:

<https://www.youtube.com/watch?v=A-0OCIZGGrE> (consultada el 05/11/2022).

Galería fotográfica:

<https://www.misteridelx.com/representacion-imagenes/>

(Consultada el 05/11/2022).

Cartel anunciador de la representación de 2022 (en la web del Patronato se puede ver la colección de carteles de varios años):

<https://alicanteplaza.es/asi-es-el-cartel-anunciador-del-misteri-delx-2022-la-artista-fran-lopez-bru-evoca-la-coronacion> (consultada el 05/11/2022).

6.6. EL *MISTERIO* ASUNCIONISTA DE CASTELLÓN

6.6.1. Textos: manuscritos, datación, fuentes, autoría y métrica

Uno de los más acreditados estudiosos del drama castellanense, Mas i Usó (1999: 13-81), plantea que la documentación de la que ahora se dispone posiciona el *Misterio* de Castellón como una obra esencial para comprender mejor el nacimiento del teatro en España. Hasta 1999 (año de la publicación del libro de Mas), Juliá (1961) había transcrito el texto, y Sirera (1989) le había dedicado un artículo, pero siempre desde fuera y sin tener en cuenta la datación precisa del texto y los abundantes fondos textuales sobre la consuetud, los actores, las máquinas escénicas y la representación, conservados en el Archivo Municipal de Castellón. Este panorama descrito por Mas en 1999 ha ido evolucionando a lo largo de estos últimos años hacia un mayor conocimiento y estudio del drama asuncionista castellanense. El teatro es un hecho cambiante, y esto queda demostrado en un contexto como el

de las representaciones del *Misterio* castellonense, porque las novedades son cada temporada, llegando incluso a cambiar la lengua del texto. Resulta llamativo que algunos documentos se refieren al *Misterio* como *Fiesta* de la Madre de Dios *Gitaeta* (Acostadita). (Texto traducido del valenciano al español)

Esta obra supone una evidencia definitiva del influjo castellano sobre la zona castellonense, ya que es muy semejante a los textos encontrados en el centro peninsular, compartiendo versos con las obras asuncionistas que aparecen en el CAV de la BNE. Aun así, la acción de la obra castellonense es más extensa y ofrece elementos y rasgos que demuestran mayor complejidad escénica que las del CAV (Juliá 1930: 13-15)

Teniendo en cuenta a Cámara y Castaño (2018: 1-46), el culto a la Madre de Dios de Agosto, la *Gitaeta*, en Castellón está documentado desde mediados del s. XIV. El *Misteri de Nostra Senyora de l'Assumpció*, (o también llamado en español *La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos*), representado en la Concatedral de Santa María de Castellón, está documentado desde los últimos años del s. XV hasta los primeros del XVIII, cuando fue prohibido por el obispo de Tortosa. En su montaje y contenido su modelo es el *Misterio* de Valencia, llegando a utilizar artilugios aéreos similares. En estos documentos del Archivo también se habla de una *Comedia* que algunos años se representaba en la tarde del día de la Asunción fuera de la iglesia solo con escenario horizontal. Se han conservado dos versiones de la consuetud del *Misterio* de Castellón traducidas al castellano: una copiada a finales del s. XVII por el notario Jaume Casas en el *Llibre Verd* (Libro Verde) de Castellón; otra, escrita también con letra de finales del XVII y algo más breve, conservada en la BNE. En los años 1999, 2008 y posteriores se ha podido contemplar en Castellón una reconstrucción actual de este drama (ver apdo. 7.6.7). (Texto traducido del valenciano al español)

Los textos son de finales del XVII, pero es impensable que los textos de s. XV estuvieran escritos en castellano, por lo que los textos que hoy se conservan son copias de una traducción mediatizada por la tradición tridentina o son de una versión nueva. Como en 1610 aún se cita a los judíos como personajes del *Misteri*, seguramente la traducción fue posterior a esta fecha, hecho que coincide con la fuerza del teatro en castellano, sobre todo en Valencia (Mas i Usó 1999: 47). (Texto traducido del valenciano al español)

Para Mas i Usó (1999: 13-81), la consuetud A conservada del *Misterio en el Archivo* es muy similar a la que actualmente se representa en Elche, pero la consuetud B de la BNE, que es posterior, refleja variaciones dirigidas a abreviar la puesta en escena del *Misterio*, o quizá a transformarlo en una comedia litúrgica, representándola sobre el catafalco, sin tramoya vertical.

El manuscrito de la representación del *Misteri* de Castelló fue copiado en 1688. Está escrito en castellano, pero conserva una riqueza de acotaciones escénicas que hacen pensar en planteamientos espaciales y escenográficos heredados de la gran puesta en escena de los montajes valencianos medievales (Ruiz Fernández 2018: 26).

Sobre el hecho filológico comentado *ut supra* de que haya dos manuscritos con versiones diferentes sobre el *Misterio* de Castellón, traemos a colación una nota de pie de página extraída de un artículo muy interesante escrito por la profesora Reyes Peña (2012: 109-131). En él resume la cuestión acudiendo al criterio de varios estudiosos del drama castellanense, arguyendo que Sirera (1989: 2012) se había pronunciado en esta dirección: "Si el texto de Castellón no tiene precedente conocido, su fuente podría ser –al menos parcialmente– el antiguo *Misteri* en catalán, modificado temáticamente y reescrito con una concepción polimétrica típica del teatro barroco", constituyendo sus erratas e incongruencias el resultado de

una traducción hecha sin demasiado dominio del castellano. Esta posibilidad de la existencia de un texto valenciano anterior ya había sido señalada mucho antes por Juliá (1961: 212-214). Sin embargo, Quirante (1987: 104), refiriéndose a la propuesta de Juliá, califica la posible existencia de un texto anterior en valenciano de "bastante improbable" y propone que, según su criterio, el texto castellanense "debió nacer en castellano y durante el siglo XVI".

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, que, siendo propio de José de Arimatea, ya había desaparecido de la mayor parte de las fuentes literarias posteriores al siglo XIV (Gironés 1977: 149).

Según Sirera (1989: 195-213), el texto de la BNE es copia del castellanense del Archivo, como en su día apuntó Juliá, ofreciendo una versión mejorada en aspectos estilísticos, ideológicos, métricos y sintácticos, con ciertas modificaciones ortográficas, y la adaptación a una diferente técnica teatral. Quirante también se había inclinado por esta posibilidad, cuando escribía que el texto de la BNE era "una variante del drama castellanense adaptada a un ámbito teatral distinto del valenciano" (1987: 108).

Juliá (1930: 13-15) corrobora que en el Archivo Municipal de Castellón se guarda en buenas condiciones la copia del s. XVII del *Misterio* que se representaba el día 15 de agosto. Las cuentas de los gastos que generaba esta representación se insertan en los libros de los Jurados en numerosas ocasiones. He aquí una muestra: el carpintero cobraba por armar el tablado 105 libras anuales, lo cual revela que no trabajaba solo para este *Misterio*, sino también para otras fiestas. Se abonan 12 libras a los que tocan instrumentos de viento *ministre* y *trompeta*; 2 libras al "obrero de Nuestra Señora de Agosto"; 200 sueldos al tenor; 180 al que tocaba *lo baixa* (el bajo); 50 libras al pirotécnico; 24 libras al sacerdote que dirigía la representación; 4

libras a uno de los que tocaban los *ministriles*; 4 libras a un cantor; 120 sueldos al que tocaba el contralto; 350 sueldos al maestro de capilla; 152 sueldos al director de la danza; 4 libras al corneta; 160 sueldos al tiple y 400 sueldos al organista. Todos ellos eran, aparte de los sacerdotes, alpargateros, sastres, notarios, etc.

Catalá (2009: 119-154) aduce que el *Misterio* de Castellón presenta versos y anécdotas de la *Historia Eutimiana* (hagiografía escrita por Cirilo de Escitópolis sobre san Eutimio el Grande, monje palestino del s. V), como el de Elche, aunque alejado del de Valencia. La Iglesia de Santa María de Castellón dependía de la Cartuja de la *Valldecris* y el nombramiento de su vicario era jurisdicción del monasterio. Entra dentro de lo probable que alguno de sus monjes, versado en la dramaturgia asuncionista, auspiciara o escribiera el texto, muy en la línea del tradicional ambiente asuncionista de la diócesis de Tortosa. Los encargados de organizar el *Misterio* eran los llamados *obrers*, que solían pertenecer a las clases dirigentes de Castellón.

El texto publicado por Juliá (1961) está compuesto por 826 versos agrupados en coplas de rimas, a lo que se suma un apéndice de 27 coplas, que se cantaban en el momento de la muerte de María, pertenecientes a las *Letanías Lauretanas*: 927 versos en total. Su métrica presenta una evidente vinculación barroca con liras, cuartetas en rima consonante, quintetas y un soneto (Nota ²⁷); incluso el cambio de estrofa en relación con la acción y el cambio de personajes revela una funcionalidad dramática que hace pensar en un texto no demasiado antiguo (Catalá 2009: 119-154).

La primera fecha de representación de este *Misterio* (Mas i Usó 1999: 13-81) aparece en el *Llibre de Consells* (Libro del Consejo) que notifica una representación teatral en la fiesta de la Virgen de Agosto en 1497, que tenía lugar en la Capilla Real. Se incorpora en el acta el comentario "como era costumbre"; por tanto, la obra

asuncionista se realizaba desde tiempo antes. Se dice que vinieron cantores de Valencia varios años, mediado el s. XVI, para completar la capilla de canto de la obra, lo que es indicio de que el *Misterio* de Valencia y el de Castellón eran muy parecidos, aunque no es posible comprobarlo por no poder cotejar los textos. En 1566 se nombra ya el *cadafal* (catafalco) y enseguida la *cadireta* (sillita). En 1572 aparece la palabra consuetud referida claramente a la representación. También se habla en este año de *Comedia* referido al texto del *Misterio*. Pese a las prohibiciones del obispo Alfonso Marqués a partir de 1612, las representaciones continuaron, porque se refleja en los apuntes una rivalidad entre el clero y el maestro de gramática de quién se encargaría de preparar la *Fiesta*.

En 1624 se habla otra vez de dos representaciones con nombres diferentes: el *Misterio* y la *Comedia*. La permanencia de las representaciones del *Misterio* nunca estuvo en entredicho, en cambio la *Comedia* de la víspera era a veces excluida de las fiestas de la Asunción, como se lee en las actas de 1657. Parece ser, pues, que las representaciones siguieron por algún tiempo a pesar de las prohibiciones, ya que todavía se escribe un pago a un carpintero en 1699 para fabricar la cama de la Virgen. Del mismo modo que no se puede fijar con certeza el año de comienzo, tampoco se puede determinar el último año de las representaciones. Lo único seguro es que desde finales del XV hasta el XVIII las representaciones del *Misterio* fueron el acontecimiento teatral más importante de Castellón (Mas i Usó 1999: 13-81).

6.6.2. Argumento y estructura

Procedemos a exponer el desarrollo de la trama siguiendo el esquema que nos ofrece Juliá (1930: 13-15). La Virgen aparece en primer lugar acompañada de cuatro ángeles, y a continuación "baja el ángel san Gabriel en una nube" y le revela que va a ser elevada al cielo. María solicita que la asistan los apóstoles en este lance, y van compareciendo los discípulos de Jesús, siendo el primero san Juan, después san

Pablo, más tarde san Felipe, Santiago (o san Diego) y san Andrés y finalmente san Bartolomé con los demás compañeros, menos santo Tomás. Todos se asombran de verse allí reunidos, pues estaban dispersos por el mundo, hasta que ven a la Virgen en el lecho y comienzan a lamentar la separación de su Madre espiritual. María los consuela:

Ya se allega mi vitoria
pues mi corona me aguarda
y lo que la muerte tarda
me quita de vida y gloria.
Ya la deuda que devía
este cuerpo satisface,
ya se acaba y se deshaze
nuestra dulce compañía.

Los apóstoles intercambian versos de despedida con la Virgen; Ella reconoce la pronta glorificación de su alma, mientras su cuerpo, al que dirige una mirada deliberada, permanecerá en el sepulcro.

Tú, cuerpo de más ventura
que engendró varón jamás,
pues eres tierra, ternás
en la tierra sepultura.
Aguarda en Getsemaní
aquella alma tuya y mía
que goze en un compañía
el bien que goce de ti.

Lo que confirma la Virgen después al dirigirse al Espíritu Santo y a su Hijo con esta invocación:

Divino esposo, luz del alma mía,
infinita bondad, verdad primera,
Ya esta alma venturosa sale fuera
y en esas solas manos se confía.
Seas Tú su guardador y sea Tú su guía,
porque pase sin miedo esta carrera.
Dulcísimo Jesús, espera, espera,
que ya el cuerpo se enflaquece y se enfría.

¡Oh gente angelical! ¡Oh santo coro
que aquí solemnizáis mi rogosijo!,
Ya voy, ya voy, divina gente santa.
Tú mi Jesús, mi bien, mi tesoro,
recibidme en tus brazos, dulce Hijo,
que ya la voz se añuda a la garganta.

Tras una larga plegaria, fallece. Se incrementan ahora los lamentos de los apóstoles,
llegando a las tiernas exclamaciones de san Juan, quien pronuncia:

Oh fuerte pena rabiosa,
dolor triste y lastimero:
llorad, ojos, que no quiero
que sirvays ya de otra cosa
Pues ya se acabó el mirar
lo que el corazón desea,
todo nuestro oficio sea
en lugar de ver, llorar.
Esos hermosos cabellos
dejadme adorar, señor,
pues a Dios prendió el amor
con las redes hechas de ellos.

Una vez amortajado el cuerpo santo, aparecen las Virtudes, y al acabar de decirlas,
san Pedro y san Juan dialogan acerca de quién debe portar la palma. Llevan el santo
cuerpo en procesión por el tablado cantando *In exitu Israel de Aegipto*, y llegados a
la sepultura, tras verificar el entierro, retornan a la ciudad entonando *Gloria Patri*
(Gloria al Padre...). Se abre el cielo y aparece la Trinidad; descienden dos ángeles y
otros dos arrojan flores. Ascende el alma de la Virgen a la gloria entre música,
siendo acogida con gran alegría por las tres Personas. El diálogo de esta parte resulta
tan apremiante, que no se destacan conceptos apropiados a la magnificencia del
momento. Vuelven los apóstoles con santo Tomás, a quien cuentan que hace tres
días que sepultaron a la Madre amada, y que al visitar la sepultura escuchaban
cánticos:

que es señal que el cuerpo santo
los Ángeles lo entretienen.

Levantán la losa del sepulcro y constatan sorprendidos la ausencia del cuerpo, encontrando recogido el velo en que envolvieron a aquel (como en el sepulcro tras la Resurrección de Cristo). Santo Tomás declara que no puede permanecer muerto un cuerpo que tuvo una vida tan preciosa. San Pedro comprende entonces que eso es lo que revela la música celestial que se oyó, y finaliza el *Misterio* diciendo:

Celébresse tal memoria;
solemnicesse tal hecho,
pues es en nuestro provecho
y para la Virgen gloria.
Alto, vamos, nadie espere.

JUAN: Oh, santa peña bendita;
aquí será mi visita
el tiempo que aquí estuviere.

(Juliá 1930: 13-15)

Completamos el espléndido argumento final con unos añadidos de Catalá (2009: 119-154). Se abre el cielo y, pese a ser la Virgen una criatura mortal, la Santísima Trinidad la recibe en las alturas gloriosamente en cuerpo y alma; después de que las Virtudes entonen unas coplas inspiradas en preces de las letanías lauretanas, las tres Personas Divinas proclaman:

PADRE: En la eterna ordenación
de nuestro divino ser
antes de la creación
del mundo di a una mujer
especial preservación.
Aún no era hecho el infierno,
cielos, ni su claridad,
cuando nuestro pecho eterno
se le dio tal dignidad.
Por altísimo gobierno.

HIJO: Esta por quien fue hallada
la gracia ante mi presencia,
esta intacta inmaculada
ordena mi gran presencia
ser en el cielo coronada...

PADRE: Por princesa esclarecida...

HIJO: Por madre del verbo divino...

PADRE: Por emperatriz subida
del cielo, tierra y infierno...

HIJO: Por general y patrona
de todo cuanto hay criado.

PADRE: Por la más santa persona...

ESPÍRITU: Por tal se le dé el estado
de la celestial corona.

HIJO: Ángeles, bajat al punto
y alsat esa piedra dura
porque con el alma pura
suba el cuerpo todo junto.
Pues que ella me dio en el suelo
el mejor lugar que había,
quiero darle en este día
el mejor lugar del cielo.

Descienden los ángeles requeridos para llevarla al cielo, mientras otros ángeles la cubren de flores. Es acogida en la gloria con cantos y músicas de inmensa alegría. Una acotación del texto indica que las tres Personas ponen en la cabeza la corona a la Virgen, resultando esta Coronación trinitaria más evidente que la de Elche. El diálogo de los apóstoles con Tomás ya está descrito arriba.

El *Misterio* de Castellón presenta diferente estructura al de Elche, pero coinciden en la referencia a las Indias y en culpar del retraso de santo Tomás a su insistencia en abrir el sepulcro de la Virgen. También es novedosa la actitud contemplativa de María, así como el uso poco medieval del monólogo explicativo.

6.6.3. Escenografía y montaje

Aparatos y artilugios como el *cadafal*, la *magrana*, el *paradís*, el *núvol*, la *cadireta* o el *araceli* (vocablos valencianos ya traducidos al español en este y en los anteriores *Misterios*) de la Coronación están presentes también en el *Misterio* de Castellón. La sencillez y la parquedad del escenario horizontal son elementos que estructuran el drama en dos jornadas: el Tránsito y la Asunción de María (Catalá 2009: 119-154).

Con la ayuda del completo estudio de Mas i Usó (1999: 13-81) veremos a continuación con más detalle estos elementos de la tramoya. El lecho de la Virgen tenía diversas funciones, por ejemplo usarlo para la procesión de la Asunción. Por otra parte, el lecho se preparaba para el *Misterio* y era necesaria la intervención del carpintero para situarlo sobre el *cadafal*. El cielo forma parte del espacio escénico aéreo y sirve también para separar la parte visible del espacio oculto en el que se afanan los tramoyistas. La primera referencia al cielo o paraíso en el *Misterio* es de 1588. En 1617 se cita a un estudiante llamado Joan Castelló por haberlo adornado. Estas citas sobre el cielo no muestran una idea clara de cómo era y por eso hay que acudir por analogía a la documentación del cielo en otros misterios que se representaban en el mundo católico, para que nos ayuden a describirlo. No hay ninguna referencia a que el cielo sea un lienzo con una trampilla para subir y bajar el *araceli*. Lo que sí se refleja en las actas es que el cielo tenía un montaje muy complejo y necesitaba presupuesto aparte. Se trataría de un cielo visible, porque Dios Padre y Dios Hijo reciben dentro a María para coronarla, ornado con papeles de colores, oropel y luminarias.

Algún tipo de lienzo (el cielo) habría en estas representaciones y la coronación se producía dentro de la cúpula, lo que rebaja el número de aparatos aéreos necesarios. La complejidad relativa de los elementos aéreos hace prescindible el uso de torno con doble recorrido o dos tornos, como en Elche, para subir y bajar el *araceli*, puesto que en Castellón la Coronación se hace en el cielo y los ángeles bajan por la Virgen.

Desde el principio de la consuetudina aparece en escena la *magrana* (Mas i Usó 1999: 13-81), mecanismo usado en los s. XV, XVI y XVII para las entradas reales y que aquí sirve para subir y bajar al ángel Gabriel. No consta noticia sobre la complejidad del aparejo. Se sabe que el *núvol* estaba cubierto por un cobertor azul, como el que se colocaba sobre las andas cuando se trasladaba la figura de la Virgen por la

procesión. Su interior estaba forrado de oropel. El oropel cosido al cobertor, igual que en Elche, se usaba para próximas ocasiones, tras acabar la representación. El *araceli* o *rescèlica* (objeto celeste) es conocido en Castellón como la *cadireta*, que es la parte central del *araceli*. Una cosa es el *araceli*, la máquina entera, y otra los elementos técnicos que la conforman: barras, reposapiés, bastones y la *cadira*. Se cita el *araceli* claramente en 1621 y 1622. En esta época ya existe una clara diferencia entre *cadireta* y *núvol*. En el *Misterio* de Castellón permanecían en el cielo más ángeles para tirar flores y tocar música.

Cuando en la obra la *cadireta* ya está abajo, Jesús que había enviado primero a los ángeles a buscar a su Madre, manda que quiten la piedra del sepulcro de la Virgen, para que pueda subir el alma y el cuerpo reunidos de nuevo. Este episodio, aprecia Mas i Usó (1999: 13-81), es básico para diferenciar, ya que en el de Castellón sube la Virgen en cuerpo y alma, representada por una actriz, y en el de Elche solo sube el alma, una estatua. Por tanto, María sube al cielo en el mismo aparejo que han bajado los ángeles, o sea, una *cadireta* es suficiente para todo ello.

El *cadafal* (catafalco) ya aparece desde las primeras obras del teatro catalán. Son muchas las referencias al catafalco de la Virgen en Castellón, la primera del 1565. Respecto a la estructura y la ubicación del catafalco de la iglesia, no aparece mención. Lo habitual es situarlo en el crucero del templo, bajo la cúpula, pues debe permitir el despliegue de las máquinas aéreas. Estaba compuesto por tablones de madera, montados sobre caballetes modelando una superficie plana, quizá barandada, de unos 50 m.². Encima del catafalco descansaría la cama de la Virgen y quedaría espacio suficiente para que los personajes aéreos pudiesen apearse de las aparatos y pudiesen compartir la escenario en los momentos de mayor número de actores; tengamos en cuenta la escena en que se juntarían doce apóstoles y trece virtudes. Al catafalco se accedía desde el suelo por un *andador* (pasillo con rampa).

La continuidad del teatro religioso (Mas i Usó 1999: 13-81), más allá de las procesiones del *Corpus*, es consecuencia de que el Concilio de Trento no las catalogara como obras prohibidas. Por eso, los *Misterios* no fueron prohibidos, por el momento, y lograron ser el entorno donde el teatro ensayó el manejo de nuevas maquinarias escénicas para alcanzar mayor espectacularidad. De aquí que el *nívol* o *magrana*, la *cadireta*, el *araceli* o *rescèlica*, el *cadafal*, el *andador* y el *torn* (torno) son elementos que se introducen en la representación, adecuando soluciones a artefactos perfeccionados por artistas como Brunelleschi. Teniendo en mente el *Misterio* de Elche, es necesario reseñar que la segunda versión del *Misterio* de Castellón no contempla la Coronación al mismo tiempo que la Asunción, sino cuando la Virgen está ya en el cielo; tampoco contiene la *judiada*, que no aparece en el *Misterio* de la Catedral de Valencia, y en uno de los dos manuscritos, el B que es el de la *Comedia*, es posible prescindir de la maquinaria aérea.

6.6.4. Personajes

Mas i Usó (1999: 13-81) informa de que la primera mención a la Virgen en los documentos sobre la representación del *Misterio* de la Madre de Agosto en Castellón es del 1543, cuando aparece un apunte de lo que cuesta arreglar y adornar sus vestidos. Tanto la imagen como el personaje de la Virgen iban vestidos de manera bastante similar. Sin duda, María es el personaje principal y nuclear de la obra. Según el texto A del Archivo, María es coronada tras su llegada al cielo acogida por la Trinidad, y según el texto B de la BNE es coronada dentro del escenario de manera que el público no lo pueda contemplar.

Los doce apóstoles son nombrados en 1537 al referirse a sus vestimentas. En 1623 ya se mencionan vestidos de diferentes colores y doce coronas de cartón o diademas. Los doce apóstoles salen a escena paulatinamente durante la representación y forman grupo en torno a la Virgen. Solo san Juan tiene un protagonismo especial,

porque es el que lleva la palma, tiene ocasión de hablar con la Virgen antes de su muerte y tiene tiempo para afligirse. La función dramática de los demás apóstoles es parecida y bastante coral, ya que son los que muestran lealtad y gratitud a María, además de prometerle fidelidad a su mensaje.

La primera mención de las Virtudes se constata en 1594 sobre los trabajos para arreglarlas, porque eran personajes alegóricos acompañados de coplas cantadas por los niños que las representaban en el *Misterio*. En 1623 y siguientes se dice que salen a escena trece Virtudes, algo que choca con las veintidós coplas que cantan, según el manuscrito del Archivo. Sus coplas son alabanzas a las prebendas y atributos de María: sol, fuente, huerto, estrella, espejo, rosa, palma, ciprés, pozo, puerta, torre, ciudad, oliva, vara de Jesé, clavellina, iris, azucena, escala, nave y concha; como observamos, muchos de los atributos marianos aparecen en las letanías lauretanas del Santo Rosario. También en el *pageant* 41 del ciclo de N-Town (Portillo y Gómez 1995: 72), *La Asunción de la Virgen*, es nombrado un personaje alegórico, la divina Sabiduría, invocado por María en el v. 94, que identificamos con Cristo.

Ni que decir tiene que la intervención de las virtudes es un hecho original de Castellón y la prueba que formaban parte del decorado del Cielo es que el *Auto* de la BNM, que simplifica el texto sobre todo para desproveerlo de dimensión vertical, tampoco las recoge. La secuencia nos recuerda la breve pieza dialogada de Francesc Fontanella «Por la triunfante Asunción de la Virgen» (escrita en el exilio en Perpiñán, después de 1654), dividida en dos partes: un cántico a la Virgen y sus «virtudes gloriosas», hecho por los personajes alegorías de la Aurora, la Luna y la Elegida del Sol, y un diálogo entre la Esfera y la Tierra que se disputan la presencia de María Inmaculada en cada uno de los respectivos dominios (Massip 2005a: 161). (Texto traducido del catalán al español)

Dios Padre tiene tan solo una mención en 1572 y no queda claro si se trata de una imagen o de un actor. Este personaje mantiene unos diálogos muy breves y solo habla con su Hijo y con el Espíritu Santo en el manuscrito A, porque en el B desaparece el personaje, tal vez sustituido por una imagen. Jesús y el Espíritu Santo no aparecen registrados en los documentos. El Espíritu Santo no habla en el texto B y podría tratarse de un dibujo en el cielo. Jesús no dialoga con el Espíritu ni con el Padre en el texto B, por ello estos dos personajes alcanzan escasa importancia dramática.

Los judíos son citados en 1546 no como personajes, sino por la vestimenta que usaban para la representación del *Misterio* o para una Pasión, ya que la presencia de judíos no se verifica en los textos conservados. Esto supone un cambio importante, porque la confabulación de los judíos para que los apóstoles no hagan desaparecer el cuerpo de María, como ellos creen que ocurrió con el de Cristo, ya no aparece. La influencia del Concilio de Trento es evidente. La aparición de judíos (como en Elche) conecta más con el *Misterio* de Tarragona, al tiempo que las versiones conservadas del de Castellón se aproximan más a Castilla en el tratamiento teatral de los judíos.

El dragón podría aparecer en escena accionado por un mecanismo parecido al utilizado aún hoy día en La Alberca (ver cap. V.5.2.3.1)). El dragón y su manipulador se ofrecieron al Concejo en 1591, pero no se menciona su aceptación. En 1656 aparecen citados los gigantes, pero solo para la procesión de la Asunción (Mas i Usó 1999: 13-81).

6.6.5. Música y canto

El *Llibre de Consells* está repleto de menciones a los maestros de capilla y a los músicos y cantores que actuaban en el *Misterio* y en otras fiestas. El maestro de

canto o maestro de capilla era una pieza fundamental en el buen funcionamiento de la Capilla de Canto. Se ocupaba igualmente de enseñar canto litúrgico a los canónigos y a los niños cantores. Para llegar a ser maestro de capilla, los opositores debían superar unas pruebas. La contratación de cantores dependía del presupuesto de la villa. A veces no había suficientes cantores y debían recurrir a los de otras poblaciones. En ocasiones había que buscar fuera de Castellón al organista. Los cantores y los músicos se ubicaban en el cielo, lo que complicaba el desarrollo de la obra. También se cantaba sobre el *catafalco*. Aunque ya no se representaba el *Misterio* después de la prohibición del 1693, la Capilla de Canto dejó de funcionar en 1776, cuando la Cartuja de la *ValldeCrist* se negó a sufragar los gastos (Mas i Usó 1999: 13-81).

6.6.6. Iluminación

En el apartado de la iluminación aparecen varios asientos y partidas dedicadas a la adquisición de cera engomada para las luces del cielo. Los efectos lumínicos ayudan a una mayor brillantez de la representación y esto demuestra que la función y uso dramático de la luz era de sobra conocida en esta época. (Todos los fragmentos sintetizados y adaptados de las pp. 13-81 del libro de Mas i Usó han sido traducidas del valenciano al español)

6.6.7. La actualidad del *Misterio* de Castellón

Las noticias de prensa que leeremos a continuación nos relatan los avatares que han tenido lugar, así como los protagonistas y artífices, en la nueva etapa de la recuperación del *Misterio* de Castellón, desde 2018 a 2023. Vamos a dar un breve repaso a todo ello a través de noticias de prensa de diversos años. Primero mencionamos el auto/a del reportaje, segundo el medio de comunicación, tercero el titular y la entrada, cuarto la fecha de publicación, a continuación enumeramos las fotografías de interés para nuestro tema que pueda contener la noticia y, por último,

la web donde puede leerse completa dicha noticia, siempre de gran interés. Los textos están copiados tal como fueron escritos en dichas noticias. Todas las referencias y páginas *web* que aparecen a continuación pueden encontrarse agrupadas, por orden cronológico, en las Fuentes Primarias (FP) de la Bibliografía en su apartado correspondiente del *Misterio* asuncionista de Castellón.

En primer lugar, antes de ir desgranando las noticias de actualidad, destacaremos que el texto del *Misterio* de Castellón fue recuperado y escenificado de nuevo el 24 de abril de 1999 en la Concatedral de Santa María de Castellón en conmemoración del 75 aniversario de la Coronación de la Madre de Dios del Lledó (Ruiz Fernández 2018: 24-26).

Lorgeux (2020) menciona en el periódico digital *Castellón Plaza* ((24/09/2020) que la asociación *Misteri de Castelló* «Suspendió la representación de 2020 en la Concatedral de Santa María "al no recibir de la Diputación Provincial la ayuda esperada". Según denuncia en un comunicado, la cuantía concedida de 4.000 euros por parte de Cultura "ni se acerca al 25% de la subvención solicitada por la asociación". La asociación cultural inició en 2018 la recuperación del patrimonio histórico y artístico castellonense "con el compromiso de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Castellón y del área de Cultura de la Diputación de cofinanciar la función durante los primeros años", según añade en el escrito. Al menos, hasta que la iniciativa se consolidara como un acontecimiento cultural de carácter anual, incorporando progresivamente patrocinadores privados. En el marco de la nueva etapa del *Misterio de Castelló*, más de 700 personas asistieron al primer espectáculo, mientras que alrededor de 600 lo hicieron en 2019. La representación tuvo una gran aceptación por su originalidad y vistosidad al tratarse de una tradición del siglo XV, y a la que la famosa compositora castellonense Matilde Salvador puso música en 1999.

La asociación recuerda que la recuperación de la función surgió de la iniciativa ciudadana, "independiente de cualquier partido político y confesión religiosa". De ahí que insista en la necesidad de contar con el respaldo de las administraciones en estos primeros años, por lo que reclama a la Diputación que "reconsidere su postura ante este patrimonio cultural tan valioso y de tantas posibilidades para la ciudad y provincia"». (Texto traducido del valenciano al español)

La asociación *Misteri de Castelló* (2021) reseña en su *web* oficial que "La próxima representación del *Misterio de Castellón* será el 5 de noviembre de 2021, a las 22 h., en la Concatedral de Santa María de la Asunción de Castellón de la Plana. La fecha del 5 de noviembre se ha elegido atendiendo las posibilidades de representación en la Concatedral castellanense, en una fecha alrededor del 1 de noviembre, fecha en la que se definió el Dogma de la Asunción de Nuestra Señora. De momento, la organización no considera oportuno hacer la representación en las fechas tradicionales, alrededor del 15 de agosto, fiesta de la Asunción.

La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos cuenta este año, nuevamente, con el patrocinio de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Castellón y del área de Cultura de la Diputación de Castellón. La actriz protagonista será la soprano Francesca Salas, en el papel de Nuestra Señora, y los actores protagonistas serán Pedro Quiralte, como san Juan, y Juan A. Castillo, como san Pedro. Las interpretaciones musicales de coro estarán a cargo de la Coral Juan Ramón Herrero, dirigida por Manuel Torada. En el órgano de tubos estará Héctor Chabrera y al violonchelo, Xelo Sapiña. Santi López es el director artístico del *Misterio de Castellón* y Marián Torres la directora musical.

La primera representación organizada por la Asociación Cultural Misterio de Castellón, con la que se abrió una nueva etapa en la historia del *Misterio* castellanense, tuvo lugar el 14 de diciembre de 2018, en una abarrotada Concatedral

de Santa María, que reunió, a las 22 h de aquel viernes, una asistencia contabilizada superior a las 700 personas, con lo que se desbordaron las expectativas más optimistas de la organización. La representación también contó con la colaboración de la Parroquia Concatedral de San María y la Universidad Jaime I. La dirección artística estuvo a cargo de Santi López, reputado y experimentado director y actor teatral castellanense. En la escenificación intervinieron 25 actores y actrices, un coro de cuatro voces, integrado por 20 cantantes, un violonchelo, un arpa y el monumental órgano de tubos de la Concatedral.

Sobre un gran decorado escénico minimalista, de unos 6 metros de alzada por 14 metros de amplitud, instalado en el presbiterio del templo catedralicio, la tradición del Misterio volvió a cobrar vida. Muy reconocidas por el público fueran las actuaciones de los principales protagonistas. Sin embargo, no menos nivel dramático tuvieron el resto de intérpretes que dieron vida a los otros personaje, *amateurs* de varios grupos teatrales de la ciudad y provincia, a juicio de la crítica periodística y del público asistente.

Respecto a la música y canto, bajo la batuta de Ieva Lavrinovica, la coral *Tutti Voce* sorprendió por la calidad de una interpretación, nada fácil, de las partituras de Matilde Salvador. Buenas críticas tuvieron también las interpretaciones de Xelo Sapiña (violonchelo), Stefany Jurenka (arpa) y Héctor Chabrera (órgano de tubos). El vestuario, confeccionado para la ocasión e inspirado en el manierismo y el primer barroco, contribuyó a excitar las emociones, mediante colores y contrastes que recrearan la belleza clásica propia de la estética barroca." (Texto traducido del valenciano al español)

OTRAS NOTICIAS:

Las Provincias

La concatedral de Castellón acogerá el Misterio Asuncionista.

La directora del Institut Valencià de la Música, Inmaculada Tomás, y el comisario del “Any Jaume I”, Eduard Mira, presentaron ayer la representación de la reposición que en 1999 se hizo del Misterio Asuncionista y que la concatedral de Castellón acogerá en su sede el próximo viernes 25 de abril.

23/04/2008

<https://www.lasprovincias.es/valencia/20080423/cultura/concatedral-castellon-acogera-misterio-20080423.html>

Lorenzo Millo. *Las Provincias*

Teatro y música dan vida al misterio de la Asunción.

35 actores y cerca de un centenar de músicos representan esta noche en la concatedral una antigua tradición castellanense La concatedral de Santa María de Castellón será hoy el escenario de lujo para la representación del misterio de la Asunción de la Virgen María. Casi un centenar de músicos y 35 actores dan vida a los personajes bíblicos en un montaje del que ayer se celebró el ensayo general.

25/04/2008

Foto del ensayo general de los actores, celebrado en Santa María.

<https://www.lasprovincias.es/valencia/20080425/local/valenciana/santa-maria-revive-asuncion-200804250551.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Vicente Cornelles. *El periódico Mediterráneo*

La Famosa Representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos.

Por el ‘Misteri’ de Castellón.

La Concatedral de Santa María acoge el 14 de diciembre el auto sacramental.

Todo preparado. A falta de los últimos ensayos y perfilar una decoración majestuosa y solemne como merece la ocasión, Castellón se dispone a vivir, diez años después, La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos, drama religioso del siglo XVII, a imagen y semejanza del universalmente conocido Misteri d’Elx. Y es que la capital de la Plana también tiene su Misteri.

29/10/2018

Foto de los apóstoles con la palma.

<https://www.elperiodicomediterraneo.com/cultura/2018/10/29/misteri-castellon-41229008.html>

obsegorbecastellon

La Concatedral acoge el viernes la recuperación del Misterio de Castellón.

Este viernes, 14 de diciembre, se recuperará la representación del Misterio de la Asunción en Castellón. Como se hizo desde el s. XV hasta el XVIII, el marco será la Concatedral de Santa María, entonces iglesia mayor de la ciudad. La iniciativa ha sido posible a la Asociación. *Misteri de Castelló* que se presentó en noviembre. Su presidente, Fernando Vilar, defiende el “sentido religioso” del Misterio y su difusión a través del arte. La cita es a las 22h y la entrada es libre.

13/12/2018

Foto del escenario bajo la cúpula.

<https://obsegorbecastellon.es/misterio-de-castellon/>

Joan Montañés. Levante

25 años y un día.

El misterio de la Asunción en pleno diciembre.

La antigua representación del drama sacro del 15 de agosto tuvo dos enemigos declarados: el concilio de Trento y el «Mos quedem».

«La Famosa Representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos» se ha podido reestrenar en Santa María de Castelló, por obra y gracia de la asociación cívico-religiosa que lidera Fernando Vilar.

16/12/2018

Foto de los apóstoles.

<https://www.levante-emv.com/castello/2018/12/16/misterio-asuncion-pleno-diciembre-13889153.html>

COPE. Castellón

El Misteri de Castelló se representará el 8 de noviembre.

El acto sacro renueva cuatro escenas que dotarán la representación de gran espectacularidad.

15/04/2019

Foto de la Dormición.

https://www.cope.es/emisoras/comunidad-valenciana/castellon-provincia/castellon/noticias/misteri-castello-representara-noviembre-20190415_395193

vivecastellón

Representación del *Misteri de Castelló*.

El próximo 8 de noviembre tendrá lugar a las 22,00 horas, la representación del *Misteri de Castelló, La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos*, en la Concatedral de Santa Maria de Castelló de la Plana, una tradición del siglo XV que este año interpreta la coral Juan Ramón Herrero, con música de Matilde Salvador, compuesto en 1999, y arreglos de Francesc Signes. Entrada libre.

Fuente Asociación Cultural Misteri de Castelló.

30/10/2019

Foto del cartel anunciador de la representación.

<https://www.vivecastellon.com/noticiario/representacion-del-misteri-de-castello-31534.html>

(Consultadas el 02/11/2022).

COPE. Castellón

El *Misteri de Castelló* celebra su cuarta representación.

Este viernes, dentro de los actos conmemorativos del centenario de Lledó, el Misteri de Castelló se representará en la concatedral de Santa María.

La Concatedral de Santa María acogerá este viernes, a las 22 h, la cuarta representación del *Misteri de Castelló* que produce la asociación homónima con carácter anual y popular. De nuevo volverán a escucharse bajo el ábside catedralicio los versos escritos en castellano del s. XVII -el Siglo de Oro de estas letras- interpretados por cerca de una veintena de actores y actrices. Este año, por primera vez, en la parte musical, habrá cambios sustanciales, las voces se han reducido a una docena, pero todas son de cantantes profesionales.

10/11/2022

Foto del cartel anunciador del *Misteri* 2022.

https://www.cope.es/emisoras/comunidad-valenciana/castellon-provincia/castellon/noticias/misteri-castello-celebra-cuarta-representacion-20221110_2389525

Ximo Górriz. *El Mundo*

Amor al arte.

Por quinta vez en este siglo, *La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos* adquiriría cuerpo y alma gracias al impulso de la asociación *Misteri de Castelló*, presidida por Fernando Vilar. Desde su recuperación en 1999, el bellissimo texto anónimo del siglo XVII había resonado en los muros del templo en 2008, 2018, 2019 y 2021, con el paréntesis de 2020, forzado por la pandemia.

25/11/2022

<https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/castellon/2022/11/25/637fe53fe4d4d8ba458b459d.html>

Vídeo de la representación del Misterio de la Asunción de Castellón 2019:

Antonio M.^a Domenech

El día 8 de noviembre tuvo lugar en Castellón la tradicional multisecular representación del *Misteri*, evocando la Asunción de la Virgen María a los Cielos.

Santiago López dirige lo que es ya una obra maestra de la tradición religiosa de Castellón.

10/11/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=I7EhIZx8iyw> (consultada el 12/04/2022).

Los textos que presentamos a continuación están rescatados del “muro” de Facebook de la Asociación *Misteri de Castelló*. (Textos traducidos del valenciano al español)

07/11/2021

Gracias Castellón!!

Hemos vuelto a representar nuestro y vuestro misterio, el *Misterio* de Castellón, y no nos ha faltado ni un poquito de vuestra estima y apoyo. Empezamos a trabajar en el Misterio de 2022.

15/08/2022

Un día como hoy, Castellón permanece quieto, como parado, dormido, ausente. Son tiempos muy diferentes a aquellos primeros tiempos de la vida de la ciudad, en los que un día como hoy celebraba su fiesta grande, la Asunción de la Virgen, a la que está dedicada la iglesia mayor y, también, primera, la Concatedral de Santa María. No todo es tan distinto, sin embargo. Los castellonenses seguimos viviendo del deseo profundo de una vida siempre mejor, llena de amor auténtico y eterno, un amor que nos haga subir al cielo, elevarnos sobre la limitación, el sufrimiento y la muerte; un amor que haga trascender a todo lo conocido y adentrarnos en el misterio de la vida eterna. De esto nos habla el *Misterio* de Castellón, esta tradición nuestra del día de hoy que hemos logrado recuperar del olvido para revivir, cada año, en su mensaje lleno de esperanza.

Recuerde que, este año, el *Misterio* de Castellón será el 11 de noviembre, a las 22h, en la Concatedral de Santa María.

Porque todo lo que amamos trasciende!!

09/11/2022

Un año más, el gran telón cubre ya el altar mayor de la Concatedral de Santa María, aderezado para la representación del *Misterio* de Castellón, el viernes, 11 de noviembre, a las 22h. No falte. Entrada libre y gratuita.

24/12/2022

Amigas y amigos, satisfechos por la representación de este año, la mejor de las cuatro que hemos hecho hasta ahora, y agradecidos por el apoyo del público, más de trescientas personas, a pesar de la lluvia y las inundaciones que hubo ese día, os deseamos una Feliz Navidad y un buen año con la felicitación de nuestros compañeros, amigos y colaboradores del *Misterio*, el Belén viviente de la Parroquia de San José Obrero de Castellón.

Foto del cartel del *Misteri* de 2021.

Foto del altar mayor de la Concatedral con catafalco, el telón de fondo e imagen de la Asunción.

Foto de portada del *Misteri de Castelló*.

Foto del lecho de María.

Vídeo publicitario del *Misteri*.

<https://www.facebook.com/misteridecastello/>

(Consultadas el 11/02/2023).

**CAPÍTULO VII – REFLEXIÓN
SOBRE ALGUNOS
COMPONENTES DE LA
DRAMATURGIA ASUNCIONISTA**

VII- REFLEXIÓN SOBRE ALGUNOS COMPONENTES DE LA DRAMATURGIA ASUNCIONISTA

7.1. PERSONAJES SECUNDARIOS CON ATRACTIVO POPULAR

7.1.1. Ángeles y arcángeles

7.1.1.1. Iconografía y cometidos litúrgicos

Vincent-Cassy (2008: 161-176) afirma que la devoción a los ángeles en Europa occidental se centra desde la alta Edad Media en san Miguel, príncipe y general de los ejércitos celestiales, rival del demonio, defensor de los cristianos, y patrono natural de los territorios en conflicto. Francia, desde Carlomagno, eligió al príncipe de las huestes celestiales como su patrono, y perpetuó la tradición de amparar el reino bajo su intercesión en los siglos posteriores. España se acoge también bajo su amparo en el s. XVII, porque el rey Felipe IV invoca el patrocinio de san Miguel arcángel a partir de las guerras de 1640 (rebelión de Portugal y Cataluña, entre otros conflictos interiores y exteriores).

El arcángel san Miguel conserva en la Edad Moderna su estatuto de *primus inter pares* (primero entre iguales). Se observa un doble fenómeno en los países católicos durante los decenios que siguen al Concilio de Trento (1545-1563), por una parte se extiende la devoción angélica, y por otra se enriquece de nuevas figuras. El culto a los arcángeles y al ángel de la guarda logra en ese periodo un incremento. Se evoluciona a una nueva etapa en el camino de ascenso de los ángeles a los altares, cuando el papa Pablo V introduce en 1615 el oficio de los ángeles custodios, fijado en el 2 de octubre en el *Rituale Romanum*. En 1670 esta fiesta es solemnizada por

el papa Clemente X. Paralelamente en el tiempo, el culto a los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, a los que se añaden Uriel, Sealtiel, Jehudiel y Baraquiel, surge en Palermo por la devoción de un sacerdote, Cefalù Antonio lo Duc. Los jesuitas también auspician este culto, que se popularizó por Europa desde inicios del s. XVII (Vincent-Cassy 2008: 161-176). (Nota ²⁸)

En principio, Cots (2011: 229-239) describe las características principales de cada coro angélico que serían las siguientes. Los serafines, inspirados en la visión de Is 6, 1-3, están dotados de seis alas y se asocian al fuego y al color rojo. Los querubines, inspirados en los textos de Ez 10, 4-22, poseen cuatro alas con ojos y están asociados al color azul. Los tronos, inspirados también en las profecías de Ez 1, 15-21, se reconocen por las ruedas llenas de ojos y, ocasionalmente, por las alas y el fuego. Dominaciones, principados, potestades y virtudes no son objeto de gran representación y por este motivo no se les atribuye una iconografía determinada. Los arcángeles (Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Baraquiel y Jehudiel), cuyo nombre genérico quiere decir "ángel superior", suelen ser personificados como jefes del ejército celeste, con vestimenta y complementos militares, nimbados (aureola luminosa) y alados. Gabriel y Miguel desarrollan una iconografía particular dentro de este grupo. (Nota ²⁹)

Por último, están los ángeles, cumplidores habituales de la Providencia divina, cuyos rasgos iconográficos son los más conocidos y evidentes, puesto que son los que más aparecen en las escenas cristianas de iconografía medieval. Ejercen dos actividades fundamentales: asistir y adorar. Por ello, una de las grandes iconografías son ángeles en acción y la otra, ángeles en adoración. Los primeros son mensajeros privilegiados e intermediarios en la relación de Dios con los seres humanos, transmitiéndonos su palabra, son los ángeles anunciadores. También ejecutan la justicia o castigo divino, como la expulsión de Adán y Eva del paraíso. A veces, ayudan a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento (Abraham, Jacob, Elías,

Pedro, Cristo, María, etc.), a mártires y santos, o, por supuesto, a cualquier persona (por ejemplo el ángel de la guarda que ayuda a bien morir o los ángeles psicopompos que conducen las almas de los difuntos al más allá y ayudarán a los difuntos a salir de sus tumbas el día del Juicio Final). Los ángeles participan en un enorme elenco de episodios sagrados, relatados tanto en fuentes bíblicas como apócrifas.

Los segundos (adoradores), glorifican, alaban e inciensan a la divinidad como parte de la corte celestial (Cots 2011: 229-239). Son parecidos a la corte bizantina que rinde pleitesía al *basileos*, aquellos que recuerdan a los fieles que Dios es el más grande y majestuoso; pueden aparecer a los lados de Cristo, de Dios Padre, de la Trinidad, y, por supuesto, de la Virgen.

Los ángeles han sido personificados bajo forma de niños y de doncellas. En occidente se representaron preferentemente como varones adolescentes, imberbes y rubios, bellos y muy jóvenes. En la Biblia se deja más bien claro que los ángeles son de sexo masculino. Su cabello de color rubio dorado se relaciona con la idea de la luz. Las alas y las ruedas de la visión de Ezequiel simbolizan el continuo desplazamiento de los ángeles y su función de mensajeros.

A partir del s. XIII, en el arte occidental debido a la influencia del teatro litúrgico en el que los ángeles eran interpretados por los diáconos, se los representa también con traje sacerdotal (capa y dalmática), con incensarios (turiferarios) o con cirios (ceroferarios), incluso con tonsura. La representación de los ángeles en el arte cristiano imita las representaciones griegas de las *Nikés* (Victorias aladas) y las imágenes romanas de Eros-Cupido alados, así como Mercurio se representa con alas en los pies y es el mensajero de los dioses. El arcángel Gabriel, el gran mensajero, asume atributos de Mercurio.

Nos relata Cots (2011) que el PseudoDionisio indica en su *Jerarquía Celeste* que estos seres inteligentes son las que más profundamente participan de Dios, y son los

que transmiten a los demás los misterios ocultos de Dios. Por lo cual les corresponde el título de ángel o mensajero. Ellos reciben los primeros la iluminación de Dios y ellos nos transmiten las revelaciones que nuestra limitada inteligencia no podría comprender; la Sagrada Escritura asegura que la Ley nos es entregada por ángeles. Santo Tomás de Aquino, el doctor angélico, estudió los ángeles en la *Suma Teológica*. Pero en su obra, las jerarquías establecidas por el PseudoDionisio no se diferencian por sus atributos, sino por su función. Así los serafines, querubines, tronos y dominaciones alaban y glorifican a Dios. Los demás tienen como función ejecutar los mandatos de la Providencia para el orden universal.

Los ángeles adorantes representados en el arte eucarístico tienen su fuente original en los querubines del arca de la alianza del pueblo elegido. Hablan a Moisés para transmitir los designios divinos al pueblo. Esta sería la descripción más antigua de ángeles adorantes en la religión judeo-cristiana. Ángeles que custodian la vieja ley y adoran las palabras de Aquel "que es el que es". La Nueva ley, añade Cots, cambia el oro del arca por la cruz y después por la santa custodia, cuyo viril, donde se expone el Santísimo Sacramento, ha de ser también de oro o dorado. Cuando Calvino y Lutero niegan la presencia real de Dios en la Eucaristía en el s. XVI, los ángeles adorantes adquieren un valor religioso y simbólico reforzado, sobre todo a partir de Trento. No obstante, la Contrarreforma consolidará la relevancia de los ángeles adoradores como forma de enfatizar la divinidad de la Eucaristía. Los ángeles también aparecen adorando afligidos a Cristo crucificado, y exultantes adorando al resucitado. Recordemos que la victoria romana, la gran *Niké* de los griegos, se colocaba en los sepulcros como victoria sobre la muerte. Los ángeles cumplen aquí esa función de exaltar la victoria de Cristo vencedor de la muerte y redentor de la humanidad (Cots 2011: 229-239).

Cots (2013: 215-223) nos recuerda que en la tradición incensar es alabar, por ello se incienso a Dios para alabarlo (recordemos que uno de los regalos de los Reyes

Magos fue incienso, precisamente para simbolizar la divinidad del Niño Jesús). Igualmente, los ángeles ceroferarios rinden con sus cirios honores a Dios, a María y a los santos. Los ángeles adorantes, ceroferarios y turiferarios, reproducen con su representación la liturgia del cielo que es la misma que la de la Iglesia, que es la única verdadera y querida por Dios. Recordemos el prefacio común de la misa que nos une al canto de los ángeles para entonar el *Sanctus*: *Per quem majestátem tuam laudant Angeli, adórant Dominatiónes, tremunt Potestates; Caeli caelorumque Virtútes ac beáta Séraphim social exsultatióne concelebrant. Cum quibus et nostras voces ut admitti júbeas, deprecámur, súpplíci confessióne dicénte* (Por cuya majestad te alaban los Ángeles, te adoran las Dominaciones, las Potestades se estremecen; las Virtudes de los Cielos y los bienaventurados Serafines celebran con júbilo. Permítenos asociar nuestras voces a ellos cantando humildemente tu alabanza) (*Missale Romanum* 1941: 313). (Texto traducido del latín al español)

El mismo Dante Alighieri hace referencia a esta función litúrgica de los ángeles en la *Divina Comedia* cuando, en el canto XI del Purgatorio, parafrasea el padrenuestro y dice: "*Come del suo voler li angeli tuoi / fan sacrificio a te, cantando osanna, / così facciano li uomini de'suoi*". (Alighieri 2004: vv. 10-12) (Así como de su voluntad tus ángeles / hacen sacrificio a ti, cantando hosanna, / así hagan los hombres de los suyos. Versos traducidos del italiano al español).

Los ángeles ceroferarios son los portadores de la luz, habitualmente como velas encendidas en ciriales (Cots 2013: 215-223). La luz simboliza el júbilo y la celebración. Jesús se autodenomina "la luz del mundo" (Jn 8, 12). Los ceroferarios y turiferarios representan la adoración que tributamos a Dios.

Como ya hemos apuntado, el incienso adquiere un trasfondo simbólico. Los ceroferarios iluminan, además, a María, Madre de Dios. Quizá la representación más antigua de ceroferarios es en la de Coronación de la Virgen. Los turiferarios

aparecen relacionados con las coronaciones regias para recordar la liturgia celeste en la tierra. En las representaciones de la Dormición de la Virgen, mientras Ella yace sobre un lecho, san Pedro preside el funeral y las velas y el incienso sirven aquí para honrar a la que es Madre de Dios (Cots 2013: 215-223).

En la tercera parte de su estudio García Mahiques (2016) analiza detenidamente la iconografía de los tres arcángeles canónicos: san Miguel, san Gabriel y san Rafael. Las representaciones de san Miguel son las más abundantes y se clasifican en varios tipos iconográficos: 1) como jefe o general de las milicias celestiales, que lucha con Satanás y triunfa sobre el dragón, el ángel caído, el demonio; 2) como encargado de pesar las almas para decidir su destino eterno, sería psicopompo (acompañante del alma del difunto al más allá), de acompañarlas al cielo, incluso después de salir del purgatorio; y 3) como anunciante del Juicio Final. La iconografía de los milagros de san Miguel es por sí mismas un verdadero ciclo. Solo por citar algún ejemplo, estaría la iconografía relacionada con la aparición del arcángel en el Monte Gárgano (Italia) y en el *Mont Saint-Michel* (Francia), que son sus dos grandes santuarios, o la visión del papa san Gregorio Magno del arcángel sobre el *Castel Sant'Angelo* de Roma (Nota ³⁰). Es indudable que la *Leyenda dorada* ha desempeñado una gran ascendencia en esta iconografía.

La iconografía relativa a san Gabriel es muy abundante, aunque menos variada que la de san Miguel; se focaliza básicamente en la escena de la Anunciación. También se lo representa con el lábaro (bandera, estandarte, insignia) y el orbe; a veces aparece con otras tipologías, cuando se lo agrupa con los siete príncipes angélicos, conjunto iconográfico surgido en Palermo y desarrollado con gran fortuna en el Virreinato del Perú.

La iconografía de san Rafael se vincula fundamentalmente con la historia de Tobías. También logra divulgación gracias a las tres visiones del padre jesuita Andrés de las

Roelas, ya que san Rafael salvó de la peste a Córdoba a finales del s. XVI y en agradecimiento esta ciudad lo nombró custodio perpetuo (García Mahíques 2016).

7.1.1.2. Los ángeles y su música al servicio de María

García Mahíques (2017: 26-295) nos explica en su siguiente libro que los jesuitas fueron los auténticos divulgadores de los siete príncipes de los ángeles en el arte representado en muchas obras del s. XVIII y XIX en España y en América. La Biblia proclama la existencia de siete ángeles singulares ante el trono de Dios: en Ap 1, 4 dice: "Reciban gracia y paz de Aquel que es, que era y que viene de parte de los siete espíritus que están delante de su trono" y "Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que tiene entrada a la gloria del Señor", asegura el ángel en el Libro de Tobit 12, 15 (o Tobías).

Los nombres de estos siete arcángeles, que en la pintura suelen acompañar a María, aparecen consignados en distintos sitios. Primero están los tres arcángeles cuyos nombres descubrimos en la Biblia: Miguel, luchador contra el demonio, Gabriel, que anunció a María; y Rafael, acompañante de Tobías. El inventario continúa con Uriel, que no aparece en la Biblia, pero sí en el primer Libro de Enoc, un apócrifo judío escrito por varios autores entre el s. III y I a. C. Puede que la Carta de Judas se remitiera a este texto al hablar de la caída de los ángeles. Uriel significa en hebreo "fuego de Dios", por ello muchos pintores lo han asimilado con el ángel que expulsa a Adán y Eva del paraíso con la espada de fuego (García Mahíques 2017: 26-295).

El jesuita Cornelio Lapide (1567–1637), reputado exegeta y gran difusor de la devoción arcangélica, opina que Jehudiel es considerado guía de las naciones, luce en las pinturas corona y garrote, podría ser el que condujo a Israel por el desierto (Éx 23, 20-33). Barachiel reparte los siete dones del Espíritu Santo y suele ser pintado con flores en el regazo. Sealtiel puede ser el ángel que evitó a Abraham matar a su hijo Isaac en el Génesis, y se trata del mismo que explica a la esclava

Agar que dará a luz un hijo llamado Ismael. En las pinturas aparece en actitud orante o con incienso, como intercediendo por los seres humanos.

Estos siete arcángeles se sitúan ante María, que es el trono de Dios y Reina del cielo, se sirve de ellos como sus asistentes. Alberto de Velasco, gran devoto de estos príncipes angélicos y obispo en la catedral de México en el s. XVII escribió: "El amor de María a estos excelentísimos Espíritus tiene su origen en el agradecimiento y en la nobleza de esta Señora por haber sido estos Siete los que con más demostraciones de fineza y amor la cortejaron y sirvieron desde el primer instante de su Concepción Inmaculada hasta que en su Asunción subió triunfante al Paraíso". (Nota ³¹)

La música cantada de los ángeles (Perpiñá 2013: 29-49) aparece en los evangelios apócrifos como señal de la presencia del Santísimo en los episodios centrales de la historia de la Salvación: Anunciación de la Virgen, Natividad de Cristo y la liberación de las almas del Limbo. Las celestiales armonías desempeñan un papel psicopompo en el Tránsito de María y en la muerte de san José, anunciando así la Salvación de los creyentes. Los ángeles músicos entraban, según narran los apócrifos, habitualmente en contacto con los miembros de la Sagrada Familia, particularmente con la Virgen. Para que en Occidente se extendiera la devoción a María como instrumento de la Redención y fuera vinculada con la música celestial, hubo que esperar hasta el s. XIII. San Bernardo de Claraval (1090-1153) asegura ya en esa época que la Virgen María es la única intermediaria a través de la que es posible la Salvación.

La polifacética abadesa Hildegarda de Bingen (1089-1179), continúa Perpiñá, también confiere a María una función esencial en la Historia Sagrada. Establece una curiosa analogía entre la Encarnación de Cristo, los cánticos celestes y la música litúrgica. La conexión entre todas estas ideas sería el Espíritu Santo. El arte

representa la profetizada gloria de la Jerusalén celeste, donde los ángeles músicos se unen a los coros de apóstoles, profetas, santos, mártires, vírgenes y bienaventurados que entonan el *canticum novum* ante un Cristo majestuoso y su Madre, sentada en un trono a su derecha.

La evidente presentación jerárquica de estas figuras en las miniaturas y *códex* medievales posibilita describir un camino de Salvación que parte de los santos y mártires, continúa por María mediadora de la humanidad ante Dios y finaliza en el Cristo majestuoso flanqueado por los coros angélicos que evocan la perfección de la creación divina. Según Perpiñá, en una de las visiones de Hildegarda, titulada *Symphonia de sancta Maria*, se describe cómo toda la corte celeste, incluidos los nueve órdenes angélicos, tributan un homenaje musical a la Madre de Dios. En la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (1230-1298), son cuantiosas las alusiones a la música angélica en episodios de los Evangelios, como en la Natividad, en la Adoración de los Magos, en la Ascensión de Cristo y, singularmente, en la Asunción de la Virgen. La imagen de Cristo coronando a María en los cielos es una representación conceptual donde la presencia de los ángeles trompeteros obedece principalmente a su exaltación, haciendo las veces de heraldos celestiales:

La inclusión de las angélicas armonías contribuye a la glorificación de Cristo y su Madre en un espacio y un tiempo más allá de los límites de la existencia humana. También es cierto que la música de los ángeles parece evocar ciertos episodios de su vida como son la Natividad, la Asunción y la posterior Coronación, ya que muchas veces María aparece coronada y/o entronizada como Reina de los Cielos, rodeada de su séquito celeste (Perpiñá 2013: 39).

Perpiñá (2017: 185-233) desarrolla en su investigación el episodio narrativo más abundante, tanto en referencias musicales como en la literatura, como en el arte visual, que es el Tránsito de la Virgen María y sus episodios anexos. Los hechos que

lo configuran son relatados minuciosamente con todo detalle en el extenso catálogo de apócrifos asuncionistas conservados hasta hoy. La música humana y celestial cumple en todos ellos una importante función en el homenaje realizado a la Virgen en el trance de su muerte y la Asunción de su alma, en su procesión fúnebre y en la ceremonia de la recepción de su cuerpo en el cielo. Según avanzan los años, se acrecienta el número de alusiones musicales y aparecen toda una serie de citas a la música humana que habría sonado en los momentos finales de la Virgen. Los habitantes de Jerusalén cantan loores para agradecer los milagros de curación que se producían alrededor de la morada de María. También los apóstoles cantan himnos fúnebres a la Virgen, de forma que su muerte se produce en una atmósfera litúrgica y musical durante cinco días

La primera entrada de música angélica, prosigue Perpiñá, en el relato asuncionista tiene lugar durante la Dormición y Asunción del alma de la Virgen. Este elemento es tan importante que, en el *Liber Requiei*, del s. III (Shoemaker, S. 2002: 290 y ss. del Apéndice A), Jesús asegura a su Madre que no vendría solo Él para asistirle en su muerte, sino que vendría "con todas las milicias de los ángeles (que) vendrán y cantarán junto a ti". La música humana y celeste cantada en el funeral de la Virgen no generó una tradición visual en el arte cristiano, pero sí crearon un ambiente angélico-musical en torno al Tránsito de María, que se representa en el teatro asuncionista.

Después de que los ángeles custodiaran tres días el cuerpo de la Virgen, los apócrifos describen la *assumptio corporis* (asunción del cuerpo), donde se resalta el milagro de suceder este hecho rodeado de perfumes delicados, luces sobrenaturales, voces angélicas y música celestial. La Coronación de María es, además de su Asunción, el modelo iconográfico de la narración, donde más se incluye la música angélica. Sin embargo, la Coronación no es un acontecimiento narrado en los apócrifos, porque estos se limitan a subrayar la glorificación de María en los cielos.

En resumen, la actuación de numerosos ángeles músicos acompañando a la Virgen en su Asunción al paraíso es un reflejo poético de las referencias apócrifas, más que de las exégesis patrísticas o teológicas: “La liturgia, sin duda, ha sido la inspiradora de mosaístas, pintores, escultores, músicos y dramaturgos, que han acompañado de un cortejo triunfal de ángeles a la santa Madre de Dios en su Asunción” (Jounele 1992: 71). Estos ángeles son virtuosos intérpretes de instrumentos musicales que visualizan los cánticos, himnos y salmodias que entonaron los coros angélicos en el proceso de la agonía, muerte, sepelio y Asunción de la Madre de Dios.

Así, por ejemplo, el Pseudo-Juan Evangelista señala que, tras el entierro de María en el huerto de Getsemaní, se oyeron durante tres días cánticos de ángeles hasta el instante mismo en que la Virgen resucitó y fue asumida al edén celeste. Con similar criterio, el Pseudo-Juan de Tesalónica sostiene que durante la inhumación de la madre de Jesús se oían melodiosos cánticos de ángeles invisibles. En sintonía con semejantes fábulas apócrifas y recogiendo la tradición oral jerosimitana transmitida por el arzobispo Juvenal, san Juan Damasceno reitera la versión de los himnos angélicos durante la muerte y la asunción de María (Salvador 2011: 216).

7.1.1.3. Sus funciones en el teatro religioso y asuncionista

Según Vincent-Cassy (2013: 1177-1184), las distintas clases y categorías de ángeles representan un tipo de mediación entre lo humano y lo divino, y esta función mediadora es fundamental para comprender su rol teatral. El ángel custodio; el angelito volador, también llamados *putti*; el ángel turiferario, como representa Francisco de Zurbarán en la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera en 1639; el ángel músico, el ángel de la Pasión, los siete arcángeles entre los cuales san Miguel, san Rafael, san Gabriel son los más conocidos y venerados. Esta multiplicidad de ángeles se fue humanizando gracias al teatro, la misma evolución que afectó a la figura del diablo. El ángel, insistimos, es el adversario del demonio,

y por lo tanto el artífice del Bien contra el Mal en todas sus manifestaciones, que acabaron, también, influyendo en su representación teatral.

Asimismo, los ángeles son la antítesis de los demonios que, no obstante, fueron descritos por teólogos como ángeles caídos, por lo que sus iconografías serán antitéticas: los ángeles son jóvenes, imberbes, luminosos y semejantes a los hombres frente a los demonios que son velludos, de tez oscura (a menudo negra), híbridos entre hombre y animal, oscuros y cambiantes. Esta antítesis es perfectamente visible en las representaciones del Juicio Final (González Hernando 2009: 9).

Vincent-Cassy (2013: 1177-1184) propone con buen criterio que el recurso más utilizado por los dramaturgos para dinamizar la acción en una obra en la que un protagonista avanza hacia la santidad es precisamente la que convierte al ángel en el opositor a la figura del tentador. Los personajes angélicos se oponen al diablo en muchas escenas de las comedias de santos (incluida la Virgen), airado por la pureza moral de un personaje; igualmente, se pueden oponer a otros enemigos infieles o paganos del cristianismo. El teatro muestra al ángel como una entidad en movimiento, que sube y baja, al contrario del diablo. El ángel interviene como mediador entre el cielo y la tierra en sus infinitas encarnaciones teatrales. *Ascendentes et descendentes*, los califica Bernardo de Claraval en sus sermones sobre el salmo 90 *Qui habitat in adjuratio* (El que habita al abrigo del Altísimo. Título traducido del latín al español). Por ello se representa a los ángeles subiendo y bajando.

Sin embargo, Maurizi (2012: 248-261) afirma que la figura del ángel en el teatro castellano de fines del s. XV, aún no ha adquirido una tipología para su representación. Existe una tradición común basada principalmente en los evangelios canónicos, con una predilección por san Lucas, aunque llevado a la práctica, la escritura teatral resulta ser poco homogénea. La presencia o la ausencia del ángel no

dependen únicamente del lugar donde se escenifica la obra. Por ejemplo, Juan del Encina que escribe por encargo de un mecenas para celebrar los ciclos litúrgicos, representa sus obras en un espacio cerrado y palaciego, saca a escena tres veces al ángel dándole la palabra, mientras que Lucas Fernández, con un espacio de escenificación menos conocido, parece negarse a dotar de carne y visibilidad a los mensajeros de Dios. La sencillez prevalece, si el espacio es palaciego. No se deduce de las acotaciones del teatro de Encina el uso de ninguna tramoya, pues el ángel sale a escena igual que los otros personajes, aunque con distinto vestuario. Cuando los espectadores son nobles, no hay que adoctrinarlos ni asombrarlos con efectos especiales, porque ya están enseñados.

Al contrario, asegura Maurizi, los autos del *Corpus Christi*, escenificados en un espacio abierto y destinados a un público amplio y ciudadano potencian la presencia de los ángeles para fines didácticos y para impresionar a los espectadores. Si es el espacio abierto, como en el *Corpus*, la salida a escena de los ángeles va animada por trucos, artificios y música para impresionar al público y crear la ilusión de una realidad evangélica siempre actual. La finalidad aquí es esencialmente edificante.

Estos seres celestiales (Vincent-Cassy 2008: 161-176) serán presentados como los que vienen a auxiliar a los fieles de las asechanzas del maligno desde la Alta Edad Media. La oposición entre diablo y ángel sigue siendo un recurso persistente y eficaz para estimular a los fieles. Así se constata en la recopilación de comedias de santos que hizo González Ruiz (1996). El ángel es el adversario del demonio en todas ellas, y como mediadores son muy útiles en las comedias de santos, ya que dan pie a resolver los momentos de crisis, revelando la voluntad divina, salvando así a los futuros santos, desfavorecidos en su vida ante el asedio del maligno. Como ya hemos apuntado arriba, el ángel va adoptando la figura humana y se humaniza en el s. XVII bajo la forma del ángel custodio. El género teatral de la comedia de santos favorece

en España un modo de escenificación totalmente peculiar y original al proceso de humanización de los ángeles.

Los ángeles en el teatro asuncionista

Cámara (2008: 25-40) argumenta que el texto del *Misterio* de Elche queda fijado en la consuetud de 1625 (llamada de la reforma polifónica), en el que se potencia la puesta en escena y la música más que el texto hablado. Como se amplían los *melismas*, el tiempo del texto se amplía cada vez más. Los más desfavorecidos con estos arreglos son los personajes celestiales, porque su tiempo de canto queda reducido a la duración de la bajada y la subida del cimborrio al *cadafal*, con lo que algunos textos pierden coherencia al ser cortados.

La visita del ángel a María es uno de los episodios más afectados por esta reducción textual y de florecimiento musical. Actualmente, el ángel sólo canta dos versos de dieciséis en el descenso y dos de ocho en la subida. Por ello queda confuso al no saber si Jesús ha concedido el deseo a María o para qué sirve la palma. Esta escena ocupa 36 versos y comienza con el canto de María arrodillada sobre su lecho y exteriorizando su deseo de morir para volver con su Hijo. Ahora se abren las puertas del cielo y desciende en la *magrana* un ángel que saluda a María, le asegura que su deseo ha sido otorgado y le ofrece la palma, que en tres días la llevará al paraíso y que han de sepultarla con la palma. Una vez abajo, el ángel va hacia María, se arrodilla y le entrega la palma. Ella le pide que los apóstoles regresen de todas partes del mundo para enterrarla. Tras esto, el ángel accede a la *magrana* y mientras sube le confirma que este deseo se cumplirá, porque así lo ha dispuesto Dios.

Probablemente, reflexiona Cámara (2008), este texto ya se nos haya transmitido reducido, puesto que de las tres peticiones tradicionales que formula María al ángel, el *Misterio* solo alude a una; desde el punto de vista dramático, las otras dos peticiones (que sí aparecen en el de Valencia y el de Tarragona) son poco efectistas.

En el texto de Santiago de la Vorágine, del cual el *Misterio* es deudor en el fondo y la forma, sí que aparecen las tres.

En el *Misterio* de Tarragona, la escena de 82 versos empieza con el anhelo de María de morir y abandonar este mundo doloroso. Un ángel, enviado por Jesucristo, le anuncia que su deseo será concedido y le hace entrega de una palma, para que la lleven delante de su funeral. María le pregunta su nombre, que los apóstoles la acompañen en su entierro y que su alma no se encuentre con Satanás. El ángel evita la respuesta de su nombre, pero sí admite las otras dos peticiones.

En el *Misterio* de la Catedral de Valencia, el texto que se conserva está reducido solo a los parlamentos de María y al primer verso de las intervenciones de los demás personajes, así pues es imposible conocer los versos que pronunciaría el ángel. La escena que comentamos solo ocupa 12 versos y comienza con el deseo de María de morir. El ángel desciende del paraíso (el cimborrio), se aproxima a María, la saluda y le revela que irá con su Hijo, además de entregarle la palma. María expresa al ángel sus tres peticiones, el ángel contesta a las tres y vuelve a subir al cielo. María agradece a Dios esta visita (Cámara 2008: 25-40). (Texto traducido del valenciano al español)

La primera cita sobre la presencia del ángel en el *Misterio* de Castellón es de 1566. Intervienen diversos ángeles (Mas i Usó 1999: 13-81). Primeramente, aparece Gabriel que desciende en la *magrana* para ayudar a María a subir al lecho y comunicarle que pronto la llamará Dios y vuelve al cielo concluida su misión. También se nombran dos ángeles que bajan para acompañar a la Virgen en su ascenso al cielo y dos ángeles más le tiran flores desde el cielo mientras asciende. Así pues, como mínimo cinco ángeles participan en el *Misterio* de Castellón.

En la *Comedia de la Vida y muerte de Nuestra Señora*, colección del conde de Gondomar, existe un personaje que aparece en distintos momentos de la obra y que

tiene una clara función de hacer avanzar la acción. Nos estamos refiriendo a san Gabriel, mensajero de la divinidad que en su primera aparición, y tras la anunciación, recomienda a María que acuda a visitar a su prima Isabel, impide que José abandone a María tras pensar que le ha sido infiel, propicia el viaje de la sagrada familia a Egipto, en un primer momento y su regreso a Judea después, e informa a la Virgen de que morirá en pocos días. Sus intervenciones funcionan como resorte de la itinerancia de los personajes, y por lo tanto, de la acción. Pero además de ello, su aparición interrumpiendo la escena de vela de los pastores para anunciarles el nacimiento de Jesús al poco de iniciarse *Nuestra Señora* concreta la cronología de la acción, al igual que lo hace la muerte de María, con lo que el arco temporal de la acción de la comedia queda bastante fijado dentro del ámbito legendario (Durá 2016: 189-208).

Los ángeles, en los dramas asuncionistas ingleses, descienden para recoger el alma de María, a veces se les unen Gabriel o Miguel y entonan canciones mientras elevan el alma de la Virgen en forma de pequeña imagen. Ellos son los encargados de abrir el sepulcro de María, para que su cuerpo resucitado pueda ascender. Son ángeles músicos a su servicio. En el *pageant* 45 del ciclo de York *La Asunción de Nuestra Señora* participan hasta doce ángeles; en otros pueden ser no menos de cuatro o seis. Suelen interpretar las antífonas, como la cuarta de vísperas, la quinta de laudes del común de las Vírgenes, versos del Cantar de los Cantares, y melodías generalizadas en otros dramas asuncionistas europeos como *Veni de Libano, Veni, electa mea, Surge, pròpera mea* (Ven del Líbano, ven, querida mía, levántate, acércate a mí. Versos traducidos del latín al español). Estas melodías se repiten varias veces en el mismo drama con distintas melodías, de lo que se deduce que, evidentemente, la música angélica no tenía solo valor paralitúrgico, sino que estas variaciones servían como potenciador del entretenimiento. Los ángeles siempre aparecen en estas piezas al servicio y glorificación de María (Portillo y Gómez 1995: 29-96).

Para Sanmartín (2018: 185-210) los ángeles ocupan un lugar muy señalado en el imaginario de sor Juana de la Cruz, quien tiene uno siempre junto a ella que la aconseja y acompaña, Laurel: un ángel de la guarda, compañero perenne de su alma. Estos ángeles, además de ser músicos, aparecen con cierta frecuencia en forma de milicia celestial, inspirándose en ese ejército que, según nos relata el Apocalipsis (12, 7–9), entabla una lucha victoriosa contra Satanás. El capitán de este ejército suele ser el arcángel san Miguel, venerado como guardián del paraíso y de la Iglesia, protector de los caballeros cristianos. En el *Libro de la casa* se presenta la angelomaquia dramáticamente al inicio del segundo *Auto de la Asunción*. Juana decide situarla antes de la Encarnación y Ascensión de Cristo y de la Asunción de la Virgen a los cielos (que se produce tras la batalla celestial) y no en el paraíso terrenal, antes de la Creación del ser humano. Al final del sermón 46, Dios le explica cómo se debe representar la Asunción de la Virgen, incorporando la angelomaquia.

Los ángeles buenos adoptan una disposición doméstica, pues, tras la batalla celestial, se dedican a barrer y limpiar la suciedad que se queda en el Cielo, según el *Conorte*. Pero al tiempo que se produce esta suerte de rebajamiento, los ángeles de Juana, personajes multiformes y dúctiles, también pueden ser igualados a la divinidad, en tanto que María y Cristo se transforman en ángeles durante dos episodios de los sermones 56 y 57 (Sanmartín 2018: 200).

San Miguel no es representado con una espada, sino con una lanza de tres puntas (símbolo de la Santa Trinidad), que seguramente lo acompañaría en el *Auto* durante su desafío a Satanás y sus huestes. El buen olor de los ángeles buenos pudo estar simbolizado por esos incensarios y rosas que sujetan en el *Conorte* mientras cantan, bailan y tañen. La angelomaquia está presente en el teatro del XVI, pero no aparece relacionada con la Asunción en la *Leyenda dorada* ni en los evangelios apócrifos. "Este episodio que resta importancia a la protagonista de su día y que de hecho acaba

con san Miguel hablando y cerrando la función, representa uno de los rasgos más originales de la obra de Juana (o del convento)" (p. 204).

7.1.2. El diablo y sus demonios

7.1.2.1. *El diablo como personaje: nombres, roles, rasgos e infierno*

Entonces Adán pecó y toda la naturaleza cambió para peor; donde antes hubo una tierra fértil, ahora todo son espinas y abrojos. Antes el hombre trabajaba la tierra con placer, y ahora todo es dolor, frustración y fatiga. Las mujeres también tiene su castigo, las miserias humanas acompañan ahora a hombres y mujeres desde el nacimiento hasta la ancianidad. Lo peor de todo está al final: la muerte, el último enemigo. Al principio, Dios concedió el poder de vivir sin necesidad de morir, era un designio natural, sino que surgió tras el pecado, elegido, de Adán, una horrible agonía transmitida a toda su progenie, acompañada de un cortejo de enfermedades. La Humanidad, antaño armoniosa, perfecta y libre, fue asolada a través de Adán por la mortalidad y el deseo, mientras que todo sufrimiento es la prueba del deterioro moral y espiritual introducido por Adán. Desde san Agustín, la transmisión hereditaria del pecado ha sido la doctrina oficial de la Iglesia católica (Pagels 1990: 191).

El diablo es homicida desde el principio y no se mantuvo en la verdad, porque la verdad no estaba en él. Cuando habla la mentira, habla de lo suyo propio, porque él es mentiroso y padre de la mentira (Jn 8, 44).

San Bernardo ya hablaba en sus sermones de un diablo que comandaba las fuerzas del Mal, pero ridículo y estrafalario. Esta interpretación surge con fuerza, según Sirera (1991: 58), en la tradición de una Iglesia que afirma sin ambages la superioridad absoluta del Bien sobre el Mal a partir del s. XIII. La doctrina es antigua, y la inferioridad de las fuerzas del Mal frente a las del cielo es un argumento

acreditado desde santo Tomás de Aquino para anular las doctrinas dualistas, que desde el Antiguo Testamento habían ido surgiendo de vez en cuando.

Después de que el diablo engañó a la primera mujer y al primer hombre para que pecaran y que tentó tres veces a Cristo (Crawford 1910: 302-312), nuestros antiguos dramaturgos mostraron en escena sus inagotables argucias para incitar a los seres humanos al pecado. Así como en las obras religiosas francesas el diablo se materializa bajo una gran diversidad de nombres, los nombres de los demonios son limitados en el teatro español. En muchas obras se usa simplemente la palabra genérica demonio o diablo. Crawford anota estos otros nombres propios: del Antiguo Testamento, Asmodeo; del Apocalipsis, Lucifer; del Nuevo Testamento, Satanás, Belcebú, Belial; de la mitología griega, Cancerolro (Cerberus), Caron; pero los más utilizados son Satanás y Lucifer. (Texto traducido del inglés al español)

Para García Mahíques (2019: 8-11) la palabra "diablo" se refiere genéricamente a un poder personal e invisible que rige las fuerzas del Mal contra los designios de Dios y para quebranto de toda la humanidad; su etimología procede del griego y del latín *diabolos* y se usa en la Biblia para traducir el *Sathán* hebreo; diablo es la palabra del español equivalente a Satanás en el Nuevo Testamento. Esta palabra aparece desde antiguo en singular, ya que se refiere al enemigo del Bien por antonomasia; es un ser individualizado que incita al odio, la envidia y la violencia entre los seres humanos (aunque en el pasaje del Evangelio sobre el hombre poseído, Mc 5, 9, Jesús inquiera a los demonios por sus nombres y ellos responden "Somos legión").

Por contra a la personalización del término diablo, demonio ha apuntado siempre a un colectivo indefinido de seres inmateriales. Satanás, palabra aramea, Beelzebul, dios cananeo que corresponde a Baal el príncipe y *diabolus* se convirtieron en vocablos sinónimos. Aunque Lucifer, Satanás y Leviatán se han representado de

manera concreta, no sería el caso de otras denominaciones del maligno: Behemot, Belcebú, Belial o Beliar y Abaddón. Según Mateo (2006: 58-61), en los *dances* las denominaciones del demonio son parcas, en contra del teatro catalán, muy rico en su folclore y tradición. En Aragón se usan nombres genéricos: demonio, diablo, Lucifer, Luzbel, Satán, Satanás, y sus subordinados son diablos. En el *CAV* los nombres son a veces alegóricos, como Mentira o Malicia. En el *dance* actúa normalmente solo, y a veces invoca a las furias del averno o al ejército turco. Sus didascalias internas, más que las externas, aportan rasgos kinésicos, de vestuario, enunciación, sus modulaciones, el uso de 1.^a pers. del pl.: soberbia, impaciencia, envidia, venganza, el tono adulator, la cortesía, cuando le conviene, o momentos de temor y humillación.

En el *dance* aparecen dos tipos de demonio, el carnavalesco, histriónico, desmedido, salvaje, contrario a la medida de los seres del Bien; o el confuso, torturado y triste, más barroco. Lo destacable tanto en los *dances* como en el *CAV* o el *Manuscrito Llabrés* es la derrota del demonio por arrepentimiento del pecador, es la apoteosis del Bien (Mateo 2006: 61-62).

El jefe de los ángeles, como ya vimos, es san Miguel, personaje muy notable en el folclore y el arte (ver apdo. 7.1.1.1), mientras el capitán de los malos se llama Satán o Satanás, que es la palabra más habitual en el Nuevo Testamento y en el refranero (Iglesias 1996: 57-74). Siendo más precisos, Lucifer es el abanderado de los vicios, contrario a Cristo y las virtudes, (como en el refranero: "Quien tiene dos y gasta tres, guárdese de Lucifer", "Donde está la paz, Dios está; donde no, Lucifer y Satanás). Este nombre no sería un nombre propio en la Biblia, sino el resultado de la interpretación patristica sobre una alusión burlesca al rey de Babilonia en Is 14, 12, porque se creía un dios adorado como una estrella. Algunas veces se nombra a demonios misteriosos, como Baralitón, Dario y Fapestno o Asmodeo, demonio de

la lujuria que mató a los siete maridos de Sara, la futura esposa de Tobías (Tb 3, 7-17) (García Mahíques 2019: 8-11).

Crawford (1910: 302-312), a principios del s. XX, ya nos había proporcionado algunas claves para entender los demonios teatrales representados básicamente con rasgos zoomorfos (cuernos y rabo, ruidos de animal), o cuestiones cromáticas (negro para el demonio). La serpiente del Edén, que tiene una actuación muy poco feroz, se manifiesta como una sierpe seductora que en la pintura del románico tardío y en el Renacimiento se representó habitualmente con semblante humano cordial, normalmente femenino, como un reflejo icónico de Eva. Según González Fernández (2017: 123-137), la serpiente realmente solo tiene sentido como figura demoníaca en dramas que escenifican la caída del género humano, en episodios sobre la Virgen María o incluso en los referidos al Apocalipsis (esto último muy relacionado con los dramas asuncionistas y la petición de la Virgen de que el demonio no se acerque a Ella en su muerte, la rivalidad establecida en el Génesis entre Lucifer y la mujer).

Los rasgos externos del demonio escénico medieval son muy variados, como comenta Massip (1999: 239-265), por la misma ambigüedad originaria del personaje y por sus múltiples procedencias. Aun así, encontramos algunos rasgos constantes muy significativos como los cuernos, las garras, las pilosidades, las alas de murciélago, las facciones bestiales, el fuego y los cascabeles o las campanas, cencerros, máscaras zoomórficas, horcas y tridentes. Otra característica de la vestimenta diabólica que ha sobrevivido hasta la actualidad como llevar multitud de reptiles repugnantes (galápagos, serpientes, lagartos, sapos) enganchados en las piernas, brazos y cuello, así como las caras monstruosas y horribles que campan por diversas partes del cuerpo (pecho, espalda, vientre, sexo, trasero), todo ello utilizado para simbolizar su perversidad a través de su deformidad.

Para Mateo (2006: 63-64), los diablos castellanos usan más el color negro del ángel caído; en los *dances* aparece combinado con el rojo fuego más espectacular, con cola, cuernos, garras, fuego, quizá alas, grande y fuerte. Entronca así con el CAV y el teatro catalán. En algunos *dances* el diablo adopta figura humana de burgués, refinado y culto, pero es derrotado con la ayuda del ángel y del santo patrón. En el CAV y en los textos mallorquines puede adoptar la figura de rey, panadero, doncella, cazador, etc. Sus objetos en todas estas obras se ajustan al folclore: horcas, tridentes, hierros, cadenas, un aspecto violento contra el ser humano.

En este sentido, Santandreu (2005: 134-147) añade que la Iglesia primitiva fue transformando los antiguos dioses paganos en demonios. El nombre de Belzebú proviene del dios asirio Baal-zebul, y Astarot de la diosa Astarté. El diablo, convertido en personaje teatral, se adjudica acciones, aparece muy caracterizado y tiene diálogos propios. El hecho de que aparezca en tantas obras del teatro antiguo es un indicio de la sugestión que ejercía sobre un público heterogéneo, al que provocaba tanto el miedo como la burla. Sobre el escenario del teatro antiguo se materializaron diablos grandes y pequeños, subordinados y compañeros, adoptando múltiples formas, tomadas de la Biblia u originales. Los demonios aparecen habitualmente caracterizados como lo que son.

Las rúbricas informan al lector de la entrada del diablo sin ofrecer demasiada información. En ocasiones el diablo no sale a escena con su indumentaria habitual por conveniencias de la trama, sino bajo formas variadas. En el teatro catalán antiguo, por ejemplo, puede asumir el papel de ser humano, animal o divinidad pagana, según convenga. Los siete pecados capitales o las siete virtudes teologales, que configuraron uno de los tópicos más frecuentes de la literatura medieval, así como la muerte o la propia humanidad, se personificaron formando parte de la convención teatral. Los siete pecados se convirtieron en el escenario en diablos, ya

que representaban el error y, por tanto, el pecado (Santandreu 2005: 134-147). (Texto traducido del catalán al español)

El infierno, como lugar de condena para las almas pecadoras, es nombrado continuamente en el teatro europeo antiguo. El infierno simbolizaba un destino terrible, que los dramaturgos recreaban con detalle. Ya señaló Romeu (1985: 1-5) que el infierno, tal como ocurría en el teatro francés, podía ocupar un espacio físico en el escenario, es decir, podía alcanzar, por ejemplo en las obras mallorquinas, la categoría de espacio dramático presente, visible e identificable en el escenario. Respecto al nombre de los demonios, Mascarón parece un diablo particular de la tradición catalana, sabio y experto, hace de procurador infernal en un proceso que lleva su nombre (ver cap. III.3.4).

Algunas consuetas mallorquinas del ms. 1139 (*Manuscrito Llabrés*, Biblioteca de Cataluña) representan una parte de la acción que transcurre en el infierno (n.º 1 y n.º 37); la rúbrica de la consuetas n.º 10 expresa con claridad que Lucifer se sitúa en su cadalso, vestido con los atributos propios de los reyes y asistido por sus consejeros. A la consuetas n.º 1 le falta el principio, que se corresponde con la escena que transcurre en el infierno, por lo que no se dispone de ningún dato concreto, si bien Romeu considera cierta la presencia del infierno en esta obra navideña. La consuetas n.º 37, posterior en el tiempo a la n.º 1, está dividida en "pasos", por tanto es probable que no incluyera ningún tipo de decorado especial para simbolizar el infierno; sus rúbricas son muy pobres y no ofrecen datos definitivos; aun así, la escena del consejo infernal aparenta tener lugar dentro del infierno. (Texto traducido del catalán al español). Debemos recordar y puntualizar también que en el momento en que Romeu (1985) escribe su artículo todavía no se había editado la consuetas n.º 9 del *Manuscrito Llabrés*, en la que también se escenifica el infierno.

Mateo (2010: 55-71) pretende averiguar, por una parte, si la presencia del demonio y sus secuaces condiciona el espacio (dramático y escénico) en las 12 piezas del

Manuscrito Llabrés del s. XVI donde aparece el infierno, o si por el contrario, se adapta a un espacio escénico previo. También pretende analizar, por otra parte, hasta qué punto el espacio y los seres infernales cooperan en el logro del objetivo final de estas piezas: transmitir un mensaje catequístico, que en este repertorio de piezas tradicionales mallorquinas queda matizado, porque los demonios se muestran más preocupados en evitar que su poder se vea menguado por la Redención de Cristo que en intensificar su aptitud como tentadores del ser humano. Para comprender la intención edificante de estas obras, es importante conocer dónde habla y actúa el maligno. El demonio de los *dances* no debe ser ni simpático ni cómico, para no identificarse con él, sino resaltar el fracaso y la burla.

Al contrario, Las piezas castellanas del CAV insisten en mostrar la tenaz dedicación del demonio como tentador del ser humano y cuáles son los medios para derrotarlo. La representación del infierno en el teatro religioso castellano es muy pobre; sin embargo, las piezas escritas en catalán, como estamos comprobando, constituyen una excepción. En una de las obras mallorquinas Lucifer preside en el infierno un consejo de demonios, con los que busca la mejor forma de obstaculizar la llegada de María al mundo, mujer concebida sin mancha que dará a luz al Redentor. El cadalso del infierno lo podemos encontrar también en otras obras de teatro religioso escritas en catalán, como veremos a continuación (Tarragona s. XIV) (Mateo 2010: 55-71). (Texto traducido del catalán al español)

Según Torroja y Rivas (1977: 49), hay indicios de que en algunas obras religiosas que se representaron en Toledo durante el s XV también se acotó el lugar del infierno que se ambientaba con la detonación de cohetes, pero paulatinamente se va poblando de diablos ataviados con pieles de animales, lobos y raposos; se simula el fuego con candelas o quemando estopa o carbón en un brasero y se elabora una decoración con aros de papel, engrudo y telas negras que se abre como una boca de infierno por donde se ven los demonios y ánimas que están en él.

En cuanto al espacio escénico de los dances asociado al maligno, lo que llama la atención desde un primer momento son dos aspectos: por un lado, la colaboración del personaje del demonio para crear la confusión e imprecisión medieval de los límites entre el espacio del público y el de la representación, todavía viva en este teatro popular; por otro, la preferencia por un espacio único (la plaza). Incluso cuando la representación cuenta con un espacio múltiple horizontal (castillo cristiano–plaza–castillo moro), a veces itinerante, las escenas más importantes de la representación se llevarán a cabo en el lugar central, en la plaza. La plaza, como símbolo del mundo terreno, encuentra sus antecedentes en el camino y en el mercado que, por ejemplo, encontramos en varias piezas del CAV, si bien las posibilidades del espacio tierra en los autos y farsas castellanos son más variadas y abarcan distintos lugares públicos de la contemporánea ciudad renacentista. Las tradicionales piezas mallorquinas, en cambio, demasiado plegadas a sus fuentes, no se arriesgan a la actualización de un demonio que continúa manteniendo su atemporal imagen (Mateo 2016: 66).

7.1.2.2. Su evolución en el teatro religioso y asuncionista

Cuando estudiamos el personaje del diablo en el teatro, no podemos olvidar, como asegura Ferrer (1989: 303-324), que la Inquisición observaba con sospecha la mezcla de lo sagrado y de lo profano en el teatro y los espectáculos. El Concilio de Trento había prohibido la utilización de las Sagradas Escrituras con fines profanos. En 1591 el obispo calificador (más tarde Inquisidor General) Diego de Arce se escandalizaba ante el uso de las Sagradas Escrituras en representaciones profanas, aunque la intención de los actores fuera buena y por ello prohibió en los autos del *Corpus* "la mezcla de entremeses profanos, ni de cosa que no sea para mejor enderezar el pueblo a devoción y adorar al Santísimo Sacramento e conforme la reverencia que se debe en presencia de tan gran Señor e no para mover el pueblo a risa y hacer otras descomposiciones, gritos, ruidos y alborotos indebidos con

semejantes representaciones". La amenaza a los transgresores suponía pena de excomunión mayor. Una vez constreñido el rol del demonio al drama religioso, su evolución posterior se inclinará hacia un tratamiento serio del personaje y su caracterización medieval de monstruo con alas, cuernos y rabo desaparecerá de los escenarios.

El demonio ha sido representado en muchas ocasiones como el rey de un infierno que se opone al reino de los cielos (Mateo 2011: 221-244). Al ser un monarca, necesita una corte de diablos menores, caracterizados como sus fieles servidores, ejecutores de los mandatos de Lucifer, y consejeros en sus estratagemas contra el género humano. Esta imagen del demonio como rey, reflejo del feudalismo, está muy arraigada en los textos medievales y pervive en el teatro religioso del s. XVI. Así como Dios está acompañado por sus nueve coros angélicos y Cristo por sus discípulos, el soberano del infierno es el jefe incontestable de las huestes infernales. Cristo reina en el cielo y Lucifer, su antagonista, se convierte especularmente en señor de las tinieblas infernales. El concepto de *miles diaboli* (soldado del diablo), ejército formado por todos los demonios se opone a la idea del caballero cristiano que lucha contra el pecado con las armas de la fe en Cristo (*milites Christi*, soldados de Cristo, como los denomina san Pablo).

Lucifer puede encabezar personalmente sus empresas, pero en otras ocasiones se atiene solamente a diseñar las líneas maestras de sus ataques contra el ser humano, y a encomendar la ejecución de las tareas a cada uno de sus acólitos. La elección entre un modo u otro de actuación depende de lo que haya escrito en la obra (bíblica, hagiográfica) o por su adecuación, según las leyes del feudalismo, a la categoría de su adversario; pero también puede deberse, por ejemplo, a las diversas actitudes de defensa o ataque, asumidas por los personajes infernales antes y después de la Redención respectivamente (Mateo 2011: 221-244). Desearíamos destacar una idea realmente sugestiva que aportan Arellano y Duarte:

El rebajamiento al que somete Calderón al personaje del demonio, pues aunque mucho presume de sabio solo conoce una parte de las doctrinas teológicas, las más ceñudas e inquisitoriales, pero se olvida de todo lo referente a la redención y al amor divino, resultando siempre sorprendido en su propia trampa (2003: 103).

Lazar (1972: 31-50; 1990) cree que la popularidad de las versiones dramáticas de la leyenda de Teófilo se debe en buena medida a que los personajes dejaron de ser figuras lejanas y más o menos icónicas, para llegar a ser más realistas y cercanos a la audiencia. El diablo, María e incluso Dios mismo se hicieron accesibles a la gente. Asimismo, el papel del judío evoluciona en el escenario, dando mayor importancia a los fines didácticos, cómicos y grotescos (ver apdo. 7.1.3.2). La demanda popular dio pie a un Satanás más inseguro y solitario, siguiendo la tradición popular de Lucifer; una María más femenina, sensible a los halagos, dada a “manipular” y regañar a su Hijo, y preparada para enfrentarse con los poderes tenebrosos; e incluso un Cristo vulnerable, más alejado de su majestuosidad. (Texto traducido del inglés al español)

En las *diableras/diabladas* y misterios de la Edad Media, las visiones cómicas del más allá, las leyendas paródicas, las fábulas, etc., el diablo es el alegre vocero ambivalente de los puntos de vista no oficiales, de la santidad al reverso, el representante del material inferior, etc. No hay nada aterrador o extraño en ello. A veces, el diablo y el mismo infierno son solo alegres espantapájaros (Bakhtine 1970: 50). (Texto traducido del francés al español)

La *diablada* en el *Misterio* de Tarragona

El *Misterio* de Tarragona es el primero de Europa que presenta una escena muy cómica de diablos (*diablada*) con su particular decorado de infierno, en el que se produce un gran alboroto, incluidos golpes de martillos y se provocaban pestilencias

con azufre quemado. Podemos calificarla como una de los interludios profanos con más éxito del drama religioso medieval, porque en ella el diablo es ferozmente satirizado. No se combate al demonio en estas representaciones, sino que es caricaturizado mediante la burla para resaltar la impotencia del Mal ante la omnipotencia del Bien. Por ello, el diablo se representa como un personaje inofensivo ante el Bien.

La *diablada* de Tarragona se plantea de esta manera: Lucifer manda al diablo Astarot para que tiente a María a la hora de su muerte y así intentar arrebatarle el alma; Astarot, tras escucharlo, se asusta y no se atreve ni a intentarlo. Doble comicidad por desobediencia y miedo. Lucifer, indignado, manda castigar a Astarot, y ordena al diablo Barit que ejecute la orden, pero éste también se niega y sufre el mismo trato. Lucifer lo encarga a Behemot, quien se desentiende del asunto y termina en el infierno a patadas, como los anteriores. Finalmente, Lucifer encarga el trabajo a Mascarón, el cual sí se aviene a hacerlo, aunque temeroso y aterrorizado, pero Jesús, que en ese momento desciende del cielo para llevarse el alma de María, le golpea el hocico con el travesaño de la cruz; Mascarón huye rápido y todos los demonios se refugian en el infierno. La gradación cómica es ascendente, con expresiones coloquiales, léxico argótico y todo tipo de insultos, golpes y riñas hasta el estallido final. "No es extraño que Tarragona, la primera ciudad donde se conserva una diablada dialogada de finales del s. XIV, tenga todavía hoy uno de los Bailes de Diablos más importantes de Cataluña" (Massip 2009: 47).

Los diablos recitan, como es habitual, sus parlamentos sin acompañamiento musical, acoplándose a la idea de la naturaleza antimelódica de los personajes malvados (judíos incluidos), tal como defendió Hildegarda de Bingen (1098-1179), una de las pocas mujeres compositoras conocidas en la Edad Media (ver apdo. 7.2.2), quien se niega a conceder esencia melódica al demonio en su grandioso drama *Ordo*

Virtutum, ya que el demonio es enemigo de la armonía y pretende robar la música al ser humano.

He aquí el diálogo de la *diablada* en el *Misterio* de Tarragona:

Lucifer: ¿Oyes, diablo Astarot? / No seas siempre tan vil. / A la madre vas de Jesucristo, / quien con duelo me hace vivir y triste; / mira si la puedes tener / y ponerla en mi poder.

Astarot: A ti respondo ahora, / venido me es gran temblor, / como digo yo por verdad, / esa tiene gran santidad; / porque te digo no voy a ir, / ni la podría derrocar.

Lucifer: Mis vasallos, a vosotros lo digo: / batidme este enemigo / quien no quiere hacer mi voluntad / y en la cara me ha hecho la contra. / Oyes diablo, tú, Barit, / de entre los otros el más astuto, / haz tú lo que don Astarot / no sabe tratar, ni hacerlo puede.

Barit: Digo, señor, no soy astuto / ni sabré hacer lo que me has dicho; / porque hacer lo que te complace de mí, / que ya no me partiré de aquí.

Lucifer: Quitadme de delante a don Barit, / que no vale un pie de cabrito. / ¡Metedlo dentro inmediatamente! / ¡Dadle pena y tormento! / Escucha tú, don Beemot: / ruego no seas pesado, / y, si quieres ser mi amigo, / haz lo que no puede don Barit.

Beemot: Señor, brevemente te hablaré / que ya de esto nada haré.

Lucifer: ¡Oh las! ¡Bien me tengo por deshonrado / de este que así ha hablado! / Metedlo en fuego ardiente / donde haya azufre muy maloliente. / Mascarón, diablo más cierto, / entre los demás bien experto: / vete hacia esa María / que debe salir de esta vida, / y tú la piensas tentar; / y si la puedes derrotar, / rápido aquí tú la traes / y cerraremos enseguida la puerta. / Porque te lo digo, don Mascarón, / hoy más de los ojos quítate el sueño; / y prepara tu badila, / de todo cuanto hay, haz escollo.

Mascarón: Antes de tiempo me rasco la cabeza; / que no me salga, miedo me da. / Sin embargo, yo lo intentaré; / Mas pienso que me irá mal. / huyamos, huyamos, ¡qué en mala hora he ido! / ¡Desvalida es toda mi arte!” (vv. 184-239). (Texto traducido del catalán al español)

Demonios en los *Autos* de sor Juana de la Cruz

Sanmartín (2018: 185-210) llama la atención de que, aun siendo la batalla celestial un episodio necesitado del decorado del averno, este no aparezca, si bien tal aspecto

es coherente con la pobre presencia del infierno en su obra. Juana no explicita especial interés por el lugar habitado por Lucifer, ni por las terribles fauces que dan entrada a su reino, tan representadas en el teatro de la época. Juana centra su descripción solamente en la figura del demonio, especialmente como híbrido de ángel caído y animal. No hallamos, entre sus indicaciones escénicas, una gran boca de dragón dentada para simbolizar la entrada en el averno, aunque su uso escénico aparezca documentado desde el s. XIII en lugares como Cervera, Tortosa o Toledo en el s. XV, así como en otros *Corpus* y entremeses de la Corona de Aragón. En el *Auto* de Juana todo se ciñe a un decorado rudimentario (quizá por tratarse de una representación privada), gracias al juego simbólico que desempeñan sillas y luces.

Los demonios son animalizados, como en tantos cuadros de la época, e incluso en las representaciones teatrales, donde los actores se agenciaban de pilosidades y cuernos. Ya no se presentan solo desnudos o con figuras bestiales, sino directamente transformados en serpientes, culebras, osos, lobos, perros, toros, leones y dragones, dentro de la afición de Juana por los animales en sus visiones. Frente a Lucifer, un hediondo dragón lleno de cabezas, colas, ojos, espinas y uñas, su hueste aparece con un aspecto más unificado que destaca por una única cola que agitan todos, el mal olor y unas largas uñas, que servirán como garfios, garrotes o disciplinas (Sanmartín 2018: 200).

Y las fragorosas caídas al infierno, inspiradas por las representaciones de la época, con estrépitos originados con calderos, tinas o yunques golpeados, aunque probablemente en el convento se emplearían esos objetos junto a redobles de tambores, tan presentes en los sermones de Juana.

Los demonios en los dramas asuncionistas ingleses

En el teatro en general, y concretamente en los dramas asuncionistas ingleses, un personaje malvado siempre ha resultado más atractivo que el bueno, puesto que el

vicio atrapa más que la virtud, sobre todo Satanás y los demonios, acentuado todo ello por sus vistosos y estrafalarios ropajes. Los espectadores ansiarían que los malos entrasen en escena para encararse con los buenos, por ello, unos de los momentos más deseados por el público, era la escena de los demonios rondando el cuerpo de la Virgen y el ataque de la turba de los judíos.

El demonio es nombrado en el *pageant* 44 del ciclo de York *La muerte de la Virgen*, pues Jesús, cuando desciende para hablar con su Madre sobre su próxima muerte, le dice en los vv. 154-158 que el demonio surgirá en el momento de su muerte, pero que nada debe temer, porque sus ángeles la protegerán. En el *pageant* 41 del ciclo de N-Town *La Asunción de la Virgen* aparecen dos demonios, no se indica de dónde ni cómo salen, aunque por el v. 485 se puede suponer que surgen entre el público, asustándolo. Los demonios atrapan a los judíos que no se han convertido y los arrojan al infierno. Este podría representarse mediante una boca de dragón pintada, que permanecería oculta por una cortina hasta ese momento. Es curioso que los judíos de este *pageant* invoquen varias veces al demonio mientras dialogan entre ellos (Portillo y Gómez 1995: 9-27).

7.1.3. La imagen del judío

7.1.3.1. Los judíos en una sociedad cristiana

Rodríguez Barral (2008: 154-174) señala, como ejemplo de esta situación tan conflictiva, que en algunos dramas de Pasión la visión negativa de los judíos llega al límite de poner en su boca la acusación de culpar a la Madre del trágico final de su Hijo, por la "mala educación" que ha recibido de Ella. La palabra "judíos" aparece acompañada invariablemente de adjetivos descalificadores con connotaciones de culpabilidad. Se insiste en el carácter falsario, traidor, cruel, malvado y envidioso de los judíos. San Beda el Venerable, en su *In Marci Evangelium Expositio* (Exposición del Evangelio de Marcos), achaca a la envidia la participación activa

de los príncipes y sacerdotes judíos en la muerte de Cristo. Este razonamiento será reavivado en 1110 por Pedro Alfonso de Huesca en su *Diálogo contra los judíos*, obra que alcanza enseguida una gran difusión, hasta convertirse en el *adversus iudaeus* más leído e influyente en siglos sucesivos.

A todo esto podríamos añadir con Cantera (2013: 152-187) que eran frecuentes las leyendas y las representaciones gráficas de judíos crucificando imágenes de cera o azotando crucifijos, como afrenta a la Pasión de Jesús, o profanando imágenes de la Virgen. La cantiga XII de Alfonso X el Sabio relata un milagro acaecido en Toledo el día de la fiesta de la Asunción, momento en que los judíos se preparaban para crucificar una imagen de cera que representaba a Jesucristo; los cristianos, reunidos en la iglesia para la celebración, escucharon los sollozos de una imagen de la Virgen, que delataba la profanación que los judíos iban a cometer.

Ante la pregunta de en qué momento comienza el cambio más negativo de actitud hacia los judíos en Europa, Suárez (2004: 445-482) ofrece como argumentos que en el s. XII la cristiandad se vio sacudida por corrientes heréticas dualistas que afectaron a las tres religiones y de las que se culpabilizó a Averroes (averroísmo); por ello, el Concilio de Letrán de 1215 decretó que los judíos debían vivir en barrios propios y aislados y llevar un distintivo que los identificara ante los demás. Un vecino aislado se convierte en un desconocido al que se rodea de misterio y calumnias. Algunas de estas fantasías fueron recogidas por Alfonso X, el rey de la supuesta convivencia pacífica de las tres culturas, dándoles naturaleza legal al incorporarlas a las *Partidas*. Las consecuencias de esa tolerancia envuelta en los estereotipos del judío rico, hipócrita, falso y avaro que casi ha sobrevivido hasta la actualidad, fue un proceso de marginación paulatina.

Se les obligó a vivir en barrios aislados, insalubres y estrechos, esto creó la imagen del judío sucio, cuando en realidad eran mucho más higiénicos que los cristianos; se les prohibió el uso de armas, esto creó la imagen

del judío cobarde, cuando la historia del pueblo judío está llena de episodios de valentía; se les negó el acceso a la actividad agrícola y artesana, y se vieron forzados a dedicarse a la actividad mercantil y monetaria, a los préstamos, esto creó la imagen del judío usurero y avaro (p. 448).

El punto de inflexión definitivo, según Suárez, que marcó el camino hacia la tercera vía de persecución y destrucción de los barrios judíos, sus moradores y sus sinagogas fue como un "incendio" que partió de Sevilla en 1391, animado por el provisor de la diócesis, Fernando Martínez, un fanático antisemita que lanzó a sus matadores de judíos a sangre y fuego, aprovechando también la debilidad de la corona. De Sevilla se extendió por otras ciudades andaluzas y de ahí a Castilla, Valencia, Aragón, Cataluña y las islas Baleares en tan solo tres meses. El sefardismo ya no se recuperó de este golpe mortal, ni las haciendas reales tampoco.

En definitiva, resulta evidente que a lo largo de la Edad Media, principalmente a finales de este período (s. XIV, XV, hasta entrado el XVI), los judíos constituían por muy diferentes razones un motivo de temor para la sociedad cristiana. Es muy probable que las motivaciones fueran generadoras de un temor físico, es decir, de un miedo a sufrir un daño corporal o, incluso, la muerte en manos de los judíos. Además de estos temores físicos, estaría el temor espiritual al judío, tanto a que los judeoconvertos pudieran transmitir al cristianismo errores doctrinales y teológicos, como a que hicieran proselitismo entre los cristianos judeoconvertos.

7.1.3.2. Los judíos en los dramas asuncionistas

En cuanto a Castilla, indica Rodríguez Barral (2009: 82-85), el drama asuncionista más antiguo en el que se escenifica la *judiada* es el que aparece en el CAV numerado como XXXII, *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*. A pesar de que el CAV debió recopilarse en la década de 1570, algunos autos son más antiguos, porque el Concilio

de Trento purgó estas obras de elementos profanos, con lo que la *judiada* desaparecería a partir de esas fechas. En este *Auto* castellano el rabí también anima a la profanación del cuerpo de la Virgen y a quemarlo. Las manos del rabí quedan pegadas al féretro y de sus acólitos ciegos solo sanan los que se convierten.

La *judiada* en el *Misterio* de Tarragona

Rodríguez Barral (2009) apunta que el misterio selvatano de la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa María* incorpora ya la escena que representa el conato por parte de los judíos de profanar el ataúd de la Virgen durante su entierro (la *judiada*), habitual después en otros dramas asuncionistas. Sus fuentes son apócrifas. En el PseudoJuan Evangelista, un ángel corta las manos al judío Sofonías con una espada de fuego y se le quedan pegadas al féretro; en Juan de Tesalónica, tras quedarse sus manos pegadas al ataúd, al judío se le desprenden los brazos del tronco; en el PseudoJosé de Arimatea, las manos del judío Rubén se quedan secas pegadas al féretro; parecido ocurre en el *Transitus B* del PseudoMelitón. Unos ángeles privan de la vista al resto de judíos que acompañan la escena. Santiago de la Vorágine (*Leyenda dorada*, la fuente más seguida por los dramas asuncionistas tras su aparición) combina en su obra las manos enganchadas con la ceguera.

La imagen que el *Misterio* de Tarragona da de los judíos es muy negativa. En este desde el principio de la obra los judíos en asamblea deciden quemar el cuerpo de la Virgen, demostrando así sus intenciones perversas, al contrario que en el de Valencia o Elche. Solo recuperarán la vista los que afirman creer en la divinidad de Cristo. La *judiada* tiene lugar en dos escenas en el *Misterio* de Tarragona (Cavallé 2006: 9-17): la primera es la reunión inicial de la aljama (vv. 1-34), una contribución original del autor, que debía tener gran sensibilidad teatral, y la segunda, que es la clásica del entierro, con la tentativa malograda de que María sea ensalzada como merece (vv. 431-470). En la primera, los judíos son descubiertos como los que desean por encima de todo quemar el cuerpo de María. Uno tras otro, el rabino,

Corcoç y Thabof se decantan por esta opción, y se disponen para realizarla. Si esto ocurriera, se impediría que el cuerpo de María fuese glorificado en el cielo.

Llegado el momento, los judíos entran en escena y atacan el séquito funerario. El choque es menor, no se dice que quieran matar a los discípulos con sus armas, y el rabino, el encargado de tirar por tierra el cuerpo de María, nada dice de quemarlo; consciente del antisemitismo de la sociedad catalana de la época, el autor no creyó prudente presentar un rabino muy violento contra los apóstoles y María. El autor ha puesto en boca del rabino dos confesiones de fe cristiana: la divinidad de Jesús y la maternidad de María. El rabino quiere llevar ahora al resto de la comunidad judía a la conversión, muy orientado a lo que sucedía en la realidad social del s. XIV. El éxito del rabino es parcial, pues se dice que algunos judíos se bautizan y recuperan la vista, pero otros no, quedándose ciegos. En el *Misterio* de Elche la *judiada* acaba en victoria total con una conversión masiva de judíos. Cien años después del de Tarragona, los judíos de Elche solo tienen ya una posibilidad: la conversión (Cavallé 2006: 9-17). (Texto traducido del catalán al español)

En la de Tarragona, unos judíos al intentar atacar al cadáver, se quedan ciegos. No sabiendo qué hacer, los convence san Pedro para que crean en Jesucristo. Los que creyeron recuperaron la vista, pero los que no creyeron, ciegos volvieron a casa. Esta escena, siendo la obra más antigua de habla catalana, es bastante fiel a las fuentes (Hiroko 2008: 30).

Ausencia de judíos en el *Misterio* de Valencia

No conocemos cómo sucedería el episodio de la *judiada* en el *Misterio* de Valencia, puesto que solo se conserva el papel de la Virgen, pero si tenemos en cuenta que una de sus fuentes fundamentales es la *Vita Christi* (Vida de Cristo) de Eiximenis, podemos colegir que en la obra de teatro ocurriría como en este libro: judíos con manos pegadas y ciegos, pero aquí todos profesan la fe cristiana y recuperan la vista.

Efectivamente, El drama valenciano representado al principios del s. XV no contiene la escena de la *judiada*. No aparece escena alguna que difame a los judíos. Es la propia María quien convoca a los judíos y sacerdotes, para que sean testigos de su muerte y Asunción. Según Massip (1984: 81), el autor omitiría la parte que pudiera molestar a los judíos para no deteriorar más la relación con los judíos que habitaban entonces en Valencia. Escribe la obra admitiendo el papel de los judíos en esta región, tendencia poco común en la Península Ibérica. Quirante (1986: 44-45) afirma que la obra fue creada para devotos asuncionistas con finalidad catequética y que no precisaban la *judiada*, porque eran firmes creyentes asuncionistas. (Las aportaciones de ambos autores están traducidas del catalán y el valenciano al español, respectivamente)

Por ello, creemos que en Valencia, la escenificación tenía que ver con el gusto de la sociedad, donde los judíos desempeñaban un lugar importante, por lo que decididamente no introducirían la escena de la *judiada*. En las obras de Tarragona y de Valencia el personaje de Pedro, acorde con la tradición asuncionista, tiene un carácter sosegado, sin arrebatos de agresividad. Los judíos del de Valencia no se plantean quemar el cuerpo de la Virgen, como los de Tarragona (Hiroco 2008: 21-42).

La *judiada* en el *Misterio* de Elche

Según Rodríguez Barral (2009: 82-85), es evidente que en el *Misterio* de Elche no hay deliberación por parte de la *aljama* de los judíos, sino que sucede repentinamente, no piensan en quemar el cuerpo, solo evitar el entierro, sus manos quedan pegadas al féretro; estupefactos ante el milagro reconocen a la Virgen como Madre de Cristo y piden a san Pedro el bautismo, que supondrá su curación. El antisemitismo del *Auto selva taño* está en consonancia con el sentimiento antisemita posterior a la pandemia de 1348 en la Corona de Aragón y coincide con su composición. Llama la atención la moderación de ese antisemitismo en el de

Valencia y Elche, después de los *progroms* de 1391, porque el sentimiento antijudío se mantenía intacto en el pueblo. Probablemente, tuvieron efectos positivos las conversiones masivas de judíos debidas a la intimidación social y las predicaciones de los dominicos y franciscanos, en especial san Vicente Ferrer. Esto justificaría que en el de Elche los judíos imploren el bautismo y sean testigos inesperados junto a los apóstoles de la propia Asunción de María.

En la escena de la *judiada* se pueden diferenciar tres fases en torno a la ilustración plástica de un suceso asombroso, que Quirante (2001, 135-136) divide en: *judiada* I, anterior al prodigio, es decir, desde el instante en que los apóstoles empiezan a cantar el *In exitu...* hasta *Aquesta gran novetat...* (Esta gran novedad). Es el momento escénico de la entrada disruptiva de los judíos en el templo de Santa María; *judiada* II, durante el prodigio, esta parte de la escena transcurre desde *Aquesta gran novetat...* hasta que los judíos acaban con *les mans fetes gafes* (las manos pegadas y agarrotadas) y empiezan a cantar el *O Déu Adonai...* (Oh, Dios Adonai); y *judiada* III, después del prodigio, desde el aludido *O Déu Adonai...* hasta el inicio de la procesión-entierro, momento plástico de interacción entre un conglomerado de acciones simbólicas. (Versos traducidos del valenciano al español)

Entre estas escenas (Hiroko 2008: 21-42) surge una que no podemos olvidar por ser tan inesperada y tan valiosa desde la perspectiva teatral: la *judiada* I. En el segundo acto, mientras los apóstoles offician el funeral de Maria en el *cadafal*, entran por el pórtico de la entrada principal más de treinta judíos que empiezan a cantar reciamente mientras interrumpen la ceremonia. Rápidamente la vista del público se traslada del *cadafal* al corredor. El espacio dramático se tensiona. Los judíos se aproximan y tratan de apoderarse del féretro de María, pero al tocarlo uno de ellos queda inmovilizado. Los judíos ruegan auxilio a los apóstoles. Estos les reclaman que confiesen su fe cristiana. Ellos así lo hacen y solicitan a san Pedro que los bautice.

Tras ser bautizados, continúa Hiroko, el cuerpo del judío paralizado recupera su movimiento y todos juntos sepultan el cuerpo de Maria. Esta escena de la *judiada* origina un conflicto dramático de extraordinario dinamismo, en opinión de Hiroko, por el contraste tan repentino del sigilo del funeral al impetuoso arrebató y algarabía de los judíos. San Pedro es uno de los apóstoles que están sobre el *cadafal* y que procura contener a los judíos para que no se aproximen más. La acotación de las cinco consuetas transmitidas hasta la actualidad señala que Pedro saca su espada en esta escena. Pero lo único que hace san Pedro en la representación actual es detenerlos con empujones, ¿qué ha ocurrido con la espada?

En las consuetas de 1639, 1709 y 1722 varía un poco la acotación que indica lo que sigue: *desembaynen Sent Pere i los jueus unes alfanges o coltells* (desenfundan san Pedro y los judíos unos alfanjes o espadines. Acotación traducida del valenciano al español). Como se puede leer, queda clara la existencia de un arma como utilería en las consuetas. En el inventario de vestuario de 1754 se nombra la espada de san Pedro en el *Misterio* de Elche, por lo que es posible que se tratara de una espada auténtica, además de ser un complemento para la representación teatral,

Las fuentes apócrifas solo narran la escena del ataque de los judíos y la represalia contra estos por parte de los ángeles, pero el personaje de san Pedro tampoco es aquí violento. Por estas razones, resulta algo enigmático por qué llegó a aparecer en las consuetas con un arma y un carácter vehemente. Ni los apóstoles ni san Pedro atacan a los judíos en el PseudoMelitón, ni Juan de Tesalónica, ni en el PseudoJuan, sino que los ángeles son quienes los castigan. En la *Leyenda dorada* también intervienen los ángeles, mientras los apóstoles permanecen relativamente serenos (Hiroko 2008: 21-42).

La imagen de Pedro con espada es resultado del traslado de los dramas de Pasión. De hecho en el Evangelio de san Juan vemos a Pedro con su espada cortando la oreja de un soldado (Jn 18, 10). A diferencia de los

dramas de Pasión surgidos de los evangelios canónicos, los dramas de la Asunción son originados por los apócrifos. Estos dramas de la Asunción procuraban introducir, o trasladar, algunas escenas canónicas puestas ya en escena en los dramas de Pasión. Esta es la razón por la que destaca la similitud de los dramas de la Asunción sobre todo con los dramas de Pasión. En cuanto a la descripción de la Virgen María en los apócrifos, basada en la idea de que Ella era la persona más cercana e íntima de Jesucristo, había de relatar su muerte y el destino de su cuerpo de forma similar al de su Hijo (Massip 1991b: 25). (Texto traducido del catalán al español)

Se pregunta Hiroko (2008: 21-42) que si el Pedro que aparece en los apócrifos relacionados con la Asunción mantiene su serenidad, como los demás apóstoles, ¿por qué era necesaria una figura violenta de Pedro en el *Misterio*? Esta primera escena de la *judiada* estaba descrita en los apócrifos y en la *Leyenda dorada* como una agresión del pueblo judío al féretro de la Virgen. En el de Elche sí aparece san Pedro con espada. El castigo a los judíos de la parálisis de las manos es mucho más impactante desde el punto de vista teatral y gestual que una ceguera. En el teatro religioso aparecen ángeles vengadores y justicieros con armas, como san Miguel, pero los ángeles del *Misterio* de Elche son pacíficos y delicados. San Pedro, además de las llaves, se distingue por la espada. La espada es un símbolo de la justicia de Dios y de su autoridad ante la oposición del Bien y del Mal. San Pedro no es ahora un violento, sino el alto representante de la autoridad divina.

A lo largo de los años esta escena de la *judiada* ha sido más que una lucha retórica entre los apóstoles y los judíos. La tradición oral cuenta que a veces se convertía en una lucha real con asistencia del público. Según Hiroko, el público iba a ver la obra y a tomar parte en ella, puesto que la obra tenía referente en sus propias vidas. A menudo, el sacerdote se veía obligado a recordar que es una celebración y no una representación, para que el pueblo no olvidara que, aparte de ser una bella

representación teatral, forma parte de la celebración litúrgica de las Vísperas de la Virgen de la Asunción.

A finales del s. XVIII queda prohibida la *judiada* por orden de Josep Tormo, obispo de Orihuela entre 1767 y 1790. La prohibición de la *judiada* venía motivada por el alboroto del público y los cantores por considerar que la escena no era inadecuada para la educación cristiana. La escena fue restaurada en la segunda década del s. XX, pero ya no se representa como antes la lucha entre san Pedro y el rabí mayor. Ya no es necesario reivindicar la justicia mediante las armas ni visualizar escenas violentas con cuchillo en una obra religiosa (Hiroko 2008: 21-42).

Castaño (1997) nos informa de que durante la Segunda República los apóstoles y judíos aprovecharon la escena para dirimir sus diferentes ideas políticas, agrediéndose entre ellos de verdad, mientras el público procuraba intervenir en la acción de los judíos para proteger a la Virgen y a los apóstoles. Poco a poco se aumentó en la *judiada* el número de judíos. En los inventarios del s. XVIII son nueve los judíos que figuran, doce en la restauración de 1924, y actualmente son treinta y dos judíos que intervienen en el escenario.

Es el esplendor escénico de las voces tan potentes de tantos cantantes lo que produce un efecto auditivo, además de visual, tan impresionante. La espada de san Pedro desapareció, pero en su lugar, esta escena tan determinante e imprescindible para dar genialidad a la obra, no lo dudamos, seguirá atrayendo al público por siempre (Hiroko 2008: 38).

Massip y Kovács (2018: 235-245) ofrecen tres conclusiones: primeramente, los judíos no merecen la prebenda de contemplar un suceso tan trascendente como la sepultura y Asunción de María, por más que se convirtiesen a la fe cristiana; seguidamente, los dramas asuncionistas presentan a judíos y cristianos como dos colectivos enfrentados en posiciones irreconciliables; en tercer lugar, en cambio,

hay piezas como el *Misterio* de Valencia, el de Elche o el *pageant* del ciclo de York que ponen el acento en la ejemplificación del motivo de María como Madre y Mediadora de la humanidad y que se caracterizan por una intencionalidad integradora y reconciliadora. (Texto traducido del catalán al español)

La judiada en los dramas asuncionistas ingleses

En el *pageant* 44 del ciclo de York *La Muerte de la Virgen* (v. 119) irrumpen dos judíos en actitud humilde, quizá para contrastar con la participación masiva y hostil de judíos en la obra *El Entierro de la Virgen*, que se escenificaba a continuación en este ciclo, o bien para mantener una referencia a la conversión de los judíos, una vez eliminado del ciclo el conflictivo *Fergus*, con su algarabía durante el asalto de la sinagoga. Esta obra se conocía también con ese apelativo, porque *Fergus* era el nombre del príncipe de los judíos que intenta profanar el cuerpo de María y sus manos quedan pegadas al féretro, con otros dos judíos. A partir de 1485 esta escena dejó de representarse, para evitar los escarnios y burlas que suscitaba esta escena caricaturesca de judíos.

En los vv. 40-94 de *La Asunción de la Virgen* (*pageant* 41 de N-Town) se produce una reunión del sanedrín judío con Príncipes (jefes) y los llamados Obispos (doctores de la ley o sacerdotes), que se juramentan para quemar el cuerpo de María, a la que se refieren con palabras muy groseras. Los vv. 372-476 muestran la escena masiva de ataque e intento de profanación y quema del cuerpo de la Virgen. Los judíos parece que andan a ciegas, tropezando con los apóstoles, que se han hecho invisible ante su ataque. Sus manos quedan pegadas al féretro y, como es común desde la *Leyenda dorada*, piden ayuda a los apóstoles. Estos les piden que se conviertan y, al pronunciar las palabras “creo en Jesús”, sus manos quedan libres. San Pedro le ofrece la palma al Príncipe primero de los judíos, para que toque la cabeza de los demás y puedan convertirse; pero el Príncipe segundo y algunos otros

de sus seguidores no abjuran de su ley y son atrapados por dos demonios, que los arrojan al infierno (Portillo y Gómez 1995: 29-96).

7.2. DOS ELEMENTOS BÁSICOS DE SU ESTRUCTURA DRAMÁTICA

7.2.1. La escenografía asuncionista en el contexto del teatro medieval

Hemos analizado en los cap. V y VI tanto la escenografía como la música del teatro y el espectáculo asuncionista con una adecuada profundidad, pero creemos que es conveniente ampliar dichos análisis, no tanto en su concreción de cada obra, como para situar ambos elementos fundamentales de su dramaturgia en el contexto general de la escenografía teatral y de los gustos musicales y poéticos en el Medievo. Comenzamos por la escenografía y a continuación la música.

La ocupación del espacio escénico, tanto horizontal como vertical o aéreo causaba una gran admiración en el espectador medieval de teatro religioso, aunque en el Medievo no podamos hablar propiamente de espectadores, tal y como los conocemos ahora. Dentro del templo no hay apasionados del teatro, sino fieles que reciben una formación espiritual e ideológica. Aun así, puntualicemos que en estos dramas no existe el suspense, porque el espectador conoce el tema y desarrollo de la acción al tratarse de hechos fijados por el dogma y la tradición, y resultar casi siempre repetitivos. Lo sugestivo y motivador radicaba en lo novedoso y llamativo de la puesta en escena. Tampoco intervienen actores profesionales, pues son clérigos o acólitos, cuya función primordial es muy distinta. El lugar de la representación no está pensado para el teatro, no es su espacio propio, por ello saldrá pronto del templo (Cutillas 2010b: 127-141). Por ello conviene insistir en este rasgo de forma especial: la puesta en escena del texto teatral tiene lugar en un espacio codificado al que se adjudica una función simbólica.

Habida cuenta de que durante el Medioevo no existían edificios específicos que acogieran tal práctica (ya que los antiguos teatros romanos eran el signo evidente tanto de la cultura profana como de la institucionalización de un género que había llegado en los últimos años del Imperio a una etapa de degeneración, cargada de exageraciones y abusos, entre los que ocupaban un lugar preeminente para la cultura oficial de nuestro período los martirios de los cristianos), esta se refugió en espacios preexistentes (la iglesia, el claustro, el atrio, la plaza, el salón de un palacio ducal, etc.) espacios que, durante el tiempo que duraba la representación, se desprendían de su función primaria gracias a la presencia de un actor que convertía en espacio simbólico el espacio real en el que se movía (Lorenzo 1994: 88).

Para González Martínez (2021: 336-343), expresiones como tramoya aérea, escena múltiple vertical, espacio escénico o lugar de la representación fijo e itinerante nos remiten a la práctica escénica medieval, en la que la escenografía era sobre todo espectacular. En la elaboración del triple plano cielo / tierra / infierno se utilizaban de todo tipo de recursos visuales y auditivos para dar forma plástica, sensorial a lo ideológico. En el s. XVI, dicha práctica escénica de tema religioso tiene lugar, principalmente, en la calle y en la iglesia, porque estas obras son manifestaciones de una celebración litúrgica, concebidas precisamente para ser representadas durante el desarrollo de aquella. Así pues, comparten el espacio que ocupa en esos momentos la fiesta, o sea, el templo y la calle, estableciéndose una íntima conexión entre esos espacios y los ámbitos teatral y festivo.

Nuestros misterios y autos ascensionistas son producto de un evento religioso cuya celebración conlleva la fiesta a la que está ligada la representación teatral (Nota ³²). La circunstancia de que algunas piezas se representasen de manera itinerante, por estar enmarcadas en el trayecto de una procesión, obligó a la creación de escenarios portátiles, como el carro móvil.

También el hecho de que esa historia debía de representarse de la forma más espectacular posible, generó la necesidad de la escena múltiple vertical que junto con las otras artes dramáticas auxiliares, vestuario y música, convierten la obra en una extraordinaria muestra del uso que el teatro religioso hacía de toda una serie de recursos auditivos y visuales para transmitir una verdad que no podía ser confiada solamente a la ejecución del texto por los actores (González Martínez 2021: 343).

Respecto a la utilización de recursos visuales y auditivos para dotar de esta espectacularidad a la representación teatral de los misterios y autos, Oliva y Torres (2005) especifican algunos de ellos:

Además de la tierra: había que representar también el Cielo o Paraíso, así como el Infierno; de ahí que a la horizontalidad del espacio escénico hubiera que añadir su ocupación en altura (verticalidad). Por todo esto se comprenderá que el teatro religioso exigía un mayor alarde es enotécnico, frente a las menores exigencias del teatro profano.

El Paraíso.-Se trata de la mansión por excelencia, en la que no se debe regatear ningún lujo. Así lo exigían los autores en sus rúbricas.

Se daba incluso, a final del s. XV y principios del XVI, una pugna por superar los Paraísos de años precedentes o los de las cofradías de otras ciudades.

En él debían abundar las flores y los frutos, y no podía faltar, en su centro, el Árbol de la vida. Se trataba de un Paraíso celestial que incluía el Paraíso terrestre del Génesis.

Otras mansiones eran: las casas y palacios de personajes nobles, el cenáculo, el monte de los olivos, la sala de la flagelación, etc.

¿Qué soluciones se daban a este teatro?

Las cortinas eran un elemento decorativo en muchas mansiones: a veces, solían tener una función propia: los actores podían cerrarlas cuando no actuaban, con lo que constituían un signo para el seguimiento del

espectáculo; había escenas que aconsejaban especialmente su uso (partos y otras más delicadas).

Los animales eran diseñados y elaborados en todas sus tallas y especies; en alguna ocasión se les dotó de movimientos mecánicos.

Los vuelos (de aves, nubes, almas, demonios, ángeles, la Virgen, Jesús) se conseguían por medio de hilos y cuerdas resistentes, cuidando que, en la medida de lo posible, quedaran encubiertos al público.

Los efectos con agua eran muy importantes, pues entre ellos se encuentran el diluvio universal y la creación de los mares. Las escenas con fuego se consiguen quemando aguardiente. Por la gran boca del infierno siempre salían llamas, a las que a veces se añadía azufre.

Los efectos de iluminación se consiguen con llamas o con dorados que se reflejan en objetos. El día adopta el color blanco, la noche el negro.

Para los ruidos hay maquinaria especial.

El tablado tenía trampillas para las súbitas apariciones. Pero lo que más llamaba la atención eran las transmutaciones y cambios súbitos a la vista del espectador.

En su artículo, Massip (1999: 239-265) nos asegura que entre los artefactos usados en el espacio escénico medieval, el decorado que destaca por encima de los demás en aquel teatro de tema religioso es el paraíso. Y, lógicamente, el segundo decorado en importancia y el más íntimamente estimado por la imaginación popular, era el infierno, que es un lugar escénico de creación medieval, ya que el teatro antiguo no lo contemplaba. Ubicados en flancos opuestos uno frente a otro, el infierno (oeste) y el paraíso (este) se convierten en los dos extremos de eternidad que envuelven los demás decorados, o sea, el espacio secular, mortal y contingente. Esta disposición es la habitual en el teatro religioso.

Uno de los elementos más destacados del decorado infernal es la gran boca de dragón llena de dientes que se abre y se cierra para señalar la entrada en el infierno, siempre acompañado por ruidos escandalosos; también podía simularse con un cortinaje grueso, u otras atrevidas composturas.

La representación dicotómica del bien y el mal, el cielo y el infierno, que son frecuentemente representados en algunos dramas asuncionistas, como el de Tarragona (La Selva del Camp), convertidos en dos mansiones, una a la derecha y otra a la izquierda: "Lucifer y sus diablos se hacen como locos y tienen en el infierno como yunques y martillos para hacer mucho ruido; el paraíso está adornado con cirios y telas, con buen olor, donde estén Jesús y sus ángeles" (Quirante 2001: 245-246).
(Entrecomillado interior traducido del catalán al español).

En su conocido estudio sobre el espacio teatral, Konigson (1975: 52-53) describe la evolución del drama litúrgico al drama religioso, como consecuencia de la salida de la representación del interior de la iglesia al espacio urbano, así como los efectos que dichos cambios provocaron en la concepción del hecho teatral. Aunque el teatro urbano reutilice elementos del recinto eclesiástico sobre uso del escenario múltiple o del espacio arquitectónico, la ruptura sociológica que va a separar el teatro en la iglesia del teatro en la plaza va a ser manifiesto. En la salida al espacio urbano, el grupo social que se hace cargo del desarrollo del teatro religioso es burgués y no clerical. La utilización de plataformas y del entorno arquitectónico ya no persiguen en la plaza las mismas intenciones, porque ahora el contexto es urbano y esa plataforma ya no sirve para separar espacios sagrados, sino espacios dramáticos.
(Texto traducido del francés al español)

El desarrollo de la vida comunitaria en la ciudad medieval, y con ello de la creación de un cosmos más o menos cerrado, a imagen y semejanza de otro superior y envolvente en el que periódicamente habrían de verse proyectados y reflejados sus moradores, también hizo de ella, de sus

calles y plazas, un auténtico escenario idóneo a tal fin y que bien podemos contemplar desde este momento como espacio teatral. La fiesta popular medieval nace así de una necesidad del hombre del pueblo de disfrutar de los goces que ofrece la vida, siempre vista como algo efímero y colmada de incertidumbre, y ante la que hay que mostrar una fuerza interior que sirva para aliviar las tensiones de todo tipo que la alimenta, y junto a él, quedaba el noble que también participaba de ella activamente al hacerlo como protagonista en un ritual exclusivista que permitía ganar fama y honor, al tiempo que se resaltaban los valores sociales y políticos establecidos (Flores 2002: 52).

Konigson (1975: 52-53) defiende que el proceso de cambio de los textos a finales del s. XV evidencia que la mentalidad expresada por los misterios es la del grupo urbano y que ha tenido lugar una ruptura en la percepción de la representación religiosa, que deja de ser litúrgica para ser ahora religiosa. Se trata de expresar mediante temas religiosos la concepción del mundo y la sociedad burgueses. El teatro y el espacio burgueses de los misterios están enfrentados al espacio y al teatro litúrgico. (Texto traducido del francés al español)

¡No hay espacio teatral medieval! En la iglesia, el drama, litúrgico o no, encuentra su fundamento espacial en la arquitectura del edificio. Los teatros de misterios, farsa, entradas reales o principescas encuentran una base comparable en las estructuras espaciales de las ciudades (p. 77).
(Texto traducido del francés al español)

La escenografía de los misterios, evidentemente, se nos presenta con una enorme complejidad (Garamendi 1991: 93-95), tanto por la variedad de soluciones puestas en práctica, como por la insuficiencia de los documentos, no siempre tan claros como sería de desear. Su puesta en escena se adecua a dos modelos básicos: la carreta y el decorado simultáneo. El sistema de carretas supone un decorado sucesivo, puesto que el espectador se queda inmóvil, mientras el decorado cambia a

medida que pasan por delante de él. Se trata de una procesión dramática. Este sistema se usó poco en Francia, pero fue muy utilizado en Alemania, Inglaterra y Países Bajos. En Inglaterra recibirá el nombre de *pageant* y su preparación corría a cargo de los gremios locales (ver cap. IV.4.4.2.2).

Algunas ventajas prácticas contribuyeron a la adopción de este sistema móvil: 1.- La reducción del gasto público que ocasionaría la organización de un *auditórium* de escenario fijo. 2.- La movilidad y dispersión del público, lo que evitaría la saturación circulatoria y las obstrucciones en un punto único de la ciudad. 3.-La facilidad de organización lograda al responsabilizar a distintos grupos de las diversas partes del espectáculo.

La distinción entre *platea*, área donde se actuaba, y *loca*, símbolos identificadores del lugar, heredada del teatro litúrgico, se aplica también a los *pageants*. Las plataformas de las carretas eran los *loca* y la *platea* podía situarse en plena calle o en una plataforma adyacente. Es decir, los actores no realizarían sus evoluciones, gestos y declamaciones en el carro o carroza, sino en otro lugar, especialmente destinado al juego escénico (p. 93).

Sin embargo, en Francia prevaleció el decorado simultáneo. Este tipo de escenografía está más vinculada al drama litúrgico. En la iglesia, los fieles se desplazan o siguen desde un sitio fijo los movimientos de los actores de un lugar a otro, porque están presentes todos los lugares en que se desarrolla la historia representada. También en la plaza aparecen adosados los lugares escénicos, por tanto, el espectador se desplaza, según la acción dramática cambia de sitio (Garamendi 1991: 93-95).

Para Konigson, "la simultaneidad es el principio fundamental de la escena medieval: a) el interior y el exterior de los conjuntos arquitectónicos son visibles al mismo

tiempo, y b) los lugares dramáticos tienen una presencia simultánea ante el espectador" (1975: 278-279). (Entrecomillado traducido del francés al español). Garamendi (1991: 93-95) añade que el espacio escénico es percibido como un conjunto inseparable, aun teniendo en cuenta que cualquiera de los puntos que conforman este espacio puede modificar su función en cualquier momento, según las conveniencias. Estos lugares dramáticos se organizan mediante un eje que desciende del paraíso al infierno y de derecha (el este) a izquierda (el oeste), el centro estaría ocupado por el templo; según esta disposición en el plano horizontal están localizadas todas las oposiciones. "El aspecto vertical, alto-bajo, que es el de la tripartición del universo en la cosmología religiosa (cielo-tierra-infierno) se traspone a un plano escénico horizontal" (Konigson 1975: 282). (Entrecomillado traducido del francés al español)

Esta trasposición fue propiciada por la tradición pictórica y escultórica en las que el plano horizontal se desarrolló antes que el vertical. Las representaciones románicas del Juicio Final, en frescos y bajorrelieves, oponen el Paraíso (a la derecha) a la boca del Infierno, situada siempre a la izquierda (en relación al Pantocrátor) (Garamendi 1991: 95).

Sin duda, el más evolucionado de los escenarios medievales es el escenario frontal, al que está ligado el fondo del escenario. Hemos de esperar hasta la primera mitad del s. XV, cuando ya aparecen ejemplos. La escena frontal necesita un fondo sobre el que realizarse, por tanto la función primigenia del cierre del fondo apartar la escena teatral del ámbito callejero, o sea, acota el espacio de la representación. Más adelante, el fondo de la escena apareció horadado con aberturas. De esta manera, se crea un espacio imaginario, apartado de la mirada del espectador, para entrada y salida de los actores, aumentando la dimensión de simultaneidad que ahora va más allá del espacio percibido. A ellos debemos sumar un espacio subterráneo (al que dan acceso las trampillas o escotaduras) y un espacio aéreo, que se logra usando

complejos mecanismos de tramoya para simular vuelos (grúas y poleas que permiten descender a los seres celestiales) (Garamendi 1991: 93-95).

Por lo que respecta al lugar destinado a los espectadores, hay que destacar la diversidad de localizaciones posibles en el teatro de los misterios. Konigson (1975: 294) describe cinco modelos básicos:

1) En la plaza el espectador se enfrenta tanto con el espacio urbano circundante como con los demás espectadores a su alrededor y frente a él, y está al mismo nivel que el espacio escénico; 2) En los teatros con escenarios centrales (romanos) se suprime el espacio urbano construyendo un conjunto teatral autónomo, colocando a los espectadores en diferentes niveles en relación con el área escénica, pero enfrentándolos aún con los espectadores colocados en oposición al otro lado del escenario; 3) Los teatros circulares suprimen el espacio circundante, pero aumentan la fusión entre el área escénica y el lugar de los espectadores; estos no solo rodean dicha área, sino que se mezclan con ella por la presencia de lugares escénicos en el perímetro teatral; 4) Este aspecto está presente en los teatros circulares, pero en algunos de ellos con menor fuerza: la autonomía del área escénica central es mayor, pero los espectadores siguen enfrentándose consigo mismos en todo el área; 5) Los teatros con escenarios frontales sobre el plaza, y más aún los teatros con escenario frontal, confrontan dos espacios completamente opuestos, el espectador ya no ve frente a él nada más que el espacio escénico. (Texto traducido del francés al español)

Massip (1991c: 17-28) comenta que uno de los argumentos más habituales en el teatro religioso de la Baja Edad Media, y uno de los que aporta mayor diversidad de escenografías y montajes en Europa es la muerte y Asunción de María. En las diferentes zonas europeas se dan soluciones variadas a problemas escenográficos. Por ejemplo, en la Europa septentrional, cuya mitología es abundante en divinidades

terribles, tienden a dar más importancia a escenas del infierno y sus demonios, pero en la Europa meridional, donde la mitología clásica fue muy antropomórfica, suelen exhibir y recrearse más en escenas del paraíso, conseguidas con ingeniosos artefactos aéreos.

Un repaso de los cuantiosos textos que perduran de obras sobre la Asunción posibilita elaborar un método de clasificación inicial en el que podemos descubrir cinco tipos principales de puesta en escena: (1) escenografía horizontal dentro del templo con disposición horizontal; (2) escenografía urbana horizontal y fija; (3) escenografía vertical dentro del templo; (4) escenografía urbana móvil y lineal y (5) escenografía urbana vertical y fija. (Texto traducido del inglés al español)

Massip (1999: 239-265) nos recuerda que si la música y el canto definen el espacio paradisiaco y las actuaciones divinas, sin embargo, la negación melódica pone marco al entorno del diablo (ver apdo. 8.1.2), logrado con toda clase de estruendosos ruidos conseguidos mediante diversas fuentes sonoras: calderos, tinas, yunques repicados con mazos y atizafuegos, barriles llenos de bolas de madera o piedras que eran volteados constantemente, el redoble de tambores y el disparo de petardos o armas de fuego (culebrinas, bombardas y cañones). Las sensaciones odoríferas de los lugares sagrados eran conseguidas con perfumados inciensos y con plantas aromáticas y flores; el espacio del infierno se odoraba con azufre y humos pestilentes.

Massip (1994b: 613-621) resalta y resume a continuación, en tres de los grandes *Misterios* asuncionistas conservados en la zona valenciano-catalana, la riqueza escenográfica y espacial, que, junto a su original tramoya aérea, se apropia del ámbito del interior del templo con escenarios habitualmente simultáneos. Bien es verdad que solo nombra los escritos en lengua valenciana y catalana, obviando aquí

el *Misterio* de Castellón, conservado en lengua castellana del s. XVII. Los *Misterios* están nombrados en orden cronológico:

Misterio de Tarragona (o de La Selva del Camp):

Sus rúbricas revelan la existencia de cinco decorados: infierno y paraíso (orientados respectivamente al poniente y al oriente, según el simbolismo escénico medieval), casa de María, consejo de los judíos y sepultura de la Virgen. También se levantó una barraca o tribuna para las autoridades de la ciudad. Todo ello configura una escena central circundada por las diferentes escenografías del drama (donde se colocarían los actores esperando su turno) y por los lugares reservados a la audiencia, formando un espacio ortogonal, propio de la mayoría de los misterios urbanos medievales, que permitiría a los espectadores una visualización prácticamente idéntica, sin lugares especialmente privilegiados.

Misterio de la Catedral de Valencia:

Destaca Massip la utilización del llamativo escenario vertical que consistía en ubicar el decorado del cielo en el cimborio de la Catedral, lo que permitía la prodigiosa intervención de los personajes celestiales trasladándose a tierra en temerarios vuelos sobre aparatos aéreos, particularmente el *araceli*.

Misterio de Elche

Asume una organización escénica compartida con la mayor parte de los dramas representados dentro de un templo, del que se utiliza todo el espacio arquitectónico. Favorece algunos espacios como el rellano del presbiterio y el crucero, donde se erige un holgado catafalco sobre el que tienen lugar la mayor parte de los episodios. Igualmente, usa el centro de la nave (donde antes se situaba el coro) y muy especialmente el techo (la cúpula cubierta por un lienzo que representa el cielo), sintetizando la peculiar simultaneidad escénica medieval (Massip 1994b: 613-621). (Textos traducidos del valenciano al español)

7.2.2. La música del teatro asuncionista en su contexto medieval

Desde los inicios de la civilización y la cultura, ha formado parte de la naturaleza humana cantar y expresar emociones y pensamientos mediante sonidos musicales. El origen del teatro está relacionado con los rapsodas de la antigua Grecia, que narraban las peripecias de los héroes legendarios mediante el canto. El teatro iba siempre acompañado de un coro y de música; muchas veces los actores cantaban las palabras de sus personajes. Aristóteles asegura, hablando en su *Poética* sobre la tragedia, que no existe diferencia entre la poesía, el teatro y la música, las tres constituyen el mismo arte. En el teatro la literatura adquiere vida gracias a la música, por eso Aristóteles añade que la música es la forma de arte más elevada; porque, al ser interpretado sobre un escenario, la música no copia emociones, sino que las causa en el espectador, haciéndose uno con los personajes principales y llegando a la catarsis, la sublimación de las pasiones y las faltas.

Por tanto, literatura, música y teatro surgen siendo la misma cosa. La literatura adquiere vida mediante la interpretación de los actores y la música. En el románico se producirá la separación entre estas tres artes. Aun así, literatura y teatro seguirán unidos hasta el s. XVII, y será durante la Ilustración, cuando una parte considerable de la sociedad era capaz de leer, cuando se produjeron con mayor frecuencia obras que eran solamente literarias.

La música insufla en el teatro una buena dosis de ficción, ya que acompaña situaciones en las que no sonaría en nuestra vida cotidiana, pero que vincula significativamente al espectador con situaciones concretas de la representación, al utilizarse ritmos y melodías reconocibles por el espectador, que estimulan en su interior una serie de relaciones afectivas y conceptuales personales. De esta manera, la música pronto llegó a ser elemento imprescindible de las representaciones religiosas; las líneas melódicas antiguas cedieron el paso primero a las monodías interpretadas con instrumentos musicales, y en el s. XV la polifonía se convirtió en

protagonista de toda producción musical. Por ello, la música medieval conservada es más abundante en el teatro religioso que en el profano.

En palabras de Massip (1987: 721-752), los dramas medievales en lengua romance parece que eran cantados casi en su integridad. De esta manera continuaban la tradición del drama litúrgico y en cierto modo se vinculaban con una práctica habitual en la tragedia griega. No en vano, el drama litúrgico tuvo su origen en una forma musical: el tropo (ver cap. IV.4.3.1 y 4.3.2). No se descarta que algunos pasajes fueran solo recitados, aunque la voz hablada no se integró en el uso teatral hasta 1502 que la introdujo con total protagonismo dramático el autor-actor Antonio Araldo. Otros críticos opinan que estos dramas vernáculos, debido a su interés realista y popular, eran dramas hablados con buena parte de música. Seguramente, el predominio del canto no excluía episodios recitados, sobre todo de los personajes cómicos, profanos o malvados.

Para Massip, la música, instrumental o vocal, desempeñó una función dramática muy destacada en las representaciones medievales. Los intermedios musicales llenaban los momentos vacíos de acción sin diálogo (entradas, salidas e intersticios), marcaban el desplazamiento de los actores por el escenario y expresaban el discurrir del tiempo, solapaban el alboroto del público en los momentos de silencio, y prestaban énfasis a toda una gama de efectos escénicos importantes. Por tanto, si cualquier fiesta, o ceremonia, cualquier acto colectivo iba acompañado de un fondo melódico, más aún una representación dramática que sintetizaba todos los aspectos de la vida social de aquella época.

No podemos concebir el teatro religioso medieval sin el elemento melódico, particularmente importante en un mundo como el del medievo donde todavía la ruptura del silencio resultaba un hecho extraordinario, sobre todo si esta transgresión era puramente musical, cosa que había de convocar de inmediato la atención de la gente, más avezada en los

rudimentarios cantos laborales, acompañados del rumor de las herramientas, de los bramidos de las bestias, de los desahogos de la naturaleza o del toque horario de las campanas, que en la majestuosa música de la iglesia o en la bien interpretada de los juglares (Massip 1987: 728-729).

Las laudas en lengua vulgar fueron cantadas por calles y plazas de toda Italia. La innovación en la poesía italiana durante la segunda mitad del s. XIII fue gracias a que los flagelantes transformaron la danza popular profana en religiosa (ver cap. IV.4.4.4). La lauda es la primera expresión poética y musical en la historia de los movimientos religiosos de área umbro-toscana en el curso del s. XIII. Se trata de un fenómeno expresivo original. Una lauda es un cántico, primero, porque su título es *laudae creaturarum* (alabanzas de las criaturas), y segundo, porque en ellas se expresa, utilizando el modelo de los salmos bíblicos, por primera vez en vulgar la alabanza a Dios y a la Virgen. Eran cantadas con un solista y un coro. Tanto el laudario de Jacopone como el de Pisa contienen abundantes laudas en estrofas zejelescas. Las laudas, además de la forma poético-musical de las *Cantigas*, nos recuerdan el canto de los *goigs* (gozos) tan practicados en templos tarraconenses desde el medievo: el pueblo alterna con el cantor y con los solistas encargados de empezar con el estribillo que el pueblo repite, y de las estrofas. Se trata, por tanto, de baladas con estribillos recitados y cantados alternadamente por los solistas y por el pueblo, que acompañan las procesiones a carácter penitencial, dramatizándolas.

Precisamente en el laudario de Cortona aparece una lauda mariana, en la que se invoca a la Virgen como estrella del mar, evocando el himno *Ave maris stella*, compuesto siglos antes y que ahora entra en el uso litúrgico y devocional; es una alabanza a la Virgen muy querida por Alfonso X en las *Cantigas* y que también se explicita en algunos dramas asuncionistas (ver cap. III.3.1). En esta lauda, como en otras muchas, la música aúna melodías gregorianas con elementos de tendencia popular

En este sentido, la influencia de la música popular recogida en las *Cantigas* es muy reconocible. Por ejemplo, el esquema poético de la cantiga 100 se basa en el virelai francés, una forma poético-musical muy extendida a mediados del trescientos, y que hallamos en el códice de El Escorial. El virelai consta de un estribillo, al que el rey Sabio denominó razón o refrán, que se repite intercaladamente con las coplas que desarrollan la narración o el tema de la obra. La estructura de la cantiga fomenta la intervención coral del público, generando una dinámica responsorial. La interpretación y recepción de esta cantiga, así como de las demás, debió estar embebida de un contexto devocional colectivo. El virelai supuso un instrumento utilizado para divulgar el culto mariano y la propia imagen del rey, legitimada espiritualmente por ser el caballero amante de la Dama o Señora.

Las cantigas eran para ser cantadas. Y para ello presentan más de cuatrocientas melodías nuevas. El rey era músico, su privado fray Gil de Zamora también lo era; asimismo la música era consustancial a los trovadores y troveros de toda Europa, y a los “segrelles” gallegos, y a los poetas y juglares áulicos portugueses y castellanos (Calahorra 2003: 43).

Calahorra (2003: 15-50) resalta el hecho de que las más de cuatrocientas melodías diferentes de las *Cantigas en loor de Santa María* de Alfonso X conforman un rico conjunto monódico medieval que tiene su creación en el mismo momento de pleno uso y expansión del canto gregoriano, pero muy diferente de este. Las *Cantigas* suponen una excepción que contrasta con los pocos poemas trovadorescos que conservan sus melodías, al igual que las otras composiciones poéticas del rey Sabio, que también carecen de melodías. Debemos insistir en que lo más destacable en la forma musical de las *Cantigas*, y unido a su estructura literaria, es su índole responsorial, no verificable en otras formas musicales y líricas de la Edad Media. Ello sucede porque el refrán o estribillo inicial se repite tras cada estrofa, otorgándole esa apariencia de participación popular. Al mismo tiempo, el estribillo supone un elemento generativo de la melodía estrófica que, a su vez, siempre aludirá

a dicho refrán o estribillo, cuya repetición anticipa. Pocas son las cantigas que no llevan este esquema responsorial.

La forma musical generalizada de las cantigas es la del virelai. Excepcionalmente se dan otras como en la cantiga-prólogo, de carácter plenamente trovadoresco; o alguna con la forma de balada y también del rondel o rondeaux francés. Estas excepciones se dan por lo general en las cantigas decenales –números 10, 20, 30 etcétera–, de simple loor, sin miragre alguno, y que desarrollan temas bíblicos, litúrgicos o trovadorescos (Calahorra 2003: 32).

El teatro religioso también acoge con mayor facilidad una buena diversidad de melodías y de formas métricas, aunque las intervenciones de los personajes que actúan no siempre se pueden reducir a un sistema de secuencias alternadas. Precisamente por eso, en el teatro medieval puede diluirse la secuenciación estrófica, aunque esta no desaparezca totalmente (Mahiques 2012).

Un buen recuerdo de estas piezas y de las tonadas que cantaban en Santa María personificadas en la escena dramática, lo tenemos en el Misteri d'Elx, representado en Elche el 15 de agosto desde el s. XIII. Las rúbricas de la versión catalana del s. XIV nos indican que los diversos personajes entraban en escena entonando el texto vulgar ampliado a melodías himnódicas de fondo gregoriano, a otras de los trovadores provenzales y a populares catalanas, en el sentido de "tradicionales". La tonada del *plany de la Verge*, recogidas en la ciudad de Elche durante la celebración del Misteri es, por sí sola, un poema (Anglés 1958: 469-470).

Por su parte, Torrente (2003: 269-302) resalta como algo significativo que, entre las obras de teatro castellanas más importantes del Renacimiento tardío, destaca por su importancia musical el *CAV* (p. 290). La música aparece en 85 de las 96 obras del *CAV* aunque su importancia y funcionalidad dramática en cada una es muy variada.

Las secciones cantadas oscilan entre un solo villancico o canto litúrgico, modelo al que responden 30 de los autos, y un máximo de 18 números musicales. Hasta 23 autos incluyen dos piezas cantadas, mientras que son 11 los que incluyen 10 con cinco piezas y otros cinco que contienen entre seis y ocho. En total, el *CAV* contiene 228 piezas cantadas a lo largo de 85 autos. La música cumple funciones muy variadas dentro de un *corpus* tan amplio. La más importante es, sin duda, la conclusiva, ya que son 75 las obras que acaban con música, ya sea en romance o en latín. En 17 obras la música sirve para abrir la escena (p. 296).

Pero la música ofrece funciones mucho más amplias, tal como señala Reyes Peña (1988: 1237-1238):

- Acompañar las entradas y salidas de los personajes.
- Crear la atmósfera adecuada para determinados acontecimientos, acciones o sucesos.
- Cerrar como una especie de broches extensos parlamentos.
- Servir de descanso en el curso de explicaciones eucarísticas.
- Llenar desplazamientos realizados en escena a la vista de los espectadores.
- Separar distintas partes de la misma obra.
- Comunicar determinadas actitudes.

Según expone Torrente (2003: 296), las secciones musicales se designan con diversos nombres: canción, verso, copla, salmo, octava, romance y folía, aunque las más habituales son villancico y canción. Sobre sus características métricas aprecia que, con pocas excepciones, no existen diferencias esenciales entre las distintas piezas en romance y todas encajan en el modelo del zéjel o del villancico de tradición culta. Las composiciones en latín suelen concernir a versículos bíblicos o salmódicos.

Respecto a la poesía catalano-occitana utilizada para celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas, Mahiques (2012: 1-28) asegura que el análisis métrico de dichas composiciones permite contextualizarlas en un ámbito histórico y literario coetáneo a escritores como Ramón Llull y que todavía se aprecia claramente en algunas piezas de finales del s. XIV como es la representación asuncionista celebrada en Tarragona.

Hemos observado cómo la mayor parte de las obras catalanas en versos monorrimos se enmarca en el contexto occitano-catalán posterior a la época de los trovadores, aunque algunas composiciones se hayan conservado a través de testimonios tardíos de los siglos XV o XVI, creemos que sus características métricas y lingüísticas se acoplan mejor al contexto literario del siglo XIV. Es el caso de prácticamente toda la poesía copiada en el manuscrito del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (Mahiques 2012: 4)

Uno de los ejemplos catalanes de apropiación de melodías medievales por parte de dramas occitanos sería el himno *Veni, creator Spiritus*. En el *Misterio* asuncionista de Tarragona ha sido identificado un repertorio de melodías adaptadas a manera de *contrafacta* y de ellas es, precisamente, el *Veni, creator Spiritus* el que las acotaciones aluden en más ocasiones, cinco en total. Se constata cómo un ángel canta los tetrásticos o tetrástrofos monorrimos (un tipo de estrofa formada por un cuarteto de versos alejandrinos, de catorce sílabas, que contienen una sola rima, también llamada monorrimo AAAA, o cuaderna vía) usando el tono del *Veni, creator Spiritus*, al igual que en el drama occitano de santa Inés. El tetrástrofo monorrimo también aparece en las *Cantigas*.

Una de las literaturas medievales en las que mejor se puede observar este dilema es la galaico-portuguesa, donde abundan las composiciones poéticas de estructura paralelística que combinan los recursos retóricos que hasta ahora hemos mencionado. En el caso de la poesía catalana, la

mayor parte de los ejemplos localizados son de temática mariana (Mahiques 2012: 12).

Este *Misterio* asuncionista de Tarragona, continúa Mahiques, presenta irregularidades tan evidentes que lo llevan a concluir que es una característica propia de su composición y de su dramatización. Supone, quizá con buen criterio, que el hecho de que el único manuscrito conservado de esta obra esté vinculado a Tarragona, que era el lugar de su representación, podría presuponer que su transmisión no sobrepasa el ámbito local. Este manuscrito del Archivo de Tarragona se caracteriza por la diversidad métrica de las obras que transmite, pero también por la diversidad en la disposición de los versos. Se encuentran versos largos con rima interna o sin ella o bien versos cortos sin cesura, pero tampoco faltan fragmentos dispuestos a línea tirada (ocupa toda la línea de la página), como si se tratase de un texto en prosa. Soberanas (1986: 96-97) menciona, entre los diversos casos del *Misterio* asuncionista de Tarragona, "el poema *Verge Sancta Maria*, una canción del siglo XIII encastada en la obra dramática". (Entrecomillado traducido del catalán al español).

No podemos dejar de lado el aspecto religioso de la festividad de la Asunción y, por tanto, la influencia incontestable que los himnos litúrgicos en latín han ejercido sobre la composición de los misterios y autos asuncionistas. La festividad de la Asunción de María a los cielos es la más solemne que ha celebrado, y celebra todavía, la Iglesia en honor de la Virgen, no solo por su categoría litúrgica, similar a la de la Inmaculada y a su Maternidad, sino por las características externas de su celebración desde la antigüedad. Como asegura Garrido Bonaño (1986: 39-58), los himnos litúrgicos son innumerables y expresan la gran alegría de la Iglesia por esta solemnidad. En la Iglesia occidental no se conocen himnos litúrgicos marianos anteriores al s. VIII.

Con el canto gregoriano entraron en España unas formas poético-musicales de gran éxito a partir del siglo IX, los himnos, que eran poemas

compuestos en versos muy sencillos y estrofas isométricas con texto lleno de imágenes populares y música de fácil interpretación. En el canto gregoriano la relación del texto con la música puede ser: silábica: a cada nota le corresponde una sílaba, neumática: a cada sílaba le corresponde de dos a cinco sílabas y melismática: a cada sílaba le corresponde más de cinco notas. La menor cantidad de notas por cada sílaba facilitará el entendimiento del texto, sin embargo una de las características de estos cantos es que son muy melismáticos, por lo que más que darse importancia a lo que se dice, se le da a la música (Carrillo 2008: 76-77).

Es difícil suponer qué himnos se cantaban en Occidente para la celebración de esta fiesta antes del s. VIII. Es probable que se cantasen los himnos *Ave maris stella* o *Quem terra, pontus, sidera* (Aquel a quien la tierra, el mar y las estrellas, atribuido a san Venancio Fortunato, s. VI), unos himnos que, aunque hay constancia de que existían ya en los s. VIII-IX, parece probable que su composición fuese anterior y que fuese utilizado en las fiestas marianas. El himno *Quis possit amplo flumine* (¿Quién puede en un ancho río...?, atribuido a Pablo Diácono, s. VIII), es un himno para la fiesta de la Asunción, pero en los libros litúrgicos no se constata hasta el s. X (versos de los himnos traducidos del latín al español). Muchos himnos de esta solemnidad no profundizan en el misterio de la Asunción de la Virgen María, sino que se limitan a cantarlos con gran alegría y júbilo. En cambio, algunos se muestran muy explícitos en lo referente a la doctrina asuncionista e incluso se hacen eco de la controversia asuncionista durante aquellos siglos (Garrido Bonaño 1986: 39-58).

Tras este somero análisis, gracias a la información suministrada por los estudios de especialistas, podemos extraer la conclusión de que el teatro asuncionista de origen o raigambre medieval participa de los modelos poéticos y musicales propios de su época, tanto religiosos como profanos. Precisamente, fruto de esa mixtura, en el *Misterio* de Elche "coexisten reminiscencias de cantos populares en Valencia y en Baleares, notables por sus melismas, que se dirían moriscos, y es sabida la

persistencia de las costumbres musulmanas en varios usos de esa región" (Carrillo 2008: 85).

Es evidente la consolidación de una tradición literaria común para toda Europa, que va más allá de los límites lingüísticos y que se sustenta en una notable diversidad de modelos entre los cuales destacan por su importancia los himnos religiosos latinos y la lírica en lengua vulgar (Mahiques 2012: 20).

TERCERA PARTE

EL TEATRO ASUNCIONISTA EN JUMILLA

CAPÍTULO VIII – FIESTAS RELIGIOSAS Y DRAMAS SACROS EN JUMILLA

VIII- FIESTAS RELIGIOSAS Y DRAMAS SACROS EN JUMILLA

8.1. DEVOCIÓN ASUNCIONISTA EN LA REGIÓN DE MURCIA

Gómez Villa (2011: 8-29; 65-69) aporta en su cuidadoso y detallado trabajo pruebas suficientes de que hoy día no se puede negar la presencia de comunidades cristianas en tierras murcianas desde el primer momento. Los investigadores han cuestionado los datos proporcionados por la tradición, como la venida a España del apóstol Pablo y de Santiago para predicar en las comarcas murcianas, o el envío de los siete varones apostólicos para la conversión del levante español. Sin embargo, la abundancia de fuentes arqueológicas en estos últimos tiempos corroborando la aparición de gran cantidad de objetos con simbología cristiana demuestran que el cristianismo llegó a la Región de Murcia antes que al resto de España, aunque solo fuese por su enclave de cara al Mediterráneo. Existen testimonios fidedignos de la antiquísima devoción del pueblo murciano a la Madre de Dios

Desde los primeros albores de la fe cristiana, traída a estas costas levantinas por el apóstol Santiago. Su desembarco en el puerto de Carthago-Nova sigue vigente hoy, como lo sigue estando la fe que el apóstol trajo desde Palestina a los confines del mundo conocido en aquel tiempo. Y con la fe de Cristo, causa de eterna salvación, llegó también la presencia maternal de Santa María (Ferri 2000: 194).

Son grupos cristianos que al principio deben permanecer ocultos y, cuando se da más libertad de culto, emergen de la semiclandestinidad a la vida social, apadrinadas por presbíteros y diáconos. En los documentos del Concilio de Elvira (principios del s. IV) aparecen nombrados dos presbíteros y un diácono de la sede lorquina, diócesis de Cartagena. La fuerza del cristianismo tras el Edicto de Constantino no se notó solo en las ciudades, sino también en entornos rurales. La tradición de iglesias

fundadas por varones apostólicos llega hasta tiempos visigóticos. En definitiva, es evidente que ya en el s. IV existen comunidades vigorosas y una organización jerárquica y cultural. (Nota ³³)

Es de sentido común deducir que la devoción a la Virgen María debió existir desde las primeras comunidades cristianas, aunque la primera fiesta mariana surge en el s. IV con el nombre de Purificación, más tarde denominada la Candelaria; en el s. IV aparece el dogma de la Maternidad divina de María. De ahí provienen la Anunciación y la Asunción. En el s. VII está documentada en Murcia la Natividad de María, más difundida aquí como fiesta de la Madre de Dios.

En Murcia tenemos la imagen de la Asunción traída en 1242 por el entonces príncipe Alfonso (X el Sabio); la tradición la reconoce como compañera de la Virgen de las Huertas, imágenes conquistadas por los cristianos a los sarracenos en Zamora y que pertenecían a la capilla personal del rey. Una vez reconquistadas las comarcas de Totana, Aledo y Lorca, la imagen fue depositada en el castillo de Aledo bajo la advocación de la Asunción, y la de las Huertas en Lorca, las dos como símbolo taumátúrgico de entereza frente al invasor y garantía de los valores cristianos en las tierras conquistadas. Una de las letanías lauretanas dedicadas a la Virgen es "Reina elevada al cielo" (*Regina in caelum assumpta*) y la hallamos en una ermita de Jumilla dedicada a esta advocación.

El pueblo devoto sabía reconocer la influencia bienhechora de María a través del simbolismo de las cosas: fuentes (como la Fuensanta), cuevas, grutas, en los cielos (Virgen de la Luz, en Algezares), en el mundo vegetal (Virgen de las Huertas, en Lorca). Incluso en aspectos de la vida familiar, como sustituir el vestido negro por el blanco, a partir de la proclamación del dogma de la Inmaculada; las embarazadas murcianas solicitaban protección a la Virgen de las Carrerías, las flores blancas del ramo de novia, etc. (Ferri 2000: 28).

Debemos hacer mención del dominico fray Vicente Ferrer por la gran impronta y huella que dejó en Jumilla con sus sermones, así como en diversos lugares del Reino de Murcia. En su periplo por tierras de Castilla invitado por el rey Juan II, fray Vicente Ferrer recala en Jumilla los días 18, 19 y 20 de abril de 1411 (sábado, domingo y lunes, respectivamente), proveniente de la villa de Cieza, en la que se predica los días 16 y 17. Venían con él muchas personas devotas de diferente condición, humildemente vestidas, precedidas de un hombre que llevaba un gran crucifijo de madera, siendo de notar la gran austeridad de costumbres que observan, yendo los hombres separados de las mujeres. Tres fueron los sermones en lemosín que pronuncia en Jumilla, como acostumbra, uno cada día de su permanencia (ver cap. III.3.1).

A raíz de sus prédicas, se instituyeron en Jumilla la primera procesión penitencial de Jueves Santo y la primera Cofradía de la Virgen del Rosario. También incluyó en su periplo por el Reino de Murcia otras villas y ciudades, donde pronunció diversos sermones, por este orden cronológico del 28 de marzo al 13 de mayo de 1411: Lorca, Librilla, Murcia, Molina, Cieza, Hellín Tobarra, Albacete, Chinchilla, y Villaverde (Verdú 2022. FP).

La Virgen de la Asunción es invocada siempre ante peligro de muerte y problemas de salud graves, rogando que interceda para la curación, o, si se produce el fatal desenlace, para alcanzar el cielo y la vida eterna (*Salus in periculis*. Recordemos la imagen de la Virgen de los Peligros en el puente homónimo, que cruza el río Segura en Murcia). En la iconografía suele presentarse coronada, normalmente con los brazos abiertos apunando al cielo, al que se eleva ayudada y rodeada de ángeles y sobre una nube; otras veces se la representa sobre un lecho en posición horizontal, dormida, y circundada de ángeles que custodian su *Dormitio*. Casi siempre su manto tradicional es de color azul (Gómez Villa 2011: 8-29; 65-69).

Es muy abundante la cantidad de pueblos y ciudades de la Región de Murcia (y de España) que celebran sus fiestas patronales en torno a la fiesta de la Asunción de la Virgen María, la Virgen de Agosto, a la que se venera con innumerables advocaciones. La cantidad es tan abrumadora que nos preguntamos ¿por qué tantas personas se dirigen a sus pueblos nativos para celebrar las fiestas patronales? ¿Qué atracción tan poderosa tiene María para congregar a tantas gentes, creyentes o no, en torno a su fiesta? En muchos casos, hay fuertes convicciones religiosas que impelen a las personas a ponerse en camino. La Madre los llama y los convoca, quizá es la nostalgia emocional de la vuelta al hogar, a las raíces. De ahí procede el deseo de identidad colectiva. En cierto modo, supone que la Virgen se ha convertido en la Madre del pueblo, la matriarca que crea lazos casi familiares, mantiene relaciones, logra que se olviden las disputas políticas y el *status* económico.

Cuando un pueblo canta al unísono el himno de su Patrona, vive un profundo momento de comunión que seguramente no se alcanza de ningún otro modo. Los hinchas de un equipo de fútbol, por ejemplo, pueden llegar casi al frenesí cantando el himno de su equipo cuando gana un trofeo importante, pero se trata de algo muy efímero. La devoción mariana, aprendida desde niños, se conserva toda la vida, incluidas aquellas personas que han repudiado la práctica religiosa y la fe. Por estos motivos, las fiestas marianas tienen un significado antropológico que no cede ante el paso de las generaciones, de las ideologías ni de las modas. En la vida hay muchas cosas que cambian, pero la Madre siempre está ahí (ver Introducción. Motivaciones personales).

La Región de Murcia también compartió con España, especialmente el Levante peninsular, el apogeo artístico y devocional por la Virgen de la Asunción. La festividad de la Asunción es una celebración de honda raigambre en las tierras murcianas, que está muy presente y viva en diversas poblaciones, barriadas, pedanías y parroquias: Fortuna (aunque esos días las fiestas son más en honor de

san Roque, 16 de agosto), Cieza (gracias a la Basílica de la Asunción), Abanilla (Patrona de la pedanía El Tolle), Águilas (como fiesta cumbre de la temporada veraniega), Blanca (sus famosos “encierros” taurinos celebrados en honor de su Patrono san Roque, pero también se celebra la Asunción), Mazarrón (con motivo de la temporada estival, y en torno al día de la Virgen de la Asunción, el Puerto de Mazarrón acoge una agenda variada de eventos culturales). Como es tradición, los vecinos de la urbanización Ordenación Bahía organizan un desfile procesional desde la Ermita de La Isla, realizando un recorrido por toda la urbanización.

Municipios y pedanías de la Región de Murcia con parroquias cuya titular es la Virgen de la Asunción: Alcantarilla, Cieza, El Moral, La Fuensanta, Los Alcázares, Molina de Segura, Moratalla, Torres de Cotillas y Villanueva del río Segura (Conferencia Episcopal Española 2022. FP).

Municipios de la Región de Murcia, cuya Patrona es la Virgen de la Asunción (además de Jumilla):

Patrona de Los Alcázares. Durante los meses de verano, los vecinos de Los Alcázares celebran la Fiesta de Nuestra Señora de la Asunción, paseando en una barca la imagen de la Virgen al mismo tiempo que se lanzan fuegos artificiales. Para dar cauce a la devoción popular, cooperar con la parroquia en los actos religiosos, organizar la procesión, alentar la participación, etc., se erige en 2007 la Hermandad de la Virgen de la Asunción como “asociación pública de fieles” con estatutos aprobados por la diócesis de Cartagena. Desde sus comienzos, tres hermanos mayores se han encargado de servir a la Hermandad con sus respectivas Juntas de Gobierno, que han ejercido siempre bajo el consejo y la participación del párroco de Los Alcázares, quien además cumple la función de consiliario de la Hermandad (Montes 2013: 405-410).

Patrona de Villanueva del río Segura. Nuestra Señora de la Asunción, que ya se muestra en la Iglesia de Villanueva del Río desde los inicios de su erección como

parroquia y que pronto dispuso de cofradía propia, fue proclamada Patrona como consecuencia de la terrible epidemia de peste que devastó muchos territorios de la Región de Murcia en 1648. Desde 1598 existe en Villanueva la Hermandad de la Virgen de la Asunción, que ya era festejada ca. 1600. Sus nuevos Estatutos fueron aprobados en 2012. Igualmente, es la Patrona del barrio o pedanía de la Asunción, ubicado en el extrarradio de Villanueva (Montes y Lisón 2013: 301-306).

8.2. NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, PATRONA DE JUMILLA

Cuando contemplamos la imagen de Ignacio Pinazo (1940) sobre su lecho en el camarín de la Ermita de San Agustín (Jumilla), imaginamos los miles de personas que, secularmente, se han conmovido ante Ella, han rezado con devoción, han recordado a sus seres queridos, en definitiva, han deseado ser mejores personas. Los seres humanos sentimos una necesidad antropológica de celebración y fiesta. Con su ausencia, la vida puede entrar en un rumbo frustrante y destructivo. Existen personas que menosprecian las fiestas por diversos motivos comprensibles (el recuerdo de seres queridos fallecidos, situaciones traumáticas del pasado, agorafobia, estado depresivo, anticlericalismo exacerbado...), pero una comunidad que no celebra es una comunidad que no sabe vivir unida. La fiesta restituye los lazos que mantienen unidas a las personas en el convivir diario, las sumerge en otro tiempo y en otro ritmo, trastoca las costumbres rutinarias, las estimula a traspasar la norma ordinaria, las ayuda a ser tolerantes. La fiesta supone así un auténtico y rotundo canto a la vida. Para los creyentes es una ocasión de dirigir un canto al Dios de la vida, a un Dios que, después de "trabajar seis días, al séptimo descansó" (Gn 2, 1-3) (ver cap. II.2.1.2).

Se puede adaptar el magnífico alegato de Rodríguez Maciá (2019: 37-42) a cualquier celebración asuncionista, y, ciertamente, a la de Jumilla. La fiesta de la Asunción que se celebra en agosto, dedicada a la Patrona, es una expresión radiante de la

identidad de nuestra villa, pero no por ello hay que circunscribirse en una perspectiva demasiado localista. Gracias a la fiesta dedicada a la Asunción de la Virgen nos sentimos vinculados a las manifestaciones religiosas y culturales de muchas ciudades y localidades vecinas de la Región de Murcia e, incluso, de la Comunidad Valenciana (una región a la que los murcianos se sienten especialmente unidos y hermanados por muchas razones de todo tipo).

Igualmente, la representación del *Auto de la Asunción*, que estos últimos años se ha recuperado en Jumilla (ver apdo. 8.5), forma parte y es testimonio vivo de la tradición del teatro religioso de origen medieval no solo Peninsular, sino europeo. Esta fiesta nos hermana de forma muy particular, sobre todo, con aquellos lugares de la geografía de nuestro continente europeo en los que se han celebrado representaciones asuncionistas, como Elche, Valencia, Castellón, La Selva del Camp (Tarragona), Mallorca, Toledo, Montouban o Aix-en-Provence en Francia, York (Inglaterra) o las representaciones de Perugia y Orvieto (Italia), y tantas otras (incluida Hispanoamérica). Es fiesta "nacional" en, al menos, once países europeos, aparte de España (Nota ³⁴). En Italia son famosos, actualmente, los festejos de Tívoli, Sassari, Siena, Messina y Guardia Sanframondi. (Nota ³⁵)

La celebración de las fiestas patronales colabora en la pervivencia de esas tradiciones; se ayuda desde cada localidad a la supervivencia de un mundo más rico y diverso. Estas fiestas invitan a la salvaguarda de un acervo cultural de honda raíz cristiana, auténtico patrimonio de la humanidad, que corre peligro de desaparición, pero sin el que sería casi imposible comprender nuestras raíces culturales. Las tradiciones asuncionistas descubren un mensaje de protección de la vida misma, pues en aquellos relatos históricos y legendarios se plantea la Salvación no solo de lo espiritual, sino de toda la realidad material del mundo.

A través de la fiesta de la Asunción expresamos nuestra identidad local, que halla su sentido pleno en la universalidad. La celebración de esta gran fiesta jumillana hay que vivirla como un rito comunitario, que nos convierte en intérpretes de una liturgia universal. La universalidad se construye por una adición de realidades geográficas y humanas concretas: es una fiesta popular en la ciudad de Guatemala o de Granada, en Nicaragua, donde la Virgen aparece en las aguas, como en Elche, en el lago homónimo. Tradición que nos une a la Iglesia copta, cuna de las leyendas y tradiciones asuncionistas; incluso en Madagascar se celebra también la Asunción o *Asompsona*. El prestigio del *Misterio* de Elche como Patrimonio Inmaterial ha servido, además de para revitalizar el *Auto* asuncionista de Jumilla, para ensalzar también otros pueblos o culturas, como la ceremonia del *Ravinal Achí* de Guatemala (espectáculo indígena de danza guerrera y votiva).

Las fiestas de la Patrona han sido a lo largo de los siglos una imagen de identidad de la comunidad jumillana (ver apdo. 8.2.1). La pervivencia en nuestra ciudad de un calendario festivo en el que estas fiestas son uno de los ejes fundamentales, ha ayudado, sin duda, a crear una sociedad más integrada. En los años finales de los sesenta y durante los setenta el pueblo de Jumilla experimentó una gran transformación debido a la emigración de tantas personas que marcharon a otras regiones de España, o al extranjero. Estos jumillanos de la "diáspora" regresan cada año, no solo a contemplar su magnífica Semana Santa, sino también a celebrar el verano con las fiestas de su Patrona, la Virgen de Agosto, contemplando y participando en todos los actos que la acompañan.

En la actualidad, las personas inmigrantes que han venido a habitar en nuestra ciudad son de países muy diversos y de culturas muy diferentes. Es cierto que una ciudad humana, habitable, necesita de servicios y dotaciones públicas, pero también necesita de símbolos compartidos, elementos necesarios para construir una

comunidad y, por supuesto, la imagen de María Asunta (y su Fiesta Patronal) es hoy uno de esos símbolos que podemos compartir (Rodríguez Maciá 2019: 37-42)

Verdú (2013: 255-264), cronista oficial de Jumilla, sintetiza perfectamente los datos ofrecidos hasta ahora y añade algunos más. La Patrona permanece en su camarín de la Ermita de San Agustín durante todo el año, celebrándose misa en ella, habitualmente, los domingos a las 13 h. El primer domingo de agosto es subida en procesión desde su Ermita hasta la Iglesia de Santiago para realizar la novena y participar en la Feria en su honor. El día 15 se celebra una función religiosa y por la tarde procesiona por las calles del pueblo acompañada por todos los colectivos que intervienen en la Feria, como son Moros y Cristianos, Federación de Peñas de la Fiesta de la Vendimia, y Coros y Danzas, así como el pueblo en general y todas las autoridades locales. A estos actos hay que añadir una importante novedad: la representación del *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* en agosto de 2021, 2022 y 2023 (ver apdo. 8.5.1).

El último domingo de agosto es bajada de nuevo a su Ermita de San Agustín. En la actualidad existe una Cofradía abierta (ver apdo. 8.2.1) que recuperó en 1991 la antigua tradición, siendo el presidente perpetuo y honorífico el alcalde (o alcaldesa) de Jumilla; está gobernada por una Junta Directiva, que es la encargada de organizar todos los actos de la Patrona. Tanto la imagen, como el vestuario, enseres, carro, ermita, estandarte, etc., son propiedad municipal.

La Virgen de la Asunción, Patrona de esta localidad murciana, Jumilla, se encuentra reflejada en numerosos soportes artísticos, como, por ejemplo, en el retablo principal de la Parroquia Mayor de Santiago. En el centro del retablo aparece la Virgen con cabellos rubios, siendo elevada al cielo y coronada por los ángeles. Es obra del escultor Diego de Ayala, de finales del s. XVI, joya de la retablística renacentista (Romero 2016: 73-80).

Todos sabemos que el Misterio de Elche es la única representación dramática histórica que se ha conservado hasta la actualidad en los templos católicos sin apenas interrupción, hecho que llegó a ser muy abundante siglos atrás. En la localidad de Jumilla está documentada la celebración anual del *Auto de la Asunción*, hasta que fueron prohibidas estas representaciones por el Cardenal Belluga. De hecho en el tramo de bóveda ojival más cercano al transepto de su Parroquia Mayor de Santiago se conservan aun las “Puertas del Cielo” por donde se descolgaban los aparatos aéreos. A diferencia del caso de Elche, en Jumilla estas puertas (si bien también es un cuadrado con dos hojas) están horadadas en la propia bóveda, de ahí que se hayan mantenido siempre en su lugar, aunque ya sin uso. Se conserva aún su estandarte principal, joya del bordado del siglo XVIII, en el que curiosamente se representa a la Virgen de la Asunción ya erguida, con los ojos abiertos y amortajada con un verduguillo idéntico al de la Patrona de Elche (p. 79).

8.2.1. Historia de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción

Las cofradías, que fueron constituidas principalmente con vocación social y caritativa, son muy antiguas, de procedencia pagana, pues hay constancia de ellas en el s. IV a. C. En esa época se denominaban corporaciones y son conocidas nueve de ellas, sujetas a un orden jerárquico. La primera era la de Músicos. Tenían por objeto defender los intereses materiales de sus miembros, pero también asegurarles un entierro y sepultura decentes. Cada corporación se situaba bajo el patronazgo y tutela de una divinidad particular. Las cofradías religiosas cristianas actuales, cuyos fines son muy similares a las romanas, datan de la Baja Edad Media. Al principio tuvieron un origen gremial y su base religiosa partía de la idea de dar culto y honrar al patrón o patrona, normalmente titular de la cofradía, así como asegurar a los cofrades un entierro digno y la ayuda a sus familiares directos en caso de

fallecimiento. Poseían unas reglas para favorecer laboralmente al gremio y regular los intereses comunes (Mira Ortiz 2006: 43).

Por este motivo, consideramos de gran interés para la tesis realizar un recorrido diacrónico por el devenir histórico de esta Cofradía jumillana, porque ello nos ayudará a comprender y valorar el arraigo secular de la misma en nuestra comunidad local. Para alcanzar dicho objetivo, dividimos el estudio en dos partes: el primero, sobre la etapa antigua de la Cofradía de la Asunción de Jumilla desde el s. XVI al XIX; el segundo, sobre la etapa actual de la Cofradía desde su refundación a finales del s. XX hasta la actualidad (para ver citas y bibliografía completa consultar el artículo referenciado: Cutillas 2025).

La antigua Cofradía

Santa María de Gracia fue la primera Patrona que tuvo la "Muy Noble y Muy Leal Villa de Jumilla", casi desde que el rey de Castilla Fernando III el Santo la reconquistara ca. 1241, aunque su culto fuera implantado definitivamente en Jumilla por quien después fue el rey Alfonso X el Sabio, cuando trajo una imagen suya de esta advocación desde Lorca, siendo venerada en la iglesia del mismo nombre que había junto al Castillo hasta bien entrado el s. XV, momento en que pierde el patronazgo en beneficio de Ntra. Sra. de la Asunción.

En el s. XVI, la Virgen de Gracia había perdido el patronazgo en favor de Ntra. Sra. de la Asunción, aunque nunca perdió la veneración de los jumillanos. En el s. XVII aún tiene sacerdote asignado y culto; su cofradía nunca debió de perder sus actividades culturales, puesto que desde 1727 hasta 1811, en que dejan de anotarse sus conmemoraciones en los libros de difuntos de la Parroquia de Santiago, celebran en su honor procesiones, misas, sermones de difuntos, etc. No sabemos cuándo se inició la elección de Ntra. Sra. de Agosto (advocación más reconocible en aquellos siglos) como Patrona de Jumilla. En el libro del Concejo de 1524-25 se anotan gastos para la fiesta de la Asunción. En el libro primero de defunciones de la Parroquia de

Santiago se anota en 1595 por primera vez una memoria de difuntos de la Cofradía de la Virgen de la Asunción; su fundación es anterior a esta fecha, siendo cerrada casi un siglo, hasta 1671-2 en que se transforma en Cofradía abierta, gobernada por comisarios y desempeñando el patronazgo el Concejo de la Villa.

Así pues, la devoción en Jumilla a Ntra. Sra. de Agosto arranca de la segunda mitad del s. XVI y, a pesar de las escasas referencias documentadas sobre la antigüedad de la Cofradía, se cifra como fecha más antigua la de 1594, y esto daría a entender que ya existía dicha hermandad en la última década del s. XVI. En 1541 un documento demuestra que los ganaderos habían de ofrecer reses cada año por varias festividades, entre ellas la Asunción; la devoción de Santa María de Gracia va cediendo protagonismo a la Asunción, por su predominio entre la población que crece en las faldas extramuros del castillo, favorable a esta, en detrimento de la antigua Patrona por la decadencia demográfica intramuros del castillo.

Por un acta de 15 de julio de 1670 se crea la Cofradía abierta de Ntra. Sra. de la Asunción, y se nombra comisario. Posiblemente, fue Cofradía cerrada ca. 1610. En definitiva, será ca. 1610/1634 cuando se empiece a hablar de Cofradía y de mayordomía. En el acta municipal del 27/12/1672, efectivamente, aparecen apuntes sobre dicha cofradía abierta.

Entre todos los actos y ceremonias históricas en honor de la Patrona, destacamos en nuestro Pregón de julio de 2018 el lugar privilegiado que ocupaba en Jumilla el *Misterio* o *Auto* que representaba la Asunción de María al cielo, prohibido en el s. XVIII por el cardenal Belluga y del que permanece como único indicio la trampilla situada en la bóveda situada encima del altar mayor de la Parroquia de Santiago. La mejor manera de intuir cómo sería este *Auto* asuncionista es compararlo con el *Misterio* de Elche. En el libro de Cuentas de Propios con fecha 22 de junio de 1684, se enumeran los gastos sufragados por el Concejo con motivo de "la celebración del

Misterio de Nuestra Señora, regalo que se hizo a las personas que lo representaron, tablado, procesión, pólvora y otros muchos gastos que se ofrecieron en dicha fiesta". El cronista oficial de Jumilla ofrece la hipótesis de por qué no existían datos de algo tan popular en el hecho de que ese año no hubo mayordomos y, por tanto, el Concejo se hizo cargo de los gastos al no haber quien los costeara. Por tanto, es de suponer que, si no hay datos, es porque había una Cofradía que se encargaba de todo lo relacionado con el *Misterio* y esto quedaría reflejado en sus propios libros de Actas, que por avatares del destino no han llegado a la actualidad.

Es curioso que en el pliego de cuentas del Concejo se denomine el drama sacro representado en Jumilla como *Misterio*, siendo este término más propio de la zona valenciano-catalana y no como *Auto*, que es un término más propio de Castilla. No creemos que la similitud de denominación sea casual, sino que es otro detalle más que corrobora los nexos comarcales de todo tipo de la zona de Jumilla con la de Elche. El asuncionista ilicitano Rodríguez Maciá (2011: 95-98) establece certeramente similitudes históricas y organizativas entre las cofradías asuncionistas de Jumilla y Elche:

Otro de los elementos que nos puede interesar de la fiesta de Jumilla es la existencia de una cofradía que se encargaba de la organización de la fiesta, igual que ocurría en Elche, y que desapareció probablemente a comienzos del siglo XIX. En Elche la cofradía ya existía en el año 1530, vista la petición de ayuda al Consejo que hizo Lluís Perpiñán en nombre de la cofradía. En Jumilla la existencia de la cofradía se encuentra fechada por lo menos desde el año 1613. También, como ocurría en Elche, tenía problemas económicos, por lo que era normal solicitar la ayuda del Consejo Municipal. En el año 1672 el Consejo Municipal decidió hacer unas reformas en la organización de la cofradía, dado que nadie quería ocupar el cargo de mayordomo. Por contra de lo que ocurrió en Elche, la cofradía continuó existiendo y hoy en día es el organismo

que se encarga de la organización de las fiestas, aunque recibe la ayuda del Ayuntamiento. Por último considero que otro punto de interés es el de la institución de las camareras de la Madre de Dios, que en Elche ha sido tradicional que estuviera en manos de las familias de la antigua nobleza local, y que en Jumilla ostenta la Baronía del Solar de Espinosa (2011: 98). (Texto traducido del valenciano al español)

Efectivamente, el alcalde era y es presidente perpetuo de la Cofradía y, durante los s. XX y principios del XXI se mantiene la tradición arriba apuntada de que D.^a Dolores Espinosa de los Monteros, primero, y posteriormente D.^a Fuensanta Pérez de los Cobos y D.^a Fuensanta Poveda y Pérez de los Cobos figuren como camareras honoríficas de la Virgen de la Asunción (al menos hasta 2022, año en el que comienza su labor la nueva Junta Directiva de la Cofradía).

En 1672 se ponen a disposición del sufragio y mantenimiento de la Patrona diferentes rentas, donaciones, etc., como la dehesa del horno de Santiago y la de la Peña Blanca. Se celebra cabildo abierto y votaciones para decidir si la Virgen de la Asunción se sitúa en la Ermita de Loreto, si sigue en la Ermita de Santa Catalina, o si se traslada al Convento de San Francisco. El resultado ganador fue en el Loreto, pero no se llevó a efecto, con lo que fue trasladada al Convento, mientras se encargaba a un renombrado cantero la posible construcción de ermita propia para la Patrona.

En un acta municipal del 30 de abril de 1683 se decide construir nueva ermita para la Virgen, así como un pozo de nieve en la Sierra del Carche del que obtener dinero para culto y festejo; el proyecto de capilla no se concreta y se opta por la de san Agustín. El 25 de abril de 1682 se produjo el conocido como "incidente de la procesión", porque parece ser que el clero de Jumilla no era favorable a que la Patrona se "hospedara" en el Convento de las Cinco Llagas y, en el transcurso de la procesión, el sacerdote mandó al portaestandarte desviarse hacia la Ermita de Santa

Catalina, donde se rindió culto a la Virgen y de allí siguió su trayecto normal; esto causó gran revuelo y comentario entre la gente, un enfrentamiento entre el clero (favorable a que el camarín de la Asunción estuviese en Santa Catalina) y el Ayuntamiento (favorable a depositarla en el convento franciscano).

En un memorial o "Relación de Cofradías del Reyno de Murcia", mandado censar por el conde de Aranda en 1770 y que forma parte del *Expediente General de Cofradías del Reino de España*, incoado por la administración borbónica durante el reinado de Carlos III, se asegura que Jumilla tenía 27 cofradías y que la devoción mariana aparece muy arraigada en la devoción popular española, a través de la implantación de las cofradías dedicadas a la Virgen; la advocación de la Asunción era una de ellas, aunque de las menos abundantes. Jumilla cuenta en esas fechas del s. XVIII con cinco cofradías marianas, entre ellas la de la Asunción. Dicha relación manuscrita, redactada en el 14 de diciembre de 1770 por las autoridades jumillanas, trata ampliamente de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción y del número de mayordomos de que constaba. El memorial al que aludimos dice así:

N(uest)ra S(eño)ra de la Asunción, patrona de este Concejo, tiene cofradía que consta de setenta y dos maiordomos, de los cuales seis por turno cada año. Juntamente con el Capellán que tiene nombrado la Villa, cuidan de zelebrar la festividad de N(uest)ra (Seño)ra. Esta cofradía se halla también aprobada por el ordinario eclesiástico.

La devoción mariana hizo que se crearan multitud de cofradías y en el s. XVIII la advocación más extendida era la del Santo Rosario, inspirada en la Asunción. El 12 de septiembre de 1773 tuvo lugar un acontecimiento lúdico muy imaginativo relacionado con la Patrona ocurrido en Jumilla: el párroco solicita al Ayuntamiento permiso y ayuda para una suelta de vacas con el fin de sufragar la construcción de la Ermita de San Agustín, celebrándose este evento lúdico los días 4 y 5 de octubre,

con tal éxito de público que el mismo sacerdote requirió una corrida de toros pocos días después.

La Cofradía de la Asunción nos informa de que la colocación de la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción en lugar digno y adecuado para ser venerada y visitada por los fieles jumillanos fue objeto de gran interés durante largos años, hasta que el 7 de septiembre de 1750 el Concejo y los cofrades acuerdan reparar la Ermita de San Agustín. Solicitados los pertinentes permisos al obispado, el 19 de noviembre comienzan las obras, contribuyendo a la consecución de las mismas todo el pueblo con ayudas, mandas, legados, donaciones, pías memorias y limosnas. Por fin, el 21 de julio de 1777, el cura párroco de Santiago bendijo la Ermita, y el 25 de ese mes se coloca en ella la imagen de la Asunción con procesión, música y campanas. A lo largo del s. XVIII se terminan las obras y decoración del camarín, se fabrica nuevo retablo y se adquiere una corona y media luna de plata.

En acta fechada el 6 de mayo de 1776 se lamentan de que el estandarte que luce en sus procesiones Ntra. Sra. de la Asunción en esta villa, portado por el regidor decano del Ayuntamiento, está tan viejo y deteriorado que mueve a risa y escarnio. Se decide confeccionar uno nuevo. Por otra parte, diversas actas del Ayuntamiento de 1880 y 1881 detallan prolijamente las propuestas y acuerdos, por las que se diseña un nuevo paño para cubrir el carro triunfal de la Patrona y se encarga a las monjas del Convento de las Desamparadas de Valencia, así como los gastos de bordado, compra del rico paño, de otros adornos y del cosido.

Aunque no disponemos de fuentes que confirmen los datos, parece probable que las primeras cofradías modernas se crearan a comienzos del s. XX, ya que hemos de separar lo que son movimientos devocionales con relación a la Virgen de la Asunción, de lo que son cofradías constituidas canónicamente. La Dra. Morote aporta en su Pregón de 2011 una información novedosa, cuando nos dice que en un

Devocionario de su abuela encontró una hoja impresa el 14 de agosto de 1898 en que se ofrecen datos sobre una Asociación de la Corte de María, formada por mujeres y recién confirmada por el obispo, además de las obligaciones y privilegios de dichas asociadas. Respecto a la religiosidad popular de Jumilla en torno a la Virgen de la Asunción, se deduce de este texto que quizá en tiempos pasados las mujeres componentes de su Asociación la invocaran a la hora de la muerte y de ahí el privilegio citado de que "en su entierro y en la primera misa que se le dedique ardan una docena de hachas"; podemos ver en ello el simbolismo de la luz como ayuda para encontrar el camino de tránsito a la otra vida.

Abundando en esta información, la expresidenta de la Cofradía, D.^a Juana M.^a Tomás, ha tenido la amabilidad de hacernos llegar un libreto de 12 páginas, perteneciente a la familia jumillana Santos Jiménez. Efectivamente es un devocionario editado y fechado en 1910 (tipográficas La Verdad, Murcia), cuyo contenido son "Oraciones que los asociados a la Corte de María de la Asunción pueden decir en sus visitas a la Virgen Santísima". En las pp. 11 y 12 aparece una oración versificada en 4 estrofas titulada "Despedida". Las dos últimas (p. 12) forman parte en la actualidad del Himno a la Patrona.

Para profundizar más en todo lo relacionado con la Ermita de San Agustín, las fiestas de la Virgen en Jumilla, las camareras, rogativas, los orígenes de la Cofradía, los predicadores y la iconografía de nuestra Patrona aconsejamos leer el documentado y pormenorizado artículo de Mira Ortiz que apuntamos en la bibliografía (2019: 164-183), en el que aparecen referencias, entre otras muchas, sobre actos en honor de la Patrona de 1888, 1889 y 1929. Se supone que la desaparición de la Cofradía sucedió en el s. XIX. En las actas municipales de 1585, 1595, 1670 y 1672 se nos van enumerando las actividades de culto y fiestas en honor de la Patrona, las partidas dinerarias dedicadas a ello, las misas por los cofrades difuntos y su asiento en un

libro conmemorativo (archivo parroquial de Santiago de 1595 y ss.), pero la memoria de los cofrades se deja de anotar en 1811.

Antes de comenzar el siguiente epígrafe sobre el resurgimiento contemporáneo de la Cofradía, sería conveniente clarificar el contexto festivo en el que se celebran las Fiestas Patronales de Jumilla en honor de la Virgen de la Asunción. Este momento festivo se denomina la Feria, e incluye la exaltación del vino. Las primeras noticias de la celebración de la Feria en Jumilla aparecen en la Carta Puebla, concedida por el Rey Don Pedro I de Castilla el 20 de Octubre de 1357, quien concede a Jumilla 15 días de Feria y que comiencen el día de san Martín (11 de noviembre). A finales del s. XIX se traslada la antigua fiesta definitivamente a la semana del mes de agosto en que coincide con los actos en honor de la Patrona de Jumilla, Ntra. Sra. de la Asunción, que se celebra el 15 de dicho mes, pasando a ser Fiestas Patronales, organizadas hoy día por el Excmo. Ayuntamiento y otros colectivos como la Cofradía de la Virgen, Federación de Peñas, Festival de Folclore y la Asociación de Moros y Cristianos.

Refundación de la nueva Cofradía

Hubo años en los que Jumilla dejó un poco de lado a su Patrona, pero en 1991 se produjo la refundación de una nueva Cofradía, poniendo especial empeño en ello la Asociación de Moros y Cristianos Don Pedro I. Con gran esfuerzo y entusiasmo, a pesar de las críticas oportunistas, se reorganiza la Hermandad mediante acta fundacional con la denominación de Cofradía de la Virgen Nuestra Señora de la Asunción, Patrona de Jumilla, siendo de carácter abierto y contando con una Junta Directiva, que es la encargada de nombrar los mayordomos sobre los que recae el peso de la organización de los festejos asuncionistas, a la vez que redactar y aprobar los primeros Estatutos de esta etapa.

Gracias a la generosa información oral de D. Claudio Gil, quien fue presidente de la Asociación de Moros y Cristianos Don Pedro I, hemos podido saber que, a raíz del

Acta fundacional que se firmó en 1991 con Estatutos civiles visados por la Delegación del Gobierno, el presidente de la Asociación de Moros y Cristianos, lo era también de la Cofradía de la Virgen. Bajo esta circunstancia, los primeros presidentes de la Cofradía fueron: D. Francisco Moreno (1991-1992), D. Pascual Ruiz (1993-1994) y D. Baldomero García (1995).

La Cofradía se erigió canónicamente en 1997 como asociación pública de fieles, contando con nuevos Estatutos propios, siendo aprobada *ad experimentum* (es decir, limitada en el tiempo) por decreto del obispo de la diócesis de Cartagena-Murcia. A partir de este momento, la Cofradía se dirige por derecho propio y la han presidido hasta la actualidad: D. Juan F. Lozano (1996-2009), D. Pedro García (2010-2012), D.^a María del C. Jiménez (2012-2016), D.^a Juana M.^a Tomás, la primera presidenta en acceder al cargo con los Estatutos de 2012 aprobados, (2016 a 2022) y, por último, D.^a Fidela Simón (2022). Respecto a la elección de la nueva Junta Directiva de la Cofradía, se puede consultar la referencia en Fuentes Primarias (ver apdo. Teatro religioso en Jumilla).

En 2003 concluye la reforma de la Ermita de San Agustín y se reinaugura como Casa de la Patrona, con asistencia de todas las autoridades y las gentes del pueblo. Desde 2000 hasta 2011 la Cofradía editó un boletín participativo de la fiesta, con la programación propia de las actividades que se desarrollaban: Feria, Fiesta de la Vendimia, y Fiesta de Moros y Cristianos (recuperada esta última en 1987 después de tres siglos sin celebración). Antonio Verdú, cronista oficial, nos descubre un dato sorprendente sobre la antigüedad de nuestros Moros y Cristianos al afirmar que Jumilla tiene unos de los desfiles más antiguos de España (1609 y 1614). Con motivo de las Fiestas Patronales, se celebraron fiestas de Moros y Cristianos en Jumilla en 1614 y en los años siguientes en honor a Ntra. Sra. de la Asunción, de forma anual y con castillo de embajadas incluido.

Desde las primeras reuniones de la Cofradía se quiso que la Patrona tuviese su propio carro y en 1992 se tomó el acuerdo de fabricarlo, pero no para ser empujado desde abajo por personas, sino con tracción mecánica por motor, conduciéndolo como si fuese un automóvil, recubierto con tableros, plataforma y faldas de terciopelo. Era una novedad para Jumilla, aunque diversos problemas técnicos hicieron inviable su continuidad como mecanismo de locomoción de la sagrada imagen por las empinadas calles de la localidad. En relación con el traslado de la Virgen en procesión consta un acuerdo en el punto 5.º del Orden del Día del Acta n.º 4 de la Asamblea General Extraordinaria de la JCHHSS celebrada el 20 de noviembre de 1991. D. Juan F. Lozano, presidente de la Cofradía lo relataba así:

La Patrona salió en procesión el 2 de octubre de 2005 llevada en andas a hombros de los nazarenos portadores del Cristo de la Salud para conmemorar el 50 aniversario de la Parroquia de San Juan Bautista. Un acto de hermandad que fue muy aplaudido por el pueblo fiel. El proyecto, impulsado por el entonces Presidente Juan Francisco Lozano, era a más a largo plazo, pues al ser la Virgen de la Asunción Patrona de la Junta Central de Hermandades y su Cofradía Hermandad honorífica de la misma, se había acordado que cada año fuera procesionada a hombros de costaleros de todas las Hermandades, además de una agrupación llamada los Caballeros de la Virgen.

Este acuerdo duró pocos años en los que, además del Cristo de la Salud, desfiló en procesión la Virgen a hombros de algunas hermandades más (como las anderas de la Virgen de la Esperanza); después, esta iniciativa decayó. La Cofradía decidió crear su propio cuerpo de anderos para portar la imagen. Fue uno de los proyectos de cara a las Fiestas Patronales de 2008. La valoración que transmite en la entrevista el presidente D. Juan F. Lozano sobre la experiencia de esos dos años en que otras hermandades portaron a la Virgen en procesión es que "fue muy satisfactoria, y esto nos ha llevado a plantear la creación para esta edición de las fiestas 2008, de nuestro

propio cuerpo de anderos y anderas", apuntó. Para ello, desde la Cofradía solicitaron la colaboración de los jumillanos. Esta acción se enmarcaba en una serie de actividades enfocadas a la promoción de la Cofradía y a la captación de cofrades, "con el fin de aumentar el número de damas que participan en los desfiles, abrir las puertas de la Cofradía a todos los jumillanos y sobre todo, que la Patrona de Jumilla, reciba el culto y la devoción de su pueblo", indicó el presidente. Lozano también propuso la remodelación que se llevaría a cabo en el trono de la Virgen de la Asunción y que consistiría en elevar un poco la imagen al objeto de que el público pudiera ver bien la cara de la Patrona en su estado de Dormición.

Un histórico viernes de Dolores de 2007 las autoridades del Ayuntamiento y la Cofradía de la Asunción inauguraron las obras de rehabilitación de la Ermita de San Roque como sede social de dicha Cofradía. Ahora ha quedado a disposición del pueblo y de la Cofradía, que también lo es de san Roque.

Según información oral de D. Juan F. Lozano, presidente de la Cofradía en funciones en enero de 2010, presentó su dimisión por disconformidad con el proceso electoral que, según él, había estado "cargado de irregularidades" por parte de la otra candidatura, quienes aseguraban, a su vez, que eran solo "injurias y calumnias". Ante este ambiente de crispación poco edificante, el 4 de junio de 2010 un Decreto del obispo de la diócesis de Cartagena-Murcia nombraba a la Junta Gestora que dirigiría la Cofradía por dos años, cuyo presidente será D. Pedro García. Esta Junta tenía como encargo principal y urgente preparar y proponer al obispado una renovación de los Estatutos de la Cofradía.

Por el camino, en parte motivado por la Coronación de la Virgen de la Soledad, se pensó que era de justicia coronar a la Patrona de Jumilla, como un acto de amor y exaltación. La Junta Gestora se encargaría de preparar la Cofradía y animar al pueblo de Jumilla para este objetivo querido y soñado por todos: la Coronación canónica

de la Virgen de la Asunción. Así describen y enumeran sus protagonistas los logros del camino andado bajo su mandato, "realizado con ánimo, dedicación y esfuerzo, superando las adversidades".

En los medios de comunicación locales, la Junta directiva describe con todo lujo de detalles el diseño de la magnífica corona que ceñirá la Virgen en su Coronación canónica. Por ello, apelan a la generosidad de todo el pueblo, para que donen objetos de oro y plata y adquieran diplomas de aportaciones dinerarias. La Cofradía reconoce la generosidad de todos los que han aportado algo, poco o mucho, para la Corona de la Virgen, de forma nominal o anónima. Dos restauradoras del Centro de Restauración de la Región de Murcia reparan la imagen de Nuestra Señora, de Ignacio Pinazo (1940) para su Coronación; se trata de la *Dormición* de la Virgen, y nos explican en una entrevista a la TV local el estado de conservación y el proceso de intervención.

En 2011, con motivo de la Coronación canónica de la Virgen de la Asunción, el entonces Príncipe de Asturias aceptó el cargo de Hermano Mayor Honorario de la Cofradía jumillana y la princesa D.^a Leticia fue nombrada Madrina de Honor de la Patrona de Jumilla. La Cofradía recibió el Premio "Pasos 2013" de la Asociación de Mujeres Cofrades de Cartagena. La candidatura fue presentada en 2012 por el entonces presidente D. Pedro García. Al considerar que a lo largo de la historia de la Cofradía la mayoría de sus integrantes han sido y son mujeres, quiso que se reconociera a nivel regional la labor de la mujer en el seno de la misma. Sin pretender ser exhaustivos, vamos a destacar algunas facetas de esa labor encomiable. Respecto a la Pastoral de los obispos del sur, en la que resaltan la labor evangelizadora de las cofradías, publicada el 20/06/2023, se puede consultar la referencia en Fuentes Primarias (ver apdo. Teatro religioso en Jumilla):

- Respecto a la Cofradía:
 - Asociación de la Corte de María de finales del s. XIX y principios del XX.

- Presidentas, cargos representativos y cofrades.
- Organización del funcionamiento interno de la Cofradía, relaciones con el pueblo e instituciones de diversos ámbitos, organización de actos culturales / devocionales, actividades socioculturales y caritativas.
- Mujeres pregoneras.
- Camareras de la Virgen.
- Vestidoras y cuidadoras del ajuar.
- Labores de sastrería, confección de vestidos, bordados, etc.
- La guardesa de la Ermita de San Agustín.
- Las restauradoras de la imagen de la Patrona del Centro de Restauración de la Región de Murcia.
 - Organización y representación del *Auto de la Asunción*:
 - Presidenta de la Asociación Cultural “El Losao de Santiago”.
 - La actriz que representa el papel de María.
 - La actriz que representa el papel de Espíritu Santo.
 - Otras actrices en otros papeles.
 - Mujeres en canto y música.
 - Equipo de vestuario, etc.

Los proyectos más importantes de este periodo presidencial, así como los actos de culto, de beneficencia, culturales, institucionales o de cualquier otro tipo llevados a cabo por la Cofradía desde 2010 a 2011 aparecen recopilados en el libro, dedicado temáticamente a la *Coronación Canónica de María Santísima en su Asunción* (pp. 27-46. FP).

Según consta en el Libro de Actas de la Cofradía, en noviembre de 2012 es presentada la nueva Junta Directiva, presidida por D.^a María del C. Jiménez, para desarrollar su labor por un periodo de cuatro años, hasta noviembre de 2016. Finalizado el periodo de cuatro años, las elecciones fueron convocadas para octubre

de 2016; se presentan dos candidatas, resultando elegida D.^a Juana M.^a Tomás. Bajo el lema "Todo por Ella y para Ella", se iniciaba el periodo de mandato de la nueva presidenta, nombrada por el obispo de la diócesis en noviembre de 2016.

Fue la primera presidenta elegida con los nuevos Estatutos de la Cofradía, en la que se incluye la denominación del Glorioso San Roque. Los nuevos Estatutos (los terceros de esta nueva época de la Cofradía) fueron aprobados el 24 de octubre de 2012, y en ellos se destaca que el vicepresidente/a sea el presidente de San Roque. Por decreto del consiliario D. Jorge Oliva y de la presidenta es nombrada camarera de la Virgen D.^a Basi Pérez (hasta 2022; a partir de este año las nuevas camareras son dos esposas de sendos exalcaldes de Jumilla). Los proyectos más importantes de este periodo, así como los Pregones, actos de culto, de beneficencia, culturales, institucionales o de cualquier otro tipo llevados a cabo por la Cofradía desde 2016 a 2021 (incluidos los Pregones a la Patrona de 2012 a 2015) aparecen recopilados en el libro *X Aniversario Coronación Canónica María Santísima en su Asunción, Patrona de Jumilla* (pp. 58-224. FP).

Destaquemos, por último, como acontecimiento muy relevante para la sociedad jumillana, el hecho de que la Cofradía de la Asunción de Jumilla recibió el título de Real a través de un escrito remitido por la Casa Real, fechado en septiembre de 2018. Los trámites fueron iniciados por la Junta Directiva con el visto bueno del entonces consiliario de la Cofradía, D. Jorge Oliva, y el obispo de la diócesis monseñor Lorca Planes. A partir de ese momento, su denominación oficial es la de Real Cofradía de Nuestra Excelsa Señora María Santísima de la Asunción Coronada Patrona de Jumilla.

8.2.2. Testimonios de devoción y Pregones a la Patrona de Jumilla

Los siguientes testimonios y Pregones aparecen recopilados en el libro *Coronación Canónica de María Santísima en su Asunción* (2019. FP).

Testimonio de D. Manuel de la Rosa González, consiliario de la Cofradía:

Ahora ejerzo como Consiliario de la Real Cofradía de la Virgen de la Asunción y párroco de la Iglesia Mayor de Santiago apóstol, donde durante siglos se ha condensado la religiosidad y el fervor de los jumillanos hacia su excelsa Patrona. En dicha parroquia se solemnizó y divulgó este glorioso misterio durante siglos pretéritos. Incluso con una representación sacro-musical, de la que han quedado algunos vestigios, pero no el guion de la obra original, a la espera de que quizá algún día pudiera recuperarse.

Testimonio que transmitió por escrito Ángel Francisco Cutillas, miembro de la Asociación Amigos de Jumilla, sobre la relevancia social y espiritual, incluso simbólica, de esta Cofradía en nuestra localidad:

Nadie duda del protagonismo que la Cofradía de la Santísima Virgen de la Asunción tiene en la vida pública jumillana, tampoco se puede desdeñar el trabajo que hacen los cofrades; realmente se puede decir que la presencia de la Patrona en todos los medios de comunicación, por lo general va de mano de la Cofradía, lo que no resta importancia a la oración, el canto o la meditación hecha por otros en dichos medios. Sean bienvenidas las publicaciones sobre nuestra Patrona, intentemos que periódicamente se difundan los libros de sus fiestas, ya sabemos que a la Cofradía le cuesta editarlos un gran sacrificio, pero también nos traen grandes satisfacciones, cuando, una vez publicados están en nuestras manos y lo que es mejor, cuando en los archivos y bibliotecas públicas con el paso del tiempo dan testimonio de la auténtica fe de un pueblo por su Patrona.

Testimonio de Bartolomé Medina, diseñador de los carteles de la Coronación en 2011:

El cartel de la Coronación, acto central de estas celebraciones, es de un diseño muy luminoso, pues el momento de la Asunción es luminoso y con un discurso conceptual lo más riguroso posible, haciéndose eco de ese lema de tradición y modernidad. Consta de dos partes muy diferenciadas: por un lado, a la derecha, el mundo de los fieles, con las frases de alabanza y exaltación por ellos pronunciadas; a la izquierda la imagen fotográfica de María de la Asunción, en punto de vista cenital y muy iluminada. Es un cartel de homenaje a la tradición popular, que se manifiesta con claridad en vestidos, aderezos y joyas que visten a la Patrona.

A instancias e iniciativa de D.^a Juana M.^a Tomás, vocal de culto y prensa en 2011, siempre con el apoyo incondicional del presidente de la Cofradía, se recuperó la tradición perdida, de la que nos habla Mira Ortiz (2019) en uno de sus artículos, proveniente del s. XVIII, con las prédicas y pregones de altos cargos eclesiásticos y, sobre todo, de los frailes franciscanos. Así, en agosto de 2011 se pronunció el primer Pregón de esta nueva etapa en honor de nuestra Patrona a cargo de D.^a Pascualita Morote, Catedrática y Profesora Honoraria de la Universidad de Valencia. Tras ella, otros pregoneros hemos recibido el honor de ser convocados cada año hasta hoy día para cantar loores a la Virgen de la Asunción, como preludeo y obertura de sus Fiestas Patronales.

Año tras año se produce el gran rito de las fiestas patronales, que marca el momento culminante del calendario anual. El pregón supone ese momento que marca *el antes y el después*, en el rito que separa lo cotidiano de lo festivo. El *pregón* nos anuncia el festejo. El acto del *pregón* es la primera fase, la de separación o preliminar. Esta fase separa el espacio-tiempo "sagrado" del espacio-tiempo profano. Es la apertura o inauguración de la fiesta. Cuando finaliza el acto del *pregón* se entra en la segunda fase del rito, que es la fase central y se conoce como *liminar*. Turner define esta fase como *communitas*; se caracteriza por ser

un periodo de profunda ambigüedad y por la "desaparición" de la estructura social; abarca desde que finaliza el *pregón* hasta que se dan por finalizadas las fiestas con el disparo de un castillo de fuegos artificiales. En ese instante, con ese fin de fiestas, se entra en la tercera fase del ritual que devuelve al orden rutinario de la vida cotidiana, sin haber experimentado cambio alguno de estatus. Esta fase se llama fase de reagregación o *posliminar* (Baile 2001: párr. 3).

Extracto de los PREGONES de 2011 en honor de la Coronación de la Virgen de la Asunción:

Que Nuestra Señora de la Asunción nos guíe, nos bendiga y nos quite los duelos suficientes como para darnos cuenta de cuando no los tenemos, y que bendiga también a esta hermosa tierra que la tiene como dueña y protectora. Ana María Tomás Herrero.

Respecto a las fuentes que disponemos sobre la historia de Nuestra Patrona, la Virgen de la Asunción, hemos leído 320 documentos que hablan de Ella, extraídos del archivo de los padres franciscanos del Convento de Santa Ana, depositados en el Instituto Teológico de Murcia. Sin duda, Jumilla mira a la Virgen, porque es por antonomasia un pueblo mariano desde su reconquista en el s. XIII. Isabel Mira Ortiz.

Los siguientes testimonios y pregones aparecen recopilados en el libro *X Aniversario Coronación Canónica María Santísima en su Asunción, Patrona de Jumilla* (2021. FP).

Testimonio de D.^a Juana M.^a Tomás, presidenta de la Cofradía, sobre la Procesión de la Patrona:

Los lazos de unión, devoción y fe en la Cofradía de Ntra. Sra. de la Asunción se manifiestan en los preparativos de los actos de culto en

honor de la Patrona. Tras una serie de días muy intensos con diversos actos devocionales y culturales, llegamos al más hermoso, que es el de la Solemnidad de la Asunción. Primeramente, se celebra eucaristía solemne concelebrada por los párrocos de la tres parroquias de Jumilla; a ella asisten autoridades civiles, cofrades, diversos colectivos de las Fiestas Patronales, plataformas sociales y ciudadanos que desean acompañar a la Virgen. Las calles se engalanan para la procesión, al paso de la Madre del Cielo, al ritmo y compás del himno de la Patrona, adaptado recientemente. Los jóvenes cofrades sorprendieron por sus muestras de cariño a la Patrona, que lleva cinco siglos protegiendo a Jumilla, confeccionando una alfombra de pétalos y engalmando la calle de Los Pasos.

Testimonio del D. Manuel de la Rosa González, consiliario de la Cofradía:

Por eso, el misterio de la Asunción de Nuestra Señora que ha venerado Jumilla desde siglos pretéritos es una devoción que debe fomentarse en nuestro pueblo. En la Asunción de la Virgen vemos hecho realidad el proyecto de Dios para la humanidad. La esperanza en medio de la finitud y de la angustia. El triunfo definitivo sobre el pecado y la muerte, la felicidad en plenitud. Es el proyecto de Dios para cada ser humano. Desgraciadamente, en nuestra libertad, podemos dañar ese proyecto perfecto y divino, e incluso destruirlo. María fue dócil a ese proyecto y, gracias a su docilidad y a su entrega, ha alumbrado la esperanza para el mundo y para cada persona de buena voluntad. Mi recuerdo a quienes han mantenido viva esta antigua tradición devocional en Jumilla a lo largo de los siglos, muchos nos precedieron y nos han ido dejando lo mejor de aquellas generaciones: fe, amor a Dios y a la Virgen.

Extractos de los PREGONES en honor de la Virgen de la Asunción, Patrona de Jumilla desde 2012 a 2022:

Año 2012

Dios te salve, María de la Asunción, Patrona de nuestro pueblo, Jumilla. Cruce de mil caminos y razas. Serio, paciente, guardador de sus viejas tradiciones, como si de añejas soleras se tratara. Tú eres la Vendimiadora Mayor, que bendices al que cada día se ha encorvado al viento sobre añosas cepas. Todo esto es muy bonito, pero no habría sido posible sin el esfuerzo y la sabiduría de nuestros mayores, sin su silencioso sacrificio en esos años tan difíciles. Ana Tomás Herrero.

Año 2013

Ahora se inician en Jumilla las fiestas en honor de su Excelsa Patrona la Virgen de la Asunción, que, si en su momento incorporaron los festejos de la Feria, a lo largo de los años se han ido ampliando con la Fiesta de la Vendimia, la de los Moros y Cristianos y otros festivales folclóricos, que han enriquecido el aspecto lúdico de nuestra ciudad. Quizá también, en estos días de júbilo y algazara, encontremos un momento para mirar en nuestro interior, porque la fe es la garantía de las cosas que esperamos, como dijo san Pablo. José M.^a Guardiola Vicente.

Año 2014

Jumilla, acogedora y hospitalaria, quiere vivir estos días en torno a su Patrona la gran fiesta del Evangelio hecho carne en cada uno de sus hijos. Hay que acordarse cada día de pasar a saludar a la Virgen, hay que acompañarla física y espiritualmente en estos días en su honor. Debemos transmitir las más puras esencias de esta tierra, el amor a su Patrona, a los que han de tomar el relevo de las generaciones próximas. José A. Cánovas Sánchez, sacerdote.

Año 2015

Presentamos a la Virgen de la Asunción la pobreza material y espiritual del mundo, en especial sobre la mujer, tan marginada y perseguida aún

en muchos países. Virgen de la Asunción, detén tu mirada amorosa sobre Jumilla y sus gentes, sus campos, sus viñedos y sus empresas, y alcanza para ellos una prosperidad material que no olvide un compartir fraterno. Te presentamos el vino de nuestras alegrías y el cáliz de nuestras amarguras y tristezas. Marta Martínez Carrillo.

Año 2016

El día de la procesión nuestro bendito pueblo de Jumilla se engalana, como si de una nueva Jerusalén se tratase, para acoger en nuestras calles la triunfal entrada de María en la patria de Dios. La Madre de misericordia en esta ocasión no es elevada por los ángeles, sino por los jumillanos que queremos con las manos elevarla al Cielo, y al mismo tiempo, deseamos que quede preservada en nuestros corazones. Felipe Tomás Valero, sacerdote.

Año 2017

Salgamos a las calles, procesionemos la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Asunción; cantemos nuestros amores de hijos y pregonemos a los cuatro vientos que María, Nuestra Señora de Agosto, es el mejor canto a la vida que la tierra puede entonar. Y esto es amor. Fray Francisco Oliver Halcón.

Año 2018

Seguro que con el ahínco de todos llevaremos a buen puerto infinidad de actos dedicados a la Virgen. Ha supuesto para mí un inmenso honor y un orgullo poder compartir con ustedes un pregón dedicado a Nuestra Señora de la Asunción: Hija de la Abuelica Santa Ana, y Madre del Niño de las uvas, del Cristo Amarrado, del Nazareno, del Cristo de la Salud, del Cristo de la Reja, del Cristo yacente y del Cristo resucitado. A ella rogamos, como los apóstoles a Cristo, *adauge nobis fidem*, auméntanos la fe. Que Santa María acompañe a mi padre en el otro mundo, nos

bendiga a todos, nos proteja y nos conduzca hasta su Hijo como Mediadora que es de todas las gracias. Vicente Cutillas Sánchez.

Año 2019

Todo esto y mucho más ponen de manifiesto la devoción, la cercanía, la poderosa intercesión que experimentan las gentes por su Patrona desde los pasados siglos. Hoy, a nosotros corresponde, conociendo la historia de la Virgen de la Asunción en Jumilla, y sabiendo la importancia y la necesidad de la Virgen en la vida de un cristiano, seguir aportando nuestro trabajo para que los cristianos de Jumilla no se sientan huérfanos de esta Madre celestial. Valeriano Martínez Alcaraz, sacerdote.

Año 2020

Amados jumillanos y todos los que me escucháis en honor a la Virgen María: la clave en su Asunción al Cielo es la fe y la esperanza; es el motor que debe avivar la confianza plena en Dios en lo que hacemos, vivimos, deseamos y esperamos. Aprendamos de nuestra Madre la Virgen, en nuestras manos tenemos la felicidad. Azucena Cisneros, monja.

Año 2021

Vivamos estas próximas fiestas en honor de la Virgen de la Asunción con la total seguridad de su efectiva intercesión por nuestras necesidades; encomendemos a su amparo a nuestros difuntos, pidiendo que puedan disfrutar de su misma gloria; compartamos con los más necesitados nuestros bienes; practiquemos las obras de misericordia espirituales y materiales, como la Iglesia nos enseña, pero más en estos difíciles momentos, aprovechemos este tiempo de gracia que el Señor nos ofrece. Diego Martínez Martínez, sacerdote.

Año 2022

De especial predilección gozó de antiguo, por fervor del Concejo, la Virgen de la Asunción, que desde lo alto parece extender su manto de luz, blanco y celeste, sobre la bandera misma de Jumilla. Venerada por su pueblo y cuidada por su Cofradía, se tiene constancia de numerosos festejos y ofrendas consagrados a la Patrona de la villa, y que hace siglos se representó en su honor un *Auto* o *Misterio*, similar al de Elche, que en 2021 se estrenó con gran entusiasmo, y que este año continúa su andadura. Juan. M. Valero Moreno.

8.3. FIESTAS RELIGIOSAS Y ESPECTÁCULO EN JUMILLA

Delicado (1996: 83-128) relata en su artículo que las tierras de la comarca del Altiplano de Murcia, de asentamiento romano e historia árabe, se integraron primero al Reino de Aragón y después al de Castilla en los s. XIII y XIV; pertenecieron al marquesado de Villena y desarrollaron sus hazañas, su vida y su cultura en torno del camino real que discurría entre Alicante y Granada. Han sido tierras de transición entre el Valle del Vinalopó y la Meseta. Recordemos que ambos pueblos, Jumilla y Yecla, basaron originariamente su economía en la agricultura (vid, cereales, almendro, morera y olivo); muchos fueron y son los labradores y jornaleros que continúan ganándose la vida en esta actividad. Por ello, sus festividades siempre estuvieron relacionadas con la agricultura, y sus santos protectores pertenecieran a este ámbito. Cada localidad de España ha gozado siempre de sus santos patronos, así como cada oficio se asoció en el pasado a algún gremio, hermandad o cofradía. Lo mismo ocurrió con los agricultores y ganaderos, buscando a los santos abogados que, al invocarlos, los protegiesen de una desafortunada cosecha, enfermedad o el temido pedrisco (ver cap. II.2.2.2).

La religión deja una huella permanente en todos los pueblos, observada en sus manifestaciones y rituales, públicos y privados. Jumilla no puede

ser, en este sentido, una excepción y mantiene su propia huella en un original y especial entretreído de fe, devoción, cariño y arte, que forman el conjunto de sus prácticas religiosas e influyen en sus costumbres y en sus vida social, de tal forma que son el motor para que sus ideas internas cobren vida y se exterioricen en palabras y acciones que van cristalizando con el devenir del tiempo y son esenciales para su perduración (Morote 2016: 117-118).

Diversas son las advocaciones que nos depara el calendario gregoriano de festividades en Jumilla, la mayoría de ellas en activo y otras desaparecidas, pero que en el pasado tuvieron gran importancia para las gentes y sería bueno y conveniente que conservemos su memoria para las generaciones futuras. Igualmente, en los barrios y pedanías de Jumilla, las calles se visten de fiesta y durante unos días se llenan de actividades gratuitas, música, verbenas, conciertos, concursos, elecciones de reina y damas, cenas populares y juegos para los más pequeños. Son festividades de gran arraigo y tradición, muy queridas y esperadas entre los jumillanos, ya que permiten celebrar, a través de la fiesta, una mayor interacción con los vecinos y una participación directa, fruto del orgullo de permanecer al mismo barrio.

Teniendo en cuenta el orden secuencial del tiempo litúrgico de la Iglesia o año eclesiástico que principia con el Adviento (que significa preparación para la Navidad), la relación de festividades que se continúan conmemorando en toda Jumilla es la siguiente: La Purísima Concepción, Niño Jesús, Reyes Magos, la Candelaria, san Timoteo, Carnaval y Cuaresma, Semana de Pasión y Pascua de Resurrección, primer domingo de mayo ofrenda de flores al Cristo de la Columna, 2.º domingo de mayo Romería del Cristo de la Columna, La Invención de la Cruz, san Pascual Bailón, Santísimo Sacramento o *Corpus Christi*, Nuestra Señora de la Asunción, san Francisco...

Hay otras festividades de barriada, profesionales o gremiales, con sus correspondientes rituales, tanto religiosos, como civiles y lúdicos: san Antón (barrio de San Antón), san Sebastián (calle del Calvario), san Blas (Casco Antiguo), san José (pedanía de La Alquería), san Isidro (pedanía de La Raja), Virgen del Rosario (pedanía de La Fuente del Pino y Torre del Rico), san Juan (barrio de San Juan), san Pedro (pedanía de Las Encebras), san Fermín (barrio de San Fermín), Virgen del Carmen (barrio del Carmen), Santiago (barrio de Santiago y de la pedanía La Zarza), procesión de la "Abuelica" santa Ana, procesión de san Roque, Virgen de los Remedios (pedanía Cañada del Trigo), santa Rita (pedanía de Román), Virgen de Loreto (calle del Loreto) santa Cecilia (patrona de la música), santo Tomás de Aquino (patrón de los profesores y estudiantes), etc.

8.3.1. Niveles de espectacularidad en las fiestas jumillanas

Aprovechando el esquema de Sirera (1999: 51-67) sobre el grado de espectacularidad de las fiestas valencianas, vamos a adaptarlo a las fiestas religiosas jumillanas. Uno de los problemas fundamentales con que nos encontramos los que pretendemos hacer modestamente investigación sobre teatro religioso, a la vez que lo relacionamos con la cultura local, es un cierto grado de complejidad en el caso concreto de la idiosincrasia de Jumilla.

En primer lugar, por razones históricas, como la presencia heterogénea en el pasado de repobladores valencianos y aragoneses, además de castellanos, asentados a partir del s. XIV. En segundo lugar, por razones geográficas, ya que el término municipal de Jumilla es, como ha sido apuntado antes, una encrucijada entre Castilla-La Mancha, Comunidad Valenciana (especialmente Alicante), Murcia e, incluso Andalucía oriental (de hecho una de las puertas de entrada a Jumilla en siglos pasados, en el sur de la villa, se llamaba Puerta de Granada, ahora llamada Arco de San Roque). En tercer lugar, por razones socioculturales presentes, debidas a la

diversidad de nacionalidades y etnias emigradas a Jumilla en los últimos 30 años. Resulta evidente que la conjugación de todos estos factores se ha traducido en la configuración de un universo folclórico (por supuesto, lingüístico, culinario, cultural, etc.) particularmente interesante, con un alto grado de hibridación, visible en todos los terrenos, incluido el festivo.

Un acervo cuya preservación hasta tiempos relativamente recientes ha sido favorecida por el carácter predominantemente rural de la zona. Esta preservación ha tenido, obviamente, consecuencias positivas. La más importante, convertir las diversas manifestaciones folclóricas en un elemento de identificación comunitaria, bastante más sólido que la propia historia. Muchos jumillanos viven, en efecto, las fiestas o la gastronomía, por ejemplo, como forma muy válida de manifestar su pertenencia al pueblo. Los que han deseado integrarse en él han recurrido a participar en las fiestas para lograrlo, ya sea como descendientes de jumillanos emigrados, o como emigrantes foráneos afincados en Jumilla.

El teatro y el espectáculo popular de Jumilla, teniendo en cuenta las manifestaciones que de él conocemos y gracias a testimonios orales o escritos sobre las representaciones desaparecidas, se caracteriza por varios factores que, en cierta manera, lo configura. Además de lo ya especificado en párrafos anteriores, hemos de añadir que el teatro popular en general y, por tanto el de Jumilla, se origina y evoluciona más cercano al rito que el teatro culto y que tiene lugar habitualmente vinculado a la fiesta religiosa o profana. Es casi siempre un espectáculo que se halla ligado a las fiestas religiosas, por lo que la mayoría de las obras o dramatizaciones son de carácter cíclico anual. Por esta razón, muchas veces presenta unos contenidos religiosos, que, a veces, se entremezcla con rasgos profanos; incluso algunas obras pueden ser totalmente profanas.

Las representaciones dramáticas (y dramatizadas) de Jumilla se enmarcan en el contexto del teatro medieval litúrgico, con sus ciclos de Pascua, principalmente, pero también de Navidad, Mariano y Hagiográfico, ya que algunas de las más importantes o significativas se sitúan en uno u otro ciclo conmemorativo. Se aprecia continuidad y claros vestigios, en bastantes de los ritos teatrales y dramatizados de Jumilla, de pretéritas escenificaciones, como la práctica de escenificar sobre carrozas, desfiles y procesiones, lo que nos retrotrae al carro de Tespis griego y, más cercana, a la tradición barroca de representar los autos sobre carros procesionales.

Planteada así la importancia de las fiestas religiosas en el contexto cultural jumillano, cabe preguntarse ahora hasta dónde es posible establecer relaciones entre ellas y el teatro. Una conexión básica entre unas y otro es el que viene establecido por la espectacularidad de las primeras, que supera los límites genéricos que para el espectáculo nos brinda Pavis (1983: 191), ya que no solo implica el hecho de observar, sino que para el caso jumillano presupone hacerlo de forma activa, participativa. Y es, precisamente, su carácter activo y participativo el que sirve de medio hacia una concepción teatral de la fiesta en sí. Este concepto de fiesta es el que podemos encontrar reflejado en diferentes niveles que serían:

1. La fiesta como representación. La excepcionalidad temporal y espacial que establece la fiesta conlleva inevitablemente una serie de mecanismos que suponen la teatralización entendida en sentido amplio. Por ejemplo, la inversión de roles sociales, como los Carnavales o como los cuadros que representan las Peñas en las carrozas de la Cabalgata del Vino. También, la aceptación de papeles muy codificados como las capitanías de Moros y Cristianos o las Reinas de la Vendimia y sus cortes de honor, con todos los rituales, escenificaciones y protocolos que ello conlleva.

2. El teatro como un elemento del complejo festivo. Aquí entrarían en el nivel de menos teatralización las embajadas de Moros y Cristianos; las procesiones (muy en

especial la procesión de las palmas de Domingo de Ramos, que por las calles de su recorrido escenifica la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, interpretada por apóstoles vivientes y Jesús realmente montado sobre un asno, también vivo, desde el que se dirige al pueblo de Jumilla, como si fuesen las calles de Jerusalén; traslados o romerías de imágenes de las Cofradías y Hermandades, tanto de la Asunción, como del Cristo de la Columna; las demás procesiones de Semana Santa; el solemne viacrucis del Viernes de Dolores, cuyos pasos se escenifican mediante cuadros escultóricos por diversas calles de Jumilla; los desfiles de "Manolas y Manolos" de Jueves Santo, acompañados de los "Armaos" y su puesta en escena del "Caracol"; el traslado del cuerpo yacente de Cristo el Sábado de Gloria, entre otros muchos ejemplos. En un nivel superior de teatralización y ya hablando estrictamente de teatro, tendríamos los diversos autos y dramas sacros (ver apdo. 8.4.2) que se representan en diversos ciclos litúrgicos, especialmente por su raigambre histórica y seguimiento popular, *El Prendimiento* (ver apdo. 8.4.1) y, actualmente, el *Auto de la Asunción* (ver apdo. 8.5).

3. El teatro como elemento central de la fiesta. Nos encontraremos con que el teatro ha desplazado a los otros componentes del complejo festivo y ha asumido el protagonismo de la fiesta; se ha convertido, incluso, en la práctica totalidad de ella. Este nivel de teatralidad de la fiesta es una realidad en Elche, y quizá en la Selva del Camp, pero no es el caso de Jumilla.

4. El teatro festivo como realidad autónoma y como marco de reflexión y representación de la fiesta. Si en los casos acabados de comentar el nexo entre teatro y fiesta no se ha roto todavía, sí podemos referirnos a una serie de manifestaciones dramáticas y parateatrales que han roto ya sus lazos con el contexto festivo en el que un día se generaron, aunque no hayan perdido todavía las marcas de su origen. Aquí en Jumilla serían teatrillos, escenificaciones y representaciones realizadas principalmente en colegios, parroquias, asociaciones vecinales y culturales, familias, etc.

8.4. TEATRO RELIGIOSO EN EL CONTEXTO LITÚRGICO DE LA SEMANA SANTA

8.4.1. Estudio especial del drama sacro *El Prendimiento*

Hemos elegido como objeto de estudio en este epígrafe la obra dramática *El Prendimiento* y su puesta en escena los días de miércoles santo jumillano. La elección de esta obra se debe a lo sugerente que nos resulta una obra de temática religiosa con tan arraigada tradición secular y popular en Jumilla. (Para ver citas, bibliografía completa y versos escogidos consultar el artículo referenciado: Cutillas 2013: 63-93). Como bien dice el profesor Trapero (2011), "unos autos empiezan por languidecer y acaban por desaparecer, otros nacen aquí y allí para compensar un panorama que está en continua evolución, como ocurre siempre con todo género literario tradicional". En la siguiente cita se puede corroborar que *El Prendimiento* de Jumilla es conocido fuera de la localidad y tenido en cuenta por los expertos en teatro popular religioso. Trapero lo titula como *Pasión*, por la obra en la que se inspiró el libreto de Jumilla, tal como veremos en el epígrafe posterior.

En los siglos XIX y XX hay poca novedad originaria; más bien predomina la expansión de textos y de representaciones anteriores y el asentamiento de éstos en nuevos territorios, como es el caso de los Moros y cristianos, con su nombre específico en cada lugar, como *La Batalla de Lepanto de Barlovento* (isla de La Palma, Canarias), y muchas escenificaciones y Pasos de la Pasión, como *La buena mujer de Bancarrota* (Badajoz) y de toda la comarca extremeña de Tierra de Barros, o *La Pasión de Jumilla* (Murcia) (p. 732).

A. Autores y orígenes

El Prendimiento o *Pasión de Jesús* es un drama religioso en ocho cuadros escritos en verso. La obra, que se estrenó en el Teatro Princesa de Valencia, es una selección de cuadros y escenas de *La pasión de Jesús: drama sacro-bíblico en seis jornadas*

y un epílogo, del valenciano Antonio Altadill (1855), con música del maestro Mariano Obiols y dirigida por el maestro Rodríguez de Cepeda; escrito también en verso e inspirado a su vez en la Biblia y el auto de la *Pasión de Jesús*, de Fray Gerónimo de la Merced, o Fray Antonio de San Jerónimo. A esta obra original se le ha añadido la escena primera del segundo cuadro, debida al periodista jumillano José M.^a Martínez Íñiguez, en la que interviene Lucifer en un largo parlamento escrito en verso, probablemente desde 1869. Se inspiró para ello en la novela *El Mártir del Gólgota*, de Pérez Escrich, menos el tercer y cuarto parlamento de Satanás que parecen ser originales suyos.

En la publicación local *La Semana Santa* de 12 de marzo de 1883, año I número III, así como en el periódico local *El Pandero* de 29 de abril de 1886, se cuestionó la representación del *El Prendimiento*, por considerarla poco edificante e, incluso, irreverente. Pero la tradición popular jumillana pudo más que las explicaciones que argumentaban en su contra, y desde entonces, su representación ha seguido sin interrupción hasta nuestros días. Sus orígenes están ligados a la Hermandad de Jesús Nazareno (y del Cristo de la Columna), así como a los franciscanos del convento de Santa Ana del Monte. La edición más antigua que se conserva está impresa a finales del s. XIX en la imprenta "La Solidaridad" de Jumilla con el título de *Entrada en Jerusalén y Pasión de Jesús*. En ella se afirma "que se representa en la villa de Jumilla, en los días de domingo de ramos y miércoles santo, por varios individuos de la Hermandad de Jesús Nazareno".

Aunque se ha representado en distintos lugares, al principio se hacía en la calle Cura Navarro frente al Convento de las Cinco Llagas, incluso en el Teatro Vico en alguna ocasión, así como frente al Ayuntamiento cuando prolongaron la calle de la entonces Casicas. La tradición desde 1941 es que se represente en la Plaza de Arriba, en la fachada del antiguo Concejo, el miércoles santo por la tarde. Desde entonces, este ha sido su lugar de representación y tan solo en los años 1997 y 1998 no se

representó allí y se hizo en la explanada del Colegio Ibáñez Martín, hoy Mariano Suárez, junto a la Glorieta del antiguo convento, por estar efectuándose la restauración del Concejo, volviendo de nuevo a su incomparable marco en 1999.

Así pues, El miércoles santo jumillano está dedicado al prendimiento de Jesús, pasaje evangélico que se escenifica en dos versiones ese día: la obra de teatro propiamente dicha, y las dos procesiones que la acompañan, incluida la de la noche. Se realizan dos desfiles procesionales, el anterior y el posterior a la representación. En el de ida a la plaza de Arriba van primero los apóstoles, después el Sanedrín y, por último, Herodes y Pilato entre los oficiales romanos. Aquí no desfilan ni Jesús ni el demonio. En el desfile posterior todo se invierte: Jesús va primero, maniatado entre los romanos, tras ellos Pilato, Herodes y el Sanedrín. Cierran la comitiva Judas y el demonio. Algo que no puede faltar la tarde de la función son los romanos. El tercio de romanos de la Hermandad del Cristo que, después de varias pasadas por las calles, acuden a recoger a los tribunales, realizando en momentos determinados un paso de desfile especial y muy querido en Jumilla llamado “el caracol”.

Referente a la representación de *El Prendimiento* en la Semana Santa jumillana, Carmen Guardiola y Antonio Verdú, encontraron una hoja manuscrita entre los papeles de su abuelo José Guardiola, con datos relacionados con este tema. Este papel se relaciona con los descubrimientos que se realizaron fortuitamente en unas obras de acondicionamiento y restauración en el famoso edificio del Pósito. Durante las mismas, encontraron dibujos pintados sobre las paredes ocultas, que quizá fueron usados como decorados teatrales. El documento encontrado refleja una actuación en este lugar y está manuscrito por una cara: en ella se narra cómo un director de escena vino a Jumilla a mediados del s. XIX y, al quedarse desamparado y sin trabajo, un médico, D. Roque Molera, le dio cobijo y el cómico, en agradecimiento, le regaló unos manuscritos con el texto de *El Prendimiento*. La primera representación de la que hay noticias escritas en Jumilla es de 1859.

Según lo afirmado en el anterior documento, para hacer más realista la puesta en escena bajaban a la huerta para prender a Jesús. Faltaría saber cómo llenaban el espacio temporal entre San Agustín hasta llegar al tablado, pasando por el camino de San Antón a San Agustín como en procesión y luego subiendo con Jesús prendido. No sabemos dónde estaría el tablado, quizá cerca de lo que ahora es el Teatro Vico. Quizá utilizaran el atrio del Convento de las Llagas para parte de la representación, por esto la comitiva saldría de la Iglesia de El Salvador.

No es Jumilla, claro está, la única ciudad de la geografía española (incluso europea y americana) donde se representa *El Prendimiento y Pasión de Jesús*: la soldadesca de los armaos en Calzada de Calatrava; igualmente, en la Semana Santa del pueblo murciano de Albudeite se escenifica *El Prendimiento*, así como en Cieza o Ceutí. *La Pasión de Cristo* del trinitario Fra Antoni de Sant Jeroni era representada por la Compañía dramática de aficionados y del teatro de la villa de Bañolas (Gerona) entre 1842 y 1844. También en la actualidad se representa en Nicaragua, Honduras, México, etc.

B. Estructura interna de la acción

Los personajes del drama son doce más Jesús, como en la última cena. Este número es simbólico, es sagrado. Además aparecen tres testigos, un escudero y tres ángeles. Inicia la obra Caifás con sus palabras. En el segundo cuadro Anás, Caifás y sus secuaces reflexionan sobre cómo aplacar el tumulto de la población soliviantada contra Jesús por haber infringido las leyes. La tercera escena es para dar resolución al conflicto planteado, y Anás será el que dé la solución con su sentencia. En la escena cuarta entra en acción el personaje más significativo, pues sin su concurso no habría drama: Judas ofrece su colaboración para prender a Jesús, que ya en el segundo cuadro había aparecido orando en el Huerto, y allí será el prendimiento. Su primera escena la desarrolla Lucifer. Los cuadros se van sucediendo y la obra termina con el lavatorio de manos y la sentencia de Pilato contra Jesús.

La estructura interna de la obra va guiando a los lectores y espectadores a través de unos episodios o secuencias dramáticas, siguiendo la teoría secuencial del profesor Tordera (1979: 157-199), que van encadenando las acciones antes descritas desde el inicio hasta el desenlace. El comienzo de la obra es brusco: entra de lleno en la acción, con lo que se imprime desde ese mismo momento un gran dinamismo. La aceleración de la acción está supeditada a la intriga:

1. Inicio: cuadro I

Secuencia 1: la confabulación e intriga del Sanedrín

Secuencia 2: la traición de Judas

2. Nudo: cuadro II a cuadro VII

Secuencia 3: tentaciones de Lucifer a Jesús

Secuencia 4: prendimiento de Jesús y abandono de los discípulos

Secuencia 5: Jesús ante Anás y Caifás

Secuencia 6: arrepentimiento y muerte de Judas

Secuencia 7: Jesús ante Pilato

Secuencia 8: Jesús ante Herodes

3. Desenlace: cuadro VIII

Secuencia 9: dudas de Pilato

Secuencia 10: sentencia definitiva contra Jesús

Encontramos al héroe protagonista (Jesús) perseguido por los villanos antagonistas (el Sanedrín judío), abandonado por sus indolentes y asustados amigos (los apóstoles), tentado por su gran antagonista (Lucifer), reconfortado por unos ángeles y utilizado como moneda de cambio en la estrategia de los políticos cobardes (Pilato y Herodes), hasta su destrucción.

C. Contenido político

Caifás (*Joseph Caiaphas*) fue un sumo sacerdote contemporáneo de Jesús. Es citado varias veces en el Nuevo Testamento. El historiador judío Flavio Josefo dice que Caifás accedió al sumo sacerdocio alrededor del año 18 a. C., nombrado por Valerio Grato, y que fue depuesto por Vitelio en torno al año 36 d. C. (*Antiquitates iudaicae*). Estaba casado con una hija de Anás. También según Flavio Josefo, Anás había sido el sumo sacerdote entre los años 6 y 15 a. C. De acuerdo con esa datación, y conforme a lo que señalan también los Evangelios, Caifás era el sumo sacerdote cuando Jesús fue condenado a morir en la cruz. Su actitud de cercanía y colaboración con la autoridad romana, y en especial con Poncio Pilato, es la que se refleja también en lo que cuentan los Evangelios en torno al proceso de Jesús y su condena a muerte en la cruz. Todos los relatos evangélicos coinciden en que tras el interrogatorio de Jesús, los príncipes de los sacerdotes acordaron entregarlo a Pilato.

El Sanedrín era la Corte Suprema de la ley judía, con la misión de administrar justicia interpretando y aplicando la *Torah*, tanto oral como escrita. A la vez, ostentaba la representación del pueblo judío ante la autoridad romana. De acuerdo con una antigua tradición tenía setenta y un miembros, herederos, según se suponía, de las tareas desempeñadas por los setenta ancianos que ayudaban a Moisés en la administración de justicia, más el propio Moisés. En la época de los gobernadores romanos, también en la de Poncio Pilato, el Sanedrín ejerció de nuevo sus funciones judiciales en procesos civiles y penales, dentro del territorio de Judea. En esos momentos sus relaciones con la administración romana eran fluidas.

No obstante, lo más probable es que en esos momentos la *potestas gladii*, es decir, la capacidad de dictar una sentencia de muerte, estuviera reservada al gobernador romano (*praefectus*). Por lo tanto, el Sanedrín, aunque podía entender de las causas que le eran propias, no podía condenar a nadie a muerte. La reunión de sus miembros durante la noche para interrogar a Jesús no fue sino una investigación preliminar

para perfilar las acusaciones que merecían la pena capital, para presentarlas, a la mañana siguiente, en contra de Jesús en el proceso ante el prefecto romano.

No debemos olvidar que el autor principal de *El Prendimiento*, Altadill, es un escritor de formación romántica y un progresista en lo político. De hecho, se sitúa entre un Romanticismo tardío y un Realismo incipiente; algunas de sus novelas son auténticas novelas de tesis, al estilo de las que escribe también Pérez Galdós, donde los tradicionalistas y conservadores, retrógrados perversos y diabólicos, traman destruir a los progresistas, liberales bondadosos y angelicales. Es posible que Altadill viera en un drama como el del juicio a Jesús una posibilidad histórica de atacar el poder más arcaico de la nobleza rancia española en la figura de los sacerdotes del Sanedrín, capaz de condenar al héroe romántico, en este caso Jesús, que muere por la verdad y la libertad.

El eje dramático de las obras románticas es la fatalidad, el *fatum* invencible, que impone sus condiciones negativas a las buenas cualidades del héroe. El mismo Caifás ya vaticina en el Evangelio de san Juan que “conviene que muera un hombre para que no perezca todo un pueblo” (Jn 11, 49-52), y en nuestra obra asegura Caifás: "Una sentencia prudente / la furia aplaca del pueblo; / mi voto es que se efectúe, / y así habrá paz y sosiego". El autor romántico lanza un mensaje de identificación y captación del público, que debe posicionarse junto a los personajes del drama y que son, en gran medida, prototipos de la nueva sociedad. Para ello recurre a caracterizaciones simbólicas de los personajes.

D. Significado moral y social

El Prendimiento era una obra que llegaba al pueblo en lengua española, cuando la liturgia todavía se decía en latín (hasta mediados del s. XX); era, pues, una forma de catequizar al pueblo y quizá, todavía más, a los niños. Se trata de mostrar las dos opciones que se presentan en todos los cuentos tradicionales y entre las que tendrán que elegir a lo largo de sus vidas: el Bien y el Mal, representados por Jesús y el

demonio con sus tentaciones. La escena de las tentaciones es central en el contenido moral de la obra y en la intencionalidad pragmática del autor; también está dotada de un gran efectismo escénico. Los demás cuadros y escenas de la obra reflejan con bastante fidelidad los pasajes evangélicos. En el teatro de temática religiosa no podemos hablar propiamente de espectadores; contemplando y disfrutando el espectáculo no hay, quizá, apasionados del teatro, sino ante todo fieles que reciben una formación espiritual e ideológica.

Se hacía necesario, pues, para una mayor comprensión e interiorización de la Pasión, que a la belleza plástica de la imagería le acompañara la narración y explicación de los hechos y personajes representados en la misma. Esta necesidad era particularmente acuciante en épocas en las que el pueblo sencillo, en su mayoría, no sabía leer. Y ese carácter de ingenuidad de los pasos vivientes se sigue conservando en muchos pueblos. Entre estos episodios evangélicos, el que más destaca, quizá por su fuerte contenido teatral, es el del prendimiento, a través del cual el pueblo, paradójicamente, adquiere todo su protagonismo como antagonista de Jesús (exigen con gritos su condena a muerte), y la representación aumenta su impacto emocional.

Aun así, puntualicemos que en estos dramas, como el que nos ocupa, no existe el suspense, porque el espectador conoce el tema y desarrollo de la acción al tratarse de hechos fijados por el dogma y la tradición, y ser siempre repetitivos. Lo sugestivo y motivador radica, precisamente, en la tradición. Tampoco intervienen actores profesionales, pues son gente del pueblo, aficionados. El lugar de la representación no está pensado para el teatro, no es su espacio propio (el edificio teatral), son las plazas y las calles de Jumilla. La chiquillería se arremolina en los alrededores del escenario, bulliciosa, regocijada y, a la vez, sorprendida ante el hecho de contemplar cómo un grupo de personas, barbudas, con pelucas y con sus rostros velados por una buena capa de tizne o maquillaje, dando muestras de una total perversión, aprisionan

y sentencian a muerte a la Bondad personificada en Jesús. Todos los jumillanos hemos asistido de niños a esta representación.

E. El texto teatral

Nuestro *Prendimiento* forma parte de la tradición medieval de ciclos litúrgicos, a los que se adaptaba la temática del teatro religioso. No se denomina auto sacramental, sino drama sacro; en este caso formaría parte del ciclo de Pasión y Resurrección de Jesús. Pero hay otro rasgo en el que conviene insistir de forma especial. La representación tiene lugar en un espacio codificado, al que se dota de una función signífica, en consonancia con la tradición medieval y posterior. *El Prendimiento* forma parte de una tradición secular muy utilizada en la puesta en escena de obras religiosas dirigidas a un espectador popular, como es la utilización de espacios escenográficos múltiples: templos, plazas, calles, etc.; espacios que son a la vez dramáticos y lúdicos.

Es una obra estructurada formalmente en ocho cuadros y cada cuadro en escenas, a la manera clásica y tradicional. Los diferentes cuadros indican cambios de espacio, de decorado; los cambios de escena indican las entradas y salidas de personajes. Vamos, pues, a estudiar los diversos tipos de textos en *El Prendimiento*:

a) El texto primario (Ingarden 1971: 531-538), es decir, el diálogo literario entre los personajes, rinde homenaje evidente a los textos teatrales barrocos y románticos, a los que claramente imita. Nos recuerda pasajes de obras tan famosas como *El alcalde Zalamea*, *Don Juan Tenorio*, o *Don Álvaro o la fuerza del sino*, por citar algunas. Aparece, incluso, un monólogo interior de Pilato entre paréntesis en la escena I del cuadro VIII. La obra que nos ocupa ahora no es barroca, pero sí está compuesta en el entorno del Romanticismo, y este movimiento literario recupera muchos valores del anterior, incluido el significado dramático de la métrica. Intentaban adecuar la métrica a la índole de las escenas: los romances para los

relatos, sonetos para los soliloquios, las décimas para las lamentaciones, los tercetos para diálogos, las redondillas para diálogos amorosos, etc.

- Obra escrita en versos bastante elaborados, con profusión de cultismos, arcaísmos y palabras muy sonoras, habitualmente con aliteraciones, p. ej. sonido /r/:

*¡Mundo! ¡Atención! Ronca estalla
del Príncipe del Averno
la voz que al orbe avasalla;
hoy se libra una batalla
entre el cielo y el infierno.*

- La métrica de la obra es variada. Respecto a los versos presenta una moderada polimetría: sobreabundan los de arte menor y popular (principalmente octosílabos): los versos anteriores.
- En algunos pasajes aparecen los de arte mayor, endecasílabos enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos:

*La historia de tu pueblo predilecto
has oído en extracto y aún me resta*

- Para realizar el cómputo silábico debemos tener en cuenta el abundante hipérbaton que obliga a unir las sílabas de unos versos con otros, hasta formar, p. ej., un octosílabo:

*Con nuevas quejas. (5)
Ya llega (3)*

- También las licencias como alguna sinéresis, abundantes sinalefas y posibles diéresis, aunque el escritor no lo marque gráficamente:

*Hola, Roboán; esta noche (sinéresis /oa/)
poner fin a mi ansia quiero
Simón, Santiago, Juan (posible diéresis /u-a)*

- La rima igualmente es variada y se reparte entre la rima asonante y consonante. La hay oxítona:

*Sí. Le hallaremos en verdad
en el huerto o heredad*

Pero abunda la paroxítona:

*No le hace. De antemano
He reflexionado un medio;
Así que entremos le busco,
Y veloz corro a su encuentro*

Y alguna proparoxítona:

*Con perdonar a Jesús
Labramos nuestro descrédito;
La audacia de los romanos
Cobrará rigor con esto,*

- Polimetría empleada por los autores. Composición estrófica variada. No es casual que presente *El Prendimiento* una estructura métrica similar al *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. El uso de una u otra forma métrica se condiciona, en buena medida, a la naturaleza del personaje o al contenido de lo que dice. En cuanto a la forma literaria utilizada en el Romanticismo y Posromanticismo para el teatro era el verso. El verso es el vehículo normal del teatro español más popular, tanto en sus formas italianizantes (endecasílabos) como tradicionales (octosílabos). La polimetría es una característica esencial de la forma literaria de este tipo de teatro: sonetos, redondillas, romances, décimas, tercetos, aparecen en cantidades desiguales, pero de forma no gratuita ni casual.

Para el cómputo de versos de *El Prendimiento* tenemos en cuenta los versos métricos (tanto libres como rimados), no los lineales. La tipología dramática de *El Prendimiento* se puede agrupar así por semejanza métrica:

- a) el conjunto romance + romancillo, un 38%
- b) el conjunto redondilla + quintilla, un 38%
- c) el romance heroico, un 20%
- d) la sexta rima, un 1.3 %

La tipología métrica de *El Prendimiento* encajaría en el periodo romántico y posromántico:

Cuadro I

Escena I: versos 1 a 17 romances

Escena II: versos 18 a 57 romances

Escena III: versos 58 a 157 romances y de 158 a 161 redondillas

Escena IV: versos 162 al 169 redondillas

Escena V: versos 170 a 233 redondillas y 234 a 247 romances

Cuadro II

Escena I: versos 248 a 323 quintillas; 324 a 329 sextas rimas; 330 a 333 romancillos; 334 a 556 romances heroicos; 557 a 571 quintillas

Escena II: versos 572 a 576 quintillas; versos 577 a 582 sextas rimas; 583 a 586 romancillos; 587 a 591 quintillas; 592 a 597 sextas rimas; 598 a 607 romances; 608 a 612 quintilla

Escena III: versos 613 a 741 redondillas; 742 a 747 romances

Cuadro III

Escena I: versos 748 a 789 romances

Cuadro IV

Escena I: versos 790 a 847 romances; 848 a 875 redondillas

Escena II: versos 876 a 917 romances

Cuadro V

Escena I: versos 918 a 957 romances heroicos

Cuadro VI

Escena I: 958 a 973 romances heroicos; 974 a 1033 romances

Cuadro VII

Escena I: versos 1034 a 1083 romances

Cuadro VIII

Escena I: versos 1084 a 1099 redondillas; 1100 a 1157 romances; 1158 a 1237 redondillas; 1238 a 1278 quintillas; 1279 a 1309 romances; 1310 a 1344 redondillas

Entrada de Jesús en Jerusalén: 9 quintillas.

- Romance: fiel a la tradición teatral, este poema no estrófico se utiliza en *El Prendimiento* para relatos, narraciones, descripción de situaciones y todo aquello que forma parte de la acción más cercana al relato evangélico de la Pasión de Jesús, cuadro I escenas I y II (reunión del Sanedrín, intriga y contubernio), escena III (diálogo Abdarón / Benjamín sobre hechos y supuestos milagros de Jesús), final escena V (diálogo Judas / Abdarón, relato somero de la traición); cuadro II escena II (entrega de la cruz y el cáliz a Jesús por los ángeles), final de la escena III (diálogo Abdarón / Benjamín para presentar a Jesús ante Anás y Pilato); cuadro III escena I (Jesús en casa de Anás); cuadro IV escena I (Jesús en casa de Caifás); escena II (arrepentimiento de Judas ante el Sanedrín); cuadro VI escena I (Jesús ante Pilato); cuadro VII escena I (Jesús ante Herodes); cuadro VIII escena I (Jesús de nuevo ante Pilato, desde que habla Abdarón por primera vez hasta que habla Anás por segunda vez, y el relato entrecomillado de Pilato al final de esta escena leyendo la sentencia contra Jesús).

*Sin duda la Sinagoga
secundará nuestro intento;
más según mi parecer
es necesario en secreto
asegurar su persona
e instruir bien el proceso,*

- Romancillo: Los romancillos, las seguidillas, las endechas, los villancicos, etc. siempre tuvieron un significado amoroso, y a menudo eran cantadas. Es la cancioncilla que repiten dos veces los ángeles que asisten a Jesús en su sufrimiento del Huerto de los Olivos, cuadro II escenas I y II

*Alienta y respira,
mitiga el pesar,
que en breve del cielo
auxilio tendrás.*

- Redondilla: Lope de Vega aconsejaba las redondillas para hablar de amor erótico, aunque no sería nuestro caso. Son estrofas usadas más en teatro que en lírica. Las redondillas son aquí la forma estrófica que dramatiza para el espectador el contenido más emocional de la obra, los sentimientos profundos de cada personaje, su interior, cuadro I escena III (indignación argumentada del oficial, Caifás y Anás contra las prédicas de Jesús al pueblo, y versos finales muy duros de Caifás), escenas IV y V (llegada de Judas ante el Sanedrín y su traición); cuadro II escena III (juicio de Jesús ante el Sanedrín, con intervenciones muy emotivas de Malco y Pedro); cuadro IV escena I (final airado de Caifás y Anás); cuadro VIII escena I (comienza con el monólogo político de Pilato sobre el levantisco y alborotado pueblo judío); cuando se llevan a Jesús para azotarlo, hay un aparte monologado de Pilato sobre sus dudas de la culpabilidad de Jesús; amenazas de los sacerdotes contra Pilato; presentación de Jesús azotado ante el pueblo para su clemencia: más amenazas de los sacerdotes y gritos del pueblo para crucificarlo; final de esta escena y final muy emotivo de la obra, donde observamos un Pilato abatido y cobarde, agobiado por los remordimientos de la injusticia, que impone un rótulo en la cruz, protestas de Caifás e imperio de Pilato.

*Sabio Cónclave, la urgencia
del motivo que me trae
de pedirnos me retrae
la acostumbrada licencia*

- Quintilla: se formó a partir de la redondilla, añadiéndole un verso al final; resurge con fuerza en el Romanticismo. Lope de Vega las llamaba redondillas. Las quintillas son utilizadas en esta obra en momentos muy concretos y señalados de gran efectismo pasional por la soledad y abandono de Jesús ante los terribles acontecimientos:
 - la soflama y advertencia de Lucifer al mundo anunciando su lucha total contra Jesús, cuadro II principio y final de la escena I. Es original usar aquí esta estrofa, más bien frívola, para un asunto elevado.
 - Las dos ocasiones en que Jesús pide a sus discípulos que lo despierten, cuadro II escena II. Las quintillas son muy variadas respecto a su estructura rimada.
 - La firma de la sentencia de Pilato contra Jesús, con Abdarón, Caifás y Benjamín, cuadro VIII, escena I.

*¿Ves cómo rasga el Averno
Contra ti sus rojos velos?
¿Oyes su furor interno?
Es que se apresta el infierno
A luchar contra los cielos*

- Sexta rima: (los versos 5 y 6 se suman) este metro culto de procedencia italiana es utilizado en tres ocasiones que coinciden con los tres momentos en que Jesús se dirige en oración a su Padre: cuadro II escenas I y II.

*Dios de inmensa bondad. Eternal rey
Padre del mundo en sacrosanto amor
tu voluntad acato por gran ley;
mas si es dable mitiga mi dolor.
Tiemblo al morir ¡Oh Padre!
y no os asombre
que la muerte anonada a todo hombre.*

- Romance heroico (metro utilizado, p. ej., por el Duque de Rivas, dramaturgo romántico): este metro culto aparece en tres ocasiones en esta obra, que coinciden con los tres momentos cumbres del dramatismo de la acción:

- El diálogo de las tentaciones o enfrentamiento dialéctico entre Jesús y Lucifer, cuadro II escena I. Muy apropiado al contenido conceptual del momento dramático.
- La desesperación y muerte de Judas, cuadro V escena I.
- Las amargas consideraciones de Pilato sobre la volubilidad del pueblo judío, a modo de monólogo, cuadro VI escena I.

*Pues oye, Nazareno, oye la historia
de esa raza de víboras y hienas.
Mata Caín a Abel, y un mar de sangre
cubren las olas del diluvio inmensas.
Roba Nemrod la libertad de todos,
cual Dios se hace adorar, lleva su diestra
el luto a todas partes, y del mundo
en el señor se erige por la fuerza.*

A excepción del romance, que prefiere la asonancia, las demás combinaciones métricas usadas por Altadill y Martínez Íñiguez, con su rima consonante, llenan el drama de una sonoridad intensa, y en ello radica parte de su popularidad.

b) El texto secundario, las acotaciones, es bastante interesante y eficaz desde el punto de vista de la secuenciación dramática: permite al lector de la obra, y por supuesto al posible director, formarse una idea básica de la representación teatral. Viene impreso en letra cursiva y, cuando está intercalada en el diálogo, entre paréntesis. Dentro de las acotaciones o indicaciones escénicas encontramos las espaciales, temporales, proxémicas, objetuales, etc. y dependen de las convenciones de la época, del sentido de teatralidad del autor... Veamos las de nuestra obra:

1) Acotaciones de personajes al principio de cada cuadro y escena. El nombre de cada personaje se introduce en negrita en esta edición: Caifás, Roboán, Abdarón, Anás, Benjamín, oficial, Judas, dos ángeles, apóstoles, Jesús, Lucifer, Malco, sayones, soldados, Pedro, Testigos 1 y 2, Pilato, Herodes, escudero. Algunos de estos nombres propios no aparecen como tales en el Evangelio, aunque no por ello dejan de ser verosímiles.

2) Acotaciones objetuales de decorado y *atrezzo*: casa de Caifás, Huerto de Getsemaní, sala en casa de Anás, la selva donde se ahorca Judas (curioso paisaje tratándose de la desértica Palestina), salón del tribunal en casa de Pilato, salón del trono del Palacio del rey Herodes; un olivo en el Huerto, Judas con una cuerda, la cruz y el cáliz que entregan los ángeles a Jesús, la túnica blanca que manda vestir Herodes a Jesús. Algunos elementos de *atrezzo* y decorado se desprenden de lo que dicen los personajes y de sus acciones: la vasija con agua y toalla para Pilato, el pergamino y útiles para escribir la sentencia, etc.

3) Acotaciones sonoras:

- Sonidos y ruidos: horrible tempestad con truenos y relámpagos que se suceden con gran rapidez (los relámpagos son luminotecnia, pero la representación de *El Prendimiento* es a las 6 de la tarde al aire libre y con luz natural, o sea, que no hay relámpagos). Algunos sonidos se desprenden del diálogo:

*¿Ves cómo rasga el Averno
Contra ti sus rojos velos?
¿Oyes su furor interno?
Es que se apresta el infierno
A luchar contra los cielos*

- Música y canto: en el texto no aparecen acotaciones musicales, pero sí que en dos ocasiones nos habla de un coro angélico que canta. Aun así, la representación sí que va acompañada de música en momentos elegidos.

4) Acotaciones cinéticas y proxémicas:

- Gestos: (a veces los gestos arrastran implicaciones emocionales y viceversa) Malco da un bofetón a Jesús; hay un aparte de un personaje en la escena V del cuadro I y otro en la escena I del cuadro II; Jesús en actitud de meditación; Jesús orando; Pilato lavándose las manos.
- Desplazamientos y situaciones estáticas: entradas y salidas de personajes (entra, entran después, entran en escena según lo indica el diálogo, sale, se

va, aparecen dos ángeles, desaparece/n...); Anás paseando; Caifás sentado en un sillón; Jesús se pone en pie; Jesús arrodillado; la disposición espacial de los personajes al comienzo de cuadro II, muy detallada y significativa; Pilato sentado en el trono; se levanta del trono; se asoma al balcón; se sienta; al levantarse el telón, Herodes está sentado en el trono y los demás en pie; entran con precipitación; los apóstoles se levantan y se colocan detrás de Jesús (actitud de miedo); se llevan a Jesús; entran a Jesús; Pilato escribe; Pilato leyendo.

5) Acotaciones emocionales: Anás impaciente; Caifás con altanería y con ira; Judas sollozando; Judas en el colmo de la desesperación; quedan sorprendidos; Herodes con desprecio; Pilato con sentimiento; Pilato con imperio.

F. Noticias de actualidad

Para obtener información, fotografías y cartel anunciador de esta representación en Jumilla, se pueden consultar los siguientes enlaces y referencias (consultados el 10/05/2022. FP):

Texto de *El Prendimiento*:

El Prendimiento. 2000. Jumilla: edita JCHHSS.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales:

<https://sietediasjumilla.es/la-pequena-representacion-del-drama-sacro-logra-un-nuevo-exito/>

<http://semanasanta-jumilla.es/prendimiento-infantil-2019/>

<https://sietediasjumilla.es/el-prendimiento-celebra-160-anos-de-historia-en-la-semana-santa/>

<https://sietediasjumilla.es/jumilla-vuelve-a-rememorar-el-prendimiento-la-tarde-de-miercoles-santo/> (consultada el 11/04/2023)

Vídeo completo de la representación:

https://www.youtube.com/watch?v=Bfd_tW7O3XE

Vídeo parcial de la representación infantil:

<https://vimeo.com/329789646>

Vídeo de la representación "Entrada de Jesús en Jerusalén", procesión de las Palmas, Domingo de Ramos:

<https://www.youtube.com/watch?v=FJLsBmnkxJs>

8.4.2. Otros autos y misterios representados

8.4.2.1. Auto de la Pasión

La obra se representa cada año en la Parroquia Mayor de Santiago y la representación corre a cargo de la Asociación Cultural El Losao, grupo de actores aficionados de Jumilla. El director escénico es Juan Simón y la directora musical M.^a del Carmen Corredor. Esta es la segunda pieza religiosa con más tradición en Jumilla. Durante varios años fue representada por la compañía teatral murciana Tespis, dirigida por Lorenzo Píriz-Carbonell, que estrenó una versión de esta obra en 1965 y fue representada a finales de los 80 y en los 90 en varios lugares de la Región de Murcia. Su representación actual ha hecho llegar a numerosos espectadores una pieza fundamental en la historia de nuestro teatro, en un espectáculo que ha aunado emoción poética, sentimiento religioso y sentido dramático, acercándose a lo que el teatro contemporáneo pretende: la conversión del público en pueblo, que no solo observa, sino que se siente implicado y preocupado por la trama de la obra.

Esta pieza de Lucas Fernández es más extensa que otras obras suyas; según se desprende de las acotaciones, fue escrita para ser representada en iglesias. Es una obra de gran dinamismo expresivo y vigor en el lenguaje. Los personajes, narradores-testigo de aquellos hechos luctuosos, bien individualmente, bien como coro, hacen desfilar por la imaginación del espectador todos los pasos de la Pasión.

Cristo y la Virgen están ausentes. Lucas Fernández presenta a la Madre dolorosa con estos versos: "Por la sangre rastreando / iba aquella Reina santa / muy dulcemente llorando" (vv. 482-484).

De esta manera, el *Auto de la Pasión* se transforma desde el formato de teatro leído en representación escénica, con un elegante texto en verso de gran fuerza expresiva, que narra conocidos episodios evangélicos de la Pasión de Cristo, mientras Pedro se arrepiente por haber negado al Maestro. La participación de otros personajes y la evocación del episodio de la crucifixión serán origen de un tema que será muy usado en el teatro barroco. San Pedro, san Mateo y las Marías son narradores-testigo, al tiempo que san Dionisio, con una importante función dramática, formula preguntas y reflexiones que estimulan a los demás personajes a continuar su relato; Jeremías intercala sus cantos fúnebres y corrobora el cumplimiento de las profecías.

Para conocer más información, detalles, fotografías y cartel anunciador de esta representación en Jumilla, se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

Texto del *Auto de la Pasión*, Lucas Fernández:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-la-pasion/html/e6828eb5-855e-49d0-9572-e99e65eaa6ec_2.html

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales:

<https://sietediasjumilla.es/vuelve-el-auto-sacramental-la-pasion-de-lucas-fernandez-a-la-parroquia-de-santiago/>

<https://www.elecodejumilla.es/2022/03/auto-de-la-pasion-de-lucas-fernandez/>

<https://telejumilla.es/2022/03/29/exito-rotundo-en-la-representacion-del-auto-de-la-pasion/>

<https://telejumilla.es/2023/03/22/el-auto-de-la-pasion-regresa-a-la-iglesia-de-santiago-2/> (consultada el 22/03/2023)

<https://sietediasjumilla.es/el-auto-de-la-pasion-se-representa-con-un-nuevo-elenco-de-actores-y-actrices/> (consultada el 05/04/2023)

Vídeo parcial de la representación:

https://vimeo.com/69350784_4

8.4.2.2. *Auto del Vía Crucis*

Dentro de los actos organizados por el Ayuntamiento de Jumilla, a través de la Concejalía de Cultura y de la JCHHSS, este *Auto* se representó el martes santo de 2005 en la Parroquia de San Juan Bautista de Jumilla. La representación de teatro sacro corrió a cargo de la compañía murciana de teatro Tespis, que puso en escena esta pieza basada en un texto anónimo del s. XVI bajo la dirección escénica de Lorenzo Píriz-Carbonell y la dirección técnica de Antonio Llamas. La obra narra las emociones de la Virgen María ante un cofre repleto de recuerdos de la Pasión de Cristo, que al ser investigado cuenta diferentes episodios de la Pasión. La Virgen es aquí ayudada por san Lázaro y un alegórico personaje que encarna a la Humanidad.

Los espectadores quedaron muy satisfechos por la calidad del texto y la emotividad de la representación. La elección de esta parroquia para la representación de un espectáculo con una fuerte base musical, lírica, poética y teatral fue muy adecuada, pues el *Auto* pretendía transmitir los mismos mensajes espirituales y teológicos que las representaciones medievales.

8.4.2.3. *Misterio del Cristo de los Gascones*

Esta pieza religiosa es un montaje escénico realizado por la compañía Nao d'amores. Fue representada por dicha compañía en el teatro Vico de Jumilla el 12 de marzo de marzo de 2008 a las 21 h. La obra se basa en la leyenda del Cristo articulado, llamado de los gascones, cuya imagen se halla actualmente en la Parroquia de San Justo de Segovia (Nota³⁶). El *Misterio del Cristo de los Gascones*

es una dramaturgia original inspirada en todos estos referentes, realizada por Ana Zamora y articulada a partir de textos literario-dramáticos de procedencia diversa: *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, de Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique. *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo, *Pasión trobada*, de Diego de San Pedro, *Las siete angustias de Nuestra Señora*, de Diego de San Pedro, *Coplas de Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendoza, y varias obras religiosas más del mismo autor.

Massip (2011) nos informa de que la compañía Nao d'amores fue fundada por la directora Ana Zamora y la musicóloga e intérprete Ana Lázaro en 2001. De su producción hay que destacar el montaje *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007), premio ADE 2008 a la mejor dirección teatral, una recreación fascinante de textos medievales de la Pasión con un protagonista inanimado, un Cristo articulado cargado de vida, de humor y de ternura gracias a la ingeniosa manipulación de los intérpretes (p. 56). Estamos ante uno de los pocos grupos que existen hoy en día en el ámbito ibérico dedicados al montaje de nuestro patrimonio escénico medieval y renacentista. Entre ellos, Nao d'amores es sin duda el más ambicioso y exigente: al sólido rigor filológico con que prepara textos y músicas añade, según Massip, una exquisita sabiduría estética que combina la inspiración en la sensibilidad medieval con la vocación decididamente contemporánea en una amalgama de rara belleza y profundo impacto (pp. 60-61).

Para conocer más información, detalles, orígenes, leyenda, montaje, fotografías de esta representación, etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

Texto del *Misterio del Cristo de los gascones*:

<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/misterio-del-cristo-de-los-gascones-0/>

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales:

<https://www.naodamores.es/>

<https://pdfslide.tips/documents/misterio-del-cristo-de-los-gascones-nao-d-del-cristo-de-los-2019-06-13.html?page=4>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=ntddTMrcCOQ>

8.4.2.4. *Auto de los cuatro tiempos*

Pieza de temática religiosa representada en el Teatro Vico de Jumilla el 29 marzo 2009 a las 21 h. por la compañía Nao d'amores. En palabras de su directora Ana Zamora: "El *Auto de los Cuatro Tiempos* es una pieza navideña a medio camino entre la moralidad y la alegoría, que nos plantea la idea renacentista de la Armonía Cósmica. A través del ciclo de las estaciones, mediante el Nacimiento de Cristo, se provoca el encuentro de Júpiter con el Rey David, para conciliar las distintas edades mediante las cuales la religión concibe la evolución de la civilización humana. Más allá del complicado análisis de su significado, lo que a nosotros nos fascina de la obra, es el modo en que Gil Vicente sugiere una vía para alcanzar esta conciliación: a través del Amor. Este ha sido nuestro punto de partida en el planteamiento de una puesta en escena que, articulando diversos medios de expresión teatral (actores, música y títeres), pretende aunar elementos sacros y profanos, para hablar del Amor como principio motor que mantiene el mundo en constante movimiento, y que es origen y centro de la Universal Armonía".

Por nuestra parte, destacamos la presentación que Gil Vicente hace de María, que es Reina igualmente en Nochebuena como en la Asunción. Un serafín, en el *Auto de los cuatro tiempos*, dice: "Veremos la Reina nuestra / nuestra gran superiora / cómo está.../ Emperatriz soberana.../ Reina del cielo a la llana, / Señora del paraíso terrenal" (vv. 58-78).

Para conocer más información, detalles sobre el montaje y fotografías de esta representación se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

Texto del *Auto de los cuatro tiempos*, de Gil Vicente:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/auto-de-los-cuatro-tiempos--0/>

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales:

<https://www.murcia.com/jumilla/noticias/2009/03-17-proximo-martes-24-marzo-representa.asp>

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/auto-de-los-cuatro-tiempos--0/>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=MrKJseTuyVY>

8.4.2.5. *Jesús de Nazaret. Drama sacro en dos actos*

El 11 de marzo de 2016 se estrenó en el Teatro Vico de Jumilla este montaje producido por la UCAM. Jesús de Nazaret es un drama sacro con letra de Alfredo Santos con revisión dramaturgica de Diego Carvajal y música (inacabada) de Julián Santos y Roque Baños, quien será el encargado de dirigir esta obra. Más de 150 personas entre coro, actores y bailarinas participan en esta producción, acompañados por la Orquesta Sinfónica de la UCAM. (Nota ³⁷)

El drama sacro narra la mayor historia de amor de la humanidad. Jesús de Nazaret, el Hijo del Hombre, dará su vida en la Cruz por todo el género humano. Pero, ¿cómo llega hasta ella? ¿No es la traición de Judas Iscariote determinante en su muerte? Y siendo así, ¿cómo es posible que un amigo suyo, un discípulo que lo había acompañado durante años, lo vendiese por 30 monedas de plata? ¿Qué movió el corazón de Judas a traicionar a Jesús? Esta obra intenta arrojar luz sobre este misterio, planteando respetuosamente una hipótesis: la codicia y la sed de poder en Judas le hacen urdir un plan ambicioso para liberar a su pueblo del yugo de Roma y

poder gobernar él en toda Judea. De ser así, entonces podríamos entender que el que vino a reconciliar al hombre con Dios pudiese ser entregado a manos de sus verdugos (Ficha de presentación de la obra del Teatro Romea de Murcia).

Para conocer más información, detalles sobre el montaje, música, actores, argumento, estructura y fotografías de esta representación, etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales:

<https://www.ucam.edu/noticias/el-victor-villegas-acogera-el-5-de-marzo-el-estreno-de-la-obra-jesus-de-nazaret>

<https://www.yumpu.com/es/document/read/55242084/jesus-de-nazaret>

<https://www.ucam.edu/noticias/roque-banos-jesus-de-nazaret-va-a-ser-uno-de-los-eventos-mas-importantes-de-los-ultimos-anos>

<https://sietediasjumilla.es/tag/jesus-de-nazaret/>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=W5feaPbkQwU>

8.5. TEATRO RELIGIOSO EN EL CONTEXTO LITÚRGICO DE LAS FIESTAS PATRONALES

8.5.1. Propuesta de dramaturgia para el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*.

Etapas y componentes del proceso

8.5.1.1. *Los orígenes del proyecto en la tradición*

La Presidenta de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, D.^a Juana María Tomás, nos propuso en 2018 un objetivo a medio plazo: elaborar un proyecto futuro interdisciplinar e integrador que permitiera recuperar la dramaturgia del antiguo *Auto* asuncionista representado en la Parroquia Mayor de Santiago hasta el s. XVIII, momento en que fue prohibido por el cardenal Belluga (año 1709). El objetivo

espiritual que D.^a Juana María pretendía con ello consistía en intensificar y reforzar la fe mariana, glorificar la imagen de María y vincular a los jumillanos en una devoción común en torno a su Patrona. El reto era importante, porque no conservamos textos, partituras ni referencias originales en los que basarnos para su representación y montaje. Solamente sabíamos, gracias a legajos y documentos de archivos parroquiales y municipales, que era semejante al de Elche.

En el año 1672 ya estaba considerada Patrona de Jumilla, celebrándose en su honor, solemnes festividades entre cuyos actos debe destacarse la representación llamada Misterio de la Virgen, único testimonio literario sobre este tema representado en la Comunidad de Murcia, siguiendo el modelo del celebrado Misteri d'Elx, auto sacramental que recuerda la Muerte, Asunción y Coronación de María. Este Auto religioso medieval se representaba en el interior de la Iglesia de Santiago de Jumilla, siendo prohibido en 1709 por el cardenal Belluga, quien ordenó que no se ejecutase “la tramoya de la Asunción de la Virgen (Ferri 2000: 202).

Basándonos en todos los datos coincidentes que aparecen, según hemos constatado a lo largo de esta investigación, en:

- Los textos apócrifos sobre la Dormición, Tránsito, Asunción y Glorificación de María (ver cap. III).
- Los escritores y poetas castellanos y catalanes nombrados (ver cap. III).
- Los textos traducidos al español de los dramas asuncionistas de York (ver Anexo I).
- Las consuetas o libretos conservados de los dramas asuncionistas, tanto castellanos como catalano-valencianos (ver Anexos II y III).
- Las indicaciones de los expertos en dramaturgia asuncionista medieval y de los s. XVI-XVII (ver cap. IV al VII).

- El visionado de las dos obras principales que aún se representan, la de Elche y la de la Selva del Camp, bien en directo o a través de vídeos grabados (ver FP).

Aceptamos en aquel momento el cometido de iniciar una investigación, a la que finalmente hemos dado forma de tesis doctoral, que ayude a contextualizar, mediante un marco teórico profundo y riguroso, dicho proyecto de revitalización. Y ¿qué podemos contemplar los jumillanos al representar esta obra en la Iglesia de Santiago? Nos da la respuesta Quirante (2001), cuando apunta el "esquema episódico básico" común a todos los dramas asuncionistas europeos (ver cap. IV.4.4.1):

1. La visita de María a los santos lugares de la Pasión (relacionado con las representaciones de la *Visitatio Sepulchri* y el *Planctum Mariae*).
2. Su deseo súbito de morir y volver con su Hijo.
3. La venida del ángel que le anuncia su muerte.
4. Las tres demandas de María al ángel: que le diga su nombre, que los apóstoles la acompañen en su muerte y que Satán no se acerque a ella en esa hora.
5. Llegada de san Juan y los otros apóstoles para acompañarla en su Tránsito.
6. Episodio de la *diablada*, donde los demonios quieren tentar a María.
7. Subida del alma de María al cielo acompañada de Jesús y / o un ángel.
8. Exequias, procesión fúnebre y sepultura.
9. Episodio de la *judiada* (con posible aparición de demonios) que quieren impedir el entierro de María y la injurian.
10. Segunda venida de Jesús y / o un ángel para devolver el alma al cuerpo de María.
11. Asunción de María en cuerpo y alma rodeada de ángeles y en presencia de los apóstoles.

12. Episodio del dubitativo santo Tomás, el último apóstol que llega y ya contempla a María en su Asunción.

13. Coronación de María por Jesús o la Trinidad.

Nos ha parecido sumamente pertinente y provechoso el estudio expositivo-descriptivo de Ferrater (2004: 23-64) sobre cómo fue el proceso de gestación para la restauración y puesta en escena del *Misterio* asuncionista de Tarragona, representado actualmente en La Selva del Camp. Todos los pasos que Ferrater va enumerando y detallando desde el inicio del proceso hasta la consecución final de su objetivo van a ser la base de la estructura del mismo proceso que proponemos para Jumilla, no solo para restaurar y consolidar el *Auto de la Asunción*, sino para conseguir algo que creemos mucho más necesario e importante en la actualidad que la simple representación de una obra de procedencia tardomedieval y paralitúrgica en el s. XXI. Desde nuestro punto de vista resulta imprescindible, para que alcance un sentido y significado pleno, contextualizar y dimensionar dicha representación:

- Dentro del marco universal del misterio de la Asunción de María.
- Dentro de una tradición histórica, literaria y artística.
- Dentro de una tradición de teatro y espectáculo religioso comarcal, nacional y europeo.
- Dentro de una tradición ritual, litúrgica, conmemorativa y festiva.
- Dentro de la realidad sociocultural y religiosa de Jumilla.

En conclusión, lo fundamental de la Propuesta que ahora presentamos consiste en concretar y encuadrar esta representación teatral dentro de una tradición devocional y dramaturgía (local, comarcal, nacional y europea), que explicita el mensaje hermenéutico del misterio de la Asunción, sus valores escatológicos y simbólicos compartidos universalmente, de manera que la conviertan en posible cauce de identidad integradora tanto a nivel personal como comunitario.

En primer lugar, no olvidemos que se trata de teatro religioso, cuya finalidad es ser representado dentro de un templo católico. Por tanto, la representación tendrá mayor autenticidad en la medida en que sea verdadera alabanza a Dios de todos los participantes y presentes y también de exaltación de la Virgen María, que se convierte en la parte central de este empeño colectivo. Nos ratificamos en la propuesta de un montaje que exprese el lenguaje de los ritos litúrgicos, porque los elementos catequéticos preponderan sobre los hagiográficos en el texto (ya sea el elegido *de facto* para esta representación, o cualquier otro del ciclo asuncionista). Optamos por emular los tiempos cuando el teatro dentro del templo tenía como finalidad primordial explicar a los fieles los misterios y dogmas de la fe. Esta opción podría aunar adhesiones actualmente, pero también un posible rechazo entre algunos entendidos de teatro medieval, incluso dudas y precauciones por parte del clero, o de un sector de jumillanos más secularizados y menos partidarios de este tipo de drama sacro tan ritualizado. Quizá preferirían un montaje más actualizado, un musical u ópera rock, por ejemplo.

Pero, según nuestro criterio y propósito, debemos garantizar la estructura teológica, literaria y musical para que el texto se represente ante el pueblo con la frescura de épocas pasadas. De esta manera, apartaríamos a los actores del impulso de dejarse llevar por una interpretación demasiado forzada de los roles adjudicados y asumidos por cada cual. La austeridad del vestuario y de la expresión corporal favorecería el distanciamiento personaje-actor, preceptivo para que llegue nítido a los espectadores, con el poder y el vigor del lenguaje tardomedieval y renacentista. La *judiada* y la *diablada*, figuras con una función y fuerza dramática importantes en la obra, precisan otro régimen escénico (ver cap. VII.7.1.2.2 y 7.1.3.2).

8.5.1.2. *Nacimiento del montaje*

La experiencia como espectadores de obras de teatro religioso anteriores como *El Prendimiento* o *El Auto de la Pasión*, así como otros autos o dramas sacros

representados en Jumilla por grupos y compañías de teatro locales y foráneos (ver apdo. 8.4.2), habían creado tradición y expectativas tanto en el ámbito teatral como musical en nuestra villa. Según la información recabada, tras el primer germen y los primeros contactos en 2020-2021, se sucedieron una serie de puestas en común, auspiciadas por el párroco de Santiago, que fueron templando y predisponiendo el ambiente cultural. No olvidemos que nuestro Pregón en honor a la Virgen de la Asunción de 2018 ya había suscitado un debate público, en algunos círculos, sobre la posibilidad y conveniencia de recuperar el *Auto* asuncionista jumillano: de esta semilla creció todo el árbol... Poco a poco se fue perfilando la estructura de un grupo que habría de llevar adelante esta empresa, quiénes se encargaban de la parte musical, quiénes del texto, quiénes del montaje y dirección, etc.

Una vez decididos a ponerlo en marcha, no sería aconsejable prolongar demasiado la espera. Todos estarían de acuerdo, para empezar, en que el lenguaje litúrgico es el más apropiado para expresar el misterio asuncionista. Tras estas primeras reuniones, cabe suponer que el grupo comprometido fue "aterrizando", dándose cuenta de la grandeza de la empresa, y adoptando decisiones para su consecución. Hemos intentado ser realistas desde el primer momento, teniendo en cuenta que Jumilla no es comparable a Elche, que es una gran ciudad, con muchos recursos de todo tipo, una ciudad volcada en la *Festa de la Verge* (Fiesta de la Virgen) con más de cinco siglos de antigüedad casi ininterrumpida y Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Ni siquiera somos La Selva del Camp que, aun siendo un pueblo más pequeño, todos participan porque es su fiesta central del año y llevan más de cuarenta años de representaciones. Estamos diseñando una Propuesta, que, de hecho, ya ha comenzado a materializarse en los últimos dos años con la representación del *Auto* asuncionista y que con el tiempo irá madurando, desde la modestia inicial, hasta formar parte sustancial de la identidad sociocultural, artística y religiosa de Jumilla, con la colaboración de todos.

En Jumilla se presenta una gran competencia a lo largo del año con otras celebraciones y eventos, tanto religiosos como profanos, de gran tradición, aceptación y raigambre en el pueblo: la Semana Santa, de Interés Turístico Internacional (con sus procesiones y espectáculos parateatrales, con la representación teatral de *El Prendimiento*, el *Auto de la Pasión* y otros autos pasionales), la Feria y Fiestas del Vino de agosto (con sus múltiples diversiones públicas programadas), el Festival Internacional de Folclore organizado por Coros y Danzas, los desfiles de Moros y Cristianos, etc. Puede ser arduo lograr la colaboración popular e institucional, pero con fe, dedicación y entusiasmo, se puede conseguir.

Es fundamental comprometer a gran cantidad de personas y colectivos de diversas edades, géneros, ideologías, culturas y procedencias, en una palabra ser globalizadores. Resulta una manera muy pedagógica de integrar personas y ciertos colectivos en la sociedad jumillana. Jumilla, por tradición, no es un pueblo exclusiva ni especialmente mariano, en general, sino profundamente devoto de la imagen del Cristo de la Columna (obra del gran escultor murciano Salzillo, s. XVIII), así como de crucificados y nazarenos; sería, por tanto, el nuestro un objetivo laborioso, aunque la intensa labor pedagógica, devocional y caritativa llevada a cabo por la Cofradía de la Asunción en los últimos años habría generado un importante repunte del interés piadoso por la imagen de la Patrona. Por todo ello, es conveniente que el montaje sea al principio relativamente sencillo, dentro de lo que aconseja la prudencia de un primer montaje sin duda complejo, pero persiguiendo que el resultado sea holístico, es decir, un espectáculo total, para que resulte plástica y estéticamente atractivo, además de catequético y emotivo y, ante todo, un gran acto de fe y alabanza a María en su advocación de la Virgen de la Asunción.

El grupo de teatro comprometido con este proyecto y sus objetivos debe ser diligente y compartir la altura del proyecto. En Jumilla hay varios grupos de teatro *amateur*

con experiencia, incluso en obras religiosas. Los grupos y asociaciones de teatro de aficionados en Jumilla (Las Encebras o El Losao, Teatro Inestables, Arriba el telón, Bajo los focos, Grupo Talía, La Púa escénica...) no han cesado en su quehacer a lo largo de varios años, dando un amplio elenco de actores y actrices al pueblo y con algunos directores-as especialmente preparados. Recordemos desde aquí la gran labor de D.^a Anita Tomás en esta cuestión. Las representaciones de estos grupos son fiestas que evocan la historia, el conjunto de sentimientos y formas de celebración de los jumillanos. En cada obra, religiosa o profana, presentan al exterior la escenificación de nuestras tradiciones y relaciones de vecindad y religiosidad.

Pero lo más importante es que, sin perder su espontaneidad e independencia, estos grupos han sabido proporcionar un envoltorio adecuado a nuestro patrimonio cultural, siendo ellos mismos los directores de escena y los actores de la representación de su propia vida individual y colectiva en una magnífica escenificación de la realidad jumillana. La reciente restauración del *Auto de la Asunción* (año 2021) nos ayudará a recuperar una parte de nuestra memoria colectiva (312 años después de su prohibición). Será a través del conocimiento y el respeto a nuestra tradición como nos acercaremos a esa realidad y poco a poco podremos ir entreviendo lo que realmente se encuentra tras las situaciones que nos muestran en sus obras estos grupos de teatro. Podremos franquear el "puente" que separa (y une) la Jumilla de la calle con la Jumilla íntima.

Es conveniente reunir tanto actores y actrices de más edad como jóvenes para los distintos tipos de personajes. Los apóstoles, hombres de cierta edad (en Jumilla existe tradición de actores apóstoles, porque son personajes del drama sacro *El Prendimiento*, ver apdo. 8.4.1, y también en la procesión viviente y dramatizada del Domingo de Ramos); la Virgen podría ser un niño de voz blanca (como en Elche) o una mujer. Dios, Jesús y el Espíritu Santo, sacerdotes; los judíos (si hay escena de *judiada*), y Satanás (si aparece el diablo), actores de más edad (en Jumilla existe

tradición de actor como Satanás, porque es un personaje muy popular del drama sacro *El Prendimiento*, y en esta obra también interviene el Sanedrín). Los ángeles podrían ser niños/as, y las otras dos Marías, la de Jacobe y Salomé, mujeres. Exponemos posibilidades, nada más. El director/a debe ser alguien con suficiente conocimiento de dramaturgia y autoridad para dirigir, ya que él / ella debe coordinar a todos: actores, músicos, coros, tramoyistas, decoradores, costureras, efectos especiales, luminotecnia, publicidad... Insistimos en el hecho de que presentamos una Propuesta, es decir, una exposición de posibilidades, que se pueden materializar en mayor o menor medida.

Para ir creando un ambiente propicio entre los jumillanos, nos pareció una aportación excelente lo que propuso D.^a Pascualita Morote en 2018 sobre realizar en años sucesivos actos públicos como recitales, con o sin música (mejor con música), de una antología de poemas marianos, sobre todo referidos a la Asunción. Se puede plantear diacrónico, empezando por Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora*, siguiendo por las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, continuando por poetas castellanos y catalano-valencianos, traducidos, de los s. XV a XVII, para finalizar por poemarios más actuales, Gerardo Diego y otros (Nota ³⁶). La iniciativa del Concurso de Poemas y Dibujos para alumnos de Primaria, organizado por la Cofradía de la Asunción, también resulta muy enriquecedora, siempre que los ganadores los reciten y expongan en el acto de su entrega de premios. La participación e implicación de los niños y jóvenes en todo el proceso es primordial para mantener viva la tradición, así como para ofrecer frescura, espontaneidad, y atraer como colaboradores y como espectadores a sus familiares.

Como educador, la experiencia nos demuestra que los hábitos y las costumbres se adquieren desde niños y jóvenes, pero para ello debemos ofrecerles opciones que les permitan contemplar y comprender el mundo con otra mirada. En nuestro proyecto proponemos involucrarlos y permitirles participar, porque sabemos que

este proceso es de maduración. Por todo ello, pensamos que el derecho de adquirir cultura y conocer su tradición empieza desde la educación Infantil, Primaria y Secundaria, aunque resulta obvio que para conseguirlo la sociedad debe poner de su parte una serie de mecanismos, estrategias y recursos (Cutillas y Delgado 2009; Cutillas 2015: 1-31; Cutillas, Morató y Rizo 2006a: 107-116).

El espectador es un participante tan activo en una representación como el actor y, por tanto, también él necesita estar preparado para su cometido (Stanivslavski 1999: 321).

Otro paso inicial significativo estriba en la pronta edición del texto (sea conocido u "original"), para que los actores se familiaricen con la declamación versificada y en español arcaizante. En estos tres años se ha optado por la edición y utilización del *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, n.º XXXII del CAV (ver Anexo II). También es necesario desde el principio formar el grupo encargado de vestuario para los diversos personajes (confeccionado, alquilado, de otras obras, prestado por la parroquia o por la JCHHSS), esto acrecienta positivamente la expectación del pueblo. Todos los implicados deben estar concienciados de la dignidad que reviste el acontecimiento.

Hay que decidir el número, fecha y hora de las representaciones. Puede ser muy conveniente fijar dos fechas y el número de las representaciones, siempre alrededor del 15 de agosto. Lugar, la Parroquia Mayor de Santiago. Cantores y actores han de comenzar a la vez sus ensayos, como mínimo alrededor de marzo. Es muy importante cuidar la dicción.

Los grupos encargados del soporte técnico han de buscar soluciones a la complejidad del montaje, al vestuario, iluminación (supervisar un montaje eléctrico adecuado), peluquería (en su caso), maquillaje (en su caso), todo meticulosamente. El equipo de propaganda y publicidad ha de buscar ámbitos de prensa, radio,

televisión, internet, a nivel local, comarcal y provincial, además de cartelería y con qué hacer frente a los gastos que conlleva todo este acontecimiento.

Ustedes mismos se darán cuenta de lo que hay que hacer y cómo comportarse, si recuerdan en todo momento que ésta es una tarea colectiva. Van a montar algo todos juntos, ayudándose unos a otros, dependiendo unos de los otros. Estarán todos bajo la guía de una persona: su director escénico. Si hay orden y una distribución apropiada del trabajo, su esfuerzo colectivo será agradable y fértil, porque estará basado en la ayuda mutua (Stanivslavski 1999: 311).

8.5.1.3. Orientaciones y pautas de dirección

Elaborar un manual de dirección que sirva de guía a todos los implicados es primordial para llevar a cabo los ensayos con rigor y eficacia

¿Qué es necesario hacer para que el mensaje del actor sea eficaz y para que le sea fácil proyectarlo? En primer lugar es necesario intensificar los elementos del espectáculo que se dirigen, sobre todo, a la emotividad del público (Meyerhold 1998: 102).

Veamos las ideas básicas para el montaje que hemos diseñado, inspirados en la contribución de Ferrater (2004: 23-64) para el manual de dirección:

- Conviene recordar que se trata de un una obra religiosa, un misterio.
- La representación debe seguir el ritmo de una paraliturgia.
- Las acciones teatrales y la localización escénica han de situar al espectador en el patrón de valores que la tradición atribuye a cada personaje.
- Sería muy conveniente que los espectadores participen en la representación entonando algunas aclamaciones o antifonas.
- La representación, emulando la propuesta de Elche, puede tener un ambiente y entorno festivo.

Asentadas las bases de nuestros objetivos, avancemos ahora en el análisis de cada parte en el manual de dirección.

A. Los personajes

El elenco de personajes o *dramatis personae*, según lo que hemos recopilado en esta tesis gracias a los diversos dramas asuncionistas, en los relatos apócrifos y en la *Leyenda dorada*, podría ser semejante a este:

- Virgen María: la Virgen dormida en el *Misterio* de Elche es una imagen de cartón piedra y la que sube al cielo también. Puesto que en la Iglesia de Santiago existe trampilla o puertas del cielo, se puede usar la misma técnica para el ascenso / descenso de María.
- Las Marías: María de Cleofás y María Salomé (o de Jacobe), familiares de la Virgen; podrían ser igualmente las doncellas acompañantes de su cortejo.
- Arcángel san Miguel: también puede aparecer el arcángel san Gabriel, ambos o solo uno de ellos, así como otros ángeles menores emisarios, músicos, adoradores de almohada o de manto, cerofenarios y turiferarios.
- San Juan, san Pedro y Santiago.
- Los otros siete apóstoles (al igual que en otros dramas asuncionistas, existe la posibilidad de añadir a san Pablo).
- La *judiada*: los judíos (podrían ser al menos cuatro, el rabino y otros tres del Sanedrín).
- Santo Tomás apóstol.
- La Santa Trinidad (Dios Padre, Jesús, y el Espíritu Santo, que pueden ser sacerdotes, laicos o, en el caso del Espíritu, representado simbólicamente por una imagen o pintura). Se puede optar por la aparición solo de Jesús o solo de Dios Padre. En las dos ediciones del *Auto* jumillano, la figura de Dios Padre ha sido representada por el párroco de Santiago.
- La *diablada*: Lucifer / Satanás, solo o con algunos demonios más, es opcional, pero en realidad el sustantivo *diablada* es colectivo.

B. Gestualidad e interpretación

A propósito de los personajes, su gestualidad, su kinésica debe transmitir por una parte los comportamientos y relaciones feudales (vasallos y señores), como corresponde a un teatro de ascendencia medieval, y por otra parte piedad y contención, pues es un drama sacro.

Una forma de hablar mesurada, resonante, bien combinada posee muchas cualidades semejantes a las de la música y el canto (Stanivslavski 1999: 274).

La representación de los personajes debe tener una dimensión humana profunda y reconocible: los deseos de María, la tristeza y desamparo de Juan, la sospecha y el desconcierto de Pedro, la rabia de Tomás, la incompreensión combativa de los judíos, los sentimientos grotescos de los demonios... Los actores, como en cualquier obra de teatro, fingen, hacen "como si..." (Así lo expresa una rúbrica del *Misterio* de Valencia, por ejemplo) y de esta manera han de convencer y seducir al público.

El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos (Meyerhold 1998: 75).

La voluntad tímida y mesurada de los actores por manifestar la actitud y la emoción que el intérprete imprime al texto debe ser ostensible, teatralmente hablando, es decir, debe buscar y transmitir siempre verosimilitud en sus expresiones orales, kinésicas y proxémicas. Por ejemplo, Juan recibe la palma de manos de la Virgen y se la ofrece a Pedro mientras "duerme" María, como señal de acatamiento, pues él es cabeza de los apóstoles.

La palabra es música. La pronunciación en escena es un arte tan difícil como el canto (Stanivslavski 1999: 113).

¿De qué servirían todas las sutilezas de la emoción, si están expresadas en un lenguaje defectuoso? La misión de las palabras en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos en el actor, sus compañeros de tablas y, a través de ellos, en el público. La palabra hablada no tiene un valor en sí misma, sino que lo adquiere por el contenido interior del subtexto y aquello que abarca. Nos olvidamos también de que la obra de teatro escrita no es un trabajo acabado hasta verse representado por actores en un escenario y cobrar vida gracias a emociones humanas auténticas. Solo en escena puede un drama revelarse en toda su integridad y significación (Stanivslavski 1999: 149-150).

Los personajes "malvados" (judíos, demonios...) tienen una gestualidad espasmódica; los personajes sagrados, gestualidad hierática y los personajes cristianos moderada y sobria. También se contempla en el juego escénico un enfoque distinto para los judíos y el infierno. Los dos grupos participan en la historia, pero no son el núcleo central. Estos personajes no cantan y su vestuario no es litúrgico. La obstinación de los judíos nos concederá presentarlos como elementos dislocadores dentro del argumento. El otro grupo excéntrico serían Lucifer y sus demonios, que igualmente podrían entablar diálogos; su vestuario no ha de ser suavizado, sino agresivo y quizá con caretas de la *commedia dell'arte*. Una posibilidad, si no se reserva en el escenario un lugar específico para el infierno, consiste en hacer entrar a los demonios desde la calle ocasionando gran barullo, actuando por el pasillo de la nave central del templo, sin subir al presbiterio, pues es un lugar sagrado entre el pueblo y el altar. Con el grado de comicidad que serían tratados estos personajes, casi rayarían lo caricaturesco y ridículo.

C. Vestuario y complementos de los personajes

Es necesario y muy conveniente que sea digno y verosímil. Cada personaje tiene asignados vestuarios y complementos propios en la tradición teatral y artística desde

la Edad Media, con un simbolismo dentro de la tradición cristiana (ver cap VI.6.5.8 sobre el simbolismo de los colores).

- La Virgen María viste túnica blanca y manto azul cubriendo su cabello.
- Las otras Marías pueden vestir ropas de distinto color al de la Virgen.
- Dios Padre aparecerá solemne con alba, dalmática, estola blanca, casulla, capa y guantes rojos. Si aparece Jesús, alba, estola y casulla roja.
- Los apóstoles visten trajes eclesiásticos (talar) y mantos de colores, además de pelucas y barbas.
- Los ángeles visten de blanco talar con peluca rubia rizada, posiblemente alas. Pueden llevar diadema dorada. Según el tipo de ángel, portará instrumentos musicales, cirios, incienso...
- San Miguel vestirá como los ángeles, pero puede complementarse con arneses de caballero y con lanza / espada.
- San Juan lleva la palma, puede vestir con hábito talar blanco, por su virginidad.
- San Pedro con llaves prendidas a la cintura o colgadas en el cuello (como guardián de las puertas del cielo). San Pedro, además, puede lucir capa pluvial roja y sandalias a juego.
- Resto de apóstoles con alba y estola roja. En definitiva, el color rojo recuerda la sangre redentora de Cristo en Viernes Santo y en Pascua Granada de Pentecostés; el servicio de Pedro en la caridad hacia sus compañeros lo inviste con capa pluvial.
- San Pablo se reconoce a veces por llevar espada (símbolo de su martirio).
- Los diablos se presentan con telas rústicas (saco, cáñamo, trapos, pieles...), jubones y calzas de colores chillones, visten de rojo y amarillo, principalmente, cuernos, rabo, colas, crestas, máscaras terribles, tridente. En los dramas religiosos pueden esgrimir horcas o tridentes, atizadores,

disciplinas, exhibir alas de murciélago, cascabeles, cencerros, van cubiertos de serpientes y bichos rastreros...

- La vestimenta y complementos de los judíos debe ser apropiado para la época y las costumbres de los protagonistas (s. I d. C., personajes hebreos).

El ritmo escénico queda sometido a las cadencias litúrgicas y, por tanto, los gestos serán litúrgicos: reverencias, genuflexiones, abrazos apostólicos de paz y mesurado distanciamiento personaje-actor como modelo de expresión corporal. Optamos porque los personajes femeninos sean representados por mujeres.

D. Escenografía y montaje

El contexto escénico ha de ser como un retablo viviente. Este manual o cuaderno de dirección (Castaño 2008: 175-201) desgrana los aspectos escénicos, teniendo en consideración las opciones y variables principales de montaje con que se puede representar, teniendo en cuenta la escenografía medieval (ver cap. VII.7.2.1). A lo largo de este epígrafe vamos a ir detallando y concretando las diversas posibilidades, según avancemos, desde lo más genérico a lo más particular:

- Sobre catafalco o sin catafalco.
- Usando la trampilla del cimborrio como escenario vertical (Elche) o usando solo escenario horizontal sin trampilla (La Selva del Camp).
- Que los demonios tengan su propio infierno o entren al templo desde fuera.

Por tanto, hemos de analizar, aunque sea someramente:

- El escenario y sus diversos niveles.
- La distribución de espacios escénicos.

Al pensar los espacios escénicos, debemos tener en cuenta su adecuación a la mentalidad simbólica de finales del medievo o del s. XVI:

- El Paraíso: catafalco más alto / presbiterio / cimborrio

- Tierra (casa de María y aljama): catafalco medio / entre el pasillo central y el presbiterio
- Mundo de la muerte (sepultura): catafalco bajo / catafalco medio / entre el pasillo central y el presbiterio
- Infierno: fuera del catafalco / catafalco bajo

Si queremos que el pueblo se sienta más envuelto en la representación, podemos optar por no construir un catafalco y representar las distintas escenas de la acción utilizando la zona comprendida entre el pasillo central y el presbiterio de la única nave que tiene el templo (en la Iglesia de Santiago no hay naves laterales, solo capillas laterales). De acuerdo con este esquema:

- Las dos puertas laterales del templo: entrada y salida de todos los actores y comitivas acompañantes.
- Capillas laterales de la nave única: viacrucis de María y sus doncellas; los apóstoles dispersos por el mundo.
- Pasillo central: lugar de desfile de personajes, donde los apóstoles se reencuentran, conciliábulo de judíos y de diablos y traslado del cuerpo de la Virgen para su entierro.

Con esta distribución, gran parte del templo formaría parte de la representación, imitando el estilo de escenario total medieval. Dicho espacio se compone de:

- Un espacio celestial, en nuestro caso contamos con la trampilla para tramoya aérea en la Iglesia de Santiago (aunque siempre han existido soluciones horizontales y, quizá, lo más efectivo y efectista sería contar con ambos tipos de espacio celestial).
- Un espacio terrenal, con los siguientes subespacios:

-La casa de María, en concreto su habitación, con la cama o yacija, quizá un baúl y poco más. En el *Misterio* de Valencia la habitación de la Virgen aparece cubierta

por unos velos que se abren o descorren a conveniencia y ahí aparecen Ella y las Marías (o su cortejo). Cuando este espacio se sustenta sobre un tablado elevado, se denomina tradicionalmente catafalco o tarima (*cadafal* en valenciano).

-Las "estaciones" que visita María al principio del drama con sus acompañantes son, en el *Misterio* de Valencia y en otros: Huerto de Getsemaní, Monte Calvario y Santo Sepulcro de Jesús.

-El sepulcro de María, situado en otro extremo del catafalco (o del escenario).

En el *Misterio* de Valencia y en el de Elche todo ello está conectado por un *andador*, pasillo o corredor que sube en pendiente desde casi la entrada al templo hasta el catafalco más elevado, y es por donde deambulan los personajes.

Espacios en el nivel simbólico y escatológico:

- Pagano: su lugar es el corredor, espacio de los judíos y el demonio, más o menos accesible.
- Divino: lugar del cielo, espacio de la Trinidad, los ángeles y María Asunta y coronada, inaccesible para los personajes humanos.
- Sagrado: lugar del catafalco, espacio de la casa y sepulcro de María, más o menos accesible, solo para cristianos.
- El corredor: es un constructo que empieza con las tres "estaciones" y va ascendiendo hasta el catafalco elevado.
- Las tres estaciones: 1.^a, el Huerto de Getsemaní simbolizado con unas plantas; 2.^a, el Calvario con una Cruz y 3.^a, el Sepulcro donde estuvo enterrado Jesús. Sería espectacular que dichas estaciones se representaran como en el viacrucis del Viernes de Dolores por ciertas calles de Jumilla, por ejemplo, con las imágenes correspondientes.

- El catafalco: mide en el *Misterio* de Elche 1,75 m. de alto, 7 m. de largo y 8 m. de ancho, con tres "puertas" de entrada y salida. Situado en el centro del crucero, bajo el cimborrio o cúpula del templo.
- Casa de María: con cortinas alrededor, cama-yacuja, un baúl (pueden añadirse plantas decorativas y flores).
- Paraíso: se puede usar la trampilla de la bóveda para ascender a María, pero la Trinidad ¿quedaría mejor a la vista del público fiel, situada en el paraíso horizontal a la derecha del catafalco? En este caso, debería figurar en lo más elevado, con unos escalones y arriba tres sillones o siales para las tres Personas divinas que coronan a María Asunta.
- Infierno: el averno se sitúa a la izquierda del catafalco, simulado con una boca de dragón, o bien con algún decorado alusivo pintado en unas cortinas, o que los demonios salgan de debajo del catafalco por una trampilla, o que vengan desde el atrio de la iglesia, o desde las capillas que hay al fondo del templo, a ambos lados del coro.

Escenarios

Disposición escenográfica (derecha e izquierda del público)

Coros y orquesta

zona del presbiterio / coro de Santiago

| izquierda | centro | derecha |
|--------------------------------------|---|--------------|
| espacio de los judíos | casa / sepulcro de María | paraíso |
| infierno (a la vista del público) | infierno (si está bajo el catafalco) | (horizontal) |

Para el bautizo y conversión de los judíos:

catafalco

apóstoles camilla de María apóstoles

corredor

Pedro vs. judío 1.º

resto de judíos

Los espectadores, como ya hemos insinuado antes, se sitúan alrededor o a ambos lados del corredor y el catafalco, o en su defecto, simplemente del lugar escénico.

La escena es un lugar físico y concreto que debe hablar su propio lenguaje, el de los sentidos. La poesía del espacio asume aspectos que conciernen a los medios de expresión utilizables en escena: música, danza, plástica, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado (Artaud 1999: 43).

E. Música

Es importante tener elegido un cuerpo musical apropiado, coros, instrumentos, dirección y ensayos. Los coros y la orquesta se pueden situar, según hemos apuntado antes, en la zona del presbiterio, y en el coro de Santiago

- Músicas del repertorio gregoriano habituales en los misterios asuncionistas (proponemos algunas versiones): *Vexilla Regis* (Liszt/Rossini); *Veni de Libano*; *Pange lingua*; *In exitu Israel de Aegipto* (Vivaldi); *Miserere mei*; *Aeterne rerum conditor*; *Verbum supernum*; *Victimae pasquali laudes*; *Jam lucis orto sidere*; *Jesu dulcis memoria*; *Omni die dic Mariae*; *O gloriosa Domina...*
- Melodías trovadorescas y populares: alguna copla mariana del repertorio del grupo de Coros y Danzas de Jumilla, así como los villancicos que se incluyan a lo largo de la obra y, sobre todo, el villancico final.
- Otros cantos que sugerimos: *Gloria in excelsis Deo* (Vivaldi); *Stabat mater dolorosa* (Pergolesi); *Te deum laudamus* (Mozart); *Veni creator spiritus* (gregoriano); *Regina coeli laetare* (Mozart); *Assumpta est Maria* (Palestrina)...

La música alcanza un simbolismo y una funcionalidad primordial en una obra religiosa y sirve también para llenar vacíos de acción sin diálogo, marcar desplazamientos de actores o el paso del tiempo (ver cap. VII.7.2.2). Los diablos y judíos no cantan, usan lenguaje popular y coloquial, provocan burla e hilaridad, la música vence al demonio. Los demonios son antimelódicos, se acompañan con ruido de tambores o de otros instrumentos estridentes y cacofónicos.

Si los actores no van a cantar, debería haber coros para acompañar o alternar los diálogos en momentos clave de la representación. Una posibilidad es el coro de voces blancas del Conservatorio de Jumilla y también el coro *Canticorum*. Contar con ambos coros marcaría un claro contraste dialógico entre ambos, cada uno con sus cantos apropiados, pues los niños cantarían canciones apropiadas a su edad y los mayores de *Canticorum* las canciones más solemnes y litúrgicas. Igualmente podría intervenir alguna banda de música de Jumilla o, mejor aún, alumnos de la orquesta del Conservatorio de Música de Jumilla: órgano, trompeta, violonchelo, violín, percusión. El maravilloso órgano barroco de tubos de la Iglesia de Santiago ha sido restaurado recientemente, con lo que su participación se hace imprescindible, sobre todo en momentos cimeros de la obra. En nuestra ciudad son abundantes las bandas y orquestas musicales, como es tradicional en cualquier localidad levantina. Asimismo, Coros y Danzas de Jumilla, como ya queda dicho, podría interpretar alguna copla del folclore mariano a la Virgen y algún villancico.

F. Efectos especiales

- El infierno o averno: es tradición acompañar la aparición de los demonios con fuego, humo, azufre y mal olor.
- Paraíso: desprende buen olor, que se puede conseguir con plantas decorativas y aromáticas.
- Cuando María es ascendida al cielo y coronada, ofrecemos diversas posibilidades que pueden ser a la vez o para elegir: traca / castillo de fuegos

artificiales fuera de la Iglesia, lanzamiento / lluvia de oropeles desde la trampilla superior, música y canto apoteósicos, volteo de campanas ...

- María yacente es sustituida por una estatua de cartón piedra para poder ascenderla y moverla en momentos precisos (pero la imagen canónica de la Virgen de la Asunción debe estar cerca del catafalco), y el alma de María, esa estatua pequeña, que asciende a la trampilla (cielo). Esta posibilidad sucede siempre que se use escenario vertical.
- San Miguel o / y san Gabriel (o los ángeles en general) pueden aparecer entre una nube blanca de humo.

G. Iluminación

Ha de tener la función de resaltar y delimitar cada escena que entre en juego. Los otros grupos que no actúen pueden estar iluminados de forma más suave, para que el espectador perciba que aún están ahí. La iluminación depende, en primer lugar, de la que tenga instalada la Parroquia de Santiago, pero evidentemente hay que favorecer un tipo de iluminación que permita crear distintos ambientes y espacios para las diversas escenas con variados colores, tonos e intensidades, preferiblemente colores básicos: neutro, azul, amarillo, rojo, verde... (ver cap VI.6.5.8 sobre simbolismo de los colores). El *Misterio* de Elche y el de Valencia se representaba en dos jornadas o actos. La primera en hora de vísperas, al atardecer y la segunda en hora de completas, o sea, ya de noche. Para que haya penumbra dentro del templo en verano, la representación debería empezar sobre las 20.30 h., y el precedente desfile de actores, músicos, autoridades, etc. desde la Ermita de San Roque (o la Ermita de San Sebastián, más cercana a la Iglesia) a las 20 h.

H. Equipo directivo y técnico

Cada grupo o equipo de soporte técnico ha de dedicarse con diligencia a su cometido, previendo y dando soluciones a las dificultades que surjan en el montaje. El catafalco, la iluminación, el vestuario, peluquería, maquillaje, efectos especiales de sonido y otros, todo debe organizarse minuciosamente.

- Maestro/s de coro o capilla.
- Maestro de ceremonias y prologuista (resume la obra y acalla al público). Como ya explicamos, algunos autos asuncionistas comienzan con una loa prologal (ver cap. V.5.2.3 y Anexos I y II).
- Director (el director también puede ser el maestro de ceremonias).
- Equipo de decorados y utilería.
- Equipo de vestuario, complementos y maquillaje.
- Equipo de máquinas, trucos, iluminación y efectos especiales.
- Equipo de publicidad.

8.5.1.4. El texto

Como hemos dicho desde el primer momento, nos preocupa el hecho de que el texto, ya sea adaptando uno del CAV, ya sea reconstruyendo uno propio utilizando como modelos los textos asuncionistas conocidos y propuestos en los Anexos, los actores, que son *amateurs*, podrían tener dificultades al enfrentarse a un texto versificado y arcaizante. Elegir un texto ya conocido o reconstruir uno propio supone una diferencia muy significativa para la comprensión y divulgación del teatro asuncionista. En caso de elegir un texto ya existente y tradicional castellano, optaríamos por el *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, n.º XXXII del CAV (ver Anexo II), que nos parece el más completo respecto a su variedad de episodios y montaje, así como muy semejante al de Elche (opción elegida en Jumilla estos tres años).

Puesto que no se ha encontrado manuscrito alguno original con el texto del antiguo *Auto de Nuestra Señora de la Asunción* de Jumilla, otra posible opción de futuro sería elaborar uno con una selección o antología de episodios de los *Misterios* asuncionistas de Elche, Valencia, Tarragona (o de La Selva del Camp), Castellón, las piezas asuncionistas del CAV, los dos *Autos* de sor Juana de la Cruz, además de aprovechar algún *pageant* del ciclo asuncionista de York / N-Town. En el de

Valencia, solo aparecen los versos de la Virgen y el primer verso de los parlamentos de los demás personajes del *Misterio*. Ha sido muy esclarecedor poder informarnos de cómo escenifican en La Selva del Camp su *Misterio*, porque es un pueblo más pequeño que Jumilla y por tanto más asimilable al nuestro que Elche, que es una gran ciudad con una tradición secular ininterrumpida, con todo lo que ello implica (el *Misterio* de Elche es inimitable). También las informaciones sobre el montaje y puesta en escena del *Misterio* de Castellón nos han aportado muy buenas sugerencias.

Tenga la procedencia que tenga, el texto para representar en Jumilla estará dotado de una dramaturgia que ha de tener diálogo y acotaciones para conocer el montaje, la tramoya, el *atrezzo* y las actitudes de los personajes; el teatro religioso medieval es muy simbólico y codificado en todos los aspectos verbales y no verbales: gestuales, kinésicos y proxémicos, es, como ya mencionamos, muy ritualizado. También debe incorporar efectos especiales y apuntar pautas de en qué momentos puede ser apropiada y cómo debe ser la música y coros (aunque aquí pesa mucho la opinión de los directores de orquesta y coro). Respecto a su contenido, nada debe contradecir la tradición cristiana sobre el misterio de la Asunción de María. El apócrifo *Transitus Mariae*, el evangelio apócrifo del *PseudoJosé de Arimatea*, y la *Leyenda dorada* medieval de Santiago de la Vorágine son las fuentes principales de las que se nutren estos dramas (ver cap. III.3.3).

8.5.1.5. Desarrollo de la acción

El desarrollo del argumento por episodios sería, por similitud con el *Misterio* de Elche (Castaño 2008: 170-188):

- Acompañamiento o desfile: los actores, sacerdote(s), músicos y coros desfilan hacia el templo de Santiago, quizá desde la Ermita de San Roque (sede de la Cofradía de la Asunción) o desde la Ermita de San Sebastián, que

se sitúa más próxima a la Parroquia y en un entorno renacentista privilegiado. Los actores pueden utilizar como lugar de vestuario estas Ermitas. La imagen de la Patrona estaría ya en la Iglesia de Santiago, situada en lugar apropiado para la escenificación. Una vez en el templo:

- la Virgen se arrodilla al principio del corredor o del pasillo, reza y dice a las Marías que va a visitar los lugares de la Pasión. Van avanzando por este camino, se arrodillan, rezan y se detienen en cada una de las tres estaciones mencionadas.
- María llega al catafalco elevado (o al lugar destinado a ello), a su casa con su cortejo, y reza a Jesús, para que se la lleve con Él. En respuesta aparece de una nube un arcángel y le entrega la palma como señal de que ha sido escuchada. María realiza sus tres peticiones al ángel.
- Llega san Juan a la casa y María le da la palma, para que la guarde hasta su muerte.
- Llega a la casa san Pedro, luego Santiago y después el resto de apóstoles, menos Tomás (recordemos que todos van y vienen por el corredor elevado o el pasillo central).
- Dormición de María en su cama. Imposición a María de la palma.
- Subida del alma de María al cielo (la pequeña estatua) acompañada de ángeles (o sin ángeles).
- En el catafalco (o el lugar asignado en ausencia de catafalco) está el sepulcro de la Virgen preparado con cirios alrededor y al lado, un poco más allá, la cama con su imagen dormida (o la actriz que la interprete) y la palma sobre Ella. Los apóstoles, que están a su alrededor, la veneran por orden de importancia.
- Los tres apóstoles principales van donde están las Marías y les piden ayuda para enterrarla.

- Van todos, incluidos los ángeles, al catafalco para tomar la imagen, mientras se intercambian la palma san Pedro y san Juan. Cogen la imagen en andas para llevarla al sepulcro.
- Llegan los judíos asombrados y tratan de impedirlo. San Pedro y san Juan se enfrentan a ellos.
- Acaba el alboroto, los judíos seguidos de Pedro y Juan van al catafalco, al tocar las andas caen de rodillas ciegos y rezan a Yavé, avisando de que es un error no enterrarla según las costumbres mosaicas. San Pedro y el rabino judío vuelven a forcejear, mientras los apóstoles rezan de rodillas.
- Se obra el milagro y los judíos confiesan que aceptan a la Virgen y a Jesús, y piden a los apóstoles que los bauticen. San Pedro los bautiza con la palma sobre sus cabezas. Los judíos recuperan la vista (o se despegan sus manos agarrotadas del túmulo funerario de María).
- Toman los apóstoles la imagen de María y le hacen procesión alrededor del catafalco, acompañados de todos los personajes, con cruz, incienso, cirios y si es posible bajo palio. A continuación, la depositan en el sepulcro.
- Se abre el cielo, los ángeles toman la imagen de María y la elevan hacia el Paraíso, donde la espera la Trinidad (si se utiliza escenario vertical). Mientras, llega santo Tomás, que viene de las Indias y está triste por no haberse despedido de María, incluso vuelve a dudar del prodigio.
- La Trinidad corona a María como Reina del cielo. Tomás recoge la cinta o pañuelo que le arroja la Virgen desde arriba y abraza a Pedro, que le explica que Ella lo perdona. Acaba con un coro general acompañado de órgano y clamor de campanas y villancico (y si es posible una traca, fuegos artificiales...).

8.5.1.6. *Detalles de la representación* (por similitud con el *Misterio* de Elche y el de Valencia)

- La puerta del templo puede estar ya abierta, cuando llegue la comitiva, o bien una persona elegida abre la puerta del templo para que entren los actores (la puerta de poniente o la puerta norte) y la estación del Huerto está al entrar, junto a la puerta.
- Los personajes van entrando en escena y ya no se ausentan: escenario acumulativo y múltiple, abarca todo el templo.
- María entra en el templo acompañada de las tres Marías (o doncellas) y de ángeles, su cortejo. Cuando, tras rezar las tres estaciones del viacrucis, llega al catafalco, se arrodilla junto al lecho y reza pidiendo a su Hijo que se la lleve al cielo junto a Él, pues lo añora.
- Las Marías y su séquito, si están de pie, tienen las manos juntas en posición de oración y María también hasta que coja la palma del ángel, momento en que se pone la mano libre en el pecho.
- Los apóstoles son trasladados milagrosamente desde las tierras donde predicán (lo pagano) hasta el templo-casa de María (lo sagrado).
- Los apóstoles hacen como que entran, asombrados del prodigio de su traslado, en parejas o tríos por diferentes puertas de esta Parroquia.
- Los apóstoles llegan hasta María y la saludan arrodillados ante ella, inclinando la cabeza y besando sus manos; los apóstoles abrazan a Juan y a Pedro, de manera hierática, y ellos dos abrazan a María cuando llegan ante Ella (abrazos apostólicos).
- Para entregar la palma, primero se besa en horizontal y se pone sobre la frente.
- Los judíos entran por la puerta, como todos los personajes.
- La *judiada* debe desarrollarse entre el dramatismo y la hilaridad.

- Los judíos son detenidos en el corredor o pasillo y solo tras ser bautizados acceden al catafalco) situado en el centro del crucero, lugar único donde se reúnen seres humanos y celestiales.
- En la *judiada*, Juan lucha contra el judío 1.º con la palma, este lo sobrepasa y llega hasta María y queda paralizado. Pedro forcejea contra este mismo judío.
- Pedro bautiza a los judíos con la palma donde se cruzan el andador (o corredor) y el catafalco (o escenario concreto), ellos caen de rodillas con las manos crispadas y ciegos, pero cuando son bautizados mueven las manos, recobrando la movilidad y la vista.
- Solo cuando se "duerme", se le acerca a María el cirio encendido; los apóstoles contemplan la escena de rodillas; es conveniente que la cama de la Virgen esté alzada para que el público fiel contemple su Dormición.
- En las exequias, Pedro inciensa tres veces el cuerpo de María.
- Cuando se abre el cielo y baja el ángel a por su alma (si no baja de la trampilla superior, puede venir entre nubes de la parte celestial del escenario), se hace el cambio por la estatua de la Virgen.
- Santo Tomás ve primero a María ascendiendo y luego el sepulcro. Tomás mira la escena en conjunto y comprende el efecto de su tardanza, mira arriba y abajo con sentimientos encontrados.
- Cuando el ángel se lleva a María, los apóstoles y judíos miran hacia arriba con estupor, admiración y sorpresa.
- Los ángeles que acompañan a María pueden llevar arpa y guitarras (si es que ascienden con Ella, algo que no creemos posible en Jumilla, al menos en el inicio de las representaciones, porque ello requiere una complejidad mecánica similar a la de Elche).
- Los personajes de la Trinidad estarán sentados en sus siales, Dios Padre en medio y Jesús y el Espíritu Santo a los lados (o pintado en forma simbólica

de paloma, por ejemplo, en el caso de haber optado por un paraíso horizontal).

- Estos detalles de la representación están basados en cómo se lleva a cabo en Elche y en la Selva del Camp.

8.5.1.7. El patronato

A partir del primer ciclo de representaciones, es preciso dar estabilidad a los grupos de trabajo, es decir, asegurarles una continuidad en el tiempo. Se hace necesario formalizar legalmente una entidad asociativa para que todo este montaje y lo que conlleva pueda persistir en el tiempo. Hay que pensar, junto al Ayuntamiento de Jumilla, el obispado de Cartagena, la Consejería de Cultura u otras instituciones concernidas, en algún modelo de Estatutos, estipulándolos en las actas oficiales correspondientes. Los integrantes del Patronato han de tener gran capacidad de trabajo, optimismo, ilusión, buenos contactos sociales y estar convencidos de la gran importancia de mantener las tradiciones religiosas (ver cap. VI.6.1.1). Las personas participantes deben estar prevenidas, ya que, como todas las novedades, tendrá sus detractores (y, posiblemente, boicoteadores). La experiencia con otras cofradías o patronatos nos lleva a pensar que este proceso tendrá momentos exultantes y otros de claroscuro.

Para todo este montaje / proyecto se necesita dinero, una cantidad considerable de él; aunque haya personas que colaboren gratis, se hará inexcusable para que todo sea digno del evento solemne que tratamos: decorados con carpintería, vestuario, iluminación, flores y plantas, tracas, etc. En definitiva, hay que encontrar patrocinadores privados entre los empresarios de Jumilla y subvenciones públicas del Ayuntamiento y del gobierno de la Región de Murcia. Uno de los gastos más considerables sería, en caso de utilizarse, la construcción del catafalco. Hay que tener cuidado y ser prudentes en su diseño, nunca debe ser muy elevado, porque soportaría demasiada tensión.

8.5.1.8. La divulgación

Si Jumilla desea dar a conocer la representación más allá de su entorno, es imprescindible la publicidad. Vale la pena que esta recuperación sea conocida en todos los ámbitos locales: académicos, culturales, religiosos, musicales o teatrales y, por descontado, en nuestra comarca del Altiplano (Yecla) y la Región de Murcia en general (así como en zonas limítrofes a Jumilla, pero muy relacionadas con esta localidad, como Cieza, Pinoso, Villena, Hellín, Tobarra, Ontur, Albatana, etc.). Los carteles anunciadores (y los dípticos / trípticos) han de ser sencillos, pero impactantes a la vez. Es lógico que el esfuerzo y el entusiasmo puesto en este evento se den a conocer al mayor número de personas y entidades. Significaría un paso importante dar a conocer el *Auto* jumillano en Elche, la Selva del Camp y Castellón, buscando un hermanamiento con estas ciudades e, incluso, con el tiempo, un hermanamiento con la ciudad inglesa de York.

Como personas y como grupo humano, cuando conseguimos algo que nos ayuda a definirnos, tenemos tendencia a mostrar el hecho diferencial con el afán de singularizarnos ante lo general, que podría comportar la absorción por otros grupos más amplios. Pensemos en la globalización, la secularización social y el llamado pensamiento único. Creemos firmemente que nuestra actitud no debe de ser esta, sino asegurarnos de que esta maravillosa representación ayude a nuestro pueblo a encontrar, o al menos profundizar, sus raíces, pero también a que otras localidades y zonas se sientan, a través de nuestra Fiesta, hermanadas en la devoción a la Virgen de la Asunción.

Más allá de los esfuerzos publicitarios de cara a la radio, la tv o la prensa escrita, no hay que descuidar el mundo de la imagen y todas las posibilidades que ofrece *internet*. Los reportajes fotográficos y el vídeo, a través de plataformas audiovisuales y redes sociales, son una manera rápida y eficaz de llegar al gran público. También hay que recurrir al gobierno de la Región de Murcia, para que

incluya nuestro *Auto* en sus programas de difusión cultural, incluso algún *spot* en Canal7 Murcia y Onda Regional de Murcia. También sería muy interesante dejar constancia escrita y audiovisual del proceso vivido desde dentro. Por supuesto, el Patronato y el grupo de teatro deben tener un correo electrónico propio y alguna *web* o *blog*, además de aparecer en las redes sociales de todos conocidas.

Insistimos en la necesidad de publicidad y propaganda, sin ello hoy día nada vale. En primera instancia a nivel de prensa, radio y tv locales, evidentemente, pero si se puede, en segunda instancia, a nivel comarcal y regional con Canal 7 TV Murcia, Onda Regional (como ya dijimos), la SER, la COPE, Onda Cero, *La Opinión* y *La Verdad, Información*, etc. Y conseguir todo el apoyo del obispado de Murcia, del Ayuntamiento de Jumilla, especialmente las Concejalías de Cultura y Turismo y las de Fiestas y Participación Ciudadana, y, por supuesto, de la Consejería de Turismo, Cultura y Deportes del Gobierno de la Región de Murcia.

Por último, no queremos acabar este apartado de divulgación sin proponer, a quien ostente el cargo de presidente/a de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, Patrona de Jumilla en 2024 que celebre y conmemore, junto a la Virgen y el pueblo de Jumilla, el V Centenario (1524-2024) del germen originario en nuestra ciudad de dicha Cofradía. Supondría una magnífica posibilidad de integrar el pasado con el presente y el futuro de esta comunidad de personas que llamamos Jumilla. Asimismo, solicitamos, con vistas a esta fecha simbólica, que la Cofradía de la Asunción, su consiliario, el Patronato (si lo hubiere), el Ayuntamiento, la JCHHSS, y cuantas instituciones y asociaciones quieran adherirse soliciten formalmente la consideración y catalogación del *Auto de Nuestra Señora de la Asunción*, la propia Cofradía con sus bienes muebles e inmuebles, la procesión de la Patrona con la ofrenda floral, y todo aquello que forme parte de este conjunto, según corresponda a su grado de protección, como:

a) Bien de interés cultural.

- b) Bien catalogado por su relevancia cultural.
- c) Bien inventariado.

Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. (Nota ³⁸)

8.5.1.9. Noticias de actualidad

Breve reseña del compositor y arreglista de la música del *Auto de la Asunción de la Virgen*, realizado en Jumilla en agosto de 2021 y 2022.

"Se me propone por parte de Juan Simón Abellán, director de escena, componer música original para los textos litúrgicos con canto y un villancico, que aparecen integrados en la acción del *Auto* sacramental que se pretendía montar para el mes de agosto de 2021. La idea de partida es que todo se realice con las personas voluntarias y los medios al alcance, pues no se dispone de presupuesto, solo para cosas esencialmente básicas. Averiguamos las referencias de autores de la época para buscar un punto de partida con el que inspirar la creación musical. Mis conocimientos de la época provienen de mis estudios de historia de la música y estética, y las investigaciones e interés personal por el conocimiento de la música de diferentes épocas. Una vez concretado el marco, hago una investigación más pormenorizada y detallada sobre formas musicales, diferentes textos, estudios de la forma de componer y diverso material al que tengo acceso, además de multitud de grabaciones discográficas y vídeos. Como referente más importante para estudiar, dediqué bastante tiempo a escuchar el *Misteri d'Elx*.

Tuvimos un primer contacto con las voces para conocer su amplitud, color, tesitura y conocimientos musicales de los cantantes y tomar esta información como referencia previa a la composición. Conocidas las voces, pensé en una distribución de los cantantes con un fin estético de variedad en la sonoridad global y dotar de una relación dramática respecto a la acción y los textos cantados. Para la composición se utilizó un teclado que básicamente solo interpretaba pedales armónicos y breves refuerzos al unísono como guía de las voces. En algunos momentos se utilizan campanas afinadas dentro del devenir de la obra y en determinadas piezas como referencias tonales y modales. En el villancico decido incorporar

parte rítmica para resaltar el carácter de la propia composición y se incorpora un acompañamiento muy sutil a cargo de un violín. Conforme van siendo compuestas las distintas partes se empiezan a ensayar.

En todos los ensayos es M.^a del Carmen Corredor quien junto conmigo trabaja con los cantantes. Tras los primeros ensayos se hacen algunas adaptaciones de los tonos para ajustar mejor la tesitura y facilitar a los cantantes su ejecución y se hacen retoques en la distribución de las voces para ajustar el equilibrio de la sonoridad resultante. Apenas con dos semanas de ensayos musicales se empieza a ensayar con la dramaturgia y en este proceso se van haciendo añadidos musicales para dotar diferentes escenas de mayor realce. Además, se definen los tempos para la interpretación y los detalles de efectos de música incidental.

A pesar de la escasez de medios, pero con una gran ilusión por parte de todos los participantes, se llegó a los ensayos generales, donde se probó y decidió la colocación de instrumentos y cantantes en el coro de la iglesia. La sonorización fue decidida en función de la sonoridad total, por secciones y su influencia en la propia acción del *Auto*. Nunca el objetivo en la composición fue hacer una reconstrucción histórica. Sí propiciamos tener una semejanza o reminiscencia reconocibles por el público, que no hiciera de la música un elemento anacrónico respecto del texto, y también fuera accesible en su sencillez a todo tipo de público. El resultado final fue del agrado de gran parte del público y de los propios participantes.

Pedro García Simón, en Jumilla a 12 de abril de 2022."

Para conocer más detalles sobre el montaje, música, actores, vídeos y fotografías de esta representación teatral, así como sobre la Procesión en honor de la Virgen de la Asunción etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados entre el 05/05/2022 y el 13/01/2023):

NOTICIAS DE ACTUALIDAD:

Año 2021

<https://www.cronistasoficiales.com/?p=164439>

<https://sentircofrade.com/2021/08/17/el-misterio-de-la-asuncion-volvio-a-jumilla/>

<https://sietediasjumilla.es/renace-el-misterio-de-jumilla/>

<https://www.elecodejumilla.es/2021/08/don-manuel-de-la-rosa-parroco-de-santiago-hace-balance-del-auto-de-la-asuncion/>

Año 2022

<https://www.copejumilla.com/2022/06/la-cofradia-de-la-patrona-ya-tiene.html>

<https://sietediasjumilla.es/el-auto-de-la-asuncion-incorporara-musica-de-organo-cortejo-con-cantos-y-mejoras-escenicas/>

<https://telejumilla.es/2022/08/17/la-asociacion-cultural-el-losao-de-santiago-lleva-a-escena-el-auto-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

<https://www.informacion.es/opinion/2022/08/21/auto-asuncion-73703844.html>

Año 2023

Según noticia de prensa de la Asociación “El Losao de Santiago”, encargada de la organización y representación del *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, este año tienen previsto que dichas representaciones se lleven a cabo los días 3 y 4 de agosto a las 21.30 h..

<https://telejumilla.es/2023/06/28/la-asociacion-cultural-el-losao-de-santiago-presenta-el-auto-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/> (consultada el 29/06/2023).

Vídeo parcial de la representación:

Año 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=cfq0wcvuJgs>

Año 2022

<https://ms-my.facebook.com/SentirCofrade/videos/%EF%B8%8F-el-auto-de-la-asunci%C3%B3n-en-jumillapor-segundo-a%C3%B1o-consecutivo-los-d%C3%ADas-16-y-17-/631028531652559/>

Los vídeos completos del *Auto* en 2021 y 2022 son propiedad de Telejumilla.

Vídeo parcial de Sentircofrade:

<https://www.youtube.com/watch?v=cfq0wcvuJgs>

Vídeo de la entrevista al párroco de la Iglesia de Santiago y a los actores del *Auto*:

<https://www.youtube.com/watch?v=CinacXtGmXQ>

Noticias de prensa sobre la Procesión de la Virgen de la Asunción 2022:

<https://www.murcia.com/jumilla/noticias/2014/08/16-cientos-de-personas-arropan-a-la-patrona-de-jumilla.asp>

<https://telejumilla.es/2022/07/25/la-virgen-de-la-asuncion-ya-se-encuentra-en-la-iglesia-de-san-juan/>

<https://www.laverdad.es/murcia/jumilla/vitores-lluvia-petalos-20220816233555-ntvo.html>

Vídeo de la Solemne Procesión de la Asunción, Patrona de Jumilla.

<https://www.youtube.com/watch?v=ycWUL-xfULc>

Vídeo completo de la Procesión de la Virgen de la Asunción 2022:

<http://webtv.7tvregiondemurcia.es/retransmisiones/especiales/2022/procesion-en-honor-a-la-virgen-de-la-asuncion-en-jumilla/>

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Llegados a este apartado de conclusiones, podemos afirmar que la elaboración de la tesis se ha desarrollado según habíamos previsto en la Introducción. Como queda demostrado, nuestro trabajo es un proyecto viable, que se puede verificar mediante los resultados obtenidos en las distintas partes, capítulos y apartados que lo conforman. De modo general, valoramos que las grandes preguntas y objetivos propuestos en la Introducción se han respondido y alcanzado, incluido el proyecto para la recuperación y adaptación dramática del *Auto* asuncionista jumillano.

En primer lugar, destacamos la importancia fundamental que ha representado el extenso apartado de Bibliografía comentada, puesto que nos ha permitido trabajar en profundidad con lo que llamamos objetivos operativos (instrumentales y a corto plazo. Ver cap. I.1.2), encaminados a la adquisición de los objetivos generales de la tesis.

Hemos llevado a cabo la revisión bibliográfica sistematizada con las precedentes conclusiones, que suponen la exposición resumida del contenido de la gran diversidad de textos consultados, siempre con diferentes puntos de vista, así como una valoración sobre la pertinencia de los planteamientos de cada uno de dichos estudios. De una manera clara y organizada hemos aportado, a través de las reseñas o comentarios, la relación que tienen los textos consultados con los objetivos y preguntas de la investigación.

Esta revisión bibliográfica ha supuesto la aportación de una visión general del estado de conocimiento respecto al objeto de estudio y la amplia diversificación de temas que se han analizado. La visión de conjunto de la Bibliografía comentada y

sistematizada no señala solamente lo que se ha estudiado y la idoneidad de las investigaciones exploradas, sino también el juicio crítico del autor de la tesis en cuanto a la amplitud y confiabilidad de la información sobre el tema.

En el análisis bibliográfico llevado a cabo hemos incrementado paulatinamente el número de artículos y libros estudiados, a la vez que sus reseñas comentadas, para poder presentar unos resultados cada vez más detallados y enriquecedores. Los resultados han ofrecido muestras sobradas de que los estudios sobre teatro religioso medieval y posterior son muy abundantes; por tanto, el proceso selectivo ha sido arduo y se ha basado, efectivamente, en la calidad, reconocimiento general y autoridad en la materia de los investigadores seleccionados (y el interés de las páginas *web* seleccionadas), así como en nuestros conocimientos y experiencia investigadora del autor de la tesis.

Tal como se pretendía en la Introducción, la investigación nos ha permitido examinar la bibliografía seleccionada, reseñándola y comentándola, así como extraer los fragmentos oportunos para diseñar un *corpus* teórico, a través de las partes y capítulos de la tesis, que nos ha ayudado a comprender el concepto y el contexto del teatro religioso en el que tuvieron (y tienen) su origen y desarrollo los dramas o autos asuncionistas.

Los objetivos generales y específicos han sido relacionados en todo momento con la pregunta primera y básica de nuestra investigación: ¿Qué pretendemos conseguir con la revisión bibliográfica? Esta pregunta primigenia nos ha llevado a plantear un marco teórico que ha sido adecuado para elaborar un gran contexto en el que situar la devoción y la dramática asuncionista en el cristianismo, pero de manera muy especial en Jumilla; diseñar una propuesta dramatúrgica que contextualice y dimensione la recién estrenada pieza asuncionista de Jumilla, que logre continuar la tradición, así como alcanzar lo que denominamos objetivo finalista de la tesis, que

no es otro que consolidar la restauración definitiva de dicho *Auto* asuncionista, prohibido en el s. XVIII por el cardenal Belluga. Todo ello como instrumento privilegiado para rendir homenaje y culto a la Virgen de la Asunción, nuestra Patrona, en su solemne fiesta litúrgica de agosto y, por tanto, apoyar con este trabajo la continuidad de dicha tradición perdida.

En segundo lugar, vamos a exponer un resumen crítico de las conclusiones con las que se ha dado respuesta a las cinco grandes preguntas guía (P) y a sus correspondientes objetivos específicos integrados (OE) en ellas, así como a los ejes axiales conformados por las distintas categorías y subcategorías (ver Introducción). Hemos de considerar que tanto las grandes preguntas como los objetivos no son compartimentos estancos, sino que las conclusiones de cada una de ellas se van complementando con las siguientes.

P1 OE1

El teatro construye representaciones simbólicas con significados inteligibles, gracias a la introspección que provoca en el espectador. También promueve dinámicas sociales, cuya energía crea nuevas sinergias en el grupo social. Es una herramienta poderosa en las sociedades contemporáneas dispersas y atomizadas, ya que el teatro es cultura y al mismo tiempo un medio de expresión y desarrollo personal de quienes lo escriben, lo montan, lo interpretan y lo contemplan. El teatro fue y es una actividad humana integradora, instrumento de expresión y divulgación de conceptos y valores, capaz de construir imaginarios personales y colectivos e interpretar todos los asuntos humanos.

Los conceptos de sagrado, profano, mito, rito o símbolo (tan relacionados con el preteatro y el teatro) son aspectos y categorías de la vida social, que nos ayudan a entender la trascendencia de una sociedad en la historia.

Relacionado con lo anterior, podemos afirmar que la vida en sociedad es inconcebible sin la dimensión religiosa, ya que a través de ella podemos valorar la moral y la cosmovisión de dicha sociedad.

En la era global y secularizada, la espiritualidad no desaparece, sino que las nuevas formas de religiosidad se reconfiguran de maneras distintas a las tradicionales. La religiosidad supone actualmente la utilización de medios de comunicación, que posibilitan transmitir información de todo tipo a nivel mundial a través de redes sociales.

En nuestro caso concreto, la transmisión y recuperación de información sobre cualquier evento religioso, festivo, artístico y cultural referida a teatro religioso, espectáculos, ceremonias y teatro asuncionistas son fácilmente accesibles al gran público gracias a las nuevas tecnologías, internet, las redes sociales, el uso de dispositivos móviles, etc. Todas ellas suponen mediaciones que acercan y universalizan todo lo referente al asuncionismo, y en esta tesis queda demostrado con la plasmación de una gran cantidad de páginas web sobre el tema (explicaciones, descripciones, vídeos, fotografías, prensa, tv, radio; sin entrar a enumerar la inmensa cantidad de material documental y textual que ofrecemos sobre estudios, artículos, valoraciones, revistas, libros, conferencias, Congresos, Jornadas, Certámenes, Festivales...).

P2 OE3

Nos hemos centrado en las manifestaciones teatrales que han adecuado su puesta en escena al ámbito religioso y en él se han desarrollado, es decir, en la liturgia católica y su relación secular con el teatro. Bien es cierto que, aunque la religión lo ha utilizado como herramienta de propaganda doctrinal (y en cierto modo también política), pronto intentó situarlo fuera de la esfera litúrgica, en territorio ajeno y profano.

Desde el Medievo es imposible circunscribir las manifestaciones populares asuncionistas a meras obras de teatro; la riqueza de la expresividad y la devoción del pueblo hacia la Virgen se materializan en multitud de formatos, en los que se contempla, se participa y se vive la fe. Es indudable que el teatro, la fiesta, el juego y la liturgia, conjuntamente, nos alientan a contemplar mediante la celebración un atisbo de la eternidad, un momento "mágico" fuera del tiempo ordinario.

Hemos resaltado, igualmente, la relevancia que manifiesta la inserción gradual de las convenciones teatrales y de las técnicas actorales en estos dramas. La inamovible codificación ritual de los primitivos dramas litúrgicos se irá aflojando, según vaya surgiendo el teatro religioso en lengua vernácula, lo que conllevará un incremento de teatralidad, que permitirá exhibir las destrezas técnicas del actor respecto al uso de su voz y, sobre todo, de su cuerpo. Este proceso será más lento y problemático respecto a la mujer actriz.

P3 OE4

Hoy día no se puede negar la presencia de comunidades cristianas en tierras murcianas desde el primer momento del cristianismo, que llegó al Levante español antes que al resto de España, aunque solo fuese por su enclave de cara al Mediterráneo. Es de sentido común deducir que la devoción a la Virgen María debió existir desde las primeras comunidades cristianas.

Aun así, el verdadero auge del culto a María se produjo a partir de los s. XII-XIII, por la predicación de algunas órdenes religiosas, por un mayor intimismo y sentimentalismo espiritual, por la mayor implicación de los laicos y por la mejor consideración de la mujer en el amor cortés. Todo ello dio lugar a una eclosión de espiritualidad mariana reflejada en el arte, la literatura y el teatro medievales. La verdadera edad de oro del culto mariano será entre los s. XII al XVI. Pero fue en 1950 cuando Pío XII definió el dogma: «La Inmaculada Madre de Dios, cumplido

el curso de su vida terrena, fue subida en cuerpo y alma a la gloria celestial». El misterio de la Asunción de María se ha convertido en un fenómeno religioso universal, denominado asuncionismo, que incluye múltiples implicaciones antropológicas, históricas, legendarias y artísticas.

Hemos partido de un contexto sociocultural misógino en la Alta Edad Media, apoyado en el argumento de que la mujer en la teología medieval es símbolo de pecado (comenzando por Eva). El desarrollo bajomedieval de la doctrina mariana (mariología) ofrece la redención de la mujer a través de la Virgen María, fomentando el otro extremo de la dicotomía: la mujer es idealizada y venerada por su castidad. Sin embargo, María no representa solo a la mujer virgen, sino que representa también, adelantada a su tiempo, otros valores femeninos: la mujer fuerte e independiente, no sumisa y pasiva, capaz de tomar sus propias decisiones controvertidas, arriesgándose con ello al repudio y al rechazo social.

Gracias a todos estos factores, a finales de la Edad Media la mujer irá ganando privilegios y pasará a estar un poco más valorada en ciertos aspectos y en ciertos estratos de la sociedad. También en las casas nobles y religiosas las mujeres empiezan a tener el tiempo, las oportunidades y los recursos para aproximarse a la cultura, a las letras y al teatro.

P3 OE5

El teatro asuncionista, cuya protagonista es María, Mujer, Madre y Mediadora alcanza su esplendor en los s. XIV y XV, y su exitosa difusión queda enmarcada dentro del obsesivo interés de aquellas gentes por el tema de la muerte y el sentido de la vida, por el progresivo auge de la consideración social, cultural y religiosa de la figura femenina, por una espiritualidad cada vez más marcada por el humanismo, así como por una mayor síntesis entre la liturgia católica y el teatro popular.

El teatro asuncionista es, quizá, la manifestación más polisémica de este misterio, porque a través de los códigos teatrales el misterio de la Asunción se convierte en la representación simbólica de una sociedad plural e integradora. Estas obras suponen una instalación que tiene como soporte un espacio religioso (templo, monasterio) o urbano (plaza, calle, palacio). Se convierten, por tanto, en una forma vivencial y privilegiada de acercamiento popular al arte, en un momento artístico en medio de la cotidianidad, pero, para quienes participan en ellas, también puede llegar a ser un momento de vivencia comunitaria y de renovación espiritual.

P3 OE7

El culto y la devoción a la Virgen de la Asunción es un fenómeno religioso, cultural, celebrativo y artístico generalizado secularmente en buena parte de Europa.

El hecho de focalizar el estudio en los dramas asuncionistas más distinguidos y notables de España y de Europa nos ha dado la posibilidad de discernir aquellas características que tienen en común y en divergencia (en su forma, en su fondo y en el grado de implicación de sus grupos sociales de referencia) los diversos *Autos* elegidos. Esto último puede ser realmente muy significativo a la hora de llevar a efecto el proceso de recuperación en Jumilla.

El argumento básico de las representaciones asuncionistas se inspira en la *Leyenda Dorada* escrita por Santiago de Vorágine en el s. XIII. El texto explica la fiesta más antigua dedicada a María: su Tránsito y Asunción al cielo. La Virgen, estando en oración, recibe la visita del arcángel Gabriel, quien le comunica que su muerte está próxima. El ángel le ofrece una palma traída del paraíso, indicándole que los discípulos de Jesús debían llevarla delante del ataúd. María le pide a Gabriel que los apóstoles se reúnan con Ella, pues quiere despedirse de cada uno antes de morir. Varios textos apócrifos relatan que fueron llamados por el Espíritu Santo en los lugares donde estaban predicando y traídos a su presencia sobre nubes. La Virgen

muere confortada por Cristo, es enterrada en un sepulcro para ella sola y, debido al temor de una profanación, los apóstoles vigilan el sepulcro durante tres días, transcurridos los cuales encontraron la sepultura vacía, ya que su cuerpo había subido al cielo, donde sería coronada por Dios Padre.

Partiendo del argumento de cada obra estudiada, concluimos, a nuestro modo de ver, que el teatro asuncionista en su conjunto asume una “lectura” en cuatro niveles de interpretación simbólica a través de parejas complementarias de conceptos:

1. Interpretación denotativa del momento histórico que representa: sociedad judía / Imperio romano, s. I d. C.
2. Interpretación misteriosa de la Salvación: Muerte / Resurrección; María Madre / Jesús Hijo; Asunción / Glorificación; el Bien / el Mal.
3. Interpretación política de la sociedad tardomedieval en la que se origina: relaciones poder feudal / pueblo; interacción Iglesia / Estado.
4. Interpretación connotativa para nuestra sociedad actual: dolor / alegría; muerte / vida; odio / amor; poder / humildad; materialidad / trascendencia; intransigencia / perdón; mujer / esperanza.

P4 OE6

Las cofradías y las asociaciones religiosas son un fenómeno importante en la dinámica de la sociedad española, ya que permiten recrear y compartir el espacio espiritual de las personas, a pesar del entorno cada vez más individualista. También su impacto económico y social es de trascendencia.

Hemos realizado un estudio de las cofradías asuncionistas más relevantes del Reino de Valencia y de Murcia, aunque dedicamos un apartado extenso a la historia de la Cofradía de Jumilla (que en 2024 celebrará sus 500 años de existencia documental). Las cofradías, los patronatos y otras instituciones son imprescindibles herramientas

de transmisión de tradiciones intergeneracionales. En todas ellas distinguimos valores religiosos, culturales y sociales.

La Real Cofradía de Jumilla se hace cargo secularmente de la mayor parte de actividades, en lo que respecta a la organización de todo aquello referente a la Patrona: la magnífica procesión con la ofrenda floral, los actos de culto y devoción, las jornadas culturales, las exposiciones artísticas, los diversos actos sociales, locales y foráneos, el cuidado, preparación y engalanamiento de la imagen, la custodia y mejora de su patrimonio mueble e inmueble (a las que también contribuye el Ayuntamiento), así como las continuas muestras de caridad y solidaridad con los necesitados. En todas las cofradías y hermandades asuncionistas apreciamos valores religiosos, culturales y sociales.

Estimamos de suma importancia destacar la contribución de las mujeres y su trabajo a lo largo de los siglos en pro de la pervivencia y el mantenimiento de la tradición en todo lo referente a la Patrona, la Virgen de la Asunción, y también, actualmente, a la restauración del *Auto* asuncionista. La implicación de la mujer en todos los ámbitos relacionados con la devoción, el culto, así como con los aspectos culturales y artísticos referentes a la Asunción en Jumilla y, por extensión, en otros lugares del mundo, es casi inabarcable y tiene un peso específico fundamental, tanto en cantidad como en calidad.

Las fiestas religiosas, donde se enmarca la devoción popular a Nuestra Señora de la Asunción, son expresiones del rico patrimonio cultural de España y merecen una protección institucional especial. Esta protección e impulso de los bienes culturales pasa por su catalogación como Patrimonios Inmateriales en alguna de las categorías que establecen tanto las leyes de conservación de patrimonio nacionales, como autonómicas.

Pero nada de todo esto sirve, si no empezamos desde la raíz. Las cofradías, los patronatos y otras instituciones son imprescindibles herramientas de transmisión de tradiciones intergeneracionales. Por ello, es necesario iniciar, concienciar e implicar desde la infancia a los más pequeños de la comunidad, y nuestro proyecto insiste en ello, porque es una cuestión de educación que debemos recuperar cuanto antes.

P4 OE2

Hemos comprobado que las fiestas patronales están vinculadas a un origen mítico de búsqueda de protección ante catástrofes y enfermedades (con su posterior agradecimiento o votos). También constatamos que se han visto sometidas a un proceso de evolución continuo, tanto por las prohibiciones de la Iglesia, como por la imitación de otras fiestas, introduciendo más y más elementos lúdicos y menor contenido religioso, aunque nunca se ha olvidado el potencial y la importancia de lo colectivo y comunitario.

Entre estas fiestas religiosas destacamos la relevancia litúrgica y popular de las celebraciones marianas, que desde el Medievo traen como resultado una gran presencia de María en el arte, la literatura y el teatro. El devoción popular en torno a la Madre de Dios es la base sobre la que se sostienen las manifestaciones de ese fervor. Por ejemplo, el teatro asuncionista: un Hijo y una Madre que se reencuentran en el cielo en cuerpo y alma, una vez vencida la muerte. Ellos son ejemplos de la promesa dogmática sobre la resurrección de la carne y la vida eterna.

El ejemplo práctico de todo ello es que durante el periodo comprendido entre los s. XVI al XXI, en el *Misterio* de Elche se han incorporado celebraciones festivas, manifestaciones de la fe, catequesis dramatizada, muestras de la inculturación profunda de la fe cristiana en la vida, historia y costumbres de un pueblo a lo largo de generaciones.

P5 OE8

Resulta evidente que el ideario religioso español, y por supuesto el de Jumilla, se ha moldeado secularmente a través de comedias, autos y espectáculos, porque la religión popular se canta, se danza y se teatraliza. El pueblo de Jumilla vive sus creencias también mediante la acción, sabe palpitar con emociones que expresa plástica y artísticamente a través de unas formas de culto y celebración enormemente variadas. El teatro de tema religioso se ha venido representando, por fe y tradición, en esta localidad murciana desde la Edad Media hasta hoy mismo.

Jumilla cuenta con una gran tradición de teatro religioso, como *El Prendimiento*, drama sacro del s. XIX, al que hemos dedicado un amplio apartado de estudio, por ser la obra religiosa más antigua y popular de Jumilla, representada por actores aficionados. Igualmente, hemos resaltado en su apartado correspondiente otras obras de tema religioso representadas durante la Semana Santa en Jumilla desde hace 40 años, bien por grupos de aficionados locales o por compañías profesionales foráneas.

En estas páginas hemos trazado, de un modo sucinto y casi meramente informativo, un panorama aproximado de lo que conocemos hoy acerca del teatro popular y religioso en Jumilla, aun teniendo clara conciencia de lo que todavía queda por hacer.

Para testimoniar que el enraizamiento de esta tradición de teatro popular y religioso continúa muy vivo en Jumilla, vamos a nombrar dos proyectos: uno de ellos sería la posibilidad de representar un *Auto de Navidad*, todavía muy en ciernes, auspiciado por la Asociación de Belenistas y la asociación “El losao de Santiago”. En el otro proyecto, mucho más adelantado y enmarcado en el Congreso Internacional de Sindonología de Jumilla, interviene un dramaturgo novel, que, según nos han

informado, ha escrito un drama de tema religioso titulado *Auto sacramental. El hombre del santo sudario*, cuyo tema ya descubre el propio título

P5 OE9

Así como los dramas sacros nombrados anteriormente son representados en el contexto de las celebraciones de la Semana Santa jumillana (Ciclo de Pasión), el *Auto de la Asunción* queda contextualizado en las Fiestas Patronales de agosto (Ciclo Mariano). Primeramente, a la hora de volver a implementar en Jumilla el antiguo y perdido *Misterio* o *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, debemos ser conscientes de que el contexto histórico, social, cultural, económico, y, sobre todo, religioso actual es muy diferente al de los s. XVI, en que surgió, o el XVIII, en que fue prohibido por el cardenal Belluga.

Para ello, ha sido de suma importancia estudiar de cerca cómo se ha vivido y se vive el *Misterio* y la *Fiesta* en la ciudad de Elche, cómo lo perciben y valoran los ilicitanos. También ha sido muy fructífero estudiar, analizar y contemplar cómo se organiza desde hace más de 40 años el *Misterio* de La Selva del Camp (Tarragona), incluso el *Misterio* de Castellón, en la medida de lo posible.

Seguidamente, no es un obstáculo menor que el libreto con texto dialogado, acotaciones y, posiblemente música, desapareciese tras la prohibición, con lo que es prácticamente imposible restaurarlo desde ahí. Solo conservamos referencias indirectas y secundarias de su organización en legajos y documentos de archivos antiguos, que sugieren una gran semejanza con el *Misterio* de Elche. Tal como aseguran algunos estudiosos del tema, el *Misterio de la Virgen* de Jumilla es el único testimonio literario sobre este tema representado en la Región de Murcia, siguiendo el modelo del celebrado *Misterio* de Elche. Nos parecen dos matices muy interesantes a la hora de equilibrar su originalidad y, al mismo tiempo, su dependencia geográfica.

Tomando en consideración estos hechos históricos, el proyecto de restauración de dicho *Auto* que hemos presentado aquí, y en el que incluimos la Propuesta de Dramaturgia, ha tenido en cuenta, además, los sucesos acaecidos en el intervalo temporal transcurrido desde 2018, cuando la entonces presidenta de la Cofradía de la Asunción nos propuso restaurar el *Auto*, hasta 2021, año en que se estrena dicha obra teatral. Evidentemente, somos conocedores del hecho y hemos podido comprobar que el drama asuncionista titulado *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* ya se ha representado con éxito en tres ocasiones durante el mes de agosto de 2021, 2022 y 2023 en la Parroquia de Santiago por un grupo de actores y actrices aficionados, con libreto adaptado del *Auto* n.º XXXII del *CAV* (ver Anexo II) y con sugerentes adaptaciones musicales.

Habida cuenta de esta circunstancia imponderable, el proyecto que presentamos en esta tesis se ha adaptado a ella, y pretende conjugar el hecho de que la obra ya ha sido estrenada en Jumilla con nuestra aportación en forma de Propuesta de Dramaturgia, que consideramos un complemento necesario e imprescindible, no solo para restaurar y consolidar el *Auto de la Asunción*, sino para conseguir algo que creemos mucho más necesario e importante en la actualidad que la simple representación de una obra de procedencia tardomedieval y paralitúrgica en el s. XXI. Desde nuestro punto de vista, resulta imprescindible, para que alcance un sentido y significado pleno, contextualizar y dimensionar dicha representación:

- ✓ Dentro del marco universal del misterio de la Asunción de María.
- ✓ Dentro de una tradición histórica, literaria y artística.
- ✓ Dentro de una tradición de teatro y espectáculo religioso comarcal, nacional y europeo.
- ✓ Dentro de una tradición ritual, litúrgica, conmemorativa y festiva.
- ✓ Dentro de la realidad sociocultural y religiosa de Jumilla.

En conclusión, lo fundamental de nuestra Propuesta dramática consiste en contextualizar y encuadrar esta representación teatral dentro de una tradición devocional y dramática (local, comarcal, nacional, europea e hispanoamericana), que explicita el mensaje hermenéutico del misterio de la Asunción, sus valores escatológicos y simbólicos compartidos universalmente, de manera que la conviertan en posible cauce artístico de identidad integradora tanto a nivel personal como comunitario.

En tercer lugar, tras la correspondiente recopilación de datos, concluimos que existe una multitud de estudios y trabajos de muy diversa índole temática, agudeza investigadora y profundidad de conocimientos sobre el vasto repertorio de asuntos tratados en la tesis; sin embargo, tal como propusimos en la Introducción, hemos procurado aportar varias novedades significativas a esta cuestión, que, si bien consideradas una por una puede ser discutible su grado de novedad, tomadas todas en conjunto sí suponen un aporte original al objeto de estudio.

- Hemos ofrecido una panorámica visión de conjunto que encuadre este teatro dentro del gran tema de la devoción mariana.
- Hemos puesto en valor, además del muy conocido *Misterio* de Elche, otras piezas y espectáculos asuncionistas representados en la actualidad, también con profunda devoción y tradición popular, pero menos conocidos por el gran público. Con este trabajo hemos pretendido subsanar, al menos en parte, esta limitación.
- Hemos comprobado que el teatro asuncionista es un hecho tan complejo y rico, que ha debido ser analizado, comprendido, interpretado y valorado en esta tesis desde la perspectiva de múltiples disciplinas: antropología, teología, sociología, etnografía, historia, arte, religión, hermenéutica, literatura, semiótica, música y pedagogía.

- Hemos demostrado que estas expresiones artístico-religiosas no son un fenómeno del pasado, pues muchas de sus manifestaciones viven un presente esplendoroso, de gran fervor y participación popular, y vislumbran, por tanto, un futuro prometedor.
- Hemos presentado la figura de María como Mujer y Madre, convertida en protagonista de un prodigio que la convierte y la descubre, a través del teatro asuncionista, como modelo de humildad y obediencia, pero nunca de sumisión, sino de dignificación y glorificación suprema del cuerpo femenino, gracias a su Asunción.
- Hemos incluido al investigador / autor de la tesis activamente como sujeto-objeto parte del estudio, convirtiéndose en una variable imprescindible del proceso. Por tanto, es necesario tener en cuenta la interpretación del autor, como un elemento decisivo que altera de manera evidente dicho proceso, cuyos resultados se han encaminado a la comprensión compleja de una realidad transdisciplinar. Este diseño metodológico transdisciplinar es por naturaleza abierto, y ha permitido al investigador, gracias a su integración observadora y participante, una ampliación de los niveles de esa realidad.
- Hemos abordado, por primera vez, un estudio diacrónico / sincrónico de las manifestaciones teatrales en Jumilla, como expresión de una religiosidad popular dentro del marco de las fiestas litúrgicas y patronales; así como el análisis en profundidad de alguna de estas piezas y la elaboración de una Propuesta de Dramaturgia para la representación del *Auto de la Asunción*, recientemente recuperado.

En cuarto lugar, a partir del contenido de nuestro estudio podrían abrirse nuevas líneas de investigación con la posible participación de antropólogos, literatos e historiadores, entre otros. Por ello, sería interesante iniciar grupos de trabajo interdisciplinarios e internacionales, con especialistas de diversas zonas españolas,

europas e iberoamericanas, para comprender mejor los intercambios culturales, artísticos y espirituales que se llevan a cabo a partir de las manifestaciones asuncionistas. Somos conscientes de que más que un trabajo finalizado en sí, esta investigación que presentamos es en realidad un comienzo, ya que, según la hemos ido desarrollando, cada día han surgido nuevos temas para tratar, relacionados con el teatro, la religión y la figura de María, que podríamos abordar en futuros trabajos.

Entendemos que el estudio de este vasto tema puede ser planteado desde una metodología, básicamente inductivo-deductiva, de círculos concéntricos o en espiral, desde lo más particular a lo más universal, o vivversa, al igual que existe un Iglesia local y una Iglesia católica y universal. Partiríamos del estudio del teatro religioso y asuncionista de los núcleos de población concretos, de ahí lo relacionaríamos con su comarca, después con la región geográfica o histórica, para pasar a investigar el fenómeno a nivel nacional y después continental e intercontinental.

Por ejemplo, el *Auto* asuncionista de Jumilla no surge *ex nihilo* (desde la nada), sino que forma parte, en primer lugar, de una tradición de teatro asuncionista que conecta la comarca de Elche hasta Almansa, pasando por Cieza, Yecla, Caudete, Villena, etc. Esta comarca conecta con una tradición levantina que abarca Valencia, Castellón, y, ampliando más el círculo, con Cataluña; se puede extender a Mallorca, al Reino de Aragón y, de ahí, enlazar con el teatro asuncionista del Reino de Castilla. Nuestro teatro peninsular está vinculado con el de Italia, Francia e Inglaterra y, por supuesto con Hispanoamérica. Y se podrían incluir en las futuras investigaciones las llamadas Iglesias orientales.

Es un gran momento histórico para seguir profundizando sobre los espectáculos, tradiciones y dramas asuncionistas, a través de sus textos, su música, bailes, danzas y rituales, sin olvidar el enorme patrimonio artístico que supone la expresión en la

pintura, la imaginería, los relieves, etc., del inagotable tema universal de la Asunción de María, cuya pervivencia secular debemos agradecer, en gran medida, a las cofradías. Como siempre en estos casos, es importante desde las instituciones públicas (y privadas) apoyar a los grupos de trabajo que colaboren en la investigación desde las distintas comunidades, países, religiones y culturas. La figura de María no debe ser patrimonio exclusivo de ningún pueblo, nación ni religión concreta, sino que es patrimonio de todos ("Me llamarán bienaventurada todas las generaciones").

A continuación, nos permitimos formular una serie de líneas de investigación que, aun habiendo sido tratadas en la tesis, creemos que son merecedoras de futuras y pormenorizadas indagaciones, dentro de esos círculos concéntricos o espirales de investigación que hemos propuesto arriba. A pesar de la amplitud, y aparente heterogeneidad, de los temas abordados en nuestra tesis, quedan varias cuestiones abiertas de cara a futuras investigaciones, que se plasmarían en forma de diversas acciones concretas:

- Valorar cómo se vive la religiosidad hoy día en la sociedad occidental, el impacto social del retorno a la espiritualidad; cómo puede ayudar la figura de María, persona y personaje del teatro asuncionista, a que la humanidad se reencuentre con estos valores. La mariología desarrollada en el teatro asuncionista.
- Elaborar estudios de campo etnográficos más detallados sobre cómo la figura de María y el teatro asuncionista, dentro de las fiestas religiosas, promueve la identidad e integración simbólica de las personas y de los diversos grupos sociales de una comunidad, favoreciendo una dialéctica sintetizadora de localismo / universalismo.

- Formular estudios más profundos sobre la diacronía del espectáculo y el teatro asuncionista, dentro del teatro religioso, y cómo ha influido en el devenir histórico de los pueblos, tanto europeos como americanos.
- Ponderar cómo es venerada la Virgen de la Asunción como Patrona en Jumilla, cómo influye en la piedad y la vida personal y colectiva de los jumillanos; cómo sus Fiestas Patronales sirven como medio de integración en la tradición y la cultura de Jumilla a los nativos, a los foráneos e, incluso, a los no cristianos. Estudio cuantitativo, encuestas, valoraciones...
- A este respecto, deseamos plantear unas preguntas como reflexión orientadora de trabajos futuros sobre las Fiestas Patronales y los diversos actos en honor de la Patrona de Jumilla. ¿cómo son percibidas las Fiestas Patronales desde dentro de la propia comunidad?, ¿qué significado da la población a los diferentes rituales, lugares, personas y figuras participantes?, ¿qué sentimientos provocan las Fiestas Patronales en esta comunidad?, ¿cuál es el grado de devoción hacia la Patrona?
- Profundizar en nuevas y creativas maneras de que continúe la tradición, adaptándose a los tiempos, profundizando, por ejemplo, en el uso de las nuevas tecnologías y las redes sociales, pero preservando lo esencial del mensaje asuncionista.
- Cómo implicar a la juventud y a los niños en este proceso, con qué valores de nuestra sociedad actual puede conectar el asuncionismo: libertad, empoderamiento, reivindicación, espiritualidad, solidaridad, respeto a la diversidad, interculturalidad, empatía, compañerismo, amor, ayuda mutua, sensibilidad estética, otros valores y emociones...
- Adentrarse sin prejuicios en el papel y la función de la mujer, sumamente importantes dentro de la sociedad y dentro de la Iglesia, como salvaguardas y trasmisoras de la tradición asuncionista, que tanto apreciamos. Su función

como personajes teatrales, dramaturgas, actrices, espectadoras y empresarias del hecho teatral. Recordemos que cuando los discípulos traicionaron, negaron y abandonaron a Jesús en su Pasión, solo las mujeres, las santas mujeres, lo acompañaron y asistieron en su calvario, en su agonía, y lloraron por Él; que ellas fueron los primeros testigos de su Resurrección, por algo Dios las eligió a ellas...

- Evaluar la conveniencia de que, para llevar a cabo el diseño de las líneas de investigación pergeñadas aquí, se necesitaría un proyecto de estudio multi/inter/transcultural, multi/inter/transdisciplinar, en el que interviniesen sociólogos, antropólogos, etnógrafos, psicólogos, pedagogos, teólogos, lingüistas, críticos literarios, semióticos, teatrólogos, historiadores, músicos, especialistas en arte... Todo ello nos permitiría comprender con perspectiva los intercambios culturales, artísticos y espirituales que se llevan a cabo a partir de las manifestaciones asuncionistas.

Por último, finalizamos las Conclusiones de la tesis glosando su propio título: *El teatro asuncionista: celebración simbólica de una identidad integradora*. La imagen de la Patrona es un símbolo identitario de Jumilla, y el modo en que conmemoramos la Asunción de María puede convertirse en un referente emblemático para otras comunidades, no solo en las Fiestas Patronales de agosto, sino a lo largo de todo el año. La celebración de sus Fiestas Patronales debe llegar a ser un espacio de auténtico encuentro para una ciudad donde la inmigración está siendo especialmente decisiva en la conformación de la Jumilla actual y futura.

La celebración de la Asunción nos debe recordar, por una parte, nuestra identidad tradicional y secular como comunidad dotada de una idiosincrasia propia; pero, por otra parte, esta aceptación no puede convertirse en un límite excluyente. La identidad de nuestra ciudad se concibe preferiblemente como una morada acogedora, porque al ser más integradora, será también más fértil. La solemnidad de

la Asunción, al recordarnos que la Redención es completa, en cuerpo y alma, difunde el mensaje de que debemos salvar a la persona, por ello podríamos denominarla como la gran fiesta del género humano. Un mensaje, como expone el papa Francisco en su encíclica *Laudato Si'*, que nos mueve al crecimiento de una vocación ciudadana, que conlleva responsabilidad, compromiso con nosotros mismos, con los vecinos, con el prójimo, así como esmero por el mundo, casa común y compartida de creyentes y no creyentes.

La ansiada restauración del *Auto* asuncionista jumillano, después de tres siglos de olvido, constituye una oportunidad valiosa para rescatar el profundo significado teológico de esta celebración, puesto que en el teatro asuncionista se armonizan las grandes verdades esenciales de la condición humana: el amor y la muerte, pero también la resurrección. Esta representación teatral contiene un fuerte simbolismo que es, a la vez, local y universal, como el propio misterio de la Asunción de María.

FINIS CORONAT OPUS

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

FUENTES PRIMARIAS

- *Dances y Loa*

Documentos gráficos y audiovisuales:

Dance de La Puebla de Alfindén (cap. V.5.2.2.1)

Fernández Salinas, Fernando. 2008. “Música sacra (Puebla de Alfindén). Una ventana abierta al mundo artístico y cultural”.

<https://www.almendron.com/artehistoria/puebla-de-alfinden/musica-sacra-en-la-puebla-de-alfinden/dances> (consultada el 21/01/2022).

Las grandes festividades de los pueblos, generalmente de tipo religioso, iban acompañadas de una gran riqueza musical, misas, himnos, cantos, que han ido subsistiendo hasta nuestros días. La música en la Puebla de Alfindén tiene un importante capítulo en su historia, a través de ella podemos conocer muchos aspectos de la vida social y cultural de este pueblo, de personas y agrupaciones musicales de la localidad, que se han preocupado de conocer algunas de estas obras y evitar su pérdida. Uno de los objetivos de la Asociación Cultural de la Puebla de Alfindén era recopilar la música religiosa y profana de la localidad, y gracias al interés de muchas personas se ha conseguido un archivo importante de buena parte de la historia de la música religiosa del pueblo.

Partituras musicales para tres *Dances* de la Asunción y san Roque, Puebla de Alfindén:

Gonzalo López, Jesús. 2004. “Tres *Dances* para la Asunción y San Roque”. La Puebla de Alfindén: ACAPA.

<https://www.almendron.com/artehistoria/puebla-de-alfinden/musica-sacra-en-la-puebla-de-alfinden/dances/> (consultada el 21/01/2022).

Este trabajo es un homenaje a la música, a la tradición y a todos aquellos músicos que en su día escribieron e interpretaron estas obras que todavía hoy, algunas de ellas, persisten y podemos seguir escuchándolas. Dentro del capítulo dedicado al *dance*, encontramos historia del *dance*, planteamiento de una recuperación, texto, partituras, indumentaria, desarrollo de la representación, fotografías, etc.

Vídeos de la representación del *Dance* de la Puebla de Alfindén II y III:

<https://www.youtube.com/watch?v=IVphPvPH6xw>

<https://www.youtube.com/watch?v=iDIEQPATm1w> (consultadas el 12/04/2022).

Dance de Bardallur (cap. V.5.2.2.2)

El periódico de Aragón. 18/07/2006. "Bardallur recupera en estas fiestas de agosto su *dance*".

<https://www.elperiodicodearagon.com/la-cronica-de-valdejalón/2006/07/18/bardallur-recupera-fiestas-agosto-dance-48094041.html> (consultada el 24/01/2022).

El periódico de Aragón. 20/08/2022. "Bardallur festeja San Roque con gran ambiente y participación".

<https://www.elperiodicodearagon.com/la-cronica-de-valdejalón/2022/08/20/bardallur-festeja-san-roque-gran-73719725.html>

(Consultada el 04/04/2023).

Vídeo del *Dance* de Bardallur:

<https://www.youtube.com/watch?v=USyBOH4-HPk> (consultada el 12/04/2022).

Loa de La Alberca (cap. V.5.2.3.1).

<https://www.lagacetadesalamanca.es/provincia/la-loa-de-la-alberca-ya-es-bien-de-interes-cultural-de-caracter-inmaterial-FC10120410> (consultada el 06/03/2023).

Boletín Oficial del Estado, n.º 14. Sec. III. Lunes 17 de enero de 2022, p. 4499.

Revista Sapos y Princesas. 2022. “Diagosto y La Loa en La Alberca”. *Periódico El Mundo*.

<https://saposyprincesas.elmundo.es/actividades-ninos/salamanca/eventos/ferias-y-fiestas/diagosto-y-la-loa/> (consultada el 24/01/2022).

Vídeo de la representación de la *Loa* de la Alberca (en *youtube* aparecen varios vídeos y grabaciones):

<https://www.youtube.com/watch?v=gE4vKACdLUc> (consultada el 12/04/2022).

- Drama asuncionista inglés

ANEXO I.- Texto de *La Asunción de la Virgen*, obra (*pageant*) 41 del ciclo de N-Town, *Ludus Conventriae* o Ciclo de Hegge.

Portillo García, Rafael y Manuel Gómez Lara. 1995. *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 67-95. Entre las pp. 29-66 aparecen otros cinco dramas asuncionistas ingleses. Ver el comentario en FS.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales sobre el ciclo inglés (cap. V.5.4.2.3):

<https://www.yorkmysteryplays.co.uk/> (consultada el 06/11/2022).

Es la web oficial de los Misterios de York. Su menú tiene varias secciones: obras de teatro, cuentos, lugares, comprar entradas, fideicomiso, blog, contacto...

https://hmong.es/wiki/York_Mystery_Plays (consultada el 16/02/2022).

Esta *web* contiene información muy interesante y detallada sobre el renacimiento moderno del ciclo de York, con adaptaciones de las obras desde 1909 hasta 2019: festivales, espectáculos callejeros, documentales, vídeos, películas, referencias y enlaces externos de manera exhaustiva.

Vídeos de los dramas medievales ingleses *York Mystery Plays*:

<https://www.youtube.com/watch?v=8nyFLOIEupM> 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=QLRsEhbgeFs> 2018

(Consultadas el 12/04/2022).

- Autos asuncionistas castellanos

ANEXO II.- Textos de los *Autos* asuncionistas castellanos.

Auto del día de la sepultura de Nuestra Señora y Auto del día de la Asunción de Nuestra Señora, sor Juana de la Cruz:

Luengo Balbás, María. 2016. *Juana de la Cruz: vida y obra de una visionaria del siglo XVI*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 559-569. Ver comentario en FS.

Auto de la Asunción de Nuestra Señora (n.º LXII del CAV, ed. de L. Rouanet):

Juliá Martínez, Eduardo (ed.). 1944. *Piezas teatrales cortas. Teatro religioso., etc.; Teatro Profano...* Madrid: CSIC, 33-45. Ver comentario en FS.

- Misterios asuncionistas catalano-valencianos

ANEXO III.- Texto del *Misterio* de La Selva del Camp (Tarragona).

Cavallé Fort, Núria (coord.). 2006. *El Misteri de la Selva. La vitalitat de l'escena medieval als nostres dies. Patronat de la Representació del Misteri de la Selva*. Tarragona: Edicions El Mèdol. Ver comentario en FS.

Adaptación al catalán actual de Amadeu J. Soberanas, Armand M. Puig (1983) y Núria Cavallé (2006), 19-48.

Versión original de Amadeu J. Soberanas (1983) y Daniel Piñol (2006), 49-73.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VI.6.3.7):

Ferrater Estivill, Camil. 2004. *Pas a Pas: de "Representació de l'Assumpció de Madonna Santa Maria" a "El misteri de la Selva"*. Valls (Tarragona): Cossetània Edicions. Ver comentario en FS.

Web oficial del Patronato del *Misterio* de la Selva con un menú muy completo sobre su historia, fotografías, cartelería, contacto, etc.:

<https://misteriselva.cat/> (consultada desde el 04/12/2021).

Tinet. 2012. “El Misteri de la Selva”.

<file:///G:/otros/asunci%C3%B3n/Proyecto%20Asunci%C3%B3n/el-misteri-de-la-selva-tinet.html>

Tinet. 2012. “El misteri de la Selva, dossier de prensa 2012”.

<https://www.yumpu.com/es/document/read/36870314/el-misteri-de-la-selva-tinet> (consultadas el 03/10/2021).

Dos páginas web muy interesantes y con extensa información (basada en el texto de Cavallé Fort) sobre diversos aspectos concernientes al manuscrito original del *Misteri* de la Selva del Camp (Tarragona) y a todo lo que supone y rodea su representación en la iglesia de *Sant Andréu*. Recortes de prensa, carteles publicitarios, datos de contacto; especialmente aprovechables son para nuestro objetivo la gran cantidad de fotografías sobre la representación del drama. En ellas se puede observar la puesta en escena, decorado, tramoya, vestuario de los personajes, instrumentos musicales, etc.

Llisterri Boix, Jordi. 2012. “Un Misterio que despierta emociones”. *Revista digital Vida Nueva*, de 27/07/2012.

<https://www.vidanuevadigital.com/2012/07/27/un-misterio-que-despierta-emociones/> (consultada el 03/10/2021).

Diarimésdigital. Redacció. 2018. “El Misteri de la Selva cambia de imagen”, del 01/08/2018.

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2018/08/01/misteri_selva_cambia_imagen_44390_1093.html? (consultada el 03/10/2021).

Diarimésdigital. ACN. 2021. “El Misteri de la Selva es torna a representar coincidint amb la 41^a edició“, del 09/08/2021.

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2021/08/09/el_misteri_selva_vuelve_representar_coincidiendo_con_edicion_108877_1093.html

(Consultada el 03/10/2021).

OTRAS NOTICIAS:

<https://es.zenit.org/2007/08/19/se-representa-por-primera-vez-en-jerusalen-el-misterio-medieval-de-la-asuncion/>

<https://www.culturalpalma.com/es/teatro/el-misteri-de-la-selva-catedral-de-mallorca/>

<https://www.lavanguardia.com/20150816/54435837419/teatro-en-el-espiritu-esteve-giralt.html>

<https://www.diaridetarragona.com/reus/el-misteri-de-la-selva-del-camp-en-una-exposicion-20190612-0016-ARDT201906120016>

https://www.abc.es/espana/catalunya/abci-asuncion-maria-llena-y-sagrada-familia-201909231617_noticia.html

<https://esglesia.barcelona/es/actualitat/el-misterio-hace-historia-en-la-sagrada-familia/>

<https://www.agenciasic.es/2021/07/15/el-misterio-de-la-selva-volvera-a-representarse-el-14-y-15-de-agosto/>

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2021/08/09/el_misteri_selva_vuelve_representar_coincidiendo_con_edicion_108877_1093.html

https://www.diarimes.com/es/noticias/camp_tarragona/2022/08/09/el_misteri_selva_vuelve_domingo_126076_1093.html

<https://www.catalunyapress.es/articulo/municipios/2022-08-09/3851478-misterio-selva-encara-recta-final>

www.misteridelaselva.cat

(Consultadas el 02/11/2022).

CD y vídeos que patrocina la Asociación o Patronato misteri.cat:

CD *El misteri de la Selva* (incluye los cantos de esta representación). La Col Records, 1999.

Vídeo *El misteri de La Selva* (recoge la representación íntegra de la obra), 1999.

Vídeo *El misteri d'un poble* (con diversas imágenes del pueblo de la Selva), 1999.

<https://misteriselva.cat/> (consultada desde 04/12/2021).

Vídeo promocional:

https://www.youtube.com/results?search_query=misteri+de+la+asuncion+de+la+s+elva+del+camp (consultada el 12/04/2022).

ANEXO III.- Texto del *Misterio* de la Catedral de Valencia.

Sanchis Guarner, Manuel. 1968. *El Misteri assumpcionista de la Catedral València*.

Barcelona: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona 32: 31- 53. Ver comentario en FS.

Documentos gráficos y audiovisuales de teatro religioso en la Catedral de Valencia y de la procesión (cap. VI.6.4.7):

NOTICIAS DE ACTUALIDAD:

<https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-garcia-gasco-bendice-hoy-catedral-valencia-restauracion-frescos-capilla-mayor-20070208053318.html>

<https://www.informacion.es/cultura/2008/11/09/misteri-d-elx-representara-hoy-7429058.html>

[https://www.valenciabonita.es/2018/11/29/canto-de-la-sibila/#:~:text=El%20Cant%20de%20la%20Sibil,Trento%20\(1545%2D1563\).](https://www.valenciabonita.es/2018/11/29/canto-de-la-sibila/#:~:text=El%20Cant%20de%20la%20Sibil,Trento%20(1545%2D1563).)

<https://www.lasprovincias.es/valencia/asi-somos/valencia-recupera-procesion-20220813232951-ntvo.html>

<https://valencianews.es/cultura-festiva/castellar-oliveral-y-su-cant-de-la-carchofa-de-este-2022/>

<https://www.juntacentralvicentina.org/index.php/los-milacres>

(Consultadas el 02/11/2022)

Vídeo de la representación del *Cant de la Sibil.la* (*Canto de la Sibila*) en la Catedral de Valencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=2T-4CUwJVio> (consultada el 12/04/2022).

Vídeo del *Cant de la Carxofa* en Castellar-Oliveral 2022 (Valencia):

<https://www.youtube.com/watch?v=KIOLJEtHqmA> (consultada el 30/09/2022).

Vídeo de la Solemne Procesión de la Asunción en Valencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=JX48nf2rqmI> (consultada el 12/04/2022).

ANEXO III.- Texto del *Misterio* de Elche.

Patronat del Misteri d'Elx:

<https://www.misteridelx.com/representacion-guia/> (consultada el 04/01/2022).

Castaño García, Joan. 2012. *La Festa o Misteri d'Elx Guía de la festividad de Nuestra Señora de la Asunción*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx.

Reseña extraída de <https://www.misteridelx.com/biblioteca-publicaciones/>

(Consultada el 04/01/2022):

Información básica sobre el *Misterio*. Incluye una guía de la representación con el texto de los cantos de la misma, una guía de la festividad general y un apartado de historia. Incorpora además, un DVD con el documental "*Los Ángeles del Misteri*" (autor Pablo Mas) que sirve de introducción a la *Festa*. La grabación, tiene como protagonistas a los escolanos y a los componentes del coro Juvenil, que cuentan, desde su experiencia, qué es la *Fiesta*.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales sobre la *Fiesta* y la procesión (cap. VI.6.5.10):

NOTICIAS DE ACTUALIDAD:

https://elpais.com/diario/2006/10/15/opinion/1160863205_850215.html

- <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2006/12/08/513793/tradicion-del-misteri-elx-representa-hoy-catedral.html>
- <https://www.lasprovincias.es/valencia/20090114/mas-actualidad/sociedad/papa-recibe-delegacion-elche-200901141335.html#:~:text=El%20Misteri%20d'Elx%20se,las%20caracter%20ADsticas%20del%20templo%20romano>
- <https://alicantepiazza.es/el-misteri-delx-pone-en-valor-el-papel-de-las-mujeres-en-la-pervivencia-del-drama-asuncionista>
- https://www.ondacero.es/emisoras/comunidad-valenciana/elche/noticias/elche-primero-ciclo-agosto-misteri-delx-llegada-covid-19-tiene-cielo_2022071862d5a4c2444e510001fad7ea.html
- <https://www.informacion.es/elche/2022/07/21/ayuntamiento-obispado-dan-conocer-nuevos-68584223.amp.html>
- <https://localdatalab.umh.es/el-misteri-traspasa-fronteras/>
- <https://www.lavanguardia.com/politica/20200806/482690748737/un-documental-recoge-los-aspectos-menos-conocidos-del-misteri-delx.html>
- <https://teleelx.es/2022/08/12/la-basilica-de-santa-maria-abre-sus-puertas-a-los-ensayos-generales-del-misteri/>
- <https://alicantepiazza.es/misteri-delx-mas-financiacion-rehabilitar-santa-maria>
- <https://elpais.com/espana/comunidad-valenciana/2022-08-14/el-misteri-delx-patrimonio-de-la-humanidad-recobra-todo-su-esplendor.html>
- <https://www.informacion.es/elche/2022/09/20/misteri-mestre-capella-oficial-francisco-75689764.html>
- <https://www.informacion.es/elche/2022/10/27/oropel-sello-ilicitano-misteri-77794085.html>
- <https://www.informacion.es/elche/2022/10/28/elx-misteri-representaciones-extraordinarias-77830075.html>

<https://www.informacion.es/opinion/2022/10/29/misterio-elche-1-noviembre-1954-77862598.html>

<https://www.informacion.es/elche/2022/10/29/tiempo-misteri-77872160.html>

<https://alicantepiazza.es/el-misteri-pone-fin-al-festival-medieval-de-elche>

<https://elchesemueve.com/servicios/agenda-elche/patrimonios-humanidad/misteri-elx>

Esta última es una web muy recomendable para quien desee obtener una extensa, compendiada y rápida información general sobre el *Misterio* de Elche. Este es el índice de asuntos que trata:

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| Orígenes e historia | La Festa |
| La nobleza ilicitana | La música del <i>Misteri d'Elx</i> |
| La familia Perpinyà | Fechas de las representaciones |
| La familia Caro | Ordinarias |
| La Cofradía Ntra. Sra. de la Asunción | Extraordinarias (años pares) |
| Representación | Precios |
| La Vespra | |

(Consultadas el 02/11/2022).

<https://www.informacion.es/elche/2023/02/28/candidatura-misteri-d-elx-premios-83907671.html> (consultada el 01/03/2023).

<https://alicantepiazza.es/meryl-streep-bate-al-misteri-delx> (consultada el 26/05/23).

<https://www.informacion.es/elche/2023/05/17/elche-inicia-cuenta-misteri-presentacion-87493940.html> (consultada el 26/05/23).

<https://teleelx.es/2023/06/21/el-misteri-presenta-a-las-personalidades-electas-de-las-representaciones/> (consultada el 23/06/2023).

Galería fotográfica:

<https://www.misteridelx.com/representacion-imagenes/> (consultada el 05/11/2022).

Cartel anunciador de la representación de 2022 (en la web del Patronato se puede ver la colección de carteles de varios años):

<https://alicantepiazza.es/asi-es-el-cartel-anunciador-del-misteri-delx-2022-la-artista-fran-lopez-bru-evoca-la-coronacion> (consultada el 05/11/2022).

Música del *Misterio* de Elche:

<https://www.misteridelx.com/misteri-musica> (consultada el 20/09/2021).

El Patronato del *Misterio* de Elche es la entidad encargada de la protección, mantenimiento y celebración anual de la *Festa* de acuerdo con la tradición. Presenta sus contenidos en el menú de la web site oficial con todo tipo de información sobre el *Misterio*: *Misteri d'Elx*, Representación, Organización, Sala de Prensa, *Misterio* de Elche en la escuela, Conciertos, Biblioteca, Contacto y Comprar entradas. El Patronato posee un fondo editorial muy abundante e interesante sobre todos los aspectos concernientes a Elche, la *Fiesta* y su *Misterio* asuncionista.

Vídeo sobre la representación:

<https://www.misteridelx.com/representacion/> (consultada el 20/09/2021).

Vídeo promocional del *Misterio*:

<http://youtu.be/9qll5HRqdUA>

Vídeo de la procesión de la Asunción 15/08/2022:

<https://www.youtube.com/watch?v=A-00CIZGGrE> (consultada el 05/11/2022).

ANEXO III.- Texto del *Misterio* de Castellón

Juliá Martínez, Eduardo. 1961. "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español". Madrid: *Boletín de la Real Academia Española*, 260-289. Ver el comentario en FS.

Mas i Usó, Pasqual. 1999. *La representació del misteri a Castelló*. Castelló: Diputació de Castelló, 91-115. Ver el comentario en FS.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VI.6.6.7):

Misterio de Castellón. La Representación.

<https://www.mistericastello.es> (consultada el 26/10/2021).

La web oficial de la Asociación *Misteri* de Castelló que organiza y promueve la representación de La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos en la Concatedral de Santa María de dicha ciudad es un referente obligado para seguir puntualmente las vicisitudes e información actualizada con profusión de interesantes fotografías. Menú dividido en tres apartados: sobre la Asociación, sobre la Representación, y sobre Noticias.

Lorgeux Tomás, Roger. “Misteri de Castelló suspende la representación de 2020 al no recibir de Diputación la ayuda deseada”, del 24/09/2020.

<https://castellonplaza.com › mister-i-de-castello-suspende>

(Consultada el 26/10/2021).

OTRAS NOTICIAS:

<https://www.lasprovincias.es/valencia/20080423/cultura/concatedral-castellon-acogera-misterio-20080423.html>

[https://www.lasprovincias.es/valencia/20080425/local/valenciana/santa-maria-revive-asuncion-](https://www.lasprovincias.es/valencia/20080425/local/valenciana/santa-maria-revive-asuncion-200804250551.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

[200804250551.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.lasprovincias.es/valencia/200804250551.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

<https://www.elperiodicomediterraneo.com/cultura/2018/10/29/misteri-castellon-41229008.html>

<https://obsegorbecastellon.es/misterio-de-castellon/>

<https://www.levante-emv.com/castello/2018/12/16/misterio-asuncion-pleno-diciembre-13889153.html>

<https://www.vivecastellon.com/noticiario/representacion-del-misteri-de-castello-31534.html>

https://www.cope.es/emisoras/comunidad-valenciana/castellon-provincia/castellon/noticias/misteri-castello-representara-noviembre-20190415_395193

(Consultadas el 02/11/2022).

https://www.cope.es/emisoras/comunidad-valenciana/castellon-provincia/castellon/noticias/misteri-castello-celebra-cuarta-representacion-20221110_2389525

[https://www.elmundo.es/comunidad-](https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/castellon/2022/11/25/637fe53fe4d4d8ba458b459d.html)

[valenciana/castellon/2022/11/25/637fe53fe4d4d8ba458b459d.html](https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/castellon/2022/11/25/637fe53fe4d4d8ba458b459d.html)

<https://www.facebook.com/misteridecastello/>

(Consultadas el 11/02/2023).

Vídeo de la representación del *Misterio* de Castellón 2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=I7EhIZx8iyw> (Consultada el 12/04/2022).

- Teatro religioso en Jumilla.

Drama sacro *El Prendimiento*

Texto de *El Prendimiento*:

El Prendimiento. 2000. Jumilla: edita JCHHSS.

La separata fue editada para conmemorar el 150 aniversario de la representación en Jumilla de esta obra.

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VIII.8.4.1):

Para obtener información, fotografías y cartel anunciador de esta representación en Jumilla, se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 10/05/2022):

<https://sietediasjumilla.es/la-pequena-representacion-del-drama-sacro-logra-un-nuevo-exito/>

<http://semanasanta-jumilla.es/prendimiento-infantil-2019/>

<https://sietediasjumilla.es/el-prendimiento-celebra-160-anos-de-historia-en-la-semana-santa/>

<https://sietediasjumilla.es/jumilla-vuelve-a-rememorar-el-prendimiento-la-tarde-de-miercoles-santo/> (consultada el 11/04/2023)

Vídeo completo de la representación:

https://www.youtube.com/watch?v=Bfd_tW7O3XE

Vídeo parcial de la representación infantil:

<https://vimeo.com/329789646>

Vídeo de la representación "Entrada de Jesús en Jerusalén", procesión de las Palmas, Domingo de Ramos:

<https://www.youtube.com/watch?v=FJLsBmnkxJs>

Auto de la Pasión

Texto del *Auto de la Pasión*, Lucas Fernández:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-la-pasion/html/e6828eb5-855e-49d0-9572-e99e65eaa6ec_2.html

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VIII.8.4.2.1):

Para conocer más información, detalles, fotografías y cartel anunciador de esta representación en Jumilla, se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

<https://sietediasjumilla.es/vuelve-el-auto-sacramental-la-pasion-de-lucas-fernandez-a-la-parroquia-de-santiago/>

<https://www.elecodejumilla.es/2022/03/auto-de-la-pasion-de-lucas-fernandez/>

<https://telejumilla.es/2022/03/29/exito-rotundo-en-la-representacion-del-auto-de-la-pasion/>

<https://telejumilla.es/2023/03/22/el-auto-de-la-pasion-regresa-a-la-iglesia-de-santiago-2/> (consultada el 22/03/2023)

<https://sietediasjumilla.es/el-auto-de-la-pasion-se-representa-con-un-nuevo-elenco-de-actores-y-actrices/> (consultada el 05/04/2023)

Vídeo parcial de la representación:

<https://vimeo.com/69350784>

Misterio del Cristo de los Gascones

Texto del *Misterio del Cristo de los gascones*:

<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/misterio-del-cristo-de-los-gascones-0/>

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VIII.8.4.2.3):

Para conocer más detalles, orígenes, leyenda, montaje, fotografías de esta representación, etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

<https://www.naodamores.es/>

<https://pdfslide.tips/documents/misterio-del-cristo-de-los-gascones-nao-d-del-cristo-de-los-2019-06-13.html?page=4>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=ntddTMrcCOQ>

Auto de los cuatro tiempos

Texto del *Auto de los cuatro tiempos*, Gil Vicente:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/auto-de-los-cuatro-tiempos--0/>

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VIII.8.4.2.4):

Para conocer más información, detalles sobre el montaje y fotografías de esta representación se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

<https://www.murcia.com/jumilla/noticias/2009/03-17-proximo-martes-24-marzo-representa.asp>

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/auto-de-los-cuatro-tiempos--0/>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=MrKJseTuyVY>

Jesús de Nazaret. Drama sacro en dos actos

Documentos testimoniales, gráficos y audiovisuales (cap. VIII.8.4.2.5):

Para conocer más información, detalles sobre el montaje, música, actores, argumento, estructura y fotografías de esta representación, etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados el 05/05/2022):

<https://www.ucam.edu/noticias/el-victor-villegas-acogera-el-5-de-marzo-el-estreno-de-la-obra-jesus-de-nazaret>

<https://www.yumpu.com/es/document/read/55242084/jesus-de-nazaret>

<https://www.ucam.edu/noticias/roque-banos-jesus-de-nazaret-va-a-ser-uno-de-los-eventos-mas-importantes-de-los-ultimos-anos>

<https://sietediasjumilla.es/tag/jesus-de-nazaret/>

Vídeo parcial de la representación:

<https://www.youtube.com/watch?v=W5feaPbkQwU>

Material testimonial, gráfico y audiovisual sobre la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, Patrona de Jumilla (cap. VIII.8.2):

Coronación Canónica de María Santísima en su Asunción. 2019. Jumilla: Real Cofradía de la Asunción, 27-46

Los proyectos más importantes de este periodo presidencial, así como los actos de culto, de beneficencia, culturales, Pregones a la Patrona, institucionales o de cualquier otro tipo llevados a cabo por la Cofradía desde 2010 a 2011 aparecen recopilados en el libro, dedicado temáticamente a la Coronación.

X Aniversario Coronación Canónica María Santísima en su Asunción, Patrona de Jumilla. 2021. Jumilla: Real Cofradía de la Asunción, 58-224.

Los proyectos más importantes de este periodo, así como los actos de culto, de beneficencia, culturales, institucionales, investigaciones, artículos o de cualquier otro tipo (incluidos los Pregones a la Patrona de 2012 a 2021) llevados a cabo por la Cofradía desde 2016 a 2021 aparecen recopilados en este libro. Para la presentación de este libro: <https://telejumilla.es/2021/12/15/presentado-el-libro-conmemorativo-del-x-aniversario-de-la-coronacion-canonica-de-maria-santisima-de-la-asuncion/> (consultada el 30/12/2021)

Respecto a la elección de la nueva Junta Directiva de la Cofradía en 2022, se puede consultar este enlace:

<https://www.copejumilla.com/2022/03/en-la-ermita-de-san-agustin-se-presento.html> (consultada el 06/05/2022).

Respecto a la Pastoral de los obispos del sur sobre la labor evangelizadora de las cofradías, se puede consultar este enlace:

https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Obispos-Sur-publican-pastoral-cofradias-evangelizacion_0_1804020200.html (consultada el 24/06/2023).

ANEXO II.- Texto del *Auto de la Asunción de Nuestra Señora* (n.º XXXII del CAV ed. de L. Rouanet):

Valero Moreno, Juan M. (ed.). 2021. De la edición actualizada para la representación de Jumilla.

Para conocer más información, detalles sobre el montaje, música, actores, vídeos y fotografías de esta representación teatral, así como sobre la Procesión en honor de la Virgen de la Asunción etc., se pueden consultar los siguientes enlaces (consultados entre el 05/05/2022 y el 13/01/2023):

Material gráfico y audiovisual (cap. VIII.8.5.1.9):

Noticias de prensa sobre la representación:

Año 2021

<https://www.cronistasoficiales.com/?p=164439>

<https://sentircofrade.com/2021/08/17/el-misterio-de-la-asuncion-volvio-a-jumilla/>

<https://sietediasjumilla.es/renace-el-misterio-de-jumilla/>

<https://www.elecodejumilla.es/2021/08/don-manuel-de-la-rosa-parroco-de-santiago-hace-balance-del-auto-de-la-asuncion/>

Año 2022

<https://www.copejumilla.com/2022/06/la-cofradia-de-la-patrona-ya-tiene.html>

<https://sietediasjumilla.es/el-auto-de-la-asuncion-incorporara-musica-de-organo-cortejo-con-cantos-y-mejoras-esenicas/>

<https://telejumilla.es/2022/08/17/la-asociacion-cultural-el-losao-de-santiago-lleva-a-escena-el-auto-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/>

<https://www.informacion.es/opinion/2022/08/21/auto-asuncion-73703844.html>

Año 2023

<https://telejumilla.es/2023/06/28/la-asociacion-cultural-el-losao-de-santiago-presenta-el-auto-de-la-asuncion-de-nuestra-senora/> (consultada el 29/06/2023).

Vídeo parcial de la representación:

Año 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=cfq0wcvuJgs>

Año 2022

<https://ms-my.facebook.com/SentirCofrade/videos/%EF%B8%8F-el-auto-de-la-asunci%C3%B3n-en-jumillapor-segundo-a%C3%B1o-consecutivo-los-d%C3%ADas-16-y-17-/631028531652559/>

Los vídeos completos del *Auto* en 2021, 2022 y 2023 son propiedad de Telejumilla.

Vídeo parcial de Sentircofrade:

<https://www.youtube.com/watch?v=cfq0wcvuJgs>

Vídeo de la entrevista al párroco de la Iglesia de Santiago y a los actores del *Auto*:

<https://www.youtube.com/watch?v=CinacXtGmXQ>

Noticias de prensa sobre la Procesión de la Virgen de la Asunción 2022:

<https://www.murcia.com/jumilla/noticias/2014/08/16-cientos-de-personas-arropan-a-la-patrona-de-jumilla.asp>

<https://telejumilla.es/2022/07/25/la-virgen-de-la-asuncion-ya-se-encuentra-en-la-iglesia-de-san-juan/>

<https://www.laverdad.es/murcia/jumilla/vitores-lluvia-petalos-20220816233555-ntvo.html>

Vídeo completo de la Procesión de la Virgen de la Asunción 2022:

<http://webtv.7tvregiondemurcia.es/retransmisiones/especiales/2022/procesion-en-honor-a-la-virgen-de-la-asuncion-en-jumilla/>

Vídeo de la Solemne Procesión de la Asunción, Patrona de Jumilla:

<https://www.youtube.com/watch?v=ycWUL-xfULc>

Fuentes del Apéndice de Notas (FP):

Nota ¹

Díez i Bosch, Miriam. 29/05/2008. "La presencia de María en Internet. Entrevista a la religiosa salesiana Marie Gannon, FMA".

<http://campus.udayton.edu/mary/main.html> .

<https://es.zenit.org/2008/05/29/la-presencia-de-maria-en-internet/>

(Consultada el 06/01/2023).

Nota ²

<https://mercaba.org/LITURGIA/NDL/A/adaptacion.htm> (consultada el 07/10/2022).

Nota ⁴

Ors, Javier. 2023. "La oración más antigua a la Virgen". *Periódico La Razón* del 5 de febrero de 2023.

<https://besofrances.com/blogs/beso-te-cuenta/dia-de-la-asuncion-en-francia-que-se-celebra> (consultada el 08/02/2022).

Nota ⁵

<https://mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/008.htm>,

(Consultada el 16/02/2022).

Nota ⁶

<https://www.juntacentralvicentina.org/index.php/antologia-de-textos/16-de-un-sermon-en-la-fiesta-de-la-asuncion-de-la-virgen-maria> (consultada el 12/07/2021).

Nota ⁷

<https://catequesisdegalicia.org/san-pio-v-el-papa-del-catecismo-en-una-epoca-de-cambios-como-la-nuestra/>

https://books.google.es/books/about/Catecismo_del_Santo_Concilio_de_Trento_p.html?id=fFPicoyNykC&redir_esc=y (consultadas el 05/09/2022).

Nota ⁸

<https://www.mercaba.org/PIO%20XII/asuncion.htm> (consultada el 12/07/2021).

Nota ⁹

http://mundocatico.ucoz.es/blog/que_son_las_congregaciones_marianas/2014-02-27-76 (consultada el 25/02/2023).

Nota ¹⁴

https://www.ivoox.com/como-era-verdadero-rostro-virgen-audios-mp3_rf_20276585_1.html (consultada 19/15/2021).

<https://es.aleteia.org/2017/08/15/san-lucas-el-primer-retratista-de-la-virgen-maria/>
(Consultada el 28/02/2022).

Nota ¹⁵

Apprentice. 2015. "The sermon of Quodvultdeus entitled Contra Judæos, Paganos, et Arianos: Sermo de Symbolo and the development of French liturgical drama, Ordo Prophetarum- Part 1". *A blog about the Tree of Jesse in stained glass and manuscripts, in France, England and Wales* (September 6).

<http://inthisfalsworld.blogspot.com/2015/09/the-sermon-of-quodvultdeus-entitled.html> (consultada el 31/08/2022).

Nota ¹⁶

<http://www.valencia-cityguide.com/es/guia-de-turismo/ocio/fiestas/las-rocas.html>
(Consultada el 07/11/2022).

Nota ¹⁷

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18993/teatro-isabelino/>

(Consultada el 17/10/2021).

Nota ¹⁹

<https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/las-artes-escenicas-en-la-edad-media/> (consultada el 18/09/2022)

Nota ²¹

<https://www.artehistoria.com/contexto/el-teatro?book=88125>

(Consultada el 12/08/2021).

Nota ²³

https://ec.aciprensa.com/wiki/Palma_en_el_Simbolismo_Cristiano

(Consultada el 14/08/ 2021).

Nota ²⁵

<http://venidadelavirgen.com/> (consultada el 20/08/2023).

Nota ²⁶

<https://granadaselche.com/blog/la-granada-mas-universal-la-del-misteri/>

(Consultada el 09/10/2021).

Nota ²⁷

<http://www.mariologia.org/poemas/poesiajuanlopezdeubeda02.htm>

(Consultada el 09/02/2023).

Nota ²⁸

<https://es.zenit.org/2020/09/29/fiesta-de-los-santos-arcangeles-miguel-gabriel-y-rafael/>

(Consultada el 03/05/2021).

Nota ³¹

<https://www.almudi.org/articulos/16399-los-angeles-estudio-iconografico>

(Consultada 03/06/2021).

Nota ³²

<https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/las-artes-escenicas-en-la-edad-media/> (consultada el 03/05/2021).

Nota ³³

Gutiérrez Amaro, Rafael. 15/02/2005. “San Cecilio y los 7 Varones Apostólicos”.

Forumlibertas.com Diario Digital.

<https://www.forumlibertas.com/san-cecilio-y-los-7-varones-apostolicos/>

(Consultada el 07/07/2022).

Nota ³⁴

<https://besofrances.com/blogs/beso-te-cuenta/dia-de-la-asuncion-en-francia-que-se-celebra> (consultada el 08/02/2022).

Nota ³⁵

Tivoli

<https://www.tibursuperbum.it/es/eventi/index.htm>

<https://www.holyart.es/blog/ocasion-especiales/la-asuncion-de-maria-y-las-celebraciones-mas-caracteristicas/>

Siena

<https://www.viajaraitalia.com/el-palio-de-siena/>

Mesina

<https://www.lasiciliainrete.it/es/directory-tangibili/listing/festa-dellassunta-messina/>

Guardia Sanframondi

<https://www.minube.com/rincon/os-batenti-procisao-da-santa-assunta-a3662536#>

(Consultadas el 02/02/2023).

Nota ³⁶

<https://www.naodamores.es/misterio-del-cristo-de-los-gascones-2/>

(Consultada el 11/02/2023).

Nota ³⁷

https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,56,c,373,m,1935&r=ReP-3039-DETALLE_REPORTAJESPADRE (consultada el 20/02/2023).

Nota ³⁸

Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

<https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-12526-consolidado.pdf>

(Consultada el 26/01/2023).

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (consultada el 26/01/2023).

Otras fuentes primarias (FP):

Alighieri, Dante. 2004. *Divina Comedia*. Canto XI. Barcelona: Seix Barral, vv. 10-12.

Biblia de Jerusalén. 1975. Bilbao: Desclée de Brower.

Todas las citas bíblicas, tanto del Antiguo, como del Nuevo Testamento han sido extraídas de este ejemplar.

Conferencia Episcopal Española. 2022.

<https://www.conferenciaepiscopal.es/parroquias-de-la-diocesis-de-cartagena/>

(Consultada el 03/06/2021 y 17/04/2022).

Consejo Asesor para la Diversidad Religiosa. 2015. *La aportación social de las tradiciones religiosas en las sociedades abiertas. Las religiones como capital sociocultural*. Documento 2. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

http://justicia.gencat.cat/web/.content/afers-religiosos/documents/Doc2_CADR_CAST_Aportacion_social_religiones.pdf (consultada el 15/05/2022).

El Consejo Asesor para la Diversidad Religiosa presenta un nuevo documento de reflexiones y de conocimiento, donde describe y enumera las aportaciones de las diferentes confesiones religiosas a nuestra sociedad actual. La conclusión resulta evidente: sin estas aportaciones, no existiría ninguna de las culturas actuales tal como las conocemos, porque, como asegura el mismo documento, "las religiones son las entrañas trascendentes de cada cultura".

Espejo Ramírez, Francisco J. 2021. *La Asunción de María: Un misterio teológico y artístico*.

<https://prendimientocordoba.com/la-asuncion-de-maria-un-misterio-teologico-y-artistico/> (consultada el 13/05/2022).

Cuando se reflexiona sobre la Asunción de María, se es consciente de la trascendencia que este misterio adquiere desde la perspectiva teológica, histórica y artística, configurando una iconografía que baña muchas de las tallas devocionales, obras pictóricas, etc. de nuestro panorama artístico, y con unas raíces históricas fundamentales para comprender la fe que el pueblo profesa a la Madre de Dios; un misterio, el de la Asunción, que con gran arraigo es celebrado cada mes de agosto y que evidencia la naturaleza mariana que caracteriza nuestra propia Iglesia, así como gran parte de las hermandades y cofradías.

García, Osvaldo et al. 2004. *Evangelios Apócrifos*. Prólogo de Osvaldo García. Madrid: Arkano Books.

Evangelio cátaro del Pseudo-Juan: cap. I y II sobre Satanás, pp. 295-297.

Tránsito de la Bienaventurada Virgen María, pp. 337-361.

Tránsito de la Bienaventurada Virgen María, según la versión de Vicente de Beauvais, pp. 365-367.

Tránsito de la Bienaventurada Virgen María, según la versión de Édouard Dulaurier, pp. 369-371.

Los textos de los evangelios apócrifos del relato asuncionista utilizados en la tesis provienen de esta obra. La mayor parte de los apócrifos presentados en ella tienen, sobre todo, un carácter evangélico y hablan con la "misma autoridad" de los evangelios canónicos. Muchos de ellos se conservan en su lengua original,

fundamentalmente griega, y en varias refundiciones del latín u otras lenguas orientales. Estos documentos son un tesoro literario único y constituyen la verdadera conexión entre la literatura hebrea del llamado Antiguo Testamento y la que, en torno a la figura mítica de Jesús, comenzaría a producirse en lengua griega y que llegaría a nosotros con el nombre de Nuevo Testamento. A pesar de las polémicas, los escritos considerados apócrifos reflejan el sentir de aquellas primeras comunidades cristianas acerca de Cristo, de su persona y de su familia (especialmente su Madre). El lector en lengua española puede gozar de la libertad de conocer directamente unos textos que añaden amplitud y nuevas perspectivas al hecho religioso.

Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé. 1634. *Rimas*, vol. I, en J. M. Blecua (ed.). 1950. Zaragoza: CSIC.

López de Yanguas, Hernán. 1524. *Farsa del mundo y moral*.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farsa-del-mundo-y-moral--0/html/ff8f4afc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

(Consultada el 03/06/2022).

Missale Romanum. 1941. Ratisbona: Pustet Verlag, 313.

Editio typica tertia. 2002. "Maria, Beata Virgo: Assumptio, 14-15 augusti".

https://media.musicasacra.com/books/latin_missal2002.pdf

(Consultada el 26/02/2023).

Román, Luis. 2018. "¿Murió o no murió la Santísima Virgen María?".

<https://conoceamayvivetufe.com/2018/06/27/murio-o-no-murio-la-santisima-virgen-maria/> (consultada el 02/03/2023).

Verdú Fernández, Antonio. 2022. "San Vicente Ferrer en el Reino de Murcia. En Jumilla: 18, 19 y 20 de abril de 1411".

<https://www.cronistasoficiales.com/?p=91607> (consultada el 05/06/2022).

FUENTES SECUNDARIAS Y TERCIARIAS

Abad Ibáñez, José A. y Manuel Garrido Bonaño. 1988. *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*. Madrid: Palabra, 59-73.

<http://www.mercaba.org/mediafire/abad%20iba%C3%83%C2%B1ez,%20j%20a%20-%20iniciacion%20a%20la%20liturgia%20de%20la%20iglesia.pdf>

(Consultada el 29/06/2022).

Nos encontramos ante un manual completo de toda la liturgia de la Iglesia. La obra está dividida en cuatro grandes partes: Cuestiones fundamentales y generales sobre la liturgia; Presentación y análisis de todos y cada uno de los sacramentos y sacramentales de la Iglesia; Domingo, los ciclos pascual y navideño, el tiempo ordinario, fiestas del Señor, culto y fiestas de la Virgen y el culto a los santos; y Liturgia de las horas. El método empleado para analizar los temas parte de los orígenes históricos, sigue su evolución a lo largo de los siglos, culminando en la reforma llevada a cabo por el Concilio Vaticano II. La amplitud y precisión con la que se tratan todas las cuestiones hace de esta obra un instrumento imprescindible de lectura y consulta para todos los que deseen profundizar en la liturgia de la Iglesia.

Albaladejo Mayordomo, Tomás. 1989. "La semántica *extensional* en el análisis del texto narrativo". Pp. 194-195, en *Teorías literarias en la actualidad*, G Reyes (ed.). Madrid: Arquero.

Reseña del libro extraída de Ainhoa Beola Olaziregi. 1989. "Reseñas". *Anuario del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo"* 23, 3: 961-965.

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/asju> (consultada el 24/11/2022):

Es la semántica extensional una perspectiva teórica y una línea de investigación, que, a propósito del texto narrativo, atiende a la constitución artística del referente y a su representación artística en la construcción sintáctica que es el texto. Por las vías semántico-extensionales pasa la actividad pragmática que despliegan el autor y el receptor en sus respectivos procesos de producción y de recepción de la obra narrativa, porque con los planteamientos teórico-literarios de orientación semántico-extensional están conectadas todas las relaciones del referente narrativo con el mundo del autor y con el del receptor.

Albaladejo Mayordomo, Tomás. 1992. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 72-78.

Reseña extraída de Myrian Álvarez Martínez. 1997. "Reseñas". *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 14: 255-257.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6295785.pdf>

(Consultada el 03/04/2022):

Propone el autor un estudio de la ficción literaria desde la semántica extensional. Manifiesta la conveniencia de abordar la ficcionalidad narrativa desde una consideración semántica, porque semántica es la constitución del referente que se proyecta en el texto narrativo. Sin abandonar la idea de que el texto literario se encuentra como un componente más inserto en el hecho literario, esto es, teniendo en cuenta el aspecto pragmático de la comunicación literaria, Albaladejo insiste en privilegiar la dirección semántica, como la vía más adecuada para examinar la relación entre el texto narrativo y el referente.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (coord.). 2001. "Calderón de la Barca y Gil Vicente: realidad y abstracción en el teatro religioso." Pp. 9-28, en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. Centro Virtual Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/albaladejo.htm

(Consultada el 03/02/2022).

Ocuparse del teatro religioso como producción del arte de lenguaje, y de sus obras como construcciones lingüístico-artísticas, hace necesario tener presente la problemática de la comunicación, es decir, de la producción e interpretación del texto religioso. Si entendemos que texto religioso es aquel que trata de una temática relativa a la religión, podemos distinguir dentro del conjunto de textos religiosos la clase de los textos sagrados, que son los textos religiosos revelados que constituyen el fundamento teológico y cultural de las diferentes religiones. La clase de los textos religiosos distintos de los textos sagrados es muy variada. De ella forman parte textos tan diferentes entre sí como los textos exegéticos, los discursos de la oratoria sagrada, los textos teológicos y, además de otros muchos, los textos literarios como el teatro religioso en general y los autos sacramentales en particular.

Allegri, Luigi. 1992. "El espectáculo en la Edad Media". Pp. 21-31, en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Actas del Festival d'Elx 1990, L. Quirante

(ed.). Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, Diputación de Alicante y Ajuntament d’Elx.

La mayoría de los ponentes centran el tema de estudio alrededor de ese tipo de “realidad ausente” que sería el teatro medieval castellano. Estos especialistas se dividen en tres grupos: los totalmente escépticos, los que afirman que sí existió ese teatro y los que adoptan una actitud intermedia entre teatro y espectáculo. Allegri apunta una serie de consideraciones terminológicas que hacen pensar que no habría que buscar teatralidad en la Edad Media, simplemente por el hecho que no existía aún la idea del teatro, sino la del espectáculo.

Alonso Asenjo, Julio. 1995. *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras de Teatro Español de Colegio*. Valencia: UNED y Universidad de Valencia, 19 y 35.

Poco leído y casi inédito está el teatro de colegio de los jesuitas de España. Alonso ofrece un estudio de los autores más representativos de la segunda mitad del XVI, junto a un estudio y fragmentos de sus obras: Acevedo, Bonifacio, Ávila, etc. Con piezas de diversos géneros, comedia, tragedia, tragicomedia alegórica, auto sacramental, égloga. Y la *Tragedia*, que es la obra cumbre del teatro español de colegio del s. XVI. Muchos estudiosos, comenzando por García Soriano, le han dedicado su esfuerzo. A partir de este trabajo, los estudiosos del teatro del Siglo de Oro han podido dedicar sus esfuerzos al estudio de esta joya del teatro español.

Alonso Navarro, José A. 2012. “La poesía mariana inglesa en la Edad Media”. *Letras de Deusto*, vol. 42, 134: 213-226.

<https://critica.cl/literatura/la-poesia-mariana-inglesa-en-la-edad-media>

(Consultada el 10/09/2022).

La poesía mariana se erige como resultado de un fenómeno religioso y como un enorme fenómeno cultural que derivó en la producción de un *corpus* de textos en torno a la figura de María. Decimos religioso por el influjo significativo de un cristianismo que iba arraigando cada vez más con mayor fuerza en la Inglaterra medieval; y cultural porque la presencia de la Virgen María en la vida cotidiana de los hombres y mujeres en sus diferentes estratos sociales llegó a ocupar una parte importante. Difícilmente una figura tan popular podía quedar relegada a un segundo plano en la vida de las gentes del Medioevo. Por otro lado, los textos marianos llegaron a ser tan populares en la época como las propias canciones de gesta, los romances, la poesía moral y sacra, o las propias sátiras anticlericales o de carácter político, que circularon por todas partes de Inglaterra.

Alonso Pardo, Alicia. 2020. *Mujeres sin hogar: el teatro como herramienta de empoderamiento e integración social*. Tesis Doctoral. Murcia: UCAM, 150-180.

<https://repositorio.ucam.edu/bitstream/handle/10952/5074/Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consultada el 02/03/2023).

Esta investigación tiene como finalidad ampliar el conocimiento empírico sobre población sin hogar femenina y sobre la potencialidad del teatro como herramienta de empoderamiento. Para ello, se parte de una mirada que toma como base la psicología social crítica a fin de cuestionar los factores sociales y estructurales que influyen en la aparición del sinhogarismo. Asimismo, la perspectiva de género se configura como un pilar fundamental de esta investigación reconociendo que las mujeres sin hogar se enfrentan a experiencias negativas por su condición femenina.

Amades i Gelats, Joan. 1987. “Agost. Dia 15”. *Costumari Català*, vol. IV. Barcelona: Salvat editores y Ediciones 62, 789-790.

El *Costumari Català* es la obra primordial del gran folclorista catalán Joan Amades, quien dedicó su vida a los estudios relacionados con el folclore y las tradiciones catalanas, de hecho se le considera el precursor de estos estudios en Cataluña. Cinco volúmenes ilustrados que recogen las tradiciones folclóricas de todas las tierras de lengua catalana, siguiendo el curso del año y el orden natural del paso de las estaciones desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre. (Texto traducido del catalán al español)

Andrés Cardona, Jorge F. de. 2020. *El resurgir de lo religioso. La reactivación y el refuerzo del sentimiento religioso en contextos de emigración en sociedades secularizadas. El ejemplo de la Iglesia Ortodoxa de Rumanía (IOR) en Cataluña*. Tesis Doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 20- 71.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/671192#page=167>

(Consultada el 01/12/2022).

La secularización parecía estar imponiéndose en el mundo. Sin embargo, no ha podido alcanzar su principal objetivo: sustituir a la religión en el ámbito institucional y privado. Paralelamente, se constata que el fenómeno religioso, ha iniciado un proceso de recuperación y refuerzo, manifestándose tanto a través de las religiones tradicionales como de religiones sustitutivas. En contextos de emigración

en sociedades secularizadas, se observa cómo comunidades migrantes no solo mantienen su fe sino que incluso crecen en número.

Anglés Pamies, Higinio. 1958. *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. III. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 469-470.

Las cortes poéticas de Fernando III y Alfonso X son tratadas con profunda perspicacia erudita. Hay una importante exposición de la notación musical que lleva al autor a afirmar que los ms. del Escorial son técnicamente muy consistentes en el tratamiento de los modos mixtos en su música. Los loores, por primera vez, se tratan extensamente como un subgrupo aparte de los poemas más narrativos y se dan algunas conclusiones provisionales sobre su especial variedad y libertad técnica. Se evalúan otros tipos musicales contemporáneos a las *Cantigas* y el volumen concluye con una serie de tablas que profundizan en aspectos de esquemas métricos y musicales.

Aracil Varón, Beatriz. 2017. "Dramas de la Pasión en el México Virreinal: Hacia un estado de la cuestión." Pp.49-59, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/download/libro/717085.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

El presente estudio, centrado en el ámbito geográfico mexicano, asume como propuesta metodológica la historiografía teatral, a partir de la cual es posible trazar líneas de evolución desde la implantación de formas dramáticas como la presente hasta manifestaciones de teatralidad religiosa en las actuales comunidades indígenas. Se centra en el período colonial y en la zona geográfica en la que se inicia la cristianización del territorio: el Valle de México y la región de Tlaxcala, de lengua náhuatl. Tras presentar las fuentes documentales hasta la fecha en torno a la representación escénica de la Pasión en la Nueva España, la autora plantea algunas ideas sobre este tipo de manifestaciones a un tiempo religiosas y festivas.

Arellano Ayuso, Ignacio y José E. Duarte Lueiro. 2003. *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto.

Reseña extraída de Jéssica Castro Rivas. 2006. *Revista Chilena de Literatura* 68: 265-267.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952006000100013> (consultada el 28/02/2022):

Aproximación panorámica al auto sacramental del Siglo de Oro, con la definición básica del género, el estudio de las etapas históricas en su formación y evolución, los hitos fundamentales precalderonianos, sus elementos y técnicas (contrarreformismo y lucha antiherética, alegoría, música, escenografía, ideología y política, lo historial y lo alegórico, intencionalidad.). El trabajo incluye el análisis de los autos sacramentales de Calderón (por ejemplo, marianos). Este libro realiza un significativo aporte en los estudios críticos sobre los autos sacramentales, que aún no se han realizado de manera exhaustiva. Así, el texto nos entrega las principales fases de desarrollo, características, exponentes y obras más destacadas de los autos sacramentales.

Arroyo Martínez, Laura. 2013. *Crítica literaria y creación teatral en Fernando Lázaro Carreter*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 274-275.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/23964/> (consultada el 26/02/2022).

El legado más sobresaliente de Lázaro Carreter dentro de los estudios de literatura medieval se encuentra en sus ediciones de Teatro medieval, publicadas en 1958 y 1965. Sobre todo en la última, planteó cuestiones esenciales sobre cuáles son los orígenes del teatro castellano, qué testimonios conservamos en Castilla, o a qué se debe la abundancia de textos dramáticos en el este peninsular frente a Castilla, aspecto en el que sigue muy de cerca las tesis planteadas por Donovan. Su edición crítica ha sido imprescindible para el conocimiento seguro y con garantías filológicas de estos textos y del contexto histórico en el que se crearon.

Artaud, Antonin. 1999. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 29, 31 y 43.

Texto fundacional de toda una corriente dramática, el Teatro de la Crueldad propone un teatro completamente inusual en su tiempo basado en el gesto y en la necesidad de impresionar al espectador mediante la estimulación de los sentidos. Destacando el movimiento, la acción, la gestualidad y la voz por encima de la historia de carácter narrativo, Artaud pretende llevar hasta sus últimas consecuencias la capacidad de crear una reacción física del espectáculo teatral. Aun cuando en su tiempo sus teorías fueron objeto de duras controversias y ácidas críticas, con el tiempo se han ido aceptando muchos de sus planteamientos, hasta convertirse en un referente fundamental de la teoría dramática contemporánea.

Astey Vázquez, Luis. 1992. *Dramas litúrgicos del occidente medieval*. México: El Colegio de México-CONACYT-ITAM.

Reseña extraída de Mauricio Beuchot Puente. 1993. "Luis Astey, Dramas litúrgicos del occidente medieval". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41 (2): 589-591.

<https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i2.1818> (consultada el 27/02/2022):

Astey recoge en su obra numerosas representaciones dramáticas de los misterios del cristianismo, llevadas a cabo en un marco de culturalidad y de rito, es decir, dentro de la acción litúrgica. Lógicamente el ciclo de dramas más importante es el que corresponde a la Resurrección de Cristo, que se vive como el misterio máximo. Después, encontramos otros dramas pertenecientes al ciclo de Pascua, o próximos a él, como la Ascensión o Pentecostés. Enseguida aparecen otros dramas de la Navidad y, finalmente tres dramas semilitúrgicos, entre los que sobresale el de Daniel. A pesar de que muchos de estos dramas representan el mismo misterio, no se hace pesado leerlos en su latín de origen y en la cuidada traducción del profesor Astey.

Baeza de la Fuente, Macarena. 2013. "Mujeres Coloniales de teatro. La Calderona o cómo el teatro se vuelve fiesta." Pp. 23-37, en *Teatro y fiesta popular y religiosa. Biblioteca áurea digital*, vol. 20, M. Insúa y M. Vinatea (coord.). Pamplona: Universidad de Navarra.

<https://revistadialogos.uc.cl/como-el-teatro-se-vuelve-fiesta-la-experiencia-de-la-obra-mujeres-coloniales/> (consultada el 15/06/2022).

El objetivo de esta comunicación es analizar la puesta en escena de dicha obra, desde la perspectiva de las relaciones entre teatralidad y fiesta. Este vínculo, como se verá, se producirá al trastocar la relación entre los intérpretes del montaje (actores y músicos) con el espacio escénico y el espectador. Lo que la puesta en escena propone es una salida del espacio de teatro convencional lo que posibilita un contacto mucho más directo entre intérpretes y espectadores. Todo esto enmarcado en una función teatral que se origina a partir de relatos e imágenes de la memoria de mujeres en la colonia, los que sirvieron de base para una escritura dramaturgica y escénica contemporánea.

Baile Rodríguez, Antonio. 2000. "La fiesta de Elche. Un marco simbólico-identitario". *Gazeta de Antropología* 16, art. 13.

<https://digibug.ugr.es/handle/10481/7508> (consultada el 20/12/2021).

He aquí un detallado estudio etnohistórico sobre la representación del *Misterio de Elche*, un auto sacramental cuya antigüedad se remonta a la Edad Media. El artículo describe el contexto ideológico y el contexto histórico, haciendo uso de abundante documentación. Por otro lado, relaciona esta celebración con los rituales de difuntos y profundiza en el análisis de varios elementos, como son el espacio, el ruido y el calor.

Baile Rodríguez, Antonio. 2001. "El pregón de fiestas en Santa Pola". *Gazeta de Antropología* 17, 10: párr. 3.

<http://hdl.handle.net/10481/7469> (consultada el 21/02/2023).

El autor defiende que el pregón es la apertura o inauguración de la fiesta que conserva su estructura desde su emergencia en lo relativo a la propia entraña religiosa, ritual y entusiasta, en el sentido de que la fiesta es la síntesis de tres momentos vivenciales: la *llamada*, el *reencuentro* y el *homenaje*. Son los poderes públicos los que deben anunciar la fiesta. Concretamente, esta función corresponde al alcalde, que la cede al pregonero, para que en nombre de la comunidad, en su nombre y en lo que representa se convierta en la voz de la ciudad. El pregonero, por este acto de cesión consentida y aceptada, se convierte en la voz de la ciudad y se hace representante de la comunidad entera.

Bakhtine, M. 1970. *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 50.

Para comprender a Rabelais, uno debe deshacerse de todas las concepciones y nociones artísticas arraigadas en las mentes de los contemporáneos, a fin de situar su lugar y papel en la vasta corriente de la cultura cómica popular. Esto se oponía a la cultura seria y oficial de las clases dominantes. Para ello, el autor analiza a su vez los diversos elementos constitutivos de la cultura cómica popular en la obra del escritor: el vocabulario de la plaza pública, las formas e imágenes de las celebraciones populares, el banquete, la imagen grotesca del cuerpo, la materia y corpóreos "bajos", y finalmente las imágenes de Rabelais y la realidad de su tiempo. (Texto traducido del francés al español)

Balthasar, Hans U. von. 2021. *Teodramática I. Prolegómenos*. Madrid: Encuentro.

La estética teológica nos ha entretenido largo tiempo, y todavía le falta su conclusión ecuménica. Según el proyecto inicial, la estética constituye la primera parte de un tríptico. Describe la percepción del fenómeno de la divina Revelación en su gloria diferenciante que nos sale al encuentro del mundo. Quien toma en serio el encuentro, tal como lo describía la Estética, debe reconocer que él mismo, desde siempre, ya estaba implicado en el fenómeno que nos sale al encuentro: "Uno murió por todos; con eso todos y cada uno han muerto y no pueden vivir para sí mismos,

sino para el que murió y resucitó por ellos" (2 Co 5, 14-ss). Ya en el centro de la Estética ha comenzado la dramática teológica. En el "percibir" se daba desde siempre el "ser arrebatado".

Barba, Eugenio. 1983. *Las islas flotantes*. México: UNAM, 75.

Las islas flotantes es una colección de los más importantes escritos de Eugenio Barba sobre el teatro. Estos escritos no son ni teóricos ni autobiográficos. Filtrados a través de experiencias históricas precisas, se convierten en reflexión sobre la significación social y personal del teatro cuando este se libera de las servidumbres de un público particular o de las del mercado de los espectáculos.

Barbeito Carneiro, María I. 2006. *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y espacios conventuales*. Madrid: Del Orto, 279-288.

Se ofrece una panorámica de distintos testimonios escritos, no siempre con propósitos literarios, que permite descubrir cómo percibieron las mujeres pretéritas su entorno y realidad personal. Se trata de salir al encuentro de un elenco de mujeres que protagonizaron los casi dos siglos del Siglo de Oro tanto en los espacios profanos, como conventuales. Hemos elegido para nuestro provecho su capítulo dedicado a sor Juana de la Cruz.

Barrios Manzano, M.^a Pilar. 2009. *Danza y ritual en Extremadura*. Cáceres: CIOFF.

Muchas definiciones se han dado para explicar el concepto de danza y sus diferencias, correspondencias o similitudes con el de baile. El nombre de danzas suele reservarse para un determinado tipo de actos festivos en los que intervienen un conjunto de hombres o de mujeres con un guion o guía a la cabeza, denominándose, según los diferentes contextos, danzas de paloteo, de hombres, de mujeres, del *Corpus*, a la Virgen, al Cristo, al santo patrón, de tableros, etc. Los intérpretes de este tipo de danzas reciben también nombres específicos de *danzaores*, danzarines, danzantes o danzantas. Para referirse a las danzas del cordón o de las cintas los informantes utilizan indistintamente las palabras baile y danza.

Barros Guede, José. 2013. "La Asunción de santa María a los Cielos". *Revista Ecclesia. Opinión* (14 agosto de 2013).

<https://www.revistaecclesia.com/la-asuncion-de-santa-maria-a-los-cielos/>

(Consultada el 14/112021).

Actualmente, santa María, asunta en cuerpo y alma a los cielos, es patrona de muchas catedrales, colegiadas, parroquias, santuarios, monasterios y conventos de toda la cristiandad. Su bellísima imagen figura en los retablos de sus capillas mayores. Los fieles cristianos celebran su fiesta, en el día 15 de agosto, con fe,

alegría y amor en medio de este mundo tan laicista y materialista. Es admirable ver la fe y el amor que sienten hacia su amada patrona participando en sus actos religiosos y festivos.

Beals, Ralph y Harry Hoijer. 2000. "Religión." Pp. 5-49, en *Mito, rito, símbolo. Lecturas antropológicas*, F. Botero y L. Endara (comp.). Quito: Instituto de Antropología aplicada.

https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1329&context=abya_yala (consultada el 28/09/2022).

Debido a que ningún pueblo ha logrado una certidumbre completa ni en las relaciones interpersonales ni en la tecnología, la religión es inevitablemente una parte muy importante de cada cultura. Las normas de comportamiento religioso varían enormemente de una cultura a otra; son innumerables las diferencias que hay en las creencias, el ritual y otros aspectos de la práctica religiosa. La religión, como otras normas culturales, no puede separarse de la matriz total de la cultura. Las normas religiosas están indisolublemente unidas con la tecnología y con la organización social, y encuentra gran parte de su significado en esa combinación.

Becker, Danièle. 2005. "Intento de rescate de melodías en los autos del Códice de Autos Viejos". *Criticón*, 94-95: 209-327.

Los autos del CAV abundan en espacios musicales, tanto litúrgicos como profanos. Las citas de versículos latinos de los oficios se cantan con las melodías que les corresponden, es decir, que un mismo versículo puede recibir varias entonaciones según el contexto del oficio que lo usa. En cuanto a los cantarillos profanos, gracias a los dos ejemplos obvios de reutilización de cantares conocidos, la autora ha intentado adaptar melodías del *Cancionero musical de Palacio* y del de Upsala, así como citas de las *Ensaladas* de Mateo Flecha y de Francisco de Salinas, es decir, tonos de índole tradicional entre finales del s. XV y 1577, fecha del *De Música* de Salinas. A partir de dichas formas, se ha intentado en ocasiones reconstruir melodías al estilo de los modelos preexistentes y acudir también al folclore aún conservado.

Beltrán Martínez, Antonio. 1989. "El dance aragonés: planteamientos y problemas generales." Pp. 11-24, en *El dance en Aragón. Actas de las II Jornadas de Etnología Aragonesa*. Calamocha.

<http://xiloca.org/data/Bases%20datos/Cuadernos/2222.pdf>

(Consultada el 24/01/2022).

El autor trata de aclarar el alcance de términos relativos al *dance* y a su contenido para entendernos cuando planteemos problemas y busquemos soluciones. Se comprueba comprobado en los Certámenes que buena parte de los participantes y sus gestores no sabían lo que era exactamente el *dance* aragonés y, por consiguiente, de qué modo podían intervenir en su desarrollo, olvidando que una vertiente de especial importancia es su integración en los acontecimientos sociales y festivos de cada pueblo. Piénsese que Borao en su diccionario citaba tan solo unos cuantos *dances*, pocos más de treinta Latassa a fines del s. XVIII, frente a los 125 largos que hoy conocemos se representen o no.

Beuchot Puente, Mauricio. 2020. "La semiótica y la hermenéutica frente al discurso, desde un saber analógico". *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, vol. 5, 1: 35- 48.

<https://revistas->

[filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/218/350](https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/218/350)

(Consultada 09/11/2022).

En este artículo el autor trata sobre la aplicación de la hermenéutica al análisis del discurso. En la semiótica, Jakobson nos dice que los dos pilares del discurso humano son la metáfora y la metonimia. Y Octavio Paz añade que esos dos tropos son las dos caras de la analogía. Y, según Ricoeur, el símbolo tiene la estructura de la analogía metafórica. El simbolismo se encuentra tanto en la poesía como en la prosa, por ejemplo, en el teatro y la narrativa. Por eso, tanto desde la semiótica como desde la hermenéutica, tienen que abordarse con espíritu analógico. De ahí la necesidad de una hermenéutica analógica.

Bonet Salamanca, Antonio. 2017. "Contexto y actualidad de las cofradías Penitenciales." Pp. 292-302, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

Resultan múltiples y dispares los factores integradores de la Semana Santa, entre los que se cuentan los religiosos, espirituales, devocionales, costumbristas, literarios, litúrgicos, antropológicos y artísticos resumidos en el denominado Triduo Pascual, conforme al tradicional calendario litúrgico en el que se enmarca la Pasión,

Muerte y Resurrección del Hijo de Dios. La Semana Santa conforme al calendario oficial, se inicia y culmina en rojo, intercalado de violeta sin obviar el negro luto. Otro aspecto es el patrimonial (material e inmaterial), implícito a la poco valorada fenomenología de la religiosidad popular en sus múltiples manifestaciones artístico-escultóricas y ornamentales que adquieren plena carta de naturaleza en el ámbito y el entorno nuclear de las hermandades y cofradías penitenciales.

Botero Villegas, Luis F. 2019. "Semana Santa en Yaruquíes, Ecuador." Pp. 153-179, en *Religiosidad Popular en la Semana Santa*, R. A. Gómez (coord.). Ciudad de México: Universidad Intercontinental.

<https://fddocuments.ec/document/religiosidad-popular-en-la-semana-santa-internet-archive-2020-7-31-8-religiosidad.html>

(Consultada el 15/05/2022).

El colaborador presenta un caso etnográfico muy interesante y de muy poca difusión en México. La finalidad de este escrito es describir y analizar la permanencia de instituciones que, como las hermandades religiosas, se desprendieron de aquellas formas originales creadas por la Iglesia católica durante la época colonial. Asimismo, muestra cómo dichas instituciones, durante la celebración de la Semana Santa, han refuncionalizado sus prácticas para mantener ciertas políticas de representación y racialización como respuesta a la pérdida de influencia que tuvieron sobre las comunidades indígenas asentadas en la parroquia, en particular aquellas que en la actualidad conforman la parroquia de Cacha.

Boynton, Susan. 2015. "Restoration or invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo". *Yale Journal of Music and Religion*, vol. 1, 1: 5-30.

<https://www.academia.edu/10575386> (consultada el 10/11/2022).

Según Boynton, fue Cisneros, humanista y su mecenas, quien restauró la legibilidad del rito medieval; lo que anticipó, a través de sus acciones y su legado, fue el rito moderno. La antigua convicción de que los dos ritos (visigodo del norte y del sur) son uno y el mismo informa la presentación de los cantorales de Cisneros en la reciente edición facsímil, donde la producción de cada cantoral está enmarcada por detalles muy ampliados de los manuscritos litúrgicos toledanos medievales en escritura visigoda. Al encerrar el repertorio del canto neomozárabe dentro de estas evocaciones de las guardas medievales, los volúmenes facsímiles afirman implícitamente la continuidad de la tradición. Una reescritura tan sutil del pasado ha dado forma a la historiografía del rito desde la fundación de la capilla mozárabe. (Texto traducido del inglés al español)

Brook, Peter. 2000. *El espacio vacío*. Barcelona: Península. 56, 133 y 190.

Lejos de un tratado academicista sobre el teatro, lo que Brook plasma en esta obra es su visión inusualmente intensa del mundo -dentro y fuera del ámbito teatral-, una aproximación a la realidad en la que todos nos vemos reflejados. Constituye una de las principales aportaciones a la dramaturgia moderna. El autor se interroga sobre la validez del teatro y nos conduce a estudiar lo que el teatro ha sido y es para el hombre en tanto que realización de sí mismo.

Calahorra Martínez, Pedro. 2003. "Las cantigas de loor de santa María del rey Alfonso X 'el Sabio'." Pp. 15-50, en *El canto gregoriano y otras monodias medievales*. VI Jornadas de canto gregoriano. De la monofonía a la polifonía, P. Calahorra y L. Prensa (coord.). Institución Fernando el Católico.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/43/04calahorra.pdf> (consultada el 02/10/2022).

Sin temor a exagerar, podemos decir con el autor de este artículo que las *Cantigas* del rey sabio son deslumbrantes, tanto por sus códices, miniaturas y los poemas en sí, contenido y música. De hecho, constituyen un conjunto tal y de tan singular valor gráfico e histórico, además de artístico, que se ha podido decir que la España del s. XIII se conoce a la perfección cómo fue, gracias a los códices de las *Cantigas* del rey Alfonso X el sabio.

Calle, Román de la. 1981. *En torno al hecho artístico. Ensayos de teoría del arte*. Valencia: Fernando Torres editor, 19.

Los ensayos que se recogen en este libro, tras ofrecer una hipótesis de conjunto sobre la Estética, se concentran de manera prioritaria en el estudio de la producción artística. El hecho artístico, entendido como totalidad abarcante de cuantos fenómenos y subprocesos posibilitan la manifestación, producción, aprehensión e incluso crítica y difusión del objeto artístico en toda su propia contextualidad, se inscribe en una determinada organización cultural que, a su vez, se coimplica estrechamente con una concreta organización social. La cultura artística es siempre mucho más amplia e interrelacionada que el propio objeto artístico.

Cámara Sempere, Héctor. 2008. "Àngel plaent i yluminós." Pp. 25-40, en *Estudios sobre el teatro medieval*, J. L. Sirera (ed.). Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

<https://parnaseo.uv.es/editorial/Parnaseo9/Misteri.pdf>

(Consultada el 24/01/2022).

Podemos decir que las fuentes utilizadas para la composición del *Misterio* de Elche, tal como lo conocemos hoy día, son mucho más variadas de lo que en un primer momento cabría suponer. Con esta comunicación el autor intenta contribuir a la identificación de dichas fuentes, poniendo de manifiesto la posible relación entre el parlamento de María y el ángel de la *magrana* y la estructura del "*don contraignant*" o "don en blanco" que articula la acción de la narrativa en los libros de caballerías. (Texto traducido del valenciano al español)

Cámara Sempere, Héctor. 2012. "Referencias bíblicas en la Festa o Misteri d'Elx. "

Pp. 143-155, en *La Biblia en el teatro español*, F. Domínguez y J. A. Martínez (eds.). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

[Camara_H Referencias biblicas Misteri Elx.pdf](#)

(Consultada el 10/05/2022).

En este trabajo se hace un repaso exhaustivo de las distintas referencias bíblicas que aparecen en el *Misterio* de Elche, drama religioso que se representa ininterrumpidamente desde finales del s. XV. Además, también se analiza el uso de referencias bíblicas en la fuente de esta obra teatral medieval, el capítulo sobre la Asunción de la *Leyenda dorada* de Vorágine. (Texto traducido del valenciano al español)

Cámara Sempere, Héctor. 2013. "El Misteri d'Elx com a adaptació teatral de la

Legenda Aurea." Pp. 57-84, en *Miscel'ania Albert Hauf*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (et al.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 5.

<http://hdl.handle.net/10045/33027> (consultada el 13/11/2022).

El presente trabajo pretende avanzar en la comparación entre la *Leyenda dorada*, escrita por Vorágine hacia 1260, y el *Misterio* de Elche, drama religioso de temática asuncionista de finales del s. XV, de una manera exhaustiva y detenida. Esta comparación entre ambas obras ha permitido ver que el *Misterio* es una adaptación suficientemente fiel del capítulo de la Asunción que recoge la *Leyenda*. (Texto traducido del valenciano al español)

Cámara Sempere, Héctor y Joan Castaño García. 2018. *Els misteris Assumpcionistes*

d'Elx, València i Castelló. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 1-46.

<http://www.avl.gva.es/documents/31987/155814/Els+misteris+assumpcionistes.pdf> (consultada el 13/10/2019).

El año 2018 ha sido declarado por la Acadèmia Valenciana de la Llengua el Año de los Misterios Asuncionistas, y los actos programados se celebrarán este año en las ciudades de Elche, Valencia y Castellón, aunque también llegarán a muchas otras poblaciones del territorio valenciano. Este año se conmemoraron tres obras anónimas que nos recuerdan lo importante que era el teatro durante el Siglo de Oro de las Letras Valencianas y, en especial, el de temática asuncionista. Una de estas obras, el *Misterio* de Elche, es la muestra más importante en toda Europa de los antiguos dramas medievales. (Texto traducido del valenciano al español)

Camarena Adame, María E. y Gerardo Tunal Santiago. 2009. "La religión como una dimensión de la cultura". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 22: 1-15.

<https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/NOMA0909240041A/26151/0> (consultada el 14/12/2011).

En el presente trabajo se estudia la religión como una expresión cultural que determina el comportamiento social y cuáles son las características generales que definen esta práctica social, cómo esta expresión cultural incide en la identidad colectiva e individual y cómo la religión puede llegar a fomentar las creencias con base en la negación de otros credos. También se analiza de dónde surge la idea de religión, qué es la religión, cómo es construida y en torno a qué conceptos gira. Son interrogantes que surgen al estudiar las religiones como un fenómeno social, y guiarán el presente trabajo, que pretende ser un aporte al estado de la cuestión sobre las formas en que generalmente se ha llevado a cabo el estudio de las religiones y la cultura como expresiones humanas.

Campanario Larguero, Eugenio. 2015. *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz y las encrucijadas teológicas del siglo XVI: tradición e innovación doctrinal*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED, 194-208.

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Ecampanario/CAMPANARIO_LARGUERO_Eugenio_Tesis.pdf

(Consultada el 10/05/2022).

Aborda la obra teatral de Sánchez de Badajoz (28 farsas) desde el punto de vista de su contenido doctrinal. Este teatro es una respuesta ante la convulsa situación del s. XVI en la cristiandad (reformas católicas, Reforma luterana,

Contrarreforma). Ante esto, formula una propuesta, que se articula en dos ejes: la tradición (Biblia, patrística, catecismo, tomismo, nominalismo y liturgia) y la innovación doctrinal (erasmismo y antiluteranismo). El bloque de la innovación se refiere ante todo al erasmismo. Lo último por tener en cuenta son los momentos en los que el autor se opone al luteranismo, al mantener la ortodoxia propia del catolicismo (sacramentos, libre albedrío...).

Cané, Gonzalo. 2017. "Non amat falsum auctor veritatis. Críticas cristianas al teatro en Tertuliano, Lactancio y Agustín". Pp. 1-22, en *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Universidad Nacional de Mar del Plata.

<https://www.aacademica.org/000-019/29> (consultada el 13/12/2022).

A partir de la lectura de una serie de obras de Tertuliano, Lactancio y Agustín, este trabajo tiene por objeto reflexionar en torno a los modos en que una serie de discursos cristianos de época imperial discuten la vida pública y específicamente el teatro. Advertimos que a aquellos hombres y mujeres que aceptan al Dios Único y a su Hijo se les indica que no es aceptable asistir a los espectáculos, pero ¿qué aspectos del teatro resultan repudiables y bajo qué criterios? Es posible pensar en este punto que la configuración de una incipiente vida específicamente cristiana entra en conflicto con ciertos aspectos tradicionales de la *romanitas*. Cané se pregunta cuál es, entonces, la función del teatro en dicho antagonismo.

Cano Herrera, Mercedes. 2010. "La aplicación de la antropología a la escenificación del patrimonio: la Alberca (Salamanca-España)." Pp. 177-193, en *Antropología de Iberoamérica: Estudios socioculturales en Brasil, España, México y Portugal*, Á. B. Espina e Í. González (eds.). Recife: Massancana.

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/42955> (consultada el 05/06/2022).

La Alberca es un nudo en el tiempo, donde tradición y modernidad se hermanan consiguiendo un todo unido y armónico que envuelve al visitante y lo transporta en un ficticio viaje en el tiempo. Su arquitectura, fiestas, agricultura, indumentaria y manifestaciones tradicionales de la vida diaria, nos invitan a sumergirnos en un pasado no tan lejano mientras la vida real de sus habitantes transcurre dentro de la más completa modernidad, tanto en el pensamiento como en los medios y la tecnología de que disponen.

Cantera Montenegro, Enrique. 2013. "El miedo al judío en la España de la Edad Media". *Estudios de Historia de España XV*: 153-187.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/miedo-judio-espana-edad-media.pdf> (consultada el 14/06/2022).

En este trabajo se estudia la figura del judío como posible inspirador de miedo para la sociedad hispanocristiana medieval, lo que parece estar en íntima relación con la imagen que de él se conformó a lo largo de la Edad Media en los derechos civil y canónico. Al analizar las distintas causas de temor inducidas por los judíos, se distingue entre los factores que causaban miedo físico, que muy probablemente tenían un componente más popular e irracional, aun cuando con frecuencia pudieran ser temores inducidos desde medios intelectuales, y los factores generadores de miedo.

Carmona Fernández, Fernando. 2004. "Ideología de un motivo literario: el *don contraignant* o *don en blanco* en el *Amadís de Gaula*". *Cahiers d'Etudes Hispaniques Médiévales* 27: 141-158.

https://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_2004_num_27_1_1617

(Consultada el 17/11/2022).

El *Amadís de Gaula* es una narración privilegiada para el estudio del *don contraignant* o "don en blanco", que tiene su paralelo en el ofrecimiento de la palma, que el ángel trae del cielo para María en los apócrifos y en los dramas asuncionistas. El don se presenta como recurso privilegiado para articular la narración caballeresca. Este motivo remite a la filiación artúrica de la novela. El motivo se degrada en los últimos libros de esta narración y puede desencadenar un desenlace funesto, si es utilizado por un monarca o personajes que no responden a los valores ideológicos de la sociedad feudal. El motivo reclama la ideología «cortés» como espacio propio y natural.

Caro Baroja, Julio. 1984. "La religión. Un tema de etnografía española". *Gazeta de Antropología* 3, art. 1.

https://www.ugr.es/~pwlac/G03_01Julio_Caro_Baroja.html

(Consultada el 22/03/2022).

Un tema en el que las investigaciones antropológicas modernas presentan cierta ausencia de trabajos importantes, es el relativo a la religión. Las monografías de algunos antropólogos sociales y etnógrafos reflejan una falta de interés, acaso del propio investigador por prejuicios de opinión, también por falta de cierta cultura al respecto; y en otras ocasiones el problema arranca de la misma pobreza que puede decirse que está progresando de 1900 a nuestros días; y el proceso de

empobrecimiento es paralelo al que hemos encontrado al referirnos a cosas tales como las técnicas, las artes y la literatura.

Carrillo Guzmán, Mercedes del C. 2008. *La música incidental en el teatro español De Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 75-103.

https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/3571/1/Tesis_Mercedes_Carrillo.pdf (consultada el 19/01/2023).

"La música infunde al teatro una gran proporción de ficción en el sentido de que acompaña situaciones en las que, en nuestra vida cotidiana, no suele sonar nada, sin embargo, también añade un elemento real que conecta de forma significativa al espectador con alguna situación concreta de la puesta en escena, al utilizarse ritmos y melodías predeterminadas que, al ser reconocidas por el espectador, provocan en él toda una serie de relaciones afectivas y conceptuales personales". Con estas palabras Carrillo Guzmán inicia su tesis, de la que traemos parte del capítulo II, donde recrea someramente la música en el teatro medieval español, ambientación histórica necesaria para el estudio de la música y el teatro en dos décadas del s. XX en este histórico teatro madrileño.

Cáseda Teresa, Jesús F. 2019. "Los orígenes del arcipreste de Talavera y del primer acto de *La Celestina*". *Revista Celestinesca* 43: 59-92.

Este artículo estudia los orígenes familiares de Alfonso Martínez de Toledo, posible autor del primer acto de *La Celestina*. Aporta algunos datos de interés sobre su biografía en relación con la composición de la obra y analiza su formación literaria. Establece su proximidad al fenómeno teatral, especialmente a Piccolomini, a Petrarca y a la comedia humanística italiana, así como su labor al frente de las representaciones teatrales en Toledo (incluidas las asuncionistas) a mediados del s. XV. Añade algunas interesantes coincidencias de carácter lingüístico y literario entre *El Corbacho* y *La Celestina*.

Castaño García, Joan et al. 1995a. "Present i futur de la Festa d'Elx. *Festa d'Elx*, 47: 133-147. Pero en la web consultada son pp. 391-397.

http://aillc.espais.iec.cat/files/2018/10/9_3_aillc_391_414.pdf (consultada el 12/12/2021).

La evolución que se aprecia en los últimos años es que hay una tendencia, no en Elche sino fuera, a ver el *Misterio* como una pieza de teatro culto, y ese es uno de los peligros a los que se enfrenta en estos momentos, ya que corremos el riesgo

de que pierda su alma y se convierta en una pieza de museo que podría ser representada en otras partes o fuera del ciclo. Por ello, sería necesario replantearse esas cuestiones. No obstante, el futuro de la *Fiesta* lo decidirá el pueblo de Elche, que ha sido el responsable hasta ahora.

Castaño García, Joan. 1995b. "Utilització y veneració d'imatges en el teatre assumpcionista medieval: la Festa o Misteri d'Elx." Pp. 57-63, en *Formes teatrals de la tradició medieval*, F. Massip (ed.). Barcelona: Institut del Teatre.

<https://www.academia.edu/4735325> (consultada el 09/09/2022).

Uno de los aspectos que puede resultar de interés dentro del estudio del teatro religioso medieval es la utilización y veneración de imágenes que simbolizan a determinados personajes, en las mismas representaciones o en actos litúrgicos íntimamente relacionados con estas. Aparecen en el escenario para simular la parte espiritual del ser humano, para representar muertes violentas o martirios o también como medida de seguridad para sustituir a los actores en caso de escenas peligrosas. En este caso, el autor se centra en las obras asuncionistas del ámbito cultural catalano-valenciano y, más concretamente, en la escenificación del *Misterio* de Elche.

Castaño García, Joan. 1997. *L'organització de la Festa a través dels temps. Món i Misteri de la Festa d'Elx*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

Reseña extraída de Gabriel Sansano i Belso. 1998. "Joan Castaño. L'organització de la Festa d'Elx a través del temps. València: *La Rella* 12: 81-84.

<https://www.academia.edu/4435897> (consultada el 04/03/2022):

Esta obra tiene un interés de primer orden para todas aquellas personas especialmente interesadas en saber cómo y de qué manera se ha organizado la representación de la *Fiesta* a lo largo de los siglos, qué personas han hecho posible su supervivencia. Al saber cómo a lo largo de quinientos años se ha creado un vínculo tan especial entre el pueblo de Elche y su representación, nos encontramos ante una historia más humana, que no filológica, musical o religiosa. Es el relato, hasta donde ha sido posible, de todas aquellas circunstancias que han ayudado a que la *Fiesta* superara todos los obstáculos y crisis que periódicamente ha sufrido con resignación. Castaño estructura su obra en ocho capítulos (dedicados al período que va del s. XV al XX, y el octavo dedicado a reflexionar sobre el futuro posible de la obra). (Texto traducido del valenciano al español)

Castaño García, Joan. 1998. "Els actors de la Festa d'Elx." Pp. 173-183, en *La teatralitat medieval y su supervivencia*. Actas del Seminario celebrado en el II Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval, G. Sansano (coord.) y C. Oliva (dir.). Ajuntament d'Elx-Institut de Cultura "Juan Gil-Albert".

<https://www.academia.edu/4735354> (consultada el 16/06/2022).

En la polémica sobre las dos visiones sobre la *Fiesta* de Elche, el autor se inclina sin dudas por la de mantenerla como una fiesta viva de los ilicitanos. Lo cual no quiere decir que pueda ser interesante buscar un perfeccionamiento técnico, tanto musical como escénico en los cantores. Pero siempre que no represente una renuncia a este espíritu popular y tradicional y siempre que se hagan los cambios con criterios claros y adecuados, que respeten la evolución de la obra hasta nuestros días. Solo así se puede mantener una obra llena de significado, fiel a sus raíces y proyectada al futuro.

Castaño García, Joan. 2001. *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alacant: Institut de Cultura "Juan Gil-Albert".

Este volumen recoge todos los artículos que este investigador ha ido publicando a lo largo de años sobre la *Fiesta* y el *Misterio*. Se ponen de manifiesto las principales características del mismo: fuentes, consuetas, textos, música, autores, origen, capilla de músicos y cantores, organización, historia, reconocimientos recibidos, etc.; y "Ciclo anual de la *Festa d'Elx*", donde se describen los diferentes actos que constituyen la celebración: nombramiento de los electos, montaje de los escenarios, prueba de voces y del ángel, *Nit de l'Albà*, ensayos generales, la *Vespra*, la *Roà*, la procesión, la *Festa*, las Salves de la Virgen, la Salve del 31 de agosto, los ciclos otoñales y la Venida de la Virgen. Se complementa con una bibliografía básica. Incluye una descripción del drama asuncionista y los versos de sus cantos.

Castaño García, Joan. 2008. «Un "Quadern de Direcció" de la Festa d'Elx dels últims anys del segle XX. » Pp. 175-201, en *Estudios sobre teatro medieval*, Sirera Turó (ed.). Valencia: Universidad de Valencia.

<https://www.academia.edu/4706469> (consultada el 05/02/2021).

El cuaderno de dirección presenta las indicaciones directivas propias del maestro de ceremonias de la *Fiesta*, y de las consuetas. Se especifican los gestos y movimientos teatrales de todos los cantores. El texto hace referencia siempre a los detalles escénicos propios de las representaciones tradicionales del 14 y 15 de agosto, así como las representaciones extraordinarias, indicando, con notas a pie de página, las diferencias escénicas con los días tradicionales. Aparece ilustrado con

ocho dibujos que clarifican determinadas situaciones y movimientos escénicos. (Texto traducido del valenciano al español)

Castaño García, Joan. 2010. “Los símbolos de la Festa o Misterio de Elche”. *Facies Domini* 2: 191-209.

<https://www.academia.edu/4647723> (consultada el 11/06/2022).

Una escenografía que, según la costumbre medieval, no contiene decorado ni otros elementos teatrales que permitan visualizar los distintos cambios producidos en los diferentes pasajes del drama sacro. De ahí la importancia que en la *Fiesta* de Elche tienen los símbolos. Unos símbolos que están presentes desde el principio al final de la representación. Unos símbolos que eran sobradamente conocidos en la época en que se comenzó a escenificar el *Misterio*, pero que ahora mismo se han ido diluyendo en una cultura que ha olvidado en gran medida su componente religioso, que, por tanto, nos cuesta comprender y que, en ocasiones, pueden pasar desapercibidos.

Castaño García, Joan. 2011. “El Misteri d'Elx, manifestación cultural de un pueblo”.

Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche, vol. I, 7: 1- 20.

<https://revistasocialesyjuridicas.files.wordpress.com/2011/07/07-tm-01.pdf>

(Consultada el 17/12/20229).

La promulgación de la Ley valenciana 13/2005 del 22 de diciembre del *Misterio de Elche* puede considerarse como la culminación de un largo proceso histórico en el cual, durante más de quinientos años, la *Fiesta* ha ido sorteando todo tipo de dificultades económicas, sociales y políticas para mantenerse siempre como referente fundamental de los ilicitanos. Desde las familias de la pequeña nobleza local que la sostuvieron en sus orígenes, pasando por la antigua Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, hasta alcanzar la estabilidad que le dio su organización por parte del Consejo de la ciudad. Estabilidad que, alterada de nuevo en el primer tercio del s. XX, encontró solución en organismos locales y nacionales como la Junta Nacional Restauradora de la posguerra o el Patronato Nacional del *Misterio* de Elche, ahora transformado en *Patronat del Misteri d'Elx*.

Castaño García, Joan. 2017a. “Dels ulls de cor devem plorar”. *Sóc per a Elig* 24: 49-52.

El objetivo de la *Fiesta* de Elche es conmover, crear un vínculo de afectividad emocional entre lo que se representa y el espectador, con la intención de incrementar la devoción, o al menos esta fue la finalidad con la que se creó hacia el último cuarto

del s. XV (ahora hay muchos más motivos que mueven la representación que se han ido sedimentando con el paso de los siglos). En este breve trabajo veremos cómo esta emotividad encuentra en el lamento, contrariamente al tono de gozo con el que tradicionalmente se ha revestido el relato de la Dormición y Asunción de María, un elemento de soporte.

Castaño García, Joan. 2017b. "La Festa o Misteri d'Elx des de la història". *Anuari Verdaguer* 25: 197-218.

<https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/348528>

(Consultada el 23-02 2022).

Este trabajo sigue los más de cinco siglos de historia de la *Fiesta o Misterio* de Elche, desde los orígenes hasta la actualidad, haciendo repaso de la evolución y los cambios de la puesta en escena y la evolución de los responsables hasta llegar al actual *Patronat del Misteri*, con la Generalitat, el Ayuntamiento y la Iglesia, y que tiene el punto de partida en la proclamación por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (2001). (Texto traducido del valenciano al español)

Castaño García, Joan. 2020. "Liturgia y escena en la «Festa» o «Misteri d'Elx»".

Pp. 359-378, en *Actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*, M. Poggio y V. J. Hernández (eds.). La Palma de Gran Canaria: Consejería de Cultura.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8035049>

(Consultada el 16/12/2022).

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

Castro Caridad, Eva M. y Pilar Lorenzo Gradín. 1993. "De lo espectacular a lo teatral. Consideraciones sobre el teatro medieval castellano". Pp. 361-373, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 outubro, 1991), vol. 2, A. Augusto y C. Almeida (coord.).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5287274>

(Consultada el 04/01/2023).

A finales del s. XIV, y más en el XV, la tradición europea desemboca en manifestaciones grandiosas y perfeccionadas desde un punto de vista técnico y espectacular que no se corresponde en absoluto con la situación castellana, que exhibe piezas breves, con poca perspectiva y con una técnica teatral muy simple. Hemos de señalar que los textos poéticos conservados del s. XV hablan demuestran qué tipo de tradición existió detrás de ellos, mejor dicho de no tradición. Hubo actividad teatral en Castilla, pero fue muy localizada y se produjo mediante textos que no parecen estar conectados entre sí, lo que implica la ausencia de la formación de una tradición. Esta solo se constituirá con Juan del Encina y Lucas Fernández como fruto de los cambios históricos y socioculturales del Renacimiento.

Castro Caridad, Eva. 1994. "Rito, Signo y Símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del Teatro Latino Medieval." Pp.75-88, en *Cultura y representación en la Edad Media*. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (octubre-noviembre de 1992), E. Rodríguez (ed.) Alicante: Diputación de Alicante e Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".

La teoría más aceptada para el nacimiento del drama litúrgico sostiene que se da a partir del desarrollo de los tropos, cuya eclosión se produjo a mediados del s. X. Asimismo, la aparición del teatro litúrgico se asimiló como un fenómeno vinculado al nuevo rito romano impulsado desde la política de unificación de la liturgia del imperio carolingio. En las últimas décadas se viene insistiendo en otras propuestas, como la necesidad de una expresión emocional inherente al rito litúrgico. Existe unanimidad en el hecho de que tanto tropos, secuencias y dramas fueron embellecimientos textuales, musicales y representacionales posteriores de la liturgia, que desde su formación contaba con otros recursos, si bien más sencillos (procesiones, antífonas, himnos, ritos específicos...).

Castro Caridad, Eva. 1997. *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*. Barcelona: Crítica, 28-29.

Reseña extraída de Josep Lluís Sirera Turó. 1997-98. *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria* 4-5, 1: 319-323.

<http://hdl.handle.net/10550/64322> (consultada el 10/04/2022):

La literatura medieval recoge un curioso repertorio de textos latinos que, formando siempre parte de la liturgia, se centraron primero en la Resurrección de Cristo, que se recordaba tanto en la misa, a través del tropo, como en maitines a

través del drama, interpretados por clérigos que prestaban su voz y gestos al relato evangélico. Debido a su enorme éxito, la Iglesia amplió la puesta en escena del rito, e introdujo nuevas ceremonias sobre distintos pasajes de la vida de Cristo, tomados de Evangelios canónicos y apócrifos. Castro presenta las piezas hispanas de teatro religioso en relación con sus análogos europeos y analizando cada una con minuciosa anotación.

Castro Caridad, Eva. 1998. "Del tropo al drama litúrgico". Pp. 39-66, en *II Jornadas de Canto Gregoriano*, P. Calahorra (coord.). Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.

<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1859> (consultada el 12/02/2022).

Los cantos corales tenían dos posibilidades de ejecución: responsorial, diálogo entre un coro y un solista, y antifonal, en la que dos coros ejecutaban el texto alternando el oír y el hablar. Los cantos corales serán los que más tropos reciban para embellecer, explicar y dar solemnidad a las festividades litúrgicas más importante, como la Navidad o la Semana Santa (y posteriormente también otras festividades marianas) Esta nueva liturgia, enriquecida con textos y formas musicales, surge de la necesidad de acercar a los fieles los distintos misterios de fe y facilitarles su comprensión, algo muy difícil de lograr en las ceremonias litúrgicas anteriores, en latín y demasiado solemnes En estos tropos musicales insertados en los cantos corales que paulatinamente se fueron desarrollando de modo independiente están los orígenes del teatro medieval europeo.

Catabbiani, Alfredo. 1990. *Calendario: Las fiestas, los mitos, las leyendas y los ritos del año*. Barcelona: Ultramar.

Cada calendario refleja la historia, las tradiciones, la religión de un pueblo: mitos y leyendas, ritos y costumbres, a menudo fruto de antiguos recuerdos. Cattabiani recorre nuestro calendario para reconstruir el origen, significado y función de sus fiestas religiosas y seculares. Siguiendo el ciclo del sol, desde el renacimiento simbólico en el solsticio de invierno hasta su ocaso en otoño, recorreremos todas las grandes recurrencias que marcan las diferentes épocas del año y las memorias de santos que tienen una importante función calendárica. A parte del recorrido por el camino histórico-simbólico y folclórico, también propone un "viaje celeste", porque en la raíz del calendario hay una visión astrológica basada en la observación de los astros y planetas que también marca las principales fiestas cristianas vinculadas a los solsticios y equinoccios.

Catalá Gorgues, Miguel Á. 2009. *La Asunción de la Virgen en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, 119-154 y 214-215.

<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=4214>

(Consultada el 12/12/2021).

Reseña extraída del Prólogo escrito por Silvia Caballer Almela. Directora General del Libro, 15-16:

El tema abordado en este libro constituye, entre otras muchas consideraciones, un referente identitario del acervo cultural valenciano sembrado de rituales y folclores en torno a la devoción de la Asunción, como lo atestigua el *Misterio* de Elche, sin olvidar las celebraciones de la Seu de Valencia y el *Misterio*, también asuncionista, de Castellón. Obra escrita con rigor documental y visión integradora que pretende poner de relieve lo autóctono y su relación con la tradición artística y literaria europea, procedente de Oriente, que ha hecho realidad a través de los siglos un ingente legado literario, artístico, doctrinal y etnográfico.

Cátedra García, Pedro M. 2005. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*. Madrid: Gredos, 9-28.

Reseña extraída de Juan C. Conde Ramírez. 2006. *Hispanic Review*, vol. 74, 4, otoño. University of Pennsylvania Press, 465-468.

<https://muse.jhu.edu/article/205878> (consultada el 09/02/2022):

En este libro se estudia el fenómeno del espectáculo dramático en el otoño de la Edad Media, aportando nuevos textos hasta ahora desconocidos que obligan a examinar de nuevo el origen y las características del teatro religioso de la Edad Media española, y, en concreto, el monástico femenino franciscano. Desde la perspectiva de las ritualidades culturales, como la lectura y la liturgia, y con los nuevos textos, se impone la revisión del teatro castellano religioso de finales de la Edad Media, de los dos últimos capítulos del libro, en los que se contextualiza el *Cancionero musical de Astudillo* en el espacio del teatro navideño medieval, y en relación con los textos clásicos en lengua romance, como los de Gómez Manrique, los perfiles de origen dramático de fray Íñigo de Mendoza, y otras muestras como, por ejemplo, algunos textos de Álvarez Gato.

Cavallé Fort, Núria (coord.). 2006. *El Misteri de la Selva. La vitalitat de l'escena medieval als nostres dies. Patronat de la Representació del Misteri de la*

Selva. Introducción de Armand Puig i Tàrrrech. Tarragona: Edicions El Mèdol, 9-17.

El *Misterio* de la Selva: un texto anónimo, voluntariamente literario, que conjunta, en una magistral simbiosis, toda la sensualidad del léxico trovadoresco dirigido públicamente a María, aunque no menos desgarrador, con la viveza de la lengua hablada en la segunda mitad del siglo XIV. Armonía celestial, bufonada diabólica y alboroto judío vivifican, cada agosto, el drama asuncionista en lengua vulgar más antiguo de Europa que se conserva íntegro. Incienso ritual, hierbas aromáticas, gregoriano y polifonía, juegos de luz, cirios que desdibujan contornos. Todo un gozo para los sentidos que conducirá al espectador actual a una desconocida serenidad y a una exaltación colectiva.

Chiclana Cardona, Ángel. 1998. "Textos protodramáticos de la literatura italiana: de los juglares a la sacra rapresentazione." Pp. 19-39, en *El teatro italiano*. Actas del VII Congreso Nacional de italianistas (Valencia, del 21 al 23 de octubre de 1996), J. Espinosa (ed.). Valencia: Universidad de Valencia.

Propone la existencia de una doble génesis para el teatro medieval italiano: una dramática sacra, escrita por clérigos, culta y en latín, y otra en lengua vernácula, escrita por clérigos en sus comienzos, con finalidad edificante para los fieles, pero que pronto evoluciona y se aparta de lo litúrgico y eclesial para hacerse laica en sus planteamientos y objetivos, escrita a partir de determinado momento por juglares o autores laicos, cuya finalidad es más la diversión que la catequesis. Por ello, pasará de hacerse en el interior del templo, representada por clérigos, a los atrios u otros espacios urbanos.

Christian, Willian A. 1991. *Religiosidad local en la España del Felipe II*. Madrid: Nerea, 39-92.

http://books.google.es/books/about/Religiosidad_local_en_la_Espa%C3%B1a_de_Feli.html?id=a2w43WYpLRYC (consultada el 21/06/2022).

Este libro constituye una valiosa aportación al conocimiento de una de las facetas más oscuras de la España del s. XVI. Aunque el catolicismo español de los s. XVI y XVII viene despertando el interés de los estudiosos desde hace tiempo, hasta ahora las investigaciones se han centrado sobre todo en la obra de los teólogos, humanistas, místicos y santos, y también en la lucha de la Inquisición y la Corona contra la heterodoxia. En esta obra, W. Christian se ocupa de otros temas mucho menos explorados: la religiosidad local, las creencias y prácticas religiosas de los españoles llanos, especialmente en el medio rural.

Codina Bonilla, Lluís. 2020. “Cómo hacer revisiones bibliográficas tradicionales o sistemáticas utilizando bases de datos académicas”. *Revista ORL*, vol. 11, vol. 2: 139-153.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7481766>

(Consultada el 19/03/2022).

Las bases de datos académicas permiten llevar a cabo revisiones bibliográficas que estén libres de sesgos y que a la vez tengan la máxima transparencia y trazabilidad. Presenta las claves principales que conectan el uso de bases de datos académicas con las revisiones bibliográficas, sistemáticas o tradicionales, con su alternativa para Ciencias Sociales y Humanidades. En cada apartado se presentan enlaces a entradas relacionadas donde se amplían los temas tratados para quienes deseen profundizar en ellos. Al final se presenta una bibliografía recomendada y se destacan las dos importantes obras en las que el autor ha basado principalmente este y otros trabajos anteriores sobre el mismo tema.

Cotán Fernández, Almudena. 2020. “El método etnográfico como construcción de conocimiento: un análisis descriptivo sobre su uso y conceptualización en ciencias sociales”. *Revista de Educación Márgenes*, 1 (1): 3-103.

<http://dx.doi.org/10.24310/mgnmar.v1i1.7241> (consultada el 15/05/2022).

La investigación cualitativa centra sus intereses en el análisis de las relaciones sociales. El método etnográfico se interesa en analizar, describir y comprender el funcionamiento de las culturas y lo que a ellas acontecen. El presente trabajo tiene como objetivo principal realizar una revisión bibliográfica sobre el método etnográfico. Con una metodología descriptiva, se realizará primeramente una reseña sobre el origen de este método, así como a su conceptualización y caracterización. En segundo lugar, se abordará su importancia desde un punto de vista educativo y se realizarán algunas propuestas de orientación para su puesta en práctica. Se finalizará con un apartado de conclusiones entre las que se destaca las múltiples ventajas que el uso de este método ofrece, destacando su carácter proactivo hacia la búsqueda de mejoras y su carácter descriptivo, naturalista, holístico e inductivo

Cotarelo y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillièrre, VI-XLIV.

<https://archive.org/details/coleccindeentr0101cotauoft/page/n11/mode/2up>

(Consultada el 19/06/2022).

Reseña extraída de Sofía Eiroa Rodríguez. 2000. "Reseñas de libros". *Criticón* 79: 178-180.

https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_179.pdf

(Consultada el 19/06/2022).

Una de idea tradicional de gran difusión ha sido considerar los entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas como un todo agrupado bajo la calificación de teatro menor, por su menor extensión frente al género teatral áureo por antonomasia: la comedia. Pero no se ha evitado en ningún caso el tono peyorativo de dicha calificación. Estas piezas teatrales, eran complemento de la comedia, junto a ella formaban un espectáculo teatral completo. En no pocas ocasiones eran los momentos más esperados por el público. En los últimos años han avanzado de forma considerable los estudios dedicados a estas piezas (sobre todo al entremés), se han realizado congresos sobre el tema y no pocas ediciones de calidad. España posee una gran riqueza de datos.

Cots Morató, Francisco de Paula. 2011. "El tipo iconográfico de los ángeles adoradores. Reflexiones introductorias." Pp. 229-239, en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, R. Zafra y J. J. Aranza (eds.) Pamplona: Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra.

http://www.studiolum.com/congreso/anejos_imago/anejos-

[1/Cots_Morato_Francisco_de_Paula_El_tipo_iconografico_de_los_angeles_adoradore.pdf](http://www.studiolum.com/congreso/anejos_imago/anejos-1/Cots_Morato_Francisco_de_Paula_El_tipo_iconografico_de_los_angeles_adoradore.pdf) (consultada el 01/03/2022)

Los ángeles han suscitado en la teología y en el arte opiniones encontradas. Su función principal es dar gloria a Dios y así aparecen en los diversos textos sagrados. El Apocalipsis es una buena muestra de ello. Los seres angélicos acompañan y reverencian al Todopoderoso, aunque este no necesite ni de su compañía ni su adoración. El presente artículo tiene como objeto analizar el tipo iconográfico de los ángeles adorantes a lo largo de la historia del arte visual cristiano

en un período comprendido entre la Baja Edad Media y nuestros días. El tipo icónico de ángeles adorantes es muy variado, pues se encuentran desde los ya comentados a aquellos que están simplemente de pie o sosteniendo algún elemento, parte de una custodia, etc.

Cots Morató, Francisco de Paula. 2013. "El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios." Pp. 215-223, en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, A. Martínez, M. I. Osuna y V. Infantes (eds.). Sociedad Española de Emblemática (coord.).
<https://docplayer.es/11238940-El-tipo-iconografico-de-los-angeles-ceroferarios-y-turiferarios-1.html> (consultada el 01/03/2022)

Según explica el autor, desde la Alta Edad Media, los ángeles ceroferarios y turiferarios están presentes en el arte: en las escenas de la Pasión, en las referidas a la Eucaristía, a la Virgen y a los santos. En algunas serán punto preferente, como los entierros, porque adorantes, ceroferarios y turiferarios reviven la liturgia celeste en la tierra y esa liturgia les sitúa en un lugar privilegiado dentro de las representaciones.

Coussemaker, Charles E. 1860. *Drames liturgiques du moyen age (texte et musique)*. Rennes: Imprimerie de H. Vatar, V-XIX. Existe una reimpresión en New York: Broude Bros. 1964.
<https://books.google.es/books?id=Wdtva0RGnWcC>
(Consultada el 21/02/2022).

Reseña extraída de Léopold Delisle. 1863. *Bibliothèque de l'École des chartes* 24: 268-269
https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1863_num_24_1_445889
(Consultada el 21/02/2022):

Coussemaker ha consagrado este gran tratado a la publicación de documentos que ocupan un lugar importante en la historia del teatro antiguo francés. Estos dramas litúrgicos no deben ser confundidos con los misterios. Los primeros son de carácter exclusivamente religioso, por religiosos y en lugares sagrados; los otros son representados sobre teatros por grupos laicos y exponen a los espectadores a sentimientos no solo religiosos, sino también mundanos. Estudia la importancia fundamental de la música en el drama litúrgico, esto nos permite conocer piezas largamente olvidadas y conectadas con la liturgia, el teatro y la música. El autor

reproduce 22 piezas escrupulosamente con su música. (Texto traducido del francés al español)

Crawford, J. P. Wickersham. 1910. "The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega". *The Romanic Review*, 1: 302-312.

<https://doi.org/10.7916/D8668CCG> (consultada el 28/01/2022).

Según Crawford, aunque se han publicado muchas obras de teatro españolas del s. XVI, se ha prestado relativamente poca atención a algunos de los personajes que aparecen constantemente en estas obras. En el drama del s. XVI encontramos muchos personajes que fueron desarrollados por los dramaturgos más hábiles del siglo siguiente y es necesario un estudio de estas primeras obras para una comprensión completa de los productos más acabados. Es objeto de este artículo estudiar al diablo como figura dramática en el drama religioso español anterior a Lope de Vega. Se adjunta una lista de las obras que fueron accesibles al autor en las que aparece el diablo, y se agrupan por conveniencia en misterios, obras sobre la vida de santos y moralidades. (Texto traducido del inglés al español)

Crawford, J. P. Wickersham. 1911. "The Catalan Mascarón and an Episode in Jacob van Maerlant's Merlijn". Published by: *Modern Language Association*, vol. 26, 1: 31-50.

<https://www.jstor.org/stable/456873> (consultada el 01/07/2022).

El diablo Mascarón dialoga, como acusador del linaje humano, con Dios como juez y la Virgen como abogada; esto hace que la obra se asemeje a los misterios y hace posible que estuviese destinado a ser recitado entre varias personas, siendo una de ellas la encargada de la narración; hay quien opina que, si se recitó en público, fue por una persona sola, al menos en el Mascarón catalán. No se opone a la recitación alternada el hecho de que la parte del narrador sea muy extensa y que en nada manifieste que se dirige a espectadores, ni que la designación de personajes esté puesta en boca del narrador.

Criado Mainar, Jesús. 2015. *Culto e Imágenes de la Virgen de la cama en el Aragón Occidental. El Tránsito de María y la devoción asuncionista en la Comunidad de Calatayud*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 59-93.

<https://blancas.unizar.es/wp-content/uploads/2020/12/2015.Virgenes-de-la-cama.pdf> (consultada el 12/02/2022).

Investigación monográfica muy interesante para conocer el desarrollo de la devoción asuncionista en gran parte de Aragón, así como la influencia recibida de otras partes del Reino, como Mallorca, Cataluña o Valencia. Abarca aspectos litúrgicos y devocionales, la cofradía de Nuestra Señora del Milagro de Zaragoza y las procesiones de la Virgen de la cama, la Virgen de la cama del *Museu de Lleida*, más allá de Zaragoza, la difusión del culto asuncionista por el Aragón occidental. También es interesante para conocer no solo los aspectos iconográficos de la Asunción en este territorio, sino también para conocer al detalle, gracias a su Apéndice documental, principalmente procesiones, actos de culto y la historia de las cofradías asuncionistas en Aragón.

Criado Mainar, Jesús. 2018. "La Virgen de la cama, un culto singular. Apuntes devocionales e iconográficos" (17 agosto). *Ciclo de conferencias En torno a la Asunción. Fiesta e iconografía*. Pamplona: Universidad de Navarra.
<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2018/la-virgen-de-la-cama> (consultada el 17/04/2022).

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra nació en el año 2005 para dar respuesta a la necesidad de promoción de la cultura en general y, dentro de ella, de la navarra en particular, con el propósito de fomentar su conocimiento y de elevar el nivel cultural. Un sector fundamental de esta cultura está compuesto por el patrimonio monumental y artístico de Navarra, una rica herencia del pasado histórico con carácter propio y diverso. El conocimiento y difusión del patrimonio y los bienes culturales desempeñan una función didáctica de primer orden en el mundo actual, porque hacen posible que los ciudadanos sean conscientes de sus raíces, valores y tradiciones, a la vez que los sensibiliza para su conservación y disfrute. Este artículo es una aportación al arte en lo referente a imágenes asuncionistas.

Cruz Vázquez, Manuel M. 2010. "Teatro y mito, hacia una hermeneusis escénica". *Pensamiento. Papeles de Filosofía*: 95-127.
<https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/248>
(Consultada 09/11/2022).

Ahondando en las diferentes mitologías y en las múltiples simbolizaciones, podemos contar con vastas visiones de las concepciones sagradas que el hombre ha desarrollado para comprender el mundo. El mito es una constante en todo el mundo, como la manifestación de una necesidad interna de pensamiento mágico del ser humano, que da cauce a la celebración religiosa original del hombre. Nos dan la posibilidad de desarrollar un proceso de reconocimiento cósmico a través de los

procesos escénicos, su simbolización y su sentido y de cómo pueden ser estos una herramienta fundamental para la comunicación, tratando de explicar sus procesos desde la hermenéutica simbólica que media los cruces contemporáneos de las diferentes ciencias humanas en torno al lenguaje y su sentido.

Cuesta Dueñas, Juan J. 2015. *Juego y teatro. Una propuesta de (re)gamificación escénica*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 69- 103.

<http://hdl.handle.net/10803/385016> (consultada el 09/04/2022).

Esta Tesis investiga la interrelación entre juego y teatro, pues pese a ser esta una relación secular, ha estado poco investigada hasta el momento. Partiendo de un análisis histórico para comprender el porqué de esta falta de interés investigador, en el marco teórico se propone un estudio profundo de todos los conceptos y de la teoría crítica existente tanto sobre el juego, en general, como sobre el juego en el contexto teatral en particular, para observar el aumento de lo lúdico en las últimas décadas en ambos ámbitos. Esta tesis aporta una propuesta de reapropiación del juego por la escena, desde una razonada comprensión de la profundidad de dicho juego. Nos ha interesado, especialmente, el apartado sobre moral, religión, juego y teatro.

Cutillas Sánchez, Vicente, Pepa Morató Ascó y Magdalena Rizo Soler. 2006a. "Educación dramática e interculturalidad". *Edetania. Estudios y propuestas de educación* 33: 107-116.

Este proyecto de interculturalidad nos ha ayudado a reflexionar y valorar posibles cambios en la dinámica educativa. Nuestro proyecto, a través de la dramatización y el teatro, ha sido un instrumento metodológico válido para mejorar la calidad de la enseñanza. Enriquece al alumnado, que aprende a motivarse, a sensibilizarse y hacerse responsable con los problemas ajenos. La educación es un proceso complejo y holístico, capaz de transformarnos, mediante la creatividad, en mejores personas. Este método dramático, muy simbólico y de lenguajes totales, reduce el tiempo y el esfuerzo en el aprendizaje; despierta su atención; hace el aprendizaje más fácil; su comprensión es mayor que solo con la enseñanza verbal; aprenden a captar mensajes audiovisuales, plásticos, polisémicos y llenos de vida.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2006b. *La enseñanza de la Dramatización y el Teatro: un Proyecto didáctico para Educación Secundaria*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.

Partiendo de una extensa fundamentación histórica, psicológica, pedagógica y epistemológica sobre la utilización del teatro como herramienta docente, el autor

de la tesis, presenta un proyecto didáctico de enseñanza de la dramatización y el teatro en Educación Secundaria. Antes de ello, realiza un estudio empírico-cuantitativo a través de encuestas y entrevistas personales y grupales para comprobar las hipótesis a los diversos estamentos de la docencia. El último tomo de la tesis es una variada recopilación de actividades de animación cultural, dramática y teatral llevadas a cabo en varios institutos por el autor, como profesor de Literatura y de Teatro, adjuntando todo tipo de material gráfico y audiovisual de las mismas.

Cutillas Sánchez, Vicente y Rafael Delgado García. 2009. "Las habilidades sociales, teatro y Navidad", en *Conjunto de Experiencias didácticas*, J. R. Puerta (coord.). CSI-CSIF Sector Enseñanza, patrocinado por ANAYA.

Para el alumnado de Secundaria es muy complicado entender algo tan ajeno a ellos como el teatro medieval y los dramas litúrgicos y religiosos. Fue un recurso pedagógico para el entrenamiento y adquisición de habilidades sociales en tutoría. Nuestro objetivo principal es doble. Por una parte, nos centramos en la multiculturalidad como diversidad, respeto y conocimiento de culturas diferentes, ya que en estas actividades procuramos siempre que participe y se implique como forma de integración el alumnado foráneo, incluso los no cristianos. Por otra parte, acercar e implicar al alumnado en la cultura y la literatura medieval religiosa. Aprovechando la cercanía de la Navidad, preparamos entre todos una obra de tema navideño, basada en una pieza de Gil Vicente *Auto pastoril castellano*.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2010a. "Aportaciones del teatro jesuítico a la comedia nueva y al teatro escolar actual". *Cátedra Nova* 29: 133-141.

La *Ratio Studiorum* de las escuelas jesuíticas incluía festividades y conmemoraciones especiales en que los profesores y alumnos representaban obras de teatro (casi siempre de tema religioso, como la Asunción de María); escritas muy a menudo por los mismos profesores, incluso textos teatrales latinos y griegos usados para la clase de lenguas clásicas o de gramática. La eclosión por toda Europa de dichas escuelas supuso, especialmente en España, un acicate a la renovación teatral de la comedia nueva en los Siglos de Oro.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2010b. "Aproximación al misterio asuncionista de la catedral de Valencia". *Cátedra Nova* 30: 127-141.

Este artículo consiste en un análisis semiótico sobre la dramaturgia del *Misterio asuncionista* de la Catedral de Valencia, según el texto adaptado por el profesor Sanchis Guarner: escenas, episodios dramáticos, personajes, puesta en escena y decorados, texto de la Virgen María, etc., para concluir que es un claro antecedente del *Misterio* de Elche, sobre todo por la sugerente tramoya aérea.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2013. "El Prendimiento: continúa la tradición". *Revista Murgetana* 129: 63-93.

Este artículo contiene un estudio socioantropológico, literario y métrico de esta obra de teatro religioso tardorromántico, que se representa todos los años el día de Miércoles Santo en Jumilla, desde el s. XIX, basada en el pasaje evangélico de Jesús Prendido en el Huerto de Getsemaní y su posterior presentación ante Herodes, Caifás, Pilatos etc., según narran los Evangelios. Supone una muestra de auto religioso o drama sacro, representado tradicionalmente por los propios vecinos de Jumilla.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2015. "El teatro y la pedagogía en la historia de la educación". *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos Digital* 28: 1-31.

Este artículo muestra diacrónicamente la hipótesis de cómo el teatro, en sus diversas versiones y tipologías históricas, se convierte en una herramienta muy valiosa de educación social e individual, desde sus remotos orígenes en la antigua Grecia, pasando por la Edad Media (teatro religioso con valor catequético), los Siglos de Oro, la Ilustración, teatro romántico, etc., con especial profundización en el teatro escolar y en el uso psicopedagógico de las técnicas dramáticas.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2019. "De Elche a Jumilla, siguiendo el misterio de Nuestra Señora de la Asunción". *Sóc per a Elig* 31: 123-133.

Este artículo contiene una adaptación del Pregón a la Virgen de la Asunción pronunciado por el autor en julio de 2018 en Jumilla. Supone un recorrido por las fuentes apócrifas, literarias e históricas sobre la Asunción de María, así como un estudio descriptivo de los dramas asuncionistas en Europa, especialmente en España, para acabar con una propuesta de recuperación del antiguo drama de la Asunción de María representado en Jumilla hasta su prohibición en el s. XVIII.

Cutillas Sánchez, Vicente. 2025. "Revisión histórica de la Real Cofradía de la Virgen de la Asunción, Patrona de Jumilla". *Cauriensia, Revista Anual de Ciencias Eclesiásticas*, vol. XX (en imprenta).

El artículo consta de una Introducción para justificar la motivación, el objeto de estudio, los objetivos y la metodología utilizados para su elaboración. A continuación, se realiza un recorrido diacrónico basado en abundante documentación bibliográfica sobre lo que, primeramente, denominamos la antigua Cofradía desde la Edad Media hasta mediados del s. XX; aquí relatamos el origen del culto a la Asunción en Jumilla, la aparición de la Cofradía en el s. XVI y su

posterior desaparición a finales del s. XIX. A continuación, aparece la Refundación de la nueva Cofradía en los años 90 del s. XX y de qué manera ha evolucionado tanto en sus Juntas Directivas, como en sus aspectos estatutarios, sus múltiples actividades de culto y caritativas, así como su implicación entre los fieles jumillanos. Finaliza con la exposición de nuevas perspectivas de estudio y una amplia Bibliografía.

Dabbagh Rollán, Víctor O. 2013. "La simbología de las fiestas patronales: ejemplo de Pradoluengo". *Revista de Folklore* 373: 38-53.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-simbologia-de-las-fiestas-patronales-ejemplo-de-pradoluengo-783904> (consultada el 16/04/2022).

Dentro de la amplia variedad de fiestas que pueblan el calendario español, las fiestas patronales constituyen un caso especial ya que, al mismo tiempo que comparten las características propias de cualquier otra fiesta, tienen una doble particularidad: tienen un origen religioso y están fuertemente marcadas por su delimitación geográfica a una comunidad concreta. Muchos son los aspectos analizables dentro de las fiestas patronales, pero desde este artículo se aborda el simbólico. En primer lugar, trata de forma general el tema en cuestión, las fiestas patronales, desentrañando el mito sobre el que se asientan, así como los rituales que los mantienen.

Dabini, Attilio. 1959. "Apuntes sobre el teatro italiano: de la Edad Media a la Commedia dell'arte". *Universidad* 42: 25-50.

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/3997>

(Consultada el 06/10/2022).

Según algunos historiadores, Europa debe a la Italia de los s. XV-XVI, junto con la cultura del Renacimiento, la comedia erudita, el drama pastoral, la ópera, la arquitectura teatral y la escenografía; y, finalmente, la *commedia dell'arte*, que resultó para toda Europa la escuela del arte escénico. Una de las razones de que a partir del s. XIV disminuyese la importancia del teatro popular y religioso fue el triunfo temprano del humanismo en Italia, este mundo no es visto ya como "valle de lágrimas", se produce también un renacer del teatro clásico grecolatino. Por otra parte, la *commedia dell'arte* reformó todo el teatro de Europa con estos tres principios: papel predominante del actor, importancia de la mecánica del efecto teatral e importancia de la acción.

Davidson, Clifford (ed.). 2011. *The York Corpus Christi Plays*. Western Michigan University, 12.

https://books.google.es/books/about/The_York_Corpus_Christi_Plays.html?id=F3rtDwAAQBAJ&redir_esc=y (consultada el 04/06/2022).

Para conmemorar el *Corpus Christi* se introdujeron certámenes y obras de teatro para acceder a otra forma de visualizar y participar en aquellos eventos de la historia de la Salvación que se creía que eran más importantes para la vida de los ciudadanos de York. Así se podrán exhibir las “cosas invisibles” del orden divino “desde la creación del mundo”, y esto podrá hacerse para traer estos hechos a la órbita de la memoria colectiva. Se considerara a York como centro típico de todo un género de drama cívico primitivo generado por la fiesta religiosa. Las obras de *York Corpus Christi* representan una supervivencia única del teatro medieval. Forman el único ciclo de obra completo asociado de manera verificable con la fiesta de *Corpus Christi* que existe y se representó en un lugar específico de Inglaterra. (Texto traducido del inglés al español)

Delicado Martínez, Francisco J. 1996. "La devoción popular en Yecla". *Yakka* 7: 83-128.

<https://fdocuments.ec/document/la-devocion-popular-en-yecla.html?page=41> (consultada el 12/05/2022).

Las fiestas, rituales y ceremonias descritos son retazos de toda una cultura popular en parte hoy desaparecida o hecha folclore, que nos habla de un tiempo y de una vida social, de unas actitudes y de unos comportamientos, en los que se mezclan una serie de mitos (leyendas, fábulas, supersticiones) y de ritos populares en sus más variadas representaciones (romerías, rogativas, conjuros, hogueras, exvotos,...), con la religiosidad más ancestral de un pueblo, tanto podría ser Yecla como su vecina Jumilla, como eje vertebrador de creencias y rituales de la fe cristiana.

Delicado Martínez, Francisco J. 2012. “Devoción y patrimonio artístico en torno de Nuestra Señora de la Asunción en Jumilla (Región de Murcia)”. Pp. 901-926, en *Advocaciones Marianas de Gloria. Simposium* (XXª Edición del 6/9 de Septiembre). San Lorenzo del Escorial.

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-DevocionYPatrimonioArtisticoEnTornoDeNuestraSenora-4104154.pdf>
(Consultada el 01/05/2022).

El autor comienza con una Introducción sobre el las fuentes y expansión de la advocación del Tránsito o Dormición de María. Cómo llega y se asienta la devoción a Nuestra Señora de la Asunción en Jumilla, su liturgia, el teatro sacro asuncionista y la cofradía, sobre todo a partir el s. XVI. La Ermita de San Agustín, como “casa propia” de la patrona asuncionista. Los mecenas de la imagen y la cofradía. La Ermita de San Agustín de Jumilla en la literatura artística, su génesis histórica y su arquitectura. El patrimonio mueble: obras de pintura y escultura de la Virgen. Sus artes suntuarias (bordados y orfebrería). Para acabar el artículo, unas consideraciones finales sobre los distintos emplazamientos de la imagen de Nuestra Señora de la Asunción y su definitivo traslado a san Agustín.

Díaz de Prado Maravilla, Alberto J. 2014. *Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 49-80.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/29930/1/T36025.pdf>

(Consultada el 22/03/2022).

En Hispanoamérica perviven, casi irreconocibles, asociadas a los hechos escénicos y adscritas al folclore, unas prácticas parateatrales de corte colonial y precolombino, que fueron alojadas por los naturales en el ámbito de una celebración religiosa. El presente estudio analiza estas manifestaciones y el modo en que supieron adecuarse a unas circunstancias cuyos nuevos componentes, de procedencia evangelizadora y europea, respondían a un proceso de aculturación. Vinculadas con las fiestas patronales convergen, de forma simultánea, otras prácticas no canónicas de representación estrictamente teatral cuyos aspectos hieráticos y espirituales dotan a las mismas de unas características particularmente exclusivas que permiten incluirlas en las celebraciones de tipo paralitúrgico, cuyo enfoque carece de precedentes.

Díaz González, Joaquín. 2017. "El Miserere de Azamor". Pp.104-117, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

El *miserere* es un canto de un salmo que tradicionalmente la Iglesia mantuvo dentro de la liturgia de la Semana Santa interpretado en la mañana, durante el oficio de *Laudes* del Jueves Santo. En algunos sitios ha cambiado y en otros no. El salmo 50 (o 51) es el salmo del arrepentimiento por excelencia, porque trasmite las palabras del rey David, cuando ante un profeta se confiesa de sus pecados y de haber mandado a la muerte a su capitán general, porque está enamorado de su mujer. Ese “apiádate de mí Dios mío, perdóname según tu misericordia” es un canto muy poético que ha llamado la atención de muchos poetas, que han hecho lo que se llamaban antiguamente glosas o *contrafacta*.

Díez Barroso, Santiago. 2017. "Dramatis Personae, memoria Passionis domini nostri Iesu christi per ducatum misericordiae". Pp. 372-386, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

Las representaciones y ritos de Semana Santa entran dentro de lo que la Iglesia y la antropología catalogan como religiosidad / piedad popular. Aunque dichas representaciones gozan de gran aquiescencia (también de la propia jerarquía eclesiástica) y nutrida participación necesitarían ser deconstruidas, para que representen adecuadamente lo que representan y no se dejen engullir ni por una piedad mal entendida ni por la espectacularidad y el consumismo, a los que induce un secularismo rampante y una mentalidad, cuya meta es conseguir que la Semana Santa sea declarada de interés turístico. Solo así, piensa el autor, podrán desarrollarse y crecer adecuadamente.

Díez Borque, José M. 1987. "Liturgia-fiesta-teatro. Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6: 485-499.

<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE8787110485A/13369/> (consultada el 08/05/2022).

El autor nos advierte de que no quiere que se deduzca de su escrito una voluntad de expandir lo teatral en el XVI sin fronteras ni límites. Sencillamente, pretende que se investiguen las órbitas concéntricas de teatralidad en la relación

liturgia-fiesta-teatro, porque así fue la realidad y porque ceñirse a esos cuantos nombres y géneros habituales en las historias de la literatura (y del teatro) supone no solo dejar en la oscuridad manifestaciones importantes de teatralidad, sino, lo que es más grave, desenfocar el problema del teatro en ese periodo con una aséptica, irreal, pureza genérica, por más que hubiera unos cuantos géneros, con las bendiciones de teatralidad completa.

Díez Borque, José M. (ed.). 1988. *Historia del teatro en España*, vol. II. Madrid: Taurus, 49 y 71.

Díez Borque señala que existen multitud de manifestaciones que, en una suerte de órbitas concéntricas de más a menos, formaban parte del espectro amplio de la teatralidad de los s. XVI-XVII, de lo que las personas de esas épocas veían y oían más o menos como espectáculo, en las fronteras de lo que, habitualmente, viene siendo considerado como teatro. Tenemos una visión histórica del teatro, y nuestros conceptos son posaristotélicos. El concepto de teatralidad, reconoce el autor, es extenso y ambiguo. El espectador del Siglo de Oro no distinguía entre teatro y parateatro. El problema hay que abordarlo desde la historia del espectáculo en general. Se trata sobre todo de un problema de recepción.

Díez de Revenga Torres, Francisco J. 1968. *El tema de la muerte en la Literatura Española del siglo XV*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia, 95-117. Contiene un extracto de 22 páginas sobre su Tesis de Licenciatura que, en realidad, contenía 178 folios.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/21835/1/04%20Dos%20aspectos%20del%20tema%20de%20la%20muerte%20en%20la%20literatura%20del%20siglo%20XV.pdf> (consultada el 03/07/2022).

El autor emprendió su estudio tomando muy en cuenta la numerosa bibliografía sobre el tema para estructurar las diversas formas que tuvo el hombre del s. XV de comprender ese fenómeno vital que es la muerte. En aquel trabajo trató los que a su parecer son los puntos olvidados o menos tenidos en cuenta, por su intrascendencia, por los críticos de nuestro s. XV, ya que se alejan del tono meditativo y doctrinal que inunda las letras de los años anteriores al Renacimiento. Al publicar ahora estas notas, no hace sino reforzar la idea que era la base de su primer trabajo: la presencia, en este siglo más que nunca de la muerte en nuestra literatura.

Domene Verdú, José F. 2017. "La función social e ideológica de las fiestas religiosas: identidad local, control social e instrumento de dominación". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXII, 1: 171-197.
<https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.01.007> (consultada el 13/05/2022).

El presente artículo argumenta que las fiestas religiosas y patronales pertenecen a lo que se denomina religiosidad popular, son utilitaristas, porque se utilizaban como solución a las calamidades naturales y sanitarias, y son principalmente un símbolo de identidad local o regional. Pero, además, han tenido siempre una función social, que se podría resumir en el mantenimiento del orden social establecido mediante la identificación de parte de la población con la aristocracia dominante. Las fiestas religiosas eran, entonces, la manifestación cultural más idónea para propiciar que el pueblo llano adoptara estas actitudes hacia el poder eclesiástico e, indirectamente, también hacia el político.

Doménech i García, Sergi. 2011. "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los "verdaderos retratos" marianos como imágenes de sustitución afectiva". *Tiempos de América. Revista de historia, Cultura y Territorio* 18: 78.

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/369954> (consultada el 17/05/2022).

El presente artículo estudia el grado de programación que existió alrededor de las devociones populares y de la función persuasiva que llegó a alcanzar un género concreto de imágenes de devoción, el de las réplicas exactas o verdaderos retratos, procurando definir especialmente aquellos que se sirvieron de técnicas y artificios tales como el trampantojo. Su principal propósito es establecer las bases del discurso visual de las *vera efigie* y el papel que estas desempeñaron en la conducción de la espiritualidad en la cultura religiosa novohispana, centrándose principalmente en cultos marianos.

Doménech i García, Sergi. 2014. "Imagen y devoción de los siete Príncipes angélicos en Nueva España". *Ars Longa* 23: 151-172.

<https://www.academia.edu/16133154> (consultada el 22/02/2023).

El artículo aborda el asunto del culto angélico a los Siete Príncipes en Nueva España, analizando, en primer lugar, la tradición teológica que lo respalda. Asimismo, analiza las bases del culto, que se sustenta en el *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal, místico franciscano, redactada bajo el supuesto dictado del arcángel Gabriel. Con todo ello, se detiene a estudiar la tradición visual de la imagen de los Siete Príncipes en el Virreinato de Nueva España y se adentra en la tradición

literaria novohispana que le dio respaldo. Los textos de Rafael de Bonafé, Alonso Alberto de Velasco y Andrés Serrano sitúan en el centro de este culto angélico el tema de la evangelización como destino escatológico y, con ello, el papel protagonista de la monarquía hispánica y los jesuitas.

Donghi, A. 2008. *¿No entiendo la Liturgia! Explicación de los gestos, las palabras y las acciones de la Liturgia*. Coyoacán (México D. F.): Ediciones Paulinas, 7.

En este libro se explican los gestos, las palabras y las acciones que se manejan al celebrar cualquier acción litúrgica. La verdad de la celebración litúrgica es el culto espiritual de la vida de cada día. Así proclamamos con todo nuestro ser la plena señoría de Cristo y crecemos en la espera de la manifestación de esa gloria. En el signo de su donación, el Invisible se nos manifiesta con toda la densidad de su pobreza y su precariedad para hacernos desear el momento del paso de la vida terrena a la gloriosa de la visión divina.

Donovan, Richard B. 1958. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 96 y ss.

Reseña extraída de Frida Weber de Kurlat. 1962. "Reseñas". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XVI, 1/2: 105-107.

<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1482>,

(Consultada el 16/12/2021):

Gracias a esta obra queda documentada la escisión que existió para el drama litúrgico entre Cataluña por un lado -con manifestaciones abundantes de un material que la asemeja a los otros países de la Europa occidental- y el resto de España por otro, con su notoria pobreza. La implantación tardía del rito romano en Castilla es la razón de esa escasez de tropos; la liturgia mozárabe no da opción a ellos. Donovan analiza verdaderos dramas litúrgicos otras zonas de la Península y en cada una se agrupa el material en torno a las celebraciones de Semana Santa y Navidad en las que se originaron. Donovan sostiene que los tropos dramatizados, con el estatismo propio de trozos de liturgia, subsisten hasta el s. XV y aún el XVI, mientras a su lado se desarrolla, como forma paralela, un teatro de temas religiosos cada vez más rico de elementos profanos.

Dubatti, Jorge (coord.). 2009. *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: ed. Colihue, 43.

Dubatti encarga a numerosos especialistas de diversas universidades argentinas y del mundo que preparen conferencias monográficas sobre un problema vinculado a las prácticas y las teorías sobre el actor a través de la historia. Dichas conferencias se presentan en convivencia en el marco del “Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal”, que se realiza en Buenos Aires y que él preside anualmente desde 2004. Este proyecto significa el desarrollo sistemático de la reflexión en Hispanoamérica sobre las diversas temáticas que atraviesan el universo del actor. Los volúmenes incluyen estudios que van del actor del teatro griego clásico a las nuevas formas teatrales americanas contemporáneas.

Duby, Georges. 1996. “Préface”, en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*.

D. Iogna-Prat, É. Palazzo y D. Russo (eds.) Paris: Beauchesne.

Duby considera que hasta el s. XII la devoción a la Virgen, aun existiendo, había sido algo de importancia menor en la Iglesia y considera a este como la edad de oro de la mariología. Estima que el culto a María en el occidente cristiano eclosionó masivamente a finales del s. XI, se expandió a lo largo de los s. XII y XIII y se estabilizó, pero con una implantación popular cada vez más amplia, a partir del s. XIV.

Durá Celma, Rosa. 2016. *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 66-68, 189-208 y 1097.

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/tesis%20Rosa%20Dur%C3%A1.pdf>

(Consultada el 20/12/21).

La presente tesis doctoral tiene por objeto el estudio del teatro religioso del último tercio del Quinientos a través del análisis de un conjunto de composiciones dramáticas religiosas, un total de 21, reunidas en un manuscrito que perteneció en su día al conde de Gondomar (1567-1626). Este códice se conserva en la BNE con la signatura ms. 14767 y contiene tres autos religiosos, dos comedias bíblicas, dos comedias marianas y catorce comedias hagiográficas. En este trabajo se edita y analiza un *corpus* fundamental para el momento de gestación de la comedia nueva y de la llamada comedia de santos, género que tiene una amplia representación en el códice.

Durán Ruiz, Francisco J. y Asensio Navarro Ortega. 2011. "La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial universal de España y sus autonomías.

Especial consideración al flamenco". *Revista Digital de la Facultad de Derecho* 4: 139- 164.

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4126269.pdf>

(Consultada el 02/09/2021).

La salvaguardia del patrimonio cultural requiere la articulación de una serie de actuaciones jurídicas e institucionales dirigidas a la protección y garantía de la pervivencia de estos bienes, así como al uso adecuado de los mismos. La Administración tiene una responsabilidad en la protección y conservación de este patrimonio, que no solo deviene en la restauración y declaración de objetos y bienes de naturaleza material, sino que se extiende a la protección patrimonial de elementos inmateriales que han de ser preservados en pro de potenciar la diversidad cultural como elemento fundamental de convivencia entre los pueblos y culturas. La UNESCO ha desarrollado una estrategia política que ha conseguido categorizar aquellos bienes patrimoniales más destacados en el mundo, los cuales reflejan una riqueza natural y cultural única para el conjunto de la humanidad.

Durkheim, Émile. 2007. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 79 y 346.

El objetivo principal del libro parte del análisis de la religión más simple que se conozca, para determinar las formas elementales de la vida religiosa: por qué son más fáciles de alcanzar y de explicar a través de las religiones primitivas. El objeto secundario de la investigación abarcaría la génesis de las nociones fundamentales del pensamiento o categorías: las razones para creer que tienen un origen religioso y, en consecuencia, social y cómo, desde este punto de vista, se entrevé un medio de renovar la teoría del conocimiento.

Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.

<http://www.fba.unlp.edu.ar/hav1/wp-content/uploads/2019/03/ELIADE-Mircea-Lo-Sagrado-y-lo-Profano.pdf> (consultada el 03/06/2022).

Eliade aborda en este libro el problema de la actualidad de lo religioso en el mundo de hoy. Para ello, se remonta a la existencia sacralizada del hombre primitivo y tradicional, ofreciéndonos un resumen de los estudios que él mismo realizó sobre estos fenómenos: el espacio y el tiempo sagrados, los mitos, la religión cósmica. El autor pone de manifiesto el empobrecimiento que ha traído consigo la secularización del comportamiento religioso. Su libro acaba siendo tanto una introducción general a la historia de las religiones como una descripción de las modalidades de lo sagrado y de la situación del hombre en un mundo cargado de valores religiosos.

Eliade, Mircea. 2005. *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela, 111-119.

El vuelo mágico es el viaje iniciático a través de los tres mundos: tierra, infierno y cielo. A partir de testimonios de técnicas chamánicas recogidas en las más diversas tradiciones y culturas arcaicas, Eliade reconstruye su significado para nuestra civilización, que vive en el olvido de toda vivencia de lo sagrado. Esta necesidad de superación humana y de trascendencia constituye el tema común de los diversos ensayos reunidos en este volumen escritos por Eliade entre 1934 y 1986. El carácter polifacético de Eliade queda manifiesto en esta edición, que recoge tanto algunos de sus escritos ensayísticos y eruditos como noticias autobiográficas y diarios. El conjunto de textos que reúne revela la evolución espiritual e intelectual de Eliade, siempre esforzado por encontrar el sustrato de lo sagrado en la confrontación del hombre occidental con las culturas lejanas.

Espejo Surós, Javier. 2013. *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: Teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*. Tesis Doctoral. Madrid: Editada por Fundación Universitaria Española, 217-226, 246 y 311-314.

https://www.academia.edu/5502665/La_obra_dram%C3%A1tica_de_Hern%C3%A1n_L%C3%B3pez_de_Yanguas._Teatro_y_religi%C3%B3n_en_la_primera_mitad_del_Siglo_XVI (consultada el 05/05/2022).

El estudio da a conocer la obra dramática de López de Yanguas, inscrita en el humanismo cristiano. Evangelio y reforma se hacen teatro desde las coordenadas más comprometidas con la política de Carlos V, proyectada en la sociedad española como aspiración legítima de una sociedad cristiana. Un tiempo en el que se produce la emergencia del teatro profesionalizado, por una parte, y por otra, asegura la continuidad de eventos llamados de teatralidad difusa. Yanguas inserta al drama en una cadena conformada por la predicación, dotado de función moral e incluso sacramental que tiene por objeto promover una fuerte experiencia religiosa: amar a Dios sobre todas las cosas, por intermediación de su Madre.

Espejo Surós, Javier. 2017. “Cuerpo y utopía (en torno al teatro de Hernán López de Yanguas)”. Pp. 111-121, en *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*. XL Jornadas De Teatro Clásico. Almagro, (10, 11 y 12 de julio de 2017), F. B. Pedraza, R. González y E. E. Marcello (eds.). Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<https://www.academia.edu/36998818> (consultada el 22/02/2023).

La producción dramática conservada de Hernán López de Yanguas, al decir de los indicios de que disponemos, hubo de desenvolverse entre los años de 1516 y 1530. Es fruto, de este modo, de un tiempo caracterizado por una extraordinaria confusión doctrinal así como por la conflictiva resolución de la crisis dinástica con el reinado de Carlos de Gante y los primeros pasos del imperio, en los que el monarca encarnará el deseo de una república cristiana regida por los principios de justicia y paz entre cristianos. Son años de transición y crisis aguda en todos los órdenes. Espejo trata de poner en evidencia el carácter utópico de las piezas del dramaturgo soriano y muestra, a su vez, el lugar de mediación reservado al cuerpo como instrumento para el logro de una transformación radical del individuo y de la sociedad en su conjunto.

Esponera Cerdán, Alfonso. 2015. *La Virgen María según San Vicente Ferrer*.

Valencia: Ediciones del Capítulo de Caballeros Jurados, 80-86.

<https://es.calameo.com/read/003109594a5f970f9209c>

(Consultada el 12/12/2022).

La innovación mariológica que presenta san Vicente es que defiende la Inmaculada Concepción y que radica toda la eficacia de María con nosotros en la asociación a la Pasión y Muerte de su Hijo. Es un teólogo seguro que intenta dar a los fieles que lo escuchan los misterios razonados, aplicados y hechos norma de vida. Esta es su principal novedad y actualidad.

Fallena Montaña, Rosa D. 2013. *La imagen de María: simbolización de conquista*

y fundación en los valles de Puebla-Tlaxcala: la conquistadora de Puebla, la Virgen Asunción de Tlaxcala y Nuestra Señora de los Remedios de Cholula. Tesis Doctoral. Oaxaca (México): Universidad Nacional de México, 25-84 y 222-228.

<http://132.248.9.195/ptd2014/febrero/0708031/0708031.pdf>

(Consultada el 16/05/2022).

La autora realiza una investigación sobre los valores simbólicos que adquirió la imagen de la Virgen de los Remedios de Cholula, tras la fundación de las primeras ciudades cristianas, especialmente en los valles centrales de Puebla-Tlaxcala (México). Las imágenes objeto del presente análisis son la Virgen de la Asunción de Tlaxcala, la Conquistadora de Puebla y de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula. Estas tres imágenes, con funciones actuantes, han tenido múltiples atributos de significación que han reconfigurado sus mensajes durante su ya larga biografía como objetos culturales, adaptándose a las necesidades religiosas, sociales

y políticas de cada momento histórico. Las tres pequeñas esculturas han perdido su valor como simples mercancías, al considerarse objetos sagrados y ligados a la construcción de la memoria de conjunto de las *civitas* y *urbs* cristianas en la Nueva España.

Fernández Gracia, Ricardo. 2011. "La Asunción y su octava en la Catedral". *Diario de Navarra*, 20 de agosto, 54.

https://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/la_asuncion_octava_catedral.html (consultada el 02/12/2022).

La festividad de la Asunción en la Catedral de Pamplona, tal y como ha llegado a nuestros días con la solemne misa de la mañana y la procesión claustral por la tarde, no es sino expresión de su culto en nuestra época, ya que en siglos pasados los modos de expresión fueron otros de los que daremos algunas notas. Como toda fiesta de culto, el día de la Asunción en la Catedral llevaba implícita una actitud interna, pero también se revestía de una manifestación externa, que podemos reconstruir a través del ceremonial y la liturgia, que constituían un vehículo catequético y propagandístico de primer orden, con exaltación de lo lúdico, y el complemento de la música, los adornos y el cortejo, destinados a conmover.

Fernández Gracia, Ricardo. 2018. "Iconografía y fiesta en torno a la Asunción". *Ciclo de conferencias en torno a la Asunción. Fiesta e iconografía*. Pamplona: Universidad de Navarra. (Ver reseña en Criado Mainar, Jesús, 2018).

<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2018/iconografia-y-fiesta-en-torno-a-la-asuncion> (consultada el 17/04/2022).

Fernández Martín, Josefa. 2000. "The Death, Assumption and Coronation of the Virgin. La idiosincrasia de la secuencia asuncionista en el ciclo de York". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. 22, 1: 109-119.

<https://idus.us.es/handle/11441/16647> (consultada el 19/11/2021).

La autora destaca la enorme importancia que tuvo la Virgen en los misterios ingleses, especialmente en los ciclos de York y N-Town, que son los únicos que cuentan con piezas dedicadas exclusivamente a la Virgen, y subrayar la paradoja de que, pese a que el protestantismo consiguió erradicar la devoción a María, se ha conservado un *corpus* muy valioso de teatro mariano. Dentro de la tradición de las

obras de la Asunción, es posible establecer un esquema general de motivos tradicionales, la mayoría de ellos basados en los apócrifos que contienen las leyendas sobre la muerte de María, que se repiten sistemáticamente con muy poca variación. En el ciclo de York, y tras el esclarecedor análisis de Quirante de las obras de la Asunción valenciana, un análisis detallado de estos motivos particulares muestra que, dentro de la tradición, estas obras son originales y diferentes de producciones teatrales europeas similares.

Fernández Martín, Josefa. 2011. *El tratamiento de la mujer en el teatro inglés medieval*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 69-95.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=40053>

(Consultada el 30/12/2011).

Mediante los cuatro ciclos de misterio completos que se han conservado así como en una serie de piezas sueltas o fragmentos de ciclos desaparecidos. Se pretende proporcionar una visión global del prototipo de mujer que representan estos personajes femeninos en relación a los personajes masculinos y entre sí, llevando a cabo un sistemático estudio de porcentajes de participación que arrojan datos irrefutables sobre el predominio de ciertos estereotipos antifeministas en los ciclos. Se lleva a cabo un estudio comparativo de la caracterización de un grupo de mujeres en los distintos ciclos, desde una perspectiva interdisciplinar. Estas mujeres comparten un doble perfil como personajes tipológicos, pero también como mujeres terrenales que aportan a cada ciclo unos rasgos distintos que proporcionan una visión detallada de la vida cotidiana de este colectivo de la sociedad medieval.

Fernández Martín, Josefa. 2021. "Esposas malditas, malditas esposas: conflictos matrimoniales en el teatro inglés de la Edad Media". *Scripta Mediaevalia*, diciembre, vol. 14, 2: 75-105.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-87532021000200077 (consultada el 24/02/2023).

El teatro religioso inglés medieval, en su vertiente de teatro bíblico, conocido como ciclos de misterios, presenta una visión bastante idiosincrática de conflictos sociales, políticos y religiosos que retratan a menudo, en clave de humor, la sociedad contemporánea en la que estas manifestaciones lúdicas prosperaron durante siglos. Uno de los más recurrentes en estas obras es el de los conflictos matrimoniales, donde la esposa aparece como el origen de todos los males del matrimonio, en particular, y de la sociedad en general. Sin olvidar el contexto religioso de este tipo de teatro y la interpretación teológica de estos episodios, lo cierto es que tratan temas tan actuales como la violencia de género, la criminalización de la mujer y la visión

sexista de una institución que se instaure como herramienta de control político y social.

Ferrater Estivill, Camil. 2004. *Pas a pas: de representació de l'Assumpció de Madonna Santa Maria a El Misteri de la Selva*. Valls (Tarragona): Cossetània, 23-64.

Este libro es una crónica que reúne el primer contacto del autor con un texto dramático de temática asuncionista escrito en catalán del siglo XIV, hace cincuenta años, y su vivencia en el *Misterio* de la Selva. Se recogen tanto los grandes hitos alcanzados hasta la fecha de publicación de este libro, como las pequeñas anécdotas cotidianas o los desencantos que también forman parte de la historia del *Misterio*. El punto de vista del autor es contrastado con la opinión de estudiosos y otras personalidades relevantes. Un estilo ameno nos acerca a la gestación, nacimiento y crecimiento del *Misterio* de la Selva, en un trabajo que quiere ser un homenaje a todos los que participan en él, y un acercamiento para aquellas personas que no conocían su existencia. (Texto traducido del catalán al español)

Ferrer Valls, Teresa y Carmen García Santosjuanes. 1984. "La problemática del teatro religioso". Pp. 77-86, en *Teatro y prácticas escénicas, vol. I, El quinientos valenciano, Parte II: El teatro religioso y los orígenes de la práctica populista*, J. Diago (ed.). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

El auto sacramental, de este modo, y a instancias de las altas esferas eclesiásticas, se especializa como género serio, representado en espectáculos públicos, gratuitos, de circunstancias (el *Corpus*), a los que se irán incorporando elementos profanos complementarios (entremeses, bailes, mojigangas...). Por otra parte, los elementos cómicos (temas, personajes, situaciones...) procedentes del teatro religioso tradicional, que la Iglesia había expulsado de las representaciones de autos, se proyectarán sobre las compañías profesionales y ayudarán a configurar una práctica escénica populista, pues el público popular se había formado con esos elementos y les manifestaba una fuerte adhesión. La práctica populista necesitará, para constituirse, recurrir tanto a la *commedia dell'arte* como a la tradición religiosa.

Ferrer Valls, Teresa. 1989. "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español". Pp. 303-324, en *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento* (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988), M. Chiabó y F.

Doglio (eds.). Roma: Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-dos-caras-del-diablo-en-el-teatro-antiguo-espanol> (consultada el 26/01/2022).

Entre los variados personajes que circulan por la escena española durante la primera mitad del s. XVI, llama especialmente la atención el diablo por su capacidad de transformarse tan pronto en personaje cómico como en personaje serio, por su facilidad para ser asumido, bien sea en obras religiosas o profanas. Y esto hasta el punto de que es posible hablar, en las primeras décadas del s. XVI, de un diablo profano que comparte la escena española junto con un diablo religioso. La representación física de diablos monstruosos, a veces cornudos, otras rabilargos, en otros casos alados hundía sus raíces en el teatro religioso del XVI, que, lógicamente, bebía de la tradición dramática medieval. Solo en el CAV el demonio aparece en una veintena de obras.

Ferrer Valls, Teresa. 2012. "El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del conde de Gondomar y la anónima *Comedia de la escala de Jacob*". Pp. 169-182, en *La Biblia en el teatro español*, F. Domínguez y J. A. Martínez (eds.).

<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Dramabiblico.pdf> (consultada el 26/12/2022).

Los episodios del Antiguo Testamento no siempre jugaron el mismo papel en la factura interna de los autos, produciéndose un progresivo abandono del Antiguo Testamento como cantera directa de argumentos para la creación de los autos, en favor del elemento doctrinal y alegórico. No obstante, el Antiguo Testamento siguió constituyendo una fuente inagotable de imágenes y metáforas. Sobre todo destaca la utilización de episodios del Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo Testamento, como anuncio o profecía de la llegada de Cristo, y de la nueva Iglesia. Una situación que corre paralela a lo que sucede en el terreno de las artes plásticas.

Ferri Chulio, Andrés de Sales. 2000. *María en los pueblos de España. Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia y Murcia*, vol. 13. Madrid: Encuentro, 21- 54; 202; 194.

La cultura, la historia, las tradiciones, el arte y la fe tienen casi un eje que las recorre que es María. Los santuarios marianos son una específica geografía de la fe

y de la piedad mariana, vividas y alimentadas en el corazón del Pueblo de Dios, de la Iglesia. Esta colección es una presentación plástica y literaria de los lugares más representativos de la geografía española de la piedad mariana. En estos lugares se vive y se ha vivido siempre el sentido peregrinante de la fe, de la que María es un ejemplo personal para toda la Iglesia. Y esos lugares han sido a lo largo de los siglos, y lo siguen siendo hoy, testigos de reencuentros de personas con la verdad interior de sí mismos, en la experiencia del trato con María y del diálogo con Dios.

Fita i Colomé, Fidel. [1910] 2007. "La Asunción de la Virgen y su culto antiguo en España. Apuntes hagiográficos". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 56: 427-435.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-asuncin-de-la-virgen-y-su-culto-antiguo-en-espaa-apuntes-hagiograficos-0/> (consultada el 27/02/2023).

San Gregorio de Tours aseguraba que en Francia durante el s. VI se festejaba la Asunción el 18 de Enero, como lo prueban los antiguos calendarios galicanos; al paso que san Isidoro confirma que en la España bizantina, y probablemente en la visigótica, a principios del s. VI, el día señalado para la fiesta era el 15 de agosto. Los dos santos tuvieron presente el espléndido panegírico de la Asunción, que trazó san Jerónimo en Belén a petición de las santas Paula y Eustoquía.

Flores Arroyuelo, Francisco J. 2002. "La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular". *Revista de Filología Románica*, anejo III: 49-64.

<https://www.researchgate.net/publication/39283024>

(Consultada el 04/01/2023).

El autor reúne aquí material relacionado con una serie de fiestas que se desarrollan en la ciudad medieval, profundizando en las fiestas populares y en la organización del espacio urbano medieval como espacio teatral. Junto a ese teatro medieval hecho en las iglesias, del que contamos con un número limitado de textos, noticias y referencias, debemos situar el teatro popular hecho en la calle, aunque en ese estadio inicial, este tipo de representación chocase con las prácticas dramáticas puramente eclesiásticas hasta dar lugar a que se llegase a un entendimiento por el que la fachada de la iglesia sirvió de escenario de ambas manifestaciones como una especie de zona franca.

Fradejas Lebrero, José. 2005. *Los evangelios apócrifos en la literatura española*. Madrid: BAC, IX-XV y 461-462.

Reseña extraída de José M. Pedrosa Bartolomé. 2007. *Revista de poética medieval* 18: 216-220.

https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36950/resena_evangelios_fradejas_pedrosa_RPM_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y

(Consultada el 31/01/2022):

Su índice da una idea sólo aproximada del exhaustivo contenido, porque cada epígrafe suele desdoblarse en itinerarios muy diversos, por ejemplo el titulado "El Tránsito de la Virgen". Las fábulas que atesora este libro se han cantado y se han contado a lo largo de los siglos en contextos y bajo formas muy diferentes, y en número inabarcable. El autor ha logrado analizar con un cierto criterio la enorme cantidad de cuentos y de leyendas que se solaparon sobre esa literatura de un modo que no convenció a los teólogos canonizadores, pero que tampoco fue totalmente anatémizada por ellos, y que, en muchas épocas y lugares, fue incluso utilizada y fomentada por los eclesiásticos, como literatura piadosa y edificante, como elemental escalón de introducción y acceso al núcleo de la ortodoxia.

Frazer, James G. [1922] 1981. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 412-417.

<https://home.iscte-iul.pt/~fgvs/Frazer.pdf> (consultada el 21/06/2022).

El libro de Frazer debe su éxito a que ha hecho comprensible a la mentalidad occidental una amplia gama de usos y costumbres primitivas. La rama dorada tiene raíces mágicas y poéticas, es mencionada por Virgilio en una de sus poesías y, posteriormente, el pintor inglés Turner pintó el paisaje del lago del bosque de Nemi, Italia, llamado también "El espejo de Diana" y, siguiendo la leyenda narrada por Virgilio, tituló a su cuadro "La rama dorada". Frazer inició la escritura de este libro para explicar y explicarse el porqué de esta leyenda. El resultado superó sus aspiraciones: no solo descubrió la trama oculta por la leyenda sino que, al mismo tiempo, delineó una teoría sobre las formas que fue adquiriendo el conocimiento.

Gaber Al-harishawi, Intidhar Alí. 2017. "La conmemoración de los ritos de veneración en los dramas de la Pasión". Pp. 86-10, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

Este texto hace un estudio del recorrido histórico del ritual de veneración de los héroes religiosos y su transformación en forma de manifestaciones artísticas anuales de carácter religioso popular. El interés de dicho estudio está motivado por tratarse de manifestaciones antiguas que siguen vigentes en la actualidad, sobre todo las denominadas dramas de la Pasión que se llevan a cabo sobre la representación del martirio del imán Husayn, conocida como Ta'ziya, que forma parte de la tradición y doctrina ši'í en el islam, y que se celebra en Irak, en el sur del Líbano, en Bahrein, en Irán, etc.; y sobre la Pasión de Jesucristo que se lleva a cabo durante la Semana Santa en varios países de Europa, de Suramérica y Filipinas. Finalmente se comparan algunos aspectos del drama de la Pasión con el drama islámico Ta'ziya.

Garamendi Azcorra, María A. 1991. "El teatro popular vasco. Semiótica de la representación". Pp. 38, 40, 41, 93-95, 118, en *Anejos del Anuario del Seminario de Filología vasca «Julio de Urquijo», XXI corpus pastoralium vasconicarum, II*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

<https://ojs.ehu.eus/index.php/ASJU/article/view/8587>

(Consultada el 09/06/2022).

Según la autora, pocas facetas de la literatura popular vasca son tan interesantes y tan mal conocidas como el teatro folclórico de la región nororiental del País Vasco (Soule y Baja Navarra). No cabe duda de que los vascos apenas se han ocupado de este aspecto de su cultura popular, y, cuando lo han hecho, salvo contadas excepciones, ha sido para complicarlo con mistificaciones nacidas de un patriotismo mal entendido. Han sido investigadores ajenos al País Vasco quienes más han contribuido al conocimiento de este teatro. Con todo, hay que admitir, concluye, que la situación de los estudios sobre teatro folclórico ha mejorado de un tiempo a esta parte.

García Avilés Alejandro. 2007. "Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio". *Goya. Revista de Arte* 321: 324-342.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765z3>

(Consultada el 15/06/2022).

Las imágenes santas, al cobrar vida se hacen aceptables y legítimas, porque reafirman su papel mediador con lo sagrado. La teoría del *transitus*, enunciada por Basilio de Cesarea y adoptada por Juan Damasceno, hace de las imágenes válidas mediadoras entre el fiel y el personaje sagrado. De otra parte, en el ámbito mágico

se recuperará la tradición hermética de la animación de las imágenes de culto para aplicarla a un nuevo objeto: el talismán, al que se insufla el poder de los astros. Ambos tipos, las imágenes santas que hacen milagros y las imágenes mágicas, constituyen aspectos fundamentales de la cultura visual de la corte de Alfonso X. Impulsadas por el Rey Sabio se desarrollan dos empresas artísticas de carácter muy distinto: la ilustración de los milagros de la Virgen y las miniaturas astromágicas que nos muestran el proceso de creación de los talismanes.

García de la Concha, Víctor. 1992. "La mariología en Gonzalo de Berceo". Pp. 61-87, en *Obra completa. Gonzalo de Berceo (aut.)*, I. Uría (coord.). Biblioteca Gonzalo de Berceo.

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciadelaconcha/mariologiabercean.a.htm> (consultada el 04/07/2022).

Se resume el mensaje central de ese «evangelio mariano» que son los *Milagros de Nuestra Señora* en tres puntos: el triunfo glorioso de la Virgen María sobre el diablo, hacedor del Mal; su omnipotencia suplicante; la fidelidad con que, en régimen de vasallaje, la ejerce. Resulta significativo el que entre los variados títulos con que Berceo designa a María destaque el de "la Gloriosa", al que sigue "Sancta María". En la misma línea, se exalta en muchos modos la condición de "Madre de Cristo". Por último, hay otra serie que exalta la realeza de "María Coronada". Guarda todo este conjunto relación con la imagen plástica de una Virgen románica, sedente en el trono, con el Hijo en sus brazos, llena de majestad.

García González, Pedro. 2017. "Ritos y representaciones de la crucifixión y su adaptación histórica y eco-cultural". Pp. 114, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

Los investigadores actuales se preguntan si es posible hablar de ritos o representaciones de la crucifixión de Cristo sin saber lo que ocurrió, es decir, si es posible encontrar los hechos históricos o es más probable encontrar sus ritos o representaciones y, en consecuencia, emprender este viaje heurístico para comprender y descubrir sus alusiones históricas. No se puede saber cómo fue realmente la crucifixión de Jesús, aunque su indagación textual, especialmente en la dramaturgia de la tragedia griega, nos ayuda a explorar su itinerario lingüístico, al

plantear desde la filología que en los relatos referentes a la Pasión hay palabras griegas que han sido profusamente traducidas desde el universo semántico de la crucifixión, pero que no tienen ese significado.

García Mahiques, Rafael. 2008. *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid: Encuentro, 53 y ss.

Reseña extraída de Gorka López de Munain. 2011. "Reseñas y críticas". *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, vol. 1: 6-9.

https://www.academia.edu/3113603/Rafael_Garc%C3%ADa_Mah%C3%ADques_Iconograf%C3%ADa_e_Iconolog%C3%ADa_La_historia_del_arte_como_historia_cultural (consultada el 01/07/2022):

En este volumen el autor reflexiona sobre lo esencial del método de Panofsky y su capacidad alternativa a la tradicional historia del arte formalista, atendiendo específicamente al papel que debe desempeñar la iconología en el conjunto de la didáctica de esta disciplina, así como en la conservación y restauración del patrimonio artístico. El texto se configura a modo de repaso crítico a la historiografía del método iconográfico e iconológico desde los orígenes de la iconografía cristiana hasta los más modernos estudios visuales. Plantea también la necesidad de una revisión constante e incesante de los métodos de estudio en historia del arte para adecuarse a los nuevos problemas y a las nuevas prácticas artísticas.

García Mahiques, Rafael (dir.). 2019. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, vol. 5. Madrid: Encuentro, 8- 28.

Reseña extraída de María Elvira Mocholí Martínez. 2019. *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual* 11: 199-201.

<http://dx.doi.org/10.7203/imago.11.16230> (consultada el 05/02/2022):

Comienza con una introducción teórica sobre "La demonología cristiana" (y no cristiana). A excepción de Lucifer / Satanás y Leviatán, el resto de nombres atribuidos al diablo no han sido objeto de una concreción icónica precisa ni han tenido un rol visual significativo. La primera sección plantea la dificultad que supone la carencia de imágenes en el arte paleocristiano para la configuración del diablo, por lo que se recurre a fuentes antiguas. El diablo es también un ser con indefinición morfológica, puede ser humana o híbrida de humano y animal. Especial atención nos merece "La Caída en presencia de la Virgen María triunfante". En el

segundo capítulo de esta parte, trata la tentación a los santos y en el lecho de muerte; mientras que las interacciones de carácter sexual entre demonios y humanos se tratan en el último capítulo: el pacto con el diablo y la misa negra.

García Mahiques, Rafael (dir.). 2016. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles I: La Gloria y sus jerarquías*, vol. 2. Madrid: Encuentro.

Reseña extraída de Fermín Labarga García. 2017. *Anuario de Historia de la Iglesia* 26: 626-627.

<https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-de-historia-iglesia/article/view/9304/8210> (consultada el 03/02/2022):

El segundo volumen se dedica a los ángeles. Se abre con un apartado introductorio en el que el autor desarrolla los orígenes y formación histórica de la angelología en general, pasando luego a detenerse en la propiamente cristiana. La segunda parte se dedica a la representación iconográfica de los ángeles: el antropomorfismo y la corporeidad de los ángeles, su tipología, y las diversas jerarquías (siguiendo fundamentalmente el PseudoDionisio y a Rabano Mauro) ante el trono de Dios, donde se manifiesta su gloria (con un interesante apartado sobre la visualidad del trono de Dios en la representación plástica). Se dedica también un epígrafe a la representación de la gloria con los nueve coros angélicos.

García Mahiques, Rafael. (dir.). 2017. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II. Solicitud de los Espíritus celestes*, vol. 3. Madrid: Encuentro, 26- 295.

Reseña extraída de María Elvira Mocholí Martínez. 2018. *Imago* 9: 199-201.

<https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/10991> (consultada el 02/02/2022):

Comienza con un capítulo dedicado a los siete príncipes angélicos y los ángeles apócrifos que han sido identificados con un nombre y un atributo a partir de determinadas fuentes literarias, y que habrían recibido culto en algún lugar, aparte de los considerados como canónicos: Rafael, Gabriel y Miguel. A continuación, trata la actividad angélica en torno a Cristo, a la Virgen y a los santos; como ángeles adorantes, ceroferrarios y turiferarios; los ángeles combatientes; los ángeles custodios de ciudades, instituciones, el ángel de la guarda; y por último la actividad en torno al Juicio Final. El contenido se centra en la actividad de los ángeles en cuanto mediadores, asistentes, o incluso ejecutores del plan divino en el contexto de la historia de la Salvación del género humano. Nos han interesado en especial los

apartados sobre los siete príncipes angélicos y el de la actividad angélica en torno a María.

Garrido Bonaño, Manuel. 1986. "Los himnos medievales en la fiesta litúrgica de la Asunción". *Scripta de Maria*, vol. 9, 39-58.

<https://docplayer.es/21628817-Los-himnos-medievales-en-la-fiesta-liturgica-de-la-asuncion-bonano-o-s-b.html> (consultada el 14/09/2022).

Los formularios litúrgicos del Medievo nos muestran que el fervor mariano asuncionista de innumerables iglesias de toda Europa continúa aún a principios del s XVI. Pero, poco más tarde, con la promulgación del Breviario y del Misal de San Pío V, todo lo referente a la precisión de la Asunción de la Virgen a los cielos en cuerpo y alma queda reducido en la liturgia al silencio. Solo se manifiesta explícitamente la idea de la Asunción de la Virgen a los cielos sin más precisión. Sin embargo, en esas fórmulas litúrgicas, durante cuatro siglos, ha expresado la Iglesia universal su fe en el dogma asuncionista tal como fue definido en 1950. A partir de esa definición dogmática, los textos litúrgicos proclaman expresamente que la Virgen subió al cielo en cuerpo y alma, como se proclamó en los siglos medievales en piezas de elevado valor dogmático y literario.

Garrido Jiménez, Manuel y José A. Abad Ibáñez. 1988. *Iniciación a la Liturgia de la Iglesia. El signo litúrgico*, cap. III. Madrid: Palabra, 59-73.

Manual que ofrece una visión unitaria y completa de los principales aspectos de la liturgia de la Iglesia, junto a un análisis histórico. La metodología empleada, sobre todo en la liturgia especial, es de tipo genético; es decir, partiendo de los orígenes de cada cuestión, los autores han seguido su evolución a lo largo de los siglos, desembocando en la reforma llevada a cabo a instancias del Concilio Vaticano II. Con ello han pretendido dar una visión de conjunto unitaria, enriquecedora y facilitar la comprensión de la liturgia actual, la cual corre peligro de tergiversación, si se la somete a una ruptura radical con el pasado o se hace de ella campo de operaciones subjetivistas.

Gavilán Domínguez, Enrique. 2017. "Conferencia de clausura: la teatralidad de las procesiones: entre drama y ritual". Pp. 262-276 en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

Las procesiones de Semana Santa constituyen un fenómeno complejo, con perfiles muy diversos, religiosos, económicos, artísticos, turísticos, antropológicos, asociativos. Pueden abordarse desde muchas perspectivas. El autor las ha tratado fundamentalmente como lo que sin duda también son, un espectáculo, una forma muy particular de teatro en la calle. En esta ocasión el autor prefiere abordar el espectáculo desde una concepción performativa. La pregunta básica no es «¿qué representan?», sino «¿qué hacen?», situar en primer plano su función ritual. La explora en contrapunto con la liturgia: ¿hasta qué punto siguen líneas paralelas, convergentes o divergentes?, ¿y cómo se explican tales perfiles?

Ginés Rodríguez, Pablo J. 2017. "¿Tenían devoción los primeros cristianos a la Virgen María?". *Religión en libertad*, 22 de agosto de 2022. Publicado originariamente en el portal de noticias marianas www.carifilii.es
<https://www.religionenlibertad.com/cultura/58457/tenian-devocion-virgen-maria-los-primeros-cristianos-pero.html> (consultada el 03/09/2022).

Protestantes y neopaganos dan por sentado que la devoción a la Virgen es muy tardía, quizá una incorporación posterior de divinidades femeninas paganas camufladas. Consideran que es una devoción que los cristianos anteriores a Constantino (la despenalización) o a Éfeso (el dogma de María como Madre de Dios) no habrían tenido. Según esto, para los cristianos del s. I, II y III María habría sido solo una sencilla mujer de los Evangelios, dócil al Señor, que amaba a Dios y su Hijo. Pero, ¿cómo se llegó entonces a esa explosión de devoción mariana en el s. V? El articulista anima a buscar a María en las liturgias y textos antiguos con aquel lenguaje simbólico y poético.

Gironés Guillem, Gonzalo. 1964. *La Virgen María en la liturgia mozárabe*.
Moncada: Anales del Seminario de Valencia, vol. 4, 23.

El Dr. Gironés asegura que el misterio es celebrado bajo diversas formas legítimas en los ritos litúrgicos de Oriente y de Occidente. El misterio cristiano es tan inmenso que ninguna aproximación humana lo agota y por eso la Iglesia se enriquece al poder reconocer públicamente su fe bajo las expresiones de tantos ritos y formas litúrgicas a lo largo de su historia. Entre estas liturgias, con una secular tradición propia, se encuentra la hispano-mozárabe y su Misal. En este libro, Guillem hace un recorrido por la liturgia mariana en este rito y sus implicaciones a lo largo del misal hispano-mozárabe.

Gironés Guillem, Gonzalo. 1977. "Los Orígenes del Misterio de Elche". *Marian Library Studies*, vol. 9, art. 4, 19-188.

http://ecommons.udayton.edu/ml_studies/vol9/iss1/4

(Consultada el 12/11/2021).

Reseña extraída de Laurentino Herrán Herrán. 1980. "Recensiones". *Scripta Theologica* 12 (2). 635-637.

<https://revistas.unav.edu/index.php/scripta-theologica/article/view/21956/17656>

(Consultada el 06/06/2022):

En el presente estudio nos ofrece una investigación, sólidamente documentada, sobre un fenómeno popular, único en el mundo: el *Misterio* de Elche. El Dr. Gironés lo enfoca desde el aspecto dogmático, lo que hace que sea mucho más que una investigación literaria, una aportación a la mariología popular. Tras un detenido y ejemplar estudio de las fuentes, el autor cree llegar a la conclusión de que, "salvo la ornamentación polifónica del s. XVI y el último retoque del XVII, una forma arcaica (del *Misterio*), que contenía la íntegra sustancia narrativa, debió quedar formada con gran probabilidad antes de mediado el s. XV" (p. 151). Pero todo esto queda ya más acá del campo estrictamente religioso, concretamente el popular, del cual el *Misterio* es un modelo, no ya arqueológicamente, sino con mayor vitalidad aquí y ahora

Gironés Guillem, Gonzalo. 1978. "La iconografía asuncionista de la catedral de Valencia". *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 51: 161-169.

<https://raco.cat/index.php/AnalTar/article/view/388391>

(Consultada el 03/01/2022).

El autor analiza tres elementos plásticos situados en diferentes puntos de la Catedral de Valencia, cuyo tema está referido a la Asunción: un relieve de madera dorada del s. XIV; la tabla de Yáñez de la Almedina (s. XVI) en el retablo del altar mayor; y el relieve de la fachada barroca (s. XVIII). Lo interesante del artículo es que Gironés va tejiendo toda una red de influencias mutuas, en una antes y un después, de estos elementos plásticos con el *Misterio* de Elche, con los dramas mallorquines e italianos, demostrando cómo el teatro influyó en el arte y viceversa.

Gironés Guillem, Gonzalo. 1983. "Análisis semiótico o estructural del Misterio del Elche". *Revista de Investigación y Ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos* 38: 133-155.

La semiótica se aplicaba por vez primera al *Misterio* de Elche, porque este método, a pesar de sus reconocidas limitaciones reduccionistas, puede aportar nuevos aspectos de claridad y de profundidad en el conocimiento de este singular fenómeno de nuestra cultura religiosa. Este modelo ha sido el más empleado recientemente para la exégesis de los textos marianos. Sin embargo, el análisis del *Misterio* de Elche no se debe reducir a su texto literario, sino también a su movimiento espacial y temporal, como otros elementos valiosos para entender el sentido del drama, lo cual lo ha inducido a adaptar nuevos modelos de estudio, requeridos por la singular estructura espacial y temporal del drama ilicitano, pero muy homologables al método literario. Al análisis tópico dedica la segunda parte, y la tercera al lenguaje temporal, procurando concluir con una integración audiovisual como medio de expresión complejo y unitario del *Misterio*.

Gómez Arzapalo, Ricardo. 2009. "Utilidad teórica de un término problemático: la religiosidad popular". Pp. 25-29, en *Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México*, J. Broda (coord.). México: ENAH.

https://issuu.com/publicaciones_uic/docs/religiosidad_popular_en_la_semana_s (consultada el 22/05/2022).

Reseña extraída de Alicia M. Juárez Becerril. 2008. "Reseñas". *Anales de Antropología* 42: 253-259.

<http://dx.doi.org/10.22201/ia.24486221e.2008.0.19007>

(Consultada el 22/05/2022):

El autor encara la complejidad de estos temas que se mueven entre la devoción individual, la manifestación social, el juego de símbolos, la identidad colectiva y el milagro. La religiosidad popular consiste en interiorizar lo que estaba afuera, internalizando existencialmente los elementos más sentidos individualmente del acervo propuesto desde fuera por la religión oficial en su anonimato universal. Estos textos antropológicos aportan una sugerente interpretación, que permite reconocer la articulación que las culturas indígenas, por su configuración histórica, han desarrollado desde hace siglos frente a los grupos hegemónicos que detentan el poder.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 2016. "El relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez". *Goya. Revista de Arte* 357: 270-285.

<https://www.academia.edu/30758848> (consultada el 14/12/2022).

Se analiza el relieve del Tránsito de la Virgen de la Catedral de Valencia, obra adscrita por la historiografía al escultor Alejo de Vahía, y se rectifica la autoría. Se trata de una obra del escultor valenciano Carles Gonçalbez, pieza del retablo del gremio de armeros o de San Martín de la Catedral de 1498. Se analiza la trayectoria de este escultor, así como la situación de la escultura de retablos valenciana de este periodo.

Gómez García, Pedro. 1976. "La estructura mitológica en Lévi-Strauss". *Teorema*, vol. VI/1: 119-146.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2046344>

(Consultada el 04/07/202).

El autor propone que la fascinación de Lévi-Strauss se polariza en el análisis e interpretación de los mitos. El mito no es algo absurdo desprovisto de lógica y sentido. A la creación mítica de los primitivos subyace una lógica que se encuentra universalmente en todo pensamiento. Los primitivos no son pueblos prelógicos, como se demuestra al tratar del pensamiento salvaje. Elucidar esa lógica del mito es la finalidad de extensos estudios. Veinte años de ardua investigación ha dedicado al tema Lévi-Strauss, en busca de las estructuras mentales que organizan, a nivel inconsciente, las funciones y operaciones del espíritu humano, o sea, de la mente.

Gómez Lara, Manuel J. y Jorge Jiménez Barrientos. 1997. "Fiesta, interpretaciones e ideología: la Semana Santa de Sevilla, drama ritual urbano". *Demófilo. Revista de Cultura tradicional de Andalucía* 23: 147-164.

A diferencia de las posturas mantenidas mayoritariamente hasta hace un par de décadas, hoy sería difícil, para cualquier científico social, afirmar que la acción ritual es una práctica en declive en las globalizadas sociedades de la modernidad avanzada. Lejos, pues, de haberse consumado los vaticinios que auguraban la incompatibilidad entre ritual y modernidad, asistimos, tras pasado el umbral del s. XXI, a una proliferación de acciones rituales de muy diversa tipología, que abarca desde lo político, hasta lo deportivo, lo más estrictamente cultural o lo festivo y religioso.

Gómez Muntané, M.^a del Carmen. 2001. *La música medieval en España*. Kassel (Alemania): Reichenberger, 88-91.

Reseña extraída de Francesc Massip Bonet. 2003. "Reseñas". *Revista de Literatura Medieval* 15-2: 164-171

<http://hdl.handle.net/10017/26217> (consultada el 02/11/2021):

Sus trabajos buscan poner en relación el documento musical con su contexto histórico y cultural. Interesada en la difusión práctica del repertorio de la música antigua, ha colaborado con solistas y formaciones especializadas. El libro consta de siete sustanciosos capítulos que abrazan todo el acervo musical conocido, empezando por la ritualidad propia de la religión imperante en todo el Medioevo: la liturgia cristiana, y dedicando un capítulo a uno de los ciclos más fértiles en el campo dramático fue el dedicado a la Asunción de la Virgen, concretamente en la Corona de Aragón. (Texto traducido del catalán al español)

Gómez Muntané, M.^a del Carmen. 2009. *Historia de la música en España e Hispanoamérica I: De los orígenes hasta 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 77-124.

https://www.academia.edu/41287327/ii._El_drama_lit%C3%BArgico

(Consultada el 12/02/2022).

El drama litúrgico medieval, que es como se denomina al conjunto de manifestaciones teatrales más significativas de la Edad Media, no es ni comedia ni tragedia: es una manifestación de la fe cristiana sobre algunos de los capítulos más significativos de la historia sagrada. A diferencia del teatro clásico, sus actores eran clérigos, los mismos que se encargaban de la celebración de los oficios divinos, y no profesionales de la escena. La lengua vehicular fue el latín, poco o nada comprensible para los fieles, lo cual constituyó un factor clave para su posterior evolución. Si la música jugó un papel fundamental en el drama litúrgico, sus formas y lenguaje no fueron otros que los del rito vigente: el gregoriano.

Gómez Rascón, Máximo. 1996. *Theotokos: vírgenes medievales de la diócesis de León*. León: Edilesa, 18.

Theotókos, en griego, significa “Madre de Dios” y es el término que se utiliza desde el Concilio de Efeso (431) para definir el dogma de la Maternidad divina. Este es también el título del libro publicado en 1996 por Gómez Rascón, donde se referencian casi doscientas imágenes medievales de la región leonesa, de las que algo más de medio centenar pueden verse en la magnífica colección de vírgenes medievales que ocupa la planta superior del Museo Catedralicio-Diocesano. Obtuvo el premio "Libro leonés 1996" a la obra de investigación, concedido por el Instituto Leonés de Cultura (Diputación de León).

Gómez Villa, Antonio. 2011. *El culto a los santos en la Diócesis de Cartagena-Murcia. Investigación y gestión del patrimonio artístico y cultural*. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 8-29 y 65-69.

<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/25174/1/TAGV1.pdf>

(Consultada el 08/03/2022).

El presente trabajo pretende trazar una panorámica de los santos a los que se rinde o se ha rendido culto en la actual diócesis de Cartagena-Murcia sobre la base de un trabajo de campo. La hagiografía es de gran relieve en la vida cristiana y en el pensamiento de la Iglesia. Con frecuencia, el culto a los santos constituye un capítulo esencial de la historia local y de su devenir histórico. La historia de los santos tiene varias dimensiones: por una parte lo que fue la vida y contexto histórico de los mismos; por otro, su culto, que ha tenido muchos componentes, en los que hay rasgos personales propios. Esto hace que un mismo santo aparezca en diversos lugares aureolado con aptitudes y anecdóticos distintos. Los santos (entre ellos especialmente la Virgen María) han sido siempre elementos de referencia imprescindibles en la realización concreta de la vida de la Iglesia.

González Díaz, Lucía. 1987. *El teatro necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid: Editorial Popular, 11-19.

El teatro es una necesidad humana, y puede ser una aportación y hasta una propuesta para un mejor conocimiento, comprensión, desarrollo y transformación del individuo y de la sociedad. La autora proyecta sus reflexiones y sugerencias hacia la enseñanza y la animación sociocultural. En la primera parte ofrece una breve visión panorámica del fenómeno teatral en torno al eje histórico-antropológico-social; luego habla sobre las técnicas aportadas por el teatro a la sociedad y a los valores y objetivos del teatro. En la segunda parte se centra en el trabajo del actor, en el que reside toda la fuerza expresiva y atrayente del teatro: la acción, para poner de relieve que esta manifestación de la persona es sistemáticamente negada en nuestra sociedad. En la tercera parte contempla el tema desde su proyección sociocultural, analizando las coordenadas que han favorecido que el teatro salga de su marco oficial para ponerlo al alcance de todos.

González Fernández, Luis. 2013. "Santos viajeros en el Códice de Autos Viejos".

Pp. 871-880, en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). *Anejos de Críticón* 19, A. Bègue y E. Herrán (eds.).

Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

[LGFBITAE2viajesmarianosword.pdf](#) (consultada el 16/12/2021).

Entre la colección del CAV, recopilada en el s. XVI, tres dramas asuncionistas muestran una práctica teatral bastante original: la del viaje de un personaje que se mueve extrañamente rápido y sobrenatural de un lugar a otro. Esta práctica, que aquí se emplea como forma de abordar cuestiones relativas a la teología

y creencias de la Iglesia, se verá empleada en otras obras de corte profano en el siglo venidero, con fines distintos. La comedia nueva generalizará esta práctica, pero no dejará de llamar la atención el hecho de que nuestro teatro primitivo haya hecho uso ya de la palabra para representar lo maravilloso cristiano.

González Fernández, Luis. 2017. “El demonio de Diego Sánchez de Badajoz: ¿innovación o tradición?”. Pp. 123 -137, en *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*. XL Jornadas de teatro clásico Almagro, 10, 11 y 12 de julio, F. B. Pedraza, R. González y E. E. Marcello (eds.). Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El autor aborda un sugerente estudio sobre el personaje del demonio en la obra teatral de Sánchez de Badajoz, en donde se plantea si la incorporación del personaje sigue la tradición teatral o si, por el contrario, es una creación propia a partir de otras obras suyas. Como afirma el autor, el demonio también es un personaje recurrente y habitual en el teatro de Gil Vicente. Según su autor, ha de ser una primera cala que abra camino para un estudio más detallado y amplio.

González Fernández de Sevilla, José M. 2008. “Caracterización y teatralidad en el Misteri y en el ciclo de York”. Pp. 81-86, en *Estudios sobre teatro medieval*, J. L. Sirera (ed.). Valencia: Universidad de Valencia.

Estas representaciones siguen vivas y activas en su compromiso de actualidad e interpelación con las generaciones futuras que ven en ellas elementos de concomitancia con épocas y sociedades pretéritas. Todavía hoy el *Misterio* de Elche y los dramas marianos ingleses siguen sorprendiéndonos por su radical teatralidad. Conjuntan palabra y movimiento en la magia del evento teatral, que se actualiza en cada representación, hecha posible gracias a la interrelación de actores y público. Un teatro que compromete, embelesa, divierte y deleita.

González González, Luis M. 1995. “La mujer en el teatro del siglo de oro español”. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 6-7: 44-70.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=170566>

(Consultada 14/10/2022).

Este artículo nos presenta una caracterización de los personajes femeninos del teatro del Siglo de Oro, porque es una de las muchas tareas que quedan por hacer. Consciente de la magnitud de ese trabajo, el autor solo pretende aquí, centrándose en tres autores, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, hacer un esbozo de los temas fundamentales en torno al personaje femenino. Una de las líneas

de trabajo nos conducirá a una total diferenciación en el tratamiento de este personaje, dependiendo del tipo de obra que se trate. Por un lado, lo estudia en las obras que denomina "obras serias", más adelante las "obras de amor conyugal", y "obras de comendadores", y por otro lado, alguna comedia.

González Gutiérrez, Cayo. 1993. "El teatro escolar de los jesuitas en la edad de oro (I)". *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 18: 7-148.

<https://docplayer.es/56003862-Fundadores-director-consejo-editorial.html>

(Consultada el 13/11/2022).

Distintos investigadores han resaltado la importancia del teatro representado en los colegios de los jesuitas en los s. XVI y XVII. Resulta difícil precisar unos objetivos concretos al estudiar el teatro jesuítico, una vez vistos y estudiados los numerosos manuscritos existentes. Siguiendo la teoría funcionalista en la interpretación y definición de los géneros literarios, parece posible demostrar que este teatro, por sus características formales, pero más aún por sus condicionamientos externos y personales, es una especie irreplicable dentro de la producción teatral de la época, en función del público asistente, de la singularidad y personalidad de los autores y de la finalidad perseguida. Muy interesantes son también las investigaciones sobre este teatro del profesor Alonso Asenjo, además de los ya clásicos estudios sobre teatro universitario y humanístico de García Soriano (1945).

González Hernando, Irene. 2009. "Los Ángeles". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, 1: 1-9.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=411437>

(Consultada el 22/12/2021).

Los ángeles son seres celestes que ayudan y adoran a Dios, que se rigen por una estricta jerarquía, de la que se ocuparon tanto los textos bíblicos como los pensadores medievales. Usamos el término ángel de manera imprecisa para referirnos a un extenso número de criaturas diferentes que forman parte del coro angelical. Cada uno de estos seres desempeña una función y presenta, en principio, unos atributos distintos. Es decir, la palabra ángel puede servir bien para referirse al último de los coros angélicos, según la división del PseudoDionisio, bien para referirse genéricamente a cualquiera de los nueve coros que constituyen la jerarquía angélica.

González Martínez, Dolores. 2021. "La Representación de los mártires Justo y Pastor", de Francisco de Las Cuebas. Contribución al estudio de la práctica

escénica en el Renacimiento". Pp. 336- 343, en *Actas del XIII Congreso AIH, T. I*, (Madrid, julio 1998).

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1070192> (consultada el 15/12/2022).

Conocemos con certeza cuándo, dónde y cómo se escenificó una de las obras que lo configuran. Se trata de la *Representación de los Mártires Justo y Pastor*, de Francisco de las Cuebas, representada en Alcalá de Henares en 1568. Para la representación se construyó un magnífico carro del que Cuebas describe hasta el último detalle, que se trasladó, junto con la procesión, al prado de Esgaravita, lugar en el que el cabildo eclesiástico había construido un túmulo para depositar las reliquias de los mártires mientras se escenificaba el Acto I. Después de esta representación el cortejo procesional y el carro cruzaron la Puerta de los Mártires y entraron en la ciudad. Intramuros estaba previsto que tuvieran lugar las otras dos representaciones programadas: cerca de la iglesia de San Juan de la Penitencia, el Acto II, y en la puerta principal de la iglesia de San Justo, el Acto III.

González Montañés, Julio I. 2002. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED, 591-613.

<http://teatroengalicia.es/descargas/tesis.pdf> (consultada el 19/12/2021).

El trabajo doctoral analiza las relaciones existentes entre el arte y la liturgia dramática, las representaciones teatrales y los espectáculos medievales, estudiando la influencia recíproca entre ambos medios con especial atención a la Edad Media hispana pero siempre en relación con lo que se hacía en otras zonas de Europa. Con los límites cronológicos y espaciales que se indican en el título, el ámbito temático abarca tanto lo profano como lo religioso incluyendo un estudio de todos los grandes ciclos: veterotestamentarios, Navideño, Pasión, Resurrección, Mariano, Hagiográfico, etc. En la mayoría de los casos, el teatro no hay que entenderlo tanto como fuente sino más propiamente como contexto de la experiencia artística.

González Montañés, Julio I. 2002-2009. "La predicación medieval y el teatro religioso". *Teatro y espectáculos públicos en Galicia, De los orígenes a 1750*.

<http://www.teatroengalicia.es/sermonesmedieval.htm>

(Consultada el 18/01/2022).

Desde que en la segunda mitad del s. XIX los investigadores empezaron a interesarse por el estudio de la homilética medieval, se planteó la existencia de una relación entre los sermones y el teatro religioso. Partiendo de la idea de que tanto

los sermones como los *Misterios* y el arte fueron utilizados como medio para vulgarizar la enseñanza religiosa que sería inoperante en latín, los estudiosos se aplicaron en la búsqueda de relaciones, genéticas o de influencia, entre los diferentes medios y en la definición del sentido de dichas relaciones.

González Montes, Soledad. 2006. "La fiesta interminable: celebraciones públicas y privadas en un pueblo campesino del Estado de México". Pp. 365-397, en *Historia de la vida cotidiana en México*, T. V, vol. 1, A. de los Reyes (coord.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

https://pred.colmex.mx/lecturas/C_15.pdf (consultada el 21/06/2022).

Este volumen recorre los barrios de las ciudades; contrasta la cotidianidad de la tropa zapatista con la imagen de la elite social de los años veinte, cuando irrumpe la radio en el ámbito doméstico y modifica los ritos familiares. Se asoma a la vida de las fábricas chihuahuenses, a las aulas, a las fiestas de uno de los tantos pueblos del país, a la sanidad en el puerto de Veracruz, al mundo indígena a través de las imágenes en los libros de texto, a la participación de la mujer en la lucha campesina por la tierra en Monterrey.

González Pedroso, Eduardo. [1865] 1952. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII: Colección escogida*. Madrid: Ediciones Atlas, XV-XVI del Prólogo.

<https://books.google.com.ar/books?id=NJ4GAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (consultada el 25/02/2022).

El autor dedica estas páginas a los autos sacramentales, entendiendo por tal nombre los dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar el sacramento de la Eucaristía y de los que se representaron en la festividad del *Corpus*. Presentando impresa y junta por primera vez una respetable cantidad de estas composiciones, dividiéndola en series, y disponiéndola por orden de tiempos, ha atendido a facilitar el estudio, así de su desarrollo, como de su decadencia. Comienza la colección cuando, al concluirse la Edad Media aparece el auto sacramental sin carácter propio, y continúa sin interrupción cronológica hasta Bances Candamo. De esta manera se ha procurado que no haya en todo el periodo comprendido desde el reinado de Fernando el Católico hasta el de Carlos III una sola fase importante de la poesía dramático-sacramental que no se dé a conocer en este libro por obras selectas. (Texto adaptado de español escrito de mediados del s. XIX al español actual)

González Ruiz, Nicolás (ed.). [1946] 1996. *Piezas maestras del teatro teológico español, Autos sacramentales*, vol. 1. Madrid: Editorial Católica, 2 vols. Editado a la venta en formato ebook por la BAC.

El auto sacramental es género español característico, una clara afirmación de fe católica de nuestros escritores dramáticos, algunos de los cuales, como Calderón, supieron alcanzar las mayores profundidades de la Teología, conservando la forma métrica habitual y consiguiendo el interés mediante el simbolismo. El autor de la selección de obras, de los estudios preliminares y de las notas, González Ruiz, logró que no faltase nada importante de nuestro teatro religioso, dedicando el primer volumen a una colección de autos sacramentales, y el segundo, a los grupos de comedias evangélicas, bíblicas, teológicas y de vidas de santos. Contiene obras de Tirso de Molina, Mira de Amescua, Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Cervantes y Lope de Vega.

Grande Quejigo, Francisco J. 2015. "El espectáculo evangelizador: el desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico". *Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, vol. X, 163- 196.

<http://www.cauriensia.es/index.php/cauriensia/article/view/X-EMO6/118>

(Consultada el 12/05/2022).

La liturgia católica ha ido desarrollando un lenguaje espectacular desde la Edad Media para facilitar la integración del fiel en el culto. El éxito de la fórmula va interfiriendo con la liturgia haciendo que las fórmulas parateatrales y teatrales vayan sustituyendo la evangelización inicial por la identificación social, y la participación cultural por la alteración de la liturgia. Ello hace que pueda advertirse cómo las fórmulas paralitúrgicas medievales desarrollan formas teatrales que intentará depurar la jerarquía y que culminarán en la gran fiesta social del *Corpus* barroco como signo de identificación comunitaria. El excesivo alejamiento de la intención pastoral inicial lleva a la desaparición de esta teatralidad religiosa, quedando reducida a escasos testimonios folclóricos contemporáneos.

Grau-Dieckmann, Patricia. 2011. "Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos". *Acta Scientiarum. Education*, vol. 33, 2: 165-174.

<https://www.academia.edu/47097289> (consultada el 16/04/2022).

Las primitivas imágenes cristianas se manifestaron dentro de los lugares de enterramiento en los muros catacumbarios y en las caras de los sarcófagos. Su intencionalidad central fue transmitir a los fieles la posibilidad real de la salvación de sus almas. También rememoraban la historia sacra e incitaban a la piedad, a la

vez que embellecían los antros funerarios. La progresiva aparición de numerosos textos religiosos provocó que tempranamente se determinara cuáles escritos serían considerados canónicos y cuáles apócrifos. Debido a la influencia de textos apócrifos, muchas de las imágenes sobre las vidas de María y de Jesús, pese a que su sustento escrito fue oportunamente anatemizado por la Iglesia, fueron diseñadas y plasmadas bajo el amparo de las autoridades eclesiásticas, ocupando lugares de exposición y visibilidad preponderantes en los espacios sacros oficiales.

Grimes, Ronald (ed.). 1996. *Reading in ritual studies*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall.

Esta es la colección de artículos sobre rituales más completa jamás reunida. El libro incluye selecciones de académicos de renombre internacional como V. Turner y C. Geertz, así como piezas innovadoras que ilustran la extraordinaria variedad interdisciplinaria de los estudios rituales contemporáneos. Grimes ha extraído lecturas de toda la gama de rituales, abarcando sus expresiones seculares, políticas y dramáticas, así como sus expresiones religiosas. (Texto traducido del inglés al español)

Grotowski, Jerzy. 1999. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 27, 44 y 215.

Su teatro, al que llama laboratorio, no es un teatro en el sentido corriente de la palabra, sino más bien un instituto consagrado a la investigación del dominio del arte teatral y del arte de actuar en particular, puesto que el actor es el único elemento sin el cual el teatro no puede existir. La educación del actor en el teatro de Grotowski no estriba en "enseñarle" algo; se trata de eliminar la resistencia del organismo a este proceso psíquico. El resultado es que el actor se libera, su cuerpo desaparece y el espectador sólo ve una serie de impulsos visibles. Sus producciones son investigaciones detalladas de la relación del actor con el espectador, en un ámbito pobre, rico en experiencias.

Guirao Silvente, M.^a Mercedes. 2015. *Los personajes femeninos del teatro medieval en la encrucijada del siglo XV*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED, 98-112.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=47178>

(Consultada el 29/12/2022).

Con la llegada del s. XV, se inicia en toda Europa un claro y decidido empeño por limpiar la imagen falsa que sobre la mujer habían arrojado multitud de escritos misóginos, amparados en una larga tradición eclesiástica y científica. La investigación se centra en el análisis de textos surgidos en el ambiente cortesano de finales del XV. El teatro medieval ofrece una magnífica y original defensa de la mujer y del amor humano en aquella sociedad en transformación del s. XV, por su

auténtica implicación en la realidad femenina y su consciente alejamiento de modelos filóginos manidos. Estas poco conocidas damas y pastorcillas que han ocupado nuestro interés, con su actitud realista y sus decisiones concretas, hacen evolucionar los modelos literarios femeninos y revelan rasgos dramáticos que desarrollará el teatro posterior, evidenciando la artificiosidad del amor cortesano.

Hermenegildo Fernández, Alfredo. 2005. "Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI". *Criticón* 94-95: 33-47.

https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_033.pdf

(Consultada el 13/05/2022).

El teatro religioso del siglo XVI resultó ser una tribuna desde la que se proyectó un modelo social, moral, de fe, atado sólidamente a la doctrina de la Iglesia. El teatro funcionó como instrumento de catequización o de instrucción y pedagogía. Se empleó como instrumento útil para implantar una visión del mundo favorable al dominio del discurso eclesiástico y político sobre la sociedad.

Hermenegildo Fernández, Alfredo. 2011. "Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI". Pp. 397-415, en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricard Salvat*, E. García-Lara y A. Serrano (coord.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7906510>

(Consultada el 15/12/2021).

La presencia de lo religioso en el teatro español del s. XVI, en el de lengua castellana, ocupa un vasto espacio y es el resultado de una evidente voluntad de hacer catequesis. Bien sea el destinatario un público reducido, el cortesano o el colegial, o mucho más amplio, el que asistía a las representaciones hechas en calles y plazas, el hecho es que la experiencia colectiva dejó un *corpus* amplísimo y variado, cargado de enseñanzas religiosas y morales, y construido previendo unas normas escénicas que evolucionarían hasta llegar a las comedias de santos o a los autos sacramentales del XVII.

Hermida, Julián y Laura Quintana. 2019. "La hermenéutica como método de interpretación de textos en la investigación psicoanalítica". *Perspectivas en Psicología y Ciencias Afines*, vol. 16, 2: 73-80.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7217578>

(Consultada el 10/12/2022).

Los métodos de investigación de las Ciencias Naturales y de las Ciencias Sociales, incluyendo la investigación cualitativa, resultan inadecuados para explicar la metodología empleada en algunas oportunidades por el investigador de disciplinas, cuando el objeto de estudio está constituido por textos. La hermenéutica ofrece una alternativa para investigaciones centradas en la interpretación de textos. La misma implica un proceso dialéctico en el cual el investigador navega entre las partes y el todo del texto para lograr una comprensión adecuada del mismo (círculo hermenéutico). Este método implica también un proceso de traducción, pues se produce un texto nuevo que respeta la esencia del original al mismo tiempo que proporciona un valor agregado a la traducción al poner énfasis en lo histórico-contextual.

Hernando Álvarez, Julio F. 2017. "Arqueología del auto sacramental". Pp. 101-109, en *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*. XL Jornadas De Teatro Clásico. Almagro, (10, 11 y 12 de julio de 2017), F. B. Pedraza, R. González y E. E. Marcello (eds.). Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<https://www.academia.edu/36998818> (consultada el 22/02/2023).

En este artículo, Hernando realiza un análisis del auto sacramental de López de Yanguas, centrándose en piezas como, entre otras, *Farsa del Mundo y moral*. Los autos de Yanguas están orientados a la festividad religiosa y servirán de caldo de cultivo para los dramaturgos posteriores del s. XVII, que definirán y desarrollarán el género hasta su consolidación. El autor se pregunta ¿es, entonces, Yanguas el autor del «primer auto sacramental»? La respuesta es, en casi todos los aspectos, afirmativa; le corresponde el mérito de haber creado las condiciones estéticas y estructurales para la emergencia del auto sacramental.

Herrán Herrán, Laurentino M.^a. 1979. *Santa María en las literaturas hispánicas*. Pamplona: Universidad de Navarra.

El autor trata de detectar la resonancia que alcanza el misterio de María en el pueblo de Dios, su persona, su función en el misterio de Cristo y de su Iglesia, su glorificación y su valimiento celestial. El tema mariano es de los más entrañables en nuestra literatura, por ello es sencilla la elección de poemas que nuestros poetas dedican a la Madre de Dios. Es una muestra indiscutible de que la cultura y la poesía religiosa forman parte indiscutible de la idiosincrasia hispánica. Los poemas abarcan los temas de María como Madre de Dios, como Inmaculada, como Asunción, como Virgen perpetua y Madre de la Iglesia, desde la Edad Media hasta el s. XX y de las diversas regiones y lenguas de España.

Hiroko, Kayira. 2008. "La espada de san Pedro en el Misteri d'Elx". *The Journal of Humanities* 14: 21-42.

<http://hdl.handle.net/10291/13026> (consultada el 24/05/2022).

Entre las escenas del *Misterio* de Elche hay una que no podemos ignorar, tan sorpresiva por crear unos momentos de conflicto y por otra la teatralidad: la judiada. Este episodio ha ido cambiando, incluso apareciendo y desapareciendo, con el transcurso de los siglos. Sin embargo, es muy interesante observar cómo la figura de san Pedro puede aparecer con espada ante los judíos. La espada no sería aquí un símbolo de violencia, como en la Pasión, sino de autoridad eclesial. Ya no bajan ángeles del cielo para traer a la tierra la justicia de Dios a fuerza de espada, sino que muchos judíos se arrepienten y creen.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger. 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Este libro expone cómo el «invento de las tradiciones» fue un elemento importante de estabilidad en sociedades en proceso de cambio rápido y profundo. Pueblos sin estado, ciudades a la búsqueda de legitimidad en su propio ámbito nacional o en el mundo colonial y determinados movimientos o grupos sociales, han recurrido a este tipo de inventos. Esta colección de ensayos, que cubre un amplio campo de situaciones dentro y fuera de Europa, nos ayuda a comprender mejor muchas de nuestras «tradiciones inventadas», creencias, ritos y prácticas que, presentados como centenarios, han sido creados o recreados realmente en épocas muy recientes.

Homet Florensa, Raquel. 2001. "Niños y adolescentes en fiestas y ceremonias". *La España Medieval* 24: 145-169.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=122382>

(Consultada el 14/05/2010).

Respecto a la participación de niños y adolescentes en fiestas y ceremonias públicas, señala la autora que es menester indagar en muchos testimonios a fin de conocer qué consideraciones primaban en el ánimo de los progenitores y qué magnitud de atractivo tenía el estímulo económico: diferenciar motivaciones políticas, religiosas, culturales y económicas. En este sentido, sería interesante una encuesta de los diversos sectores de la sociedad, por profesiones y por la implantación en el tejido urbano, que pueda revelar diferentes actitudes y eventuales modificaciones temporales.

Homobono Martínez José I. 1990. "Fiesta, tradición e identidad local". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 55: 43-58.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144795>

(Consultada el 12/12/2022).

El objetivo del presente trabajo quiere desentrañar el papel desempeñado por el folclore como expresión y reproducción de la identidad colectiva, y en concreto la fiesta como rasgo privilegiado por los estudios de cultura popular. Un tipo de fiesta tradicional tanto por sus elementos formales como por el ámbito preferente, aunque no exclusivo, en el cual se desarrolla, el de unas comunidades locales ubicadas sobre todo en áreas rurales, aunque también otras sean poblaciones urbanas, y unas y otras estén inmersas en la vorágine de la modernización y del cambio social. Estos rituales festivos, lejos de constituir meras supervivencias arcaizantes, son tradiciones funcionalmente operativas en nuestra compleja sociedad.

Huizinga, Johan. [1919] 1984. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 184.

Este conocido libro es un retrato de la vida, el pensamiento y el arte durante los s. XIV y XV en Francia y los Países Bajos. En estos estudios sobre la forma de la vida y del espíritu, Huizinga nos ofrece un amplísimo y multicolor fresco de las postrimerías de la era medieval que permite la reconstrucción de la época y de sus motivos impulsores: la concepción jerárquica de la sociedad, el ideal caballeresco, el sueño del heroísmo, la imagen idílica de la existencia, la idea de la muerte, los tipos de religiosidad, la decadencia del simbolismo, la sensibilidad artística, las formas de trato amoroso, la imagen y la palabra.

Ibarra Ruiz, Pedro. [1933] 2019. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx.

Reseña extraída de la Presentación de Joan Castaño a esta reedición.

<https://www.academia.edu/40011528> (consultada el 30/07/2022):

En 1895 ya dedicó un capítulo al drama asuncionista de Elche en su obra *Historia de Elche* con la intención de que los más pequeños lo conocieran en las escuelas, lo estimaran y lo conservaran. Como culminación de su obra restauradora publicó (poco antes de su muerte) este libro que contiene la transcripción completa de la consuetud de 1625, su transcripción y un gran aporte de la bibliografía sobre el tema publicada antes de 1933, fecha en la que se cree que fue autopublicado este libro por Ibarra.

Iglesias Ovejero, Ángel. 1996. "Nombres de personajes y figuras tradicionales o tradicionalizadas en la Recopilación (1554) de Diego Sánchez de Badajoz". *Criticón* 66-67: 57-74.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129914>

(Consultada el 10/05/2022).

El componente onomástico, en semiótica, constituye un elemento determinante en el mecanismo de la construcción del personaje, cuyo contenido se basa en el sema de la individuación. Esta singularización se consigue, en efecto, mediante los antropónimos, cuya asignación conlleva una antropomorfización necesaria en la base misma de la ilusión referencial. Tales signos son capaces de asumir una doble referencia, en relación con el contexto histórico-cultural y en el contexto lingüístico. A partir de este análisis semiolingüístico del componente onomástico en la *Recopilación*, este artículo trata de aclarar algunos aspectos que en estas obras se manifiestan: primera documentación de algunas figurillas, indicios de rusticidad, de discriminación o de jocosidad, en los nombres.

Ihnat, Kati. 2019. "Orígenes y desarrollo de la fiesta litúrgica de la Virgen María en Iberia". *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2: 619-643.

<https://doi.org/10.3989/aem.2019.49.2.09> (consultada el 15/06/2022).

Se da por cierta una gran devoción mariana en la Iberia visigoda, especialmente por el establecimiento, en esa época, de una nueva celebración litúrgica en honor a la Virgen María. Sin embargo, el s. VII conoció un progresivo desarrollo de liturgias marianas en diversas partes del Mediterráneo y de Europa occidental. En Roma se fundaron cuatro fiestas marianas a mediados del s. VII, cuando se declaró oficial la creencia en la perpetua virginidad de María. La presencia en Roma, en estas fechas, del obispo de Zaragoza, Tajón, hace suponer que el establecimiento de esta festividad mariana en Iberia pudo venir de fuera, tal como sugiere la legislación en torno a ella.

Ingarden, Roman. 1997. "Las funciones del lenguaje en el teatro". Pp. 155-165, en *Teoría del teatro*, M.^a del C. Bobes (comp.). Madrid: Arco Libros.

Basándose en un criterio perceptivo, el autor establece que los objetos pueden: 1) ser directamente mostrados o emitidos, esto es, acústica o visualmente, pero siempre de manera material, al espectador; 2) ser directamente puestos en presencia escénica, como en el primer caso, pero también como verificación empírica de los signos lingüísticos que a ellos se refieren; 3) únicamente ser percibidos a través de la vía lingüística, en los enunciados de los personajes. A partir

de esta triple clasificación, se deslindan las posibles funciones del lenguaje en el teatro.

Iogna-Prat, Dominique. 1996. "Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve". Pp. 65-98, en *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. Iogna-Prat, É. Palazzo y D. Russo (eds.). Paris: Beauchesne.

Esta obra colectiva nos muestra la riqueza de las múltiples figuras de María en el occidente cristiano durante un largo período de tiempo, desde los s. II-III hasta los s. XIV-XV, a partir de una extensa documentación: iconografía, liturgia y textos. El libro intenta primero identificar la lenta construcción del carácter mariano en los primeros siglos, con una aceleración del proceso en la vida litúrgica y devocional durante los s. IX-XI, cuando María emerge como figura individualizada y en orden textual e iconográfico. En relación con la tradición cristológica. Tres grandes momentos marcan esta evolución: en Roma, entre los s. V y IX; en el Imperio carolingio y los reinos cristianos que de él emanaron, del s. IX al XI; en el centro de la reforma de la Iglesia entre mediados del siglo XI y mediados del siglo XII. (Texto traducido del francés al español)

Ivorra Robla, Adolfo. 2017. *La liturgia hispano-mozárabe*. Barcelona: Centro de Pastoral y Liturgia, 219-260.

https://books.google.es/books?id=j6S3swEACAAJ&pg=PA8&hl=es&source=gbp_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (consultada el 25/07/2022).

Ivorra ofrece un riguroso estudio del rito hispano en su actualidad, sin descuidar su historia. La evolución de la liturgia hispano-mozárabe a lo largo del tiempo, su concepción del espacio sagrado, el año y el calendario litúrgicos con sus peculiaridades, los sacramentos, los sacramentales y el Oficio Divino son abordados de forma clara y bien documentada. Cuatro apéndices (las lecturas bíblicas de todo el Misal, la evolución de los calendarios, las doxologías y el *ordo missae* renovado) junto a una extensa bibliografía constituyen un excelente material de consulta.

Ivorra Robla, Adolfo. 2018. "Comentarios a las lecturas hispanomozárabes de las solemnidades de los santos". *Liturgia y Espiritualidad*, año 49, 10: 583-598.

<https://www.academia.edu/en/37636297> (consultada el 07/07/2022).

Para una comprensión general de la celebración eucarística en el año litúrgico hispano, las solemnidades de los santos ofrecen el necesario complemento. Su número reducido también muestra los matices propios de la misa hispana, tal y como

han quedado después de su reforma. El panorama del ciclo de los santos abarca tres fiestas marianas, la de san José sin lecturas propias, la natividad de san Juan Bautista, la celebración conjunta de san Pedro y san Pablo, Santiago, san Ildefonso y san Isidoro. Así pues, tenemos diez solemnidades, mayoritariamente bíblicas en cuanto a sus santos. Nos ha interesado el apartado dedicado a las lecturas de la solemnidad de la Asunción de María.

Janini Cuesta, José. 1975. "El oficio mozárabe de la Asunción". *Hispania Sacra* 28: 3- 35.

Sin las aclaraciones que sobre todo esto aporta Janini, con este largo artículo, el investigador en la materia no podría salir fácilmente de una gran confusión. El misal mozárabe español contiene una misa de la Asunción de María del s. IX, pero ya se celebraba la fiesta al menos desde el s. VII, como atestiguan san Isidoro y san Ildefonso.

Jorge González de la Peña, María de la P. 2021. *La enseñanza litúrgica en la didáctica de la ERE. María: más allá de lo que vemos*. Trabajo Final de Grado. Cádiz: Universidad de Cádiz, 4-11.

<http://hdl.handle.net/10498/25352> (consultada el 16/04/2022).

La propuesta didáctica que se presenta en este trabajo tiene el objetivo de aproximar al aula de Educación Infantil la simbología de la Virgen María. Para ello, se han programado actividades desde una metodología innovadora, que permite que sean los niños quienes, investigando, lleguen a conocer la figura de María y los símbolos que la acompañan.

Jounel, P. 1992. "La presencia de los ángeles en la liturgia de occidente". En *Redescubrir el culto a los santos. Cuadernos Fase* 37. J. Aldazábar (dir.). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 65-74.

https://books.google.es/books/about/Redescubrir_el_culto_a_los_santos.html?id=AEeyslnW2uMC&redir_esc=y (consultada el 03/02/2022).

Los trabajos reunidos en este cuaderno pretenden motivarnos en nuestra comprensión de los santos. En el conjunto del pueblo cristiano, junto a la primacía de Cristo, y como reflejo y prolongación de la misma, están la Virgen, los ángeles y los santos, ¿qué papel juegan en el proyecto salvífico de Dios sobre nosotros? Aquí se ofrecen diversas versiones que intentan profundizar en esa dirección, desde la perspectiva pastoral, teológica y la celebrativa, incluidas letanías, oraciones populares y manifestaciones artísticas.

Juliá Martínez, Eduardo. 1930. *Representaciones teatrales de carácter popular en la provincia de Castellón*. Castellón: Ed. Tipografía de archivos Olózaga, 13-15.

<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/3973>

(Consultada el 30/11/2021).

La influencia dramática parece provenir especialmente del sur, y de un modo mediato, de Castilla. El uso del valenciano en estas representaciones es casi nulo y denuncia mejor la modernidad de los textos que su arcaísmo. Fácilmente puede explicarse el fenómeno: los textos medievales, que estarían en valenciano, han sido olvidados o perdidos. A fines del s. XVI y en el XVII se introdujeron los escritos castellanos, como el *Misterio de la Asunción de la Virgen*, que, según el manuscrito de Castellón, tiene versos comunes a los de las dos versiones publicadas por Rouanet y que se encuentran en el CAV.

Juliá Martínez, Eduardo. (ed.). 1944. *Piezas teatrales cortas. Teatro religioso (Auto de los Reyes Magos, Auto de la Asunción de Nuestra Señora, etc.; Teatro Profano...* Madrid: CSIC.

Según el autor, el CAV constituye una rica muestra de las primitivas obras dramáticas breves españolas, y fue publicado por el hispanófilo francés Leo Rouanet. Las producciones que contiene se han clasificado en tres grupos: 1. Asuntos bíblicos, ya del Antiguo, ya del Nuevo Testamento. 2. Leyendas y Vidas de santos; y 3. Alegorías llamadas farsas, que desarrollan temas teológicos. Se incluye uno de los autos, referente al tema de la Asunción de la Virgen, tan popular en España. A él corresponden el *Misterio* de Elche y multitud de fragmentos y copias conservados en varias poblaciones.

Juliá Martínez, Eduardo. 1961. "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español". *Boletín de la Real Academia Española* 163: 179-334.

Estos misterios asuncionistas se desarrollaron no solo en España, sino también en toda Europa. Si bien es cierto que en la Península Ibérica tuvo mucha más difusión por su marcado dinamismo frente a otras advocaciones más estáticas. Asimismo, cabe decir que las representaciones marianas de las que hoy conservamos testimonios no son más antiguas que las de otros países europeos, de modo que no depende directamente de ninguno de los conocidos y la evolución temática se produjo en nuestra Península sin intervención de versiones extranjeras.

Jung, Carl G. 2014. *Respuesta a Job*. Madrid: Trotta.

En palabras de Jung, este libro marca un hito en el largo desarrollo de un drama divino, el de un Dios presa de emociones desmesuradas y que sufre a causa de esa desmesura. Por ello reviste también especial significado para el hombre contemporáneo cada vez que este se ve asaltado por la violencia del afecto y ha de tratar de transformarla en conocimiento. Sin pretensiones exegéticas, sino dejando precisamente que el afecto tome la palabra, el autor se ocupa en este ensayo de las oscuridades divinas que traslucen en el relato bíblico a fin de comprender por qué Yahvé, en su celo, abatió a Job. La lectura nos sirve así de introducción, de manera paradigmática, a la psicología de lo inconsciente y de los arquetipos.

King, Pamela M. 1986. "Drames anglesos sobre l'Assumpció de la Verge". Pp. 185-195, en *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, A. Llorenç (ed.). València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

Reseña extraída de Jordi Carbonell Pallarés (ed.). 1991. "Miscel·lània". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1: 320-321:

Este artículo de P. King se incluye dentro de la expansión experimentada por los trabajos de investigación en torno al *Misterio de Elche*. En este sentido es necesario remarcar de manera especial el proyecto titulado "Món i Misteri de la Festa d'Elx", organizado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Este proyecto consiste fundamentalmente en una gran exposición sobre la *Festa* y su mundo que pudo ser contemplada en Valencia y Barcelona. La muestra originó publicaciones de gran interés, como el catálogo de la exposición que recoge más de 30 artículos, donde los investigadores exponen sus puntos de vista sobre el *Misterio* y el teatro medieval, especialmente de temática asuncionista.

King, Pamela M. 2006. *The York Mystery Cycle and the Worship of the City*. Cambridge: D. S. Brewer.

Es el primer ciclo de misterio cívico inglés casi completo. Evolucionó constantemente a lo largo de su larga historia de presentaciones, pero el texto del Registro de York muestra que ya era un festival cívico maduro y elaborado cuando se escribió. Este estudio descubre la conexión del ciclo con el culto en York, en el sentido tanto de la práctica devocional como del honor cívico, informando un período particular en la historia cultural de la ciudad. Los principios de selección que dan al ciclo su estructura reflejan el patrón amplio del calendario litúrgico, con sus otras fiestas (como la Asunción de María). *The Cycle* da testimonio no solo de las prácticas de observancia religiosa en York, sino también de la política eclesíástica en la que la ciudad se vio inmersa desde principios del s. XV. (Texto traducido del inglés al español)

Kitzinger, Ernst. 1980. "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art".

Art Bulletin 62: 6–19.

<https://www.jstor.org/stable/3049958> (consultada el 16/06/2022).

En ciertos momentos y en ciertos lugares, se hicieron intentos audaces en la dirección de formas nuevas y no clásicas del arte religioso, solo para ser seguidas por reacciones, movimientos retrospectivos y resurgimientos. En algunos contextos, tales desarrollos, en cualquier dirección, tuvieron lugar de manera lenta, conflictiva y por pasos tan pequeños como para ser casi imperceptibles. Además, hubo intentos extraordinarios de síntesis, de conciliar ideales estéticos contrapuestos. De esta dialéctica compleja surgió la forma medieval. Muchos aspectos de la metodología de Kitzinger pueden describirse como proféticos. Este investigador anticipó las preocupaciones contemporáneas del campo en su énfasis en la centralidad del arte para el culto.

Konigson, Élie. 1975. *L'espace théâtral médiéval*. Paris: CNRS.

Konigson ha estudiado en profundidad el espacio teatral medieval para detenerse en un primer momento en las llamadas representaciones en la iglesia, y pasar inmediatamente después a analizar el papel que ha desempeñado la propia ciudad en el desarrollo de dichos espectáculos religiosos y civiles. El estudio supone un análisis detallado de la evolución del espacio teatral en Europa y particularmente en Francia: rupturas entre el espacio eclesiástico y el espacio urbano (misterios, entradas reales...) pero aprovechando la continuidad de un simbolismo, mezcla de político y sagrado. También propone un análisis socioeconómico de los hechos teatrales medievales.

Kovács, Lenke. 1998. "Festivitat y adoctrinament: El drama assumpcionista de Neustift de 1391". Pp. 131-137, en *Festa d'Elx* 50.

<https://dialnet.unirioja.es/revista/16579/A/1998> (consultada el 22/07/2021).

Del siglo XIV solo conocemos, fuera del ámbito románico, la pieza alemana *Himmelfahrt Mariä*, un *ludus de assumptione* de 1391. Los versos germánicos se acompañan de acotaciones en latín, lo que indica su interpretación en el ámbito eclesiástico, y se cantaba al son de himnos litúrgicos como la *Representació* de Tarragona. No presenta ningún episodio diabólico, aunque sí una secuencia de los judíos que intentan llevarse sin éxito el cuerpo de María; algunos de ellos se convierten y otros no, mientras que la entronización y coronación de la Virgen culminaba con una escena en la que Jesús invita a los ángeles a bailar con María. (Texto traducido del valenciano al español)

Kowzan, Tadeus. 1997. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.

Kowzan fue uno de los autores que más ha contribuido a la semiótica del teatro en la segunda mitad del s. XX. Su obra se ha convertido en un clásico omnipresente en todo estudio que trate la cuestión. En su ensayo intenta demostrar la existencia de un signo específicamente teatral y postula asimismo un sistema de trece signos clasificados en distintas categorías, según su cualidad sensorial, su entidad signica, su realización espacio / temporal, su materia expresiva, y su agente emisor.

Labaca Zabala, M.^a Lourdes. 2016. “Las Festividades Religiosas: manifestaciones representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial”. *RIIPAC*, 8: 1-177.

<http://www.eumed.net/rev/riipac> (consultada el 31/05/2022).

Las festividades religiosas constituyen manifestaciones en las que confluyen formas de expresión de la religiosidad y la cultura por lo que constituyen vehículos de conocimientos tradicionales que han ido transmitiéndose de generación en generación, en el que participan todas las capas sociales, teniendo capacidad de estructuración social, lo que supone que se hace recomendable y necesaria su Declaración como Manifestaciones Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Lazar, Moshe. 1972. “Theophilus: Servant of Two Masters. The Pre-Faustian Theme of Despair and Revolt”. *MLN*, vol. 87, 6. Nathan Edelman Memorial Issue (Nov.). Published by: Johns Hopkins University Press, 31-50.

Lazar, Moshe. 1990. *Le diable et la Vierge: textes dramatiques du Moyen âge*. París: Christian Bourgeois éditeur.

El diablo y la Virgen, dos personajes estereotipados en el centro de un escenario dramático fijo, se ven envueltos en una lucha en la que está en juego el alma de un individuo o de la raza humana. Cuatro de las obras traducidas para esta antología son variaciones de la leyenda prefaustiana de Teófilo, de Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos, y pertenecen al género de los milagros; la quinta, que presenta el enfrentamiento final entre Satanás y Nuestra Señora, pertenece al género juicio del paraíso. (Texto traducido del francés al español)

Le Goff, Jacques. 1985. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 62.

La virtud de este libro es saber reconstruir aquel mundo poblado de seres maravillosos, hadas, dragones y demonios, que brota de la fantasía popular, como un ámbito pleno de sentido. Época gestual como pocas, la Edad Media produce códigos alimentarios e indumentarios, posee una peculiar idea del cuerpo y conoce todas las dimensiones del honor, del miedo, y las expresa en los más variados colores y formas. La cotidianeidad se funde con lo maravilloso y nos enseña toda la complejidad del entramado entre naturaleza y cultura, entre lo real y lo simbólico.

Lévi-Strauss, Claude. 1995. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 209-254.

El estructuralismo es una reacción contra el personalismo de doble orientación: teísta y ateo, que representa una parte de la filosofía de la postguerra. El yo angustiosamente aislado del existencialismo es reemplazado en la nueva corriente intelectual de turno por la estructura, engranaje que diluye y aprisiona al individuo. Junto a este influjo por reacción, conviene apuntar otro, el de la lingüística moderna. En su origen el estructuralismo es una teoría iniciada por el filólogo suizo Saussure en el terreno de la lingüística, que ha sido extendida a la etnología y etnografía (Lévi-Strauss) y a otras áreas científicas. Sus capítulos recogen quince artículos publicados en varias revistas y algunos textos añadidos.

Lisón Tolosana, Carmelo. 1983. *Antropología social y hermenéutica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 43-85 y 134-135.

<https://es.scribd.com/document/244652002/Carmelo-Lison-Tolosana-Antropologia-social-y-hermeneutica-pdf> (consultada el 12/12/2022).

Las fiestas no se producen ni se celebran en el vacío. Analizar su contexto sociocultural total es ineludible. Pueden contribuir a ello las condiciones económicas, ecológicas, geopolíticas y relacionales. Pero la fiesta puede ir mucho más allá de la experiencia inmediata, de la situación y marco concreto de la comunidad y también más allá del conjunto de originadores e intensificadores mencionados. Las fiestas son momentos de significación cultural y de trascendencia subjetiva. La fiesta conlleva la captación y exaltación de lo real. Es una elaboración gratuita de un mundo estético, simbólico y trascendente.

Llinares Chover, Joan B. 2006. "Notas sobre la Antropología de la religion y el teatro en Mircea Eliade". Pp. 301-332, en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental* [Universidad de Valencia, 4-7 de mayo 2005]. J. V. Bañuls, F. de Martina y C. Morenilla (coord.]. Bari: Levante Editori.

Eliade es, quizá, el historiador de las religiones más conocido e influyente de la segunda mitad del s. XX. Como orientalista, redactó su tesis doctoral sobre el yoga y el tantrismo, materias sobre las que publicó libros con mucha empatía, reconocida solvencia y grata claridad expositiva. Además de en esa especialidad, destacó como hermeneuta de mitos, símbolos y rituales de las diferentes culturas del planeta, como un sabio alejado de provincianismos occidentalistas y de las simplistas opciones del positivismo ilustrado.

López Saco, Julio. 2016. "Hermenéutica simbólica en la modernidad. Un acercamiento a la Filosofía de la Implicación de Andrés Ortiz-Osés". *Revista de Ciencias de la Educación, Docencia, Investigación y Tecnologías de la Información*, vol. 1, 1: 139-151.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7842105>

(Consultada 09/11/2022)

La hermenéutica simbólica supone replantear críticamente la filosofía clásica del ser y el concepto más tradicional de Dios. Es una interpretación inspirada por la razón afectiva, que interpreta al ser como implicación simbólica, que busca entender lo real a través de una valoración del sentido oculto, el establecimiento de una interpretación como expresión que tiene en cuenta la temporalidad de comprender y los efectos de la historia en el que intenta comprender. Estamos ante una filosofía en la que se intenta trascender el funcionalismo y la ausencia de simbolismo en la época en que vivimos, abriendo la existencia al sentido sobreseído, sepultado por la cerrazón mental moderna. Ese sentido supone, en boca de Ortiz-Osés, el reencuentro mitológico a través de prototipos ocultos dormidos en el seno de nuestra cultura.

Lorenzo Gradín, Pilar. 1994. "Teatralidad y teatro medievales en el occidente peninsular". *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 87-104.

<https://www.academia.edu/47163488> (consultada el 25/11/2023).

Es evidente que en el espectáculo el texto puede no existir, mientras que el "texto teatral" (es decir, la unión de texto literario de carácter dramático y texto espectacular) es una de las señas de identidad del género teatro en la Edad Media, ya que es obvio que no nos enfrentamos a una época en la que se cuestione que la actividad que nos ocupa pueda asumir modos de expresión no verbal (como ha sucedido en nuestro siglo con las experiencias llevadas a cabo entre otros por Artaud o Derrida).

Luengo Balbás, María. 2016. *Juana de la Cruz: vida y obra de una visionaria del siglo XVI*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 185-203.

A lo largo de toda su vida, vivió una intensa espiritualidad, marcada por unos arrebatos visionarios en los que declamaba unos sermones que serían transcritos por una compañera y agrupados en una obra, que llevaría el título del *Libro del conorte*. En esa misma época, se escribió el *Libro de la Vida*, que recoge la semblanza biográfica y espiritual de sor Juana. Los estudios de la obra y la figura de sor Juana presentan al investigador una aproximación feminista, historicista y teológica. Este trabajo pretende profundizar en el universo creador de esta monja, analizando el *Libro del conorte* como un texto literario y contextualizando a la religiosa en un marco europeo. Interesa a la autora atender a los actos que se describen en su biografía para recrear el teatro del trance que representó sor Juana.

MacLaren, Peter. 1995. *La escuela como un performance ritual: hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*. México: Siglo XXI, 23 y 223.

Este estudio etnográfico, con su original enfoque en busca del entendimiento de lo que existe en el interior de las escuelas, resulta una contribución importante a la teoría educativa radical. El autor incursiona en el campo interdisciplinario de los estudios acerca del ritual, para desarrollar un singular marco teórico que ayude en la comprensión de la dinámica política y cultural del proceso escolar, la reproducción del capital cultural de la clase media y de la propia sociedad capitalista. McLaren describe el aula no sólo como un espacio educativo, sino también como un territorio en el que se dirimen, en términos simbólicos, conflictos de clase, étnicos y generacionales.

Mahiques Climent, Joan. 2012. "El tetrástico y las series monorrítmicas en la poesía occitano-catalana medieval". *Ars metrica*, vol. 5: 1-28.

<https://www.academia.edu/7549927> (consultada el 26/11/2022).

El análisis de un gran cuerpo de la poesía medieval catalana nos permite encontrar el uso del tetrástico y de alguna serie monorrítmica en la poesía trovadoresca occitana y catalana de los s. XIII y XIV. La poesía catalana de los s. XV y XVI escrita en versos monorrítmicos es menor en proporción a la de los siglos anteriores. La mayoría de los trabajos estudiados aquí son religiosos y anónimos. Los manuscritos de estas composiciones se caracterizan por irregularidad métrica, aunque algunos poemas se basan en melodías preexistentes, como *Veni, creador Spiritus*. Se enfatiza el uso del verso octosílabo y decasílabo con cesura, anáfora y

rima interna como algunos de los recursos retóricos más comunes, especialmente en largas estancias estróficas, que afectan, por ejemplo, a la métrica del *Misterio* asuncionista de Tarragona.

Maldonado Arenas, Luis. 1990. *Para comprender el catolicismo popular*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 61-62.

El catolicismo popular está lleno de contradicciones que impiden fáciles catalogaciones. Es preciso una actitud abierta y crítica a la vez para poder acercarse a él sin antipatías ni simpatías; simplemente con la empatía recomendada por las ciencias humanas; y ciertamente con respeto, desinteresadamente, lejos de intenciones proselitistas, clericales o políticas. Siguiendo este método, el autor procura combinar la mirada del antropólogo y del historiador con la del pastoralista y teólogo para explorar este fenómeno católico-popular que vuelve a renacer pujante en este nuevo milenio.

Malinowski, Bronislaw. [1948] 1982. *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Ariel, 124.

El libro se estructura en tres ensayos en los que el autor expone la base de su teoría, influida por Durkheim y Mauss. Las experiencias religiosas de las sociedades primitivas (y de cualquier sociedad) cumplen funciones fundamentales para la cohesión social, la conservación de la tradición, la supervivencia de la cultura y el bienestar de sus miembros. Un aspecto fundamental de la religión es el tema de la muerte, porque supone la mayor y última crisis de la vida. La religión supone la creencia en vida después de la muerte, una manera eficaz de neutralizar el miedo y proporcionar herramientas para la reintegración de la solidaridad grupal. Malinowski nos intenta adentrar en el mundo de la narración mítica, importante en el mantenimiento del orden social y la continuación de la tradición en cualquier cultura. El mito sagrado y cosmogónico es un ingrediente básico de la civilización humana, y de sabiduría moral.

Mancha Castro, José C. 2020. "La dramatización de una ciudad. Significaciones Rituales urbanas de la Semana Santa de Huelva". *Disparidades. Revista de Antropología* 75 (1): e013.

<https://doi.org/10.3989/dra.2020.013> (consultada el 17/05/2022).

Este artículo es una mirada sobre la Semana Santa de Huelva a partir de uno de sus significados más profundos como fiesta religiosa popular: la imagen de un drama ritual urbano en el que se expresan diferentes discursos y narrativas, donde se ritualiza la relación de los sujetos participantes y los grupos sociales entre sí, con el lugar habitado y con las instancias de poder político y religioso. Analiza el autor

la conformación, estructura y temporalidad del drama ritual y propone una interpretación acerca del simbolismo contenido en los cortejos procesionales que se ponen en juego en el ceremonial público.

Marcos Arévalo, Javier. 2010. "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales". *Gazeta de antropología*, 26/1, art. 19.

<https://digibug.ugr.es/handle/10481/6799> (consultada el 16/04/2022).

Enfocado desde la perspectiva de la antropología social, el artículo se estructura en torno a los conceptos de tradición, bienes culturales intangibles y representación de la memoria social. Desde planteamientos críticos, el trabajo revisa textos fundamentales y analiza y valora los documentos que sobre patrimonio inmaterial ha hecho público la UNESCO en los últimos quince años. Artículo muy interesante en el que el autor aúna los conceptos de conservación del patrimonio cultural y religioso y su conversión ineludible en bien mercantil.

Marcus, Solomon. 1978. "Estrategia de los personajes dramáticos". Pp. 78-80, en *Semiología de la representación*, A. Helbo. Barcelona: Gustavo Gili.

La configuración de los personajes no depende solo de la variación en el número de estos, sino también de otros factores (hasta doce). Es por ello necesario establecer criterios o pautas para el análisis de los personajes antes de proceder a la descomposición en escenas de la obra dramática analizada. Esto es muy importante para un teatro como el religioso medieval, donde coinciden personajes con muy diferentes estatutos. Al recordar los criterios de Marcus, se hace imprescindible la necesidad de delimitación previa de escenas, teniendo en cuenta que, además, el teatro medieval, y religioso en particular, presenta una escenografía múltiple y acumulativa.

Martínez García, Fernando A. 2016. *Venerantes Virginem Mariam. Análisis teológico de los títulos Inmaculada, Asunta y Madre de la Iglesia en la eucología de los misales romanos de 1962 y 2002*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad San Dámaso.

<https://books.google.es/books?id=SOQdDQAAQBAJ&pg=PA477&lpg=PA477&dq=missale+romanum+antiguo+asuncion+de+la+virgen&source>

(Consultada el 02/03/2023).

El libro relaciona el dogma de la Inmaculada y de la Asunción con la maternidad de María respecto a los cristianos, desde un punto de vista litúrgico. Entre los años 1854 y 1964 se produjo un hecho sin precedentes en la historia de la Iglesia: se definieron dos dogmas y una verdad de fe relacionados con santa María, con todas las consecuencias eucológicas que ello conllevó. En 1854, Pío IX definió la Inmaculada Concepción de María, y en 1950 Pío XII definió la Asunción de María; en 1964, Pablo VI proclamó a María Madre de la Iglesia. En todos los siglos anteriores se habían definido solamente dos dogmas relacionados con santa María: la maternidad divina (Concilio de Éfeso, 431) y la virginidad perpetua (III Sínodo Lateranense, 649). Ello obedece, sin duda, a un momento de maduración en la historia de la Iglesia y de la mariología.

Martínez Miguélez, Miguel. 1988. "Enfoque sistémico y metodología de la investigación". *Anthropos* 16: 43-56.

Este artículo versa sobre la epistemología y metodología que requieren las investigaciones etnográficas, es decir, aquellas que tratan de describir e interpretar las modalidades de vida de los grupos de personas habituadas a vivir juntas. El enfoque etnográfico se apoya en la convicción de que las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente en que se vive se van internalizando poco a poco y generan regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada. En efecto, los miembros de un grupo étnico, cultural o situacional comparten una estructura lógica o de razonamiento que, por lo general, no es explícita, pero que se manifiesta en diferentes aspectos de su vida.

Martínez Miguélez, Miguel. 2007. *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. México: Trillas, 78-79.

<https://profeinfo.files.wordpress.com/2020/06/investigacion-cualitativa-etnografica-martinez.pdf> (consultada el 24/11/2022).

Durante los últimos años se ha desarrollado una revolución en la metodología de las ciencias sociales que evidencia un renovado interés por la metodología cualitativa entre sociólogos, educadores, psicólogos y científicos sociales en general. Este interés surge por los escasos resultados que la orientación cuantitativa ha tenido en áreas tan importantes como la educación y el desarrollo humanos. La metodología cualitativa rechaza la pretensión, frecuentemente irracional, de cuantificar toda realidad y destaca, en cambio, la importancia del contexto, la función y el significado de los actos humanos. Este libro condensa las ideas centrales de la teoría en que se fundamentan los métodos y su aplicación práctica y etnográfica a la investigación educativa.

Mas i Usó, Pasqual. 1999. *La representació del Misteri a Castelló*. Castelló: Diputació de Castelló.

A lo largo de los siglos, la fiesta de Santa Maria de Agosto fue la más destacada del calendario castellonense porque, desde finales del s. XV hasta el final del XVII, la celebración litúrgica iba acompañada por la representación del *Misterio*, un espectáculo teatral que escenificaba la Dormición y Coronación de la Virgen. En este período, los castellonenses estuvieron familiarizados con los personajes de la comedia y también con los elementos escenográficos de tierra y aéreos que singularizan el teatro asuncionista. El presente estudio es un esfuerzo fundamental para sacar a la luz la documentación que demuestra como el *Misterio* es la pieza más destacada del patrimonio teatral castellonense. (Texto traducido del valenciano al español)

Massip Bonet, Francesc. 1984. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, vol. 17. Monografies de Teatre. Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut del Teatre, 78-117.

<https://www.academia.edu/4216223> (consultada el 27/07/2022).

Este volumen trata de hacer evidente la decisiva importancia del teatro catalán medieval en el concierto de la vanguardia dramática europea de la época, mientras que analiza esta abundante producción dramática, que no se desarrolla tanto en el terreno de la creación literaria como en el campo del espacio escénico, de la escenografía y de la tramoya, al que el ámbito cultural catalano-valenciano aporta atrevidas innovaciones. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 1987. "El repertorio musical en el teatro medieval catalán". *Revista de Musicología*, vol. 10, 3: 721-752.

<http://www.jstor.org/stable/20795170> (consultada el 23/02/2022).

Según el autor, parece seguro el predominio de los pasajes cantados sobre los recitados en los dramas medievales. En la inmensa mayoría de los casos, sin embargo, la música no era especialmente compuesta para el drama, sino que se recurría al *contrafactum* en base a melodías bien conocidas entonces, tanto litúrgicas como trovadorescas o populares. Estos dramas vernáculos nos ofrecen precisas indicaciones sobre los especímenes melódicos que se habrían de aplicar a los textos. En los cuadros que figuran al final de este artículo se ofrece la lista alfabética documentada de los títulos de melodías indicados en las rúbricas de dichos dramas medievales.

Massip Bonet, Francesc. 1991a. "El histrión, el fraile y el burgués. Ayer y hoy del teatro catalán". *Catalònia* 23: 42-44.

<https://raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/101075>

(Consultada el 24/05/2022).

El teatro en catalán, que desde comienzos del s. XVI se ha visto privado del apoyo estatal necesario para la creación de un teatro nacional moderno, dirigió la actividad dramática en catalán a los ámbitos religioso y popular.

Massip Bonet, Francesc. 1991b. *La Festa d'Elx i Misteris medievals europeus*.

Elche: Institut de Cultura "Juan Gil-Albert". Ajuntament d'Elx, 25.

Reseña extraída de Josep. L. Sirera Turó. 1993. "Recensions". *Arxiu de textos catalans antics* 12: 450-452.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7378597>

(Consultada el 17/06/2022):

Cinco de los ocho capítulos de este libro están dedicados al estudio del *Misterio* de Elche. Capítulos dedicados a estudiar fundamentalmente aspectos constitutivos del hecho teatral desde la vertiente de la materialidad de su representación: la música, la maquinaria aérea, los efectos especiales, el vestuario y el atrezzo. Otros capítulos realizan una revisión histórica general así como un amplio estudio del espacio teatral durante la Edad Media y de la evolución de lo que es el espacio específico de la *Fiesta*. Una introducción que nos ofrece algunas de las posibles líneas de investigación, así como una reflexión sobre los problemas que derivan de esta representación y un seleccionado *corpus* de ilustraciones y croquis con interesantes aclaraciones, y una extensa bibliografía.

Massip Bonet, Francesc. 1991c. "The Staging of the Assumption in Europe".

Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama, vol. 25, 1. 17-28.

<https://muse.jhu.edu/article/487260> (consultada el 01/02/2022).

Artículo muy enriquecedor, donde el profesor Massip sintetiza y analiza los principales dramas y misterios asuncionistas europeos de Inglaterra, Bélgica, Francia, Alemania e Italia, principalmente. Realiza una diferenciación entre los misterios del norte y el sur de Europa causada por sus diferentes sustratos mitológicos, y, sobre todo, basa su análisis en el diferente trato del espacio de representación horizontal / vertical, eclesiástico / urbano y móvil / lineal.

Massip Bonet, Francesc. 1994a. "Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán".

Revista de Filología española, vol. LXXIV, 12: 23-40.

<https://studylib.es/doc/6301067> (consultada el 19/12/2022).

Este teatro cuenta en el Medievo con el apoyo eclesiástico, pero a raíz de la inseguridad creada en el catolicismo por la Reforma y la maduración del arte dramático, que se hace laico y emancipado, provocan su expulsión del ámbito eclesial. Ambas anomalías, política y religiosa, abocaron el teatro en lengua catalana al ámbito popular. En este contexto poco favorable ha trascendido los cambios políticos y perpetua modelos y técnicas medievales hasta la actualidad, con una enorme variedad de pervivencias, algunas de ellas únicas en Europa: la Sibila, la danza de la Muerte, la *Patum* de Berga y, muy especialmente, la *Fiesta o Misterio de Elche*, único resto en el mundo de auténtica fiesta espectacular de naturaleza medieval.

Massip Bonet, Francesc. 1994b. "Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión".

Pp. 613-621, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, T. II, (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989). M. I. Toro Pascua (ed.). Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

El primer teatro propiamente europeo se originó en los monasterios carolingios bajo el impulso de una profunda reforma litúrgica que se extendió de manera homogénea por los diversos dominios de Carlomagno. La liturgia romana unificada se introduce en la Marca Hispánica durante el s. IX, mientras que en los otros reinos peninsulares no prosperará hasta fines del XI. Este hecho supone una temprana incorporación de la cultura catalana al devenir teatral europeo. Por otra parte, la abundancia y la originalidad de dramas litúrgicos producidos en Cataluña dejan constancia de una vigorosa actividad escénica que hará posible la brillante eclosión teatral de la Corona aragonesa (y por tanto Cataluña) durante la última Edad Media.

Massip Bonet, Francesc. 1995. "Església i teatre. De la litúrgia al drama. Un Viatge

d'anada i tornada". *Festa d'Elx* 47: 1-18.

<https://docplayer.es/110704039-Esglesia-i-teatre-de-la-liturgia-al-drama-un-viatge-d-anada-i-tornada-francesc-massip-i-bonet-universitat-rovira-i-virgili-tarragona.html>

(Consultada el 26/01/2023).

La Iglesia, que al principio había condenado con rotundidad el teatro, fue aceptando cada vez más elementos de teatralidad en sus oficios. A partir de los s. XI-XIII, cuando Europa estaba desprovista de una tradición teatral fuerte (que se

había diluido desde el derrumbe del Imperio romano), se fue apropiando de las habilidades y técnicas de los juglares (que eran los únicos depositarios durante la edad media de un legado específicamente teatral), y asume, estratégicamente, parte de las actividades propias de aquellos profesionales del espectáculo, sirviéndose de ellas para su mensaje que, basado en la palabra, supondrá el inicio de un nuevo concepto teatral. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 1999. “El teatro en escena: Presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”. *Euskera* XLIV, 1: 239-265.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3693819>

(Consultada el 25/01/2022).

El autor comienza su artículo proponiendo una analogía simbólica entre un popular juego infantil y el decorado del infierno y el paraíso en el teatro medieval. Se trata del juego infantil del tejo, para el que se traza un dibujo en el suelo con diversas casillas numeradas, normalmente siete. Las casillas dibujadas se designan con los nombres de los días de la semana, aspecto que concuerda con el simbolismo neoplatónico que vincula el número siete con la realización completa de un ciclo. El trazado de las líneas reproduce inconscientemente los tramos de un templo, con transepto, y que culmina en el cielo o paraíso, casilla redondeada como un ábside, que representa el cimborrio, emplazamiento por excelencia del paraíso escénico en las catedrales góticas de Valencia, Lérida o Tarragona. La casilla opuesta, la inicial, suele llamarse infierno.

Massip Bonet, Francesc. 2005a. “Els models del Misteri d'Elx i el Misteri com a model”. Pp. 137-167, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. I, R. Alemany, J. L. Martos i J. M. Manzanaro (eds.). Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica» 10.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5278216>

(Consultada el 17/09/2022).

La vigencia hasta nuestros días de una representación de origen tardomedieval como el *Misterio* de Elche, con todos los arreglos, incorporaciones y reajustes que cualquier elemento vivo experimenta, hacen difícil establecer las fuentes y los modelos en los que se basó la representación original de la *Fiesta*. Para empezar habría que acercarse a ella en cuatro frentes: lo estrictamente litúrgico, el

perteneciente a la literatura dramática, el musical y lo que afecta a la puesta en escena. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc y Alfons Llorens Gadea. 2005b. "La Festa de l'Assumpció a la Catedral de València: originalitat i difusió d'un nou model teatral". Pp. 1675- 1690, en *Actes del XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó: La Mediterrània de la Corona d'Aragó (s. XIII-XVI)*, vol. II, R. Narbona (ed.). València: Publicacions Universitat de València.

Al margen del ciclo de Navidad y Pascua, las fiestas marianas fueron siempre las más señaladas. El escenario litúrgico estaba dominado por la imagen titular de plata de la Virgen con el Niño, las escenas de los gozos marianos en el retablo de plata con sus puertas en sucesivas refacciones y por las pinturas murales de la capilla mayor, acabadas en 1432 y renovadas tras el incendio de 1469. El ciclo de *Misterio* o representaciones litúrgicas tenía como eventos el *Canto de la Sibila*, el *Misterio* de Navidad, la Pasión, y los más desbordantes de Pentecostés y de la Asunción de la Virgen, que se amparaban bajo el esbelto prisma del crucero para lograr mayor espectacularidad en su tramoya aérea. (Texto Traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 2005c. "Le drame de l'Assomption en France et Belgique". Pp. 357-374, en *Mainte belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*. D. Hüe, M. Longtin y L. Muir (ed.). Orléans: Paradigme.

<https://www.academia.edu/4210118/> (consultada el 15/07/2022).

La puesta en escena de la Asunción de la Virgen, aunque basada en hechos apócrifos y a pesar de su incorporación tardía a los ciclos teatrales medievales, ha suscitado un gran interés, sobre todo en la Europa mediterránea. No solo por el tema de María como intercesora entre el ser humano y Dios, y también a partir de la poesía trovadoresca como símbolo femenino, sino gracias a los hábiles recursos dramáticos y a las audaces y espectaculares soluciones escénicas que su teatralización exigía. (Texto traducido del francés al español)

Massip Bonet, Francesc. 2008. "El teatre en l'època del *Libro de buen amor*". Pp. 237- 255, en *El "Libro de buen amor": Texto y contextos*, G. Serés, D. Rico y O. Sanz (coord.). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

https://www.academia.edu/4254761 (consultada el 03/08/2022).

El siglo del Arcipreste de Hita supone una inflexión para lo que llamamos teatro medieval, un concepto puesto en cuestión por algunos estudiosos aplicado a la Edad Media, que se considera una época sin “teatros” y por tanto sin un reconocimiento explícito de la actividad dramática, al menos hasta finales del periodo. Por tanto, el “teatro” en sentido fuerte, elevado, fundamentado, desde Aristóteles, en la palabra, quedará prácticamente ignorado a lo largo de los siglos medievales. Sin embargo, su reanudación no surge de la nada, sino que se fundamenta en una amplia práctica espectacular que desarrolla una serie de técnicas y actividades pertenecientes al ámbito teatral y que desembocarán, ineludiblemente, en el teatro en sentido pleno, cuando se recupera su dimensión literaria. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 2009. "La representació de l'Assumpció de Tarragona a la Plaça del Corral (1388)". Pp. 33-4, en *Tarragona: espai festiu, espai teatral: de la plaça del Corral al teatre all'italiana*, F. Massip (ed.). Valls (Tarragona): Cossetània Edicions.

Se analiza el contexto político y la documentación urbana de la *Representació*, primera pieza escénica íntegra que ha pervivido en lengua catalana y una de las primeras de Europa de argumento asuncionista. El espectáculo se hizo en septiembre de 1388 en la Plaza del Corral de Tarragona, tras la autorización del rey, y al parecer organizado por una cofradía vinculada a los franciscanos, en presencia del fraile más célebre de la orden: Francesc Eiximenis. El texto de 675 versos se conserva en el ms. 60 del Archivo Archidocesano de Tarragona, y su interpretación, mayormente cantada, se anota al son de himnos litúrgicos y canciones profanas. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 2010. "El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto". Pp. 271-276, en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad* (San Millán de la Cogolla), F. Bautista y J. Gamba (eds.). Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua.

[https://www.academia.edu/4215824/El teatro en el otoño medieval](https://www.academia.edu/4215824/El_teatro_en_el_oto%C3%B1o_medieval) (consultada el 16/12/2022).

El autor empieza formulando algunas preguntas que desde hace algunos se plantean todos los estudiosos del teatro que se han sumergido en el Medievo: ¿Existió un teatro en la Edad Media? ¿Qué entendemos por teatro medieval? ¿Estamos hablando de rito, de *performance*, de espectáculo dramático? ¿Qué era

para el Medioevo el teatro? ¿Cómo se expresaba este teatro y cómo se percibía por parte de los espectadores? ¿Cómo se produjo la progresiva recuperación del concepto de teatro en el sentido que hoy otorgamos al término? ¿Cómo podemos aproximarnos a una práctica que ha dejado huellas tan tenues? Todas estas preguntas, y algunas más muy interesantes, quedan ampliamente respondidas en este artículo de Massip.

Massip Bonet, Francesc. 2011. “La puesta en escena hodierna del teatro medieval:

Algunas experiencias hispánicas”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, vol. 26, 51: 37-62.

<https://www.academia.edu/4216174> (consultada el 05/05/2022).

Recorrido por la teatralidad medieval y sus pervivencias en España, particularmente referidas al ciclo Navideño (Sibila, Adoración de Pastores y Reyes Magos, Obispillo, Rey de la *Faba*), ciclo de Carnaval, ciclo de Pascua (Pasión, Resurrección), ciclo del *Corpus* (procesiones y misterios, *Patum*) y ciclo Asuncionista. Se consideran muy especialmente en este artículo las recreaciones contemporáneas de los textos y argumentos medievales, sea en el contexto popular como en la escena profesional, cuyo máximo exponente es, hoy por hoy, según Massip, la compañía Nao d'amores.

Massip Bonet, Francesc y M.^a del Carmen Gómez Muntané. 2013. *El Misteri de L'Assumpció de La Catedral de València (Estudi, edició crítica i adaptació dramàtica i proposta musical)*. València: Universitat de València.

https://books.google.es/books?id=ABJ2AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

(Consultada el 01/12/2021).

La edición de este *Misterio* rescata una de las joyas dramáticas del Siglo de Oro valenciano, que se representaba en la Catedral el 15 de agosto. Una audaz maquinaria aérea bajaba del cimborrio (el paraíso) a los personajes celestiales, el ángel y Jesús, hasta el escenario situado entre el altar mayor y el coro, y después subía la imagen de la Asunta, en una articulación que sería modelo directo de la *Fiesta* de Elche. Como el texto original nos ha llegado fragmentario, los autores publican también una reconstrucción sintética útil para la escenificación actual, y una selección de músicas con las que podría ser cantado. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc y Lenke Kovács. 2018. *La teatralitat medieval i la seva pervivència*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona/Institut del Teatre, 235-245.

Los autores ofrecen un recorrido por el antiguo mapa teatral catalán y evidencia que todo el territorio lingüístico comparte una tradición de prácticas escénicas muy arraigada, con una fuerte cohesión interna, que se desarrolló en consonancia con las corrientes teatrales europeas de la época. En el ámbito de la fiesta popular se perpetúan hasta nuestros días modelos y técnicas de origen medieval con una gran variedad de pervivencias, algunas de ellas únicas en Europa, como los bailes hablados tarraconenses o la *Moma del Corpus* de Valencia. Las manifestaciones espectaculares descritas en esta obra ponen de manifiesto unos vínculos identitarios más arraigados que las fronteras políticas, así como la madurez y el carácter propios del teatro catalán medieval. (Texto traducido del catalán al español)

Massip Bonet, Francesc. 2022. “Tarragona, Eiximenis y el rey Joan I: la Representació de l’Assumpció de 1388”. *Hispania Sacra* LXXIV, julio-diciembre: 371-383.

<https://doi.org/10.3989/hs.2022.25> (consultada el 18/04/2023).

Se analiza el contexto político y la documentación urbana de la *Representació de l’Assumpció de Madona Sancta Maria*, primera pieza escénica íntegra que ha pervivido en lengua catalana y una de las primeras de Europa de argumento asuncionista. El espectáculo tuvo lugar en 1388 en la Plaza del Corral de Tarragona, tras la autorización del rey, y organizado por una cofradía vinculada a los franciscanos, en presencia de Francesc Eiximenis. El texto de 675 versos se conserva en el manuscrito 60 del Archivo Diocesano de Tarragona, y su interpretación mayormente cantada se anota al son de himnos litúrgicos y canciones profanas.

Mateo Alcalá, M.^a Luisa. 2006. “La construcción escénica del demonio de los dances aragoneses. Estudio comparativo del personaje con otros diablos de piezas del teatro religioso anónimo del XVI en castellano (Códice de Autos Viejos) y en catalán (Manuscrito Llabrés)”. *Alazet* 18: 53-71.

<https://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/271>

(Consultada el 12/12/2022).

Los *dances* aragoneses, una de nuestras manifestaciones folclóricas de mayor antigüedad, constituyen un múltiple y completo espectáculo inscrito en la fiesta

popular. Uno de sus cuatros elementos básicos es el de la lucha entre el Bien y el Mal, protagonizada por el ángel y el demonio. En este trabajo la autora ha pretendido reflexionar sobre la construcción escénica del diablo de los *dances* aragoneses con un doble propósito: conocer cuáles son los rasgos del personaje priorizados en ellos y detectar las conexiones de estas piezas con el CAV y el ms. Llabrés. Para tratar de aproximarnos a la virtual representación de estas piezas, se han rastreado todas las marcas de representaciones (didascalias explícitas e implícitas) diseminadas a lo largo del texto dramático.

Mateo Alcalá, M.^a Luisa. 2010. “Espai i figures infernals en el teatre religiós del segle XVI: el Manuscrit Llabrés”. *Llengua & literatura* 21: 55-71.

<https://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/download/243917/326697> (consultada el 15/01/2022).

La prioridad del mensaje de estas piezas en relación con las figuras infernales, más acorde con el teatro europeo que con el castellano del s. XVI en este punto, no es aleccionar al público sobre cómo el ser humano, por humilde y sencillo que sea, puede vencer al diablo tentador, sino mostrar cómo el Redentor (a veces con la intercesión de su Madre) logra triunfar sobre el Mal con su nacimiento, aunque las fuerzas infernales dediquen todos sus esfuerzos en prepararse para la lucha con estudiadas y concertadas estrategias defensivas. (Texto traducido del catalán al español)

Mateo Alcalá, M.^a Luisa. 2011. “La transmisión del poder demoníaco en el teatro religioso del siglo XVI (Manuscrito Llabrés y el Códice de autos viejos)”.

Pp. 221-244, en *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII au XVII siècles), Hommage à André Gallego*, L. González y T. Rodríguez (dir.). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

<https://books.openedition.org/pumi/32441?lang=es>

(Consultada el 23/01/2022).

En estas piezas del s. XVI se escenifican peligrosos comportamientos humanos, en los que la incansable maldad infernal puede ser vencida por la persona que se arrepiente y recibe la gracia de Dios. Dicha transformación edificante de este teatro religioso se percibe en el ms. Llabrés y se consolida en el CAV. A partir de este giro, los autos y farsas prefieren mostrar sobre la escena a un demonio disfrazado, que prescinde tanto de los atributos reales como de los intermediarios cuando se acerca al hombre, pero cuyos parlamentos nos recuerdan que continúa siendo el rey del infierno. Su nuevo aspecto le permitirá actuar directamente contra

el hombre, sin transgredir ninguna de las básicas normas feudales de una sociedad estamental, que ya va siendo superada.

Maurizi, Françoise. 2012. "De lo humano y lo divino en el teatro de fines del siglo XV: acerca de los ángeles". Pp. 248-261, en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, J. Paredes (ed.). Granada: Editorial Universidad de Granada.

<https://www.ahlm.es/actas/acta/de-lo-humano-y-lo-divino-en-la-literatura-medieval-santos-angeles-y-demonios-ed-j-paredes-granada-universidad-de-granada-2012> (consultada el 18/02/2022).

En los autos representados a lo largo de la celebración que solemniza la fiesta intervienen siempre, no solo personajes bíblicos sino también santos, ángeles y demonios que van desempeñando un papel que, si no es determinante, es cada vez mayor. Según el público que asiste a los juegos o autos y el espacio en donde se celebra, la escenificación puede ser distinta, adaptarse a los oyentes, necesitar una tramoya más o menos elaborada, ser inexistente o sumamente escueta. El autor se ciñe aquí a los ángeles que se mencionan en las piezas teatrales de fines del siglo y se detendrá sucesivamente en Juan del Encina, Lucas Fernández y en unos autos escenificados para el *Corpus Christi*.

Menéndez Peláez, Jesús. 1995. *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 87 y 433-520.

Esta obra parte de un proyecto iniciado en la Universidad de Oviedo en 1979, que tiene como finalidad el estudio de una manifestación literaria y cultural durante muchos años olvidada, como es el teatro escolar jesuítico. La obra de Menéndez fue un adelanto de esta investigación y publicada como un primer y provisional acercamiento al teatro jesuítico para valorar cualitativa y cuantitativamente el fenómeno; dicha publicación incluye la tipología de las características fundamentales de aquel teatro, su significación ideológica, así como la edición de la hasta entonces considerada la obra más representativa, la *Tragedia de san Hermenegildo*; dentro de los apéndices se incluye un índice alfabético de obras de teatro jesuítico.

Menéndez Peláez, Jesús. 2005. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento". Pp.49-67, en *Teatro religioso en la España del siglo XVI. Actas del Seminario de la Casa de*

Velázquez (Madrid, 22- 23 de noviembre de 2004). *Criticón*, 94-95, M. de los Reyes Peña y M. Vitse (eds.).

http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_049.pdf

(Consultada el 15/06/2022).

El teatro religioso español del s. XVI es un elemento auxiliar de la reforma programada por la Iglesia desde finales del XV; en la primera mitad del siglo esta reforma afecta al decoro litúrgico de la piedad popular y a la reforma de las costumbres (teatro de Sánchez de Badajoz), mientras que en la segunda mitad la preocupación se desplaza a lo dogmático ante las determinaciones tomadas por la Reforma protestante (CAV, y de manera particular, el teatro escolar de los jesuitas).

Menéndez Peláez, Jesús. 2007. "La hagiografía en el teatro jesuítico: los dos Santos Juanes". *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, T. LXVII: 438- 439.

<https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/43/11639> (consultada el 03/06/2022).

En este trabajo se edita una curiosa obra de teatro que refleja las disputas que suscitó la piedad medieval y del Siglo de Oro en torno a la devoción de los dos santos Juanes: san Juan Bautista y san Juan Evangelista. En el estudio introductorio se ofrecen otros muchos testimonios literarios que suscitó esta polémica de la que se hacen eco los dramaturgos jesuitas, especialmente la obra del P. Hernando de Ávila.

Meyerhold, Vsevolod. 1998. *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos, 75 y 102.

La intención de Meyerhold era devolver al teatro su teatralidad expresiva, en oposición con el naturalismo psicológico que comenzaba a instalarse en los teatros. Se considera que fue el primer director teatral en sentido moderno, fue el primero en cambiar la disposición de la sala permitiendo que los actores se desplacen por el público, modificando el concepto de la cuarta pared. Su principal aportación es la preocupación por la expresión del cuerpo como fuente generadora de emoción y movimiento. Sostiene que las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder restringirse a sí mismo, cuanto mayor es la combinación de estos dones mayor es el arte del actor.

Miquel Juan, Matilde. 1997. "Anotaciones sobre el Misterio de Elche". *Ars Longa* 7-8. 291-297.

<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF241.pdf> (consultada el 12/02/2022).

Una de las características del teatro medieval de esta zona mediterránea es la fidelidad a la tradición del marco y los temas, ya que no abundará en producciones de calidad literaria, debido a la falta del público que podía, aparte de escuchar, potenciarlas económicamente: la corte. Sin el espectador cortesano, la única forma de teatro en lengua autóctona que podía subsistir era la de la fiesta medieval, dentro o fuera de la Iglesia, como expresiones colectivas de la comunidad. Como hemos visto, son la Virgen, el misterio y finalmente la muerte los tres grandes temas de los que el *Misterio* se hace eco. Pero son a la vez las tres grandes esperanzas del hombre medieval, la muerte como trasunto a una vida mejor y la devoción a la Virgen como las únicas esperanzas en el mundo que le tocó vivir.

Mira Miralles, Isabel. 2009. “«Muerte que a todos convida»: la muerte en la literatura hispánica medieval”. *RLLCGV*, XIV (2008-2009): 291-326.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3861008>

(Consultada el 03/07/2022).

El propósito de este trabajo es el estudio de las actitudes ante la muerte a lo largo de la Edad Media a través de los textos de la literatura medieval hispánica. Por consiguiente, se partirá del s. XII (aparecen los primeros testimonios literarios en lengua vulgar) y llegará hasta el s. XV, ya que la muerte es un tema que se manifiesta en estas obras durante todo el Medievo de forma ininterrumpida. Su presencia se hace patente tanto en poesía como en prosa o teatro, y llena de inquietudes a los hombres, que realizaron una profunda meditación sobre el poder de la muerte, rechazándola en unas ocasiones y aceptándola en otras, pero siendo siempre conscientes de su llegada segura.

Mira Ortiz, Isabel. 2006. *Semana Santa y textos literarios de la Pasión en la Región de Murcia*. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 43.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18874>

(Consultada el 21/02/2023).

Reseña extraída de Juan F. Jordán Montes. 2009. “Reseña”. *Revista Murciana de Antropología* 16, 467-470.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4874966>

(Consultada el 21/02/2023):

Isabel Mira ha investigado las procesiones de Semana Santa en cada uno de los pueblos de la Región de Murcia, destacando las formas particulares de celebrarlas en cada lugar, reflejando todo ello a través de las tradiciones, la religiosidad popular, el patrimonio escultórico, y el simbolismo de determinados

actos. La parte histórica se ha proyectado a través de textos literarios de la Pasión, así como del desarrollo de cofradías y hermandades, conformándose de esta forma una visión cultural de la conmemoración de la Pasión y Resurrección de Cristo en la Región de Murcia en general y en cada pueblo en particular. El tema ha sido estudiado desde los comienzos de las manifestaciones pasionarias y cofradieras, que se produjo hacia el comienzo del s. XV.

Mira Ortiz, Isabel. 2019. "Camino de luz hasta llegar y ver a la Virgen de la Asunción a través de sus documentos". Pp. 164-183, en *Conmemoración de la Coronación Canónica de María Santísima en su Asunción*. Jumilla: Real Cofradía de la Asunción.

La Dra. Mira acompaña su artículo con abundante documentación para aclarar los datos ofrecidos y gracias a ella va reconstruyendo los actos culturales y religiosos realizados en las fiestas de nuestra Patrona cada 15 de agosto. Así procura dar sentido y unidad a la historia que pretende exponer, fruto de esa Jumilla plena de religiosidad, que desde el s. XV camina buscando su luz. En cada apartado reseña noticias sobre la historia de esta festividad en Jumilla, sus actos religiosos, predicadores, camareras, así como los medios para dotarlas de calidad y dignidad.

Mitjana Gordón, Rafael. 1905. "El Misterio de Elche". Pp. 121-138, en *Discantes y contrapuntos. Estudios musicales (crítica e historia)*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020053333/1020053333.PDF>

(Consultada el 16/06/2022).

Mitjana concluye su estudio del año 1905 diciendo que, en realidad, para poder completar los estudios hechos sobre el drama litúrgico, objeto del presente trabajo, documento del arte medieval, único en su género y de excepcional valor para la historia del drama lírico, convendría hacer una publicación sistemática y ordenada de los diversos textos literarios y musicales que se conservan en Elche, así como de sus distintas versiones, pues de este modo se facilitarían el trabajo de los eruditos y se llamaría la atención del público culto sobre una representación tan original como característica.

Molina, Hebe B. 2004. "La ciencia literaria y su método de investigación". Pp. 225-250, en *Investigaciones en ciencias humanas y sociales: Del ABC disciplinar a la reflexión metodológica*, V. M. Castel, S. M. Aruani y V. C. Ceverino

(comp.) Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

<https://docplayer.es/22869608-Capitulo-6-la-ciencia-literaria-y-su-metodo-de-investigacion-hebe-b-molina.html> (consultada el 09/11/2022).

Hablar de investigación en literatura implica reconocer que existe una ciencia literaria. Sin embargo, en los tratados sobre epistemología o sobre metodología de la investigación científica, en general, no se la tiene en cuenta. Por ello, la autora cree que es necesario precisar primero en qué consiste esta ciencia y cuáles son sus características distintivas, peculiaridades exigidas por la singularidad propia del objeto de estudio.

Montero Vallejo, Juan C. 2015. "EI teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patrística a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media". *Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 2, 2: 138-159.

<https://doi.org/10.14483/cp.v2i2.11377> (consultada el 26/03/2022).

Durante los últimos años de la Edad Media (debido a la fuerza de la costumbre consistente en interpretar roles femeninos mediante la actuación masculina) terminó por desarrollarse una profunda apreciación popular del dificultoso empeño que entrañaba una personificación convincente de la feminidad. De esta manera, una persuasiva transformación de género, en el contexto del drama, estaba llamada a concitar el elogio del público, testigo, juez y último legitimador de los tránsitos lingüísticos y performáticos que definían el quehacer corporal de los actores, siempre que fuera ejecutada devotamente.

Montes Bernárdez, Ricardo. 2013. "La Asunción. Los Alcázares". Pp. 301-306, en *Los patronazgos en la Región de Murcia*. VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia. R. Montes (coord.). Murcia: Edita Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia. Ver el comentario y URL en Verdú Fernández 2013.

Montes Bernárdez, Ricardo y Luis Lisón Hernández. 2013. "Villanueva del río Segura. Iglesia y patronos". Pp. 405-410, en *Los patronazgos en la Región de Murcia*. VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia. R. Montes (coord.). Murcia: Edita Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia. Ver el comentario y URL en Verdú Fernández 2013.

Moral Palacio, José A. del. 2018. "Entre semiótica y hermenéutica analógica". *Enclaves del Pensamiento*, vol. 12, 24: 84-105.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2018000200084&lng=es&tlng=es (consultada 09/11/2022).

La propuesta del presente texto es hacer algunas consideraciones en torno a un tópico metodológico filosófico como sería la dialéctica entre hermenéutica y semiótica. Dicha relación recupera la problemática distinción entre explicar y comprender, y en ese sentido es importante revisarla en orden a una clarificación con respecto a los límites y alcances de la filosofía, más allá del reduccionismo cientifista y el relativismo. El autor considera dicha dialéctica entre semiótica y hermenéutica desde una perspectiva dialógica, que mire a una articulación complementaria entre ambas, recuperando las aportaciones de la hermenéutica fenomenológica de Ricoeur y la perspectiva hermenéutica analógica de Beuchot.

Moreno Navarro, Isidoro y Juan Agudo Torrico. 2012. "Las fiestas andaluzas". Pp. 165- 217, en *Expresiones culturales andaluzas*, I. Moreno y J. Agudo (coord.). Sevilla: Aconcagua Libros.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4096942>

(Consultada el 26/06/2002).

Los rituales festivos populares constituyen expresiones simbólicas de la vida social y representan contextos que, si son analizados con la metodología adecuada, nos revelan aspectos centrales de la estructura social, del sistema cultural de la sociedad que los organiza y de los diversos grupos y sectores sociales de esta. Igualmente revelan matices sobre los mecanismos de expresión simbólica de los conflictos, las formas de obtención de consenso social y la definición de los diversos nosotros colectivos locales y del nosotros comunitario frente al exterior. También, el estudio de la evolución y las transformaciones de una fiesta nos indica mucho sobre los cambios acaecidos en la sociedad.

Morin, Edgar, E. Roger Ciurana y R. D. Motta. 2006. *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Gedisa.

Reseña extraída de Norma A. Hernández Barradas. 2010. "Reseñas". *Pampedia* 6, julio 2009-junio 2010: 70-74.

<https://www.academia.edu/37628829> (consultada el 15/11/2022):

Los autores promueven una visión diferente del conocimiento, que contribuya a la creación de una sociedad pensada desde las necesidades del ser humano. Esta visión solo puede ser implementada con la ayuda de la educación, siendo urgente, por ello, el reto de reformar la educación misma. Esta obra es reveladora de la necesidad de repensar el conocimiento para adquirir nuevas formas de comprender al ser humano, la sociedad en la que se desarrolla, sus necesidades reales, la política que los rige y, sobre todo, implementar una reforma educativa como punto clave para realizar las transformaciones que requiere esta sociedad-mundo. A partir de las propuestas de Morin se podría estudiar el contexto de la sociedad actual para hacer posibles la renovación del ser humano y de su pensamiento.

Morote Magán, Pascuala. 2010. *Aproximación a la literatura oral. La leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias*. Valencia: Perifèric edicions, 17-18.

El presente libro organiza una variada representación de etnotextos agrupándolos por su origen: los de la comunidad valenciana, los de otras comunidades españolas y los de otros países. Esta recopilación constituye en sí misma un vasto compendio para trabajar en el aula. Investigaciones posteriores podrían asumir el reto de comparar leyendas similares, junto con sus variantes, que aparecen en culturas muy distantes, o bien, recoger cómo evolucionan leyendas típicas de cada país. Gracias a la investigación de la profesora Morote, sabremos aprovechar las múltiples posibilidades didácticas y morales de cada etnotexto; comprenderemos mejor la realidad y la naturaleza humana.

Morote Magán, Pascuala. 2016. "El Cristo amarrado a la Columna. Religiosidad popular". *Libro de Semana Santa*. Jumilla: JCHHSS, 116-139.

Realiza una encuesta entre personas de distintas edades, géneros, tipos sociales, residentes y oriundos. El Cristo simboliza para los jumillanos todo lo que son como pueblo, es personaje central en todo lo concerniente a sus vidas. A través de la devoción, el Cristo de la Columna (obra del escultor murciano Salzillo, s. XVIII), se convierte en consejero y guía espiritual de nuestros actos para hallar solución a los problemas de la vida interior y exterior. El Cristo orienta las acciones

de los jumillanos y las impregna de una religiosidad que, si a veces puede parecer en exceso enfervorizada, no por ello es menos auténtica. La Virgen de la Asunción es la Patrona de Jumilla, pero comparte la devoción con el Cristo de la Columna.

Mourón Figueroa, Cristina. 2005. *El ciclo de York: sociedad y cultura en la Inglaterra bajomedieval*. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 26.

Este libro constituye un estudio sociocultural de la Inglaterra bajomedieval a partir de un análisis detallado del ciclo teatral del *Corpus Christi* de la ciudad de York. La representación de este ciclo (así como el ciclo asuncionista), compuesto por diversos episodios bíblicos, a cargo de los gremios de artesanos y comerciantes de la ciudad, suponía un despliegue de esplendor y orgullo cívico destinado a reforzar el sentimiento de comunidad y unión entre todos los ciudadanos.

Moya Rodríguez, Carlos A. 2021. *La Antropología Teatral en Escena: The Cross Border Project*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 31-47.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/70984/1/T43084.pdf>

(Consultada el 27/03/2022).

El presente trabajo se centra en la relación entre el teatro y la antropología social y cultural. Iniciando ese diálogo, Barba acuña el término antropología teatral, tratando de encontrar principios universales en la práctica actoral. Siguiendo las enseñanzas de Grotowski, su antropología teatral se define como el estudio del hombre en situación de representación. V. Turner se aproxima al teatro a partir del estudio del ritual. Los rituales son necesarios para mantener el orden de la sociedad; funcionan como válvulas de escape al permitir un espacio-tiempo liminal, en el que la sociedad va encontrando los ajustes adecuados. Schechner profundiza en el ritual y el teatro como manifestaciones de *performances*, que se mueven entre la eficacia y el entretenimiento. El teatro no es sino una forma más de la expresión de una cultura.

Nervano, Mara. 2006. *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*. Perugia: Morlacchi.

https://books.google.es/books/about/Il_teatro_della_devozione.html?id=MWgJ3qo-AYwC&redir_esc=y (consultada el 21/12/2022).

En Umbría, a finales de la Edad Media, las cofradías disciplinadas elaboraron un repertorio monumental de alabanzas dramáticas y dieron vida a liturgias, ritos

figurativos, prácticas piadosas que en muchos casos adquirieron formas completamente espectaculares. Este "teatro de la devoción" duró unos dos siglos, hasta su declive en el XVI. En la civilización teatral de los disciplinados se anudaban múltiples técnicas -literarias, dramáticas, artesanales, productivas- que forjaban un conjunto compuesto y articulado. Más oculta era la dimensión esotérica de la vida asociativa, que comprometía al cofrade y favorecía una gran influencia en la ciudad. (Texto traducido del italiano al español)

Nolla Cao, Nidia. 1997. "Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica". *Educación Médica Superior*, vol. 11, 2, (julio-diciembre): 107-115.

http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21411997000200005 (consultada el 10/05/2022).

La etnografía, investigación etnográfica o investigación cualitativa, constituye un método de investigación útil en la identificación, análisis y solución de múltiples problemas de la educación. Con este enfoque pedagógico surge en la década del 70, en países anglosajones y se generaliza en toda Hispanoamérica, con el objetivo de mejorar la calidad de la educación, estudiar y resolver los diferentes problemas que la afectan. Este método cambia la concepción positivista e incorpora el análisis de aspectos cualitativos dados por los comportamientos de los individuos, de sus relaciones sociales y de las interacciones con el contexto en que se desarrollan (y en este último sentido nos ha sido de utilidad).

Normington, Katie. 2004. *Gender and medieval drama*. Cambridge: D. S. Brewer, 59-56 y 95-100.

El enfoque de este estudio está centrado en las obras de *Corpus Christi*, complementado por otras prácticas como espectáculos festivos y sociales. El argumento principal se relaciona con los enfoques tradicionales de la prohibición de las mujeres en los dramas de *Corpus*, pero otros factores son analizados, incluyendo la semiótica del actor travestido y la importancia del lenguaje visual y espacial del escenario procesional para debates de género. En conclusión, hay una serie de lecturas que revalorizan el retrato dramático de una selección de mujeres santas, como la Virgen María. Igualmente, se reúnen fuentes culturales para investigar cómo las representaciones a finales de la Edad Media fueron moldeadas por la cultura para conformar la imagen pública de la mujer. (Texto traducido del inglés al español)

Oliva Bernal, César y Francisco Torres Monreal. 2005. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 74.

Este libro proporciona un panorama muy completo del teatro (autores y textos) y de las técnicas dramáticas en todo el mundo, desde los inicios hasta la actualidad. Igualmente, pretende exponer de modo conjunto los componentes que intervienen en la representación escénica (textos, modos de representación, técnicas, espacios, etc.), de modo de que el teatro pueda explicarse no solamente desde el texto, sino que venga explicado por todos los signos y elementos del espectáculo teatral y sus significaciones. Este es, sin duda, un buen libro para estudiar la historia del teatro general y todo lo que tiene que ver con su nacimiento.

Onwuegbuzie, A. y R. Frels. 2016. *Seven Steps to a Comprehensive Literature Review: A Multimodel & Cultural Approach*. Sage: London, 3 y 16.

Muestra a los investigadores cómo producir una revisión bibliográfica integral, enseñando técnicas para aportar rigor sistemático y reflexión a la investigación. Se enfoca en textos y escenarios multimodales como observaciones, documentos, redes sociales, expertos en el campo y datos secundarios, para que la revisión cubra un espectro amplio. Muestra cómo sintetizar información temáticamente, en lugar de simplemente resumir la bibliografía. Ayuda a abordar los sesgos y comprender el papel de la interpretación del conocimiento, centrándose en el núcleo de la revisión: pensamiento crítico, organización, reflexión, evaluación y una guía para los siete pasos: exploración de temas, inicio de la búsqueda, organización de la información, seleccionar / rechazar información, ampliar la búsqueda, análisis y síntesis de la información, presentación del informe escrito.

Ortiz-Osés, Andrés. 2007. *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 94.

https://books.google.es/booksid=WzgWsg2cC5IC&pg=PA32&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

(Consultada el 13/11/2022).

Ortiz-Osés vuelve a plantear aquí el tema de los mitos vascos, utilizando la metodología de la hermenéutica simbólica y la mitología comparada, aportando una interpretación sistemática de la cosmovisión tradicional vasca de forma inteligible y sin forzarla. En este libro se dan cita los arquetipos fundamentales (la tierra madre, la diosa Mari...), así como las leyendas (Kixmi, López de Haro...), el Carnaval y la pelota, etc. La obra se cierra con una consideración sobre el animismo, el paso de la caverna al templo y al museo Guggenheim, y la mitología actual.

Pacheco Mozas, Rubén. 2014. *La Festa En Los Siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio Del Misterio de Elche a través de los Libros de Cuentas y las Partituras conservadas*. Tomo I. Tesis Doctoral. Elche: Universidad Miguel Hernández, 25-53.

<http://dspace.umh.es/handle/11000/1636> (consultada el 22/12/2021).

El aspecto actual de la *Fiesta* es el resultado de un proceso de creación colectiva que abarca más de cinco siglos de historia, ya que es imposible determinar un punto de partida exacto y hoy en día el proceso de creación continúa. A través de los documentos y partituras se ha estudiado en profundidad la intrahistoria de la *Fiesta*, es decir, las costumbres propias de los ilicitanos que han cantado en ella durante los siglos XVII al XX, pero también cómo interactúa y cambia con los diferentes contextos sociales y culturales durante estos cuatro siglos, adaptando el vestuario, la tramoya, las partituras a los hábitos interpretativos a cada momento.

Paco Serrano, Mariano de. 2000. "Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 3.^a Época, 5: 97-112.

<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77451>

(Consultada el 15/06/2022).

En la segunda y tercera década del s. XX hay en el teatro español una revitalización de los autos sacramentales; con ello se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora que vincula el auto sacramental con la vanguardia. La labor de Valbuena Prat fue decisiva en su difusión y estudio. En esos años, se utiliza lo que el género tiene de alegórico, manteniendo su sentido eucarístico, o prescindiendo de él, o bien invirtiendo su significado. En la posguerra y en nuestro teatro actual, la alegoría sirve para mostrar la desaparición de Dios en un mundo en el que los valores han cambiado su naturaleza; en sus aspectos formales, estos autos continúan el deseo innovador del que gozaban sus antecedentes.

Pagels, Elaine. 1990. *Adán, Eva y la serpiente. Sexo y política en la antigua cristiandad*. Barcelona: Editorial Crítica S. A., 191.

Pocas revoluciones de este siglo han tenido un efecto tan profundo sobre la humanidad como el cambio en las actitudes hacia el sexo, el matrimonio y todo lo relacionado con estos conceptos. Un análisis de los orígenes del pensamiento y del comportamiento sexual tradicionales. Del mito del pecado original a san Agustín, las etapas que modelaron una sexualidad represora. Examina el mito de la creación

y su rol en el desarrollo de actitudes sexuales en el cristianismo occidental. Documenta el cambio en la historia cristiana, cuando, según la escritora, los cristianos comenzaron a concentrarse en un significado de la historia del Génesis que acentuaba la pecaminosidad de la naturaleza humana y la sexualidad.

Pagels, Elaine. 1996. *Los evangelios gnósticos*. Barcelona: Grijalbo, 91-92.

Pagels revela aquí las numerosas discrepancias que separaban a los cristianos primitivos en torno a los hechos mismos de la vida de Cristo, al sentido de sus enseñanzas o a la forma que debía adoptar su Iglesia. Describe las doctrinas gnósticas que niegan la Resurrección de Cristo y rechazan la autoridad sacerdotal, explicando por qué y cómo la ortodoxia que finalmente se impuso declaró heréticos a los gnósticos y trató de eliminar todos los textos que contenían sus doctrinas. Estos evangelios gnósticos, sorprendentes y reveladores, nos invitan a reconsiderar profundamente la imagen uniforme establecida de los orígenes y el significado del cristianismo. El libro nos permite en primer lugar identificar en la historia los orígenes del gnosticismo como sistema de creencias y en segundo término nos permite acercarnos al pensamiento mismo del gnosticismo.

Pallini, Verónica. 2011. *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 51-53 y 181.

https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31963/PALLINI_TESIS.pdf

(Consultada el 27/03/2022).

Esta tesis propone sentar las bases de un nuevo marco teórico-metodológico para el estudio de la antropología del hecho teatral. Su campo de estudio corresponde a un grupo de alumnos que fueron los primeros en terminar su formación actoral en un espacio de creación y formación teatral que la autora dirige en Barcelona. El trabajo etnográfico explora un teatro dentro del teatro, en tanto experiencia metateatral, cuyo énfasis metodológico se centra en la búsqueda de distancia sobre el campo del cual el investigador es parte central. Busca, asimismo, explorar el proceso de creación teatral desde el punto de vista de los actores para convertirse en un personaje. Uno de los núcleos de la tesis ha sido hallar que la práctica teatral tiene la capacidad de cristalizarse en un dispositivo posibilitador de transformación humana y social.

Parker, Alexander. 1983. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Madrid: Ariel, 186.

Reseña extraída de Enrique Moreno Báez. 1945. "Reseña de libros". *Thesaurus*, t. I, 3: 592-594.

<https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1945.htm>

(Consultada el 09/04/2022):

Los autos sacramentales de Calderón son uno de los terrenos menos explorados de la literatura española. Hacía falta que se los estudiara, no desde el punto de vista estético o histórico, sino desde el punto de vista de las ideas profesadas por el autor. La idea central de Parker es que, siendo los autos arte docente, no es posible gustarlos ni comprenderlos sin un conocimiento de las doctrinas que en cada uno se dramatizan. En el caso concreto de Calderón, que sus autos son poesía, teología y devoción. La mayor aportación de este libro a nuestro conocimiento de Calderón trata el difícil problema de la verosimilitud de los autos y su relación con las unidades clásicas, lo cual queda resuelto al explicar los traslados del plano histórico al conceptual, sin temor a anacronismos.

Pasciuta, Beatrice. 2017. *El diablo en el Paraíso derecho, teología y literatura en el Processus Satane (siglo XIV)*. Madrid: Universidad Carlos III, 18-21, 25-46, 70- 72.

El diablo entra en el paraíso con la intención de apropiarse de la humanidad, utilizando un nuevo instrumento: el proceso legal. Se trata de poner en escena las reivindicaciones judiciales del diablo. Transmitido como obra jurídica, este texto es un proceso simulado, en forma de diálogo, entre el diablo, Cristo y la Virgen. En esta obra, el lenguaje de la teología sirve al derecho como fuente de legitimación, y a la inversa, la construcción escatológica y la misma teoría de la Salvación se insertan en una estructura jurídica. Aquí se propone el texto como un punto de observación ideal para aprehender las interacciones de una cultura compleja, suma de teatro y literatura, de derecho y teología, culta y popular. Un "género" construido a partir de dos obras (el *Processus Satane* o *Accessit Mascarón* y el *Processus Belial*).

Pavis, Patrice. 1983. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 191.

Este diccionario, que contiene alrededor de quinientos términos tanto clásicos como de uso reciente, informa al lector sobre el vocabulario crítico y los métodos de análisis del texto y de la representación en materia teatral, profundizando a la vez en los conceptos de dramaturgia, de puesta en escena y de semiótica relacionados con el tema. Cada artículo define el término estudiado y

expone a continuación las dificultades teóricas y las divergencias en el uso del vocabulario crítico en función de los métodos de la tradición histórica. Cada artículo va seguido de una bibliografía, reagrupada al final del volumen. De gran utilidad para teóricos, profesionales de la escena, críticos especializados y cualquier lector interesado por el teatro y la comunicación.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (coord.). 1995. *Actas de las XVII jornadas de teatro clásico*. Festival de Almagro (julio de 1994). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Los días 11, 12 y 13 de julio de 1994 se celebraron en el Palacio de Valdeparaíso de Almagro las “XVII Jornadas de Teatro Clásico” que llevaban por título *Los albores del teatro español*. En esta edición se dieron entrada a ocho comunicaciones que completaron las ocho ponencias y las dos mesas redondas programadas. Todas ellas, excepto dos, fueron recogidas en las actas correspondientes. Las sesiones se completaron con la asistencia a dos representaciones y con una lectura comentada de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el Corral de Comedias a cargo de la actriz Mari Paz Ballesteros.

Pedraza Jiménez, Felipe, Elena Marcello y Rafael González Cañal. 2017. *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474 -1517)*. XXXIX Jornada de Teatro Clásico de Almagro (2, 13 y 14 de julio de 2014). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 57-72.

Los autos de sor Juana son vestigios de una cultura espectacular europea y no se agrupan sin más bajo la categoría de teatro conventual, sino que tiene vocación de apertura hacia los fieles, con una finalidad pastoral y catequética. Por tanto, no sólo tiene valor emocional y relacional, de contemplación, elevación interior o guía espiritual de formación de las novicias. Tales consideraciones sobre el teatro asuncionista de sor Juana de la Cruz pueden significar un punto de partida para estudiar mejor el teatro conventual femenino que, tanto en Castilla como en Europa, es el resultado de unas prácticas rituales y espectaculares especialmente proteicas.

Peña Borrero, Luis B. 2010. *La revisión bibliográfica. Proyecto de indagación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Psicología, 1-12.

https://www.javeriana.edu.co/prin/sites/default/files/La_revision_bibliografica.mayo.2010.pdf (consultada el 25/10/2021).

Después de haber buscado en varias fuentes y haber hallado la información precedente, el autor decide quedarse con la siguiente definición de revisión

bibliográfica, ya que, pese a que ha comprobado que las diversas definiciones son similares, la que expone es la que asegura haber elaborado de la manera más concisa y completa posible. La revisión bibliográfica se fundamenta en el proceso de investigación, mediante una base de datos, sobre un tema específico y la recopilación de la información ofrecida acerca de él. De tal manera, se posibilita el conocimiento de lo que previamente se ha escrito y trabajado en torno al tema.

Pereyra Chávez, Nelson E. 2017. "Las tres horas y el desenclavo de Cristo: una representación en la Semana Santa de Ayacucho (Perú)". Pp. 63-74, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6531420>

(Consultada el 27/05/2022).

Esta ceremonia contiene una urdiembre de conceptos y significados con sentidos proporcionados por los mismos participantes. Precisamente, el presente trabajo intenta dilucidar tal interrogante sobre dichos símbolos y significantes, a través de una etnografía del ritual. Siguiendo una línea de investigación e interpretación iniciada el 2008, postula que en las Tres horas de Huanta y el Desenclavo de Cristo se despliegan símbolos dominantes, autónomos y recurrentes, que tienen que ver con la estructura dual y cuatripartita del pensamiento andino y con las tensas relaciones del poblador huantino con la naturaleza.

Pérez-Agote Poveda, Alfonso. 2016. "La religión como identidad colectiva: las relaciones sociológicas entre religión e identidad". *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 2: 1-29.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76547309002>

(Consultada el 05/06/2022).

El presente artículo sociológico trata de establecer la relación entre dos nociones que provienen de ámbitos diferentes: el psicológico y el sociológico. Desde el punto de vista psicológico, se toman como referencia dos niveles de la identidad individual: el personal y el social, aunque este último se presenta como más relevante para el sociólogo. Desde la llamada sociología histórica el artículo trata de establecer las cambiantes relaciones entre religión, identidad, cultura y política. En primer lugar, durante el periodo histórico de modernización; y, en segundo lugar, en

nuestros días, cuando el proceso de globalización difumina los límites precisos de nuestras sociedades.

Pérez García-Oliver, Lucía (dr.^a). 1990. *Los Dances en La Puebla de Alfindén*.

Prólogo. Puebla de Alfindén: Ayuntamiento.

Publicación que plasma la idea de realizar una recuperación lo más rigurosa posible, basándose únicamente en los textos existentes, de los *dances* (especialmente el dedicado a la Virgen de la Asunción) de la localidad zaragozana de la Puebla de Alfindén, con sus partituras musicales, bailes, argumento, indumentaria y personajes.

Pérez Priego, Miguel Á. (ed.). 1988. *Códice de Autos Viejos. Selección*. Madrid:

Clásicos Castalia, 7-41.

Con el título de *CAV* se viene identificando un volumen manuscrito, conservado desde 1844 en la BNE, que contiene noventa y seis piezas dramáticas (todas de asunto religioso, menos una), y que constituye, por tanto, una de las más ricas colecciones de nuestro antiguo teatro sacro. El manuscrito original está copiado a una sola mano, con letra de la segunda mitad del s. XVI, y, por desgracia, aparece falto de los ocho primeros folios de texto. Esta falta, tal vez, nos haya dejado sin una respuesta a los interrogantes fundamentales acerca de su fecha de composición, su autoría o sobre el carácter mismo de la compilación. Problemas estos para los que no tenemos una solución definitiva, pero que, por ello, justifican una investigación detenida y algunas hipótesis arriesgadas.

Pérez Priego, Miguel Á. 1990. "La transmisión textual del Códice de autos viejos".

pp. 377-384, en *La edición de textos*, D. Noguera, P. Jauralde y A. Reyes (coord.).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=767303>

(Consultada el 19/01/2022).

La necesidad de editar completo el *Códice* y de divulgar todo su contenido fue una gran tarea acometida con éxito por el hispanista francés Leo Rouanet, quien, en cuatro volúmenes de la Biblioteca Hispánica publicados en 1901, ofreció por fin la edición íntegra de la obra, completándola además con un esclarecedor estudio introductorio y con una abundante documentación erudita sobre cada una de las piezas. No obstante, a pesar de los buenos resultados, y como ocurre siempre en toda empresa científica ardua y rigurosamente acometida por un verdadero humanista, quedaban abiertas para el futuro posibilidades de continuar la tarea y perfeccionarla.

Pérez Priego, Miguel Á. 2004. "Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano". Pp. 27-44, en *Actas del XIV Congreso de la AIH* (Nueva York, 16-21 de julio 2001), vol. 1, I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (coord.).

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_006.pdf (consultada el 13/12/2022).

En los últimos años se ha revitalizado de manera muy notable el interés crítico por el teatro medieval castellano. Y en la misma medida, no ha dejado de cundir una cierta inquietud entre los investigadores, perplejos ante las dificultades de desentrañar sus particulares dimensiones y características. Los cinco encuentros internacionales de Elche en torno a su "Festival de Teatre i Música Medieval", ponencias y sesiones en congresos como éste de la Asociación Internacional de Hispanistas o de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, ediciones en editoriales de amplia difusión, monografías y estudios renovadores ponen de manifiesto este interés creciente, que en breve plazo ha multiplicado la bibliografía.

Pérez Priego, Miguel Á. 2005. "Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI". *Criticón*, 94-95: 137-146.

Como vemos, el teatro religioso del s. XVI es extraordinariamente variado en sus géneros y temas, consecuencia de su intenso cultivo y aceptación. Arrastrando temas y argumentos de la Edad Media, los transforma y perfecciona por medio de procedimientos literarios a veces tan sutiles como la alegoría, de la que sabe arrancar sus más variadas notas, ya como alegoría ornamental, ya como alegoría moral, ya como alegoría dogmática. A pesar de la variedad e indeterminación terminológica, este teatro tiende a una manifiesta uniformidad en sus aspectos más externos, como extensión, unidad de acción, métrica o escaso número de personajes.

Pérez Priego, Miguel Á. 2009. *Teatro Medieval*. Madrid: Cátedra, 17-25.

Los dos focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte: las sedes catedralicias, los templos, los conventos, o de la corte regia, los palacios y el ámbito ciudadano con motivo de fiestas populares, recibimientos o entradas triunfales. La pieza dramática era entendida como representación y no como literatura. Es un teatro que no tiene una realización textual propia y que no era habitual recoger por escrito. Las crónicas y documentos eclesiásticos dan noticia de ceremonias y espectáculos y sienten la necesidad de transcribir los textos. Los que nos han llegado lo han hecho a través de cancioneros poéticos o de copias ocasionales. Se trata de un teatro sin apenas acción ni

argumento, un teatro con largos parlamentos didácticos o piadosos, más próximos al acto ritual en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.

Pérez Priego, Miguel Á. 2017. “La colección de piezas dramáticas de los Fugger”.

Pp. 191-205, en *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*. XL Jornadas De Teatro Clásico. Almagro, (10, 11 y 12 de julio de 2017), F. B. Pedraza, R. González y E. E. Marcello (eds.). Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/17972>

(Consultada el 11/04/2022).

El autor examina esta colección de piezas dramáticas de los Fugger, que contiene importantes obras del XVI y que está fechada en torno a 1582. En esta colección están representadas todas las manifestaciones dramáticas que se dieron en España en la primera mitad del s. XVI, de las comedias de mayor o menor extensión de jornadas, al auto, pasando por la farsa y la égloga. Del teatro moral y religioso se recogen obras muy representativas, sobre temas muy tratados por la literatura doctrinal de la época, como el de las barcas o la muerte, o los temas religiosos del Nacimiento, la Asunción de la Virgen (la *Farsa del Mundo y Moral*, de López de Yanguas) y un apunte del tema eucarístico.

Pérez Priego, Miguel Á. 2021. “Algunos problemas de autoría y edición en el teatro del primer Renacimiento”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLIV: 163-

177.

<https://publicaciones.unex.es/index.php/AEF/issue/view/29> (consultada el 21/02/2023).

En general, sabemos poco de la biografía de los autores de nuestro primer teatro. De la mayoría de las decenas de autores de autos, farsas y comedias de la época, apenas si tenemos un nombre despojado de toda noticia. Se proponen aquí algunos modelos para investigar en esas lagunas e intentar reconstruir los datos biográficos que contribuyan a explicar mejor aquellas obras. En cuanto a los problemas de edición, se analizan los dos procedimientos principales de transmisión entonces del texto dramático, el de la compilación en libro de obra completa o el más frecuente de la impresión en pliego suelto, favorecida por la brevedad y provisionalidad de las obras.

Pérez de Tudela y Velasco, María I. 1993. “El espejo mariano de la feminidad en la Edad Media española”. *Anuario Filosófico*, vol. 26, 3: 621-634.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=28963>

(Consultada el 08/01/2023).

El presente trabajo pretende evaluar de qué manera las virtudes marianas, señaladas a lo largo de la Edad Media con respecto a la mujer, contribuyen poderosamente a la dignificación de la misma y a su redención de las tradicionales acusaciones de perversión de la humanidad. La figura de la Madre se ha ofrecido a los cristianos como el más acabado modelo de comportamiento. Y como tal, según Pérez de Tudela, es utilizada por una pastoral hábil que pretende, desde luego y en términos generales, animar a la práctica de las virtudes que la adornan, pero, también exhortar a la reproducción del arquetipo femenino que Ella representa.

Perpiñá García, Candela. 2013. “Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación”. *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern* 1: 29- 49.

<https://dialnet.unirioja.es/revista/22621/A/2013> (consultada el 03/02/2022).

El presente artículo pretende profundizar en el significado de la música angélica en la imagen mariana. En los llamados evangelios apócrifos, los cánticos de los ángeles son asociados por primera vez a la historia de Cristo y su Madre María, apareciendo así en los momentos clave de la historia de la Salvación humana. Las primeras representaciones alusivas a este tema surgen en la élite intelectual eclesiástica, pero en la Baja Edad Media, con la difusión de la literatura hagiográfica y el auge de la devoción mariana, la música de los ángeles pasa a formar parte del imaginario común. Durante la época renacentista este sentido salvífico no hace sino intensificarse, surgiendo nuevas variantes más acordes con los intereses devocionales del momento.

Perpiñá García, Candela. 2017. *Los ángeles músicos. Estudio iconográfico*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 185-233.

<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=TyVHaZFPg38%3D> (consultada el 06/02/2022).

La presente tesis doctoral tiene como objetivo realizar un estudio del tipo iconográfico del ángel músico y sus variantes en la tradición cristiana desde su creación en el s. XII hasta finales del XVII, momento en el que su imagen cobra especial importancia en el arte iberoamericano. Para ello se realiza un recorrido a través de su imagen literaria y visual utilizando fuentes muy diversas con el objetivo

de aproximarse a su significado original y a los cambios que este ha ido experimentando a lo largo del tiempo y del espacio. Especial interés nos ofrece el apartado sobre la imagen conceptual mariana, especialmente prolífica en la inclusión de las angélicas melodías, así como la fructífera relación establecida entre la música angélica y la imagen de la santidad.

Pfandl, Ludwing. [1929] 1994. *Introducción al estudio del Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros.

https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073329 (consultada el 24/10/2022).

La labor como hispanista de Pfandl es muy extensa y fue quien más contribuyó a afianzar la palabra *barroco* como designación a una etapa de nuestra cultura. Sus monografías de personajes históricos españoles han sido reconocidas como insustituibles, pero pasará a la historia de la cultura hispánica como uno de los más grandes conocedores y divulgadores de la vida cotidiana y sus influencias en la cultura literaria y artística de los siglos XVI y XVII españoles. Afín al idealismo lingüístico preconizado por su maestro K. Vossler, hizo varios estudios de conjunto sobre el Siglo de Oro español. Nos explica el autor en la introducción que las circunstancias exteriores e interiores, materiales y espirituales, dentro de las cuales se desarrolla la producción artística y literaria, condicionaron de una manera eficiente la vitalidad y florecimiento de aquellos años.

Pfandl, Ludwing. 1933. *Historia de la Literatura Nacional Española en el Siglo de Oro*. Barcelona: Gustavo Gili.

Reseña extraída de Evangelina Rodríguez Cuadros. 2013. “Teatro Español del Siglo de Oro: del Canon Inventado a la Historia Contada”. *Parnaseo* (noviembre), art. 23: 251-252.

<https://parnaseo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/Articulo-23.pdf>

(Consultada el 15/01/2023):

Pfandl apuesta por una visión “organicista” del teatro del Siglo de Oro español, que lo lleva a considerarlo como un organismo vivo, como una manifestación del espíritu español. Su libro mereció severas críticas desde el ámbito liberal de los estudios literarios españoles. Pfandl encuentra la clave de que ningún dramaturgo áureo haya creado una figura dramática de valor universal, debido a su manera de españolizar por completo los temas extranjeros. Sus personajes hablan, visten y se comportan como españoles, sean de la nacionalidad que sean. Añade,

que el teatro español del XVII fue una diversión pública tan amplia y profunda como solo los griegos habían alcanzado en su tragedia, pero había de satisfacer a un público que, más que purificación moral como los griegos, buscaban, ante todo, entretenimiento y emoción.

Picazo Tadeo, Manuela. 2014. *El discurso religioso como ideología y su reflejo en los medios de comunicación social*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 5-18.

Asevera la autora asegura al empezar su tesis que "si miramos a nuestro alrededor encontraremos multitud de casos en los que existe una clara discriminación positiva hacia la religión católica. La Iglesia católica ha tenido mucho poder e influencia en nuestro país, especialmente en organismos desde los que es posible un fácil acceso a los jóvenes, futuros creyentes. Es más, el catolicismo está tan arraigado en nuestras costumbres y tradiciones que hoy es muy difícil separar lo que es y lo que no es religión". Igualmente añade que "la Iglesia católica, una estructura más de poder, se sirve del lenguaje como un modo de persuasión, de introducción de su ideología y de control de sus seguidores". La tesis es un argumentario anticatólico, considerando solo la religión católica como fuente de casi todo los males personales y sociales, pasados, presentes y, según opinión de la autora, si no la erradicamos de nuestra sociedad, futuros.

Pieper, Josef. 1974. *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Rialp, 17, 27, 50 y 80.

En la fiesta quedan incluidos tres elementos principales, organización, alegría, liturgia, pero no debemos confundirlos con su verdadera finalidad: la necesidad de afirmar el mundo, la creación, como un don, un momento extraordinario que nos posibilita ver en la fiesta lo contrario del nihilismo. Las sociedades pueden vivir lo festivo mientras se mantengan ajenas a una cultura nihilista, que adultera la fiesta. Por este motivo, la sociedad actual, según Pieper, se aleja de la fiesta y la cambia por sucedáneos. Lejos de entender el ocio en su sentido clásico de contemplación, las fiestas modernas son como otra forma de actividad, otra forma de trabajo, por eso cansan. Pieper concluye que solo la fiesta religiosa, como fue vivida en el Occidente cristiano, puede ser considerada plenamente fiesta.

Pistoresi de Luca, Ivana. 2017. "Pianto della Madonna, Lauda XCIII di Fra' Jacopone Da Todi". Pp. 473-480, en *La Semana santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes* (Valladolid del 25 al 27 de

febrero de 2016), J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Según Pistorresi, los predicadores utilizan justamente el protoitaliano para sus homilias que anuncian el fin del mundo o promueven las herejías, y también para reclutar a tantos secuaces como sea posible para mediar entre Comunes y Papado. Los fieles que siguen a ciertos predicadores, como a Ranieri Fasani (s. XIII), responden a las plegarias flagelándose y exhortando a la penitencia, entre coros litúrgicos en cuadros dramáticos: así nacen las laudas. Las laudas son un género literario que estaba destinado a un ámbito no estrictamente dramático o teatral, como en el caso de los autos españoles, pero que tiene algunas características casi teatrales.

Plaza Carrero, Nuria. 2017. *La loa entremesada del siglo XVII: aproximación bibliográfica y crítica*, vol. I. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 83-117.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46886/1/T39719.pdf>

(Consultada el 05/03/2022).

Esta tesis doctoral pretende contribuir al conocimiento de este género a través del análisis de, por un lado, sus rasgos característicos, con el objetivo de constatar su importancia y pertinencia en el entramado de la fiesta teatral; y, por otro, a través de sus peculiaridades bibliográficas, con la descripción de los problemas textuales, de autoría y datación consustanciales a estas piezas dramáticas. Se estudian las funciones y elementos propios de la loa atendiendo a tres vertientes: la primera debida a su carácter circunstancial, motivo generador de la puesta en escena y elemento que conecta la ficción con la realidad contemporánea; la segunda referida a las condiciones de producción; y, la tercera, centrada en las condiciones del receptor y el espacio destinado a la representación.

Pomares Perlasia, José. 2006. *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 3. Elche: Patronat del Misteri d'Elx.

Historia de los principales aspectos del *Misterio de Elche*. El autor divide cada capítulo en tres etapas cronológicas según el organismo responsable de la representación: la Cofradía de la Asunción (hasta 1609), el Consejo de la ciudad (1609-1931) y el Estado (de 1931 en adelante). Se trata de una de las partes de la obra realizada por Pomares que quedó inédita tras la muerte del autor, que aporta numerosos datos y referencias procedentes de los archivos locales.

Portal, Frédéric. 1837. *Des couleurs symboliques*. Paris: imprimerie H. Fournier et comp., 10-11, 35-164 y 245-280.

https://books.google.es/books?id=7IUSAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(Consultada el 05/11/2022).

El simbolismo de los colores es un modo de expresión universal que ha cruzado culturas y religiones desde India hasta China y Persia. Encontramos este importante elemento iconográfico en los templos de Egipto, los monumentos de Grecia y Roma, luego en la Edad Media y las vidrieras de las catedrales góticas. Los libros sagrados, desde los textos védicos hasta la Biblia y el Corán, utilizan constantemente el simbolismo del color. Portal recorre en detalle el viaje de los colores simbólicos a través de los siglos y su investigación lo llevó a la convicción de que los colores tenían el mismo significado entre todos los pueblos de la antigüedad. Este libro también se puede encontrar traducido y publicado en español en: Portal, Frédéric. (2018). *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta editor.

Portillo García, Rafael y Manuel Gómez Lara. 1995. *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 9-27 y 29-96.

Reseña extraída de Pilar Andreu Hidalgo. 1996. "Book notices". *Atlantis XVIII* (1-2): 554-555.

<https://www.jstor.org/stable/41054857> (consultada 28/11/2021):

El fervor mariano, característico de los dramas asuncionistas, es inseparable de los elementos dramáticos y sociales de las piezas de los ciclos. La importancia de las obras asuncionistas dentro del teatro medieval inglés explica por qué la reforma protestante se dirigió contra un teatro que arraigaba el sentimiento mariano en el pueblo. Entre las piezas conservadas, destacan las dedicadas al Tránsito, Asunción y Coronación de la Virgen María, debido a su complejidad y su deuda para con varias fuentes apócrifas muy conocidas, especialmente la denominada *Leyenda dorada*. Se trata de una traducción editada de cinco piezas breves que proceden del manuscrito de York, y además una pieza más extensa procedente del manuscrito de N-Town. Todas las obras se compusieron y fueron redactadas por autores anónimos a finales del s. XV.

Poza Diéguez, Mónica. 2004. "El Concepto de Teatralidad en el Teatro Medieval Castellano". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 26.

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/teamedie.html>

(Consultada el 14/12/2022).

El presente trabajo se divide en dos partes claramente diferenciadas: en la primera se aborda de manera teórica la cuestión sobre el concepto de teatralidad en lo que se refiere al problema castellano. Se intenta presentar el estado de la cuestión en lo que respecta a la crítica, mientras que en la segunda parte se analiza el texto de las *Coplas de Puertocarrero*. La Edad Media no sólo nos ha legado el problema de la ausencia de vestigios teatrales en Castilla, sino que, además, nos muestra un teatro de características diferentes a las que definen el teatro moderno. Por lo tanto, a la autora le parece obligado resaltar, en primer lugar, las características propias de lo que a juicio de los críticos es el teatro medieval.

Puerto Hernández, José Luis y Antonio Sánchez Bares. 1990. «Teatro popular en la Sierra de Francia. Una "Loa" perdida de Sequeros». *Revista de Folklore* 117: 97- 108.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8722>

(Consultada el 19/12/2021).

En el presente trabajo presentan la *Loa* del pueblo de Sequeros, dedicada a la Asunción de María Santísima, con el título del Robledo. Se trata de una *Loa* perdida, que ha dejado de representarse desde principios de este siglo. Realizan un análisis completo e interesantísimo de la misma, su contenido, estructura, personajes, además de transcribir el texto de la *Loa*. Con la presente aportación los autores esperan contribuir a un mejor conocimiento de la literatura y de la cultura popular de la Sierra de Francia y de la región castellano-leonesa de la que forma parte. Es una muestra tan única que merece la pena leer el artículo, sobre todo por el diálogo y el desarrollo de la acción entre los personajes de la *Loa*.

Pueyo Roy, Mercedes. 2019. *El dance en Aragón. Apéndices*. I. Gracia (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 387-462.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/55/ ebook.pdf>

(Consultada el 16/11/2022).

Una nueva percepción entre los aragoneses de lo popular se abre paso durante el periodo de la transición: del menosprecio se pasa en poco tiempo a la apreciación dentro de un contexto de recuperación de las libertades y la autoestima. Muchos

dances, sumidos en largos procesos de decadencia, motivados entre otras cosas por la profunda transformación del mundo rural, son vistos ahora como parte de una herencia colectiva que conviene preservar; otros son retomados con entusiasmo por los hijos de los emigrados a las ciudades unos años antes; y algunos más son recuperados y renacen a partir de la memoria de los ancianos y la energía de los jóvenes.

Quirante Santacruz, Luis. 1987. "Teatre assumpcionista valencià dels segles XV i XVI". València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

Reseña extraída de Joan Castaño García. 1987. "Ressenyes". *Caplletra 3. Revista Internacional de Filología*, 139-141.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/caplletra--8/html/0259bec0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_17.html (consultada el 9/11/2021):

El voluminoso libro consta de dos partes. La primera está dedicada a estudiar los diferentes relatos de la Asunción de la Madre de Dios, tanto populares como cultos, y su posible influencia sobre el teatro asuncionista valenciano (Elche, Valencia y Castellón). Quirante destaca la independencia del drama de Valencia respecto al de Elche, que sí influye sobre el de Castellón. La posible fecha del inicio del drama ilicitano debe situarse en una banda entre finales del XV (1492) y principios del XVI (1530), entre otras razones por la aparición en boca de Tomás de una referencia sobre las Indias y por un documento encontrado sobre petición de ayuda económica al Concejo para la *Fiesta* y la representación del drama.

Quirante Santacruz, Luis. 1994. "La Asunción de la Virgen en el Códice de Autos Viejos". Pp. 821- 830, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, T. II*, (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989). M. I. Toro (ed.). Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

Entre las numerosas piezas de inspiración bíblica recogidas en el CAV tres muestran una práctica teatral que parece inusual para la época, si consideramos que las obras de este *corpus* de 96 piezas dramáticas son representativas y constituyen un muestrario suficientemente fiable de lo que se llevaba a los escenarios en el s. XVI. Las tres tratan de materia mariana y concretamente la Muerte de la Virgen -a veces sepultura-, y su Asunción. Son, siguiendo el orden establecido por L. Rouanet: *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI); *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXII), y *Auto de la Asumpción de Nuestra Señora* (LXII).

Quirante Santacruz, Luis. 2001. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Estudios publicados por Evangelina Rodríguez Cuadros. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 9-17, 165-176, 229 y 245-246.

Reseña extraída del Prólogo de Evangelina Rodríguez Cuadros a este libro:

Ensayo fundamental para el estudio del *Misterio de Elche*, el *Misterio Asuncionista* valenciano, la Asunción en el CAV, el teatro medieval en general y su escenografía. Los estudios de Quirante reunidos en este volumen constituyen un detenido y apasionante recorrido sobre el *Misterio* de Elche (su texto, su historia, su esplendorosa puesta en escena) y sobre los complejos problemas que la dramaturgia medieval ha planteado a los estudios teatrales contemporáneos. En la segunda parte estudia Quirante la escenografía de las diferentes obras: el catafalco, la tramoya aérea, la Coronación. La conclusión es que habría un eje cronológico de *Misterio* más antiguo a más moderno que iría de Valencia a Elche para terminar en Castellón. (Texto traducido del valenciano al español)

Ramírez, Yousy Baby. 2019. "Las fiestas patronales: apuntes para su estudio".

Revista Caribeña de Ciencias Sociales (junio).

<https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/06/fiestas-patronales.html>

(Consultada el 22/03/2022).

Investigar las tradiciones culturales de los pueblos es asunto de permanente actualidad. Las fiestas patronales son resultado del proceso de transculturación que se desarrolló en América Hispana, transmitidas de generación en generación. Constituyen manifestaciones religiosas y culturales donde se vinculan costumbres, mitos, leyendas, comportamientos, relaciones interpersonales de parentesco, vecindad, amistad y creatividad. El presente estudio caracteriza las fiestas patronales teniendo en cuenta origen, significado y necesidad de su conservación tanto para la comunidad anfitriona como para visitantes.

Ramos Arteaga, José A. 2009. "Teatro medieval. Histriones, curas y otras gentes de mal vivir". *Cuaderno del Ateneo* 27: 19-28.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3249963>

(Consultada el 24/12/2022).

El teatro medieval es uno de los conceptos más problemáticos que la historiografía literaria ha tenido que contextualizar en el ámbito de la producción artística. A la ya tradicional dicotomía texto / espectáculo que subvierte la unívoca

realidad material del texto literario, tenemos que sumar algunos aspectos específicos de la realidad medieval: la precariedad y ambigüedad de ciertas fuentes, la estrecha relación con la liturgia, la situación fronteriza de lo teatral con otras actividades como la declamación, el juego circense, la fiesta ciudadana y cortesana o la formación universitaria. Así, es posible calificar a este período como un laboratorio en el que se llevó el hecho teatral, tan híbrido, a sus límites: en lo simbólico, en lo dramático, en lo actoral y en lo espacial.

Réau, Louis. 2002. *Iconografía del arte medieval. Introducción general*. Barcelona: Serbal.

Reseña extraída de Ricardo Centellas Salamero. 2001. "Iconografía cristiana". *Emblemata* 7: 461-463.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230454>

(Consultada el 03/05/2022):

El volumen introductorio recién traducido se ocupa de la definición de qué es iconografía y de sus progresos científicos, las fuentes (la Biblia judía y cristiana, los apócrifos y la literatura hagiográfica), el simbolismo universal (animal, humano, litúrgico...), la evolución de la iconografía cristiana bíblica y la de los santos, desde sus orígenes hasta la época moderna. Se trata de un conjunto positivista de hechos, lecturas, fuentes y referencias iconográficas plásticas casi incalculable, que repasa dos milenios de arte cristiano, desde la época de las catacumbas hasta el s. XX; además, categoriza cualquier tipo, símbolo o imagen, todo ello con un orden modélico que ha convertido esta obra un clásico de los estudios de historia del arte por derecho propio.

Requejo Vicente, José M.^a. 1981. *La Alberca, monumento nacional*. Salamanca: Librería Cervantes, 86.

Es un libro de culto sobre La Alberca (Salamanca). Tiene un valor etnográfico histórico muy importante para las tradiciones y el folclore de la comarca. Trata sobre las costumbres seculares de la vida del pueblo, sobre todo en el pasado, aunque algunas de ellas perviven en el presente y despiertan el interés nacional e internacional.

Resines Llorente, Luis. 2008. "Liturgia popular y liturgia oficial". Pp. 47-58, en *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica*, J. Luis Alonso, D. Álvarez, M.^a P. Panero y P. Tirado (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/liturgia-popular-y-liturgia-oficial.pdf>

(Consultada el 15/05/2022).

Antes de reflexionar sobre los actos peculiares de Semana Santa, es preciso examinar la relación entre el mundo popular y el oficial. En ocasiones son complementarios, pero otras veces están manifiestamente enfrentados. Se trata de una relación que podría catalogarse con la ambivalencia amor-odio, difícil de explicar, y que es preciso aplicar a cada actuación particular, o, más aún, en cada localidad. La liturgia oficial y la popular siguen caminos paralelos que a veces coinciden y a veces no. Debemos procurar entre todos que no se distancien irreparablemente.

Reyes Peña, Mercedes de los. 1988. *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, 3 tomos. Sevilla: Alfar.

Reseña extraída de Françoise Cazal. 1990. "Reseñas de libros". *Criticón* 50: 189-191:

En esta tesis, la autora realiza un estudio del CAV, contemplando el libro como una entidad total y también sobre cada una de sus piezas. Aparece dividida en cuatro partes más dos apéndices y la bibliografía. La parte I está dedicada a la descripción del CAV en sí mismo y en su contexto. En la parte II se abordan los problemas de los orígenes del repertorio, anonimia y autoría de las obras y su datación. La parte III comprende el estudio individual de las piezas. En la parte IV, dedicada al estudio de conjunto de la colección, se tratan aspectos susceptibles de una visión global (la estructura dramática, el movimiento, los lugares escénicos y la escenografía, la lírica y métrica, la música etc.) junto a otros que, tratados en el estudio individual, se presentan ahora desde una nueva perspectiva.

Reyes Peña, Mercedes de los. 1999. "El drama sacramental en el «códice de autos Viejos»". *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, Monográfico V: 17-46.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=123202>

(Consultada el 15/06/2022).

Este artículo presenta el CAV, una colección de noventa y cinco piezas religiosas y una profana, datadas en términos generales entre 1550 y 1575, como un repertorio dramático para la festividad del *Corpus* y muestra, a través de un recorrido por las obras que lo integran, el proceso de formación y configuración del auto sacramental en la segunda mitad del quinientos, resaltando entre los posibles factores que intervienen en la explicación del género en su desarrollo inicial el aspecto de la lucha anti herética.

Reyes Peña, Mercedes de los. 2005. "El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas Manifestaciones. Estado de la cuestión". *Criticón* 94-95: 9-32.

https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_009.pdf

(Consultada el 13/05/2022).

A lo largo del artículo se va trazando un estado de la cuestión sobre el teatro religioso del quinientos como marco para orientación de futuras investigaciones. La autora se centra en una presentación de conjunto de este teatro, que contempla el ambiente político, social, religioso, literario y teatral en el que se desarrolla y que determina la forma de pensar, sentir y escribir de sus autores; el *corpus* que lo conforma, atendiendo a la producción conservada y perdida, así como a los medios de recuperación de noticias sobre ella; su forma de transmisión y recepción; sus distintas manifestaciones y lugares de representación; y sus actores.

Reyes Peña, Mercedes de los. 2012. «Un inédito “Papel de San Pedro” perteneciente

A un auto asuncionista del siglo XVI: estudio y edición». *Teatro de palabras: Revista sobre Teatro Áureo* 6: 109-131.

Nos afirma la investigadora que exhuma un texto efímero y funcional, pero imprescindible y habitual en la historia de la práctica escénica: un inédito papel de san Pedro correspondiente, con variantes, según ha logrado identificar, al personaje de san Pedro de la *Famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los cielos*, conservado en el *Enchiridion Rerum Memorabilium*, conocido como *Llibre Verd*, del Archivo Municipal de Castellón, y del *Auto de la Assumptiō de Nuestra Señora*, radicado en la BNE, testimonios ambos manuscritos que recogen con variantes la misma obra mariana.

Ribot Blázquez, Marta. 2009. *La comunicación ritual. El caso de la ceremonia inaugural de los juegos olímpicos de Barcelona'92*. Tesis Doctoral.

Barcelona: Universitat Ramon Llull, 51- 84.

<http://hdl.handle.net/10803/667339> (consultada el 09/02/2022).

Esta investigación parte del estudio realizado sobre la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 con el objetivo de entender el diseño de su «ingeniería ritual», descubrir su semántica interna, su relación con los distintos momentos en el desarrollo de los Juegos Olímpicos y también profundizar en la comprensión de la realidad ritual contemporánea. La primera parte, que es la que nos interesa, presenta las principales aportaciones teóricas sobre los Juegos Olímpicos, la ritualidad y la comunicación ritual. El conocimiento del lenguaje ritual

nos permite comprender mejor el contexto sociocultural en el que vivimos y valorar la eficacia de la ritualidad contemporánea en un mundo globalizado.

Rivera Sepúlveda, Álvaro A., Diana C. Jaimes Suárez, y César A. Pulga Cruz. 2012.

"Fundamentación epistemológica de una investigación en educación".

Revista de la Universidad de La Salle 57, art. 13: 231-257.

<https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=ruls> (consultada el 15/11/2022).

Durante los años 2009 y 2010, un grupo de maestros, estudiantes de la Maestría en Docencia de la Universidad de La Salle, se enfrentaron a la situación de cómo elaborar una metodología y desde qué enfoque en el proceso de su investigación. Durante dos años y en compañía de su tutor lograron construir una metodología acorde con los intereses y objetivos de su proyecto: el enfoque cualitativo. Siendo así, el presente artículo se establece como una experiencia significativa en investigación, que pretende servir de apoyo en los procesos de construcción de conocimiento con validez epistemológica en educación.

Rodríguez Adrados, Francisco. 1994. Teatro y religión. *Disparidades. Revista De Antropología* 49 (1): 5–22.

<https://doi.org/10.3989/rntp.1994.v49.i1.277> (consultada el 27/03/2022).

Nacido de las antiguas religiones naturalistas y mágicas, el teatro ha disuelto la ritualidad en la vida de todos los días; pero conserva, pese a todo, los grandes temas de la vida humana que aquellas presentaban miméticamente. El trabajo estudia los distintos «preteatros» surgidos sucesivamente en ese ambiente y su conversión en teatro cuando fueron penetrados una y otra vez por los esquemas teatrales griegos. Y también estudia la difícil lucha del teatro con el cristianismo y su evolución dentro de la vida moderna.

Rodríguez Barral, Paulino. 2008. "El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final". Pp. 154-177, en *Estudios sobre teatro Medieval*, J. L. Sirera (ed.). Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

<https://parnaseo.uv.es/editorial/Parnaseo9/Misteri.pdf>

(Consultada el 14/06/2022).

La intención del autor es poner de manifiesto las coincidencias que la plástica y el drama presentan, en la recta final de la Edad Media, en cuanto al tratamiento de

la imagen del judío. Nos centraremos para ello en el Reino de Valencia, tomando como referente, en el terreno de la imagen, determinados ciclos pasionísticos del último tercio del s. XV y principios del XVI y, en el del drama, la *Istoria de la Passió*, poema narrativo impreso en Valencia poco antes de finalizar el s. XV. Ambos medios comparten un mismo carácter eminentemente visual, y, entre otras, una misma funcionalidad pedagógica.

Rodríguez Barral, Paulino. 2009. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Servicio de Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona, 82-85.

En paralelo a la progresiva quiebra del equilibrio convivencial entre las comunidades cristiana y judía, la Baja Edad Media desarrolla un repertorio iconográfico que, a la vez que vehículo de propaganda antijudía, no deja de constituir un reflejo del imaginario cristiano concerniente al judaísmo. Capítulo aparte merece el análisis del papel jugado por el culto mariano en el proceso de construcción de la alteridad judía. Además de pasar revista a los componentes antijudíos del drama y la iconografía asuncionistas, se aborda el estudio del repertorio de imágenes que, con judíos como protagonistas, ofrece la ilustración a las *Cantigas* de Alfonso X. En él, aunque se presenta al judío como permeable a la conversión, se recurre a una narrativa que remite a algunos de los mitos arquetípicos del antijudaísmo medieval como el deicidio, la alianza del judío con el diablo, el infanticidio, o la profanación de imágenes.

Rodríguez Becerra, Salvador. 2012. "Nuevas perspectivas sobre la religiosidad popular o religión común de los andaluces". *Gazeta de antropología* 28, 3, art. 12 31-41.

<http://hdl.handle.net/10481/22977> (consultada el 15/06/2022).

El artículo precisa los contenidos de la que llama el autor "religión común", tratando de superar las imprecisiones de la llamada religiosidad popular, concepto connotado por la Iglesia católica, que la considera como desviación de la norma y que constituye la religión real objeto de estudio de las ciencias sociales.

Rodríguez Macià, Manuel. 1994. "La processó de la Mare de Déu, un acte clau de la festa d'Elx". *Catalan Review*, vol. 8, 1-2: 313-321.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7652329>

(Consultada el 26/01/2023).

De todo lo expuesto, se concluye que la procesión de la Virgen de Elche es clave para comprender el origen y el significado de la *Fiesta*. Se trata de la ceremonia más antigua de la representación y su existencia ya aparece reflejada en la primera referencia documental que se conserva al respecto (s. XVI). Esta procesión convierte a toda la ciudad de Elche en escenario real de su *Fiesta*, y tiene su inicio efectivo en la *Roà*, ceremonia popular estrechamente relacionada con los actos ordenados por la tradición cristiana ya en época anterior a la medieval. Resalta el autor que, aunque la estructura básica de esta procesión se ha mantenido invariable a lo largo de su historia, sí se han modificado algunos de sus elementos. Entre los más significativos, destaca la incorporación al desfile de los personajes de la representación en 1620 y la pérdida del acompañamiento coral a cargo de la capilla musical de la villa desde principios del s. XIX. (Texto traducido del valenciano al español)

Rodríguez Macià, Manuel. 2010. "La *Festa* y la ciudad". *Sóc per a Elig* 22: 39-47.

El mes de mayo de 2010 se cumplió el décimo aniversario de la declaración por la UNESCO del *Misterio* de Elche como Patrimonio inmaterial de la Humanidad. Con este motivo el Centro Regional de la UNED de Elche, encargó la lección magistral de la apertura de curso académico 2001/2002 al ex Alcalde de Elche, el Dr. Rodríguez Macià. El texto de dicha lección presenta como tema motivacional el comprender, vivir y sentir la *Fiesta* como seña de identidad ilicitana, pero también como algo universal que es capaz de hermanar a los pueblos de occidente y oriente bajo la advocación de la Asunción.

Rodríguez Macià, Manuel. 2011. "La festa de l'assumpció a la ciutat de Jumilla". *Sóc per a Elig* 23: 95-98.

Considera el autor, por toda una serie de razones, que esta fiesta de Jumilla tiene especial importancia para el estudio de la *Fiesta* de Elche. En este artículo expone la celebración de la fiesta de la Asunción en la ciudad de Jumilla. Considera conveniente, para conocer mejor la fiesta de Elche, estudiar estas manifestaciones en pueblos vecinos. No debemos olvidar la antigua pertenencia de Elche a la diócesis de Cartagena. Apuesta por rescatar la memoria del culto asuncionista que también se daba en la ciudad de Alicante y en concreto en la iglesia también dedicada a Santa María de la Asunción en esa ciudad. (Texto traducido del valenciano al español)

Rodríguez Macià, Manuel. 2012. "El Misteri, monumento Nacional". *Sóc per a Elig* 24: 37-47.

El autor defiende que el *Misterio* de la Asunción de Elche es el de la Asunción total y universal. Vivir los valores de la *Fiesta*, nos ayuda desde la vivencia de la fiesta local a tener una visión más universal. Como escribía Sanchis

Guarner: "La ciudad de Elche, manteniendo la vitalidad de su *Misterio* con toda la autenticidad lingüística y musical, aporta una pieza de primera categoría al concierto cultural del occidente cristiano", en el compromiso con la localidad se encierra la vocación de universalidad.

Rodríguez Macià, Manuel. 2019. "María, símbolo de encuentro entre los pueblos".

Sóc per a Elig 31: 37-42.

La imagen de María que nos transmite la Escritura es la de una mujer judía que vivió en Nazaret, que era reconocida por sus vecinos y familiares, una mujer de condición humilde, esposa de un trabajador. La exaltación a la que ha sido elevada se debe a su fidelidad a Dios. Es precisamente esa dimensión humana, de cercanía, de sentir que es una persona que comparte plenamente nuestra condición humana, la que ha posibilitado esa presencia de María en la vida de tanta gente y la ha convertido en el "icono" religioso femenino más importante de los últimos dos mil años.

Rodríguez Ortega, Davinia. 2016. "Recuperación de dos autos del convento de la Santa Juana". *Impossibilia* 12: 225-259.

El ms. 9661 conservado en la BNE contiene varios escritos copiados en el convento de franciscanas en Cubas durante y tras la vida de su abadesa y párroco, Juana de la Cruz. En el presente artículo se destacan, de entre ellos, dos autos de temática asuncionista para realizar un estudio más pormenorizado de su autoría y género literario, su adscripción a la dramática asuncionista de la época y sus características teatrales específicas, para culminar con una edición anotada de ambas piezas teatrales.

Rodríguez Puértolas, Julio. 1970. «La transposición de la realidad en los "autos sacramentales" de Lope de Vega». *Bulletin Hispanique*, t. 72, 1-2: 96-112.

La presencia de una base muy realista en los autos de Lope (extensible a la de todos sus coetáneos y continuadores, y ya presente en el CAV) puede contribuir a explicar mejor la relación entre el público y la alegoría religiosa, que no se explica solamente con la teoría del "pueblo teólogo" ni la de la "fiesta total", sino que sus maestros son todos los mitos del casticismo hispano: Inquisición, Iglesia, monarquía, lo moral, lo conveniente, la opinión nacional...

Rodríguez-Saintier, Teresa. 1996. "El discurso religioso en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz". *Criticón* 66-67: 157-170.

La escritura dramática de Sánchez de Badajoz está guiada por un objetivo didáctico: exponer la doctrina católica a su público. Este objetivo es perceptible en

el elevado número de discursos doctrinales en sus farsas. Sin embargo, las intervenciones doctrinales de las farsas no son meros añadidos, ajenos a la coherencia de la obra, sino factores perfectamente integrados en la dinámica de la misma (estrechan la relación tanto del introito como de las partes finales cantadas con el resto de la farsa, contribuyen a la caracterización del personaje docto frente al ignorante, etc.).

Rodríguez-Saintier, Teresa. 2005. "Representación teatral de la figura de la Virgen en el teatro español de los siglos XV y XVI". Pp. 55-69, en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen-Age et du Siècle d'Or*. Tome 1. F. Cazal, C. Chauchadis, C. Herzig (coord.). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

<https://books.openedition.org/pumi/28703?lang=es>

(Consultada el 11/05/2022).

Para intentar responder sobre la manera en que los dramaturgos prelopidistas recogen el legado devocional y lo trasponen a las tablas, la autora retrocede hasta el teatro de los llamados tres "primitivos" castellanos. En un recorrido que le permitirá comentar la evolución que experimenta el tratamiento teatral de la Virgen desde las obras de estos tres poetas hasta las piezas del CAV, entrada la segunda mitad del s. XVI. Dicha evolución parece dominada por la tensión entre el cuerpo mostrado y su ausencia, entre la imagen y la palabra, entre la representación mimética y la mera evocación verbal de una figura que, como vemos, ocupa una posición fluctuante en las diversas escrituras teatrales.

Romero Cabrera, Alejandro. 2016. "La iconografía asuncionista en la Región de Murcia II". *Sóc per a Elig* 28: 73-80.

En nuestro país son cientos los ejemplos del Tránsito de la Virgen repartidos por toda la geografía nacional, si bien los numerosos ejemplos conservados y aun en uso se centran sobre todo en Andalucía, toda la Comunidad Valenciana (donde destaca por encima de todos el ejemplo del *Misterio* de Elche) y todo el archipiélago balear, donde el acontecimiento alcanza tintes de auténtica fiesta local. Nuestra Región de Murcia también compartió dicho esplendor, pero debido a los nuevos modos de vida veraniega, todo quedó reducido a una presencia casi testimonial en poblaciones, como Jumilla.

Romeu Figueras, Josep. 1984. "El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans". Pp. 239-278, en *Miscel·lània Aramon i Serra. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 4.

Documentado estudio sobre las manifestaciones dramáticas asuncionistas en lengua catalana. Analiza de forma minuciosa las representaciones conocidas sobre esta temática, especialmente el drama litúrgico de Santa María del Estany, los *Misterios* de Tarragona, Valencia y Elche, y las procesiones de la Dormición de Lérida, Valencia, etc. Se estudian los textos conservados, fuentes argumentales, referencias históricas, montajes teatrales, etc. En el caso del *Misterio* de Elche, presenta una extensa nota bibliográfica y señala su relación con el drama de Valencia, a la vez que analiza de forma especial la escena de santo Tomás, la versificación del texto y la lengua utilizada. (Texto traducido del catalán al español)

Romeu Figueras, Josep. 1985. "Diablers al teatre català antic, segles XIV-XVI". *Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica*, 20: 1-5.

Es un hecho incontestable que existe en la sociedad medieval en general, y evidentemente en sus prácticas artísticas en particular, una especial predilección por la imagen del demonio, por lo que el ámbito de lo escénico-teatral catalán no iba a ser una excepción. En ese sentido, y partiendo de la necesidad de aceptar la interconexión de lo cotidiano y lo fantástico para poder comprender el mundo medieval, lo sobrenatural y lo maravilloso es aceptado precisamente porque se inscribe en un contexto que lo acepta y lo explica y que no es comprensible desde la perspectiva actual.

Rossa, Piotr. 2002. *La forma dramática de la revelación cristiana según H. U. von Balthasar*. Tesis Doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra, 213-229.

<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17639/1/Excerpta%20teologia%2042-3.pdf> (consultada el 29/05/2022)

El objeto de este estudio ha sido la teología de la Revelación de Balthasar, como el problema de la libertad, desarrollado en la dramática teológica. Arranca desde la filosofía del ser y de los transcendentales, que están en la base misma de la forma dramática de la Revelación. Mediante un análisis de la teología de la Revelación, evidencia y acentúa los acontecimientos dramáticos expresados en esta. Se ha sintetizado y mostrado en qué consiste el teodrama cristiano, indicando a la vez sus dinamisismos internos. En esta tesis se subraya el diálogo que la teología de la Revelación de Balthasar entabla con la postmodernidad, guardando, a la vez, la autenticidad del cristianismo.

Rouanet, Léo, (ed.). 1901. *Colección de coloquios, autos y farsas del siglo XVI*. 4 vols. Barcelona-Madrid: Macon-Proat Hermanos.

Reseña extraída de José E. Duarte Lueiro. 2018. *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental de Lope de Vega*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 54. [https://dadun.unav.edu > bitstream](https://dadun.unav.edu/bitstream) (consultada el 01/12/2021):

Esta colección de noventa y seis piezas, cuya importancia para el conocimiento de los orígenes del teatro religioso español ya había sido subrayada por Menéndez Pelayo en su introducción al estudio de los autos de Lope de Vega, está tomada del ms. 14711 del CAV de la BNE. Respeta el texto, pero reconstruye pasajes estropeados. En la introducción, al pasar revista a los aspectos históricos y literarios del *Códice*, afirma Rouanet que hasta comienzos del s. XVII el término auto no equivalía a auto sacramental o auto de Nacimiento, sino que significaba cualquier pieza en un acto. Las notas del cuarto volumen informan sobre las probables fuentes de cada pieza y sobre obras dramáticas de asunto similar.

Rubin, Miri. 2010. "Imágenes de la Virgen María". *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario 1 (Ejemplar dedicado a: II Jornadas Complutenses de Arte Medieval), 109-124.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010109A>

(Consultada el 16/04/2022).

En estas jornadas se exploran imágenes que han dado forma a las vidas tanto de individuos como de comunidades, naciones y continentes. La autora estudia los cambios que se han producido en la historia de la figura de la Virgen María. Si bien historiadores culturales y de las imágenes se centran más en el análisis iconográfico detallado, a ella le interesa más la transformación. A lo largo de su artículo intenta responder a estas preguntas: ¿Podemos considerar que la María de Siria y Nuestra Señora de Guadalupe pertenecen de una manera coherente al mismo juego? Y si no, ¿por qué no? La pregunta básica de estudio es, ¿cuándo es útil poner de relieve el familiar parecido entre estas dos invocaciones?, o ¿cuándo es más interesante analizar la diferencia?

Rubio García, Luis. 1973. *Estudios sobre la Edad Media española*. Murcia: Universidad de Murcia, 14-33.

Reseña extraída de René Cotrait. 1975. Reseña. *Bulletín Hispanique*, 77-1-2: 232-23.

https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-

[4640_1975_num_77_1_4177_t1_0232_0000_1](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1975_num_77_1_4177_t1_0232_0000_1) (consultada el 24/12/2022):

Esta obra recoge varios artículos publicados por el profesor Rubio entre 1949 y 1964 en diferentes revistas de Lérida, Madrid y Murcia. Entre sus dos docenas de publicaciones, el interés de esta radica en que sus ideas fundamentales sobre este tema se hallan en esta obra. Además de las variadas y novedosas consideraciones son el *Cantar* y la figura histórica del Cid, la obra contiene un extenso e interesante artículo dedicado al teatro religioso (y asuncionista) en Lérida durante los s. XV y XVI.

Rubio Latorre, Rafael. 1957. *El tema mariano de los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Memoria de Licenciatura. Tenerife: Universidad de la Laguna, 11, 23 y 57-58.

<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24464> (consultada el 28/02/2022).

Se analiza la devoción a la Virgen María en España en el s. XVII y las costumbres e instituciones marianas, las fiestas y advocaciones. Se estudian las múltiples metáforas con que Calderón representa a María en sus autos sacramentales: agua, nube, aurora y alba, estrella, ave y flores. Muchos de sus autos son exaltación de las figuras de la Biblia y otros son parábolas del Nuevo Testamento. Tratando de la Virgen, Calderón sabe valorar su doctrina, insertando las figuras, las profecías y los pasajes que de modo más ordinario los exégetas le atribuyen.

Ruiz Fernández, Irene. 2018. *Festival de Teatro y Patrimonio en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. TFM. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 24-29.

<http://hdl.handle.net/10251/111187> (consultada el 23/11/2021).

La autora refleja su experiencia en una semana de festival en Valencia, que aunó la disciplina del teatro junto al patrimonio pictórico artístico, donde las obras de teatro se representaron frente a las obras pictóricas más relevantes de la época y en connivencia unas con otras; no duró más de 15 minutos de representación cada una. Por ejemplo, junto al cuadro de Francisco Ribalta "Abrazo de san Francisco de Asís al Crucificado" Expuesto en el *Museu de Belles Arts* de Valencia, los alumnos de la ESAD en prácticas interpretarán fragmentos de la poesía de Francisco de Asís o podrán hacer una adaptación libre del tema. Tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes.

Ruiz Maciá, José P. 2013. "¡Oh poder del alto imperio...! Ciertamente es este gran misterio". *Festa d'Elx* 57: 189-195.

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/40861/3/2013_Jaen_Festa-dElx.pdf (consultada el 17/05/2022).

Según Maciá, la grandeza, la prosperidad y el devenir secular del *Misterio*, siguiendo con la simbología del número 3, igualmente va a depender de tres diligentes acciones: de la sabia y justa regiduría en su conservación; de la prudencia de las leyes que lo protejan; y de la pureza de las representaciones, llevadas a cabo por la sensibilidad y entrega de los habitantes de este pueblo que nace, trabaja y vive mirando al cielo. O dicho alegóricamente, va a depender de la sabiduría, de la fuerza y de la belleza.

Ruiz Pérez, Pedro (dir.). 2000-2002. "Cronología, formación y crisis del auto sacramental". *Atlas histórico-escénico del teatro español de los siglos XVIII y XVIII*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

http://www.uco.es/~172gaagi/htxts_espcall/cron_auto.htm

(Consultada el 01/07/2022).

La conveniencia de incorporar las perspectivas extraliterarias del teatro, como prácticas escénicas, a la enseñanza es el origen de estos materiales, resultantes de los Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente promovidos por la Universidad de Córdoba, en los años 2000 y 2001. En la primera ocasión se elaboró en soporte tradicional un *Atlas histórico-escénico del teatro español de los siglos XVII y XVIII*, destinado a la práctica docente y la consulta de los estudiantes; como complemento, se proyectó esta página para una disponibilidad más amplia en la red.

Ruiz Ramón, Francisco. 1979. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, t. I. Madrid: Cátedra, 90-91.

La presente obra relata el hecho dramático en su evolución diacrónica. Como declara su autor en el prólogo, se trata de una historia-balance del teatro español desde su nacimiento, en la que se tienen en cuenta las obras según su valor dramático y no según otros valores literarios. Todo ello visto desde la perspectiva de un lector del s. XX. De ahí la insistencia en unos aspectos y el olvido premeditado de otros. La intención y el deseo del autor han sido escribir una historia del teatro vivo para quienes se interesan por él. La aceptación constante de este volumen por parte de profesores, alumnos y hombres de teatro es evidente a través de sus reediciones. Y ello, no porque sea la historia de un género de la literatura española, sino más bien por ser un planteamiento nuevo del hecho dramático en su evolución diacrónica.

Rull Fernández, Enrique. 1994. "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la Loa en el Siglo de Oro". Pp. 25-35, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano, K. Spang y M.^a C. Pinillos (dir.). Kassel: Reichenberger.

La loa, pieza preliminar que desempeñaba un papel fundamental en el desarrollo del espectáculo global, destaca entre los géneros que constituyen el teatro menor del Siglo de Oro. Tenía que preparar al abigarrado público para el comienzo de la obra, es decir, llamar la atención del auditorio hacia el escenario, demandar silencio y buena disposición a los oyentes, para posibilitar la posterior representación. A diferencia de las otras piezas menores, intercaladas entre los actos de la comedia, como el entremés, la loa adquiere se institucionaliza como fórmula de apertura del espectáculo.

Sabaté i Bosch, Josep M.^a. 2017. "Una aproximación a las representaciones y ritos representativos de la Semana Santa: Cataluña, entre la tradición y la piedad popular". Pp. 171-204, en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, J. L. Alonso, F. Joven y M.^a P. Panero (coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6626842.pdf>

(Consultada el 27/05/2022).

La cuestión de la piedad y la religiosidad popular ha sido, y es, tema de debate en diferentes momentos de la historia de la Iglesia, sobre todo cuando va ligada a la liturgia, al papel de los seglares y a las diferentes formas de apostolado. Todo estudio riguroso sobre la religiosidad popular conlleva el debate histórico motivado por la eterna problemática entre la religión institucional y la de la cultura popular. Deberíamos, pues, ir más allá de las raíces del cristianismo para ver de qué manera la Iglesia católica ha recogido algunos de los trazos religiosos populares, preferentemente si no están vinculados a determinadas supersticiones o errores dogmáticos y, a la inversa, aquellos de la fe cristiana que se han convertido en componente de la identidad cultural, y política, de un pueblo.

Salvador González, José M. 2011. "La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patristicas

y teológicas”. P. 216, en *Cielo, Purgatorio e Infierno: la religiosidad en la Edad Media*. A. Zierer (coord.). *Mirabilia* 12.

<https://www.raco.cat › article › download> (consultada el 16/02/2022).

Los ángeles revolotean por los textos literarios medievales sin cesar. Pero es la imagen del diablo la que predomina en los textos del Medievo. Con una u otra denominación, los textos medievales están llenos de intervenciones diabólicas, solo subsanadas por la intercesión divina de la Virgen, los ángeles o los santos, de escenas infernales, y de pactos con el demonio. Lo humano y lo divino parecen estrecharse la mano en íntima vinculación. Este volumen, en la diversidad de los estudios propuestos, intenta reconstruir esa interacción para poder comprender un mundo, donde lo sobrenatural y maravilloso es aceptado precisamente porque se inscribe en un contexto que lo admite y explica y que solo es aprehensible desde la propia óptica medieval.

Sanchis Guarner, Manuel. 1968. "El Misteri assumpcionista de la Catedral de València". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 32: 97-112.

<https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195948/269949>

(Consultada el 28/11/2021).

Reseña extraída de Antoni Tordera Sáez (ed.). 1986. *Teatre assumpcionista valencià*. Pròleg i notes de Lluís Quirante. Textos de M. Sanchis Guarner. Col.lecció Teatre n.º 17. València: Tres i Quatre, 9-78:

Si bien conservamos varias consuetas del *Misterio* de Elche, el de Valencia corrió peor suerte: los fragmentos publicados a principio de siglo todavía esperan una edición accesible y popularizadora, como tantas y tantas páginas del teatro valenciano antiguo. Pocos han sido los que han estudiado esta pieza: Julià Martínez (1961) y Sanchis Guarner, en un breve pero sustancioso trabajo (1967-1968) son los más destacados. Este del *Misteri* valenciano sería uno entre los muy interesantes trabajos de historia literaria del profesor Sanchis Guarner sobre diversas épocas. Este volumen incluye, además del texto actual del *Misteri* d'Elx, el texto del *Misteri* de Valencia, a fin de que los interesados puedan formarse una visión más completa el teatro asuncionista valenciano. (Texto traducido del valenciano al español)

Sandoval Casilimas, Carlos. 1996. *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES.

El presente texto ha sido concebido desde una perspectiva de síntesis integral de las opciones metodológicas para adelantar investigación social, que genéricamente han sido llamadas cualitativas, pero que, en realidad, corresponden a

un abanico diverso de formas de entender y conocer las realidades que configuran lo humano. Dichas alternativas de construir conocimiento tienen elementos en común, aunque también poseen características muy diferentes entre sí. No obstante, se ha mantenido el nombre en cuestión para diferenciarlas, también genéricamente, de las llamadas ambiguamente alternativas cuantitativas.

Sanmartín Bastida, Rebeca. 2018. "La puesta en escena de la Historia Sagrada a comienzos del siglo XVI: la batalla de los ángeles en la dramaturgia visionaria de Juana de la Cruz". *Staging History Renaissanceforum* 13: 185-210.

<https://www.academia.edu/37486325> (consultada el 14/10/2022).

Si hasta ahora se ha estudiado el *Auto de la Asunción* de Juana de la Cruz en relación a una larga tradición de obras de la Asunción, atendiendo a las instrucciones teatrales dadas por ella al final de uno de sus sermones, este artículo se propone conectar esta obra con otros textos de esta mujer visionaria para centrarse en la batalla de los ángeles y demonios que se representa en este *corpus*. Un episodio bastante crucial de la Historia Sagrada, como la caída de Lucifer al infierno se presenta dentro de muy diferentes marcos: el homilético (*Libro del conorte*), el teatral (*Libro de la casa y monasterio*) y la hagiográfica (*Vida y fin de la bienaventurada santa Juana de la Cruz*).

Santandreu Brunet, Pere J. 2005. *Els textos teatrals sobre la vida pública de Jesucrist al Manuscrit Llabrés (segle XVI)*. Tesis Doctoral. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 134-147.

<https://www.tesisenred.net/handle/10803/9423#page=1>

(Consultada el 14/02/2022).

Esta tesis persigue obtener una visión panorámica directa de las manifestaciones dramáticas que tuvieron lugar en la mayor parte de Europa occidental a partir de la Baja Edad Media y hasta el s. XVI. Para ello, examina los principales textos conservados de drama litúrgico, un número significativo de piezas castellanas, occitanas, francesas, italianas e inglesas publicadas, así como la totalidad de las obras catalanas editadas de la citada época. Además, revisa la bibliografía más relevante que ha suscitado el tema sobre la historia del teatro europeo medieval y del primer teatro catalán. Entre las obras analizadas, nos ha interesado la consuetud n.º 9 de *La temptació feta al any 1597*, en la que corroboramos que los diablos, precisamente, se convirtieron en figuras dramáticas que aparecieron constantemente en escena. Su función era doble: cómica, por un lado, y ejemplo del castigo, por otro. (Texto traducido del catalán al español)

Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 63 y 85.

El carácter introductorio y didáctico de este texto brinda la oportunidad de acercarse a una de las expresiones artísticas más dinámicas y versátiles, el *performance*. La obra explica cómo surgen y qué son los estudios de este género y señala la diferencia entre qué es un *performance* y qué es analizar algo como si lo fuera. Además, desarrolla teorías acerca de los rituales, los juegos, diversas actividades artísticas, todo ello tanto en el contexto globalizado como en las distintas culturas locales donde surgen estas expresiones. Esta obra está muy indicada para quien se inicia en estos temas y para quien se interese en áreas afines, como el teatro, las artes escénicas y los estudios culturales.

Sebastián López, Santiago. 1994. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid: Encuentro.

Reseña extraída de María Assumpta García Renau. 1995. "Ressenyes". *Medievalia* 12: 111-112.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/11010>

(Consultada el 13/05/2022):

Once capítulos dividen el estudio. Los tres primeros apartados son de tipo introductorio o propedéutico, pues desarrollan en una síntesis breve pero completa, el concepto de símbolo, la iconografía y la liturgia. Los restantes capítulos se dedican al análisis litúrgico de los elementos artísticos de culto según un criterio diacrónico: precedente judaico, época paleocristiana, arte bizantino, época altomedieval (VII-X), iconografía medieval, románico, gótico y Baja Edad Media. El libro contiene un resumen de la visión del mundo de la que emerge el arte cristiano anterior al Renacimiento.

Segura González, Rosa M.^a. 2019. "Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género". *Revista Alternativas en Psicología* 42: 111-132.

<https://alternativas.me/31-numero-42-especial-2019/209>

(Consultada el 01/11/2022).

A pesar de que los roles y estereotipos de género han limitado su vida, las mujeres han estado presentes, enriqueciendo de múltiples maneras los diferentes ámbitos de la vida pública. Al revisar la historia del teatro universal, la mayoría de los datos históricos solo hacen referencia al papel y desempeño de los hombres; en cambio, a las mujeres se les negó su participación como actrices, dramaturgas, escritoras e, incluso, en algunos momentos históricos, ni siquiera podían ser

espectadoras. Indagando aún más en la búsqueda documental, se puede constatar que las mujeres también escribían y representaban obras teatrales de buena calidad en los conventos y en los palacios; también actuaban en el teatro pagano y, poco a poco, se fueron incorporando al teatro culto.

Sequero García, María À. 1993. "Relacions entre el Misteri d'Elx i el Misteri de la Selva del Camp". Pp. 389-404, en *Actes del Novè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant / Elx, 9-14 de setembre de 1991), vol. I, A. Ferrando, L. Meseguer y R. Alemany (coords.). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Reseña extraída de Agustí Bover i Font. 1995. "Reviews". *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, vol. 9, vol. 1: 245-247.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7674563>

(Consultada el 09/04/2022):

El noveno coloquio de esta Asociación de Estudios Catalanes, que reunió a más de seiscientos congresistas procedentes de una docena de países, tuvo como temas centrales la literatura medieval y el contacto de lenguas. Los trabajos correspondientes al ámbito literario desempeñan todo el primer volumen y parte del segundo, incluyendo autores como Romeu, Castaño, Hauf o los mismos coordinadores, entre otros especialistas. El material que se reúne está constituido por seis ponencias y treinta y una comunicaciones. Por lo que respecta al artículo de la profesora Sequero, la conclusión más importante es que el paralelismo entre las vidas de Jesús y de su Madre convierte a esta en la perfecta mediadora de todas las gracias.

Shoemaker, Karl. 2011. "The Devil at Law in the Middle Ages". *Revue de l'Histoire de les Religions* 4: 567-586.

<https://doi.org/10.4000/rhr.7826> (consultada el 10/12/2022).

A partir del s. XII, el auge de la ciencia jurídica romano-canónica alimentó, tanto entre los canonistas como entre los teólogos, la ambición de definir el misterio de la Justicia Divina a partir de las reglas del derecho procesal. En los dos últimos siglos de la Edad Media, este interés se refleja en particular en la difusión de relatos de pruebas (*Processus Sathanae*) que oponen a María y al diablo sobre la Salvación. Esta traducción de la teología mariana a términos jurídicos confirma también el

valor intrínseco del procedimiento canónico romano como fundamento institucional de la autoridad de justicia.

Shoemaker, Stephen. 2002. *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford: Oxford University Press, 90 y ss.

Las antiguas tradiciones de la Dormición y la Asunción son una colección de más de sesenta narraciones diferentes, preservadas en nueve idiomas antiguos, que conmemoran el final de la vida de la Virgen María. Estas tradiciones han sido relegadas durante mucho tiempo por los eruditos del cristianismo primitivo, sin duda en gran parte porque este complicado *corpus* no era suficientemente conocido. El presente estudio pretende remediar esta situación con un análisis detallado de las tradiciones más antiguas de la Dormición de María, incluyendo testimonios litúrgicos y arqueológicos, así como numerosas fuentes narrativas. Varias de las narraciones más importantes están traducidas en apéndices. (Texto traducido del inglés al español)

Siffredi, Alejandra. 2003. "Etnología, espiritualidad y ética. Hacia una construcción de sentidos en diálogo con el nativo". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXVIII: 7-21.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8352634>

(Consultada el 15/05/2022).

Desde un enfoque hermenéutico el artículo se propone explorar el diálogo entre etnología, espiritualidad y ética haciendo lugar tanto al punto de vista del nativo como a las convicciones científicas y religiosas de la autora. Intentando vincular este diálogo con la labor de investigación personal, la autora argumenta que un desafío epistemológico clave para comprender algunas expresiones indígenas de lo sagrado exige preguntarse acerca de los límites de la inteligibilidad: orientar la búsqueda de la espiritualidad nativa más allá de sus formas explícitas y encaminar la comprensión de lo sagrado a partir de las ideas indígenas de verdad revelada.

Sileri, Manuela. 2004-2005. "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta". *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 1: 243-270.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2548556>

(Consultada el 19/06/2022).

Entre finales del s. XVI y principios del XVII, la loa metamorfosea su función, su forma y su tema, resintiéndose de las transformaciones que experimenta la misma representación teatral. La intención de este trabajo es proponer una

clasificación, si no definitiva (lo que parece casi imposible de conseguir, dada la variedad y la dificultad de datación que caracterizan el género), sí útil para una sistematización de conjunto de las loas. Su propuesta se basa en un criterio cronológico-temático que tiene en cuenta el tipo de espectáculo que la loa encabeza, el público que asiste a la representación y el lugar donde se actúa, factores que influyen en los temas y funciones de nuestra pieza breve.

Sirera Turó, Josep L. 1984. "Teatro medieval valenciano". Pp. 87-108, en *Teatro y prácticas escénicas Vol. I El quinientos valenciano, Parte II: El teatro religioso y los orígenes de la práctica populista*, M. Diago (coord.). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/> (consultada el 03/10/2021).

Los estudios desarrollados durante las últimas décadas ponen el acento en que durante cada año se representaban diferentes misterios de tema religioso (vida de Cristo, la Virgen María, Antiguo Testamento, hagiográficos...), si bien es verdad que algunos sobrevivían más de un año y se volvían a representar. Gozaban estos misterios del favor de los valencianos, de tal manera que a pesar de la presión de los autos sacramentales, los misterios valencianos van a sobrevivir a la decadencia de la lengua y la cultura valenciana durante los s. XVI a XVIII.

Sirera Turó, Josep L. 1989. "El Misteri assumpcionista de Castelló i el teatre valencià". Pp. 195-213, en *Miscel-lania Joan Fuster, I*, A. Ferrando y A. G. Hauf (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

Estas manifestaciones de teatro asuncionista, propias de los s. XVI y XVII, no han sido estudiadas todavía como se merecen; nos encontramos, por lo tanto, ante un cierto vacío que solo permite esbozar la hipótesis de un teatro religioso autóctono en valenciano que se mantuvo más tiempo de lo supuesto o, por lo menos, que hizo frente durante bastantes años a los embates del teatro en castellano, cuya supremacía acabará por ser absoluta, como el texto manuscrito del drama de Castellón, conservado en castellano, pero que pudo tener una versión anterior en valenciano. (Texto traducido del valenciano al español)

Sirera Turó, Josep L. 1991. "Los santos en sus comedias: hacia una nueva tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico". Pp. 55-59, en *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del "Congreso

Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII”, M. Diago y T. Ferrer (eds.). Valencia: Universidad de Valencia.

<https://books.google.es/books?id=Z->

[Msro7Y2UsC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=Sirera#v=onepage&q=Sirera&f=false](https://books.google.es/books?id=Z-MSro7Y2UsC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=Sirera#v=onepage&q=Sirera&f=false) (consultada el 03/08/2022).

El teatro hagiográfico muestra un desarrollo desigual en las dos áreas peninsulares. Mientras que en la catalana abundan las dos muestras recogidas, estudiadas y publicadas por Romeu, por ejemplo, en la castellana se observa que escasean textos hagiográficos anteriores al s. XVI; e incluso los posteriores a estas fechas tampoco son muy abundantes, en relación al número de obras religiosas conservadas en esta lengua. El objetivo de esta ponencia es poner en relación la estructura de la obra con la tipología de los personajes protagonistas, así como su repercusión en la teatralidad de estos textos llenos de interés desde el punto de vista escenográfico.

Sirera Turó, Josep L. 1992. “Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso del *Auto de la Huida a Egipto*”. Pp. 837-855, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987), J. M. Lucía, P. Gracia y C. Martín (eds.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4859966>

(Consultada el 05/10/2022).

Sirera pone de relieve que se trata de una obra elaborada con gran cuidado, lo que confiere así unidad a la pieza más que las motivaciones argumentales. Esta estructura demuestra que no estamos ante una obra de teatro muy primitivo, sino de un teatro bastante maduro, como el de Gómez Manrique. Otro rasgo que presenta, caracterizador del teatro de la época, es su concentración narrativa, con un inicio abrupto y el predominio de diálogos que obstaculizan el avance de la acción, pero que sirven para caracterizar a los personajes o dar ambiente a la escena.

Sirera Turó, Josep L. 1995. “Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión”. Pp. 115-129, en *La comedia. Seminario hispano-francés*. Colección Casa de Velázquez 48, J. Canavaggio (ed.). Madrid: Casa de Velázquez.

Reseña extraída de Aurelio González Pérez. 2000. "Reseña de "La comedia" de Jean Canavaggio (ed.)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLVIII, 1: 138-140.
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v48i1.1288> (consultada el 05/03/2022):

En la segunda sección de las *Actas*, dedicada a la vida teatral, el estado de la cuestión está a cargo de Sirera quien revisa el notable avance que han tenido en los últimos años los estudios sobre formas parateatrales y marginales, los espacios de representación y el papel de los actores en la configuración del fenómeno del teatro áureo. La comedia es un volumen que, más que una muestra del estado de la crítica sobre el teatro áureo a principios de la década de 1990, es una colección de trabajos de gran valor para el investigador, pues señala el camino para futuras investigaciones, y muestra, con agudeza crítica, lo que se ha hecho en edición, representación, poética o contexto del teatro de la época en cuestión y ofrece ejemplos concretos de estudios bien documentados.

Sirera Turó, Josep L. 1999. "El teatro valenciano en su contexto festivo". *Euskera* XLIV, 1: 51-67.

<https://www.euskaltzaindia.eus/dok/euskera/49267.pdf>

(Consultada el 09/05/2022).

Adaptamos el contenido del artículo de Sirera al contexto jumillano. De los peligros que acechan al espectáculo y el teatro religioso jumillano contemporáneo, y contra los que solo será posible luchar a partir de la aceptación crítica del propio legado cultural, festivo y teatral. Sólo así seremos capaces los jumillanos de hacer un teatro que interese realmente no solo a nosotros mismos, sino más allá de nuestros límites municipales. Un teatro auténtico, con todas sus limitaciones, es verdad, pero también con todos los hallazgos que se han ido acumulando a lo largo de muchos años de tradición, y muchos de los cuales serían inexplicables sin su relación y la mediación de las fiestas religiosas.

Sirera Turó, Josep L. (ed.). 2002. "La mort com a personatge, l'assumpció com a tema", en *Actes del seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elx: Institut Municipal de Cultura.

Reseña extraída de Héctor Cámara Sempere. 2003. "Ressenyes". *La Rella* 16: 281-282.

<https://raco.cat/index.php/Rella/article/view/98867/124845>

(Consultada el 9/11/2021):

Estas son las actas del "VI Seminario en Elche" en octubre del 2000, con el título *La muerte como personaje, la asunción como tema*. La primera parte de las actas está dedicada al acto de homenaje que Quirante recibió dentro de la programación del Seminario. Se incluyen textos de sus dos compañeros, Sirera, Rodríguez Cuadros y Massip, con el que Quirante tuvo un provechoso duelo intelectual. Además de otras partes y secciones que presentan estudios sobre las danzas de la muerte, incluye una tercera parte que recoge trabajos sobre dramas asuncionistas ingleses, italianos, el ilicitano y el de Castellón, desde la perspectiva de su evolución cronológica. La tercera sección recoge las intervenciones sobre la proyección internacional de la *Fiesta de Elche*. (Texto traducido del valenciano al español)

Sito Alba, Manuel. 1981. "La teatralità seconda. La struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo. La Representación de los Reyes Magos". Pp. 253-277, en *Actas del Congreso Le laudi drammatiche umbre delle origini*. Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.

La teatralidad suele definirse como la combinación de acción y palabra en una obra. Se trata de las sensaciones que se generan en una escena partiendo del texto, que es la teatralidad primera y recurriendo a la gestualidad, la iluminación, los signos plásticos y otros recursos, que suponen la teatralidad segunda. La teatralidad es representación: en un caso, como lo espacial, visual y expresivo, de una escena espectacular e impresionante y en otro caso, la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje / actor), que da cuenta del contenido latente de un pre-texto.

Soberanas i Lleó, Amadeu. 1986. "El drama assumpcionista de Tarragona del segle XIV". Pp. 93-97, en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre*. Actes del I Simposi Internacional d'Historia del Teatre (Sitges, 13-14 d'octubre de 1983), F. Massip y R. Simó (eds.). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Young creyó que, al no encontrar ningún drama relativo a la Asunción suficientemente desarrollado, concluyó que durante la Edad Media la liturgia de la Asunción no contó con verdaderos dramas. Pero en las tierras catalano-valencianas se han conservado diversas pruebas documentales de representaciones dramáticas asuncionistas, y han llegado hasta nosotros, enteros o fragmentarios, tres textos medievales. El más antiguo, el drama de Tarragona, es de la segunda mitad del s. XIV. Los otros dos son el de Elche y el de Valencia. A continuación, el autor analiza el manuscrito del *Misterio* tarraconense, su escenificación y escenografía, su música y la métrica.

Soler Porta, Irene. 2020. *Análisis de una representación del misterio asuncionista en Tlaxcala (1538)*. Trabajo Fin de Grado. Alicante: Universidad de Alicante, 7-48.

<http://hdl.handle.net/10045/107719> (consultada el 02/12/2021).

En el presente trabajo se parte de los escasos testimonios conservados que apuntan que en 1538, en Tlaxcala (Nueva España), se llevó a cabo una representación del *Misterio de la Asunción de Nuestra Señora*. Para poder plantear cómo pudo ejecutarse tal dramatización, se presentan los antecedentes tanto hispánicos como prehispánicos de este tipo de teatro y los métodos aplicados por los misioneros durante la evangelización. A continuación, se abordan las características de la festividad de la Asunción y los posibles aspectos de su puesta en escena.

Spang, Kurt. 1994. “Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales”. Pp. 7-24, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano, K. Spang y M.^a C. Pinillos (eds.). Kassel: Reichenberger,

La loa, como señala Spang, no es un género fijo e invariable: antes bien, está determinado por el ambiente en que se representa, por el público que asiste a la representación, por el lugar donde se actúa, en una palabra, por el entorno. Si además consideramos que muchos son los criterios (formales, funcionales, temáticos, escenográficos, etc.) que se pueden elegir a la hora de examinar este género teatral breve y que poseemos un conjunto realmente extenso de loas (muchas de las cuales son anónimas y de datación incierta), nos percatamos de que, en efecto, es difícil llegar a una sistematización unívoca y válida en cualquier caso.

Stanislavski, Constantin. 1999. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 113; 149-150; 274; 311 y 321.

La figura de Stanislavski ocupa un puesto destacado en la reformulación de la labor interpretativa planteada a principios del s. XX, por su desarrollo de una concepción teatral basada en la adecuada ambientación de cada obra y la preparación psicotécnica del actor. Su libro, el tratamiento de los temas que en él se abordan (la caracterización física de los actores, el vestuario, la expresión corporal, la plasticidad del movimiento, la contención y el control, la dicción y el canto, la acentuación y la expresividad, el ritmo en el movimiento y el lenguaje, la ética teatral, etc.), da fe de la riqueza de experiencias, el talento didáctico y el sentido dramático del gran actor y director de escena.

Sten, María. 1974. *Vida y muerte del teatro náhuatl*. México: Secretaría de Educación Pública, 37.

Según la autora, para la conquista española de América el teatro fue, en el sometimiento espiritual, tan importante como los caballos y la pólvora en el dominio militar. Junto a otras circunstancias, esto se debió a la popularidad que las representaciones tenían entre los españoles y los nativos del nuevo mundo. El objetivo de este libro es seguir las huellas del teatro prehispánico en la literatura culta de la lengua española; se limita a las manifestaciones literarias ligadas a la vida de la capital de la Nueva España, las más representativas. Asimismo, se examina la estructura del teatro náhuatl, el carácter simbólico del teatro prehispánico, el sincretismo en el teatro evangelizador del cristianismo y la antigua religión indígena, entre otros temas.

Stevens, John. 1982. "The music of play XLV: The Assumption of the Virgin". Pp. 465- 474, in *The York Plays*, R. Beadle (ed.). London: Edward Arnold.

El ciclo de los *York Mystery Plays* es un ciclo de dramas religiosos sobre temas bíblicos, que van desde la creación pasando por la vida y Pasión de Jesucristo hasta el Juicio Final, es uno de los grandes monumentos literarios y teatrales de la Baja Edad Media en inglés. Las obras fueron financiadas por comerciantes y maestros artesanos y sus gremios, y expresan no solo las creencias teológicas y devocionales esenciales de la época, sino también la riqueza, el prestigio y la vitalidad económica de la ciudad medieval de York. (Texto traducido del inglés al español)

Stevens, Martin. 1987. "ONE. The York Cycle: City as Stage". From *Four Middle English Mystery Cycles. Textual, Contextual, and Critical Interpretations*. Published by Princeton University Press, 17.

<https://doi.org/10.1515/9781400858729.17> (consultada el 01/11/2022).

Stevens examina los cuatro ciclos completos existentes de las obras inglesas de tema religioso o misterios medievales a la luz de las investigaciones más recientes sobre los manuscritos, las fuentes y los registros relacionados con el drama medieval. Este es el primer tratamiento integral de los cuatro ciclos; el libro enfatiza el estudio de los manuscritos sobrevivientes como textos distintos en la historia de sus escenificaciones. Su argumento principal es que los ciclos merecen ser leídos como obras literarias independientes e individuales. (Texto traducido del inglés al español)

Suárez Bilbao, Fernando. 2004. "Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV". Pp. 445-482, en *XIV Semana de Estudios Medievales* (Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003), J. I. de la Iglesia (coord.).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=978641>

(Consultada el 30/10/2022).

La promulgación del Decreto de conversión forzosa de 1492, que suponía en la práctica la expulsión de todos los judíos que no quisieran convertirse, era solo el término de llegada de un proceso que se había iniciado mucho tiempo atrás. Los reinos peninsulares en el s. XV habían alcanzado un punto de maduración en la conformación de sus instituciones que nos permite hablar del comienzo del estado moderno, y, lo mismo que les había sucedido a otros reinos europeos, se planteó el problema del "máximo religioso". El reino, en relación con el cual los monarcas ejercen sus funciones, como un deber y no como un derecho, está concebido como una sociedad monolítica en donde solo cabe una sola religión: la cristiana.

Taylor, William B. 2010. *Shrines and Miraculous Images. Religion Life in Mexico o before de Reforma*. Albuquerque (New Mexico): University of New Mexico Press, 18.

Reseña extraída de Jaime Cuadriello Aguilar. 2013. "Reseña". *Estudios de Historia Novohispana*, (47): 227–239.

<https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2012.47.36091> (consultada el 17/05/2022):

En este libro, el historiador reúne sus ensayos nuevos y recientes sobre lugares, temas, patrones y episodios previamente no estudiados o reconsiderados en la historia religiosa mexicana durante los s. XVII al XIX. Taylor explora la historia temprana de los santuarios locales y regionales y la devoción a las imágenes de Cristo y María, incluida Ntra. Sra. de Guadalupe, para llegar al corazón de la política y las prácticas de la fe en México. Estos ensayos exploran imágenes particulares, santuarios y, a veces, relaciones conflictivas entre sus custodios humanos.

Taylor, S. J. y R. Bogdan. 1987. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Se ha producido un creciente interés por el lado subjetivo de la vida social, es decir, por el modo en que las personas se ven a sí mismas y a su mundo. De ahí que la situación requiera métodos descriptivos y holísticos: métodos cualitativos de investigación. Pero hasta ahora no existía ninguna obra sintética que proporcionara, a quienes no estén familiarizados con los métodos cualitativos, una perspectiva general de la gama de enfoques diferentes, y a la vez una guía sobre el modo de conducir realmente un estudio.

Techera Trujillo, Darío. 1996. *La asunción de la santísima Virgen María*. Tesis de

Master en Ciencias Religiosas. Pontificia Universidad Gregoriana de Roma.

https://mercaba.org/ARTICULOS/A/asuncion_de_la_santisima_virgen.htm

(Consultada el 04/07/2022).

El autor se pregunta qué nos quiere decir la Iglesia para aseverar rotundamente que María es Asunta en cuerpo y alma y cuál ha sido el designio, el proyecto del Padre sobre Ella y la humanidad. Este trabajo es una respuesta, un estudio teológico del misterio de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos. Las dos verdades básicas contenidas en el misterio asuncionista: la muerte y el traslado de su cuerpo resucitado a los cielos están enraizados en los dogmas y en los principios mariológicos. El entronque entre las verdades y los dogmas se ponen aquí de relieve. Las verdades asuncionistas son hechos históricos, pero no todas.

Tomé Díez, Manuel. 1985. "Introducción a la hermenéutica simbólica". *Estudios Humanísticos. Filología 7*: 171-183.

<https://doi.org/10.18002/ehf.v0i7> (consultada 09/11/2022).

El presente estudio, que se inicia dentro de unas coordenadas históricas, pretende esclarecer un ámbito de difícil delimitación, a causa de la abundancia y heterogeneidad de manifestaciones que se sitúan en su marco. Por ello, el autor intenta hacer unas restricciones dentro del dominio hermenéutico, tan en expansión actualmente. La denominación de hermenéutica simbólica pretende delimitar un campo de estudio que nos permita llegar a una definición de lo hermenéutico a la vista de sus relaciones con lo simbólico.

Tordera Sáez, Antonio. 1980. "Teoría y técnica del análisis teatral". Pp. 157-199, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, J. Talens et al. Madrid: Cátedra.

<https://www.academia.edu/15450224> (consultada el 19/10/2022).

El carácter específico del fenómeno teatral lleva a algunos teóricos de su metodología a sostener que no puede haber una semiótica para el teatro, es decir, como acción comunicativa, dada su enorme complejidad signica. En esta exposición teórica, la atención del autor se va a centrar en la existencia de la semiótica teatral, dentro del marco englobador de la semiótica literaria, la que se halla, a su vez y como una parcela más, ya dentro de la semiótica general. El deductivismo como metodología es el pilar epistemológico de esta construcción teórica que realiza Tordera sobre semiótica teatral.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. 2003. "La música en el teatro medieval y renacentista". Pp. 269-302, en *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, vol. 1, J. Huerta (coord.).

<https://www.academia.edu/12446767> (consultada el 19/10/2022).

El primitivo teatro español ofrece un panorama paradójico al investigador musical: por un lado, la lectura de los textos dramáticos sirve para constatar la presencia regular -y en ocasiones abundante- de música en las obras escénicas; por el otro, las fuentes musicales conservadas que pueden vincularse al teatro español de la época son puramente testimoniales. En las más de doscientas obras teatrales analizadas para la preparación de este capítulo se han identificado por encima de cuatrocientas intervenciones musicales, pero solamente ha llegado hasta nosotros la música de algo más de una veintena.

Torres Jiménez, Raquel. 2017. "La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII" (X Semana de Estudios Alfonsíes). *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes* 10: 23-59.

<https://hdl.handle.net/11441/79473> (consultada el 24/05/2022).

Este artículo se propone enmarcar la devoción mariana en las líneas de la religiosidad propia del s. XIII. Tendrá en cuenta el perfil institucional de la Iglesia, pero sobre todo analizará lo que consideramos el contexto inmediato de la piedad hacia la Virgen María: las devociones cristocéntricas y el llamado "despertar religioso de los laicos". Por otra parte, se estudiará las formas de culto y devoción a la Virgen en esta centuria, con una especial atención a la figura del rey Alfonso X y sus *Cantigas de Santa María*, dedicadas a la Virgen.

Torroja Menéndez, Carmen y María Rivas Palá. 1977. *Teatro en Toledo en el siglo XV «Auto de la Pasión» de Alonso de Campo*. Madrid: Real Academia Española, 49.

Reseña extraída de Ángel Gómez Moreno. 1977. *Teatro medieval* 2.

<https://www.revistadelibros.com/teatro-medieval-2/> (consultada el 21/01/2022):

El panorama del teatro castellano del Medievo ha cambiado notablemente en los últimos veinte años, en especial tras el magno acontecimiento que supuso la publicación de este libro. El rastreo de documentos llevado a cabo por ambas estudiosas entre los ricos fondos del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo y el feliz hallazgo de un borrador que contenía el esbozo y desarrollo de varias obras de Alonso del Campo, elevó a tesis inamovible la mera sospecha de una

tradición dramática toledana con raíces tan antiguas como las del *Auto de los Reyes Magos*.

Trapero Trapero, Maximiano. 1991. "Los Autos religiosos en España". Pp. 13-30, en Introducción general al libro colectivo *El Auto Religioso en España*, M. Trapero et al. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.

Sabemos, asegura Trapero, muy poco los españoles sobre nuestro patrimonio histórico-cultural. Y los autos religiosos que siguen representándose en fechas señaladas por toda la geografía española son también parte de ese patrimonio cultural. De ellos son muy pocos los que, en cuanto a su conocimiento por el gran público, han sobrepasado los límites de la localidad o de la comarca a la que pertenecen., fuera del *Misterio* de Elche. ¿Cuántas y cuáles otras pueden citarse que hayan trascendido al conocimiento general? La inmensa mayoría permanecen en el anonimato, y llegar a su conocimiento exige casi inexcusablemente viajar a esos pueblos y a esas ciudades en las que las representaciones tienen lugar. Esto debe servir también para estimular los estudios particulares y generales sobre el teatro religioso a fin de poder conocer cabalmente el complejo a la vez que interesantísimo mapa de los autos religiosos de España.

Trapero Trapero, Maximiano. 2011. *Religiosidad popular en verso*. México. Frente de Afirmación Hispanista, 721-745.

https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/11396/1/0638598_00000_0000.pdf (consultada el 03/02/2023).

Las manifestaciones religiosas de tradición popular en verso, asegura el profesor Trapero en este libro, constituyen una parcela fundamental del patrimonio cultural de cualquier ámbito que se considere: una localidad, una región, un país, el mundo hispánico. Pero han ocupado durante siglos y generaciones incontables el centro de las creencias y de las prácticas de la vida social y comunitaria de los pueblos de lengua y cultura hispánicas. Son todas ellas manifestaciones que representan formas religiosas, literarias y musicales tradicionales, que por pertenecer a la cultura general de la Hispanidad debieron estar extendidas por todo el mundo hispánico, pero que en la actualidad perviven solo en lugares esporádicos y muy concretos. Son, por tanto, verdaderos arcaísmos culturales en peligro de extinción.

Trebolle Barrera, Julio. 2013. "Teatralidad en la Biblia y la Biblia en el teatro. Eslabones perdidos". *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 18: 219-238.

https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2013.v18.43049

(Consultada el 21/02/2022).

Los textos de la Biblia atesoran un rico potencial de teatralidad. Así, el libro de Job contribuyó al desarrollo de la concepción del *Theatrum Mundi*. La figura de Job sirve de contraste a lo trágico en la tragedia *El Rey Lear*. Una fórmula de exorcismo originaria de la Biblia aparece en *Hamlet*, *Macbeth* y en obras de tema fáustico, como *El mágico prodigioso* y los *Faustos* de Marlowe y de Goethe, como también sorprendentemente en *Don Quijote* y en otras muchas obras en las que el diablo se presenta en escena. La *Salomé* de Oscar Wilde se inspira en el lenguaje del *Cantar de los Cantares* y de las profecías apocalípticas. La ritualidad y la sacralidad son comunes a la Biblia y al teatro en la búsqueda de representación de lo invisible a través de lo visible.

Trens i Ribas, Manuel. 1946. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*.

Madrid: Plus- Ultra, 19.

Trens asegura que, eliminando todo lo que es accesorio a la iconografía mariana, faltaría únicamente hacer una clasificación de sus tipos fundamentales y de sus derivados, y poner de relieve la evolución que todos ellos han tenido a través del arte español. Esta clasificación viene indicada por algunos parámetros como la biografía de la Virgen, las edades del arte, las advocaciones marianas y sus funciones, las cofradías marianas, etc. Para concluir que ninguna otra figura, sin ser divina, ha representado tanto los inagotables matices de la divinidad.

Turner, John. C. 1990. *Redescubrir el grupo social*. Madrid: Morata, 77.

Este libro presenta una nueva teoría del grupo social que intenta explicar cómo se unifican los individuos en un grupo y cómo llegan a ser capaces de desarrollar una conducta colectiva. El libro plantea un desafío a la teoría dominante del grupo social en psicología, es decir, a la teoría de la interdependencia social. Sostiene que los individuos se convierten en grupo, no en la medida en que desarrollan relaciones personales basadas en la satisfacción recíproca de necesidades, sino al desarrollar una categorización social compartida de sí mismos en contraposición a otros, una percepción compartida del «nosotros» en contraposición al «ellos».

Turner, Victor. 1987. "The Anthropology of Performance". Pp. 4-5, en *The Anthropology of Performance*, V. Turner (comp.). New York: PAJ Publications.

[http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance\(2\).p](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance(2).pdf)

[df](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance(2).pdf) (consultada el 10/02/2022).

Teniendo en cuenta el drama social, el ritual y la conciencia posmoderna en relación con la idea de la actuación, Turner aborda temas de actuación cultural, carnaval, cine, teatro y etnografía escénica para abrir nuevos caminos en el pensamiento antropológico sobre el evento, el espectáculo, la audiencia y la cultura y ofrece nuevos conocimientos sobre la naturaleza de la actuación.

Turner, Victor. 2007. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México D. F.: Siglo XXI, 21-40.

Brujería y salud, pinturas de colores y transición a la vida adulta, danzas y asimilación de jerarquía. Desde la observación y el análisis etnográficos de los rituales de los ndembu, la investigación de Turner supone una de las reflexiones más vanguardistas del s. XX sobre el papel que desempeña el simbolismo en cualquier sociedad. El autor contempla en los rituales dos extremos de sentido: uno ideológico, en el que se encuentran las normas y los valores que definen la conducta de los miembros de un grupo, y otro sensorial, en el que se condensan los deseos y sentimientos. Turner muestra cómo lo ritual conforma el espacio social y cultural de cualquier sociedad, independientemente de su grado de complejidad o desarrollo.

Tylor, Edward B. [1871] 1977. *Cultura primitiva. La Religión en la cultura primitiva*, vol. 2. Madrid: Ayuso, 448.

Tylor fue el fundador de la antropología cultural. Pretende desmontar científicas concepciones alternativas de notoria incidencia social a mediados del s. XIX, que se alejaban de la objetividad y la universalidad del discurso científico al partir de premisas sobrenaturalistas que imposibilitaban el nacimiento de una ciencia de la cultura con rigor académico. La teoría tyloriana sobre la antropología de la religión a menudo ha estado reducida a una construcción muy ingeniosa sobre la típica cuestión decimonónica que se concentró únicamente en el problema de los orígenes de la religión, en la pregunta sobre cuál fue la religión primera y más elemental de la humanidad, hipótesis tyloriana que se conoce con el nombre de animismo.

Valdés, Mario J. 1989. "Teoría de la hermenéutica fenomenológica". Pp. 167-183, en *Teorías literarias en la actualidad*, G. Reyes (coord.).

En este artículo, Valdés propone no solamente exponer las premisas de la hermenéutica fenomenológica, sino también presentar una defensa del estudio de las ciencias humanas, como él mismo dice. La teoría que explica se puede denominar claramente hermenéutica fenomenológica: hermenéutica, porque parte de la tradición antigua del comentario de textos, en que el conocimiento del intérprete se reconoce como auto-conocimiento, y fenomenológica, porque sus

premisas fundamentales derivan de la fenomenología de Heidegger, Merleau-Ponty y Ricoeur.

Valera Pertegàs, Sergi. 1996. "Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la psicología ambiental". *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis* 18 (1): 63-84.

<http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/593/Sergi%20Valera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

(Consultada el 15/05/2022).

El presente trabajo describe y analiza las dimensiones simbólicas del espacio a partir de la definición conceptual de espacio simbólico urbano. Asimismo se presentan las principales características y funciones que, a nivel psicosocial, cumplen tales espacios. Se enfatizan especialmente las implicaciones del concepto en los procesos de identidad social asociada al entorno, así como la necesidad de contemplar los aspectos simbólicos en el análisis de los entornos urbanos y sus implicaciones metodológicas.

Velázquez Puerto, Inés. 2022. "Entre la oralidad y la escritura; ecos de teatro popular en La Alberca (Salamanca): la Loa a Nuestra Señora de la Asunción". En *Juvenes- The Middle Ages seen young researches*, vol. II-Space(s). Biblioteca Estudos & Colóquios, A. F. Oliveira, A. Madruga, J. Simões et al. (dirs.). Évora: Publicações do Cidehus.

<http://books.openedition.org/cidehus/19702> (consultada el 18/06/2022).

El objeto de este estudio pasa por el análisis comparativo de las tres versiones recogidas por escrito de la *Loa a Nuestra Señora de la Asunción*, así como la evolución de ese fruto de introito, presente solo en algunas de ellas, con el fin de ofrecer un posible marco cronológico que permita adscribir esta pieza a un momento determinado de la historia literaria, procurando, también, señalar la historia de su doble transmisión: en la oralidad y en la escritura.

Vences Vidal, Magdalena. 2009. "Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias: la unidad del ritual y la diversidad formal". *Revista de Estudios Latinoamericanos* 49.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742009000200005 (consultada el 22/03/2022).

El artículo aborda el tema de la religiosidad popular a través del culto a tres imágenes marianas durante la Colonia. A través de estos tres casos la autora reflexiona, en la primera parte, sobre los conceptos utilizados para explicar el comportamiento religioso del pueblo, popular y oficial, expone el papel que desempeñaron las manifestaciones colectivas externas en torno a las imágenes y fenómenos como el milagro y la fiesta. En la segunda parte, la autora describe los medios usados para afianzar y expandir el culto a las imágenes sagradas, donde destaca el importante papel que tuvieron los traslados de las imágenes y sus reproducciones plásticas.

Verdevoye, Paul. 1954. "Nacimiento del teatro francés". *Revista Universidad*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 73-103.

<http://hdl.handle.net/11185/3681> (consultada el 09/10/2022).

Lo mismo que el teatro griego, el teatro francés se origina en el culto religioso. Los galos ya celebraban también muchos tipos de ceremonias y rituales. Aquellas ceremonias requerían un ritual: el sacerdote hacía gestos sagrados, pronunciaba palabras mágicas y se valía de la música para preparar los ánimos o halagar a la divinidad. Así descubrimos en los cultos primitivos los principales elementos del drama religioso en su primera época. Tampoco faltaba el decorado, constituido entonces por el altar y los símbolos divinos; ni el teatro, figurado por el recinto sagrado o el templo. El teatro, la poesía, la filosofía, etc. demuestran que la Edad Media no es una etapa de sombras, sino de inmensa luz.

Verdú Fernández, Antonio. 2013. "Patronas de Jumilla". Pp. 255-264, en *Los patronazgos en la Región de Murcia*. VII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, R. Montes (coord.). Murcia: Edita Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=794679>

(Consultada el 13/02/2022).

Es sabido que, desde los tiempos más remotos de la humanidad, el hombre, en su fragilidad, ha creído en dioses que cuidaran de sus vidas y a los que acudía en momentos especialmente duros para su existencia, caso de epidemias, hambrunas o en el supremo instante de la muerte propia o de sus seres queridos. Tras varios siglos después de la reconquista, se fueron asentando los patronazgos cristianos en cada municipio de la Región de Murcia. A las plegarias de los murcianos a los santos antiepidémicos hay que sumar las constantes rogativas y rosarios públicos a Dios y a su Madre, para que cesaran los contagios; para que los cielos enviaran la lluvia o

concluyeran los temporales y tormentas que causaban las temidas inundaciones; o muriera la langosta.

Vergara Henríquez, Fernando J. 2017. "Nietzsche y la muerte de Dios como himno triunfante de la batalla moderna entre el progreso como certeza teleológica y Dios como verdad teológica". *Opción*, Año 33, 82: 12-58.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31053180002>

(Consultada el 07/08/2022).

Este artículo intenta desarrollar la conceptualización nietzscheana de muerte de Dios como metáfora interpretativa de la modernidad tardía donde revisa desde la perspectiva hermenéutico-metabólica la imbricación del acontecimiento con la modernidad: ¿Qué tipo de Dios muere con el anuncio nietzscheano? La muerte de Dios es el himno triunfante de la batalla moderna entre la congregación medieval del saber y la diversificación moderna de saberes; entre la moral centrada en la virtud del alma y la ética centrada en la autonomía de la razón; entre el progreso como certeza teleológica (finalidad última) y Dios como verdad teológica.

Vilanova i Bosch, Evangelista. 1990. "El trionf de Maria a través de la mort". *Foc Nou XVII*, 195-196: 10.

Como bien asegura Vilanova, la Asunción de María culminó toda la obra de la Redención, porque completó generosa y definitivamente su victoria sobre la muerte, al convertir su cuerpo de mortal en inmortal; porque premió sin demora alguna la perfecta fidelidad espiritual y corporal de su vida sobre la tierra con el gozo de la reunión integral con su Hijo, Dios y hombre, resucitado y ascendido a los cielos; y porque sancionó con toda justicia la santidad excelsa de su divina maternidad, dolorosamente ampliada a maternidad universal junto a la cruz, sentándola a la derecha del Redentor, en el puesto del reino de los cielos de más alta dignidad, a la derecha de su Hijo, como Reina y señora de todo lo creado.

Villalobos Finol, Orlando y Alexis Romero Salazar. 2003. "La integración simbólica. El impacto de la comunicación en la creación del tejido social de Maracaibo (Venezuela)". *Reflexión Política*, año 5, 9: 84-100.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4730958>

(Consultada el 08/08/2022).

El artículo revisa las ideas formuladas acerca de la integración social. Está planteado desde la perspectiva de la comunicación, buscando establecer cómo esta interviene en el proceso de formación de la cohesión social. Se construye un modelo

de análisis a partir de la comparación entre las realidades materiales y simbólicas. Dos conclusiones relevantes son: primero, que la potencialidad tecnológica de los medios y su capacidad para generar una amplia gratificación sobre la audiencia contribuye a matizar las carencias materiales y las contradicciones sociales. Segundo, en la actualidad la exigencia de construir ciudadanía supone un ejercicio que se sustente en condiciones de mayor igualdad en el intercambio comunicativo.

Vincent-Cassy, Cécile. (2008). "Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas". *Atrio. Revista De Historia Del Arte*, 13-14 (marzo): 161-76.

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/585>

(Consultada el 15/06/2022).

Este artículo trata sobre el culto de los ángeles y su evolución a lo largo del s. XVII, a partir del análisis de sus representaciones pictóricas y teatrales. El estudio de este tema para España ha sido desdeñado hasta ahora por los historiadores de la Iglesia en la época moderna. A lo largo del s. XVII se observa un proceso de autonomización de la figura angélica que, para usar una metáfora, deja la corte celestial para "tomar tierra".

Vincent-Cassy, Cécile. 2013. "Los ángeles en el teatro del siglo XVII: Elementos de una poética". Pp. 1177-1184, en *Pictavia Aurea. Anejos de Criticón*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro", A. Bègue y E. Herrán (dir.). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

<https://books.openedition.org/pumi/3267?lang=es>

(Consultada el 14/02/2022).

La autora del artículo considera que la santificación también se elabora sobre una discriminación fundamental entre el movimiento, propio del mundo de los hombres, y la suspensión, propia de la sacralidad. El angelismo, que permite la sacralización, es una purificación de su cuerpo humano. En resumen, la comedia de santos obedece a una poética de la revelación y el ángel es el instrumento de ella. Gracias a su intercesión dentro de las intrigas, la verdadera imagen, la de Cristo, puede aparecer a los candidatos a la santidad, y al público.

Vives Ramiro, José M.^a. 2006. "La Festa o Misterio de Elche". *Anuario Musical*, 61: 23- 54.

<https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/2> (consultada el 12-11-2021).

Artículo muy interesante por sus investigaciones sobre la evolución y cambios en las partituras musicales y las versificaciones en diversas consuetas del *Misteri*. El drama sacro-lírico asuncionista representado en Elche está contenido en documentos que jalonan su historia, más reciente sobre todo, y ponen de manifiesto aportaciones, supresiones, adaptaciones o mejoras sobre un sustrato de raigambre medieval, como se aprecia fácilmente en sus transcripciones modernas. El estudio de algunas particularidades presentes en el texto y en la música contribuye decisivamente al esclarecimiento de la cronología.

Wardropper, Bruce W. 1967. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.

Reseña extraída de Bruerton Cortney. 1954. "Reseñas". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. VIII, 3: 328-330.

<https://doi.org/10.24201/nrfh.v8i3.3329> publicado el 1 de marzo de 2007, (consultada el 30/11/2021). Esta reseña hace referencia a la primera publicación en España de este libro en la *Revista de Occidente*, Madrid, 1953:

En la p. 17 escribe el autor: "El presente libro no tiene otra pretensión que la de orientar al lector de autos sacramentales, contribuyendo de paso a la acumulación de detalles que algún día hará posible un estudio definitivo". En realidad, el libro es mucho más que eso. Es una exposición sucinta, equilibrada y sensata de la evolución del auto sacramental, y una valoración crítica de los autores y de buen número de obras. Los capítulos que más nos han interesado para nuestro estudio han sido del XIV al XX. El cap. XIV examina algunos orígenes del auto sacramental en la primera mitad del s. XVI, páginas muy agudas sobre Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y López de Yanguas. Los seis siguientes capítulos estudian a varios autores y sus obras: Sánchez de Badajoz, Timoneda, Lope de Vega, Valdivieso, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y Mira de Amescua.

Wulf, Christoph. 2008. *Antropología. Historia, cultura, filosofía*. Barcelona: Anthropos, 305.

Reseña extraída de Susagna Argemí. 2009. "Transdisciplinarietat". *Astrolabio. Revista internacional de filosofía* 8: 100-102.

<http://www.ub.edu/astrolabio/Recensiones8/Argemi-Wulf.pdf>

(Consultada el 10/02/2022):

En la antropología histórica, que se esfuerza en desentrañar la complejidad de la historia y la cultura, se da la evidencia inevitable de que las aproximaciones a los mundos humanos y sus formas de vida solo son posibles de modo fragmentario y que, por ello mismo, la autocrítica y la crítica de la antropología son irrenunciables. Todo esto suscita la aplicación de una metodología plural que incluye el trabajo histórico sobre las fuentes, la hermenéutica textual, la investigación social cualitativa y la reflexión filosófica. Y, además, en algunas de sus investigaciones se crean las fronteras, no solo entre disciplinas científicas, sino también las líneas divisorias que llevan al arte, la literatura, el teatro y la música. (Texto traducido del catalán al español)

Young, Karl. [1933] 1962. *The drama of the mediaeval church*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 25 y ss.

El autor organizó sus materiales para que demostraran una evolución de la forma, desde la versión más simple y breve de un interludio dramático hasta la más compleja y extensa obra de teatro que trataba el mismo tema. Al hacerlo, prefirió asumir que las formas siempre se mueven de simples a complejas, independientemente del hecho de que existe un drama muy complejo en los manuscritos más antiguos, mientras que algunas de las piezas más simples existen en los manuscritos tardíos. Los dramas eclesiásticos más antiguos podían presentar caracterizaciones y formas complejas. El volumen II trata sobre obras de teatro de la Virgen María: la Asunción (además de la Anunciación y la Purificación). (Texto traducido del inglés al español)

Zahonero Moreno, Emma y Jesús Mendiola Puig. 2017. "El retablo de la capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona: nuevos datos tras su restauración". *Butlletí Arqueològic*, V, 38-39 (2016-2017): 153-169.

<https://raco.cat/index.php/ButlletiArq/article/view/331085>

(Consultada el 02/07/2022).

El retablo de la capilla de los Sastres se restauró en 2012 y para ello fue necesario el desmontaje y nuevo montaje de sus elementos: los plafones cuadrangulares de cada escena, la Virgen, los dos segmentos del pináculo y el banco o predela. Se retiraron añadidos que modificaban sus dimensiones y se resituó, lo que además modificó su lectura iconográfica. En el presente artículo explicamos los criterios seguidos y las investigaciones, que dieron las claves para recuperar el montaje original.

Zumthor, Paul. 1989. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 172 y 278.

Reseña extraída de Isabel Paraíso Almansa. 1991. "Recensiones". *Castilla: Estudios de Literatura* 16: 225-227.

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/13629> (consultada el 16/09/2022):

Como el título apunta, esta obra se centra en el estudio de la oralidad medieval y en las relaciones entre esta y la escritura. Consta de dos grandes partes. En ellas plantea básicamente Zumthor las circunstancias sociales que sustentan la oralidad literaria medieval, y las técnicas que facilitan su desarrollo. Antecede un capítulo de Introducción (Perspectivas), y la cierra otro de Conclusión (¿Qué pasa con la literatura?). Estos capítulos aportan un material previo para el estudio, donde se fijan las posiciones de partida y centran el estudio en la novela medieval del s. XII en adelante, en la confluencia entre oralidad y escritura. El autor tiene muy presentes los aportes de la teoría literaria actual, desde los formalistas franceses hasta los psicoanalista o la teoría de los actos de habla, todo ello asimilado en profundidad e incorporado a su discurso medievalista.

APÉNDICE DE NOTAS

APÉNDICE DE NOTAS

Las referencias bibliográficas de las Notas aparecen recopiladas en el apartado de Bibliografía en Fuentes Primarias o Fuentes Secundarias, según el caso. Para que el lector pueda localizarlas en la Bibliografía, situaremos junto a la referencia de cada Nota la abreviatura FP (Fuente Primaria) o FS (Fuente Secundaria).

Nota ¹

María en internet

Gracias a internet es posible una auténtica devoción mariana. Lo ha escrito sor Marie Gannon, salesiana, en un ensayo en la *Revista de Ciencias de la Educación*, publicada por la Pontificia Facultad *Auxilium* de Roma, donde ella enseña. Sobre el tema de los recursos presentes en Internet subdivide la presencia de María según tres criterios: la búsqueda mariológica, el culto mariano y la devoción popular. Entre estos recursos incluye la presencia de páginas preparadas por asociaciones, universidades, centros especializados marianos y también de estudiosos de mariología. La cuestión del culto mariano y la devoción popular a María la proponen especialmente movimientos y grupos eclesiales, junto a fieles que quieren promover la devoción a la Madre de Dios.

Podemos hablar de recursos que promueven el correcto conocimiento de toda la riqueza custodiada por la Iglesia en el marco de su historia desde los primeros concilios ecuménicos hasta la actualidad. Otro grupo de recursos son las páginas que ilustran la misión, la presencia y las intervenciones de María en la historia de la Salvación junto a su Hijo. El tercer grupo de recursos que presentan la historia de los santuarios, de las apariciones y de las oraciones marianas. Estos recursos son las claves para una auténtica devoción a María. Los rasgos de María que suscitan mayor interés en internet son: el tema de María en la historia de la Salvación y en la historia de cada persona como potente ayuda, junto a Cristo, para nuestra salvación. El sitio mariano más completo en la red para sor Gannon sería *The Mary Page*.

<http://campus.udayton.edu/mary/main.html> (Díez 29/05/2008). FP

<https://es.zenit.org/2008/05/29/la-presencia-de-maria-en-internet/>

(Consultadas el 26/01/2023). FP

Nota ²

La liturgia en tiempos de Constantino

La llegada de la era constantiniana repercute honda y duraderamente en la liturgia. Esta, de celebración doméstica íntima, se transforma progresivamente en algo solemne y regio dentro del esplendor de las basílicas constantinianas. No solo el rito romano, sino también los diversos ritos orientales comenzaron a desarrollarse, alcanzando sus formas específicas hacia el s. VII. En el caso de la iniciación cristiana, asistimos al desarrollo de un ritual suntuoso y muy alejado de la sencillez deseada por Tertuliano (s. II-III). Las catequesis mistagógicas (de iniciación en los misterios de fe y los sacramentos) de Cirilo de Jerusalén y de Ambrosio de Milán se hacen eco de la solemnidad y grandiosidad del rito de iniciación que se celebraba durante la vigilia pascual. Como en épocas anteriores, sigue siendo siempre la Biblia la principal fuente de inspiración para la elaboración de los textos litúrgicos. Las aludidas catequesis mistagógicas de Cirilo y las instrucciones de Ambrosio a los neófitos muestran la radical influencia de la Biblia en la liturgia. Son temas bíblicos centrados en la historia de la Salvación los que constituyen el centro de las preces eucarísticas compuestas durante esta época.

Dentro de este período continuó la Iglesia acogiendo en la liturgia elementos procedentes de la cultura. Es indudable, por ejemplo, que en esta época los ceremoniales pontificales eran adaptaciones de los utilizados en la corte imperial. Las vestiduras litúrgicas, que tantos cambios han experimentado, eran originariamente la túnica romana, la *paenula* o toga y la *mappula*. Pero como ejemplo clásico de la relación entre liturgia cristiana y estructura sociopolítica de la época tenemos las oraciones para la ordenación de los obispos, presbíteros y diáconos en el *Sacramentario Veronense* (s. VI-VII), el libro litúrgico más antiguo que se conserva del rito romano. En dichas oraciones, términos como honor, dignidad y grado son frecuentes. Ahora bien, en el ambiente socio-político romano tales términos se refieren a un cargo público, con sus diversos grados, y a su honor y dignidad.

<https://mercaba.org/LITURGIA/NDL/A/adaptacion.htm> (consultada el 07/10/2022). FP

Nota ³

Teatro medieval español Patrimonio de la UNESCO

España cuenta con tres obras teatrales maestras declaradas por la UNESCO Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad: el *Misterio* de Elche, proclamada en el 2001 (inscrita en 2008), es un drama de teatro musical, de origen medieval, sobre el Tránsito, la Asunción y la Coronación de la Virgen María. Durante los días 14 y 15 de agosto se celebra en la Basílica de Santa María y en las calles de la población. La escena se articula en dos planos: uno, horizontal, "terrestre"; y otro vertical, "celeste". La *Patum* de Berga, declarada en el 2005 (inscrita en 2008), es una fiesta popular cuyo origen se remonta a las celebraciones y procesiones del *Corpus Christi*. Se trata de representaciones teatrales y desfiles de diversos personajes por las calles de la localidad. De raíces profanas y religiosas es una especie de teatro callejero de origen medieval. El *Canto de la Sibila* de Mallorca, proclamada en 2010, es un canto de origen medieval y de melodía gregoriana, llegó a Mallorca de la mano de Jaime I el Conquistador para convertirse en la tradición más singular de la Navidad (Durán y Navarro 2011). FS

Nota ⁴

La oración más antigua a la Virgen

Un papiro conserva la plegaria más antigua a la Madre de Cristo y demuestra que ya existía su culto entre las primeras comunidades cristianas. Apareció en el norte de Egipto, en la ciudad de Oxirrinco a finales del s. XIX. Este frágil documento se conserva en la Colección John Rylands de la Universidad de Manchester, en Inglaterra. Aunque se conocía su existencia, no ha sido hasta este momento, al haberse transcrito su texto de nuevo de manera íntegra y enmendado errores de la traducción anterior, cuando se ha comprendido bien su contenido. Está datado en el año 250 d. C. y durante siglos se conservó bajo la arena del desierto. Entre sus líneas se conserva la que es hasta ahora la fórmula más primitiva del *Salve Regina*. Esto lo convierte en un documento crucial para la historia del cristianismo y la religión. El papiro demuestra ahora que ya existía una devoción anterior hacia la Virgen, antes del Concilio de Éfeso (431). El origen de la plegaria estaría vinculado a la persecución de los romanos contra los cristianos. Lo que se lee en este papiro es una oración muy sencilla, pero que cualquiera que conozca el culto cristiano reconocerá: "Bajo tus / entrañas misericordiosas / nos refugiamos, / madre de Dios. Nuestras / peticiones no des-/precies en

el apuro / sino que del peligro, / líbranos, / solo tú santa, / la bendita". Una comunidad cristiana que ruega a María, para que acuda y los ayude. Le están pidiendo amparo y protección. Javier Ors (5 de febrero de 2023).

https://www.larazon.es/cultura/historia/oracion-mas-antigua-virgen_2023020563dee5c07b624e00018af0e2.html (consultada el 06/02/2023). FP

Nota ⁵

San Bernardo de Claraval, sermón pronunciado en la fiesta de la Asunción de la Bienaventurada Virgen María.

"Subiendo hoy a los cielos la Virgen gloriosa, colmó sin duda los gozos de los ciudadanos celestiales con copiosos aumentos, pues ella fue la que, a la voz de su salutación, hizo saltar de gozo a aquel que aún vivía encerrado en las maternas entrañas. Ahora bien, si el alma de un párvulo aún no nacido se derritió en castos afectos luego que habló María, ¿cuál pensamos sería el gozo de los ejércitos celestiales cuando merecieron oír su voz, ver su rostro y gozar de su dichosa presencia? Mas nosotros, carísimos, ¿qué ocasión tenemos de solemnidad en su asunción, qué causa de alegría, qué materia de gozo? "

<https://mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/008.htm>, (consultada el 16/02/2022). FP

Nota ⁶

Sermón asuncionista de san Vicente Ferrer

Un sermón de san Vicente Ferrer (s. XV) pronunciado el día de la Asunción acaba así: "Pero hoy es el día de las nupcias, cuando entregó su espíritu, sin pena ni dolor, en manos de su Hijo. En ese preciso momento formose la comitiva por los ministros, los ángeles, que iban cantando, y la Esposa fue conducida a casa del Esposo, a la gloria del Paraíso, no solo en alma, sino también en cuerpo, pues Cristo la resucitó poco después de su muerte y vive eternamente en cuerpo y alma. Por tanto, María eligió la mejor parte. Todos hemos de desear esta gloria. No seamos como los animales que no miran sino hacia la tierra. Dios nos hizo rectos para que deseemos y tendamos hacia el Paraíso. Por eso dice David: Como anhela el ciervo la fuente de aguas, así te anhela a ti mi alma, ¡oh Dios!" (Sal 41, 2).

<https://www.juntacentralvicentina.org/index.php/antologia-de-textos/16-de-un-sermon-en-la-fiesta-de-la-asuncion-de-la-virgen-maria> (consultada el 12/07/2021). FP

Nota ⁷

El Catecismo Romano

El papa san Pío V (1507-1572), fraile dominico, ejemplo de pobreza, humildad y ardor apostólico, recogió las consignas del recién clausurado Concilio de Trento (1545-1563) y se propuso terminar la publicación del *Catecismo Romano* (1566), que también recibe el nombre de *Catecismo de san Pío V*, o *Catecismo para párrocos*, por estar especialmente dirigido a la formación pastoral de los sacerdotes y como base para la predicación. La Iglesia no volvería a reunir la doctrina en un catecismo único hasta 1992, siguiendo el esquema cuatripartito que consagró el *Catecismo Romano*: símbolo de la fe, vida cristiana, oración y celebración de la fe. Para nosotros, son especialmente interesantes los párrafos y epígrafes dedicados a María Santísima como Madre de Dios, Virgen Inmaculada, abogada y mediadora de los cristianos.

<https://catequesisdegalicia.org/san-pio-v-el-papa-del-catecismo-en-una-epoca-de-cambios-como-la-nuestra/> FP

https://books.google.es/books/about/Catecismo_del_Santo_Concilio_de_Trento_p.html?id=fFPicoyNyfkC&redir_esc=y (consultadas el 05/09/2022). FP

Nota ⁸

Proclamación solemne del dogma de la Asunción de María

Texto de la Proclamación solemne del dogma de la Asunción de María el 1 de noviembre de 1950 desde la plaza del Vaticano por Su Santidad Pío XII ante un millón de fieles presentes. De la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus*:

"Por tanto, después de elevar a Dios muchas y reiteradas preces e invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; para honor de su Hijo, Rey inmortal de los siglos y vencedor del pecado y de la muerte; para acrecentar la gloria de esta misma augusta Madre y para gozo y alegría de toda la Iglesia, por la autoridad de Nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo y por la nuestra, pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma de revelación divina que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrena, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste.

Por eso, si alguno, lo que Dios no quiera, osase negar o poner en duda voluntariamente lo que por Nos ha sido definido, sepa que ha caído de la fe divina y católica. A ninguno, pues,

sea lícito infringir esta nuestra declaración, proclamación y definición u oponerse o contravenir a ella. Si alguno se atreviere a intentarlo, sepa que incurrirá en la indignación de Dios omnipotente y de sus santos apóstoles Pedro y Pablo.

Nos, Pío, Obispo de la Iglesia Católica, definiéndolo así, lo hemos suscrito".

<https://www.mercaba.org/PIO%20XII/asuncion.htm> (consultada el 12/07/2021). FP

Nota ⁹

Las Congregaciones Marianas

Las Congregaciones Marianas son asociaciones religiosas destinadas a fomentar en sus miembros una ardiente devoción, reverencia y amor filial a la Santísima Virgen María; y por medio de esta devoción y de su patrocinio, hacer de los fieles congregados bajo su nombre cristianos de verdad. Fue la primera asociación religiosa en donde la mayoría de los miembros eran laicos o seculares, adelantándose en muchos siglos al papel de los laicos que consagró definitivamente el Concilio Vaticano II. El fundador de las Congregaciones Marianas fue el jesuita de origen belga Juan de Leunis, cuando en 1563 funda en el Colegio Romano de la Compañía de Jesús la Congregación de "la Anunciata". La Compañía de Jesús en plena crisis de su orden (décadas 1950-1980) evolucionó, transformando las congregaciones marianas bajo su influencia (la gran mayoría) en "Comunidades de Vida Cristiana" (CVX). Las congregaciones marianas bajo su influencia languidecieron, y desaparecieron. Algunas Congregaciones Marianas, no dependientes de la compañía de Jesús, que permanecieron fieles a su espíritu y organización original, han sobrevivido y aunque no muy numerosas, son pujantes allí donde existen (Baviera, Colombia, Castellón, Madrid, y algunas vinculadas a colegios de religiosas de espiritualidad ignaciana).

http://mundocatolico.ucoz.es/blog/que_son_las_congregaciones_marianas/2014-02-27-76

(Consultada el 25/02/2023). FP

Nota ¹⁰

Legendaria "asunción" de san Juan Evangelista

Añadimos otra antigua tradición apócrifa muy interesante y que está relacionada con la Asunción de María por el protagonismo de san Juan en los últimos días de la Virgen, según el teatro asuncionista, especialmente español. Teniendo en cuenta que Jesús la dejó a cargo de san Juan Evangelista ("Mujer, ahí tienes a tu hijo", Jn 19, 26-27) antes de expirar

en el Calvario y que, por tanto, María vivió con san Juan, al menos durante un tiempo, es lógico pensar que la cercanía emocional entre ellos debió de ser muy especial. Así pues, resulta curioso que existan leyendas apócrifas, a veces con su reflejo en antiguos Breviarios, sobre una "asunción" de san Juan Apóstol, representado en los *tretramorfos* acompañado por el símbolo del águila de Patmos: que vuela alto y mira al sol, a la verdad, sin cegarse. Con honores semejantes a los del Bautista, la Iglesia veneró desde muy antiguo a san Juan Evangelista con los atributos de apóstol y profeta, virgen y mártir, discípulo predilecto del Señor. Esta referencia a la "asunción" del Evangelista, sin haber pasado por la muerte, hay que atribuirla a las leyendas que, fundándose en el pasaje de Jn 21, 20-24, no querían creer en la muerte del discípulo amado. Esta creencia la divulgaron algunos de los *Flos sanctorum* del Siglo de Oro. Originariamente, en la fiesta del Evangelista, como en la del Bautista, había también dos misas, una por la noche, después de la vigilia, y otra el día de la fiesta (27 de diciembre).

Según los datos que nos proporciona san Gregorio de Nisa, el *Breviarium* sirio de principios del s. V y el *Calendario de Cartago*, la práctica de celebrar la fiesta de san Juan Evangelista inmediatamente después de la de San Esteban, es antiquísima. En el texto original del *Hieronimianum*, (ca. s. VII), la frase "Asunción de san Juan" resulta interesante, puesto que se refiere claramente a la última parte de las apócrifas *Actas de San Juan*. La errónea creencia de que san Juan, durante los últimos días de su vida en Éfeso, desapareció sencillamente, como si hubiese ascendido al cielo en cuerpo y alma, puesto que nunca se encontró su cadáver, una idea que surgió sin duda de la afirmación de que aquel discípulo de Cristo "no moriría", tuvo gran difusión y aceptación a fines del s. II. El pintor Correggio (1515-1516) pintó la Cúpula de la muerte de San Juan Evangelista en Parma. A la hora de la muerte de san Juan Evangelista, Cristo resucitado viene a buscarlo junto a los demás apóstoles, como indicaba esta antigua tradición. Por cierto, el dramaturgo y sacerdote Sánchez de Badajoz (s. XVI) era acérrimo devoto de san Juan Bautista, al que dedicó unas Coplas dentro de la polémica de su época sobre cuál de los dos santos Juanes era más importante y digno de veneración (Menéndez 2007). FS

Nota ¹¹

María en el teatro de Calderón

El auto *A María el corazón* es uno de los que Calderón dedica casi por completo a Nuestra Señora. Las festividades litúrgicas son ambiente propicio al maestro y así en *La siembra del Señor* aparecen las estaciones del año y en cada una de ellas las fiestas marianas de dicha estación. El otoño nos recuerda la fiesta de la Natividad (8 de septiembre) y la de la Presentación en el Templo (21 de noviembre). El invierno ofrece la fiesta mariana más grande del año, la Purísima Concepción (8 de diciembre), y recuerda también la Expectación del parto de Ntra. Sra. (18 de diciembre), que la gente conoce como Ntra. Sra. de la O. Hace también mención de la fiesta de La Purificación (2 de Febrero). La primavera, estación florida y verde, que gana en hermosura por tener la fiesta del triunfo más grande de María al ser anunciada por el ángel como Madre de Dios (25 de marzo). El estío nos trae la fiesta de la Asunción de María, cosa que nos ha alegrado por ser la única vez que Calderón hace mención de este misterio (Rubio Latorre 1957: 57-58). FS

Nota ¹²

María en el teatro áureo

En la dramática, las figuras del auto, Lope, Calderón y Tirso, obtienen del tema mariano motivos de sus composiciones. Unas veces es tratado directamente como en *La limpieza no manchada*, de Lope; *La Madrina del cielo*, de Tirso; y *La Hidalga del Valle*, de Calderón, trilogía mariana que honra las letras españolas (Rubio Latorre 1957: 11).

<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24464> (consultada el 28/02/2022). FS

Acróstico mariano de Calderón

A los 61 años es cuando escribe un acróstico maravilloso, con una paráfrasis del nombre de la Virgen María, explicando el papel que tiene en la vida del cristiano.

Las cinco letras del nombre de María,
M Madre de los pecadores,
A, Amparo, R, Remedio
I, Intercesora y la otra
A, Abogada, conociendo
que Madre de Dios y Madre
de pecadores a un tiempo
Remedio y Amparo nuestro.

El primer refugio del hombre. Calderón de la Barca (Rubio Latorre 1957: 23).

<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24464> (consultada el 28/02/2022). FS

Nota ¹³

Imágenes "auténticas" de Jesús

En la tradición cristiana se conocen como *acheiropoietas* las imágenes de Cristo o la Virgen María, que fueron realizadas sin intervención humana, es decir, como manifestación de un poder sobrenatural. Como efecto de esta condición no solo se les atribuye la capacidad de operar milagros, sino también la categoría de documentos históricos sobre el aspecto corporal de Cristo y la Virgen. Un *corpus* de textos apócrifos de disímiles géneros literarios (cartas, evangelios, doctrina) explican el origen de los retratos de Jesús. Son imágenes tomadas directamente del rostro divino y, por lo tanto, verdaderas e iguales al original.

En Oriente, esta imagen es el *mandylion*, pañuelo o lienzo del rey Abgar de Edesa (Turquía). Uno de los relatos de la VoráGINE cuenta que el rey envió un pintor para retratar al Señor, pero Jesús tomó un lienzo y lo presionó contra su rostro, dejando su imagen grabada en él. En Occidente reaparece el tema en leyendas tardomedievales recogidas en el *Evangelio de la Venganza del Salvador* y el *Evangelio de la muerte de Pilato* que explican la aparición de otro retrato *acheiropoieté*, el paño de la Verónica que vino a sustituir el para entonces perdido *mandylion* (Grau-Dieckmann 2011). FS

Nota ¹⁴

Imágenes "auténticas" de María

Independientemente de la polémica que se ha instalado entre los partidarios y detractores de la autenticidad del Sudario de Turín, un grupo de especialistas, partiendo de la base de que según las leyes genéticas los hijos suelen parecerse a la madre y la madre a sus hijos, intentó representar el rostro de la Virgen María, la Madre de Jesús, basándose en la imagen estampada del presunto rostro de Cristo en la Sábana Santa de Turín. El resultado del experimento fue el rostro de una joven de cara ovalada, nariz recta y labios carnosos.

https://www.ivoox.com/como-era-verdadero-rostro-virgen-audios-mp3_rf_20276585_1.html (consultada 19/15/2021). FP

Según la tradición cristiana existen varios verdaderos retratos de María realizados por san Lucas, quien, además de haber sido médico y evangelista, también se le atribuye el

oficio de pintor (por lo cual ejerce en la actualidad el patronazgo de los pintores), aunque estas imágenes se basan más en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (s. XIII), según la cual la Virgen se le aparecía a san Lucas con el Salvador en brazos. Es decir, Lucas habría pintado a la Virgen María de dos modos distintos: uno de modo natural y otro mediante apariciones. Algunas leyendas piadosas llegan a afirmar que la Virgen quedó gratamente sorprendida con el trabajo pictórico de san Lucas e incluso dio su aprobación a alguno de los cuadros.

La tradición también cuenta que existe un cuadro del verdadero rostro de la Virgen María, pintado por san Lucas. San Eusebio al regresar a Turín en el s. IV de su destierro en Palestina, regaló a su amigo san Máximo un cuadro de la Virgen atribuido a san Lucas. Los obispos confiaron la imagen a los benedictinos, pero una guerra hizo desaparecer el cuadro. En el s. XI un ciego francés aseguraba que la Virgen se le apareció y le prometió guiarlo al lugar exacto donde estaba dicho cuadro. Tras un largo viaje a Turín, se descubrió el cuadro exactamente donde indicó el ciego, bajo una torre en ruinas. El pueblo, emocionado, la llamaba la *Consolata* (Consolación). Tras esto, según la promesa de la Virgen, el ciego recuperó la vista.

<https://es.aleteia.org/2017/08/15/san-lucas-el-primer-retratista-de-la-virgen-maria/>

(Consultada el 28/02/2022). FP

Nota ¹⁵

Orígenes del *Ordo Prophetarum*

Casi todas las discusiones sobre las raíces literarias del Árbol de Jesé (la genealogía de Cristo) comienzan con un sermón del PseudoAgustín u obispo Quodvultdeus (s. V) titulado *Contra Iudæos, Paganos, et Arianos: Sermo de Symbolo* (Contra judíos, paganos y arrianos: Sermón sobre el Credo) escrito en ese mismo siglo. Durante la Edad Media, el sermón se atribuyó a san Agustín de Hipona. El autor cita a los profetas del Antiguo Testamento como testigos de la venida del Mesías, Jesús, nacido de una Virgen. En el sermón, el predicador interroga a varios profetas sobre la venida del Mesías y estos van respondiendo. Esto llevó a la recitación de los discursos por más de una persona. En el s. XI ya había versiones dramatizadas del sermón.

Las primeras disputas escritas eran entre dos personas, como en las obras de Tertuliano. Cada persona representa un lado, el cristianismo o el judaísmo. Quodvultdeus,

sin embargo, comenzó a dar a cada persona su voz. Fue solo un pequeño paso para asignar diferentes monjes para leer y luego actuar cada parte. Se conocen tres versiones diferentes de *Ordo Prophetarum* en Francia: la de Limoges (o quizás Aquitania), la de Loan y la de Rouen. Todos parecen haber sido presentados el día de Navidad o durante la octava de Navidad. Lo más interesante es que los manuscritos de cada versión contienen rúbricas (letras rojas) e indicaciones sobre cómo debe actuar y/o vestirse cada personaje, e incluso instrucciones sobre qué accesorios se deben usar, etc. Los tres textos en francés no son los únicos textos para las obras de teatro de *La procesión de los profetas*, pero son los más completos y los mejor estudiados (Apprentice 2015). (Texto traducido del inglés al español).

<http://inthisfalsworld.blogspot.com/2015/09/the-sermon-of-quodvultdeus-entitled.html>

(Consultada el 31/08/2022). FP

Nota ¹⁶

Las “Rocas” de Valencia

Son unos monumentales y espectaculares carros triunfales, que son clásicos e históricos en la fiesta del *Corpus* de Valencia. Realizan el mismo recorrido que unas horas después hace la procesión. Los carros son arrastrados por una reata de caballerías vistosamente engalanadas con vistoso aparejos, cabezales, espejos y originales pasamanerías, muy típicas de la usanza valenciana. Estos arrastres antiguamente los hacía el gremio de molineros, para demostrar la potencia de sus caballerías presumiendo entre ellos de la potencia de los mismos. El origen de la denominación de "Rocas" se la da el propio pueblo, debido a la forma de peñascos que tenían en un principio, ya que eran más altas de lo que son en la actualidad, pues en el año 1912 tuvieron que rebajarse para evitar que estas tocasen la catenaria del tranvía. En la actualidad, el grupo está formado por once magníficas Rocas y su antigüedad indica que cuatro de ellas pertenecen al s. XVI, dos al XVII, dos más al XIX, otras dos al XX y finalmente una al XXI. Este es el nombre de las Rocas: Diablera, San Miguel, la Fe, San Vicente Ferrer, la Purísima, Santísima Trinidad, Valencia, la Fama, el Patriarca, Madre de Dios de los Desamparados y Santo Cáliz.

<http://www.valencia-cityguide.com/es/guia-de-turismo/ocio/fiestas/las-rocas.html>

(Consultada el 07/11/2022). FP

Nota ¹⁷

La Virgen en los misterios ingleses

Ponemos de relieve el inmenso protagonismo que tuvo la imagen de la Virgen María en los misterios o *pageant* ingleses, especialmente en los ciclos aquí citados de York y N-Town, que son los únicos que cuentan con obras dedicadas exclusivamente a la Virgen. Estos dramas ponen de manifiesto la centralidad que tuvo la figura de María en el teatro inglés medieval y subrayan la paradoja de que, pese a que el anglicanismo consiguió erradicar la devoción popular a María, se ha conservado un *corpus* muy valioso de teatro mariano.

Como hemos comprobado, la Inglaterra medieval fue testigo de la representación de moralidades y misterios, incluso había dramas interpretados por actores durante las ceremonias religiosas y fechas festivas. Sin embargo, tras la Reforma, se interpretaban obras de teatro que, quizá por causa de la misma, estaban completamente libres de temas religiosos y no estaban relacionadas con días festivos o festivales religiosos. Isabel I reconoció la influencia del arte popular en la política y en la mentalidad pública, por lo que prohibió las representaciones de obras no autorizadas en 1559. En la década de 1570, también se prohibieron los ciclos de obras religiosas (entre ellas las religiosas de tema mariano).

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18993/teatro-isabelino/>

(Consultada el 17/10/2021). FP

Nota ¹⁸

La Trinidad, La Virgen María y los siete Príncipes

Desde su formulación por parte del franciscano Amadeo de Portugal, por medio de su *Apocalipsis nova*, y su conversión en culto católico tras el hallazgo de un mural palermitano con las efigies de los siete Príncipes en 1516, esta devoción ha guardado una estrecha relación con la monarquía hispánica, su papel como defensora de la fe católica y, con ello, de la evangelización. Sobre esta devoción angélica cayó también la sombra de la Inquisición, que condenó las revelaciones de Amadeo, persiguiendo el culto a los nombres prohibidos de cuatro de estos ángeles y la prohibición que en Nueva España hizo el IV Concilio Mexicano. A pesar de esto, reinó cierta tolerancia que permitió el cultivo de su devoción y su traducción visual en el virreinato novohispano (p. 151).

La declaración explícita de la situación jerárquica de estos Siete Príncipes (arcángeles) proviene de Amadeo de Portugal, quien en su quinto rapto describió la corte celeste, incluyendo a la Virgen María: en el trono de Dios está primero su Hijo, después su santa Madre y a continuación los siete Príncipes. La relación entre los siete Príncipes y la Virgen está establecida a partir de la significación de María como el Trono de Dios, delante del cual se sitúan los ángeles. Se sitúa a la Virgen en la diestra de Dios y a los siete Príncipes como ángeles de cuya asistencia Ella dispone. Estas interpretaciones del lugar que ocupan los Siete Príncipes dentro del orden celestial, y en concreto en relación con María, promovió la inclusión de su imagen dentro de algunas tipologías marianas, especialmente en temas donde se había manifestado de forma habitual la participación angélica. Por ese motivo están representados en algunos lienzos sobre la Coronación de la Virgen (p. 156) (Doménech 2014).

<https://www.academia.edu/16133154> (consultada el 22/02/2023). FS

Nota ¹⁹

Organización de los misterios

Toda la ciudad participaba en su organización. Los misterios eran económicamente asumidos de forma directa por los municipios. Las fábricas de las iglesias ofrecían el material de que disponían para los tablados, los burgueses y comerciantes también ayudaban económicamente o tomaban a su cargo una parte del espectáculo. Pero fueron las cofradías las que cargaron con la responsabilidad directa de la representación. Muy numerosas en toda Europa, sobre todo en Francia, tenían gran número de cofrades. Hay que pensar, que, por ejemplo, *La Pasión* de A. Gréban o de Angers ya necesitaba unos 400 actores. Los papeles femeninos eran representados por hombres, seguramente por el sentido moral de la época. La primera actriz aparecerá en 1458 en Metz, protagonizando el *Juego de Santa Catalina*. Al final de la Edad Media este ejemplo de participación femenina se extendió.

<https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/las-artes-escenicas-en-la-edad-media/> (consultada el 03/05/2021). FP

Nota ²⁰

Procesión de la Asunción en Elche

Esta procesión, que desfila durante la mañana del día 15 de agosto, se inicia con el estandarte de la ciudad, de color blanco y con la efigie de la Asunta pintada en él. Este estandarte es llevado por los llamados caballeros Portaestandarte y los Electos, que actúan en representación del Concejo. La imagen de la Patrona aparece acostada sobre una litera procesional, adornada ricamente con velos y almohadas, bajo palio y llevada al hombro por los apóstoles y los judíos. Cierran el cortejo las dos Marías compañeras de la Virgen, los ángeles de almohada y de mantos y san Pedro que, revestido litúrgicamente, preside la comitiva eclesiástica, mostrando en sus manos su símbolo característico: las llaves del cielo. La Corporación municipal, acompañada de gran cantidad de fieles, preside la procesión, que cierra la banda municipal de música (Rodríguez Maciá 1994: 317). (Texto traducido del valenciano al español) FS

Nota ²¹

Teatro en la Corona de Aragón

El teatro valenciano-catalán, en su vertiente religiosa, se distingue por la fidelidad a los textos sagrados en que se sustenta. También por seguir representándose en los templos, a diferencia de lo que sucede en Europa, donde se da una desvinculación progresiva, cosa que se puede explicar por un cierto talante conservador, por una gran complejidad y variedad escenográficas, y por su carácter tradicional, lo que explica su larga pervivencia, que en algunos casos llega hasta hoy. La lengua valenciana se puede sentir afortunada por la cantidad de textos dramáticos que se conocen. En este sentido, los expertos concluyen que la cultura de los antiguos territorios de la Corona de Aragón tenían en el espectáculo teatral un referente ineludible.

<https://www.artehistoria.com/contexto/el-teatro?book=88125> (consultada el 12/08/2021).

FP

Nota ²²

La Asunción en la homilética medieval

Hemos de tener en cuenta que en la homilética europea de la Alta Edad Media ya aparece el tema de la Asunción de María, aunque tratado desde un punto de vista más

abstracto y racional frente al énfasis milagrero de la tradición oriental. Algunas de estas homilías tienen especial interés, porque introducen elementos comunes que aparecerán en los dramas y los sermones posteriores: la presencia de los apóstoles, los diálogos entre Jesús y María, la intervención de judíos y demonios, la repetición de epítetos referidos a la Virgen (paloma, vaso de vida, palmera...). En resumen, el fervor religioso tan arraigado al drama asuncionista es inseparable de los elementos sociales y dramáticos de las piezas de los ciclos (González Montañés 2002-2009). FS

Nota ²³

Simbología de la palma

La insistencia de los organizadores del *Misterio* de la Selva del Camp en poner de relieve la envergadura simbólica de la palma y el alma como elementos trascendentales en la dramaturgia de la Asunción de María, nos conduce a profundizar en ello. En la época precristiana la palma fue considerada como un símbolo de victoria. Fue adoptado por los primeros cristianos y se convirtió en emblema de la victoria de los creyentes fieles sobre los enemigos del alma. La palma, dice Orígenes, es "el símbolo de la victoria en esa guerra librada por el espíritu contra la carne". En este sentido, se aplicó especialmente a los mártires, los vencedores por antonomasia sobre los enemigos espirituales de la humanidad; de ahí la frecuente aparición en las *Actas de los Mártires* de expresiones tales como "que recibió la palma del martirio." La palma representa la victoria en el mundo clásico y la inmortalidad en la iconografía cristiana

La Virgen es simbolizada por la palmera, ya que ella es imagen del triunfo de la Salvación de Dios, de su esperanza y de su justicia. María, de forma anticipada a todo cristiano, goza de esos frutos de la Salvación. Siguiendo esa línea, san Germán de Constantinopla, en el s. VIII, escribe estas palabras con motivo de la fiesta de la Dormición de la Virgen: "Con gozo prepara [María] lo que se relaciona con su partida, divulga la noticia de su traspaso, manifiesta lo que le ha anunciado un ángel y enseña el trofeo que se le ha entregado. Se trata de una palma, símbolo de la victoria sobre la muerte y figura de la vida inmarcesible".

https://ec.aciprensa.com/wiki/Palma_en_el_Simbolismo_Cristiano (consultada el 14/08/2021). FP

Nota ²⁴

El don o regalo vinculante

El regalo vinculante es un motivo frecuente en la literatura de la Edad Media, presente inicialmente en la Materia de Bretaña particularmente en el ciclo artúrico (de ahí su nombre de regalo artúrico), antes de generalizarse en las novelas de caballerías, como fuente de giros y dramatismos. Su particularidad, frente a otras formas de donación, como el *potlatch* nativo americano, es que se trata de una petición que debe ser concedida *a priori*, una promesa "en blanco": el donante está obligado por su promesa sin conocer la naturaleza de la donación que ha concedido y, una vez aceptada la petición, el incumplimiento de su promesa sería una cobardía, un acto contrario al honor. También el rey, caballero o dama que es deudor de una dádiva debe cumplir su promesa, aunque contradiga sus principios morales o sus sentimientos profundos. Algunos prefieren la expresión "don blanco que une al donante".

Los Evangelios según Marcos (6, 21-28) y según Mateo (14, 6-10) retoman este tema para explicar las condiciones de ejecución de Juan el Bautista. En la fiesta que le ofrecen por su cumpleaños, Herodes le hace una promesa similar a Salomé, la hija de Herodías, que bailaba para él y sus invitados: "Pídeme lo que quieras... Lo que me pidas, te lo daré, aunque fuera la mitad de mi reino". La hija de Herodías pidió la cabeza de Juan el Bautista presentada en una bandeja de plata para su madre, y Herodes se vio obligado a cumplir su promesa (Carmona 2004). FS

Nota ²⁵

La venida de la Virgen a Elche

"La venida de la Virgen" es una tradición transmitida desde hace siglos mediante un relato que narra el hallazgo de la imagen de la Patrona de la ciudad en la playa del Tamarit, junto al libreto que contenía los versos y partituras del *Misterio*. Cuenta la tradición popular que el 29 de diciembre de 1370, mientras vigilaba la costa en la playa del Tamarit, el guardacostas Francisco Cantó divisó un objeto varado sobre la playa, y que al acercarse vio que se trataba de un arca cerrada que contenía en su tapa la inscripción *Sóc per a Elig* (Soy para Elche). Una vez abierta observó que portaba en su interior una imagen de la Virgen María y la consuetudine de la *Festa* o *Misteri*. En vista de que el objeto encontrado tenía como destinatario el pueblo de Elche, se dirigió a comunicar tal hallazgo a las autoridades

de la época, quienes se personaron en dicha playa para contemplar el hallazgo, y comunicaron a la población el suceso acontecido mediante un bando que se hizo público en la localidad, invitándose a recibir a tal imagen, que sería depositada en la Ermita de San Sebastián, y que con el tiempo sería declarada Patrona de la ciudad y venerada en la Basílica de Santa María. Para mayor información sobre los festejos que conmemoran anualmente este acontecimiento, se puede consultar la web de la Sociedad Venida de la Virgen de Elche [.http://venidadelavirgen.com/](http://venidadelavirgen.com/) (consultada el 20/08/2021). FP

Nota ²⁶

Simbología de la granada

La granada llegó a los huertos de Al Ándalus por mano de los árabes y su origen es oriental, introducida por los fenicios en Europa durante las guerras púnicas, de ahí su etimología latina *punicum granatum*. Tan importante ha sido en la historia, que durante siglos ha formado parte de regalos reales, fruta del amor y de la belleza, árbol del Paraíso en el Corán y forma parte de la mitología griega. El Emperador Maximiliano I, pintado por Durero en 1519, sostiene en su mano aristocráticamente estilizada una granada, símbolo de poder, pues tiene la forma del mundo, y de modestia, jugosa y rica por dentro, pobre en su apariencia externa. Esta fruta es símbolo de la resurrección en manos del Niño Jesús y de castidad en manos de la Virgen María. También el escudo de España presenta, en su parte inferior, la figura de una granada.

Según el blog de las granadas de Elche, existe un vínculo secular y especial entre la granada y el *Misterio* de Elche. La variedad mollar de Elche es única y forma parte de las más de 500 variedades de granadas que se producen en todo el mundo. Sin embargo, de todas esas granadas, la más universal es la granada (*magrana*) del *Misterio*. Se trata del aparato aéreo más emblemático de esta obra. El artefacto es de color rojo, aparece en la escena totalmente cerrado y, una vez que empieza a descender, se abren las ocho alas o gajos y se contempla en su interior al niño que simboliza al ángel. Tal es la importancia histórica y cultural de este aparato aéreo, que en el pliego de condiciones de la Denominación de Origen protegida de la Granada Mollar de Elche se cita e incluyen fotografías de la *magrana* del *Misterio* para demostrar que los granados y sus frutos están muy arraigados en la cultura ilicitana desde hace varios siglos. Así, en este documento se explica que “cuando este aparato aéreo desciende desde la cúpula de la Basílica de Santa

María se puede observar claramente por su forma y color que se asimila a una granada. Durante su descenso, se abre de la misma forma que una granada, siendo una imagen que sorprende por su parecido con el fruto”.

<https://granadaselche.com/blog/la-granada-mas-universal-la-del-misteri/>

(Consultada el 09/10/2021). FP

Nota ²⁷

Poemas a la Asunción en los Siglos de Oro

Trascribimos a continuación dos poemas de sendos poetas españoles poco conocidos por el público, con dos estilos muy diferentes de cantar a la Asunción, puesto que uno es del XVI y otro del XVII. El primero está completo, el segundo no, porque es muy extenso. Estos poemas nos ayudarán a comprender mejor que la métrica plasmada en los manuscritos del *Misterio* de Castellón son asimilables a los gustos poéticos del barroco castellano del s. XVII.

Juan López de Úbeda, poeta sacro y dramaturgo de la segunda mitad del XVI, que fundó una escuela para niños en Alcalá de Henares y escribió teatro escolar para sus alumnos. Este poema está escrito en cuartetos.

"La Asunción de La Virgen María"

Virgen pura, hoy quiere Dios
Que subáis del suelo al Cielo,
Pues cuando quisisteis vos,
Él bajó del Cielo al suelo.
Si en la tierra daros quiso
Dios del bien que allá tenía,
¿Qué os dará en el paraíso,
Donde todo es alegría?
El amor vuestro y de Dios
Hoy se encuentran en el vuelo,
Pues por Él a Dios vais vos,
Y Él a vos vino del Cielo.
El Padre os da la corona,
El Hijo su diestra mano,
Y la Tercera Persona
Os da su amor soberano.
Alcanzáis, Virgen, de Dios
Premios, honras y consuelo,
Y por Él sois Cielo vos,
Y Él por vos hombre en el suelo.

<http://www.mariologia.org/poemas/poesiajuanlopezdeubeda02.htm>

(Consultada el 09/02/2023). FP

Lupercio L. de Argensola fue secretario de nobles y Cronista Mayor del Reino de Aragón; poeta muy clasicista, que escribió poemas junto a su hermano Bartolomé, también poeta. A pesar de ser considerado un poeta frío y de circunstancias, hay que destacar, sin embargo, la particular belleza de la "Canción a la Asunción de la Virgen", llena de fantasía y delicadeza, escrita en estancias, una estrofa que nuestro poeta guardaba para poemas de amor y solemnidad. Presentamos un fragmento:

"Canción a la Asunción de Nuestra Señora"

Pues el estilo y voz que tiene el suelo,
Virgen del sol vestida, no es bastante
a cantar las endechas en tu muerte,
fuente de vida, estrella rutilante,
lucero que, deshecho el mortal velo,
descubres tu belleza, escuadra fuerte,
María, a quien la más dichosa suerte
cupó con plenitud de gracia llena,
bien será que los cisnes de las de oro,
en su divino coro,
en tanto que mi voz humilde suena,
a su Reina se humillen, y, postrados,
canten al son de varios instrumentos
en tu glorioso triunfo sacros himnos,
si a decirte alabanzas fueren dignos
del angélico coro los acentos,
con los cuales verán que van mezclados
los llantos de los hijos desterrados,
que en ti (su libertad restituida)
cobran paz, cobran gracia, alcanzan vida. [...]

Lupercio Leonardo de Argensola (1634). *Rima XXX*. Otras FP

Nota ²⁸

La misión de los arcángeles

Cada 29 de septiembre la Iglesia católica celebra la fiesta de los santos arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Tres celebraciones en una sola a partir del Concilio Vaticano II, pues hasta entonces se celebraban por separado. Los principados, arcángeles y ángeles son los que están más cercanos a las necesidades de los seres humanos. Como destaca san Gregorio Magno, el nombre de "ángel" designa la función, y los que anuncian mensajes de

gran trascendencia se llaman “arcángeles”. De ahí que a la Virgen no le fuera enviado un ángel cualquiera, sino el arcángel Gabriel, dado que lo que debía comunicar el Señor a la humanidad era de enorme relevancia: el anuncio de la Encarnación del Hijo de Dios. También cuando se trata de una misión especial, como la que confirió Dios al arcángel san Miguel, pues solo Dios podía llevarla a cabo: derrotar al maligno. En cuanto al arcángel san Rafael le fue conferida la misión de curar a Tobías, y la medicina de Dios obró a través de esa criatura angelical, librando a aquel de las tinieblas de su ceguera.

<https://es.zenit.org/2020/09/29/fiesta-de-los-santos-arcangeles-miguel-gabriel-y-rafael/>

(Consultada el 03/05/2021). FP

Nota ²⁹

Categorías angélicas

Sin embargo, en el relato bíblico se deja entrever la existencia de distintas criaturas angélicas, tal como se deduce del versículo de las Cartas de Pablo a los Colosenses 1, 16: "Porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra, las visibles y las invisibles; los tronos, las dominaciones, los principados, las potestades; todo fue creado por Él y para Él". El PseudoDionisio Areopagita (s. V-VI), partiendo de los textos bíblicos, definió y codificó las jerarquías angélicas en su tratado *De coelesti hierarchia* (Acercas de la jerarquía celeste), de principios del s. VI. El pensamiento del PseudoDionisio, revalorizado por Gregorio Magno (s. VI), estuvo vigente a lo largo de toda la Edad Media y solo empezó a ser cuestionado a partir del humanismo del s. XV. El PseudoDionisio habla de nueve coros angélicos, distribuidos en tres órdenes: en el primer orden (consejeros) se sitúan serafines, querubines y tronos; en el segundo (gobernadores) dominaciones, principados y potestades; y en el tercero (ministros) virtudes, arcángeles y ángeles. (González Hernando 2009). FS

Nota ³⁰

Castel Sant'Angelo y san Miguel

El famoso Castel Sant'Angelo de Roma extrae su nombre actual de una leyenda aparecida en el s. IX a propósito de la gran peste del año 590. El Papa de entonces, Gregorio I, habría tenido la visión del arcángel Miguel en lo alto del castillo. Este se le habría aparecido envainando la espada, significando el final de la epidemia. Para conmemorar el

evento, una estatua del ángel fue encargada en el s. XVI (primero un mármol de Raffaello da Montelupo, de 1544, y en 1753, un bronce de Pietro de Verschaffelt). En realidad, la leyenda explica *a posteriori* la presencia de una capilla dedicada al arcángel por Bonifacio IV en el s. VII. Pero no deja duda sobre una presencia medieval antigua (Vincent-Cassy 2008: 161). FS

Nota ³¹

El número de los arcángeles

Los teólogos hablan generalmente de siete arcángeles (número sagrado, símbolo de universalidad): Miguel es conocido por el libro del Apocalipsis 12, Gabriel por el Evangelio de Lucas 1, Rafael por el Libro de Tobías, Uriel por el *Libro apócrifo de Enoc* y el IV *Libro de Esdras*; después se citan también a Sealtiel, Baraquiel y Jehudiel. Es muy raro, al menos en el arte de Occidente, encontrar el grupo completo de los siete arcángeles, ya que la Iglesia romana consideraba apócrifo el *Libro de Enoc*, que es el que habla de Uriel. En el año 746 el Concilio de Letrán limita el culto a los arcángeles a los tres primeros: Miguel, Gabriel y Rafael.

En Bizancio en cambio se suelen representar los cuatro grandes arcángeles, es decir no sólo Miguel, Rafael y Gabriel, sino además Uriel, que era el que aparece en el *Libro de Enoc*, y que en Oriente gozó de una autoridad equiparable a los textos canónicos. Téngase en cuenta que la Iglesia etíope lo aceptó dentro de su canon. Además, estos cuatro arcángeles, puestos en relación con los cuatro puntos cardinales, se ajustan muy bien a la decoración de las cúpulas y sirven, como el *Tetramorfos*, a la alabanza del *Pantocrátor*, al cual rodean. Podemos encontrar en Oriente, y en los lugares bajo influencia oriental, el *Pantocrátor* rodeado por los cuatro arcángeles, y por ello hay que prestar atención para no confundir este tema con el *Pantocrátor* y el *Tetramorfos*. La diferencia entre ángel y arcángel sería la misma que entre obispo y arzobispo.

<https://www.almudi.org/articulos/16399-los-angeles-estudio-iconografico>

(Consultada 03/06/2021). FP

Nota ³²

Los misterios en Europa

Además de representar temas bíblicos y milagros de santos o de la Virgen, lo reseñable es que a partir de s. XIV se hacen más populares los misterios (sobre todo en Francia, que marca en la Edad Media la pauta de la evolución dramática). Los misterios, del latín *mysterium* (ceremonia), constituyen un nuevo subgénero de teatro religioso, conmemorativo y celebrativo, con el que la Edad Media penetra en la Edad Moderna. El misterio pretende ser religioso de principio a fin, pero no es fácil, pues lo espectacular y pintoresco puede desviar la atención del tema sagrado. Además fueron alargándose cada vez más hasta el s. XVI. Pero Francia y España no son las únicas que tienen sus misterios, en Inglaterra, Italia y Alemania también se encuentran estas obras.

<https://www.trampitan.es/historia-de-las-artes-escenicas/las-artes-escenicas-en-la-edad-media/> (consultada el 03/06/2021). FP

Nota ³³

Los siete varones apostólicos

Los Siete Varones Apostólicos, habiendo sido ordenados y consagrados obispos en Roma por los santos apóstoles Pedro y Pablo (se dice que fue en el año 44), Torcuato, Tesifonte, Eufrasio, Indalecio, Segundo, Cecilio y Esiquio, fueron enviados a España, todavía dominada por el error pagano, a predicar la fe católica. Eran discípulos del apóstol Santiago. La vida de todos ellos está oculta tras los velos de la leyenda transmitida oralmente. Estos nuevos prelados posteriormente arriban a las costas de Iberia por un lugar entre Cartagena, Almería o Almuñécar (Granada), para continuar a Guadix donde deciden separarse y continuar cada uno con su apostolado. A Vergi se marcha Texifón (Tesifonte). La antigua Vergi (Berja) fue fundada por san Texifón en el s. I. Segundo fue a Abula hoy Abila también de Almería. Torcuato se quedó en Acci, actual Guadix. Indalecio se fue a Uci, actual Almería. Cecilio, ya mencionado, a Illibris, actual Granada. Esiquio o Exiquio a Carcesa, cerca de Cartagena, y Eufrasio a Illiturgi, actual Andújar (Gutiérrez 15/02/2005).

<https://www.forumlibertas.com/san-cecilio-y-los-7-varones-apostolicos/>

(Consultada el 07/07/2022). FP

Nota ³⁴

La Asunción fue fiesta nacional en Francia

Pero, ¿por qué el 15 de agosto es festivo especialmente en Francia? El origen se remonta al reinado de Luis XIII (1610-1643), hijo de Enrique IV y María de Médicis. Ante la dificultad de tener un heredero con su esposa Ana de Austria, el rey comenzó entonces a rezar a la Virgen María. Incluso se organizaron procesiones en las parroquias el 15 de agosto. Fue así como en 1638 se dio el milagro y nace el pequeño que se convertirá en Luis XIV. Su padre, Luis XIII, decide entonces que el 15 de agosto será una fiesta mariana, en honor de la Virgen María. La quincena de agosto es tanto más importante cuanto que originalmente se había elegido esta fecha para ser el día de la fiesta nacional en Francia, desde 1806 hasta 1813. Al final, la fecha del 14 de julio es declarada definitivamente fiesta nacional en 1880, mientras que el 15 de agosto se declaró festivo.

<https://besofrances.com/blogs/beso-te-cuenta/dia-de-la-asuncion-en-francia-que-se-celebra>

(Consultada el 08/02/2022). FP

Nota ³⁵

Fiestas de la Asunción en Italia

En Italia, tierra de grandiosas fiestas patronales, cuyas tradiciones se han transmitido durante siglos, muchas celebraciones están dedicadas a Nuestra Señora de la Asunción.

Tivoli:

Todos los años en Tivoli, entre la tarde del 14 de agosto y el día siguiente, se celebra la *Processione dell'Inchinata* (Procesión de la Encorvada o Inclinada), en honor a la Asunción de la Virgen María, desde el s. XIII, organizada por los franciscanos. Manifestación de profundo significado religioso, que evoca el encuentro de Cristo agonizante con su Madre.

<https://www.tibursuperbum.it/es/eventi/index.htm>. FP

<https://www.holyart.es/blog/ocasion-especial/la-asuncion-de-maria-y-las-celebraciones-mas-caracteristicas/>. FP

Siena:

El *Palio di Siena* (Palio de Siena), es una carrera de caballos que se realiza dos veces al año, siendo la primera fecha el 2 de julio y la segunda el 16 de agosto. Este evento

se desarrolla en la ciudad de Siena, en honor a la Virgen de Provenzano y de la Asunción de la Virgen, respectivamente.

<https://www.viajaraitalia.com/el-palio-de-siena/> . FP

Messina:

La fiesta celebra la Asunción de la Virgen y se desarrolla entre ritos religiosos y tradiciones populares. Las celebraciones religiosas comienzan con la misa vespertina de la víspera del 14 de agosto, oficiada a los pies del majestuoso *Vara* votiva: máquina real con aparato escenográfico móvil, de 13,50 m. de altura y formada por escenas y figuras que representan, en la parte inferior, la muerte de la Virgen y, en la parte superior, el triunfo de la Asunción. En la mañana del día 15, el *vara*, sujetado con cuerdas, será remolcado por el camino procesional de tres kilómetros.

<https://www.lasiciliainrete.it/es/directory-tangibili/listing/festa-dellassunta-messina/>. FP

Guardia Sanframondi:

Ocurre cada siete años el ritual de los *batentti* (balanceantes) en honor de la Asunción de la Virgen. El ritual consiste en una penitencia, donde la gente se viste con una capucha blanca que cubre toda la cara, y, sosteniendo un crucifijo en la mano izquierda o imágenes sagradas, desfila alineado por las calles de la ciudad, mientras se van azotando, hiriéndose el pecho, portando cruces pesadas al hombro, etc., con cierta efusión de sangre.

<https://www.minube.com/rincon/os-batentti-procisao-da-santa-assunta-a3662536#>. FP

(Consultadas el 02/02/2023).

Nota ³⁶

El Cristo de los gascones

Se trata de una curiosa escultura románica realizada en madera policromada, con brazos articulados, y que según la tradición trajeron viajeros gascones sobre una yegua ciega que murió repentinamente en las puertas de la iglesia. Seguramente, el origen de la leyenda conecta con el hecho histórico de la repoblación de Segovia, que comienza en el s. XI, para alcanzar su auge en tiempos de Alfonso VIII (1158-1214). Pertenece al modelo iconográfico que toma sus referentes de las tradiciones centroeuropeas que conmemoraban el ciclo de Pasión. Eran figuras articuladas, construidas expresamente para ser utilizadas en ceremonias litúrgicas de Semana Santa, que a su vez están imbricadas en los orígenes mismos del teatro medieval. La ceremonia fundamental entre todas ellas, era la que recordaba su entierro y

posterior resurrección a través del rito conocido como *depositio-elevatio-visitatio*. Las imágenes articuladas en mayor o menor grado son muy utilizadas en obras de teatro religiosas: las imágenes de la Virgen de la Asunción de Jumilla y Elche son articuladas en sus brazos.

<https://www.naodamores.es/misterio-del-cristo-de-los-gascones-2/>

(Consultada el 11/02/2023). FP

Nota ³⁷

D. Julián Santos, compositor y músico jumillano

El jumillano Julián Santos nació, el 15 de enero de 1908, en el n.º 7 de la Plaza de la Constitución, en el seno de una familia de músicos. No en vano, sus padres Alfredo Santos de la Rosa y María Josefa Carrión se casaron en 1904, teniendo ocho hijos, que estudiaban música con su padre y canto con su madre. Finalmente, tres de esos hermanos se hicieron músicos. Julián ya a los cinco años sustituía a su padre, de forma ocasional, tocando el órgano en la Iglesia de El Salvador de Jumilla. Además, tocaba el piano, la flauta, el clarinete y el violín. Poco después, ya era miembro de la banda de música 'La Lira', donde tocaba la trompa bajo la dirección paterna.

A principios de los años cuarenta del s. XX, Julián Santos marchó a Madrid en busca de nuevas oportunidades. En la capital conoció a los más importantes músicos de la época. De nuevo en Jumilla, Julián Santos formó una banda de música. Comenzó así su período más fructífero como compositor. A este período corresponden los villancicos, zarzuelas, pasodobles y obras religiosas interpretadas en las parroquias jumillanas y, sobre todo, en el Teatro Vico. Julián Santos siguió impartiendo, como había hecho casi toda su vida, clases de solfeo y piano, en su vieja casa de la calle del Rico de Jumilla. Su última actividad musical fue colaborar en la creación de la actual "Asociación Jumillana de Amigos de la Música", siendo su primer director. En 1983 murió en Jumilla. Tan importante fue este músico para la ciudad, que en 2003 el Ayuntamiento de Jumilla le nombró Hijo Predilecto en un acto celebrado en el Teatro Vico.

<https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a.56.c.373.m.1935&r=ReP-3039->

[DETALLE REPORTAJESPADRE](#) (consultada el 20/02/2023). FP

Nota ³⁸

Ley 4/2007, de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

PREÁMBULO:

El patrimonio cultural de la Región de Murcia está constituido por los bienes muebles, inmuebles e inmateriales, como instituciones, actividades, prácticas, usos, costumbres, comportamientos, conocimientos y manifestaciones propias de la vida tradicional que constituyan formas relevantes de expresión de la cultura de la Región de Murcia que, independientemente de su titularidad pública o privada, o de cualquier otra circunstancia que incida sobre su régimen jurídico, merecen una protección especial para su disfrute por parte de las generaciones presentes y futuras por su valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, etnográfico, técnico o industrial o de cualquier otra naturaleza cultural. De este modo, y con el objetivo de conferir una cumplida respuesta a las necesidades que presenta la protección de este patrimonio, la presente Ley supera las insuficiencias del marco legal hasta ahora vigente, adecuando el régimen jurídico del patrimonio cultural a las necesidades actuales. Entre otras innovaciones, se ponen a disposición de las administraciones públicas competentes distintos grados de protección de los bienes culturales que se corresponden con las categorías de bienes de interés cultural, bienes catalogados por su relevancia cultural y bienes inventariados

<https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-12526-consolidado.pdf>

(Consultada el 26/01/2023). FP

Sobre este asunto, también sería interesante consultar la web del Instituto del Patrimonio Cultural de España:

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> (consultada el 26/01/2023). FP

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO I.- DRAMA ASUNCIONISTA INGLÉS

La Asunción de la Virgen, pageant 41 del ciclo N-Town, *Ludus Conventriae* o Ciclo de Hegge (nombre del primer propietario del manuscrito). Texto traducido al español desde el original inglés por los autores citados al final del mismo (ver cap. IV.4.4.2).

Texto y canto:

Personajes por orden de aparición

| | |
|-----------------------|--------------------------|
| Doctor | San Pablo |
| Obispo de la Ley | Los otros diez Apóstoles |
| Tres Príncipes Judíos | Señor Jesús |
| María | Coro de Mártires |
| Sabiduría | Orden de Ángeles |
| Dos Ángeles | Turba de Judíos |
| Dos Doncellas | Dos demonios |
| San Juan Evangelista | San Miguel Arcángel |
| San Pedro | |

Ad mea facta pater assit deus et sua mater (Dios Padre y su Madre protejan mi obra)

DOCTOR:

Muy nobles señores: dígnense oír el relato
de la asunción gloriosa de la Virgen María;
de ella escribió San Juan Evangelista, según sé
en un libro llamado Apócrifo; y dice que
a los catorce años concibió a Cristo, siendo pura,
y a los quince lo parió; os puedo asegurar
que vivió treinta y tres años con su dulce Hijo,
y después de muerto, ella vivió otros doce.
Sumadme ahora esos años
y os diré la edad de la Virgen María
cuando asunta fue a los cielos:
sesenta años, como dice la escritura
y la *legenda sanctorum* cuenta.
Habitó en Judea, cerca del monte Sion,
después que su Hijo amado a los cielos ascendiera.
Todos los santos lugares que Cristo había frecuentado

visitó devotamente para honrar a Dios.
Primero el río Jordán, donde a Cristo bautizaron;
después donde ayunó, y donde fue a traición arrestado;
luego donde le enterraron y resucitó;
luego donde Jesús, Dios y hombre, subió a los cielos.
Así ocupaba sus días,
y con oraciones en el templo.
¡Bendito sea!; pero tenemos que contar
cómo fue la ascensión. Aquí la van a representar;
pido, amado público, silencio y atención.
Dejen de armar ruido, por todos los demonios.
¡Qué gentuza! ¿No ven que
ya se han reunido nuestros muy nobles príncipes,
según sus estamentos? Los de alta alcurnia
junto a los sabios tendrán que decidir
cómo hay que gobernar Judea.
Y ver que esos predicadores que difaman la ley
sean ejecutados u obligados a huir.
Por tanto, guarden silencio
y preste mucha atención.
Pues al primer muchacho que grite,
pienso matar con este cuchillo carnicero.
Los príncipes se han arrodillado; ¡escuchen!

OBISPO DE LA LEY:

Ahora, príncipes, yo, sacerdote de la Ley,
os hago esta pregunta; respondedme, os lo ruego:
¿hay quizá algún renegado ente nosotros,
alguien que pervierta al pueblo con falsa elocuencia?
Si así fuera debemos aplicar un castigo,
pues enemigo nuestro es quien de nuestra fe se burla.
¡Qué lo apresen los soldados y muera!
¡Atadlo y allá el demonio con él!
No debéis tener dudas
cuando se trata de castigar impíos
que reniegan de la Ley y las Escrituras.
Y ahora, señores príncipes, decid
qué haremos para proteger nuestras leyes.

PRÍNCIPE PRIMERO:

Señores, desde que acabamos
con quien decía ser rey,
y se hacía llamar Hijo de Dios y Señor,
no ha habido, que yo sepa, revueltas,
si ese hubiera vivido nos había hecho sus esclavos.

OBISPO:

Entonces hicimos bien eliminándole,

pues todo el que se encumbra acaba por caer.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Sí, pero de una cosa os quiero advertir,
y es que su madre, María, vive,
y mucha gente la aprecia.

Mejor será prevenir que lamentar:
pues si conserva la vida.

Anulará nuestras leyes
y nos avergonzará a todos.

OBISPO:

¡Cuán valiente sois! ¿Miedo de una mujer?
¿Qué podría hacer ella a estas alturas?

PRÍNCIPE TERCERO:

Señores, hay otros en este país que afirman
y predicán que aquel que matamos está vivo,
y si esto permitimos se extenderá la peste,
pues con esos sermones nuestras leyes mancillan.
Por tanto, sentados ahora aquí decidamos
lo que hemos de hacer para atraparlos;
su triunfo sería nuestra perdición.

OBISPO:

Bien, veamos, decid lo que pensáis.

PRÍNCIPE PRIMERO:

Hay que apresarlos y aplastar su poder.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Mejor matarlos a golpes.

PRÍNCIPE TERCERO:

No, es mucho mejor crucificarlos.

OBISPO:

Nada de eso, señores; es conveniente pensar
y tener en cuenta lo que bien puede ocurrir
si los matamos; la plebe se amotinaría,
y que los lleve el día lo antes que tal suceda.
Así, tan pronto muera la perversa María,
quemaremos su cuerpo y las cenizas ocultaremos
para profanarlas, y después vemos
cómo acabar con todos los discípulos,
cortando a trozos sus cuerpos.
¿No os parece así mejor?

PRÍNCIPE PRIMERO:

Vuestros sabios consejos, señor, nos iluminan.

OBISPO:

Entonces, estad prestos, soldados,
y vosotros, sayones, para actuar
cuando esté muerta María.
Ojalá sea pronto y el diablo le corte la cabeza.

Hic est maria in templo orans el dicens. (Aparece María orando en el templo y dice)

MARÍA:

Señor, Sabiduría Suprema,
por tu infinito amor y nuestra salvación
quisiste hacerte hombre en mí, tu humilde esclava,
y te obedecí; gracias se te sean dadas.
Glorioso Hijo y Señor, si te place
y es tu deseo, escucha mi ruego.
Yo querría ir a ti y estar contigo
con todo mi ser; si la naturaleza
se somete a tu dominio
y todas las criaturas se sustentan en ti,
cuánto más deseo yo, tu madre,
-pues que Dios y hombre naciste de mi cuerpo-
estar en tu presencia, y que antes fuimos uno.

SABIDURÍA:

La oración de mi dulce madre a mí asciende.
Todo su amor y cariño es para mí;
por tanto, ángel, desciende hasta ella
y dile que vendrá contigo a la eternidad.
Toda mi gracia derramaré en ella
para acogerla con gozo, libre de mal.
Ofrécele como señal esta palma
y dile que no tema a la adversidad,

ÁNGEL PRIMERO:

Por vuestro poder llego hasta la Virgen y Madre.

ÁNGEL SEGUNDO:

Con estas nuevas se alegre la corte celestial.

Hic descendet angelus ludentibus citrharis et dicet maria. (En este momento descenderá un ángel al son de las cítaras y dirá a María)

ÁNGEL PRIMERO:

Salve, excelsa princesa, María purísima.
Salve, radiante estrella, más brillante que el sol.
Salve, madre piadosa y humilde doncella:
la bendición de Dios a Jacob descienda sobre ti.

MARÍA:

Bienvenido, bello señor; sois un ángel de Dios

y enviado del Altísimo. Muy bienvenido seáis.
Y ahora os ruego me digáis algo sobre vos mismo:
cuál es vuestro nombre verdadero.

ÁNGEL (PRIMERO):

¿Por qué, señora, queréis saber mi nombre?

MARÍA:

Decídmelo ángel bueno, os lo ruego.

ÁNGEL (PRIMERO):

Mi nombre es grande y sublime; en verdad te digo
que tu Hijo el Altísimo te aguarda ya en el cielo
para dentro de tres días. Habrás de expirar
y luego subir a donde está tu Hijo, mi Dios.

MARÍA:

Sean dadas por siempre gracias a Dios
y a vos, ángel bueno, por este mensaje.

ÁNGEL (PRIMERO):

Yo, en prueba de ello, señora, aquí te entrego
una palma de las palmeras del paraíso,
pues Dios quiere que preceda vuestro féretro.

MARÍA:

Gracias sean dadas al Señor por su bondad.

ÁNGEL (PRIMERO):

Tu mansedumbre, tu amor y tus
desvelos han hallado gracia ante la Trinidad.
Tienes un trono preparado en el cielo;
disponte a morir como ha previsto tu Hijo.

MARÍA:

El mandato de Dios al punto obedeceré,
pero una cosa pido al Señor omnipotente:
que mis hermanos los apóstoles a mí acudan
para verlos antes de pasar a la otra vida,
aunque sé que al estar lejos, no podrán venir.

ÁNGEL (PRIMERO):

Señora, nada hay imposible para Dios.
Pues quien mandó a Habacuc de Judea a Babilonia
llevando también traer aquí a los apóstoles
asiéndoles por los cabellos; tan grande es su poder.
Que tu corazón, señora, no se turbe.

MARÍA:

Quedo ya tranquila, ángel glorioso.
También le ruego a mi Hijo no ver al maligno

cuando llegue la hora, sino que pueda esquivarlo.
Su mirada de cerca me aterraría,
y me espanta su horrible presencia.

ÁNGEL (PRIMERO):

¿De qué tienes miedo, noble Emperatriz,
Si el fruto de tu cuerpo acabó venciendo
a la horrible serpiente? No se te acercará,
pues tu retoño te dará fuerzas,
y ella así no podrá
apoderarse de ti.

MARÍA:

Bendito sea Dios Todopoderoso.

ÁNGEL (PRIMERO):

Te saludo, muy excelsa María,
y ahora asciendo hacia Dios.

Hic ascendit angelus (Ahora asciende el ángel)

MARÍA:

Señor con devoción bendigo tu dulce y santo nombre,
que los cielos y tierra constantemente proclamen,
pues tu misericordia se ha dignado fijarse
en la pobreza de mi alma. Alabado sea.
Ahora, santas doncellas, siervas de Dios, creo
que salgo de este mundo como el ángel dijera.
por favor, querría marchar a mi pobre casa,
y encarecidamente os ruego me asistáis
y me cuidéis sin falta en todo momento.

DONCELLA PRIMERA:

Lo haremos de corazón, noble señora,
y de nosotras partiréis hacia vuestro Hijo,
nuestro único consuelo; virgen radiante,
vuestra penosa ausencia me entristecerá.

DONCELLA SEGUNDA:

Sublime princesa de virtudes llena,
el cielo y la tierra os alaban, señora.
Con devoción os cuidaremos y velaremos,
hasta el momento en que a lo alto subáis.

MARÍA:

Dios os lo pague y yo lo agradezco;
preparada estoy para ese viaje.
Ojalá mis hermanos se encontraran aquí
para llevar este cuerpo que a Jesús llevó.

Hic subito apparet sanctus Iohannes evangelista ante portam Marie. (En este momento, de pronto, aparece San Juan Evangelista ante la puerta de María)

JUAN:

¡Oh Dios, qué admirable es tu poder!
pues obras maravillas cuando te place.
Me hallaba predicando lejos, en Éfeso,
y una nube blanca me trajo hasta aquí
donde habita la madre de Cristo. Debe ser
que ha recibido algún mensaje importante.
Entraré a saludar a la más pura doncella
y sabré la causa de mi súbita venida.

Hic pulsabit super portam intrante domun Marie sibi dicente. (En este momento empujará la puerta, entrando en la casa de María y diciéndole)

Dios te salve María, virgen y madre.

MARÍA:

Bienvenido, casto Juan, de todo corazón.
Verte aquí me llena de alegría el alma
pues no en vano, Juan, mi eterno Vástago
desde la misma cruz nos lo dijo:
“He aquí a tu hijo, mujer”, así me pidió te llamara,
y tú a mí “madre”, para ayudarnos mutuamente.
Te encomendó cuidar de mi cuerpo mortal,
puesto que tu también eres virgen.
Y ahora, hijo mío, el Señor a mí te envía.

JUAN:

Decid bella señora qué debo hacer
y por qué me encuentro aquí.

MARÍA:

Te lo diré, Juan, dulce hijo mío:
nuestro Señor me envió un ángel radiante
para decirme que pronto vería a la Trinidad,
y le rogué que vinieras.

JUAN:

Madre santa, ¿y has de partir ya?
Gran pesar tendrían mis hermanos
si de nosotros te fueras.
Señor, ¿nos mandas penas y sufrimientos,
y te llevas a tu madre, nuestra alegría?
Tú, consuelo y maestro, subiste al cielo;
mas ahora sin consuelo quedaremos.
Pero, ¿qué más dijo el ángel, madre?

MARÍA:

Me trajo esta palma de parte de mi Hijo
y te ruego que, como dijera el ángel,
la lleves tú delante de mi féretro,
entonando devotamente el responso.
Pues sé que los judíos conspiran contra mí.

JUAN:

Decidme señora lo que sepáis.

MARÍA:

Han dispuesto en secreto consejo
que cuando parta mi alma hacia Dios,
quemem mi cuerpo y esparzan las cenizas,
pues de mí nació Jesús a quien ellos asesinaron.
Por eso te ruego, Juan, cuides de enterrar
mi cuerpo intacto en ti confío.

JUAN:

No temáis, señora, yo quedaré junto a vos.
Ojalá estuvieran aquí mis hermanos.

Hic subito omnes apostoli congregentur ante portum mirates. (Ahora, en seguida,
congréguense todos los apóstoles ante la puerta admirados).

PEDRO:

Benditos hermanos míos, estamos aquí congregados
y Dios sabrá el porqué de esta reunión repentina.
Querido hermano Pablo: por favor, reza por nosotros
para que Dios nos haga ver sus designios.

PABLO:

Mi buen hermano Pedro, ¿cómo voy a rezar yo
que soy el menor y menos digno de los apóstoles?
En verdad no merezco ser llamado apóstol,
ya que perseguí enloquecido a la Santa Iglesia,
si bien por gracia de Dios aquí me hallo.

PEDRO:

Es muy grande tu humildad, hermano Pablo.

PABLO:

Dios te ha encomendado, Pedro, las llaves del cielo,
y eres primero y príncipe de todos nosotros.
Te corresponde dirigir la oración,
y yo, indigno, seguiré tus rezos.

PEDRO:

Lo haré yo, Pablo, ya que te empeñas.
Señor Dios, que os sentáis en trono de querubines:
con las manos hacemos el signo de la cruz,

derramad vuestra gracia sobre nosotros
y decidnos por qué nos habéis reunido.

JUAN:

Bienvenidos seáis, hermanos míos;
os diré el porqué de esta reunión.
María, la madre de Dios, ha sido avisada
de que pronto dejará el mundo para ir al cielo
y ella quiere que estemos presentes en su muerte.

PEDRO:

Ciertamente nos apena
perder a nuestra madre y consuelo,
mas la voluntad de Dios ha de cumplirse.

JUAN:

Bien dicho, Pablo, y a todos prevengo
que de su muerte no habléis con pesar,
ya que haría ver a los judíos que nosotros,
contra lo que enseñamos, tememos a la muerte.
Predicamos que quienes creen en la Trinidad
no morirán, sino que vivirán eternamente;
si por ella nos apenamos, se dirá
que los predicadores tienen miedo a morir.
Alegraos, pues, en el Señor.

PEDRO:

haremos como nos dices, Juan, hermano.
Y ahora, déjanos ver a María, nuestra madre.

JUAN:

En nombre de Dios vayamos todos
y ella se alegrará con tan dulce compañía.

PEDRO:

Dios te salve, Virgen y madre, como no hubo otra
más santa ni más bendita.

PABLO:

Salve, reina incomparable, santo trono del Señor;
de ti viene la salvación y toda la gloria.
Salve, mediadora y abogada de la humanidad.

MARÍA:

Bienvenidos, hermanos, de todo corazón.
Decidme cómo habéis llegado hasta aquí.

PEDRO:

Estábamos predicando a Jesús en otros países;
una nube nos envolvió a cada uno y nos atrajo
hasta la puerta de vuestra casa,

sin saber la razón ni la causa de ello.

MARÍA:

Doy gracias a Dios por su bondad y por este milagro.
Ahora os diré la razón de esta obra de mi Hijo:
Yo deseaba estar en su presencia.

JUAN:

No me extraña señora que fuera así.

MARÍA:

Jesús, por su gran misericordia,
mandó un ángel a decirme
que a la tercera noche iría con Él al cielo.
Entonces, hermanos, pedí que acudierais,
y Dios, merced a mis súplicas, os ha traído.

PEDRO:

En verdad, señora, esto nos llena de alegría.

MARÍA:

Benditos hermanos, os ruego cuidéis de mí.
Descansaré en esta cama que me han preparado,
veladme con lámparas y luces.

PABLO:

Todas las cosas, señora, tendremos a punto.

MARÍA:

Ahora, hijo, verás el poder del Señor.
Mi carne mortal se debilita.

Hic erit descender ornatus in lecto. (En este momento se adornará el cuerpo en la cama convenientemente)

PEDRO:

Deprisa, hermanos, coged cada uno una vela
y encendedla mientras aún vive la madre,
para asistir a esta virgen en su último trance.
Y así, cuando a su desposada venga el Señor,
nos hallará velando y con la luz encendida,
pues no sabemos la hora en que ha de venir.
Estad, pues listos y preparados.

MARÍA:

Jesús, Hijo mío, clemencia te pido,
clemencia para todos los pecadores.

Hic dissendet dominus cum omni celesti curia et dicet. (En este momento descenderá el Señor con toda la corte celestial y dirá)

SEÑOR:

La voz de mi madre ha llegado hasta mí

y bajo al encuentro de quien me engendró.

Hic cantabunt organa. (Ahora sonarán los instrumentos musicales)

MARÍA:

Bienvenido, Hijo mío, Dios misericordioso.
Un ángel, buen Rey, me habría bastado ahora.

SEÑOR:

Madre, he querido estar yo aquí presente,
para cantar tu responso con el coro celestial.
*Veni tu electa mea et ponam in te thronum meum
quia concupiuit rex speciem tuam.*
(Ven tú mi escogida y pondré mi trono en ti
pues el rey deseó tu hermosura)

MARÍA:

*Paratum cor meum deus paratum cor meum
cantabo el psalmum dicam domino.*
(Presto está, oh Dios, mi corazón, mi corazón bien firme;
cantaré y entonaré salmos al Señor)

APÓSTOLES:

*Hec est que nesciuit thorum in delictis
habebit requiem in respectu animarum sanctarum.*
(He aquí una que no conoció hecho con delito:
por eso recibirá la recompensa reservada a las almas santas)

MARÍA:

*Beatam me dicent omnes generationes
quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum
nomem eius.*
(Bienaventurada me llamarán todas las generaciones
porque ha hecho en mí cosa grande Aquel que
es todopoderoso, cuyo nombre es santo)

SEÑOR:

Veni de libano sponsa mea veni coronaberis.
(Ven del Líbano, esposa mía; ven, serás coronada)

MARÍA:

*Ecce venio quia in capite libri scriptum est de me
ut facerem voluntatem tuum deus meus
quia exultauit spiritus meus in deo salutari meo.*
(Heme aquí; vengo, como está escrito de mí
en el volumen de mi libro, para hacer tu voluntad,
oh Dios mío, porque mi espíritu se alegró en Dios
mi Salvador).

Hic exiet anima Marie de corpore in sinu dei. (En este momento el alma de María saldrá del cuerpo y se irá la seno del Señor)

SEÑOR:

Ven ya conmigo, dulce alma, limpia y pura,
y reposa en mi seno, tú la más bella.
Vosotros, mis apóstoles, cuidad este cuerpo;
en el valle de Josafat encontraréis
una tumba nueva enterrar a la Virgen:
llevad su cuerpo hacia allá solemnemente
y luego esperadme durante tres días,
hasta que yo vuelva para consolaros.
Ahora, con este alma pura ve subo al cielo.

PEDRO:

En la tribulación, Señor, defiéndenos,
solo de ti, mi Dios, nos viene el auxilio.
Dulce alma de María, ruega a tu hijo por nos,
acuérdate de tus hermanos cuando estés en tu reino.

CORO DE MÁRTIRES:

*Que est ista que assendit de deserto
deliciis affluens iunixa super dilectum suum.*
(¿Quién es ésa que sube del desierto
apoyada en su amado, colmada de delicias?)

ORDEN DE ÁNGELES:

*Ista est speciosa inter filias
Jerusalem sicut vidisti eam
plenam caritate et dilectione sic que in celum gaudens suscipitur.
Et a dextris filii in trono glorie collocatur.*
(Es hermosa entre las hijas de Jerusalén; como
la visteis llena de compasión y afecto, así gozosa
es recibida en el cielo y colocada en el trono de
gloria a la derecha del Hijo.)

Hic cantabit omnis celestis curia (En este momento cantará toda la corte celestial)

DONCELLA PRIMERA:

Y ahora, hermana, cumpliendo nuestro cometido,
lavemos este glorioso cuerpo aquí presente
según es costumbre entre nosotros desde antiguo.
Bendita la que al Señor llevó en su seno.

DONCELLA SEGUNDA:

Estamos dispuestas para lavar con devoción
y celo este cuerpo radiante
al que todas las criaturas deben homenaje
pues fue visitado por el Espíritu Santo.

(Y besarán el cuerpo de María)

JUAN:

Pedro, mi santo hermano, de corazón te pido
que esta santa palma lleves delante del féretro,
pues eres príncipe y cabeza de los apóstoles
y debes tú desempeñar este oficio.

PEDRO:

Sobre el pecho de Cristo dormiste con sueños celestes,
eres limpio y virgen, por Dios escogido,
y por eso tú solo la debes llevar.
Hermano cumple tú este cometido
y yo ayudaré a cargar el féretro.

PABLO:

Y yo, Pedro, junto a los demás hermanos,
ayudaré a enterrar este santo cuerpo.
Llevemos su cadáver bendito
cantando devotamente las exequias.

(En ese momento llevarán el cuerpo hacia la sepultura seguido de luminarias)

PEDRO:

Israel sale de Egipto, la casa de Jacob del pueblo bárbaro.

APÓSTOLES:

Hizo de Judá su santuario y de Israel su imperio ¡Aleluya!

(En este momento los ángeles del cielo cantarán melodiosamente en el cielo "Aleluya")

OBISPO:

Oíd, príncipes, ¿qué es eso que suena?
Recorre tierra y aire una melodía
como jamás oí; decidme, si podéis
qué significa todo esto.

PRÍNCIPE PRIMERO:

Juro por Dios todopoderoso
que no lo sé, aunque mucho me suena.
Temo nos suceda algo malo.
Salgamos a espiar y ver qué ocurre.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Sesenta años tengo ya cumplidos
y un sonido como esté nunca oí.
Tiemblo y me estremezco de temor,
pues alguna desgracia amenaza.

PRÍNCIPE TERCERO:

Sí, y yo te lo voy a decir.
María, la madre del profeta, ha muerto.
Los discípulos con pompa ahora la llevan
entre cantos de alegría, a pesar nuestro.

OBISPO:

Perros sarnosos, muertos deberían estar.
¡Maldición! El diablo me confunda.
Y vosotros, príncipes, aprestaos pronto,
o juro que echaré vuestros cuerpos a Mahoma.
Ahora que esa mujer ha muerto,
vosotros, cobardes caballeros,
y vosotros, sayones, si queréis prosperar,
salid y atraped a los impíos,
y traedme el cuerpo de esa perra.

PRÍNCIPE PRIMERO:

No dudéis, obispo, que a la fuerza
nos haremos con el cuerpo y los predicadores.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Señor, castigos terribles daré a los malvados.
Esos traidores temblarán si logro atraparlos.

PRÍNCIPE TERCERO:

Voy a luchar contra esos impíos.
Lamentarán haber caído en mis redes.

OBISPO:

Id, en nombre del diablo; coged a esos bandidos.
Traed ahora mismo el maldito cuerpo,
y dad muerte a los discípulos.
¡Idos ya, rufianes, presto,
o que el demonio os rompa los huesos!
Id y acabad con el entierro a pedradas.
¡Fuera todos, a la calle!

Hic discendunt principis cum suis ministris ut feroci percutientes petras cum eorum capitibus (En este momento bajan los príncipes con sus lacayos, fuera de sí, arrojando piedras sobre la cabeza de ellos –los apóstoles-.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

¿Qué diablos significa esto?
Oigo... Oigo ruido, pero nada veo.
Voy perdiendo los sentidos;
¡Ay de mí! Me vuelvo loco.

PRÍNCIPE TERCERO:

Tengo tanto miedo que quisiera huir.
¡al diablo quien aquí me mandó!
¡Ay de mí! Me escaparé corriendo,
Pues me estoy volviendo loco
Y no quiero morir.

PRÍNCIPE PRIMERO:

¡Sois todos unos cobardes!
¿A un cadáver tenéis miedo?
Me portaré como un hombre;
yo nada temo de esta gente.

Hic saltat insanus ad feretrum Marie et pendet per manus (En este momento salta como loco sobre el féretro de María y queda pegado por las manos).

¡Ay, me duele todo el cuerpo!
Pegado al féretro estoy
Y las manos inmóviles tengo.
¡Oh, Pedro ruega a tu dios por mí!
Cuando en casa de Caifás te vieron
Y una criada, Pedro, te reconoció,
Yo te ayudé; hazlo tú ahora,
Y líbrame de este mal.
Dame pronto un remedio.

PEDRO:

Ahora mismo no puedo atenderos
Pues tengo que enterrar este noble cuerpo,
Pero creed que Cristo es el Salvador
Y que esto que aquí llevamos fue su Madre.

PRÍNCIPE PRIMERO:

Creo en Jesús, salvación del hombre.

PEDRO:

En nombre de Dios, honra este cuerpo.

PRÍNCIPE PRIMERO:

A Dios doy gracias or haberme salvado;
prometo creer en Jesús y en su Madre.

PEDRO:

Toma entonces esta palma y ve a los tuyos,
Diles que crean en Dios y sean puros;
tocarás con ella cabeza, manos y cara,
y de su enfermedad quedan curados.
Si no creen, seguirán enfermos.

PRÍNCIPE PRIMERO:

Gracias, Pedro, Santo Padre.
Haré lo que me has dicho
y daré siempre gracias a Dios,
arrepentido y con corazón contrito.

(En ese momento llevarán el féretro al lugar de la sepultura)

PEDRO:

Ahora, hermanos santos, tomemos este cuerpo

y depositémoslo con devoción en la tumba,
besándolo todos en nombre de su Hijo.
Ahora incensad; pongámoslo aquí en esta gruta.

(Ahora pondrán el cuerpo en esa gruta, incensándolo y cantando)

JUAN:

Me hiciste de tierra y me revestiste de carne;
Señor, Redentor mío, resucítame en el último día.
Bendiga Dios este cuerpo, cantemos el responso.

(Ahora todos juntos bendecirán el cuerpo "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo")

El fruto que dio este cuerpo salve nuestras almas.
Y ahora, hermanos, descansemos junto a esta tumba.

PABLO:

Haremos, Juan, como dices:
nos quedaremos rezando
para implorar el consuelo
junto a la tumba.

(El Príncipe se acerca ahora a los judíos con la palma)

PRÍNCIPE PRIMERO:

Judíos que aún sufrís esta grave enfermedad,
creed en Cristo Jesús y salud tendréis.
Por la virtud de esta palma de la Trinidad
cederá vuestro mal y quedaréis sanos.

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Creo en Cristo Jesús,
Hijo de Dios uno y trino.
De mi idolatría y falsedad abjuro.

(En este momento toque a los que creen con la palma y son curados)

Doy gracias a Dios y a su piadosa Madre,
pues hemos sanado y libres estamos de mal.

PRÍNCIPE TERCERO:

¡Abjuráis, impíos, de nuestra ley!

PRÍNCIPE SEGUNDO:

Tú también deberías hacerlo.

PRÍNCIPE TERCERO:

¡Alejaos de mí, en nombre del diablo!
¡Ah! ¡Me muero! ¡Ay de mí!
¡Me llevarán los demonios!

DEMONIO PRIMERO:

Oíd, Belzebú y Belial, Satanás ordena

que nosotros, sus siervos, a ese mandemos
flama y fuego para que arda.

Aprestaos, llegad por ese endemoniado.

DEMONIO SEGUNDO:

Vayamos rápido hacia esos impíos
para arrojarlos al más profundo abismo;
que en nuestra guarida, ardiendo se estremezcan.

Vayamos deprisa en nombre del diablo.

¡Aterraos, ya estamos aquí!

DEMONIO PRIMERO:

Echemos estos impíos
al abismo del infierno.

DEMONIO SEGUNDO:

Gritad, perros del infierno,
que Satán oiga nuestra canción.

SEÑOR:

Ángeles todos y corte celeste,
descendamos ahora a la tierra
para subir a mi madre terrenal
y traerla a la gloria de Dios,
si tal es vuestro común deseo.

ÁNGELES.

Sí, tu misericordia, Señor, cantan los cielos.

(Ahora desciende y viene a los apóstoles diciendo)

SEÑOR:

Paz a vosotros, apóstoles queridos.
Yo soy en verdad vuestro Dios y Señor.

PEDRO:

Bienvenido seas, Cristo, verdadero Dios
y hombre entre nosotros, grande es tu poder.

SEÑOR:

¿Qué gracias y honores pensáis debo conceder
al cuerpo de la Virgen María?

JUAN:

Señor, tú que resucitaste de entre los muertos,
resucita este cuerpo y llévalo a la gloria.
Sería lo justo.

MIGUEL:

Sí, Dios glorioso, unid ya el alma,
si os place, a este bendito cuerpo.
El cielo y la tierra lo celebrarán,

pues de Ella nacisteis, Señor todopoderoso.

(El alma va ahora al cuerpo de María)

SEÑOR:

Vuelve, pues, alma bendita a ese cuerpo.
Levántate, paloma, dulce y querida amiga,
tabernáculo de vida, vaso de vida, templo celeste.
Conmigo tendrás, madre, la gloria que no acaba;
y porque en la tierra fuiste pura y limpia de mancha,
reinarás, Madre purísima, en el cielo.

(Al devolver Jesús el alma al cuerpo de María, ésta resucita y se incorpora en su tumba)

MARÍA:

Honor por siempre a Ti, Jesús, remedio del mal;
bendito seas por haberte hecho hombre.
Dispuesta estoy a marchar contigo.

SEÑOR:

Ascendamos a lo más alto del cielo,
hacia la gloria eterna.

MIGUEL:

Los cielos y la tierra se alegren,
pues por María Dios ha hecho amistad con el hombre.

(Y ahora subirán al cielo al son de la música "*Assumpta est Maria in coelum*")

SEÑOR:

Es deseo de la Trinidad, Madre, honrarte.
Por eso yo te coronó, y en la gloria,
de todos mis elegidos, serás desde ahora
Reina celestial y Madre de misericordia.

MIGUEL:

Tu nombre bendecimos, Señor,
y la Asunción gloriosa cantan los cielos.

Deo gratias (Demos gracias a Dios).

Portillo García, Rafael y Manuel Gómez Lara. 1995. *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 65-95. FP y FS

ANEXO II.- AUTOS ASUNCIONISTAS CASTELLANOS

Auto de la Asunción de Nuestra Señora, n.º XXXII en el *Códice de Autos Viejos*.
El siguiente texto está adaptado al español actual por el editor. (Ver cap. V.5.3.2)

Texto y canto:

Figuras:

Nuestra Señora
Un Ángel
San Juan
San Andrés
Santiago
San Pedro
Mosé
Rabí

Otros dos judíos
Dios Padre
Cristo
El Espíritu Santo
Santo Tomás
Dos coros de ángeles
Todos los demás apóstoles

Entra Nuestra Señora

NUESTRA SEÑORA

Dios eterno, rey del Cielo, hijo mío y mi Señor,
consolador, mi consuelo,
subidme ya de este suelo
a gozar vuestro dulzor.
Mucho tiempo en gran deseo
he estado de vos ausente
entre aqueste pueblo hebreo,
sola, sin humano arreo,
siempre en vuestro amor ardiente.
Vuestro apostólico coro anda,
como le mandastes,
por este valle de lloro,
repartiendo aquel tesoro
de doctrina que dejastes.
Pues, Señor, estoy penosa
en aquesta soledad
sin vuestra vista preciosa,
recibid ya vuestra esposa
con abrazos de humildad.

Entra el ángel con una palma

ÁNGEL

¡Oh Virgen, madre triunfante
del triunfo muy divinal!
Tu Hijo, rey radilante,
te da el triunfo muy pujante

de la gloria celestial.
Y por victoria te envía
aquesta sagrada palma,
para que lleves por guía
cuando el alta jerarquía
reciba tu cuerpo y alma.

NUESTRA SEÑORA

¡Oh ángel santo!, venido
para mi gozo y consuelo,
doy gracias a Dios del cielo,
pues mi deseo es cumplido.
Muy mejor es paz que guerra,
muy mejor que pena gloria,
esfuerzo de gran victoria,
destierro por propia tierra.
¡Oh ángel, quien entretanto
a los apóstoles viese
que el alma a Dios ofreciese
entre aquel colegio santo!
El mi espíritu desea
con entrañable afición
que en mi muerte la visión
del demonio nunca vea.

ÁNGEL

Soberana, angelical
remedio de los humanos,
no ay cosa tan potencial
que el amador divinal
no la disponga en tus manos.
Los apóstoles sagrados
tu muerte acompañarán,
y como serán juntados, c
on cantos muy sublimados
tus exequias honrarán.
Y no temas que has de ver
al diablo a quien venciste,
pues con tu gran merecer
cautivaste a Lucifer
después que virgen pariste.

SAN JUAN

Dios te salve, luz fúlgida,
templo de la Trinidad,
¡Oh espejo de humana vida,
que de la amarga comida
nos tornaste suavidad!

NUESTRA SEÑORA

¡Oh mi hijo deseado,
qué gozo me es tu venida!

SAN JUAN

Soy venido a tu mandado
y, cierto, maravillado de novedad tan subida.
En Éfeso predicando
fui súbitamente puesto
en una nube, volando
sin saber cómo ni cuándo.
Dime, reina, ¿qué es aquesto?

NUESTRA SEÑORA

Hijo mío, tú sabrás
que de Dios soy ya llamada:
mi cuerpo sepultarás
y esta palma llevarás
hasta ser yo sepultada.
Esto place al Soberano,
porque el más valiente y fuerte,
siendo del linaje humano,
ha de pasar por la mano
y dominio de la muerte.

SAN JUAN

¡Oh si todos mis hermanos
los apóstoles ausentes
fuesen ahora presentes,
cómo seríamos ufanos
para servirte aplacientes!
Porque así juntos estando,
dándonos Dios su favor,
fuésemos con grande honor
tus obsequias celebrando,
dando gracias al Señor.

Entran todos los Apóstoles, excepto Santo Tomás, espantados

SAN PEDRO

Cierto, yo he imaginado
por qué causa tan de presto
nos ha el Señor ayuntado,
que, cierto, estoy espantado
pensar qué puede ser esto.

SAN ANDRÉS

No hay quien alcance a pensar
esta tan extraña cosa.

SANTIAGO

Obra muy maravillosa,
cierto, el Señor quiere obrar,
y yo no alcanzo otra cosa.

SAN PEDRO

Conviene que nos lleguemos
juntamente en este día
y de la Virgen María,
su madre, nos informemos,
que ella muy bien lo sabría.

SAN JUAN

¡Oh compañía preciosa!,
a todos hago saber
que ya quiere fallecer
nuestra madre gloriosa,
Virgen de alto merecer.
Y, pues que resurrección
todos juntos predicáis,
no parezca que mostráis
por su muerte alteración,
y esto conviene que hagáis.

SAN PEDRO

¡Reina, divinal arreo,
Dios te salve, soberana!

NUESTRA SEÑORA

¡Oh compañía muy hermana,
consuelo de mi deseo,
déos Dios gracia soberana!

SAN PABLO

Angélica Virgen pura,
danos tu mano sagrada,
pues dejas esta manada
en el valle de tristura
tan sola y desconsolada.

*Aquí tiene San Pedro la candela, y todos los demás
cercados, de rodillas*

NUESTRA SEÑORA

¡Oh Dios, uno en trinidad,
de muy singular clemencia!
¡Oh infinita potencia!
¡Oh Dios trino en unidad,
recíbeme en tu presencia.
Loor y gracia te envío,

tu voluntad consintiendo:
recíbeme, hijo mío,
y en tus manos encomiendo
aqueste espíritu mío.

*Aquí se abre el cielo, y aparecen las tres personas de la Trinidad, cantando con el ánimo
TOTA PULCHRA ES, AMICA MEA*

SAN JUAN

Pues eres guarda y pastor
de la iglesia militante,
aquesta palma triunfante
llevarás, como mayor,
de nuestra Virgen delante,
que es la victoria y madero
con que fuimos remediados,
con que seremos juzgados
en aquel día postrero
do seremos ayuntados.

SAN PEDRO

La palma te pertenece
por tu santa puridad,
y pues virtud te esclarece
con ferviente caridad,
acatamiento merece.
Cuando Cristo padecía,
al Virgen la Virgen dio;
pues el Virgen mereció
delante llevar la guía,
y así te perteneció.
Yo llevaré el cuerpo santo
en el lecho con amor;
los demás, con dulce canto,
vayan por orden en tanto,
dando gracias al Señor.

SAN PABLO

Aunque no merecedor,
yo también la llevaré
pues soy de todos menor.

SANTIAGO

Yo también ayudaré,
pidiendo a mi Dios favor.

Llévanla a enterrar cantando este verso

IN EXITU ISRAEL

Entran dos judíos

RABÍ

Di, Mosé, si vivas tú,
¿dónde suena aquel cantar?
Así viva don Barú.

MOSÉ

A la madre de Jesús
diz que llevan a enterrar.

RABÍ

¿A enterrar? Por el Criador
que tiene de ser quemada
la madre del burlador.
Aguija presto, traidor,
di que venga gente armada.

Entran otros dos judíos, armados

MOSÉ

Juro al Dio que emos de ver
si era madre del Mesía.

RABÍ

¡Correr, pesi al Dio, correr!
¡Válgame el Dio y su poder!
¡Ay, manos! ¡Ay, mano mía!

Llega a las andas y quédanles pegadas las manos

RABÍ

Simón Pedro, por el Dio,
me quita de este belú,
mira que te excusé yo
de aquella que te acusó
cuando negaste a Jesús.

SAN PEDRO

Si crees en Jesucristo y
ser su madre Virgen pura,
que tiene el poder que has visto,
en su virtud te desisto
de esa penosa tristura.

RABÍ

¡Oh buen Pedro, qué dolor
que me queda en estas manos!

SAN PEDRO

Besa el lecho con amor,
y di: «Creo en Jesús mi Señor,

Salvador de los humanos,
y que esta Virgen sagrada
le concibió hecho humano
y le parió inmaculada».

RABÍ

Juro a Dio sin faltar nada,
creo que es Dios soberano.

SAN PEDRO

Toma esta palma triunfante,
pónla sobre el pueblo ciego,
y el que creyere constante
habrá vista muy pujante;
y el que no, penará luego.

*Pone la palma sobre los otros judíos y ven y luego, y llévenla a
sepultar con este verso*

IN EXITU ISRAEL DOMINI

*Luego se abre el cielo, y baja el ánima con un coro de ángeles, y dice
Dios Padre*

Verso

PADRE

[en blanco en el manuscrito]

[SURGE, PROPERA AMICA MEA

VENI DE LIBANO, VENI, CORONABERIS]

HIJO

Virgen y madre decora,
venid, seréis ensalzada
con la corona preciada
que fuiste merecedora c
omo reina sublimada.

NUESTRA SEÑORA

Oh mi hijo y mi consuelo,
dóite gracias sin cesar,
pues me quieres sublimar
por reina de tierra y cielo
y a tu diestra colocar.

ESPÍRITU SANTO

Esposa y amiga mía,
sube a gozar de tu estrado,
que tu esposo muy amado
te espera con alegría
porque goces de su estado.

Sube el cuerpo. Cantan las personas de la Trinidad este verso

*VENI, ELETA MEA, PONAM IN TE THRONUM
MEUM, QUIA CONCUPIVI REX SPECIEM TUAM*

Llegada arriba la coronan todas tres personas

PADRE

Clara aurora rutilante,
arca de nuestra potencia,
esposa nuestra constante,
toma corona triunfante
por premio de tu excelencia.

Aquí cantan los ángeles este villancico

*¿Quién es esta Emperadora tan pujante, que
sube como el aurora rutilante?
Es nuestra Reina y Señora radiante, que sube
como el aurora rutilante.*

*¿Quién es esta soberana que todo el cielo
enamora, resplandor de la mañana, tan
hermosa y tan decora?
Es nuestra Reina y Señora radiante, que sube
como el aurora rutilante.
Es nuestra Reina y Señora radiante, que sube
como el aurora rutilante.*

Aquí cantan todos los apóstoles este verso

*ASSUMPTA EST MARIA IN CELUM,
GAUDENT ANGELI ET COLLAUDANTES*

Entra Santo Tomás

SANTO TOMÁS
¡Hermanos, qué maravillas
el Señor nos ha hoy mostrado!,
que, cierto, vengo espantado,
sin alcanzar a sentillas,
y estoy muy maravillado;
porque he venido tan presto
desde las Indias aquí,
que no creo ser así,
ni alcanzo a saber qué es esto:
lo que sepáis me dezá.

SAN PEDRO

Hermano, amado Tomás,
a todos nos fue secreto
hasta llegar al efecto,

como al presente sabrás
como requiere el objeto:
y es que la Virgen sagrada
es subida de este suelo
a la vida sublimada
y hoy ha sido coronada
por su Hijo, rey del cielo.

SANTO TOMÁS

Por cierto, por imposible
tengo tan extraña cosa
y la terné por dudosa
si no la viese visible
por señal maravillosa.

Aquí le echan del cielo la cinta de Nuestra Señora

SANTO TOMÁS

¡Oh verdadera verdad
que alumbras mi corazón,
cómo en tu resurrección
me alumbraste con verdad,
mi Dios y mi Salvación!
Dóite gracias, Rey potente,
pues quitaste mi simpleza.
Princesa y Reina excelente,
por tu virginal alteza,
perdona aqueste inocente.
¡Oh hermanos, cómo en verdad
mi duda ya está distinta.
[...]
Mirad qué preciosa cinta
que me dio Su Majestad.

SANTIAGO

¡Oh joya maravillosa
para nuestro gran consuelo!
Don enviado del cielo
de la divinal Esposa
para servirle en el suelo.

SAN FELIPE

¡Oh buen hermano Tomás,
qué gracias has alcanzado!,
que en lugar de castigado
tal don recibido has,
dudando como has dudado.

SANTO TOMÁS

No sé qué gran ceguedad
cegó mi libre albedrío
a dudar el poderío d
e la suprema bondad
de tamaño poderío.

SAN ANDRÉS

Hermano, toma consuelo,
que pues la Virgen sagrada
desde allá el supremo cielo
te echó esa joya estimada,
perdonarte ha sin recelo.

SAN PEDRO

Apostólica hermandad,
pues nuestro Maestro divino
nos dio doctrina y camino
para seguir su verdad,
no le perdamos el tino.
Ya veis cuán solos quedamos
entre las mundanas manos;
tratémonos como hermanos,
y su precepto sigamos,
y aquesto siempre tengamos.
Que aunque en soledad estemos
en este destierro acá,
él nos favorecerá
hasta que con él seremos,
pues prometido lo ha.

SAN PABLO

Volvamos a repartir
su tesoro y gran doctrina,
cada cual do le encamina
ordenemos de seguir
dando al mundo medicina.

Verso

CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM

Valero Moreno, Juan M. (ed.). 2021. *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*. Jumilla. FP

Auto de la Asunción de Nuestra Señora, n.º LXII en el *Códice de Autos Viejos*.
El texto está escrito en castellano del s. XVI. (Ver cap. V.5.3.2)

Texto y canto:

LOA EN OTTAVAS.

El alto triunfo y Asunción sagrada
de aquella benditísima María
en cuyo aspetto bive arrodillada
toda la celest(r)e jerarquía,
aquesta de la Trinidad honrada
[h]oy piensa discantar la musa mía,
si alunbra Fee el humano entendimiento
y me rrespira Dios de nuevo aliento.
De aquella que en sí tuvo merecido
que desde el alto cielo Dios bajase
y de su humanidad fuese vestido
y allí el hombre a ser Dios se levantase,
de aquella que puerto esclarecido
do estado de ygnocencia se salvase,
quiero cantar con sonoro cantto
en día tan zelebre, grave y santto.
Esta es la muy clara y nueva estrella
por quien dijo Balan que nacería
del tribu de Jacob una donzella
que al sol en hermosura eqedería;
aquesta es quien dio fin a la querella
qu'el qiello con el viejo Adán tenía,
puniendo en muy eternas amistades
la antigua enemistad de cjinco edades.
Aquesta es el vergel, huertto cerrado
que en sus cantares Salomón dezía,
en quien no pudo entrar jamás pecado,
más clara que la luna y luz del día;
aquesta es el seráphico dechado,
rreparo de la vieja compañía,

peón que abrió el sendero del camino
que va a dar en el qiello xpalino.
De aquesta el Veterano Testamento
la vara que A ron tuvo figuró,
que dio la flor y fruta en un momento,
quedando madre y virgen, qual quedó;
aquesta es torre de alto fundamentto
donde David sus armas encerró,
torre de muy altiva fortaleca,
espejo de virtud y de linpieca.
Aquesta es quien nació purificada,
sin tato del original pecado;
por esta la cabeza quebrantada
fué de aquel dragón encadenado;
de aquesta, de ab inicio preservada,
bolo huelo tan alto y e[n]cunbrado
y tal que con clarísimo renonbre
se hizo Dios en sus entrañas honbre.
De aquesta benditísima señora
cuyo valor no alcanza entendimiento,
si acaso, concilio gracioso, oy mora
silencio en vuestro rraro (de) acata
[miento.
veréis en breve espacio y a desora
su Asunción y sagrado enterramiento
Quien no entendiese, calle, porque en-
[tienda]
que hablar y no entender no tiene en-
[mienda].

(Está NUESTRA SEÑORA de rrodillas, rreçando en un atril, y canta esta Magnifica:)

Mi ánima dichosa magnifica
al Señor de quien es magnificada,
mi espíritu sus loores multiplica
con dulce azento y boz rreguçijada
en Dios, qu'es mi salud y dignifica
está su sierva yndigna y humillada,

me goçaré de oy más, pues me a querido
por madre, y ab eterno me a elegido

(Dize hablado)

Dichosa me dirán en qualquier día
del ancho mundo todas las naciones.
qu'el Rrey de la suprema monarquía
me ensalma con sus ynefables dones,
no tanto por la virginidad mía,
ni por otra virtud, ni por millones,
de gracias que en su sierva atesoró,
sino por la humilldad que en ella halló.
Y no se engañará el que me dijere
dichosa, pues el qu'es omnipotente,
con grandes cosas que en mi hacer quiere
que vaya el nonbre mío de gente en gente
De su misericordia quien le fuere
humillde, temeroso y obidiente,
por tienpo ynmenso y siglo perpetuado
nunca será escluído ni privado.
Su santto braço, ynmensa fortaleza
mostrando [h]a a los sobervios humillados
poderosos y su odiosa alteza
derribó, los humillados ensalçando;
artto de los anbrientos la pobreza,
los rricos de maldad vacíos dejando;
[y] de su grand clemencia no olvidado,
unió consigo a Ysrrael, su pueblo amado.
Cumpliendo la palabra prometida
al patriarca fiel y a su simiente,
que en uno de los della rredimida
sería del mundo la universal gente,
en todo su palabra fué cunplida,
que quiso a esta su esclava hazer madre,
naciendo hijo mío, con ser mi Padre.

(Entra el ÁNGEL con la palma.)

ÁNGEL

Eterna Virgen entera,
rreparo, guarda y engaste,
de fee biva sacra esfera,
que al género libertaste q
uando a la sierpe alaguera
todo su poder quitaste;
abrigo de aquel ynvierno
que al pecador encojió t

emiéndose del ynfierno,
tierra do el Padre senbró
y el grano del Hijo eterno
que Adán en la cruz molió;
esclarecida vandra
do la limpieza se funda,
alta y subida quimera,
madre tan santa y tan munda
que ninguna fué primera
ni jamás avrá segunda;
fuerte y rreqia zerradura
del secreto de los tres
formada sobre natura,
particular ynterés
que a la angélica criatura
traes debajo de los pies
Rreyna de la jerarquía,
toma esta preciosa palma
que tu hijo Dios te enbía,
y porque no estés en calma,
dentro de tercero día
gozará el çielo tu alma.
Tu hijo te está esperando;
ponía delante del lecho,
pues as de salir triunfando
por el camino derecho
do estarás siempre gozando
del que tuviste a tu pecho.

NTRA. SRA.

Si lo que en el coracón
de plazer, hijo, yo siento
perturbaré la ocasión,
tanta parte sea el contento
que, subjeto a la rrazón,
abracé el entendimiento.
¡O precioso mensajero;
quánto tiempo e deseado esto
que tan breve espero! Hijo bienaventurado
a quien más que a mí yo quiero,
¡ seas benditto y alabado !
Diréysle a Su Magestad que
aquí estoy aparejada
a cumplir su voluntad ;
y pues la hora es llegada
de tanta tranquilidad

y por mí tan deseada,
que. en pago de las pasiones
que e rrecibido, y dolor,
con tantas tribulaciones
a su sierva el Criador
conceda aquestos tres dones
por su muy sobrado amor;
el primero es que, conmigo
lidiando la horrible muerte,
pues que me lleva consigo,
en paso tan duro y fuerte
no vea el rostro al enemigo
de ningún modo ni suerte;
el segundo que, antes que
parta para do nací
y para do me crié,
vea delante de mí
los doze con quien traté
mientras mil muertes sufrí;
el tercero, con que sella
a mi deseo alegría
pues estoy para tenella,
que en partiendo el alma mía
él mismo baje por ella
con toda su jerarquía.
Con esto yrá rregalada
y con contento sin par.
¡O venturosa jornada!
pues no hay más que desear,
y entiendo no pido nada
a quien tanto puede dar.

ÁNGEL.

Virgen de seno escojido,
soberana flor de lis,
remedio de lo perdido,
bendición que bendezís,
de Dios os es concedido
todo cuanto le pedís. Voyme

NTRA. SRA.

¿Dónde?

ÁNGEL.

Con mi Dios
al celest(r)e parayso.

NTRA. SRA.

Ángel, según vuestro aviso,
presto seremos los dos
en el cielo, do con vos
gozaré del bien precisso.

(Vase el ÁNGEL y entra SAN JUAN.)

SAN JUAN.

Espantado y sin sentido
estoy, en verme a desora
en Jerusalén venido.
¿Qu'es aquesto? ¿Qué avrá sido?
¿Y o no estaba en Asia agora?
¿Suéñolo o estoy dormido?
¡Paresqe qu'es devaneo!
Cosa es esta celestial.
Aquí estoy, y no lo creo.
¡O virgen angelical!,
¿como es posible que veo
vuestra vista celestial?
Lleno estoy de rregucjjo;
Rreyna, postróme ante vos.
De lo dicho me corrijo,
que aquí deve de andar Dios.

NTRA. SRA.

Allégate acá, Juan hijo,
y démonos paz los dos.
¿Ya te acuerdas, hijo amado,
como estando de partida
mi hijo cruqificado,
con boz del alma espelida
por mi hijo te a nombrado?

SAN JUAN.

Es verdad, Rreyna escojjida.
Mas, bien do el bien se atesora,
bendita entre las mugeres,
de los angeles señora,
dime, ¿por qué me rreñeres
esas pláticas agora?

NTRA. SRA.

Oye, si saberlo quieres.
Entiende que ya es llegada
la ora y punto asignado
que parta rreguqijada

a verme con mi hijo amado,
y desto e sido anunciada
de un ángel que me a enbiado,
Y esta palma me enbió
para yr ante mi lecho,
la qual a ti, Juan, la do
como a quien Dios, de su pecho,
en su sacra Cena hartó
por el humanal provecho.
Que tú la lleves te pido
delante mi enterramiento,
y porque entiendo es cumplido
el divino mandamiento,
pilar de yglesia scojido,
yo me voy a mi aposento.

SAN JUAN.

¡O si oy se hallara aquí
todo el colesio escojido!

NTRA. SRA.

Entiende que será así
y que m'está concedido.

SAN JUAN.

Pues, no me aparto de ti
hasta ver esto cumplido.

(Entrase NUESTRA SEÑORA debajo de una cortina donde a de aver un lecho, y entran los APÓSTOLES, cada uno por su parte.)

SAN PEDRO.

¡O qué grande admiración!
Perdiendo voy el sentido.

SANTIAGO.

¡O terrible confusión!
¿Quién es el que a tal rregion
tan breve nos a traído
de tan larga división ?

SAN PEDRO.

Cuando a nuestro Maestro vimos
subir con triunfo rreal,
todos ¿no nos esparcimos,
y pedricar cada qual
a fee sacra pretendimos?

SANTIAGO.

Eso es vero y muy cabal.

SAN PEDRO.

Pues, sin dubda, esta juntada
es por mi Dios permitida.

SANTIAGO.

Sí, que aquesta es la posada
de la Virgen escojida
del ciclo rrevercngiada
y del Padre muy querida.
Llamemos a su aposento.

SAN PEDRO.

Sí. Pero ¿quales ternán
de llegar merescimiento?

SANTIAGO.

Nadie. Mas, Pedro, está atento:
¿ves a nuestro amigo Juan?
Nos a salido al encuentro.

SAN PEDRO.

¡O Juan, boz del Rredentor!

SAN JUAN.

¡O celestial conpañía!
Pasito, no hagáis rrumor,
que Dios sabe el alegría
que de ver vuestro valor
juntto siente el alma mía.

SANTIAGO.

Tú que en la sabiduría fuiste,
Juan, de Dios dottado,
que nos dijese querría
por qué causa en este día,
como ves, Dios a juntado
la fraternal conpañía.

SAN JUAN.

Collegio de Dios amado,
pregoneros de la fee,
si es que no avéis alcancado
aquel secreto porque
oy aqui os avéis juntado,
oy de deziros lo hee.
Sabe que llegó la hora
por nuestro Dios señalada
en que nuestra Enperadora
será arriba collocada
que oy el tesoro atesora

para donde fué criada.
La novedad es aquesta
que nuestro Dios prometió
que gozásemos tal fiesta,
y ansí todos nos juntó.

SAN PEDRO.

¡O grandeza magnifiesta
qual nunca jamás se vio!

SANTIAGO.

Pues eso Dios determina,
dinos, Juan, ¿cómo veremos
a nuestra Madre begnina?

SAN JUAN.

Aquí está, hermano, lleguemos.
Sus, tírese esa cortina,
porque todos la gozemos.

(Descúbrese la cortina y dizen los apóstoles.)

SAN PEDRO.

¡O Rreyna de lo criado!

SANTIAGO.

¡O Virgen, madre de Dios,
muestra de sacro dechado!

SAN PEDRO.

¿Qué será de nos sin vos,
remedio de aquel pecado
que a Dios hizieron los dos?

NTRA. SRA.

¡O dicípulos de aquel
humillde y manso Cordero
por quien habló Daniel,
quanto tienpo a que os espero!
¡Benditto tú, Emanuel,
pues quieres lo que yo quiero!
¡Benditta vuestra venida!
¡Benditto el que os enbió!
Despidiendo voy la vida:
la mi bendición os do
porqu'estoy ya de partida
para el que mi alma crió.
¡Mi Dios y mi Criador,
mi descanso y alegría,
soberano Rredentor,
Rrey del alta jerarquía,

en tu regazo, Señor,
rescibe el alma mía!

SAN JUAN.

¡O que suavísimo olor!
¡O don muy engrandecido
de Dios, y sobra de amor!

SANTIAGO.

Por detrás de aquel ejido
viene tanto resplandor
que casi priva el sentido.

(Llega el Ángel a los Apóstoles.)

ÁNGEL.

Caudillo sacro, tomad
el cuerpo santificado,
y manda su Magestad
que sea luego sepultado
en el val de Josaphad
a son muy reverenciado.
Y a dezires más me enbía
que, después que le enterréis,
manda su sabiduría
que de allí no's apartéis,
porque allá al tercero día,
otros misterios veréis.

SAN JUAN.

Como Dios manda lo haremos:
cúmplase su voluntad,
Sus, de las andas tomad
y a Josaphad caminemos,
y allí el cuerpo sepultemos
con muy gran solemnidad.
Tú, Pedro, en la delantera,
si fueres servido, yrás,
y esta palma llevarás
por estandarte y vandera,
pues que por príncipe estás
de la Yglesia, y cabecera,
y lo heres y serás.

SAN PEDRO.

A la Virgen se enbió
y virgen la a de llevar;
y pues ella te la dio,
Juan, no tienes qué hablar,
que no la llevaré,

no, estando en tan buen lugar.
Para ti mejor se hordena,
pues heres en todo diestro,
y en la postrimera cena
de los pechos del Maestro
sacaste la boca llena,
rrefugio y rremedio nuestro.
Y pues esto a de ser hecho,
ve por capitán y guía,
purísimo y santo pecho,
que yo con la conpañía
yremos llevando el lecho
de la virginal María.

SANTIAGO.

Muy bien acordado está:
a Josaphad caminemos.
Todos del lecho travá
y a la Virgen sepultemos,
y sus obsequias será
bien que luego comencemos.
(Llévanla cantando este verso)
Yn Egiptus de Ysrael, Dominus.

(Aquí la sepultan.)

SAN JUAN.

Ya queda en la sepultura
la que a Luzbel sepultó
crisol do virtud se apura,
sol ebúrneo que alumbró
la estigia laguna scura.

SAN PEDRO.

Queda el cuerpo sepultado,
y el sacro Olinpo, dotado
con esta oliva speciosa,
no deja cosa con cosa
de puro rregocjjado.

SANTIAGO.

Los ángeles, Cherubines,
les Tronos, Dominaciones,
y las cesarías legiones,
Potestades, Seraphines,
cantan alegres canciones

SAN JUAN. SAN PEDRO. SANTIAGO.

¡O gloria que no se vee,
pues solo se cree por fee!

"Vení, vení, esposa mea",
dize Dios, por que se crea,
que "non es macula yn te".
¿A quién avrá que no quadre
tan celest(r)e rregocijo?
¡Qué contento estará el Padre
viendo al hijo con la madre
y a la madre con el hijo!
O soberana partida!
O Rreyna muy escojida!
O divino entendimiento,
que ansí mides el contento
a ti que heres sin medida!

(Aquí se cahee la tapa del ataúd, y enpieça a subir el cuerpo)

SAN PEDRO.

La tapa del ataúd
a dado golpe en el suelo.

SAN JUAN.

Postraos, no tengáis rrecolo,
que la general salud
sube el cuerpo y alma al cielo.

SANTIAGO.

¡O Rrey de las maravillas !
¿es posible que tal vemos?
¡Sus , hermanos! ¿qué hacemos?
Con las Celestes quadrillas
nuestro cántico entonemos.

VILLANCICO

¿Dónde vais, Rreyna del cielo,
sacrosanta Virgen madre? —Subo con mi Hijo y Padre.

COPLA

¿Dónde vays, sacra señora,
más que los ángeles bella,
más rrelumbrante qu'estrella,
más clarifica que aurora?

¿Dónde vais, Enperadora,
sacrosanta Virgen madre?

[—Subo con mi Hijo y Padre.]

Juliá Martínez, Eduardo (ed.). 1944. *Piezas teatrales cortas. Teatro religioso. Teatro Profano*. Madrid: CSIC, 33-45. FP y FS

A. *Auto del día de la sepultura de Nuestra Señora*, sor Juana de la Cruz. Los textos A y B están escritos en castellano del s. XVI. (Ver cap. V.5.5.2)

Texto

Este auto es el que hazen en la casa de la labor el día de la sepultura de Nuestra Señora.

Entra el ángel y anuncia a Nuestra Señora su muerte gloriosa.

ÁNGEL:

Thesoro, rico del Cielo
a cuya real persona
quiere Dios dar la corona
honrando con vos su Cielo.
La suprema Trinidad
Para anunciaros me embía
Que se os ha llegado el día
De gosar la eternidad.
Y para señal y muestra
que triunfáys en cuerpo y alma
aquesta preciosa palma
os presento Reyna nuestra.

NUESTRA SEÑORA:

Señor de la magestad,
Mi Dios y mi amado hijo,
Que de vn destierro prolijo
Me llamas a tu ciudad.
Gracias te den inmortales
los ángeles en la altura
que a vna humilde criatura
honras con favores tales.
Y pues ya, señor, previenes,
a la muerte los despojos
para que gosen mis ojos
el sumo bien de los bienes.
Solo me falta que sea
de tu amor favorecida
en que antes de mi partida
a tus apóstoles vea.

ÁNGEL:

Vuestros ruegos son oýdos,
Reyna, y porque os consoléis,
los apóstoles veréis
por virtud de Dios traydos.
Todos aquí se han juntado

de varias partes del mundo
y a vuestro hijo segundo
ya por las puertas ha[n] entrado.

SAN JUAN:

Sálvete, Dios, Virgen pura,
Madre de Dios y hombre,
a cuyo bendito nombre
se humilla la criatura.
En Éfeso predicaba
y súbitamente vine,
tu magestad determine
de decir lo que mandaba.

NUESTRA SEÑORA:

Hijo y Apóstol amado,
cuya dulce compañía
divide el último día
por averme Dios llamado.
Yo os encargo que miréis
Después de muerta por mí
Y luego en Tetsemaní
Sepulcro a mi cuerpo déis.
A esta palma, Juan, me lleve
Quando mi cuerpo enterréy
Y es justo vos la llevéis
Porque de todo se os debe.

SAN JUAN:

O, si todos mis hermanos
los apóstoles ausentes
fuesen agora presentes,
quánto seríamos vfanos.
Tus obsequios gloriosos,
todos juntos con gran gloria,
los haríamos sumtuosas
y dignas de gran memoria.

Entra San Pedro.

[SAN PEDRO:]

¿Por qué causa tan de presto
nos ha el Señor aiuntado?
Que cierto estoy espantado
pensar qué puede ser esto.
Por eso todos lleguemos
juntamente en este día
y de la Virgen María
todos bien nos informemos.

SAN JUAN:

O compañía preciosa,
a todos hago saber
que ya quiere fallecer
Nuestra Madre gloriosa.
Y pues que Resurección
todos juntos predicáis,
no parezca que mostráis
por la muerte compasión.

Dizen los apóstoles de rodillas:

[LOS APÓSTOLES]:

Señora de lo criado,
donde todo el bien se encierra
de los fines de la tierra
el Señor nos ha juntado.
Y viéndonos aiuntados,
estando en tierras estrañas
estamos maravillados,
dinos, Señóra, qué mandas.

NUESTRA SEÑORA:

Para mí consolación
ha sido vuestra venida,
y para que en mi partida
recibáis mi bendición.
Ayudadme a bendecir
la suprema Trinidad,
cuya sancta voluntad
me manda al Cielo subir.

LOS APÓSTOLES:

Guérfanos, solos, tristes,
nos dexáis, muy gran Nuestra Señora,
por aquel Dios que paristeis
nos tengáis en tu memoria.

NUESTRA SEÑORA:

Siempre en el Cielo seré
Madre y abogada vuestra,
quando de su mano diestra
mi hijo su lado me dé.
Adiós colegio sagrado.
Y tú, eterno y sumo Padre,
que me escogiste por mi madre
del hijo de tu engendrado,
recibe en tus santas manos
mi espíritu en la partida

para vivir nueva vida
en los gosos soberanos.

LOS APÓSTOLES:

¿Dónde vas, madre de Dios?
¿Dónde vas, que así nos dexas?
¿Dónde, Señora, te alejas?
¿Qué será sin ti de nos?

San Juan da la palma a San Pedro.

[SAN JUAN]:

Pues eres guarda y Pastor
de la Iglesia militante,
esta palma triunfante
llevarás como mayor.
Que es símbolo del madero
con que fuimos remediados
y havemos de ser juzgados
en el día postrimero.

San Pedro vuelve la palma a San Juan:

[SAN PEDRO]:

La palma te pertenece
por tu santa puridad,
tu ferbiente charidad
acatamiento merece.
Cuando Christo padecía,
la Virgen al virgen dio,
y pues la mereció,
lleve delante la guía.

La processión al coro bajo y llevan los apóstoles a Nuestra Señora en hombros y delante de las andas va San Juan con la palma y San Pedro y el ángel.

B. *Auto del día de la Asunción de Nuestra Señora*, sor Juana de la Cruz.

Texto y canto:

Este auto es el que se haze el día de la Asunción de Nuestra Señora en la tarde. Gánase mucho haziéndola.

[Y ha de ser hecho de esta manera: que han de hacer un tablado muy alto y adornado y empamentado, como a manera del cielo y con algunos asentamientos a manera de sillas, y allí una silla más alta y adornada que todas, y en ella asentado uno muy apuesto y vestido y autorizado, el cual esté puesto en lugar de Dios Padre. Y, por semejantes, estén en las otras sillas y por todo el tablado muchos niños y mancebos de buen parecer, y todos muy vestidos y apuestos y con alas pintadas como ángeles. Y, entre ellos, puesto otro mancebo, el más hermoso que pudieren haber, el cual sea vestido de vestiduras de mujer, las más ricas y lucidas que hallaren, y muy enjoyado y apuesto; el cual mancebo sea hecho en lugar de Nuestra Señora la Virgen María, por cuanto ella es llamada Angelina y Reina de los ángeles. Y, por tanto, en esta remembranza, al principio de ella, ha de estar Nuestra Señora puesta entre los ángeles...]

EL PADRE:

Ángeles que sois criados
a la imagen de Dios,
conoced vuestro Señor,
adoralde y os ha criado.
Adorad su gran poder,
adorad su gran bondad,
adorad su gran saber,
con que os quiso criar.
Mirad vuestra hermosura
y de quién la recibistes.
Conoced que sois criaturas
y criados no podistes.
Adorad al que os crió,
con tan grande poder,
adoralde porque os dios
libre y franco alvedrío.
Adoralde porque es digno
ser de todos adorado,
adoralde, hijos míos,
y seréis santificados.

LUCIFER:

¿Quién eres tú que nos hablas
Con tan grande magestad?
¿Quién eres tú que nos mandas
que te vamos a adorar?
Muéstranos la tu figura,

pues oýmos la tu voz.
Tú, que estás en las alturas
Y dises que eres Dios.

EL PADRE:

Hijo, yo soy el que soy
sin principio y sin fin
yo soy vuestro criador
yo soy el que siempre fui.

(4v)

Yo soy el que os crié
Con charidad infinita
Para que de mí gozáis
Y desta gloria bendita.
Conoced que es toda mía,
que de vos no tenéis nada;
a la magestad sagrada,
adoralda que es muy digna.

LUCIFER:

Di qué cosa es adorar
pues mandas que te adoremos,
aunque primero veremos

EL PADRE:

Adorar es humillaros
so la mano poderosa
de vuestro Dios soberano,
que hizo todas las cosas.
A Él solo pertenece
adoralle de hinojo,
con la boca y con los ojos
porque solo Él lo merece.
También es mi voluntad
De ensalzar a vn varón,
al qual havéis de adorar
y tenerle por Señor.
Ha de subir de la tierra
a ser conmigo vna cosa,
y quiero que desde agora
le prometáis obediencia.

LUCIFER:

Vosotros no consintáis
en esto que avéis oýdo.
Si alguno se ha de adorar,
yo solo soy el más digno.
No ay aquí otro poderoso,

que pueda ser adorado.
En este reyno precioso
Yo debo ser ensalzado.

EL PADRE:

Mirad bien lo que hazéis,
catad que os amonesto.
Contra Dios no os levantéis,
que caerá vuestro cimiento.
Humillaos y someteos,
no queráis así ensalzaros,
porque seáis derribados
donde no halléis remedio.

Aquí se levanta Lucifer.

[LUCIFER:]

Baja, baja, de lo alto,
Tú, que así nos amenazas,
y veremos en lo bajo
quién tiene maiores alas.
Yo tengo alas tan lindas
que si empieço de bolar
tengo de poner mi silla
delante la magestad.

Aquí toma Lucifer la silla y la arroja en lo alto y dize:

A mí tenéis de adorar
todos quantos sois criados,
y si otra cosa pensáis,
ayámoslo a las manos.

Aquí se levanta San Miguel y dize.

[SAN MIGUEL]:

¿Quién es el que se levanta
contra la gran magestad?
¿Quién es el que siendo nada,
con Dios se quiere igualar?
Güelgue tu divinidad,
Nuestro Dios, y ten descanso
que para por ti tornar
yo quiero tomar la mano.
Tú solo seas adorado,
poderoso vno y trino.
Tú solo seas ensalzado,
pues que tú solo eres digno.
Salga luego a pelear
el que se tora con Dios,

que lo quiero yo vengar
muramos aquí los dos.
Los que deseáis su honra
salid luego aquí conmigo,
tornemos por nuestro Dios
contra este enemigo.
Con ayuda del divino
y sin temor ni flaqueza,
mas con esfuerço de amigos
empiécese la pelea.

Ahora se matan las luses y queda oscuro, y comiençan a hazer ruýdo como de pelea. Y habla el Padre y dice tres vezes que cese la pelea. Y a cada vez cesa, y la postrera vez habla el Padre maldiziendo a los malos. Y en cayendo los ángeles malos, encienden las luzes.

EL PADRE:

Ya, malditos, al Infierno,
donde está la mala andança,
que yo os juro por mí mesmo
que no entréis en mi holgança.
En esa perseverancia
de sobervia, que tenéis,
en esa malicia tanta,
endurecidos seréis.
Para siempre quedaréis
sin tener conocimiento,
y sin fin os estaréis
en vuestro endurecimiento.

Los ángeles. Este dicho ha de ser a oscuras.

[LOS ÁNGELES:]

Adorámoste, Señor,
porque criarnos quisiste.
Adoramos el favor
con que vencernos hiciste.
Adoramos la vengança
que hiciste con tu justicia
a los que con gran malicia
despreciaron tu alabança.

El Padre. Agora sacan las luzes.

[EL PADRE:]

Goza ya de mi presencia
los que me avéis conocido.
Yo os prometo como amigo
que nunca tengáis mi ausencia.
En mi vista y gran poder
os seréis santificados

para nunca poder ser
de vuestro Dios apartados.

LOS ÁNGELES:

Hazedor de maravillas,
Señor Dios, que os criaste.
Mira las sillas vazías
de aquellos que derribaste.

EL PADRE:

Entre vosotros está
por quién han de ser pobladas.
es la Virgen singular,
digna de ser ensalzada.
Traédmela, mis amigos,
ella es la merecedora
de ser junta aquí conmigo
como de todos señora.
Venid, mi hija muy amada,
venid, paloma querida,
venid, esposa escogida,
ven para ser ensalzada.
Ven de Líbano, mi amada,
ven de Líbano, hermosa,
rubicunda plusquam rosa
ven y serás coronada.

Agora van los ángeles por Nuestra Señora y se hincan de rodillas delante d'Él y dicen lo que se sigue.

LOS ÁNGELES:

Ven, Señora, la más digna,
que te llama el alto Padre
para ponerte en su silla
como de su hijo madre.
Ven, Nuestra Reyna admirable,
por quien el Cielo se abrió,
que el Señor que te crió
te espera con gozo grande.

Nuestra Señora. Estando los ángeles de rodillas delante de Nuestra Señora, habla esto sentada:

[NUESTRA SEÑORA:]

Sicut cipres levantada
soy en el monte Sión.
Sicut cedrus ensalçada,
in Líbano sola soy.
In plaetis di olor
de bálsamo y de canela,

y quasi mirra electa
di muy suave olor.

Agora llevan los ángeles a Nuestra Señora donde está el Padre cantando: “O, gloriosa Domina”. Híncase Nuestra Señora de rodillas, y habla con el Padre lo siguiente.

NUESTRA SEÑORA:

La mi ánima engrandece
y alabad con gran firmeza,
a ti, Dios, y a tu grandeza,
que toda gloria merece.
Alabo tu grandeza
y la tu suma bondad
porque quisiste acatar
la humildad de la tu sierba.

Aquí toma de la mano, el Padre a Nuestra Señora y la sienta a su lado.

EL PADRE:

Esta es vuestra Señora,
vuestra emperatriz y madre.
Mis amigos, desde agora,
le ofreced el omenaje.
Como a mi propia persona
quiero sea obedecida,
pues de todos es Señora
y no ay otra tan digna.

Los ángeles de rodillas:

[LOS ÁNGELES:]

Como siervos y vasallos,
te damos el omenaje,
cada vno suplicando,
nos recibas por tu paze.

Nuestra Señora:

Por hijos y por amigos
os recibo y por hermanos.
Ayudadme, hijos míos,
a rogar por los humanos.
Sientan ya los pecadores
Que, pues ya soy ensalçada,
que para los sus dolores
en mí tienen abogada.

Aquí se hinca de rodillas Nuestra Señora y habla con el Padre lo siguiente.

NUESTRA SEÑORA:

Padre mío perdurable,
pues que yo estoy en el Cielo,
sientan que en mí tienen madre

los que quedan en el suelo
También pido, Padre eterno,
por este gozo inefable,
que nunca vea el Infierno
el que mi nombre llamare.

EL PADRE:

Hija mía, muy amada,
razón es seáys oýda,
y que sea[s] socorrida
por vos la ventura humana.

Agora asienta el Padre a Nuestra Señora y habla con San Michael.

EL PADRE:

Michael, mi grande amigo,
ven acá, pues lo has ganado:
con los más juntos conmigo
quiero que seas asentado.
Mi poder pongo en tus manos
para que todas las almas
-desde aquí lo ordeno y mando-
que por tisean juzgadas.
Lavara de mi justicia
desde oy de la encomiendo,
pues venciste la malicia
del que mereció el Infierno.

SAN MICHAEL:

Señor, ¿quándo merecí,
por tan pequeño servicio,
que te acordases de mí
con tu grande beneficio
Yo te ofrezco
mi espíritu y todo yo
para todo tu servicio,
como siervo a su Señor.

Acábase cantando “Laudate Dominum omnes gentes”.

Luengo Balbás, María. 2016. *Juana de la Cruz: vida y obra de una visionaria del siglo XVI*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 559-569.
FP y FS

ANEXO III.- MISTERIOS ASUNCIONISTAS VALENCIANO-CATALANES

Misterio asuncionista de Tarragona, representado en La Selva del Camp. (Ver cap. VI.6.3)

El texto aparece primeramente en catalán, versión actualizada y, a continuación de cada intervención o acotación (a la derecha o debajo), aparece traducido en español por el autor de la tesis. No hemos pretendido hacer una traducción excesivamente rigurosa, pues se trata de catalán poético. Tampoco hemos podido respetar siempre la rima ni la medida de los versos, que ha sido sacrificada en pos de una mejor comprensión en español.

Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria

Texto y canto:

Rabí:

A tu t'ho dic, don Caravida,
ara mateix fes aquesta criada:
que tothom vingui al Consell,
sota pena de perdre la pell.

Caravida:

Tothom que sigui del Consell,
el crido ara mateix!
Que vinguin tots immediatament
a la casa del parlament;
i qui això desobeirà,
al moment la pell perdrà!

Rabí:

Aljama, escolteu-me:
ja fa molt de temps que no he parlat
d'aquella mare de Jesús,
el qual em té desconcertat.
Vegeu si seria enraonat o errat
que, quan li arribés la mort,
tiréssim el seu cos al foc
i el creméssim entre tots.
I que Don
Corçoç parli primer,
que em sembla bon conceller.

Corçoç:

Senyor, prou que em sembla bé
-ni cal que fem un gran consell-

Rabino:

A ti te lo digo, don Caravida,
ahora mismo haz esta llamada:
que todo el mundo venga al Consejo,
so pena de perder el pellejo.

Caravida:

Todo el mundo que sea del Consejo,
lo llamo ahora mismo!
Que vengan todos inmediatamente
a la casa del parlamento;
y quien esto desobedecerá,
al momento la piel perderá!

Rabino:

Aljama, escúchame:
hace ya mucho tiempo que no he hablado
de aquella madre de Jesús,
el cual me tiene desconcertado.
Véase si sería razonable o errado
que, cuando le llegara la muerte,
tiráramos su cuerpo al fuego
y lo quemáramos entre todos.
Y que Don
Corcoz hable primero,
que me parece buen consejero.

això que heu proposat,
que aqueix cos sigui cremat,
d'aqueixa dona, na Maria,

jo m'hi avinc de bon grat!

Corcoz:

Señor, bastante que me parece bien
-ni hace falta que hagamos un gran
consejo-

Thabof:

Jo ja he viscut molt de temps,
i us dic, si m'ajuda Déu,
que sempre he desitjat
que aqueix cos fos cremat!

Aljama:

No perdem en va el temps!
Tots ahora us hi responem:
tots estarem preparats
per fer això que heu disposat!

La consuetat diu que aquest fragment sigui cantar amb “so de Cleriana si sab lo so, sinó digua aquell que va en so de *Vexilla regis prodeunt*”. No tenint coneixement del primer i veient que el segon és molt repetit al llarg de la representació, hem optat per una melodia treta d'un còdex de Silos.

La segona intervenció de la Mare de Déu, en què demana un altre cop al Redemptor que la tregui de aquest món i la porti al su repòs, s'entona d'acord amb el que mana la consuetat: amb la melodia *Vexilla regis*, l'himne a la Creu que va escriure Venanci Fortunat i que fou inclòs en la litúrgia des del segle VI.

La consuetat dice que este fragmento sea cantado con “sonido de Cleriana si sabe el sonido, si no diga aquél que va en sonido de *Vexilla regis prodeunt*”. No teniendo conocimiento del primero y viendo que el segundo es muy repetido a lo largo de la representación, hemos optado por una melodia obtenida de un código de Silos.

La segunda intervención de la Virgen María, en la que pide de nuevo al Redentor que la saque de este mundo y la lleve a su reposo, se entona de acuerdo con lo que manda la consuetat: con la melodia *Vexilla regis*, el himno a la Cruz que escribió Venancio Fortunato y que fue incluido en la liturgia desde el siglo VI.

Maria:

Fill meu, Jesús, el qual jo he portat,
que no romanguí més en aquest món
tribulat;
puja'm allà dalt i dóna'm l'heretat.
No t'excusa no tenir pietat:
[aquesta] és tan gran que res no l'apaga,
ans en el mal resplendeix, no s'amaga,
és tan sincera que delicadament
m'afalaga.
Tu, des de la creu, vas escoltar la veu del
lladre

eso que ha propuesto,
que ese cuerpo sea quemado,
de esa mujer, María,
¡yo me avengo de buen grado!

Thabof:

Yo ya he vivido mucho tiempo,
y os digo, si me ayuda Dios,
que siempre he deseado
¡que ese cuerpo fuera quemado!

Aljama:

¡No perdamos en vano el tiempo!
Todos a la vez le respondemos:
todos estaremos preparados
para hacer esto que ha dispuesto!

que [també en] penjava quam et
demanava mercè.
Doncs, Fill meu, la teva mare, [encara]
més estimada,
al teu regne vulgues allotjar-la,
i així el coltrell i la daga que em
travessaren el cor
es convertiran en dolça paga;
mai ningú no podrà arrabassar-me-la.
Quan vinc al lloc on posares la pertjada,
em consolo un poc, però no em tinc per
sadollada.

Vaig fent el meu camí en aquesta
jornada [=vida].
Aquell foc d'amor que m'ha cremat [ara]
s'encén.
Al món dolent, que paga tan tristament,
el cel no hi enlluerna [amb la seva] llum
resplendent,
[sinó que] anima a venir a Tu, ralment.
Gent pura amb Tu sempre habita,
en això actúes severament.
Així doncs, la teva mara al-ludida,
en el teu llibre inserida eternalment,
et lloa amb una puresa que mai no manca
ni cessa.
La fina amor no crec que ningú me la
prengui
del fons del cor, tot i la culpa que se'm
retregui
Del món em treu Aquell que el seu dard
embaga
i [amb ell] tothom treu, ningú no se
n'escapa.
Du'm al palau on no fereixen ni l mort ni
cap plaga.
Fill meu, que redimires el món
i prengueres carn del meu cos,
treu-me d'aquesta vida de dolor
i pota'm fins al teu repós.
Car en aquest món no hi ha res
que sacii el meu deler;
per això et prego, Senyor meu,
que el meu cor vulgues satisfer.

María:
Hijo mío, Jesús, el cual yo he traído,
que no permanezca más en este mundo
atribulado;
súbeme allá arriba y dame la heredad.
No te excusa no tener piedad:
[esta] es tan grande que nada la apaga,
antes en el mal resplandece, no se
esconde,
es tan sincera que delicadamente me
halaga.
Tú, desde la cruz, escuchaste la voz del
ladrón

que [también de ella] colgaba cuando te
pedía merced.
Pues, Hijo mío, tu madre, [aún] más
querida,
en tu reino quieras alojarla,
y así el cuchillo y la daga que me
atravesaron el corazón
se convertirán en dulce paga;
nunca nadie podrá arrebátarmela.
Cuando vengo al lugar donde pusiste la
perchada,
me consuelo un poco, pero no me tengo
por saciada.
Voy haciendo mi camino en esta jornada
[=vida].
Aquel fuego de amor que me ha
quemado, [ahora] se enciende.
En el mundo malo, que paga tan
tristemente,
el cielo no deslumbra allí [con su] luz
resplandeciente,
[sino que] anima a ir hacia Ti, realmente.
Gente pura contigo siempre habita,
en esto actúas severamente.
Así pues, tu madre aludida,
en tu libro incluida eternalmente,
te alaba con una pureza que nunca carece
ni cesa.
El fino amor no creo que nadie me lo
quite
del fondo del corazón, pese a la culpa de
que se me retraiga
Del mundo me saque Aquel que su dardo
embarga
y [con él] todo el mundo saca, nadie
escapa.
Llévame al palacio donde no hieren ni la
muerte ni ninguna plaga.
Hijo mío, que redimirás el mundo
y tomarás carne de mi cuerpo,
quítame de esta vida de dolor
y llévame hasta tu reposo.
Pues en este mundo no hay nada
que calme mi doler;
por eso te ruego, Señor mío,
que mi corazón quieras satisfacer.

Pel que fa a la melodia, la llibreta mana: "Digui Jesús al l'Àngel, en so de rima". Aquesta ha estat extreta d'una melodia gregoriana adaptada a un ritme de dos compost, molt típic de l'Edat Mitjana.

En cuanto a la melodia, la libreta manda: "Diga Jesús al Ángel, en sonido de rima". Esta ha sido extraída de una melodia gregoriana adaptada a un ritmo de dos compuesto, muy típico de la Edad Media.

Jesús:

A tu t'ho dic, parteix del cel,
car no t'amago el que jo sé:
que la mare que m'ha portat
desitja entrar al meu regnat;
aquesta bona nova li anunciaràs
al meu castell, aquí vindrà;
i dóna-li aquest ram polit,
que portaran davant el [seu] lilit
quan soterrin el seu cos;
l'ànima obtindrà el repòs.

Jesús:

A ti te lo digo, Parte del cielo,
pues no te escondo lo que yo sé:
que la madre que me ha traído
desea entrar en mi reinado;
esta buena nueva le anunciarás:
en mi castillo, aquí vendrá;
y dale este ramo pulido,
que llevarán ante [su] cama
cuando entierren su cuerpo;
el alma obtendrá el reposo.

Per al primer cant d'aquest diàleg i d'acord amb el que diu la consuetat, s'empra la melodia del *Veni Creator*, un dels himnes gregorians més coneguts, que s'atribueix a Rabano Maurus (mort el 856). Per a la resposta de maria el text antic diu que sigui "en so de rima, tot pla"; hem optat per un recitatiu que es repeteix tres vegades i que acaba amb un cloenda. La mateixa melodia marcarà la segona intervenció del l'àngel.

Para el primer canto de este diálogo y de acuerdo con lo que dice la consuetat, se emplea la melodia del *Veni Creator*, uno de los himnos gregorianos más conocidos, que se atribuye a Rabano Mauro (fallecido en 856). Para la respuesta de María el texto antiguo dice que sea "en sonido de rima, todo plano"; hemos optado por un recitativo que se repite tres veces y que termina con una clausura. La misma melodia marcará la segunda intervención del ángel.

Àngel:

Mare de Déu, del món confort,
del teu Fill estimat et duc salutacions
aquesta vida has de deixar per mort
l'ànima vindrà a bon port,
Del paradís et duc aquest ram,
que davant la llitera portaran
aquells que el teu cos soterraran
i l'honoraran.

Ángel:

Virgen María, del mundo confort,
de tu Hijo amado te llevo saludos;
esta vida debes dejar por muerto,
el alma vendrá a buen puerto,
Del paraíso te llevo este ramo,
que ante la camilla llevarán
aquellos que tu cuerpo enterrarán
y le honrarán.

Maria:

Àngel de Déu resplendent, bell,
que m'has dut tan bona nova,
et prego que em diguis el nom teu,
que em plau més que el de cap persona;
i [et prego que] els apòstols, els meus
germans,

que pel món van predicant,
es reuneixin aquí amb mi
i els vegi abans de la meua fi;
i quam l'ànima hagi de sortir
del meu cos i a Déu venir,
que no vegi l'espírit malvat,
que enganya el món amb males arts;

que en mi no tinguui cap poder
el diable, malvat guerrer.

María:

Ángel de Dios resplandeciente, bello,
que me has traído tan buena nueva,
te ruego que me digas tu nombre,
que me place más que el de ninguna
persona;
y [te ruego que] los apóstoles, mis
hermanos,

Àngel:

Mare de Déu, tot gloriós,
el meu nom és meravellós;
no li donis inportància i deixa'l estar;
mes els apòstols, els teus germans,
aquí tots es reuniran
i el teu cos soterraran.
Però, per què tens aquesta por?
De vure el dimoni tens temor?
Quan el cap li aixafares,
del seu poder el despullares.
Mes, que sigui com tu voldràs:
cap diable no veuràs.

En la salutació de Joan el text s'ha adaptat a la melodia gregoriana *Virgo Dei Genitrix*, mentre que maria li respon amb el mateix recitatiu que haurà emprat l'Àngel del Ram. Sant Joan, d'acord amb el que diu la consuetat, clourà aquest moment escènic amb la melodia del *Vexilla Regis*.

En el saludo de Juan el texto se ha adaptado a la melodia gregoriana *Virgo Dei Genitrix*, mientras que María le responde con el mismo recitativo que habrá empleado el Ángel del Ramo. San Juan, de acuerdo con lo que dice la consuetat, cerrará ese momento escénico con la melodia del *Vexilla Regis*.

Joan:

Verge, mare del Creador,
et saluda el Salvador!
Mare de Déu, què és això,
que de sobte aquí em trobo jo?

Maria:

Recorda't, si et plau, Joan, fill meu,
quam el meu Fill penjava a la creu
la teva mare em designà,
que fossis el meu fill, no va dir el meu
germà.
Ara que em crida el meu Senyor

que por el mundo van predicando,
se reúnan aquí conmigo
y los vea antes de mi fin;
y cuando el alma tenga que salir
de mi cuerpo y a Dios venir,
que no vea el espíritu malvado,
que engaña al mundo con malas artes;
que en mí no tenga ningún poder
el diablo, malvado guerrero.

Ángel:

Virgen, Madre de Dios, todo glorioso,
mi nombre es maravilloso;
no le des importancia y déjalo estar;
mas los apóstoles, tus hermanos,
aquí todos se reunirán
y tu cuerpo enterrarán.
Pero, ¿por qué tienes ese miedo?
¿De ver el demonio tienes temor?
Cuando la cabeza le aplastas,
de su poder lo desnudas.
Mas, que sea como tú querrás:
Ningún diablo verás

Juan:

Virgen, madre del Creador,
te saluda El Salvador!
Madre de Dios, qué es esto,
¿que de repente aquí me encuentro yo?

perquè surti del món i del dolor,
del meu cos tingues cura,
que rebi sepultura.
Dels jueus he sentit dir
que esperen, quan hagi de sortir
d'aquest món i a Déu anar,
el meu cos poder cremar.

Quan el meu cos vagin a enterrar,
davant la llitera faràs portar
aquest palma resplendent,
que et lliuro en aquest moment.

María:

Acuérdate, por favor, Juan, hijo mío,
cuando mi Hijo colgaba en la cruz
tu madre me designó,
que fueras mi hijo, no dijo mi hermano.
Ahora que me llama mi Señor

Joan:

Oh, Déu, què faré jo tot sol
quan la mare del nostre Sol
aquest món deixarà?
Com la podré honorar?
Oh, Déu, envi'am aquí els meus
germans,
que pel món van predicant,
perquè tots junts retem honor
a la mare del Creador.

Aquest moment escènic és iniciat per sant Pere amb la melodia de l'himne *Virgo Dei Genitrix* i continuen tots el apòstols amb la d'una antiga seqüència del Nadal: *Laetabuntur*. Finalitza l'escena amb una breu salutació dels apòstols a dues veus, alternada amb la resposta de Maria.

Este momento escénico es iniciado por san Pedro con la melodía del himno *Virgo Dei Genitrix* y continúan todos los apóstoles con la de una antigua secuencia de la Navidad: *Laetabuntur*. Finaliza la escena con un breve saludo de los apóstoles a dos voces, alternado con la respuesta de María.

Pere:

Barons, em meravelló tot d'un plegat
d'aquest fet tan nou i tan gran:
com Déu ens ha portat aquí
i tot d'una ens ha reunit!

Pau:

Cert, a través del bon Pastor
ens ha cridat el Senyor.

Andreu:

Això és cosa especial
que fa el Rei celestial.

Jaume el Major:

Beneït sigui l'omnipotent
que ens ha reunit sobtadament.

para que salga del mundo y del dolor,
de mi cuerpo cuida,
que reciba sepultura.

De los judíos he oído decir
que esperan, cuando tenga que salir
de este mundo y a Dios ir,
mi cuerpo poder quemar.
Cuando mi cuerpo vayan a enterrar,
delante de la camilla harás llevar
este palma resplandeciente,
que te entrego en ese momento.

Juan:

Oh, Dios, ¿qué haré yo solo
cuando la madre de nuestro Sol
este mundo dejará?
¿Cómo la podré honrar?
Oh, Dios, envíame aquí a mis hermanos,
que por el mundo van predicando,
porque todos juntos rindamos honor
a la madre del Creador.

Pedro:

Varones, me maravillo de repente
de este hecho tan nuevo y tan grande:
cómo Dios nos ha traído aquí
¡y de repente nos ha reunido!

Pablo:

Cierto, a través del buen Pastor
nos ha llamado el Señor.

Andrés:

Esto es algo especial
que hace el Rey celestial.

Santiago el Mayor:

Bendito sea el Omnipotente
que nos ha reunido repentinamente.

Tomás:

Aquell que fa les meravelles
revela coses novelles.

Jaume el Menor:

Bé em sembla que és veritat
el que tu ara has afirmat.

Felip:

Oh, Déu, que obra com vol,
sobre totes les coses Ell tot sol!

Batomeu:

No hi ha res que es pugui oposar
al seu poder quand vol obrar.

Mateu:

Plagui a Déu, Senyor del cel,
del revelar-nos aquest fet.

Simó:

Bé em penso que molt no trigarà
el que el bon Senyor ens revelarà.

Judes:

Aixó que has dit, no ho dubto pas:
que ens reuneix l'Esperit Sant.

Macià:

Jesús, que és llum del món molt clara,
em penso que es voldrà revelar ara.

Joan:

Germans, sobre això de què parleu
i tan us en meravelleu,
us dic que la Verge Maria
ha de deixar aquesta vida;
per tant, que ningú no se'n condolgui
ni cap tristesa no demostrï.
Car nosaltres que prediquem
i una altra vida anunciem,
el poble no hem de torbar,
que de res no ens pugui acusar.

Apòstols:

Verge Mare , déu el salvi!

Maria:

I a vosaltres també [us guardi]!

Tomás:

Aquel que hace las maravillas
revela cosas noveles.

Santiago el Menor:

Bien me parece que es verdad
lo que tú ahora has afirmado.

Felipe:

Oh, Dios, que obra como quiere,
sobre todas las cosas Él solo!

Batolomé:

Nada puede oponerse
a su poder cuando quiere obrar.

Mateo:

Plazca a Dios, Señor del cielo,
de revelarnos este hecho.

Simón:

Bien creo que mucho no tardará
lo que el buen Señor nos revelará.

Judas:

Lo que has dicho, no lo dudo:
que nos reúne el Espíritu Santo.

Matías:

Jesús, que es luz del mundo muy clara,
creo que querrá revelarse ahora.

Juan:

Hermanos, sobre lo que habláis
y tanto os maravilláis,
os digo que la Virgen María
debe dejar esta vida;
por tanto, que nadie se conduela
ni ninguna tristeza demuestre.
Pues nosotros que predicamos
y otra vida anunciamos,
al pueblo no debemos turbar,
que de nada nos pueda acusar.

Apóstoles:

Virgen Madre , ¡Dios te salve!

María:

¡Y a vosotros también [os guarde]!

Lucifer:

Que ho sents, diable Astarot?
No siguis sempre tan arlot!
Vés a la mare de Jesucrist,
que amb dol em fa viure i trist;
mira si te'n pots apoderar
i posar –la sota la meva potestat.

Astarot:

Et responc tot seguit:
m'ha vingut gran tremolí...
Ja et dic jo, de veritat,
que aqueixa és [dona] de gran santedat!
Per això no hi goso anar,
que no la podria enderrocar.

Lucifer:

Els meus vassalls, a vosaltres us ho dic:
apallisseu-me aques enemic
que no vol fer la meva voluntat
i a la cara m'ha contrariat!
Escolta, tu, diable Barit,
d'entre els altres, el més ardit,
fes això que Don Astarot
ni sap dur a terme ni pot.

Barit:

Et dic, Senyor, que no sóc ardit
ni sabré fer això que m'has dit;
així que fes el que plagui de mi,
que ja no em mouré d'aquí!

Lucifer:

Traieu-me del davant Don Barit,
que no val un peu de cabrit!
Fiqueu-lo a dins immediatament!
Doneu-li pena i turment!
Escolta, tu, Don Beemot:
et prego que no siguis carallot,
i, si vols ser el meu amic,
fes això que no pot Don Barit!

Beemot:

Senyor, breument et parlaré:
res d'això faré.

Lucifer:

Oh, las! Em sento ben deshonrat
per aquest que així ha parlat!

Lucifer:

¿Oyes, diablo Astarot?
No seas siempre tan vil.
A la madre vas de Jesucristo,
quien con duelo me hace vivir y triste;
veas si la puedes tener
y ponerla en mi poder.

Astarot:

A ti respondo ahora,
venido me es gran temblor,
como digo yo por verdad,
esa tiene gran santidad;
porque te digo no voy a ir,
ni la podría derrocar.

Lucifer:

Mis vasallos, a vosotros lo digo:
batidme este enemigo
quien no quiere hacer mi voluntad
y en la cara me ha hecho la contra.
Oyes diablo, tú, Barit,
de entre los otros el más astuto,
haz tú lo que don Astarot
no sabe tratar, ni hacerlo puede.

Barit:

Digo, señor, no soy astuto
ni sabré hacer lo que me has dicho;
así que haz lo que te plazca de mí,
que ya no me partiré de aquí.

Lucifer:

Quitadme de delante a don Barit,
que no vale un pie de cabrito.
¡Metedlo dentro inmediatamente!
¡Dadle pena y tormento!
Escucha tú, don Beemot:
ruego no seas pesado,
y, si quieres ser mi amigo,
haz lo que no puede don Barit.

Beemot:

Señor, brevemente te hablaré:
de esto nada haré.

Tireu-lo al foc ardent,

on hi hagi sofre mol pudent!
Mascaron, diable sensat,

d'entre els altres el més espavilat:
 vés-te'n vers aqueixa Maria,
 que ha d'abandonar aquesta vida,
 i prova de temptar-la;
 i si pots enderrocar-la;
 cap aquí tu porta-la
 i de seguida tancarem la porta!
 Ja t'ho dic, Don Mascarón,
 desd'hara dels ulls treu-te la son!
 I prepara el teu forrell:
 en tot el que hi ha, fes-hi escorcoll.

Lucifer:

¡Oh las! Bien me tengo por deshonrado
 de este que así ha hablado!

Mascarón:

Abans d'ahora em grato el cap:
 que no me'n surti por em fa!
 Jo ho intentaré,
 però em pensó que en mala hora hi
 aniré...
 Fugim, fugim, que en mala hora hi he
 anat!
 Desvalguda és tota la meva art!

Malgrat que la llibreta diu “dos àngels canten aquesta cantilena e los altres sans respougen, e va en so de *Dei Gratia*”, la melodia que utilitzem ha estat inspirada en el tema “*Stella splendens*” del *Libre Vermell de Montserrat*. És un discantus al qual afegit una tercera veu i un recitatiu.

Pese a que el libreto dice “dos ángeles cantan esta cantilena y los demás santos respondan, y va en sonido de *Dei Gratia*”, la melodia que utilizamos ha sido inspirada en el tema *Stella splendens* del Libro Rojo de Montserrat. Es un *discantus* al que añadió una tercera voz y un recitativo.

Gran cor i àngels:
 Lloem el Seynor
 en la noble criatura
 que treu del món del dolor.

Solo:

Per Déu fou elegida
 perquè concebés el seu Fill.
 Resplendet, clara i límpida,
 mirall de virginitat.
 Com que de cos i de cor
 ha estat molt pura
 sempre rebrà gran honor.

Metedlo en fuego ardiente
 donde haya azufre muy maloliente.
 Mascarón, diablo más cierto,
 entre los demás bien experto:
 vete hacia esa María
 que debe salir de esta vida,
 y prueba a tentarla;
 y si puedes a derrotarla,
 hacia aquí tú la traes
 y cerraremos enseguida la puerta.
 Porque te lo digo, don Mascarón,
 desde ahora de los ojos quítate el sueño;
 y prepara tu badila,
 de todo cuanto hay, haz escollo.

Mascarón:

Antes de tiempo me rasco la cabeza;
 que no me salga, miedo me da.
 Sin embargo, yo lo intentaré;
 Mas pienso que me irá mal.
 huyamos, huyamos, ¡qué en mala hora he
 ido!
 ¡Desvalida es toda mi arte!”

Gran coro y ángeles:
 Alabemos al Señor
 en la noble criatura
 que saca del mundo del dolor.

Solo:

Por Dios fue elegida
 para que concibiera a su Hijo.
 Resplandior, clara y límpida,
 espejo de virginidad.
 Debido a que de cuerpo y de corazón
 ha sido muy pura
 siempre recibirá gran honor.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Aquell que de verge volgué néixer
en el sant temps de Nadal
i després de nodrit-se créixer
i partir molt de mal,
ara transmuta la tristor
de sa mare i l'amargura
en gran dolçor.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Més val aquesta promesa
que fa el Synor de les Lleis,
que no pas aquella ofrena
que portaren els tres Reis:
mirra, encens i or
que en el món broten i hi arrelen,
mes el cel és el millor.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Qui ens elevà a noble vida
i morí de cruel mort,
a la seva mare crida
perquè pugui en el seu bon port,
Sortint de la maror
del món i de la seva espessor
haurà saciat el seu cor.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Qui al cel té la cadira
a la terra ha davallat;
a la seva mare retira
perquè pugui al seu regnat.
Amb gran resplendor
s'allunya de la foscúria
plena de fina amor.

Solo:

Aquel que de virgen quiso nacer
en el santo tiempo de Navidad
y después de nutrirse crecer
y padecer mucho daño,
ahora transmuta la tristeza
de su madre y la amargura
en gran dulzura.

Solo:

Mejor esta promesa
que hace el Señor de las Leyes,
que aquella ofrenda
que trajeron los tres Reyes:
mirra, incienso y oro
que en el mundo brotan y arraigan,
mas el cielo es el mejor.

Solo:

Quien nos elevó a noble vida
y murió de cruel muerte,
a su madre llama
para que suba a su buen puerto,
Saliendo de la marejada
del mundo y de su espesor
habrá saciado su corazón.

Solo:

Quien en el cielo tiene la silla
a la tierra ha descendido;
a su madre retira
para que suba a su reinado.
Con gran resplendor
se aleja de la oscuridad
llena de fino amor.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Jesús com ja havia promès,
envià l'Esperit Sant
a santa Maria i als seus
i amb el seu dit els persignà
pugem el seu tresor,
[que és] la Verge sense fretura,
romanguem amb el seu Estimat.

Solo:

Jesús, como ya había prometido,
envió el Espíritu Santo
a santa María y a los suyos
y con su dedo los persignó
subimos su tesoro,
[que es] la Virgen sin cesar
permanezcamos con su Amado

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Ara és aquell bon dia
en què [Jesús] ha davallat.
Ha acomplert el desig que tenia
la seva mare d'eternitat.
No l'aparta del seu cor,
ans li mostra gran cura
Jesús, el bon Salvador.

Solo:

Ahora es ese buen día
en que [Jesús] ha descendido.
Ha cumplido el deseo que tenía
su madre de eternidad.
No la aparta de su corazón,
antes le muestra gran cuidado
Jesús, el buen Salvador.

Gran cor: TORNADA

Gran coro: Retorno

Solo:

Glòria i honor
siguin [dats] a Déu a l'Altura,
perquè a la seva mare dóna honor.

Solo:

Gloria y honor
sean [dados] a Dios en las Alturas,
porque a su madre da honor.

D'acorf amb la consuetat, tot aquest diàleg serà cantat amb el so del *Veni Creator*. Per a la intervenció del cor de sants i santes s'ha fet una simple harmonització del mateix tema en forma de *discantus*. El moment acabarà amb la resposta de Maria. L'acotació del text original diu: "responda sancta Maria e.l so Bell Oliver". És sobre una melodia escrita pel trobador Guiraut de Borneilh (1162-1199). També apareix entre les poques melodies del trobador Peire Cardenal. Aquest tema ha passat al poble amb cançó *El pare i la mare*.

De acuerdo con la consuetat, todo este diálogo será cantado con el sonido del *Veni Creator*. Para la intervención del coro de santos y santas se ha realizado una simple armonización del mismo tema en forma de *discantus*. El momento terminará con la respuesta de María. La acotación del texto original dice: "responda santa María al son Bell Oliver". Es sobre una melodia escrita por el trobador Guiraut de Borneilh (1162-1199). También aparece entre las pocas melodías del trobador Peire Cardenal. Este tema ha pasado al pueblo como canción *El padre y la madre*.

Jesús:

Vine, amiga molt plaent,

elegida eternament.

A la meva cadira et vull posar

i glòria sempre [et vull] donar.

Jesús:

Ven, amiga muy placentera,

Maria:

A tu responc, el meu Senyor,
disposat és el meu cor.

Petit cor:

Aquesta és, tingueu per cert,
aquella que no coneix cap desplaença.
Que [juntament] amb el sants obtingui la
recompensa
de la Glòria que li dóna Déu.

Maria:

La humanitat predicarà,
benaurada m'anomenarà,
perquè m'ha donat exalçament
el meu Seynor omnipotent.

Jesús:

Esposa meva, surt del llit
i et pujaré al meu delit.
Una corona reial et donaré,
que sigui teva perpètuament.

Maria:

A tu, Seynor, et vull obeir,
i la teva voluntat acomplir.
L'Esriptura ja ho ha dit:
en tu s'alegra l'espírit.

La consuetat assenyala: "diga als apòstols, pla". Jesús entonarà la melodia que ha encetat la Verge en el moment escènic IV.

La consuetat señala: "diga a los apóstoles, plano". Jesús entonará la melodia que ha iniciado la Virgen en el momento escénico IV.

Jesús:

Aneu cap a la vall
on trobareu sense gran treball
un sepulcre preparat
perquè el cos hi sigui soterrat.
I després tres dies m'heu d'eperar
fins que jo hagi tornat.

elegida eternamente.

En mi silla quiero ponerte
y gloria siempre [te quiero] dar.

María:

A ti respondo, mi Señor,
dispuesto está mi corazón.

Pequeño coro:

Esta es, tenedlo por cierto,
aquella que no conoce ningún desagrado.
Que [junto] con los santos obtenga la
recompensa
de la Gloria que le da Dios.

María:

La humanidad predicará,
bienaventurada me llamará,
porque me ha dado ensalzamiento
mi Señor omnipotente.

Jesús:

Esposa mía, sal de la cama
y te subiré a mi deleite.
Una corona real te daré,
que sea tuya perpetuamente.

María:

A ti, Señor, quiero obedecerte,
y tu voluntad cumplir.
La Escritura ya lo ha dicho:
en ti se alegra el espíritu.

Jesús:

Id hacia el valle
donde encontraréis sin gran trabajo
un sepulcro preparado
para que el cuerpo sea enterrado.
Y después tres días habéis de esperar
hasta que yo haya vuelto.

El manuscrit diu que per a aquest fragment sigui emprada la melodia d'*Oliver beyl oliver*, la mateixa que ha iniciat Maria en la seva última intervenció en el moment escènic IX. Recordem que aquesta molodia ens ha arribat amb la cançó *El pare i la Mare*.

El manuscrito dice que para este fragmento sea utilizada la melodía de *Oliver beyl Oliver*, la misma que ha iniciado María en su última intervención en el momento escénico IX. Recordemos que esta melodía nos ha llegado con la canción *Padre y Madre*.

Apòstols:

Record'at de nosaltres, Mare de Déu,
[tu] que vas amb el pietós Fill teu,
preserva'ns en aquest món dolent,
que és ple de tan gran patiment.

Gran cor:

Qui és [aquesta] que puja del desert,
on tanta gent sucumbeix i es perd?
Qui ve aquí amb honor tan gran
el braç del seu Estimat?

Petit cor:

Aquesta és de gran bellesa
i plena de toat puresa,
i ha plagut al Salvador
per [la seva] caritat [pel seu] amor.

En la interpretació d'aquest diàleg, hi continuarà la melodía del moment escènic anterior.

En la interpretación de este diálogo, continuará la melodía del momento escénico anterior.

Joan:

Té, tu que ets el nostre pastor,
d'aquesta palma fes honor
davant la llitera de nostra Dona,
doncs em sembla una bona cosa.

Pere:

Joan, la palma tu portaràs,
a la teva igual serviràs,
com que en tu hi ha virginitat
a nostra Dona t'has assemblat.

Pau:

Jo, dels apòstols el menor
a nostra Dona faig honor.
Cal que tos ens preparem
i al sepulcre la portem.

Pere i Joan:

Lloem Déu a l'Altura,
el qual aparta del dolor
la Verge, de qui té cura,
i li atorga gran honor,
car és noble criatura,
mare de nostre Seynor.

Apóstoles:

Acuérdate de nosotros, Madre de Dios,
[tú] que vas con el piadoso Hijo tuyo,
presérvanos en este mundo malo,
que está lleno de tan gran sufrimiento.

Gran coro:

¿Quién es [esta] que sube del desierto,
donde tanta gente sucumbe y se pierde?
¿Quién viene aquí con honor tan grande
del brazo de su Estimado?

Pequeño coro:

Esta es de gran belleza
y llena de toda pureza,
y ha placido al Salvador
por [su] caridad [por su] amor

Juan:

Ten, tú que eres nuestro pastor,
de esta palma haz honor
frente a la litera de nuestra Señora,
pues me parece una buena cosa.

Pedro:

Juan, la palma tú llevarás,
a la tuya igual servirás,
como en ti hay virginidad
a nuestra Señora te has parecido.

Pablo:

Yo, de los apóstoles el menor,
a nuestra Señora hago honor.
Es necesario que todos nos preparemos
y al sepulcro la llevemos.

Pedro y Juan:

Alabamos a Dios en la Altura,
el que aparta del dolor
a la Virgen, de quien cuida,
y le otorga gran honor,
pues es noble criatura,
madre de nuestro Señor.

Jueus:

A les armes, a les armes, desgraciats!
Veus? Els dixebles han arribat!
Fem que no rebi cap honor
la mare de l'enganyador!

Rabí:

Aljama, escolteu-me:
de tan mala manera m'han despertat!
Veig la mare de Jesús que rep honor,
i per això estic torbat!
Pere, no em deixis sol en aquest mal pas!
Recorda com et vaig ajudar
quan, en semblant cas,
la portera t'acusava.
Ajuda'm tu ara!

Pere:

Com bé et pots pensar
ara ens hem d'ocupar
de preparar l'enterrament,
i no pas del teu guariment.
Però, si en Crist creure voldràs,
la saut recobraràs.

Rabí:

Jo crec que Jesús és Fill de Déu
i d'aquesta dona, [també] és Fill seu.
Oh, las! Que no estic curat,
si bé de la llitera m'he separat!

Pere:

Besa la llitera immediatament!
Digues: "Jo crec fermament
en Jesucrist, el qual portà
aquesta dona que aquí està.
Es mantingué verge
després del part; així ho crec."

Rabí:

Tot el que m'has dit, jo m'ho crec
i davant de tots ho confesso ara mateix.

Pere:

Pren la palma que sant Joan
porta a les mans
i toca-hi aquell poble beneit,

Judíos:

¡A las armas, A las armas, desgraciados!
¿Veis? ¡Los discípulos han llegado!
Hagamos que no reciba ningún honor
¡la madre del engañador!

Rabino:

Aljama, escúchame:
¡de tan mala manera me han despertado!
Veo a la madre de Jesús que recibe honor,
y por eso estoy turbado!
Pedro, ¡no me dejes solo en este
atolladero!
Recuerda cómo te ayudé
cuando, en semejante caso,
la portera te acusaba.
¡Ayúdame tú ahora!

Pedro:

Como bien puedes pensarte
ahora debemos ocuparnos
de preparar el entierro,
y no de tu cura.
Pero si en Cristo creer querrás,
la salud recobrarás

Rabino:

Yo creo que Jesús es Hijo de Dios
y de esa mujer, [también] es Hijo suyo.
¡Oh, las! Que no estoy curado,
¡si bien de la camilla me he separado!

Pedro:

¡Besa la camilla inmediatamente!
Dime: "Yo creo firmemente
en Jesucristo, al cual traje
esta mujer que aquí está.
Se mantuvo virgen
después del parto; así lo creo."

Rabino:

Todo lo que me has dicho, yo me lo creo
y delante de todos lo confieso ahora
mismo.

que no té vista, ans és cec.

I qui en Crist creure voldrà
la visió recobrarà.

Pedro:
Toma la palma que san Juan
lleva en sus manos
y toca con ella a aquel pueblo bendito,

que no tiene vista, antes es ciego.
Y quien en Cristo creer querrá
la visión recobrará.

Rabí:
Si en Crist creure voldreu,
tot seguit la vista recuperareu.

Rabino:
Si en Cristo creer queréis,
seguidamente la vista recuperaréis.

D'acord amb la indicaió de la consuetat hem aplicat a la lletra de la primera estrofa la melodia del *Confitemini Domino*, verset que es cantava antigament després d'anunciar l'Al·leluia en la Vigília Pascual; la cantilena que segueix a l'acció dels jueus, i que és interpretada pel conjunt dels apòstols, es basa en el *Pange Lingua Gloriosi*, música tradicionalment atribuïda, juntament amb el text i tot l'ofici litúrgic de la festivitat del Corpus d'Orvieto, a sant Tomàs d'Aquino, el qual n'hauria rebut l'encàrrec del papa Urbà IV cap als anys 1262 o 1264.

De acuerdo con la indicación de la consuetat, hemos aplicado en la letra de la primera estrofa la melodia del *Confitemini Domino*, versículo que se cantaba antiguamente después de anunciar el *Aleluya* en la Vigília Pascual; la cantilena que sigue a la acción de los judíos, y que es interpretada por el conjunto de los apóstoles, se basa en el *Pange Lingua Gloriosi*, música tradicionalmente atribuida, junto con el texto y todo el oficio litúrgico de la festividad del *Corpus* de Orvieto, a santo Tomás de Aquino, quien habría recibido el encargo del papa Urbano IV hacia los años 1262 o 1264.

Apòstols:
Com és molt santa i benigna,
i plena de pietat,
ha estat molt digna
de pujar al seu regnat.
No ha estat maligna,
Déu li dóna potestat.
Fugin la mar i la tempesta
d'aquest poble cristià,
que va avui tan bella festa,
i la tristor se'n va.
Com que a la Verge prega [el poble
cristià],
[Ella] li mostra gran pietat.
Les muntanyes avui s'alegren
d'elevant-se vers la puritat;
i les valls així ho senten.
plenes d'humilitat,
i [també] les ovelles, que conceben
anyells de simplicitat.
Avui s'eleva la terra
davant de Nostre Senyor,
s'allunya de la guerra

d'aquest món, on hi ha dolor;
puja més amunt de la serra
on to és ple de dolçor.
Les pedres són convertides
en aigües de pietat,
i les roques són partides
en fonts de caritat,
així seran ben riques.
Goig a les Altures per la gran felicitat.
Glòria sigui donada
al Senyor de tanta gent.
que ha donat a la Verge
tan gran exalçament;
és la nostra advocada
que ens preserva curosament.
No cal dubtar que sigui mare
de Jesús Omnipotent,
que és el Fill de Déu Pare
i ajuda a la gent;
bon germà i nostra carn és,
lloem-lo devotament.
Aquell que al cel té el seu estatge
prou demostra el seu poder,

aquí baix, en aquest ermitatge,
tots ho podem veure bé.
Puja a la seva heretat
sa mare per la seva voluntat.
Glòria sigui donada
a la Santa Trinitat;
vida [eterna] ens sigui procurada
davant la seva majestat
per la nostra advocada,
mare de gran pietat.
Amén.

Apóstoles:
Como es muy santa y benigna,
y llena de piedad,
ha sido muy digna
de subir a su reinado.
No ha sido maligna,
Dios le da potestad.
Huyan el mar y la tormenta
de este pueblo cristiano,
que va hoy a tan hermosa fiesta,
y la tristeza se va.
Como a la Virgen ruega [el pueblo
cristiano],
[Ella] le muestra gran piedad.
Las montañas hoy se alegran
de elevarse hacia la puridad;
y los valles así lo sienten.
llenos de humildad,
y [también] las ovejas, que conciben
corderos de simplicidad.
Hoy se eleva la tierra
delante de Nuestro Señor,
se aleja de la guerra

de este mundo, donde hay dolor;
sube más arriba de la sierra
donde todo está lleno de dulzor.
Las piedras son convertidas
en aguas de piedad,
y las rocas son partidas
en fuentes de caridad,
así serán muy ricas.
Gozo en las Alturas por la gran felicidad.
Gloria sea dada
al Señor de tanta gente,
que ha dado a la Virgen
tan gran ensalzamiento;
es nuestra abogada
que nos preserva cuidadosamente.
No se puede dudar de que sea madre
de Jesús Omnipotente,
que es el Hijo de Dios Padre
y ayuda a la gente;
buen hermano y nuestra carne es,
alabémoslo devotamente.
Aquel que en el cielo tiene su morada
suficientemente demuestra su poder,
aquí abajo, en esta ermita,
todos podemos verlo bien.
Sube a su heredad
su madre por su voluntad.
Gloria sea dada
en la Santa Trinidad;
vida [eterna] nos sea procurada
ante su majestad
por nuestra abogada,
madre de gran piedad.
Amén.

La part corresponent a Jesús és extreta de la melodia "Benedictus" de la missa *Alma Pater* (X del *Kyriale Romanum*), d'acord amb la indicació de la consuetud: "en so dels III santus de sancta Maria". Tal com ens assenyala el manuscrit, la intervenció dels sants i santes serà amb el so del tropus *Sospitati*.

La parte correspondiente a Jesús es extraída de la melodía *Benedictus* de la misa *Alma Pater* (X del *Kyriale Romanum*), de acuerdo con la indicación de la consuetud: "en son de los III santus de sancta María". Tal como nos señala el manuscrito, la intervención de los santos y santas será con el sonido del tropo *Sospitati*.

Jesús:
Davallem a honorar

el cos de la Verge, mare meva,
la qual vull ressuscitar.

Jesús:
Descendemos a honrar

Petit cor:
Que surti ara mateix de la fossa
aquest cos de santedat,
que no s'hi corrompin la carn ni l'ossa,
puix són de gran dignitat.
Que es reuneixi, doncs, en aquest dia,
el cos amb el seu esperit.
Que sempre romanguí allà [dalt],
on regna el dia sense nit.
Oh, com honora
la seva Mare, Jesucrist!

Jesús:
Vosaltres, que aquí m'espereu,
pau i salut sempre tingueu!

Apòstols:
Glòria a tu, Senyor,
Lloança, i gran honor!

Jesús:
Amics meus, parlem-me clar;
la meva Mare vull honorar.
Digueu-me, doncs, quin horament
li donaré eternament.

Apòstols:
Puix tu la mort derrotares
i de la mort ressuscitares,
la teva Mare fes alçar
i de la mort ressuscitar.
Corona-la en ànima i en cos
i lliura-li els teus dons.

D'acord amb el que indica la llibreta, Jesús ho cantarà al so de *Veni Creator*, mentre que sants i santes entonaran l'*Iste confesor*. Per a aquest darrer hem aplicat exactament, nota per nota, el to monàstic (to VIII) de l'himne de vespres del comú dels doctors.

De acuerdo con lo que indica el libreto, Jesús lo cantará al son de *Veni Creator*, mientras que santos y santas entonarán el *Iste confesor*. Para este último hemos aplicado exactamente, nota por nota, el tono monástico (tono VIII) del himno de vísperas del común de los doctores.

Jesús:
Amiga meva, surt d'aquí
i puja al cel amb mi,

el cuerpo de la Virgen, madre mía,
la cual quiero resucitar.

Pequeño coro:
Que salga ahora mismo de la fosa
este cuerpo de santidad,
que no se corrompan la carne ni los
huesos,
pues son de gran dignidad.
Que se reúna, pues, en este día,
el cuerpo con su espíritu.
Que siempre permanezca allí [arriba],
donde reina el día sin noche.
¡Oh, cómo honra
a su Madre, Jesucristo!

Jesús:
Vosotros, que aquí me esperáis,
paz y salud siempre tengais!

Apóstoles:
¡Gloria a ti, Señor,
Alabanza, y gran honor!

Jesús:
Amigos míos, hablemme claro;
mi Madre quiero honrar.
Decidme, pues, qué honores
le daré eternamente.

Apóstoles:
Pues tú la muerte derrotaste
y de la muerte resucitaste,
tu Madre haz levantar
y de la muerte resucitar.
Corónala en alma y en cuerpo
y entrégale tus dones.

que no romanguí en el [mon] terrenal
aquest temple celestial.

Jesús:

Amiga mía, sal de aquí
y sube al cielo conmigo,

Petit cor:

Tan gloriosa és aquesta dona,
que puja al cel per la gran pureza
que ha tingut en vida i la seva bonesa.

[...]

Si la maldat de l'home i la dona
ha corromput la condició humana,
per tal que no es condemni, farà
d'advocada
santa Maria.

Mira l'escala que està preparada
al cel perquè des de la terra hi puguin
pujar

homes i dones, atès que a tots ajuda
aquesta dona.

Mira com n'és, de devota; per la
benevolença
que demostra a tothom, necis i assenyats,
que tots hi creguin i gentilment la
reclamin

Perquè els ajudi.

Tan pietosa és aquesta Verge,
s'assembla al seu Fill, que no oblida
els fills que estima; així doncs, tampoc
s'oblidarà de nosaltres
per tal com és la seva Mare.

Les nafres mostra el Fill a son Pare
i les mamelles a Jesús sa Mare,
[per tant] que s'acostin a Déu amb gran
confiança
homes i dones.

Gran goig i festa hi ha les Altures,
que a la terra hi hagi pau i benevolença,
que en aquest dia mostrin alegría
àngels i arcàngels.

Glòria sigui al Fill i al Pare
Amb tu sigui l'Espirit Salvador.
Com és honorada la Verge Maria
en aquest dia!

Jesús:

Corona et dono i al teu cap la dispo. [...]

que no permanezca en el [mundo] terrenal
este templo celestial.

Pequeño coro:

Tan gloriosa es esta Señora,
que sube al cielo por la gran pureza
que ha tenido en vida y su bondad.

[...]

Si la maldad del hombre y la mujer
ha corrompido la condición humana,
para que no se condene, hará de abogada
santa María.

Mira la escalera que está preparada
en el cielo para que desde la tierra puedan
subir

hombres y mujeres, dado que a todos
ayuda
esta Señora.

Mira cuán devota es; por la benevolencia
que demuestra a todo el mundo, necio y
sensato,
que todos crean y gentilmente la reclamen
para que les ayude.

Tan piadosa es esta Virgen,
se parece a su Hijo, que no olvida a
los hijos que ama; así pues, tampoco se
olvidará de nosotros
puesto que es su Madre.

Las llagas muestra el Hijo a su Padre
y las ubres a Jesús su Madre,
[por tanto] que se acerquen a Dios con
gran confianza
hombres y mujeres.

Gran gozo y fiesta sean en las Alturas,
que en la tierra haya paz y benevolencia,
que en este día muestren alegría
ángeles y arcángeles.

Gloria sea al Hijo y al Padre
Contigo sea el Espíritu Salvador.
¡Cómo es honorada la Virgen María
en este día!

Jesús:

Corona te doy y en tu cabeza la dispongo. [...]

En aquest fragment, la indicaió de la consuetat no és clara. Hem utilitzat l'himne de vespres d'Advent *Creator Alme Siderum*.

En este fragmento, la indicación de la consuetat no está clara. Hemos utilizado el himno de vísperas de Adviento *Creator Alme Siderum*.

Apòstols:

Gran goig hi ha [al cel] i gran contentament en té, Mare, el Creador, la qual rep tan gran exalçament a la cort de Nostre Senyor. Per damunt dels àngels rep honor i dels altres sants que són al cel, pel seu molt gran amor, car és colomada sense fel. És honrada davant el Fill que ha portat, i és ben palès; després d'Ell, en aquest regnat, la seva glòria obté. Ha vingut aquella que pregarà pels pecadors devotament; llur salvació procurarà davant Jesús omnipotent. Glòria a Tu, Senyor, que d'aquesta dona carn prengueres i li has donat el mateix honor: ha ressuscitat així com Tu ho feres.

Apóstoles:

Gran gozo hay [en el cielo] y gran contentamiento tiene de ello, Madre, el Creador, la cual recibe tal ensalzamiento en la corte de Nuestro Señor. Por encima de los ángeles recibe honor y de los otros santos que están en el cielo, por su muy gran amor, pues es paloma sin hiel. Es honrada ante el Hijo que la ha traído, y es bien patente; después de Él, en este reinado, su gloria obtiene. Ha venido aquella que orará por los pecadores devotamente; su salvación procurará ante Jesús omnipotente. Gloria a Ti, Señor, que de esta mujer carne tomaras y le has dado el mismo honor: ha resucitado así como Tú lo hiciste.

Hem adaptat la lletra al virolai a dues veus "Imperatriz de la Ciutat Joisa", del segle XIII, que es troba en el *Llibre Vermell de Montserrat* (Ms. I).

Hemos adaptado la letra al virelay a dos voces "Emperatriz de la Ciudad Gozosa", del siglo XIII, que se encuentra en el *Libro Rojo de Montserrat* (Ms. I).

Gran i petit cor:

Verge plaent, que ets tan exalçada per aquesta gent, quees troba tan esgarriada, procura que no sigui condemnada; sigues llur sol-lícita advocada. Puix que el teu si és ple de medicina, envia'n aquí, en aquesta vall mesquina, tu que ets aquí [al cel] poderosa reina [...]
Tú, que al [cel] has obtinguit estatge, i amb dolçor estàs en gentilesa tan gran, del bon Seynor ets preciosa Mare,

qui per amor és nostre germà i nostra carn.

Aquest poble, cuit per foc mesquí, que no visqui buit del refugi diví. Ajuda tothom, estel del matí. Si bé pequem i cometem gras errors i ens desviem pe mals camins, a tu acudim en aquestes situacions; i quan ens desmarxem, allibera'nas dels ardots que ens para l'enemic, i abat-lo allí, perquè el pecat que se'ns emporta no ens desviï,

Que la teva fina amor, doncs, ens
abrigui.
Aquest món més dur que maça de
savina,
insegur com l'onada marina,
et preguem, [Verge] plaent, que no ens
allunyi [de la nostra via].

Gran y pequeño coro:
Virgen placentera, que eres tan ensalzada
por esta gente, que se encuentra tan
descarriada,
procura que no sea condenada;
sé su solícita abogada.
Pues que tu seno está lleno de medicina,
envíala aquí, a este valle mezquino,
tú que estás aquí [en el cielo] poderosa
reina
[...]
Tú, que en el [cielo] has obtenido morada,
y con dulzura estás en gentileza tan
grande,
del buen Señor eres preciosa Madre,

D'acord amb la indicació de la consuetat es canta amb el so de l'himne de *Nadal Jesús Redemptor* (segle XIII).

De acuerdo con la indicación de la consuetat se canta con el sonido del himno de Navidad *Jesús Redentor* (siglo XIII).

Maria:
Estiguen amb bon ànim, pecadors,
car jo sóc aquí amb honor
i prego al meu Fill gloriós
que us sigui pietós.
Si algú de vosaltres ha errat,
que no se senti desesperat;
el meu Fill el seu Pare pregarà
i Ell [=el Fill] els meus precís oirà.
[...]

quien por amor es nuestro hermano y
nuestra carne.

Este pueblo, cocido por fuego mezquino,
que no viva vacío del refugio divino.
Ayuda a todo el mundo, estrella de la
mañana.

Si bien pecamos y cometemos gruesos
errores
y nos desviamos por malos caminos,
a ti acudimos en estas situaciones;
y cuando nos marchemos, libéranos de las
artimañas
que nos prepara el enemigo, y abátelo allí,
porque el pecado que se nos lleva no nos
desvíe,
que tu fino amor, pues, nos abrigue.
Este mundo más duro que maza de
sabina,
inseguro como la ola marina,
te rogamos, [Virgen] placentera, que no
nos aleje [de nuestra vía].

María:
Estad con buen ánimo, pecadores,
pues yo estoy aquí con honor
y ruego a mi Hijo glorioso
que sea piadoso.
Si alguien de vosotros ha errado,
que no se sienta desesperado;
mi Hijo a su Padre orará
y Él [=el Hijo] mis ruegos oirá.
[...]

“Ab goig e alegría”, com mana la consuetat, es prega que la Verge trameti “algún
refreschament” a la gent que pateix tanta pena en aquesta vall. La solemne cantúria acaba
amb una paraula d'acció de gràcies a Déu.

La part musical d'aquest moment s'ha inspirat en un tropus del manuscrit 1 de l'Orfeo
Català.

“Con gozo y alegría”, como manda la consuetud, se ruega que la Virgen envíe “algún refrescamiento” a la gente que sufre tanta pena en este valle. La solemne canturia termina con una palabra de acción de gracias a Dios.

La parte musical de este momento se ha inspirado en un tropo del ms. 1 del Orfeó Català.

Tots:
 Verge santa Maria,
 guía de la humanitat,
 guarda de l'adversitat
 aquesta companyia.
 En l'alt i sobirà cel
 tens la festa més dolça
 que la mel.
 Preserva'ns de la tempesta,
 de l'enemic cruel
 rebel,
 que puja de nit i de dia
 a fer-nos perdre el lloc [que ens espera al
 cel]
 on tu tens tanta gentileza
 i tanta alegria.
 Verge molt pietosa,
 que regnes altament,
 des de
 la terra gloriosa
 governa aquesta gent,
 servent [=esclava]
 de la vida mundana,
 [juntament] amb Jesús, el Salvador
 i tu, que ets la seva mare
 sense intervenció humana.
 Verge neta i pura,
 en el teu sant castell
 molt bell,
 la clemència hi perdura.
 T'assembles al teu Anyell,
 [ets] com Ell.
 Gran pietat sentia
 quan es féu germà nostre;
 doctor i predicador,
 la gent reconduïa.
 Glòria i honor
 a Jesús i a la seva mare
 siguin donats pel confrare
 en aquesta confraria.
 [...]
 Verge, envia'ls

algun confortament,
 puix en tu molt confia
 tota aquesta gent.
 A tu volem servir
 i al teu Fill molt car.
 Que ho puguem obtenir [=el fet
 d'enviar-nos algún confortament],
 vulgue'ns ajudar.
 Que no hi hagi res en aquest món
 que ens sigui inpedimet;
 estem agermanats
 els qui tot això desitgem.
 Siguin [donats] glòria i honor
 i lloança a Déu,
 i goig i alegria
 a tot aquest aplegament.

Todos:
 Virgen Santa María,
 guía de la humanidad,
 guarda de la adversidad
 esta compañía.
 En el alto y soberano cielo
 tienes la fiesta más dulce
 que la miel.
 Presérvanos de la tormenta,
 del enemigo cruel
 rebelde,
 que sube de noche y de día
 a hacernos perder el sitio [que nos espera
 en el cielo]
 donde tú tienes tanta gentileza
 y tanta alegría.
 Virgen muy piadosa,
 que reinas altamente,
 desde
 la tierra gloriosa
 gobierna esta gente,
 sirviente [=esclava]
 de la vida mundana,
 [junto] con Jesús, el Salvador
 y tú, que eres su madre

sin intervención humana.
Virgen limpia y pura,
en tu santo castillo
muy bello,
la clemencia perdura.
Te pareces a tu Cordero,
[eres] como Él.
Gran piedad sentía
cuando se hizo hermano nuestro;
doctor y predicador,
la gente reconducía.
Gloria y honor
a Jesús y a su madre
sean dados por el cofrade
en esta cofradía.
[...]
Virgen, envíaales

algún confortamiento,
pues en ti mucho confía
toda esa gente.
A ti queremos servir
y a tu Hijo muy querido.
Que lo podamos obtener [=el hecho de
enviarnos algún confortamiento],
quiérenos ayudar.
Que no haya nada en este mundo
que nos sea impedimento;
estamos hermanados.
quienes todo esto deseamos.
Sean [dados] gloria y honor
y alabanza a Dios,
y gozo y alegría
a todo este encuentro.

Cavallé Fort, Núria (coord.). (2006). *El Misteri de la Selva. La vitalitat de l'escena medieval als nostres dies. Patronat de la Representació del Misteri de la Selva*. Tarragona: Edicions El Mèdol.

Adaptación al catalán actual de Amadeu J. Soberanas, Armand M. Puig (1983) y Núria Cavallé (2006), 19-48. FP y FS

Misterio asuncionista de la Catedral de Valencia

El texto aparece primeramente en valenciano y, a continuación de cada intervención o acotación (a la derecha o debajo), aparece traducido en español por el autor de la tesis. No hemos pretendido hacer una traducción excesivamente rigurosa, pues se trata de valenciano poético. Tampoco hemos podido respetar siempre la rima ni la medida de los versos, que ha sido sacrificada en pos de una mejor comprensión en español. (Ver cap. VI.6.4)

Texto, dramaturgia y canto:

PRIMERA JORNADA
PRIMERA JORNADA

Quan la Maria serà en lo cadafal muntada, vaja-se'n a la cambra sua que serà aparellada e tancada ab los vels entorn, e entre-se'n per la porta ab ses dues donzelles que li vagen après detrás. E quan será al setial, assigra's honestament, e tinga en les mans unes horettes en què llija. E les donzelles pleguen tots los vels d'entorn, per tal que lo poble veja la Maria. E les dites donzelles seguen-se davant la Maria, quelcom llunyet, girant la llur cara devés la Maria. E quan serà hora de començar lo Misteri, estant la Maria asseguda, diga a les donzelles en so de "*Ab cant d'aucells*". E les donzelles lleven-se dempeus:

Cuando María esté en el catafalco subida, váyase a su cámara que estará aparejada y cerrada con los velos entorno, y éntrese por la puerta con sus dos doncellas que le vayan por detrás. Y cuando esté en el sitial, siéntese honestamente, y tenga en las manos un libro de horas en que lea. Y las doncellas pliegan todos los velos de entorno, para que el pueblo vea a María. Y las dichas doncellas siéntense ante María, algo lejos, girando su cara hacia María. Y cuando sea hora de empezar el Misterio, estando María sentada, diga a las doncellas en sonido de "Con canto de pajarillos". Y las doncellas quédense de pie:

Maria:
Donzelles fels, prec-vos vingats avant,
car jo vull anar al Senyor servir
en ensems havés, ab mi, Déu
contemplar,
lloant Jesús, fill meu, e beneir.

María:
Doncellas fieles, ruégoos vengáis
adelante,
puesto que yo quiero ir al Señor servir
y juntas habéis, conmigo, a Dios
contemplar,
alabando a Jesús, hijo mío, y bendecir.

Tantost responguen les donzelles, estant agenollades, la cobla següent, en so de "*Si cascun jorn me daz de vós*":

Respondan todas las doncellas, estando arrodilladas, la copla siguiente, en sonido de "Si cada día me dais de vos":

Donzelles:
Senyora, tost e prestament ...

Doncellas:
Señora, todas y prestamente...

E acabada llur cobla, la Maria lleu-se de son setial, e vaja-se'n honestament entorn la cambra tro a la porta, e ixqua-se'n e vaja visitar los santuaris. E les donzelles darrere ella e tancant

o estenent los vels, tanquen la porta. E quan la Maria serà davant l'Hort de Jericó, agenoll-se e diga, les mans juntes, ben alt, vers lo cel, al so de "*Aixi com dos inlfants petits*". E les donzelles estiguen agenollades ensems ab la Maria :

Y acabada su copla, María levántese de su sitial, y váyase honestarnente entorno de la cámara hacia la puerta, salga y vaya a visitar los santuarios. Y las doncellas detrás de ella y cerrando o extendiendo los velos, cierran la puerta. Y cuando María esté delante del Huerto de Jericó, arrodílese y diga, las manos juntas, muy alto, hacia el cielo, al sonido de "Así como dos niños pequeños". Y las doncellas estén arrodilladas junto a María.

| | |
|---|---|
| <p>Maria: Oh fill Jesús! Quant jo em record com pregàs Déu dins aquest hort, on Vós fos pres, ab molt grant tort, e pels jueus lliurat a mort, d'on romanguí ab desconhort. Perquè, us prec, Fill, ab lo cor fort, l'ànima em dugau a bon port.</p> <p>María:</p> | <p>¡Oh hijo Jesús! Cuánto yo me recuerdo cómo rogaste a Dios dentro de este huerto, donde fuiste apresado, con muy gran tuerto, y por los judíos librado a muerte, donde permanecí con desconcierto. Porque, os ruego, Hijo, con el corazón fuerte, el alma me llevéis a buen puerto.</p> |
|---|---|

E acabada la dita cobla, lleu-se dempeus e, devotament, faça una humiliació del cap, e vajasen a Montecalvari. E quan sera davant la Creu, agenoll-se quelcom lluny, e puis lleu-se e acost-se a la Creu e bese-la on foren clavats los peus. E puis torne atrás un poc, e agenoll-se, e diga la cobla següent en lo sobredit so:

Y acabada dicha copla, póngase en pie y, devotamente, haga una humillación de la cabeza, y váyase a Montecalvario. Y cuando esté delante de la Cruz, arrodílese algo lejos, y después levántese y acérquese a la Cruz y bésela donde fueron clavados los pies. Y después vuelva atrás un poco, y arrodílese, y diga la copla siguiente en el sobredicho sonido:

| | |
|---|---|
| <p>Maria: Déus te saul, Creu molt resplendent on penja Jesús certament, per deslliurar l'hom veranent e portar-lo a salvament davant Déu, rei omnipotent. Per mi prec mon Fill, molt excel.lent, que em traga d'aquest món present.</p> | <p>María: Dios te salve, Cruz muy resplandeciente donde cuelga Jesús ciertamente, para liberar al hombre verdaderamente y llevarlo salvamente ante Dios, rey omnipotente. Por mí ruego mi Hijo, muy excelente, que me saque de este mundo presente.</p> |
|---|---|

E acabada la cobla, faça *ut supra*. E les donzelles vagen adorar la Creu. E après la Maria vaja-se'n al Sepulcre, e agenoll-se e diga la cobla següent al dit so:

Y acabada la copla, haga *ut supra*. Y las doncellas vayan a adorar la Cruz. Y después María váyase al Sepulcro, y arrodílese y diga la copla siguiente al dicho sonido:

| | |
|---|---|
| <p>Maria: Molt honrat Sepulcre sagrat! Aprés mon Fill fon despenjat e en draps de lli fon embolcat, puis, de voler de Ponç Pilat,</p> | <p>per Josep en tu fon soterrat. E prec mon Fill, ab humilitat, que de mi li prenga pietat.</p> <p>María:</p> |
|---|---|

Muy honrado Sepulcro sagrado!
Después que mi Hijo fuese descolgado
y en trapos de lino fuese envoltado,
tras permiso de Poncio Pilato,

por José en tumba fuese sepultado.
Y ruego a mi Hijo, con humildad,
que de mí tenga piedad.

E acabada la cobla vaja a besar lo Sepulcre. E vaja-se'n a Montolivet e diga en lo dit so:

Y acabada la copla vaya a besar el Sepucro. Y váyase a Monteolivete y diga en el dicho sonido:

Maria:
Oh munt de gran resplendor
Tot lo món te deu fer honor,
com sostenguist lo Salvador
qui és del món ver Redemptor,
al qual àngels fan gran llaor.
E jo el prec molt, ab gran amor,
que a la fi em sia guiador.

María:
Oh monte de grande resplendor
Todo el mundo te debe hacer honor,
como sostuviste al Salvador
quien es del mundo verdadero Redentor,
al cual los ángeles hacen gran loor.
Y yo le ruego mucho, con gran amor,
que en el final me sea guiador.

Quan haurà acabada sa cobla, lleu-se dempeus, e si pot bastar a la dorma dels peus del Jesús, bese-hi o ab boca o ab mà. E puis torne-se'n devotament a la casa, e quan serà a la porta, gir-se devers lo altar, e puis entre-se'n e siga's en son setial. E a fort poc, per no tenir temps, lleu-se dempeus, e agenoll-se e mir envers lo cel, ab les mans juntes, e diga la cobla següent en so de "*Ab cant d'aucells*":

Cuando haya acabado su copla, póngase de pie, y si puede llegar a la forma de los pies de Jesús, béselo con la boca o con mano. Y después vuélvase devotamente a la casa, y cuando esté en la puerta, gírese hacia el altar, y después éntrese y siéntese en su sitial. Y cada poco, por no tener tiempo, levántese de pie, y arrodílese y mire hacia el cielo, con las manos juntas, y diga la copla siguiente en sonido de "*Con el canto de pajaritos*":

Maria:
Oh fill Jesús, mon Déu e Creador,
Rei poderós, de totes gents Senyor!
Vós qui tragués del infernal abís
los Paires Sants per cordial amor,
faits-me, si us plau, car Fill, tanta
d'honor,
que em portets breu al gauig de Paradís.

María:
¡Oh hijo Jesús, mi Dios y Creador,
Rey poderoso, de todas gentes Señor!
Vos quien sacara del infernal abismo
a los Padres Santos por cordial amor,
hazme, por favor, caro Hijo, tanto honor,
que me lleves en breve al gozo del
Paraíso.

E tantost torn-se a assiere en lo setial. E facen sos trons e devall l'àngel. E quan l'àngel serà davant la Maria, la Maria guard-lo molt humilment. E lo àngel diga sa cobla al so de "*Cercats d'uymay*" :

Y vuelve a sentarse en el sitial. Y hagan sus truenos mientras baja el ángel. Y cuando el ángel esté ante María, María míralo muy humildemente. Y el ángel diga su copla al sonido de "*Cercats d'uymay*"

Àngel:
Palais de Déu, alt e marvellós !...

Ángel:
¡Palacio de Dios, alto y maravilloso!...

E quan lo àngel li darà la palma, prenga-la la Maria molt humilment ab gran reverència la palma, e tinga-la devotament agenollada; bese-la, e puis lleu-se dempeus. E quan l'àngel haia acabat, responga la Maria en son so, la cobla següent:

Y cuando el ángel le dé la palma, tómela María muy humildemente con gran reverencia la palma, y téngala devotamente arrodillada; bése!a, y después póngase de pie. Y cuando el ángel haya acabado, responda María en su sonido, la copla siguiente:

| | |
|--|---|
| <p>Maria: Àngel de Déu, tres demandes vos fau. Primerament, vostre nom me digau. E l'altre après. que façats tant per mi mos cars fills Apòstols me dugau. Puis, al meu Fill, de ma part lo pregau que fals Satan yo no'l veja en ma fi.</p> <p>María:</p> | <p>Àngel de Dios, tres demandas os hago. Primeramente, vuestro nombre me digáis. Y el otro después. Que hagáis tanto por mí que mis caros hijos Apóstoles me traigáis. Después, a mi Hijo, de mi parte le rogáis que al falso Satán yo no lo vea en mi fin.</p> |
|--|---|

E quan haja acabat, torn-se a assiure. E lo àngel responga a la Maria, en son so, la cobla següent:

Y cuando haya acabado, vuelve a sentarse. Y el ángel responda a María, en su sonido, la copla siguiente:

| | |
|--|---|
| <p>Àngel: Oh Maire de Déu, Reina Imperial! ...</p> | <p>Àngel: ¡Oh Madre de Dios, Reina Imperial!...</p> |
|--|---|

Quan l'àngel se'n serà entrat e hauran fet sos trons, lleu-se la Maria del setial e agenoll-se. Faent gràcies a Déu de la embaixada de l'àngel, diga la cobla següent en son so:

Quando el ángel se haya entrado y hayan hecho sus truenos, levántese María del sitial y arrodílese. Dando gracias a Dios de la embajada del ángel, diga la copla siguiente en su sonido:

| | |
|---|--|
| <p>Maria: Gràcies grans vos fau, Paire ver Déu, un sol voler ensems ab lo Fill meu, com los meus precis no metets en oblit, ans, l'àngel bo m'a dit que em prometeu que a Paradís me portarets en breu, lo Paire, e el Fill ab lo Sant Esperit.</p> <p>María:</p> | <p>Gracias grandes os doy, Padre verdadero Dios, un solo querer con el Hijo mío, como mis ruegos no dejes en olvido, antes, el ángel bueno me ha dicho que me prometéis que al Paraíso me llevaréis en breve, el Padre, y el Hijo con el Santo Espíritu.</p> |
|---|--|

E tantost la Maria torn-se assiure en son setia!, e gir-se a les sues donzelles dient en son so:

Y María vuelve a sentarse en el sitial, y gírase a sus doncellas diciendo en su sonido:

| | |
|--|---|
| <p>Maria: Donzelles fels, anats tots prestament, e faits venir del poble molta gent, car jo els vull dar la benedicció ans que jo pas d'esta vida present,</p> | <p>e puis veuran, maravellosament, ab gran repaus, la mia Assumpció.</p> <p>María: Docellas fieles, id todas prestamente,</p> |
|--|---|

y haced venir del pueblo mucha gente,
pues yo les quiero dar la bendición
antes que yo pase de esta vida presente,

E responguen tantost les donzelles:

Donzelles:

Senyora, tot vostre voler ...

Al so de "*Quan vei la lauzeta mover*".

y después verán, maravillosamente,
con gran reposo, mi Asunción.

Y respondan todas las doncellas:

Doncellas:

Señora, todo vuestro querer...

Al sonido de "*Cuando veas a la alondra mover*..."

E après vagen les donzelles al poble e diguen-los:

Y después vayan las doncellas al pueblo y díganles:

Donzelles:

Poble de Déu !...

E lo poble los respon:

Poble:

A tots és cert. ..

E pus diguen-los:

Doncellas:

¡Pueblo de Dios!...

Y el pueblo les responde

Pueblo:

A todos es cierto...

Y después díganles:

Les dones e donzelles ...

Las mujeres y doncellas...

E après vaja lo poble a la Maria, e entren per la porta e facen sa reverència, besant la mà, e diguen llur cobla:

Y después vaya el pueblo junto a María, y entren por la puerta y hagan su reverencia, besando la mano, y digan su copla:

Poble:

Dones e donzelles ...

Pueblo:

Mujeres y doncellas...

E tantost la Maria lleu-se dempeus. . . dient-los perquè els ha fet venir. Donant-los benedicció, e senyant-los ab la palma e tocant-los, ne diga:

Y mientras María póngase en pie... diciéndoles por qué los ha hecho venir. Dándoles la bendición, y señalándolos con la palma y tocándolos, diga:

Maria:

Mos fels amics e dones, ben vingats,
car jo us he tots e totes appellats
perquè us digués que deu ésser de mi,
car dec morir ans de tres jorns passats.
E perquè sou del meu Fill molt amats,
vos denunci lo jorn de ma fi.

María:

Mis fieles amigos y mujeres,

bienvenidos,
pues os he a todos y todas llamados
para que os dijese qué va a ser de mí,
pues debo morir antes de tres días
pasados.
Y porque sois de mi Hijo muy amados,
os anuncio el día de mi fin.

E quan la Maria haja acabat, torn-se assiure. E puis dó'ls comiat dient:

Y cuando María haya acabado, vuélvese a sentar. Y después les da la despedida diciendo:

Maria:
Tornats-vos-en, mos fills, aconsolats,
pus jo us he beneïts e senyats,
e romandrets fels en la santa Fe
divinalment per totstemp confirmats.
E conservats vostres virginitats
tant com viurets. Jamai no us falliré.
Mas, prec-vos molt que venir me façats
Llatzer, Josep, cavallers molt honrats,
e dir-los-he lo misteri tot llarg,
e als sacerdots, dexebles amagats,
car foren tots fort desconsolats
com mon Fill pres martiri tan amarg.

Volveos, mis hijos, consolados,
pues yo os dejo bendecidos y señalados,
y permaneced fieles en la santa Fe
divinalmente por siempre confirmados.
Y conservad vuestras virginidades
tanto como viváis. Jamás os fallaré.
Más, ruégoos mucho que me vengan
encarados
Lázaro, José, caballeros muy honrados,
y he de decirles el misterio tan largo,
y a los sacerdotes, discípulos escondidos,
pues estaban todos muy desconsolados
como mi Hijo sufrió martirio tan
amargo.

María:

Quan la Maria haja acabat, lo poble prenga comiat dient sa cobla. E les dones axi matex, e besen-li la mà, e tinguen llur via dret Gamaliel, exint per la porta. E quan sien ab Gamaliel, saluden-se besant e abraçant e donant llurs mans a les dones. E diguen llur cobla:

Cuando María haya acabado, que el pueblo se despida diciendo su copla. Y las mujeres igualmente, y le besen la mano, y hagan su camino hacia Gamaliel, saliendo por la puerta. Y cuando estén con Gamaliel, saludense besando y abrazando y dando sus manos a las mujeres. Y digan su copla:

Poble:
Honrada gent d'alt afer ...

Pueblo:
Honrada gente de alto rango..

E Gamaniel responga:

Y Gamaliel responda:

Gamaliel:
Donchs axi deu la Verge ...

Gamaliel:
Pues así debe la Virgen...

E romanguen aquí ensem. E tantost vinga lo Joan a la porta de la Maria e toque l'anella e diga:

Y permanezcan aquí juntos. Y mientras venga Juan a la puerta de María y toque la anilla y diga:

Joan:
Donzelles fells ...

Juan:
Doncellas fieles...

E les donzelles responguen:

Y las doncellas respondan:

Donzelles:
Entrats avant...

Doncellas:
Entrad adelante...

E quan lo Joan serà davant la Maria,
diga:

Y cuando Juan esté ante María, diga:

Joan:
Verge qui fos a mi recomanada ...

Juan:
Virgen que fuiste a mí encomendada...

E la Maria estant asseguda, responga-li levant-se dempeus e metent-li les mans per les espatles, en manera que l'abraça. E axí, dient sa cobla, torn-se assiuere:

Y María estando sentada, respóndale poniéndose en pie y poniéndole las manos por las espaldas, de forma que lo abraza. Y así, diciendo su copla, vuelve a sentarse:

Maria:
Car fill, Joan, vós siats ben vingut!
Gràcies faç al Senyor qui us ha dut.
Car sapiats que jo us he demanat
a l'àngel sant qui m'ha denunciat
de part de Déu, qu'al terç jorn dec morir,
perquè de mi, fill, no us vullats partir.

¡Caro hijo, Juan, vos seáis muy venido!
Gracias doy al Señor quién os ha
llevado.
Puesto que sabéis que yo os he pedido
al ángel santo quien me ha anunciado
de parte de Dios, que al tercio día debo
morir,
poque de mí, hijo, no os queráis partir.

María:
E tantost vénen los apòstols a tocar a la porta, e aquí, *ad invicem*, dien llur cobla. E puis tocant a la porta llur cobla:

Y vienen todos los apóstoles a tocar a la puerta y aquí, *ad invicem*, dicen su copla. Después tocando a la puerta su copla:

Apòstols.
Obrits aci, devota gent ...

Apóstoles:
Abrid aquí, devota gente...

Aprés los respon lo Joan:

Después les responde Juan:

Joan:
Mos cars amics ...
E quan són davant la Maria, diuen:

Juan:
Mis queridos amigos...
Y cuando están delante de María, dicen:

Apòstols:
Castells enclaus de tanca virginal ...

Apóstoles:
Castillo recinto de valla virginal...

E quan hajan acabat, lleu-se la Maria dempeus, e dient sa cobla vaja per mig d'ells, metent les mans a cascú sobre les espatles, quasi faent mig abraçament, dient sa cobla; e ans que la acabe, torn-se a assiuere.

Y cuando hayan acabado, póngase María de pie, y diciendo su copla vaya por medio de ellos, poniendo las manos a cada uno sobre las paletillas, casi haciendo medio abrazo, diciendo su copla; y cuando la acabe, vuélvase a sentar.

Maria:
Dexeables sants, vosaltres ben vingats,
axí com sóu del meu Fill molt amats.
Dic-vos de cert que esta nit dec morir
e per ço us ha l'àngel sant aportats
cuitadament, car jo us he demanats,
perque de mi, fills, no us vullau partir.

María:
Discípulos santos, vosotros bienvenidos,
así como sois de mi Hijo muy amados.
Dígoos de cierto que esta noche voy a
morir
y por eso os ha el ángel santo
transportado

cuidadosamente, pues yo os he
demandado,

porque de mí, hijos, no os queráis partir.

E los apòstols assignen-se per cors apartadament. E la Maria, estant axí asseguda. Diga'ls :

Y los apóstoles siéntense por grupos apartadamente. Y María, estando así sentada, dígales:

Maria:

Mas prec-vos molt que em vullats
informar
anant per lo món
entre les gents vostra preïcació,
de si trobats qui us vulla contrastar
o si volran lo meu Fill adorar,
car molt desig la llur salvació.

María:

Pero os ruego mucho que me queráis
informar
yendo por el mundo
entre las gentes vuestra predicación,
de si encontráis quien os quiera rebatir
o si querrán a mi Hijo adorar,
pues mucho deseo su salvación.

E après responguen los apòstols dient:

Y después respondan los apóstoles
diciendo:

Apòstols:

Reina de tots los sants ...

Apóstoles:

Reina de todos los santos...

E quan hauran acabat, diga'ls la Maria aconsolant-los e asseguda, sa cobla:

Y cuando hayan acabado, dígales María consolándolos y sentada, su copla:

Maria:

Prec-vos, mos fills, que siats diligents
en convertir infels e totes gents,
e no dubtets les persecucions
de reis al món, menaces ne turments,
car Paradís serà dels pacients
e Déu sentirà vostres oracions.

María:

Os ruego, mis hijos, que seáis diligentes
en convertir infieles y toda la gente,
y no dudéis en las persecuciones
de reyes en el mundo, amenazas ni
tormentos,
pues el Paraíso será de los pacientes
y Dios oirá vuestras oraciones.

E après vinga lo poble cristià ab Gamaniel e tota l'altra gent. E lo poble diga, per la missatgeria que ha feta, la cobla següent:

Y después venga el pueblo cristiano con Gamaliel y toda la otra gente. Y el pueblo diga, por el mensaje que le ha dado, la copla siguiente:

Poble:

Clau de David, sement de Joaquim ...

Pueblo:

Llave de David, simiente de Joaquín...

E après Gamaljel ab los altres, acosten-se a la Maria e besen-li la mà, dient :

Y después Gamaliel con los otros, acérquense a María y bésenle la mano, diciendo:

Poble:

Vaxel sagrat, solell de resplandor ...

Pueblo:

Barca sagrada, sol de resplandor...

Aprés diguen les tres Maries:

Verge que fós de totes la pus digna ...

Después digan las tres Marías:

Virgen que fuiste de todas la más digna...

E après diguen les dones e donzelles:

O cos molt sant e pietós! ...

E tantost responga'ls a tots la Maria:

Maria:

Sors e parents del Testament Novell,
l'àngel de Déu m'ha dit que m'aparell
que aicesta nit mon Fill vindrà per mi
em vol pujar en Paradís ab Ell.
Per que jo us prec que tingats lo consell
i els manaments que el meu Fill vos
jaquí

María:

E tantost facen trons e vinguen los tres
Prínceps. Diguen:

Prínceps:

Gauig sia ab vós, Imperial Reina ...

E quan hagen acabat, lleu-se la Maria dempeus ab gran humilitat, e agenoll-se e diga:

Y cuando hayan acabado, póngase María en pie con gran humildad, y arrodílese y diga:

Maria:

Lo meu cor és alegre e fort jaucent,
car mon Fill ve ab celestial gent.
E sapiats que llong temps ha que esper
ab gran desig lo seu adveniment.
E lo Senyor, com fill obedient,
ve per complir lo meu cor e voler.

E de continent que haja acabat la Maria, facen trons e obra's lo cel. E entretant, los apòstols e prínceps e altres, munten la Maria sobre lo llit. E la Maria estiga agenollada, contemplant lo devallament del Jesús. E quan lo Jesús serà davant ella, la Maria vaja corrent a besar-li los peus e diga:

Y seguidamente que haya acabado María, hacen truenos y se abre el cielo. Y entrando, los apóstoles y príncipes y otros, suben a María sobre la cama. Y María esté arrodillada, contemplando el descenso de Jesús. Y cuando Jesús esté delante de ella, María vaya corriendo a besarle los pies y diga:

Maria:

O mon car Fill, ver Déu totpoderós,
ador, Senyor, vostre cos preciós!
Ai, Senyor meu, e tan he desijat
que yo pogués estar ensems ab Vós!
Perquè ara us veig, llucent e gloriós,

Y después digan las mujeres y doncellas:

¡Oh cuerpo muy santo y piadoso!...

Y enseguida responda a todos María:

Hermanas y parientes del Testamento
Nuevo,

el ángel de Dios me ha dicho que me
prepare
que esta noche mi Hijo vendrá por mí
me quiere llevar al Paraíso con Él.
Porque yo os ruego que atendáis el
consejo
y los mandamientos que mi Hijo os dejó.

Y mientras hacen truenos y vengan los
tres Príncipes. Digan:

Príncipes:

Gozo sea para vos, Imperial Reina...

María:

Mi corazón está alegre y gozoso
pues mi Hijo viene con celestial gente.
Y sabed que largo tiempo ha que espero
con gran deseo su advenimiento.
Y el Señor, como Hijo obediente,
hace por cumplir lo que mi corazón
quiere.

beneït siats per totstemps e lloat.

María:

¡Oh mi querido Hijo, verdadero Dios
todopoderoso,
¡adoro, Señor, vuestro cuerpo precioso!

¡Ay, Señor mío, y tanto he deseado
que yo pudiese estar junto a vos!

Responga lo Jesús:

Jesús:
Ma dolça Maire ...

Item,
L'altra maire per ço són ...

Aprés diguen los prophetes:
Verge humil ...

E après diga la Maria girada devers lo
Jesús:

Maria:
Gràcies faç a Vós, lo meu Fill car,
puix jo veig que em volets appel.lar.
E guard aquests sants que em venen far
honors
ab molts bells cants e ab forts, grans
lausós,
e els veig a tots altament resplandir,
mostrant vers mi que em venen a servir.

E quant haja acabat, prenga sent Jacme per la mà e men-lo a la Maria Salomé, e diga :

Y cuando haya acabado, tome a Santiago por la mano y también a María Salomé, y diga:

Maria:
Mon car nebot, ab mi us convé d'anar
a nostra maire per cert a visitar,
car per vostra mort viu ab gran tristor.
Quan vos veurà, dol tornarà en dolçor.
Ma dolça sor, veus ací vostre Fill
qui és vengut del Cel per mi servir.

María:

Aprés diga sent Jacme a sa mare:

Sent Jacme:
Mare, vejats com som aci venguts...

E puis respon la mare:

M. Salomé:
Gran és lo gauig e la benaurança ...

Porque ahora os veo, luciente y glorioso,
bendito seáis por siempre y alabado.

Responda Jesús:

Jesús:
Mi dulce Madre...

Ítem,
La otra madre por esto son...

Después digan los profetas:
Virgen humilde...

Y después diga María girada hacia Jesús:

María:
Gracias doy a Vos, mi Hijo querido,
pues yo veo que me queréis llamar.
Y mira a estos santos que vienen a
hacerme honores
con muchos bellos cantos y con fuertes y
grandes alabanzas,
y los veo a todos altamente resplandecer,
mostrándome que me vienen a servir.

Mi querido sobrino, conmigo os
conviene ir
a nuestra madre por cierto a visitar,
pues por vuestra muerte vive con gran
tristeza.
Cuando os vea, el duelo tornará en
dulzor.

Mi dulce hermana, ved aquí a vuestro
Hijo
que a venido del cielo para a mí servir.

Después diga Santiago a su madre:

Santiago:
Madre, ved cómo soy aquí venido...

Y después responde la madre:

M. Salomé:
Grande es el gozo y la bienaventuranza...

E quan la Maria Salomé haurà acabat, tornen sent Jacme e la Maria al Jesús, e agenollen-se. E ensems ab Moisés e Abram, diguen en so de "*Pus amor vol qu'eu sia pacients*" :

Y cuando María Salomé haya acabado, vuelvan Santiago y María junto a Jesús, y arrodíllense. Y juntos con Moisés y Abraham, digan con sonido de "Pues amor quiere que yo sea paciente".

Maria:
Anyell molt sant en lo món devallat
ab gran resplandor, príncep Emanuel!
Membre-us, Senyor, que el poble d'Israel
no sia axí per totstemps enecat,
ans, hagenl lum tost prengué de la santa
Fe,
puix que per tots prengué tan cruel
mort,
e ells vullats dur en breu al segur port
de Paradís, on ha gauig e tot bé.

María:
¡Cordero muy santo en el mundo bajado
con gran resplandor, príncipe Enmanuel!
Pláceos, Señor, que el pueblo de Israel
no esté así por mucho tiempo enecgado,
antes, hallen la luz todos acogidos a la
santa Fe,
pues que por todos tuviste tan cruel
muerte,
y a ellos queráis llevar en breve al seguro
puerto
del Paraíso, donde hay gozo y todo bien.

Respon lo Jesús:

Responde Jesús:

Jesús:
Tot ço que m'haveu ...

Jesús:
Todo esto que me habéis...

Quan lo Jesús haurà acabat, la Maria lleu-se dempeus, e prengue les mans al Jesús e beselles-hi, e mostrant-les al poble a totes parts, diga:

Cuando Jesús haya acabado, María póngase en pie, y tome las manos de Jesús y béselas, y mirando al pueblo a todas partes, diga:

Maria:
Aquestes mans han tot lo món creat
e tot quant és ne jamai sia estat,
e lo meu cos, Fill, on fos concebut
quan humilment fos del Cel devallat.
Perquè, si us plau, Fill meu glorificat,
haja d'hui més en est món prou ingrati.

Estas manos han todo el mundo creado
y todo cuanto jamás haya estado,
y mi cuerpo, Hijo, donde fuiste
concebido,
cuando humildemente fuiste del cielo
bajado.
Porque, si os place, Hijo mío glorificado,
no esté más de hoy en este mundo muy
ingrato.

María:

Dit acò, la Maria diga a les donzelles que duguen un ciri del cofre e que el donen a sent Pere. E sent Pere tinga'l encés tro que l'hi deman.

Dicho esto, María diga a las doncellas que tomen un cirio del cofre y que le den uno a San Pedro. Y Pedro téngalo encendido hasta que se lo pidan

Respon lo Jesús:

Responde Jesús:

Jesús:
Esposa mia, doncs, venits ...

Jesús:
Esposa mía, pues, venid...

Ítem.
A la part dreita us assiuré ...

Ítem,
A la parte derecha os sentaréis...

Ací prenga la Maria lo ciri en les mans e diga:

Aquí tome María el cirio en las manos y diga:

Maria:
Fill, lo meu cor és tot aparellat
de fer tantost la vostra volentat,
segons sabets, com és de mi escrit
el libre sant *De Vida* anomenat.
E puis que Vós, Fill, sots aparellats,
en vostres mans comanc l'esperit.

Hijo, mi corazón está preparado,
para hacer siempre vuestra voluntad,
según sabéis, como es de mí escrito
el libro santo *De Vida*, llamado.
Y pues que Vos, Hijo mío, estás
preparado,
en vuestras manos encomiendo mi
espíritu.

María:

E quan haurà acabat, lo Jesús, traent l'ànima del cos de la Maria, diga:

Y cuando haya acabado, Jesús, sacando el alma del cuerpo de María, diga:

Jesús:
Doncs, ix, ànima resplandent l...

Jesús:
Pues sal, alma resplandeciente...

Quan lo Jesús haurà acabat, la Maria incline's en los braços de les donzelles, ella faent com és morta. E tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la imatge e facen tot l'altre offici.

Cuando Jesús haya acabado, María inclínese en los brazos de las doncellas, ella haciendo como que está muerta. Y mientras hacen grandes truenos, meten a María debajo del catafalco. Y sacan la imagen y hacen todo el otro oficio.

SEGONA JORNADA SEGUNDA JORNADA

En la segona jornada, quan sent Miquel haurà tornat l'ànima en lo cos, los qui són davall lo cadafal meten-se sobtosament la imatge faent grans trons e fums. E ixqua sobtosament la viva.

E quan serà dalt en lo sepulcre, estant dempeus, faca's la Maria tota meravellada, axí com si jamás no fos estada en aquest món, mirant honestament ça e lla, faent grans admiracions. E los àngels agenollen-se ab molt gran reverència. E estant la Maria. en lo moviment, los àngels diguen agenollats :

En la segunda jornada, cuando san Miguel haya devuelto el alma al cuerpo, los que están debajo del catafalco métese sigilosamente la imagen haciendo grandes truenos y humos, Y salga sorpresivamente la viva.

Y cuando esté encima del sepulcro, estando de pie, hágase María toda maravillada, así como si jamás hubiese estado en este mundo, mirando honestamente aquí y allá, haciendo grandes admiraciones.

Y los ángeles arrodíllense con mucha gran reverencia. Y estando María en movimiento, los ángeles digan arrodillados:

| | |
|---|---|
| Àngels: | Ángeles: |
| Maire de Déu que ets de gràcia plena ... | Madre de Dios que eres llena de gracia... |
| Acabada la cobla. Lleven-se dempeus e ab gran reverència traugen la Maria del moniment. E puix, vagen lo Miquel e lo Gabriel als costats a part d'avant, quelcom llunyet d'ella, per ço que tothom la veja, e lo príncep detràs. E vagen cantant. ab humiliacions e comports, e la Maria girant-se a ells, e ells a ella. | |
| Acabada la copla, pónganse en pie y con mucha reverencia saquen a María del monumento. Y después vayan Miguel y Gabriel a los lados por la parte de delante, aunque alejados de ella, para que todo hombre la vea, y el príncipe detrás. Y vayan cantando con humillaciones y recatos, y María girándose a ellos, y ellos a ella. | |
| Gauig sia ab vós, Imperial Reina ... | El gozo sea con vos, Imperial Reina... |
| E així vagen tro a davant a la porta del cor. E aquí la Maria faca estació, estant girada vers l'altar. E los àngels cessen de cantar. E Io Jesús diga als apòstols: | |
| Y así vayan hacia delante a la puerta del coro. Y aquí María haga estación, estando girada hacia el altar. Y los ángeles cesen de cantar. Y Jesús diga a los apóstoles: | |
| Jesús: | Jesús: |
| Mos cars amics ... | Mis queridos amigos... |
| Aprés responguen los apòstols: | Después responden los apóstoles: |
| Apòstols: | Apóstoles: |
| Senyor, ver Déu ... | Señor, verdadero Dios... |
| E acabat, tinguen llur via devers la Maria, e quan li sien davant. agenollats diguen : | |
| Y acabado, hagan su recorrido hacia María, y cuando la tengan delante, arrodillados digan: | |
| Apòstols: | Apóstoles: |
| O vera llum dels cristians ... | Oh verdadera luz de los cristianos... |
| E quan los apòstols hagen acabat, ab gran reverència lleven-se e passen avant, e estiguen en processó. Enaprés vinguen Gamaliel e Llätzer ab los altres, e diguen: | |
| Y cuando los apóstoles hayan acabado, con gran reverencia levántense y pasen delante, y estén en procesión. Después vengan Gamaliel y Lázaro con los otros y digan: | |
| Flors virginals ... | Flor virginal... |
| E facen semblant dels apòstols. Ítem, lo poble dient : | Y hacen parecido los apóstoles. Ítem, el pueblo diciendo: |
| Poble: | Pueblo: |
| Llirs clarejants... | Lirio clareante... |
| Ítem, les Maries dient: | Ítem, las Marías diciendo: |
| Maries: | Marías: |
| Ampairits ab vera conexença. .. | Rivales con verdadera conexión... |
| Ítem, les donzelles de la Maria dient: | Ítem, las doncellas de María diciendo: |

Donzelles:
Llibre d'amor de gran saber ...

Ítem, dones e donzelles dient:
Solell del món, Emperadriu ...

E quan tots hauran acabat, estiguen processó feta de la Maria tro al Jesús. E la Maria comence a anar per mig de la processó, los àngels cantant axí com dessús. E quan passarà per cascú la Maria, ells facen grans humiliacions de llurs caps envers terra. E quan serà endret los apòstols, diguen los dits apòstols:

Y cuando todos hayan acabado, estén en procesión hecha de María hacia Jesús. Y María comience a ir por medio de la procesión, los ángeles cantando así como antes arriba. Y cuando pase junto a cada uno, ellos hacen grandes humillaciones de sus cabezas hacia tierra. Y cuando esté entre los apóstoles, digan los dichos apóstoles:

Apòstols:
Castells de fe. saluts dels pecadors ...

Ítem, Gamaliel:
Dir no es pot, Verge de gran amor ...

Ítem, lo poble cristià:
Tota llaor que per gent se pot dar ...

Ítem les tres Maries:
Fonts de virtuds a qui és tant
excel.lència...

Ítem les donzelles de la Maria:
Donzelles som que havem viscut ...

Ítem dones e donzelles:
Senyora, flum excel.lent, riu...

Enaprés la Maria vaja per la processó tocant a cascú per les espatles, quasi que en prent comiat, dient:

Seguidamente María vaya por la procesión tocando a cada uno por las espaldas, casi como haciendo despedida, diciendo:

Maria:
Oh fills cars, defensors de la fe!
Hajats per cert que dins mon cor jo us
he,
e molt carament per recomanats,
com cells qui sou del meu Fill molt
amats.
E us dic, de cert, que el cel posseirets,
e a la fi de tot lo món jugarets.

Doncellas:
Libro de amor de gran saber...

Ítem, mujeres y doncellas diciendo:
Sol del mundo, Emperatriz...

Apóstoles:
Castillo de fe, salud de los pecadores...

Ítem, Gamaliel:
Decir no se puede, Virgen de gran
amor...

Ítem, el pueblo cristiano:
Toda alabanza que por gente se pueda
dar...

Ítem, las tres Marías:
Fuente de virtudes a quien es de tanta
excelencia...

Ítem, las doncellas de María:
Doncellas somos que hemos vivido...

Ítem, mujeres y doncellas:
Señora, río excelente, río...

María:
¡Oh hijos queridos, defensores de la fe!
Haded por cierto que dentro de mi
corazón yo os tengo,
y muy caramente por recomendados,
como aquellos que sois de mi Hijo muy
amados,
y os digo, de cierto, que el cielo
poseeréis,
y en el final a todo el mundo juzgaréis.

E açó acabat, la Maria vaja devés lo Jesús, e quan lo sia davant, ab gran humiliació agenoll-se en terra e faça com qui es vol llevar lo xapelet. E los àngels ab reverència prenguen-lo hi e comanen-lo a les donzelles. E la Maria diga:

Y esto acabado, María vaya hacia Jesús, y cuando lo tenga delante, con gran humildad arrodílese en tierra y haga como que se quiere quitar el sombrerito (la toca). Y los ángeles con reverencia cójanlo y encomiéndenlo a las doncellas. Y María diga:

Maria:
 Déus infinit, eternalment regnant!
 L'esperit meu estava contemplant,
 alt en lo cel, tota la Trinitat,
 la qual los sants tostemp estan lloant,
 i hvets-me fet llevar en poc estant
 del moniment, en cos glorificat.
 Perquè, Senyor, a Vós dec adorar
 e per tostemp beneir e lloar.
 Com lo meu cos havets ressucitat,
 e el volets dalt en lo cel col.locar,
 doncs, vaig a Vós, car Fill, sens pus
 tardar,
 e prenc del món lo darrer comiat.

María:
 ¡Dios infinito, eternamente reinante!
 El espíritu mío estaba contemplando
 alto en el cielo, toda la Trinidad,
 la cual los santos siempre están loando,
 y habéisme hecho levantar en poco
 instante
 del monumento, en cuerpo glorificado.
 Porque, Señor, a vos debo adorar
 y por siempre bendecir y loar.
 Como mi cuerpo habés resucitado,
 y lo queréis alto en el cielo colocar,
 pues, voy a Vos, querido Hijo, sin más
 tardar,
 y tomo del mundo la última despedida.

Respon lo Jesús:

Jesús:
 Esposa mia, doncs venits...
 Ítem,
 A la dreta part vos assiuré...
 Ítem,
 Arquiàngels, donats-la'm ací...

Responde Jesús:

Jesús:
 Esposa mía, pues venid...
 Ítem,
 A la diestra parte os sentaré...
 Ítem,
 Arcángeles, dádmela aquí...

E acabat lo Jesús, los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús. E tantost, los àngels e apòstols e tots apinyats, en torn del Jesús e de la Maria. E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria.

E sobtosament ixca l'Ara Celi. E quan comença a pujar, los apòstols diguen:

Y acabado Jesús, los ángeles toman a María humildemente y la suben a lo alto con Jesús. Y mientras, los ángeles y apóstoles y todos apiñados, en torno de Jesús y de María. Y hacen truenos y humos. Y éntrense secretamente Jesús y María.

Y sobriamente salga el Araceli. Y cuando comienza a subir, los apóstoles dicen:

Apòstols:
 Maire de Déu, estela radiant...
 Los àngels del cembori canten:
 Qui és la que ab faç tan lluminosa?...

Apóstoles:
 Madre de Dios, estrella radiante...
 Los ángeles del cimborrio cantan:
 ¿Quién es la que con faz tan luminosa?...

Ítem,
Aicesta és la Verge gloriosa...

Ítem,
Esta es la Virgen gloriosa...

E quan lo cel sarà tancat, los apòstols meten-se en processó, tota l'altra companya següent. Comencen lo *Te Deum laudamus*, e axí cantant, *ordinatim*, vagen-se'n al Capítol per despullar-se. E aquí lamorzen, si han de què.

Y cuando el cielo se haya cerrado, los apóstoles se ponen en procesión, toda la otra compañía siguiendo. Comienzan el *Te Deum laudamus*, y así cantando, *ordinatim*, váyanse al Capítulo para desvestirse. Y aquí almuercen, si tienen de qué.

Sanchis Guarner, Manuel. 1968. *El Misteri assumpcionista de la Catedral de València*. Barcelona: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 32: 31- 53. FP y FS

Misterio asuncionista de Elche

Las indicaciones escénicas pormenorizadas y la dramaturgia aparecen solamente en español, pero los diálogos de los personajes aparecen primero en el original valenciano y a continuación traducidos al español (en general, a la derecha). (Ver cap. VI.6.5)

Texto, dramaturgia y canto:

ACTO DE LA VÍSPERA:

Procesión con el portaestandarte, sacerdotes, autoridades, actores y otros participantes en el montaje, música y coros. Salen de la Ermita de San Sebastián hacia la Basílica de Santa María.

La obra empieza cuando María y sus acompañantes (las Marías, que visten similar a la Virgen y en sus diademas va escrito su nombre, María Salomé y María Jacobe) llegan a la puerta del templo. La Virgen va vestida con túnica blanca, manto azul y en la cabeza una diadema dorada. También la acompañan dos ángeles con sendos cojines rojos y cuatro ángeles con mantos.

Cuando María y su séquito entran por la puerta de la iglesia suena el órgano, se quedan cerca de la entrada y María, mirando al altar mayor dice:

María:
Germanes mies, jo voldria
fer certa petició aquest dia:
prec-vos no em vullau deixar
puix tant me mostrau amar.

María:
Hermanas mías, yo querría
hacer cierta petición en este día:
os ruego que no me vayáis a dejar
pues tanto me mostráis amar.

Las Marías le responden con su fidelidad absoluta:

Les Maries:
Verge i Mare de Déu,
on Vós voldreu anar
vos irem a acompanyar.

Las Marías:
Virgen y Madre de Dios,
donde vos queráis andar
os habremos de acompañar.

María avanza unos pasos y arrodillada en los cojines rojos y mirando al altar dice:

María:
Ai, trista vida corporal!
Oh, món cruel, tan desigual!
Trista de mi! Jo que faré?
Lo meu car Fill, quan lo veuré?

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

María avanza unos pasos y se detiene tres veces ante los monumentos que representan un pequeño Via Crucis de la Pasión de su Hijo, al principio del pasillo central del templo (andador ascendente). El primero representa el Huerto de Getsemani y María dice:

María:
Oh, Sant Verger Getsemaní
on fonc pres lo Senyor aquí!

En tu finà tracte cruel
contra el Senyor d'Israel (1).

María: En ti finó trato cruel
 ¡Oh, santo vergel Getsemaní
 donde fue preso el Señor, aquí!
 contra el Señor de Israel (1).

(1) Este canto y los dos siguientes se suprimen en los Ensayos Generales, aunque se mantienen los movimientos escénicos.

Unos pasos más adelante se detiene ante el monte Calvario:

| | |
|--|--|
| Maria: | María: |
| Oh, Arbre Sant digne d'honor, car sobre tots ets lo millor! En tu volgué sang escampar Aquell qui lo món volgué salvar. | ¡Oh, árbol santo, digno de honor pues sobre todos eres el mejor! En ti quiso sangre derramar Aquel que el mundo quiso salvar. |

Luego se arrodilla ante el sepulcro:

| | |
|--|---|
| Maria: | María: |
| Oh, Sant Sepulcre virtuos, en dignitat molt valerós, puix en tu estigué i reposà Aquell qui cel e món crea. | ¡Oh, santo sepulcro virtuoso, en dignidad muy valioso! En ti estuvo y reposó Aquel que cielo y mundo creó. |

Acabados estos ritos el cortejo sigue adelante hacia el catafalco, rodeado de columnitas y de doce cirios grandes que iluminan la escena. El pasillo central (andador) y el catafalco están cubiertos con una alfombra similar. A la izquierda del catafalco hay un lecho rodeado de velos blancos y a la izquierda seis sitials para el séquito de mariano. María se arrodilla sobre (o junto al) lecho mirando a la puerta del templo y alrededor de pie está su séquito. La Virgen expresa su deseo ferviente de estar con su Hijo.

| | |
|---|---|
| Maria: | María: |
| Gran desig m'ha vengut al cor del meu car Fill ple d'amor tan gran que no ho podria dir on, per remei, esig morir. | Gran deseo me ha venido al corazón de mi querido Hijo lleno de amor, tan grande que no lo podría decir, y por remedio, deseo morir |

Acabada su petición, se abren las puertas del cielo y aparece un ángel con túnica y alas, portando una palma dorada. Este momento sobrenatural se remarca con música de órgano, campanas y pólvora. A media bajada del cielo el ángel lanza una lluvia de oropel dorado y dice:

| | |
|--|--|
| Àngel: | E diu que al terç jorn, sens dubtar, Ell ab sí us vol apel·lar alt en lo Regne Celestial per Regina angelical. E mana'm que us la portàs aquesta palma i us la donàs, que us la façau davant portar quan vos porten a soterrar (2). |
| Déu vos salve Verge imperial, Mare del Rei celestial, jo us port saluts e salvament del vostre Fill omnipotent. Lo vostre Fill qui tant amau e ab gran goig lo desitjau, Ell vos espera ab gran amor per ensalçar-vos en honor. | |

Ángel:
 ¡Dios os guarde, Virgen imperial,

Madre del rey celestial!
Yo os traigo saludos y salvación
de vuestro Hijo, omnipotente.
Vuestro Hijo que tanto amáis
y con tanto gozo deseáis,
os espera con gran amor
para ensalzaros con honor.
Y dice que al tercer día, sin dudar,

Él consigo os quiere nombrar,
alto en el Reino suyo celestial
como Reina angelical.
Y me ha mandado que os trajese
esta palma y os la diese,
que os la hagáis delante llevar
cuando os vayan a enterrar (2).

(2) En las representaciones actuales solamente son interpretados los primeros versos de este canto.

En cuanto la granada llega al cadafal, los componentes del cortejo de la Virgen se apresuran a acercarse al aparato y desatar las ligaduras que aseguran al pequeño cantor en su bajada. El ángel desciende del todo y entra al catafalco, se arrodilla ante María y le ofrece la palma, tras besarla y rozarla con la frente. La Madre de Dios, con la misma ceremonia, toma el objeto y manifiesta al ángel tres deseos: que le diga su nombre. Que los apóstoles la acompañen en su tránsito y que Satán no se acerque a ella en ese momento.

María:
Àngel plaent e lluminós,
si gracia trob jo davant vós,
un do vos vull demanar,
prec-vos no me'l vullau negar.
Ab mon ser, si possible és,
ans de la mia fi jo veés,
los Apòstols ací justar
per lo meu cos assoterrar (3).

María:
Ángel complaciente y luminoso
si gracia encuentro ante vos,
tres dones os quiero demandar.
Os ruego que no me lo queráis negar.
Conmigo, si posible fuese,
antes de mi fin yo viese
los Apóstoles aquí juntar
para mi cuerpo enterrar (3).

(3) Este canto se suprime en los Ensayos Generales, aunque se mantienen los movimientos escénicos.

Oída la petición, el ángel va ascendiendo al cielo, mientras corrobora las peticiones de María.

Àngel:
Los Apostols ací seran
i tots ab brevetat vindran,
car Déu qui és omnipotent
los portarà sobtosament.
I, puix, Verge ho demanau,
lo etern Déu diu que li plau
que sien ací sens dilació
per vostra consolació. (4)

Ángel:
los apóstoles aquí estarán
y todos con brevedad vendrán,
pues Dios que es omnipotente
los traerá súbitamente.
Ya que todo esto, Virgen, pedís,
el eterno Padre dice que le place
siendo así sin dilación
para vuestra consolación (4).

(4) En las representaciones actuales, solamente son interpretados los primeros versos de este canto.

Cuando el ángel penetra en el cielo debe sonar de nuevo el órgano, campanas y traca. Mientras el ángel entra en el cielo, los miembros del cortejo de María hacen una genuflexión ante ella y se sientan en los sitios del catafalco. María se arrodilla junto a (sobre) el lecho.

Ahora aparece por el comienzo del pasillo central (andador) S. Juan vistiendo túnica blanca de pureza. En su mano izquierda lleva un pergamino que representa su evangelio, mientras avanza va realizando gestos de extrañeza motivados por la fuerza sobrenatural que lo ha impulsado a llegar hasta allí. Cuando se acerca y ve a la Virgen, su madre, corre y lleno de alegría la abraza.

S. Joan:
Saluts, honor e salvament
sia a Vós, Mare excel.lent
e lo Senyor, qui és del tro,
vos done consolació.

S. Juan:
¡Saludos, honor y salvación,
sea para vos, Madre excelente.
Y el Señor que es del trueno
os conceda consolación!

María le cuenta el suceso del ángel, le habla de su próxima muerte y le ofrece la palma celestial:

Maria:
Ai fill Joan e amic meu
conforte-us lo ver Fill de Déu
car lo meu cor és molt plaent
del vostre bon adveniment (5).
Ai fill Joan, si a vós plau,
aquesta palma vós prengau
e la'm façau davant portar
quan me porten a soterrar.

María:
¡Ay, Juan, hijo y amigo mío!
Que os conforte el verdadero Dios Hijo,
pues mi corazón está muy contento
de vuestro advenimiento (5).
¡Ay, hijo Juan! Si vos gustáis
esta palma debéis tomar
y hacedla delante llevar
cuando me lleven a enterrar.

5) Este canto se suprime en los Ensayos Generales.

S. Juan toma la palma y, tras realizar el rito de besarla y rozarla con la frente, dice lleno de tristeza:

S. Joan:
Ai, trista vida corporal!
Oh, món cruel, tan desigual!
Oh, trist de mi! on iré?
Oh, llas, mesquí! Jo que faré?

S. Juan:
¡Ay, triste vida corporal!
¡Oh, mundo cruel tan desigual!
¡Oh, triste de mí! ¿A dónde iré?
¡Oh, lance mezquino! ¿Qué haré?

Se acerca más a María y le dice:

S. Joan
Oh, Verge Reina imperial!
Mare del Rei celestial!
Com nos deixau ab gran dolor,
sens ningun cap ne regidor?

S. Juan:
¡Oh, Virgen, Reina imperial,
Madre del Rey celestial!
¿Cómo nos dejáis con gran dolor,
sin nadie que sea jefe y regidor?

Después se dirige a la entrada del catafalco y mirando hacia la puerta llama a sus compañeros apóstoles:

S. Joan:
Oh, Apòstols e germans meus!
Veniu, plorem ab tristes veus,
car hui perdem tot nostre bé,
lo clar govern de nostra fe.

S. Juan:
¡Oh, apóstoles y hermanos míos,
venid, lloremos con tristes voces,
pues hoy perdemos todo nuestro bien,
el claro gobierno de nuestra fe!

De nuevo se vuelve hacia María y le declama su tristeza y desconcierto:

S. Joan:

Sens Vós, Senyora, que farem?
E ab qui ens aconsolarem?
D'ulls e de cor devem plorar
mentres viurem e sospirar.

S. Juan:

Sin vos, Señora, ¿qué haremos?
¿Y con quién nos consolaremos?
Con ojos y corazón debemos llorar
mientras vivamos, y suspirar.

Mientras S. Juan canta lo anterior, S. Pedro (uno de los personajes sagrados) va subiendo por el pasillo (andador), lleva en sus manos unas grandes llaves doradas, como símbolo de las puertas del cielo, Hay que indicar que este personaje -como otros dos más que señalaremos en su momento- ha de ser representado forzosamente por un sacerdote dado su carácter sagrado. Con los mismos gestos de extrañeza que S. Juan; al llegar junto al lecho de María, la saluda poniendo sus manos en sus hombros y da un abrazo a S. Juan. Dice a María con voz profunda:

S. Pere:

Verge humil, flor d'honor,
Mare del nostre Redemptor.
Saluts, honor e salvament
vos done Déu omnipotent.

S. Pedro:

Virgen humilde, flor de honor,
Madre de nuestro Redentor,
saludos, honor y salvación
os dé el omnipotente Dios.

Mientras S. Pedro dice lo anterior van subiendo por el pasillo (andador) desde la puerta seis discípulos con las mismas muestras de extrañeza que los dos anteriores. Tras entrar al catafalco, besan las manos a la Virgen y se arrodillan ante ella; a los otros dos discípulos los abrazan con alegría.

Mientras esto sucede, aparecen por distintas puertas del templo tres apóstoles que empiezan a subir por el catafalco. Uno de ellos ha de ser Santiago, con hábito de peregrino, túnica, capa con conchas, sombrero a la espalda y báculo con calabaza de agua. Esto simboliza el encuentro en un cruce de caminos. Se saludan entre sí y, asombrados de verse reunidos de pronto, dicen:

Ternari:

Oh, poder de l' Alt Imperi,
Senyor de tots los creats!
Cert és aquest gran misteri
ser ací tots ajustats.
De les parts d'ací estranyes
som venguts molt prestament,
passant viles i muntanyes
en menys temps d'un moment.

Ternario:

¡Oh, poder del alto Imperio,
Señor de todos los creados!
Cierto es este gran misterio
estar aquí todos ajustados.
De las partes de aquí extrañas
hemos venido prestamente,
pasando villas y montañas
en menos tiempo de un momento.

Avanzan otros pasos y dicen:

Ternari:

Ab gran goig, sens impropri,
som ací en breu portats.
Cert és aquest gran misteri
ser ací tots ajustats.

De les parts d'ací estranyes

som venguts molt prestament,
passant viles i muntanyes
en menys temps d'un moment.

Ternario:
 Con gran gozo, sin improprio,
 somos aquí en breve transportados.
 Cierto es este gran misterio

estar aquí todos ajuntados.
 De las partes de aquí extrañas
 hemos venido prestamente,
 pasando villas y montañas
 en menos tiempo de un momento.

Una vez acabado este ternario, entran en el catafalco, saludan a María, a S. Pedro ya S. Juan. Así se cumple una de las peticiones de María al ángel. Sólo falta S. Tomás que aparecerá al final de la obra. Se reúnen alrededor del lecho de la Virgen y rezan la siguiente Salve. El primer verso arrodillados, luego se levantan y van haciendo inclinaciones profundas por grupos, según recitan:

Apòstols:
 Salve Regina, princesa,
 Mater Regis angelorum,
 advocata peccatorum,
 consolatrix afflictorum.
 L'omnipotent Déu, Fill vostre,
 per nostra consolació,
 fa la tal congregació,
 en lo sant conspecte vostre.
 Vós, molt pura e defesa,
 reatus patrum nostrorum,
 advocata peccatorum,
 consolatrix afflictorum.

Apóstoles:
 Salve, Reina, princesa,
 Mater Reina de los ángeles ,
 abogada de los pecadores,
 consoladora de los afligidos.
 El omnipotente Dios, Hijo vuestro,
 para nuestra consolación,
 hace tal congregación
 en vuestra santa presencia.
 Virgen muy pura y defendida,
 reatus patrum nostrorum,
 advocata peccatorum,
 consolatrix afflictorum.

En el último verso todos los apóstoles se arrodillan excepto S. Juan, que toda la obra permanece de pie con la palma. S. Pedro se levanta y dice a la Virgen:

S. Pere:
 Oh, Déu, valeu! E que és açò
 d'aquesta congregació?
 Algun misteri amagat
 vol Déu nos sia revelat.

S. Pedro:
 ¡Oh, Dios valga! ¿Y qué es esto
 de esta congregación?
 ¡Algún misterio ocultado
 quiere Dios que nos sea revelado!

Se vuelve arrodillar S. Pedro y ahora el séquito de María en pleno se levanta de sus sitios y se coloca junto a la cabecera de María, que coge un cirio encendido como preludeo de su muerte. Con voz triste pide a sus acompañantes ser enterrada en el Valle de Josafat:

María:
 Los meus cars fills, puix sou venguts
 i lo Senyor vos haja duts,
 mon cos vos sia acomanat
 lo soterreu en Josafat.

María:
 Mis queridos hijos, pues sois venidos
 y el Señor ya os ha traído,
 mi cuerpo os sea encomendado
 y en Josafat enterrado.

Tras las últimas palabras, María cae sobre el lecho como muerta y todos se acercan a ayudarla. En este momento puede desaparecer el personaje de María y colocar en el lecho en su lugar una imagen de María yacente (si es posible con ojos cerrados). Ante el lecho de la Virgen los apóstoles con cirios encendidos en las manos dicen estos versos fúnebres, pero esperanzados en la resurrección:

Apòstols:
 Oh, cos sant glorificat
 de la Verge santa i pura,
 hui seràs tu sepultat
 i reinaràs en l'altura.

Apóstoles:
 ¡Oh, cuerpo santo glorificado
 de la Virgen santa y pura!
 Hoy serás tú sepultado
 y reinarás en la altura.

Se abre de nuevo el cielo con música de órgano, campanas y traca, y aparece cuatro ángeles con instrumentos musicales en las manos, más el Ángel Mayor (otro personaje sagrado). Una lluvia de oropel cae sobre el escenario, mientras el coro angélico comunica a María su próxima Asunción:

Àngels:
 Esposa e Mare de Déu
 a nós, àngels, seguireu.
 Seureu en cadira real
 en lo regne celestial.
 Car, puix en Vós reposa
 Aquell qui cel e món crea,
 deveu haver exalçament
 e corona molt excel·lent.
 Apòstols e amics de Déu,
 aquest cos sagrat pendreu
 e portau-lo a Josafat
 on vol sia sepultat (6).

Ángeles:
 Esposa y madre de Dios,
 a nosotros, Ángeles, seguiréis.
 Os sentaréis en trono real
 en el Reino celestial.
 Puesto que en vos reposó
 Aquel que cielo y mundo creó,
 debéis tener ensalzamiento
 y corona muy excelente.
 Apóstoles y amigos de Dios,
 tomad este cuerpo sagrado
 y llevadlo a Josafat
 donde quiere ser sepultado (6).

(6) En las representaciones actuales únicamente es interpretada la primera cuarteta de este canto.

Al llegar el Araceli al cadafal, sin detener su canto, el Ángel Mayor recoge una pequeña imagen de la Virgen vestida con velos blancos que le ofrece uno de los niños del cortejo de María. Esta minúscula talla representa el alma de la Madre de Dios. Con ello se simboliza de forma visual la separación del alma y el cuerpo, esto es, la muerte efectiva de la Virgen. En su ascenso, los ángeles entonan las mismas estrofas que cantaron en su bajada. Y con la llegada del Araceli al cielo concluye el primer acto del Misterio (Esta bajada del Araceli queda suprimida en los Ensayos Generales con el fin de no alargar excesivamente la duración de éstos).

Únicamente resta que el rector de Santa María y los Electos y el Portaestandarte, entren al cadafal y besen los pies de la imagen difunta. De igual manera proceden las Marías, los ángeles del cortejo y los apóstoles. El último en hacerlo será San Juan, quien, además, deja sobre la figura de la Virgen, cruzada sobre su pecho, la palma dorada. Seguidamente salen los cantores hacia la ermita de San Sebastián, donde se desprenden de sus vestiduras hasta el día siguiente.

ACTO DE LA FIESTA

El segundo acto del Misterio de Elche se inicia también después del canto de las Vísperas de la Asunción de María. Desde la ermita de San Sebastián y del mismo modo que ya indicamos al inicio del primer acto, vuelven a partir los cantores en el cortejo que los

traslada a la puerta mayor de la Basílica de Santa María. Entran por el andador el rector de la iglesia y el Portaestandarte y los Electos. Besan los pies de la imagen de la Virgen, cuyo túmulo funerario se halla ahora, a la derecha del escenario, y toman asiento en sus sillones respectivos. Detrás de éstos, entran los apóstoles, que también veneran la figura de María y se sitúan a su alrededor. En este segundo acto, San Pedro ha sustituido su túnica por alba, estola y capa pluvial. Por otro lado, hemos de señalar que, durante el paso de la Vespra a la Festa, se ha abierto en el centro del tablado un gran foso cuadrado rodeado por una balaustrada, que figura la sepultura preparada para recibir el cuerpo de la Madre de Cristo. Por su parte, María Salomé, María Jacobe y los ángeles del cortejo de la Virgen se detienen al principio del andador, junto a la puerta mayor del templo. Tres de los apóstoles cantan entonces una estrofa en la que deciden acercarse al lugar donde se encuentra el séquito mariano e invitarlo al sepelio de la Madre de Dios:

Ternari:

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

Ternario:

Nos parece, hermanos, que debemos andar
a las Marías rogar
si devotamente quieren venir
a la Virgen sepelir.

Descienden, pues, cuatro apóstoles hasta el comienzo del corredor inclinado y, dirigiéndose a las Marías y ángeles, entonan la siguiente invitación:

Apòstols:

A vosaltres venim pregar
que ensems anem a soterrar
la Mare de Déu gloriós,
puix tant de bé ha fet per nós.
E anem tots
ab amor i alegria,
per amor del Redemptor
e de la Verge Maria.

Apóstoles:

A vosotras venimos a rogar
pues vayamos juntos a enterrar
a la madre del glorioso Dios
que tanto bien ha hecho por nos.
Y vamos todos
con amor y alegría,
por amor del Redentor
y de la Virgen María.

A estas palabras responde el cortejo:

Maries:

Vosaltres siau ben vinguts,
parents e amics de grans virtuts.
Promptes som per a anar
a la Verge soterrar.

Marías:

Vosotros seáis bienvenidos,
parientes de grandes virtudes, y amigos.
Prontas somos para andar
a la Virgen enterrar.

Después de la contestación afirmativa, ascienden todos juntos al cadafal. A su llegada, los pequeños cantores del cortejo virginal besan los pies de la imagen y se dirigen a continuación a los asientos a ellos destinados que, en este segundo acto, se hallan situados en la izquierda del escenario.

San Pedro recoge entonces la palma depositada sobre el cuerpo de la Virgen y, cantando a San Juan, le pide que la porte ante el cuerpo de María:

S. Pere:

Preneu vós, Joan, la palma preciosa
e portau-la davant lo cos glorificat
car així ho dix la Verge gloriosa
ans que als cels se n'hagués pujat.

S. Pedro:

Tomad vos, Juan, la palma preciosa
y llevadla delante del cuerpo glorificado,
pues así lo dijo la Virgen gloriosa
antes que a los cielos se hubiese elevado.

San Juan, reconociendo el poder de Pedro, poder legado por el propio Cristo, acepta el encargo:

S. Joan:

De grat prendere la palma preciosa
i compliré lo que haveu manat,
puix que haveu potestat copiosa
de condemnar e delir tot pecat.

S. Juan:

De grado tomare la palma preciosa
y cumpliré lo que me habéis mandado,
puesto que tenéis potestad copiosa
de condenar y perdonar todo pecado.

Como en el primer acto, el paso de la palma dorada se realiza siguiendo el ceremonial de besarla y posarla ligeramente sobre la frente, tanto en el momento de darla como en el de recibirla. Después se arrodillan todos los discípulos alrededor del túmulo de María e inician un canto laudatorio como preparación de su entierro:

Apòstols:

Flor de virginal bellesa,
temple d'humilitat,
on la Santa Trinitat
fon enclosa e contesa.
Pregam-vos, cos molt sagrat,
que de nostra parentat
vos acord tota vegada
quan sereu als cels pujada.

Apóstoles:

¡Flor de virginal belleza,
templo de humildad,
donde la Santa Trinidad
fue contenida y presa!
Os rogamos, muy sagrado cuerpo,
que de nuestro parentesco
os acordéis en todo tiempo
cuando seáis subida al cielo.

Concluido el canto, se levantan todos y comienzan a entonar el salmo 114, In exitu Israel d'Egipto, propio de la liturgia de exequias. Sin embargo, atraído por los cánticos, ha hecho su aparición en la puerta mayor de la iglesia un numeroso grupo de judíos dirigido por el Gran Rabino que destaca a su cabeza. Mientras la mayoría se detienen en el lugar indicado -al inicio del andador-, dos de estos judíos comienzan a subir por el corredor con la intención de observar el origen de la música. Ambos hebreos parecen dialogar entre sí y extrañarse de tan singulares cantos. Hacen gestos que indican asombro. De pronto, uno de los dos se acerca al cadafal y descubre al grupo de apóstoles cantando alrededor de la Virgen. Rápidamente llama a su compañero y entre los dos comprueban el hallazgo. En una pequeña carrera por el andador se dirigen al grueso de los infieles y explican, también con gestos, todo cuanto acaban de ver. Los judíos se alteran, comentan entre sí y deciden asaltar al grupo de discípulos de Cristo, para robar el cuerpo de María y destruirlo después. De esta manera quieren evitar que los apóstoles, al igual que hicieron con Jesús, digan, después de enterrar a la Virgen, que ha resucitado. En un momento determinado, el canto del salmo apostólico es interrumpido por la voz airada del Gran Rabino, secundada por el resto de los

judíos que manifiestan sus intenciones hostiles mientras van subiendo por el andador de manera amenazante:

Jueus:

Aquesta gran novetat
nos procura deshonor;
anem tots a pas cuitat,
no comportem tal error.
No és nostra voluntat
que esta dona soterru,
ans de tota pietat
vos manam que ens la deixeu.
E si açò no fareu,
nosaltres cert vos direm
que us manam en quant podem,
per Adonai que ens la deixeu.

Judíos:

Esta gran novedad
nos procura deshonor.
¡Vamos todos con celeridad!
¡No consintamos tal error!
No es nuestra voluntad
que esta mujer enterréis,
antes, con toda piedad,
os mandamos que nos la dejéis.
Y si eso no hacéis,
nosotros, cierto, os diremos
que os lo mandamos, porque podemos,
por Adonai, que nos la dejéis.

Los apóstoles, sorprendidos, se arremolinan alrededor del túmulo de la Madre de Dios mientras intentan ver qué ocurre en el exterior del tablado. Los judíos que sirvieron de exploradores, se destacan del resto y suben en primer término. Los discípulos se dan cuenta de las intenciones de éstos y deciden salir para detenerlos. Descienden primero San Juan y San Pedro. El apóstol amado, enarbolando la palma, intenta parar al judío que se le acerca. San Pedro obra de igual manera. Se empujan y simulan una lucha cuerpo a cuerpo, mientras el resto de discípulos se coloca delante del féretro para evitar que éste sea profanado. Sin embargo, el elevado número de hebreos que pugna por subir hace retroceder a los apóstoles hacia el cadafal mientras continúan los cantos. A pesar de la intensa oposición de los seguidores de Cristo, el primero de los judíos logra llegar, finalmente, al escenario, romper la barrera y acercarse al féretro de María. Cuando se dispone a coger el cuerpo de la Virgen, queda paralizado y con las manos engarfiadas. Sus compañeros, a medida que van llegando al tablado y presencian el hecho milagroso, caen de rodillas arrepentidos de su acción. Entonan entonces un canto en el que suplican ayuda:

Jueus:

Oh, Déu Adonai
qui formis natura,
ajuda'ns Sabdai
saviesa pura!
Som nós penedits
de tot nostre cor.
Pregam-te, Senyor,
no vulles guarir.
Tal miracle mai
no féu creatura.
Ajudan'ns, sant Pere,
qui tens la procura!

Judíos:

¡Oh, Dios Adonai
que creaste la natura!
¡Ayúdanos, Shabdái,
sabiduría pura!
Estamos arrepentidos
con todo nuestro corazón.
Te rogamos, Señor.
que nos quieras curar.
Tal milagro jamás
hizo criatura.
¡Ayúdanos, San Pedro,
que tienes la procura!

Los discípulos de Jesús, reconociendo la sinceridad del arrepentimiento de los judíos, les piden, para poderles perdonar, que manifiesten su fe en la virginidad de María:

Ternari:

Prohomens jueus. si tots creeu
que la Mare del Fill de Déu
tostemps fon verge, sens dubtar,
ans e après d'infantar.
Pura fon e sens pecat
la Mare de Déu glorificat,
advocada dels pecadors.
creent açò guarireu tots.

Ternario:

Prohombres judíos: si todos creéis
que la Madre del hijo de Dios
siempre fue Virgen, sin dudar,
antes y después de alumbrar.
Pura fue sin pecado
la Madre de Dios glorificado,
abogada de los pecadores;
creyendo esto, todos seréis sanados.

Los judíos, que siguen arrodillados y sin poder moverse, solicitan la ayuda de los apóstoles a quienes imploran el bautismo, manifestando su firme creencia en que María es la Madre de Dios:

Jueus:

Nosaltres tots creem
que és la Mare del Fill de Déu.
Batejau-nos tots en breu.
que en tal fe viure volem.

Judíos:

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

San Pedro bautiza a los infieles tocándoles sus cabezas con la palma dorada. En esos momentos quedan milagrosamente curados y aquel judío que quedó con las manos engarfiadas junto al féretro, consigue moverlas, cayendo inmediatamente de rodillas. La alegría de los hebreos se transforma en canto:

Jueus:

Cantem, senyors!
Que cantarem?
Ab clamors, façam gracies i llaors
a la humil Mare de Déu.
A ella devem servir
tot lo temps de nostra vida,
puix sa bondat infinita
nos vullgué així guarir.
Doncs cantem tots,
tots la lloem!
Ab clamors, façam gràcies i llaors
a la humil Mare de Déu.

Judíos:

¡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 curar así.
¡Así pues, cantemos todos!
¡Todos alabémosla!
Con clamores, demos gracias y loores
a la humilde Madre de Dios.

Curados los infieles de su dolencia, se levantan en pie moviendo las manos para mostrar su curación. Y todos juntos, apóstoles y judíos, se disponen a realizar el entierro de María. En esta escena se desarrolla una pequeña procesión alrededor del cadafal. Y a pesar de la estrechez del escenario, el movimiento solemne del desfile se inicia con la cruz alzada, portada por uno de los judíos. Le siguen grupos de apóstoles y hebreos. Tras ellos, precedida del incensario, la yacija procesional con el cuerpo de la Virgen que es llevada, bajo palio, por los propios cantores. Cierran el sepelio San Pedro que actúa como preste y las dos Marías y los ángeles del cortejo. El entierro realiza una vuelta completa al escenario durante la cual se entona de nuevo el salmo 114:

Cor general:
 In exitu Israel d'Egipto
 Domus Jacob de populo barbaro,
 Facta est Judea sanctificatio eius,
 Israel potestas eius.
 Mare vidit, et fugit:
 Jordanis conversus est retrorsum.
 Montes exsultaverunt ut arietes:
 et colles sicut agni ovium.

Coro general:
 Al salir Israel de Egipto,
 la casa de Jacob de un pueblo extranjero,
 hizo de Judá su santuario,
 de Israel, su imperio.
 Lo vio el mar y huyó:
 el Jordán retrocedió.
 Dieron saltos los montes como carneros:
 y los collados como corderos.

Concluida la vuelta al cadafal, la yacija con la figura de la Virgen es devuelta a su lugar primitivo y entonan todos los personajes un hermoso canto de veneración:

Cor general:
 Ans d'entrar en sepultura
 aquest cos glorificat
 de la Verge santa i pura,
 adorem-lo de bon grat.
 Contemplant la tal figura,
 ab contricció i dolor,
 de la Verge santa i pura
 en servei del Creador.
 Respectant la tal figura,
 ser de tanta majestat,
 de la Verge santa i pura,
 adorem-lo de bon grat.

Coro general:
 Antes de entrar en sepultura
 este cuerpo glorificado
 de la Virgen santa y pura,
 ¡Adorémoslo de buen grado!
 Contemplando tal figura,
 con contricción y dolor,
 de la Virgen santa y pura
 en servivio del Creador.
 Respetando la tal figura
 ser de tanta majestad,
 de la Virgen santa y pura,
 ¡adorémoslo de buen grado!

Seguidamente, la imagen de la Virgen es recogida de la yacija procesional y, en brazos de los apóstoles, instalada ante su sepultura simulada, como hemos señalado, en el centro del escenario. La figura es colocada sobre un lienzo bellamente bordado y su cabeza, recostada sobre almohadas, se apoya en la barandilla del sepulcro. San Pedro, arrodillado ante ella, la incienza tres veces siguiendo el ritual de exequias (Esta incensación se suprime en los Ensayos Generales). Los apóstoles y judíos, de pie, entonan una vez más el salmo In exitu Israel d'Egipto. Acabado el ceremonial es bajado el cuerpo de María, mediante el lienzo mencionado, al interior del sepulcro. Y en ese preciso momento suena el órgano para anunciar que las puertas del cielo se han abierto y ha comenzado a descender el araceli. Como en la Vespra, cuatro ángeles tocan guitarras y arpa y el Ángel Mayor porta el alma de la Virgen en sus manos. El bello canto del coro angélico llena la iglesia con la promesa de la resurrección:

Àngels:
 Llevantau's, Reina excel·lent,
 Mare de Déu omnipotent.
 Veniu, sereu coronada
 en la celestial morada.
 Alegrau's que hui veureu
 de qui sou Esposa e Mare

e també veureu lo Pare
 del car Fill i etern Déu.
 Allí estareu sens tristor
 on pregareu per lo pecador
 e reinareu eternament,
 contemplant Déu onnipotent. (9)
 Ángeles
 ¡Levantaos, Reina excelente,

Madre de Dios omnipotente!
Venid, seréis coronada
en la celestial morada.
Alegraos, que hoy veréis
de quien sois Esposa y Madre,
y también veréis al Padre

del querido Hijo y eterno Dios.
Allí estaréis sin tristor,
donde rogaréis por el pecador,
y reinaréis eternamente
contemplando a Dios omnipotente.

9) En las representaciones actuales únicamente es interpretada la primera cuarteta de este canto.

En cuanto el araceli llega al cadafal, penetra en su interior a través del orificio o escotillón central, el mismo que sirvió para sepultar el cuerpo de María. Es más, justamente debajo de dicho escotillón existe un foso excavado en la propia iglesia, para que el aparato aéreo pueda entrar totalmente en el escenario. Este foso se halla el resto del año cubierto con unas tablas y puede apreciarse a la entrada del presbiterio de Santa María. Una vez el araceli se halla escondido de la vista del público, se procede a sustituir al Ángel Mayor del artefacto celeste por la imagen de la Virgen. Ésta, cuidada y adornada por sus camareras, es sujeta al aparato. Tras ello comienza la recélica a subir hacia el cielo. La imagen de María, ya sin la mascarilla mortuoria que simulaba su muerte, aparece resucitada. De esta manera plástica, con la unión del ánima que baja desde el cielo al cuerpo que había sido enterrado en la tierra, se refleja perfectamente la Asunción de la Madre de Cristo.

El ascenso del araceli, con sus ángeles entonando el mismo cántico que en la bajada, se detiene en la mitad de su recorrido quedando suspendido entre el cielo y el cadafal. En ese instante regresan a la iglesia los dos Electos que, momentos antes, habían salido a buscar al apóstol que faltaba por venir, Santo Tomás. Éste, que según la tradición se hallaba predicando en la India realiza gestos de extrañeza pues, como sus compañeros de apostolado, no comprende el motivo de tan largo y misterioso viaje. De pronto, después de avanzar unos metros por el corredor central, descubre a los apóstoles y judíos alrededor de la sepultura y comprende inmediatamente que ésta debe ser la de María:

S. Tomàs:
Oh, bé és fort desaventura
de mi trist, desaconsolat,
que no em sia ací trobat
en esta santa sepultura!

S. Tomás:
¡Oh, qué triste desventura
de mí, triste, desconsolado,
que no me haya aquí encontrado
en esta santa sepultura!

Avanza unos pasos más y se detiene asombrando, casi asustado, al descubrir en la altura, suspensa en el aire, a la Virgen rodeada de ángeles. Es en ese momento cuando se dirige a su Madre para pedirle perdón por su tardanza:

S. Tomàs:
Prec-vos, Verge excel·lent,
Mare de Déu omnipotent.
Vós m'hajau per excusat
que les Índies m'han ocupat.

S. Tomás:
Os ruego, Virgen excelente,
Madre de Dios omnipotente,
vos me deis por excusado,
pues las Indias me han ocupado.

Santo Tomás cae de rodillas al acabar su emocionado canto. El cielo vuelve a abrir sus puertas y con una música suave del órgano comienza a bajar la coronación un pequeño artefacto aéreo de estructura similar al araceli, pero de dimensiones más reducidas. Está

formado por una especie de trono central ocupado por el Padre Eterno y a sus dos lados, arrodillados sobre repisas dos niños que figuran las otras dos personas de la Santísima Trinidad. Dios Padre es el tercero de los personajes del Misterio que ha de ser representado por un sacerdote. Lentamente, la Trinidad se acerca al arceli, mientras sus ocupantes entonan el canto siguiente:

Trinitat:

Vós siau ben arribada
a reinar eternalment,
on tantost, de continent,
per Nós sereu coronada.

Trinidad:

Vos seáis bien llegada
a reinar eternamente
donde, enseguida, inmediatamente
por Nos seréis coronada.

Coincidiendo con el final del cántico el Padre Eterno que porta en sus manos una corona imperial dorada, la deja caer sujeta por un cordón. Poco a poco desciende los escasos metros que separan ambos aparatos. Al mismo tiempo, una lluvia de oro surgida del cielo envuelve a los personajes y, por fin, la corona se posa sobre las sienes de María (En los Ensayos Generales esta coronación es solamente simulada: se deja caer la lluvia de oropel, pero no la corona imperial).

El instante es inenarrable. La multitud que llena completamente el templo prorrumpe en aplausos y vítores. Todas las campanas de la iglesia, exteriores e interiores, son lanzadas al vuelo. Una salva de cohetes se dispara desde las terrazas de Santa María. y el órgano, abiertos todos sus registros, emprende un tutti majestuoso. Los ¡Visca la Mare de Déu! salen de las gargantas de cantores y espectadores. Este es el momento culminante de la Festa. La cumbre del Misterio. La Virgen, la patrona de Elche, ha sido coronada como Reina de todo lo creado en presencia de toda la población.

El texto más antiguo del Misterio de cuantos conocemos, fechado en 1625, indica que el canto de la Santísima Trinidad fue corregido por el Licenciado Comes, maestro de música del Palacio Real. Sin embargo, parece que la corrección, que reproducimos a continuación, no llegó a hacerse efectiva y, por tanto, esta segunda letra no se canta en la actualidad:

Trinitat:

Veniu, Mare excel·lent,
puix que virtut vos abona,
ab esta imperial corona
reinareu eternalment.

Trinidad:

Venid, Madre excelente,
pues virtud os abona
con esta imperial corona
reinaréis eternamente.

Durante los instantes que dura la coronación de María, los apóstoles y judíos del cadafal descubren la emotiva escena. Comprenden que la Virgen ya no está en el sepulcro que rodean porque ha resucitado y va, coronada, camino del cielo. Por ello alzan las manos hacia la altura, se unen a la acción y reciben la copiosa lluvia de oropel que inunda el escenario y sus alrededores. Santo Tomás recorre los pasos que le quedaban para llegar al tablado. Una vez allí, saluda y abraza a San Pedro y a San Juan. Éste último deshoja la palma dorada y, bajando del escenario, se abre camino dificultosamente entre la gente. Sube a las tribunas oficiales levantadas en los laterales de la iglesia y entrega hojas de esta palma al Alcalde de la ciudad y al Presidente del Patronato del Misterio (Esta acción de repartir la palma dorada no tiene lugar en los Ensayos Generales).

Cuando la Santísima Trinidad llega a la cúpula, comienza su ascenso el araceli. Los aplausos se suceden sin cesar. El órgano llena con sus sonos el recinto de la Basílica. Y como punto final, cuando el araceli está a punto de penetrar en el cielo, los apóstoles y judíos entonan una Gloria Patri de acción de gracias:

Cor general:

Gloria Patri et Filio

et Spiritu Sancto.

Sicut erat in principio

et nunc et semper

et in saecula saeculorum.

Amen.

Coro general:

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.

Amén.

El araceli, con la imagen de la Virgen, es despedido con fuertes aplausos. Los cantores salen entonces en dos filas dirigiéndose a la ermita de San Sebastián. Cierran el cortejo San Juan, San Jaime y San Pedro seguidos del rector y el Portaestandarte y los Electos. El Misterio de Elche, la Festa d'Elx, ha concluido.

Castaño García, Joan. 2012. *La Festa o Misteri d'Elx. Guía de la festividad de Nuestra Señora de la Asunción*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx.

<https://www.misteridelx.com/representacion-guia/> FP

Misterio asuncionista de Castellón

La famosa Representación de la Assunción de Nuestra Señora a los cielos.

El texto está escrito en castellano del s. XVII. (Ver cap. VI.6.6)

Texto y canto:

MARÍA, SAN BARTHOLOMÉ,
 ÁNGEL GABRIEL, SAN JUDAS,
 SAN JUAN, SAN SIMÓN,
 SAN PEDRO, SAN MATHÍAS,
 SAN PABLO, SANTO THOMÁS,

SAN PHILIPPE, DIOS PADRE,
 SAN DIEGO, DIOS HIJO,
 SAN ANDRÉS, DIOS [E]SPÍRITU
 SANTO.

(Sale MARÍA acompañada de cuatro ángeles.)

MARÍA.

Infinito poderío,
 Dios que en mis entrañas cabe,
 ¿cuándo será que se acabe
 el largo destierro mío?;
 ¿cuándo gozaré de veros
 -¡O[h] divinos ojos claros!-
 con la gloria de miraros
 segura de no perderos?
 Sufrido he doze años ya
 soledad sin vos tan dura
 jugando que por ventura
 era menester yo acá,
 mas ya vuestro apostolado
 por el mundo está esparcido:
 a cumplir su oficio ha ido
 como le está encargado.
 No permitáis, dulce Hijo,
 que esta vuestra madre amada
 viva [m]ás tiempo privada
 de su gloria y regosijo,
 y aunque los vuestros favores
 me regalan y entretienen,
 más [h]ay que en ausencia vienen
 y presencia son mejores.
 Acábece, Señor, ya
 esta noche oscura mía
 y amanesca co[n] Vos allá
 para que en Mí concluya
 lo que de los dos se canta:
 ¡Levanta, Señor, levanta

Tú el Arca santa tuya!

(Baja el ángel S. GABRIEL en una nube y con una palma)

GABRIEL.

¡O[h] Virgen de gracia llena
a quien cielo y tierra adora,
templo vivo en quien dios mora,
estéis Reina, en[h]orabuena!
Todo el cielo pretendía
venir con este mensaje,
porque es serviros de paje
interés y granjería,
mas es tal este partido
y tal gloria en él se ofrece
que serviros no merece
sino quien os ha servido.
Y así sólo en mí se emplea
esta merced tan crecida,
pues fui mensajero en vida
que en muerte también lo sea.
Ya es llegada la razón
que el cielo os espera abierto;

(Buelve el rostro al cielo.)

aquel es, Princesa, el puerto
de vuestra navegación.
Iréis dentro de tres días,
cumpliendo la humana ley,
a ser reina con el Rey
de todas las jerarquías.
Recibit, pues, en la mano,
Soberana reina mía,
esta palma que os imbía
vuestro Hijo Soberano
para que ante Vos esté
en señal firme y sigura
de vuestra limpieza pura,
de vuestra humildad y fe.
Gloria, mi Señor, os den
cielos, tierra, mar y vientos
Por infinitos sin cuentos
siglos de siglos, amén.

MARÍA.

(Representando.)

¿Es pussible que he de ver

tan presto Aquél que parí
que tomó su ser de Mí
tuviendo yo de Él mi ser?
¿Es pussible que [h]ay tan poco
de aquí a que tal bien posea?
Tiempo, ¡largo, ea, ea!,
¿cómo váis tan poco a poco?

(Cantando)

¡O[h] Gabriel, Gabriel amigo
que siempre os precias de ser
ministro de mi placer
y de mis glorias testigo.

(Representando.)

ÁNGEL.

No me olvidaré jamás
de vuestros dulces recados.
A servicios tan pagados
quien más sirve debe más,
y assí estoy yo más sujeto
como más bien empleado.

MARÍA.

Al menos, más regalado.

ÁNGEL.

Más devoto yo os prometo,
y con esto, reina, acabo
y me voy. Ved qué mandáis.

MARÍA.

Que a mi Hijo le digáis
que su gran bondad alabo;
y que antes que el tiempo allegue
y esta dulce muerte sienta,
una gloria me concienta,
le suplico no me niegue,
que la santa compañía
de apóstoles que anda fuera
no falte a mi cabecera
para aquél dichoso día,
que a quien quize tanto en vida
con amor tan firme y fuerte
quiero que estén a mi muerte
y celebren mi partida.

(Representando.)

Esto es lo que pido y quiero
de mi Hijo y Dios afable,
pues a mí será agradable
y a su majestad lijero.
Lo demás que hazer conviene
bien sé Yo que Él lo hará
que bien sigura estará
Madre que tal Hijo tiene.

ÁNGEL.

Yo voy, Señora, a tratar
en el cielo esas razones
y a ordenar los escuadrones
que por Vos han de bajar.
De vuestra casa entre tanto
disponet, Señora, Vos.

(Ayuda el ÁNGEL a subir en la cama a Nuestra Señora y despídese.)

Santísssima Reina , adiós.

MARÍA.

Con él vais, arcángel santo.

(Súbese el ÁNGEL, y sale san Juan solo.)

JUAN.

Secreto y alto gobierno
que lo ordena y rige todo,
¿quién podrá alcanzar el modo
de aquesse saber eterno?
En medio de Asia me vi
y en un solo pensamiento
un lijero fresco viento
[h]a dado conmigo aqui.
En Jerusalén me veo
y no sin causa [h]aver desde allá venido;
saber la ocazióu deseo.
Dentro de [e]sta casa mora
la Madre de Dios y mía
de justos estrella y guía
de humanos intersessora
;o[h] cassa santa y sincera,
cassa bienaventurada,
que toda estás rodeada
de arcángeles dentro y fuera!;
por tus ventanas pancean
y de ti se maravillan;
a ti se acatan y se humillan
y con esto se recrean.

(*Allégase donde está Nuestra S[eñora].*)

JUAN.

¡O[h]!, Virgen y Madre amada
de virtud y gracia llena,
¡qué es aquesto!, ¿no estáis buena?
¡O[h]!, ¿por qué estáis declinada?
Suplico os por sólo Dios
me digáis qué [h]avéis, Señora,
que no suele ésta ser [h]ora
de estar en la cama Vos.

MARÍA.

¡O[h] Juan, mi dulce querido!

JUAN.

¡O[h] Reina y Señora mía,
Madre de paz y alegría!

MARÍA.

Seáis, amigo, bien venido.
*Ya se allega mi vitoria
ya mi corona me aguarda
y lo que la muerte tarda
me quita de vida y gloria
Ya la deuda que debía
este cuerpo satisface,
ya se acaba y se deshaze
nuestra dulce compañía.*

JUAN.

No lo quiera Dios, señora
¡o[h] desdicha sin igual!

MARÍA.

Pues no es la menor señal
el veros venir agora,
porque el arcángel que vino
a darme la dulce nueva
una petición [lleva]
para el tribunal divino.
Que vuestro collegio entero
se halle al verme morir
y en vos se empieze a cumplir
porque en todo soys primero.
Tomad, amigo, esta palma
que mi Hijo me ha imbiado
y tenétmela a mi lado
cuando se me arranque el alma.

(Dale la palma. Representando.)

Sosegad, Juan, vuestro pecho
mostradme en esto afición
y no cause en vos pación
lo que en mí causa provecho.

JUAN.

El aflijido día
de mi soledad triste lamentada,
la amarga pación mía
y mi congoja ansiada,
Alma del alma mía, ya es llegada.
Mi pena llega junto
con vuestra gloria, Reina esclarecida;
aqueste es, ¡<h>ay!, el punto;
esta es la desabrida
hora que de mí fue tanto temida;
con miedo la he tenido
de esta partida el alma recelada
y mil veces [h]a sido
de mí tan lamentada
cuando de Vos, Señora; deseada.

MARÍA.

¡Cuán bien [h]avéis descubierto
lo que por mí [h]avéis sufrido!

JUAN.

No es mucho lo que he sentido,
pues no me he quedado muerto,
que me ha puesto en tal extremo
veros, Virgen, de esta suerte
que quiero con Vos la muerte
y sin Vos la vida temo.
No me aflixas más, memoria,
¿qué he de hazer sin vos, maría,
Virgen madre, en quien solía
convertir mi pena en gloria?

MARÍA.

No mostréis más sentimiento,
cesse por mi amor el llanto.
¡A[h], Juan, Juan, no lloréis tanto,
básteme el dolor que siento,
que en veros a vos lloroso
passo el trance de la muerte!

JUAN.

¡O[h] dolor, o[h] pena fuerte,

O[h] caso, o[h] mal doloroso!

MARÍA.

Para ser, Juan, mi albacea
poco coraçon es ésse.

JUAN.

Si [h]a de serlo a quien no pese
nombrad éssa que lo sea.

(Entran S. PEDRO y S. PABLO)

PEDRO.

Desidme, Pablo, ¡Qué cosa
puede acá haver sucedió
porque ssi [h]ayamos venido
jornada tan presurosa?

PABLO.

Príncipe santo y pastor
de la iglesia universal,
pontífice principal,
luz y cabeça maior,
quien aquí nos ha traído
de Roma a Jerusalén.
Él nos mostrará también
el fin a que hemos venido.
A ver a nuestra Madre entremos,
pues que ya a su puerta estamos.

PEDRO.

Vamos, Pablo; más veamos
quién son estos que aquí vienen.
El uno Diego parece
y el otro Philippe es.

PABLO.

Pues el tercero es Andrés,
alguna cosa se ofrece;

(Salen S. PHILIFE, S. DIEGO y S. ANDRÉS.)

PHILIFE.

Estando yo predicando
sonó súpito un estruendo
y un fuego me fue encendiendo
y en el aire levantando,
y volviéndose a ver quien
de Siria me <h>iva sacando
hállome que estoy hablando
con vos en Jerusalén.

DIEGO.

¡O[h], secreto y bien del cielo!
¡O[h] divina fuerza y maña!,
pues que yo también de España
he dado ese mismo buelo.

ANDRÉS.

Pues en Traçia estaba yo
de veros tan presto ajeno
cuando un torbellino y trueno
de la iglesia me sacó.
Más, ¡Sabéis, Phelippe, a qué
nos hemos juntado aquí?

PHILIPPE.

No lo sé, mas veos allí
do viene Bartholomé.

(Sale BARTHOLOMÉ con los demás apóstoles.)

PEDRO.

¡Ay, Pablo, triste barrunto
el alma triste me da!

PABLO.

¡Ay, Dios, en qué se parará
el ver tanto amigo junto!

BATTHOLOMÉ.

¿Qué es esto, en dónde me veo?
¡Jesuchristo se conmigo!

MATHEO.

¡A[h], Bartholomé; a[h], amigo!

BARTHOLOMÉ.

¿Quién me llama... ¡O[h], buen Matheo!
¡o[h], Tadeo, amigo!
¡o[h] Simón!; ¡o[h], buen Mathía[s],
a do buena es vuestra guía.

MATHEO.

No lo sé; el cielo es testigo.
Sólo sé que entrando agora
en la ciudad nos juntamos
y todos nos admiramos
en vernos aquí a des[h]ora.

BARTHOLOMÉ.

Es un misterioso caso,
¡plegue a Dio sea por bien
venir a Jerusalén

con tan presuroso passo!.
Aquí están nuestros hermanos.

PHILIPPE.

¡O[h], dichoso compañeros!
¡O[h], amigos verdaderos,
dadme vuestras santas manos!

*(Aquí se abrassan S. PHELIPPE, S. DIEGO, S. BARTHOLOMÉ y los demás apóstoles,
menos S. PEDRO y S. PABLO.)*

BARTHOLOMÉ.

Véis allí a Pedro también
y a Pablo en su compañía.

PHILIPPE.

¡O[h], alegre y dichoso día
en que mis <h> ojos os ven!

PEDRO.

¡O[h] mis fieles compañeros!

PHILIPPE.

¡O[h], varones singulares,
de la religión pilares
y de la iglesia luceros!

PABLO.

¿Es pussible , ¡ay, Dios!, que veo
de partes tan diferentes
a mis amigos presentes?
¿Es que sueño o devaneo?

PEDRO.

¡O[h], punto y dichosa suerte
que en veros me dais consuelo!
No duermo si agora velo
y si duermo no dispierte.
¡O[h], Christo rey de los reyes¹
pues lo ordenas todo Tú,
enséñanos, buen Jesús,
para lo que aquí nos tienes.
Vamos a ver, entretanto,
a nuestra madre y Señora
que ésta es la casa en que mora.
¡O[h], alcaçar divino y santo!

JUAN.

¿Qué es esto -<h>ay, triste de mí!-
que muy llorosos están?

MARÍA.

¡Ay de ti, aflijido Juan!
dulce Juan, no estéis ansí.

(Llégense todos los apóstoles alrededor de la cama y arrodillanse)

PEDRO.

¡O[h], Virgen madre y Señora!

MARÍA.

¡O[h], Pedro, en buen hora estéis!
Ya, hijo, bien podéis
desatar esta alma agora.
pues que ya cumplido veo
el regalo que os pidí
cúmplase también en mí
vuestro gusto y mi deseo.

PEDRO.

Pues, ¿qué os sentís, Reina mía?
¡Ay de mí si no estáis buena!

MARÍA.

Siento por dejaros pena
y por partirme alegría.
Mi esposo me llama y lleva
a gozar de su reposo.

PEDRO.

¡Ay, triste caso penoso!

PABLO.

¡Ay, amarga triste nueva!

PEDRO.

¡O[h] desconsolado día!
¡O[h] mal insufrible y fiero!

JUAN.

¡Ay, amigos, que me muero!
¡O[h], aflijida suerte mía!

PABLO.

¡Ay Juan, con cuanta razón
<h>os hemos hallado aquí!

JUAN.

¡Ay, amigos, ay de mí
Que se rompe el corazón!

MARÍA.

¡A[h], Juan, mirad que me aflijo!
Dejad ese llanto luego;

como [a] devoto os lo ruego
y os lo mando como a hijo
¡A[h], Pedro, a[h], Pablo, qué es eso!

PEDRO.

Amigos, templa el dolor.
Dadnos, Señora, favor
porque no se pierda el cesso.
Di, Señora, ¿Quién podrá
ir al dolor a la mano,
si aquel tiempo soberano
de veros se acaba ya;
si todos nuestros enojos
y dolores más fieros
se quitavan sólo en veros
con la virtud de esos ojos?
Vos erades nuestro espejo,
Vos nuestro descanso y guía.
¿Quién nos terná compañía?
¿Quién nos dará buen consejo?

PABLO.

¡Ay, tristes desconsolados!
Virgen, sin vos, ¡qué haremos?
¿Con quién comunicaremos
nuestras dudas y cuidados?

JUAN.

¡Ay, Pablo! Dejad agora
esas memorias, señor,
que con ellas el dolor
más se aumenta y empeora.

MARÍA.

Amigos, el llanto baste,
no sea más de lo que debe
y pues es el tiempo breve
no es bien que en llorar se gaste,
y ya estáis descontentos
en este dolor amargo,
[h]arto tiempo os queda largo;
por agora estadme atentos.
Mi gloria se va acercando;
ya se allega, bien lo siento,
y para mi testamento
las cosas siguientes mando;
el alma Dios la crió
y, si en ella [h]ay algo bueno,

todo es suyo, no es ageno,
y assí lo conozco yo,
Él la admita y la reciba
con dulce y alegre cara,
porque con su vista clara
vida eterna gose y viva.
(Mírase el cuerpo)
¡Tú, cuerpo de más ventura
que engendró varón jamás.
pues eres tierra, ternás
en la tierra sepultura.
Aguarda e Jessemaní
aquella alma tuya y mía
que goze en tu compañía
el bien que gocé por ti.
En esta misma ladera
en dos casas desechadas
viven dos pobres honradas
de perfecta vida entera,
a estas dos se les darán,
como a queridas hermanas,
essas dos ropas malsanas
que ensima de essa arca están.
Las demás pobres preceas
que en esta cassa se hallaren
se den como lo ordenaren
Pedro y Juan, mis albaceas.

JUAN.

¡Ay, triste y penoso cargo!
Virgen, ¡Cuál humano pecho
podrá en trance tan estrecho
sufrir dolor tan amargo?

MARÍA.

¡Qué es esto! ¡De qué lloráis?

JUAN.

¿Qué es lo que agora sentíx,
Virgen, de ver que os partix
y qué solos nos dejáis?

PEDRO.

¿No os parece esta razón
para que llorar se deva?

MARÍA.

No, sino para hazer prueba de un prudente coraçón.

JUAN.

¡Quién podrá tener prudencia
cuando es execivo el daño?

MARÍA.

Que no daño, que es engaño.

PEDRO.

¿Que no es daño vuestra ausencia?

MARÍA.

No, que no me ausento agora,
que más presente estaré,
pues de allá <h>os imbiaré
mil favores de hora en hora.

Y pues voy a ver mi hijo,
que con afición me espera,
echad essa pena fuera,
celebrad mi regosijo.

Ya voy, mi bien y alegría,
buen Jesús, cordero manço,
mi reposo, mi descanso,
mi luz, mi gloria y mi guía.

Recibidme entre esos brassos
Hijo querido y de Dios,
pues me habéis mostrado Vos
ya vuestros dulces abrasso.

Escojísteme por madre
y haveisme hecho, ser [en] tal,
esta merced sin igual
con venir con vuestro Padre,
pues quien tanto bien alcanza
y a quien tal merced se ha hecho,
no pide con mal derecho
vuestra bienaventuranza.

Yo la pido, yo la quiero,
Y no por el valor mío,
que sólo en el vuestro fio
y en essa esperança muero.

Abrassadme, Pedro, adiós;
su bendición os alcance
para que, de lance en lance,
subáis a la gloria vos.

Abraçaros, Juan, querría
mas, ¡ay, triste corazón!,
Dios os dé su bendición:
Tomad, recibit la mía.
Consolaros, Juan, podéis

en este dolor amargo
con que aquí se acaba el cargo
que de guardarme tenéis.
Adiós, Pablo, adiós hermano,
y, pues do [h]ay pena acude,
él os valga y os cuide
con su poderosa mano.
Dios os dé, amigos, el pago
de vuestra visita y zelo
y confirme allá en el sielo
lo que yo en la tierra hago.
Dios vivo con todos quede,
a todos consuele y guíe,
a todos su gracia imbíe
y a todos dé el bien que puede.
Divino esposo, luz del alma mía,
infinita bondad, verdad primera,
ya esta alma venturosa sale fuera
y es esas solas manos se confía.
Seas Tú su guardador y seas tú su guía,
porque pase sin miedo esta carrera.
Dulcísimo Jesús, espera, espera,
que ya el cuerpo se enflaquece y se enfría.
¡O[h], gente angelical! ¡O[h], santo coro
que aquí solemnizáis mi regosijo!,
ya voy, ya voy, divina gente santa.
Tú, mi Jesús, mi bien y mi tesoro,
recíbeme en tus brazos, dulce hijo,
que ya la voz se añuda a la garganta.

(Aquí espira la Virgen)

PEDRO.

Esto es hecho. ¡Ay, triste día!
¡Ay, amigos, esto es hecho!

JUAN.

¡Ay, mis entrañas!; ¡ay, pecho!
¡ay, mi madre!; ¡ay, mi María!
¡Ay, Pedro mirad, por Dios,
si es verdad que ya [h]a espirado!

PEDRO.

¡O[h], divino cuerpo [h]elado!
¡Ay, mi Juan; miradlo vos!

(Aquí tañen y cantan en el cielo).

JUAN.

¿No oís, Pedro, <e>la armonía

que por la madre haze el Hijo

PEDRO.

Es justo tal regosijo,
pues cobra tal compañía.

PABLO.

Alma pura, ¿a dó te vas?
Reina santa, ¿a dó te alejas?

JUAN.

¡Es pusible que nos dejas
y que no te he de ver más!
Alma ya de gloria llena,
si quieres tener memoria
en medio de tanta gloria,
de tanta aflicción y pena,
-¡O[h], fuerte pena rabiosa,
dolor triste y lastimero!
llorad, ojos, que no quiero
que sirváis ya de otra cosa;
pues ya se acabó el mirar
lo que el corazón desea,
todo vuestro oficio sea
en lugar de ver, llorar.
Esos hermosos cabellos
dejadme adorar, Señora,
pues a Dios prendió el amor
con las redes hechas de ellos.

PEDRO.

¡O[h], frente de marfil liso
donde estaba mi consuelo,
a do me mostrava el cielo
otro nuevo paraíso!

JUAN.

¿O[h], claros ojos divinos!
¡O[h], luceros celestiales
hechos para quitar males
y no develles indignos!

PEDRO:

¡O[h], orejas hermosa bellas
a escuchar siempre enseñadas
angélicas embajadas!
y a Dios mismo embuelto en ellas!

PABLO.

¡O[h], boca en quien Dios obró

el bien del linaje humano,
pues que por un sí fue sano
y muriera por un no!

JUAN.

¡O[h], precioso cuerpo humano
donde sin humana mano
se cortó un vestido humano
para el santo vero eterno;
donde, el que todo lo sabe,
tomó carne y se humilló
donde cupo y se enserró
el que en el mundo no cabe!

PEDRO.

Juan, dexat de llorar en vano.

JUAN.

¡Ay, Pedro, que el pecho arde!

PEDRO.

Pues, mirad, señor, que es tarde.

JUAN.

¡Ojalá lo fuera, hermano!
¡Ojalá tan tarde fuera
que la vida se acabara!
¡O[h], alegre y hermosa cara!,
¿cómo estáis de esa manera?

PEDRO.

De ese llorar no se saca
sino aumentar la pación.

JUAN.

El fuego del corazón
con esa humildad se aplaca.

PEDRO.

Es verdad que el daño es grave.
Pero no le alivia el llanto.

JUAN.

No le alivie y crehsca tanto
que se acabe o que me acabe.

PEDRO.

¡O[h], Chisto nuestro Maestro,
eterno Dios Soberano,
imbiad de vuestra mano
consuelo al collegio vuestro!
Y Tú, Alma Santa, que estás

sigura de estos enojos.
 Vuelve acá esos tus <h<ojos
 y nuestro dolor verás.
 Alivia nuestra alma dura
 para que demos, Señora,
 a tu santo cuerpo agora
 la devida sepultura.
 Cubridme ese cuerpo fiel,
 Juan, con ese limpio velo
 más digno del alto cielo
 que la tierra digna de él.

(Aquí cubre el cuerpo y salen las virtudes.)

COPLAS DE LAS VIRTUDES.

El Sol.

*Vos sois el sol que alumbáis
 las tinieblas de [e]sta vida.
 Torre de felicidad,
 muy cierta siguridad
 para aquél que n Vos confía.*

Luna.

*Vos sois del cielo la Luna
 con que el cielo resplandece;
 Vos, Virgen sois sola una
 y como Vos no [h] ninguna,
 el cuál, sin efecto, crece.*

Fuente.

*Vos sois Fuente do manó
 el agua clara, christalina,
 pues por humildad divina
 el verbo en Vos se encarnó
 para dar a todos vida.*

Huerto.

*Vos sois el Huerto cerrado
 de asucenas olorosa;
 madre del verbo encarnado;
 sois Plantas de finas rosas
 contra el original pecado.*

Estrella

*Vos sois Estrella del mar,
 Madre de nuestro consuelo,
 perpetua Virgen sin par;
 Vos nos querís amparar*

pues [h]oy os subix al cielo.

Espejo

*Vos sois Espejo labrado,
Cetro de virginidad,
Sacrario de castidad,
querida en extremo grado
de la Santa Trinidad.*

Rossa.

*Vos sois la fragante Rossa;
de el santo Consolador
recibió suave olor
para ser la Bresca fina
de la carne de. Señor.
Vos sois el Lirio entre espinas
que está de espinas esento,
y Vos, Virgen, según siento,
llena de gracias divinas
del alto Dios aposento.*

Palma.

*Vos sois Palma levantada
del Líbano en santidad;
vos sois Aposento y Morada
de todos muy deseada
de la santa Trinidad.*

Ciprés

*Vos sois Ciprés levantada
muy alta y my poserosa.
Ciudad de Dios piadossa,
donde ab eterno fundada
por obra maravillosa.*

Pozo.

*Vos sois Pozo manantial
de aguas de gracias mana.
Vos sois, Virgen, general,
libradnos de todo mal
a toda natura humana.*

Puerta.

*Vos sois Puerta oriental
siempre cerrada y guardad
del pecado original,
venial y actual;
pura, limpia, inmaculada.*

Torre.

*Vos sois torre de David
de ángeles bien cercada,
de la Trinidad amada
y en el cielo entronizada
más que el trono de David.*

Ciudad.

*Vos sois la Ciudad de Dios
de ángeles rodeada,
destierro de desconsuelo,
adónde las tres del cielo
la segunda fue encerrada.*

Oliva.

*Vos sois Virgen sin igual,
verde oliva y especiosa,
vos sois madre universal,
vos sois Reina celestial.
sois de Dios Madre y Esposa.*

Vara de Xesé

*Vos sois la que floreció
Vara de Jessé nombrada,
Vos sois la que mereció
y después que falleció
ser en el cielo Ensalada.*

Clavellina.

*Vos sois bella Clavellina
de aquel Clavel encarnado
que, con virtud peregrina,
destierra todo pecado
y al demonio desatina.*

Iris.

*Sois después de la tormenta
Iris que bonança ofrece,
estáis de serlo contenta,
pues al mundo bien sin cuenta.*

Açucena.

*Sois blanca, intacta Açucena,
cuyo suavísimo olor
haze humilde casta u buena
a toda alma terrena
y la guía al Redentor.*

Escala.

Vos sois de Jacob la Escala

*por cuyos passos sagrados
subirán los desterrados
a entrar del cielo en la sala
para ser de Dios premiados.*

Nave.

*Sois nave del pan del cielo
que al hombre de gracia muerto
sirve de guía y consuelo
llevándose d'este suelo
del cielo al seguro puerto.*

Concha.

*Sois de nácar, Concha hermosa
donde el rocío del cielo.
buelto aljófar, reposa;
y perla fina, preciosa,
es de las almas consuelo.*

*(Y, en acabando de dezirlas [las virtudes], levántesse S. PEDRO y S. JUAN en medio del
tablado y dize S.JUAN.)*

JUAN.

Esta palma, pedro, amigo,
llevadla que a vos conviene.

PEDRO.

Llévala Juan, pues la tiene
porque ella no ha de ir conmigo.

JUAN.

No he de ser descomedido,
el hijo mayor la lleve.

PEDRO.

A vos, dulce juan, se os debe,
que sois hijo más querido.

JUAN.

No, que vos sois la cabessa,
de la iglesia principado.

PEDRO.

Vos, mi juan, sois el dechado
de la Virgen limpiessa.

JUAN.

No os hagáis más de rogar
que no la he de llevar yo.

PEDRO.

La Virgen a vos la dio

y virgen la ha de llevar.

JUAN.

Ora bien yo no me atrevo
a contradecir en nada;
mas yo la tomo prestada
y como a vuestra la llevo.

PEDRO.

Ella es vuestra y lo será.
Phelippe, tomad de allí;
vos, Diego, passaos aquí;
llevemos el cuerpo ya.
Pablo, vos de aqueste lado.
Iremos juntos los dos.

PABLO.

¡O[h], cuerpo, do quiso Dios
estar metido y sifrado!

PEDRO.

Mi hermano Andrés, allí enfente
de auel lado no se aparte;
y Matheo de [e]sta parte
aqueste lado sustente.
Vos, Juan, id aquí delante.
caminad, amigos, vamos,
y mientras allá llegamos
algún cántico se cante.

(Llevan el santo cuerpo a la sepultura haciendo procesión cantando In exitu Israel de Egipto y después dize san PEDRO)

PEDRO.

Este es el propio lugar
donde quiso el Alma para
que se diesse sepultura
a su cuerpo singular.
Baxad, amigos, la mano;
poned el cuerpo con tiento.

PABLO.

¡O[h], venturoso aposento!
¡O[h], peñasco soberano!,
[h]oy se deposita en ti
un cuerpo, do Christo estuvo,
que del Padre su ser tuvo,
el cual se engendró de sí.

PEDRO.

La piedra con que se encierra

el sepulcro echad ensima.

JUAN.

¡O[h], piedra. De más estima
que jamás se vio en la tierra!
¡<h>Ay, señores, no cerréis
essa clara luz tan presto!

PEDRO.

Basta, Juan, lo bueno es esto.
Juan, mirad lo que hazéis.
Amigos, tened cordura;
no se vaya el tiempo en lloro.

JUAN.

¡Ay, mi encubierto tesoro!
¡Ay, sagrada sepultura!

PABLO.

Guarda –o[h], mármol!- con cuidado
el bien que se encierra en ti.
Dichoso Getsemaní
que tan joya [h]as alcanzado.
Pedro santo, ¿qué [h]aremos
sin el bien que aquí dejamos?

PEDRO.

Juan, hermano, que nos vamos
y mañana bolveremos.
Quédate en paz, cuerpo puro.

JUAN.

Con Dios quedes, cuerpo santo.

PEDRO.

¡O[h], dichoso y duro canto!

JUAN.

¡O[h], canto dichoso y duro!

PEDRO.

Alto, amigos, levantad
tened fuerte corazón,
que no faltará ocasión
de llorar en la ciudad.

(Entránse los apóstoles cantando Gloria Patri y Descúbrese el cielo arriba, donde está la Santa Trinidad, dos ángeles que bajan, dos ángeles que echan flores cuando sube la VIRGEN, y más ángeles músicos, y dize DIOS PADRE.)

PADRE.

En la eterna ordinación

de nuestro divino ser
antes de la creación
del mundo di a una mujer
especial preservación.
Aún no era hecho el infierno,
cielos, ni su claridad,
cuando en nuestro pecho eterno
se le dio tal dignidad,
por el altísimo gobierno.

HIJO.

Esta por quien fue hallada
la gracia ante mi presencia,
esta intacta inmaculada
ordena mi gran presencia
ser en cielo coronada...

PADRE.

Por princesa esclarecida...

HIJO.

Por madre del verbo eterno...

PADRE.

Por emperatriz subida
del cielo, tierra y infierno...

HIJO.

Por general y patrona
de todo cuanto [h]ay criado...
por la más santa persona...

ESPÍRITU.

Por tal se le dé el estado
de la celestial corona.

HIJO.

Ángeles bajat al punto.

(Después que los ángeles han llegado bajo prosigue DIOS HIJO)

y alsat essa piedra dura
porque con el alma pura
suba el cuerpo todo junto.
Pues que ella me dio en el suelo
el mejor lugar que [h]avía,
quiero darle en este día
el mejor lugar del cielo.

*(Los versos siguientes dize DIOS HIJO después de haver cantado la VIRGEN el
magnificat anima mea dominum y prosigue DIOS HIJO.)*

Subit, paloma querida
que el i[n]vierno ya pasó,
la tempestad se acabó
y la vara es florida.
Mostrad vuestra vista clara,
suene vuestra voz en mí,
que es muy dulce para mí
y hermosa vuestra cara.

(Después de llegada la MARÍA al cielo dize.)

MARÍA.

¡O[h], ni hijo!; o[h], mi Querido!
¡o[h], mi Padre y dulce Esposo!,
dadme este abrasso glorioso
que con él todo es cumplido.
¡O[h], dulcíssimos abrassos,
dulce y regalado beso!

HIJO.

Yo me doy, Virgen, por presto
de los virginales brassos.

MARÍA.

¡O[h], Hijo!, cuán deseada
de mí ha sido esta partida.

HIJO.

Por no quitaros la vida
no es está la muerte dada.
¡O[h], mi madre!; ¡o[h], Madre amada!
Poneos, Virgen, a mi diestra
que toda esta gloria es vuestra
por vuestra humildad ganada.
De esos cielos sois, Señora,
de la Trinidad, querida;
de los ángeles, servida;
de los tronos, emperadora.

PADRE.

Recibid, Hija querida,
esta corona de gloria,
vos que sois por mí elegida
y triunfáis del mundo en vida
con tan pujante vitoria.

HIJO.

Recibidla, madre amada,
pues gloria en ella me dais,
de ángeles sois adornada;

de la Trinidad amada
y al cielo regosijáis.

SPÍRITU.

Dulce y regalada esposa,
hija del eterno Padre,
del hijo madre preciosa,
recibidla estrella hermosa,
pues sois de Dios hija y madre.

(Ponen la corona a la VIRGEN en la cabessa y dize DIOS HIJO)

HIJO.

Que yo quiero que ansí sea,
que tal gloria a Vos conviene.

MARÍA.

Madre que tal Hijo tiene
no es mucho que tal se vea.

HIJO.

No es mucho, pues es razón;
venid que a mi gloria os llevo
a daros el reino nuevo
pacífica posesición.
Ángeles, en mi memoria
celebrad hoy regosijo,
pues es gloria de un buen hijo
que su madre tenga gloria.

(Aquí tañen los músicos y ciérrase el cielo y salen los apóstoles y SAN THOMÁS con ellos, y dize.)

THOMÁS.

Desid, ¡Cuánto [h]abrá
que murió la madre amada?

PEDRO.

Tres días ha que está enterrada.

THOMÁS.

¡Ay de mi, que tres días ha!

JUAN.

Sí, Tomás, ya aún cada día
al sepulcro hemos venido
y cantar hemos oído
vozes de gran melodía.
Que en señal que el cuerpo santo
los ángeles lo entretienen,
y del cielo van y vienen
sobre aquel dichoso canto.

THOMÁS.

¡Ay, triste!, cómo he tardado,
pues no estuve aquí al morir,
pero no tengo de ir sin ver su cuerpo sagrado.
Ya que de las Indias vengo
-una tan larga jornada-
no me he de volver sin nada;
[a] adorar su cuerpo bengo.

PEDRO.

Veis allí, Thomás, amigo,
la dichosa sepultura.

THOMÁS.

¡O[h], morada santa y pura
yo te alabo y te bendigo!
Yo te bendigo y de adoro,
preciosa piedra divina,
pues de tener fuiste digna
tan raro y santo tesoro.

JUAN.

Levantad, Pedro, essa losa.

PEDRO.

Juan, tened, que no resvale.

JUAN.

¡O[h], que olor divino sale!
¡O[h], suavidad milagrosa!
Y el cuerpo, Pedro, ¿dó está?
¡O[h], eterno y bien soberano
que os le habéis llevado allá!

PEDRO.

¿Dejáredes nos, Señor,
esta prenda acá siquiera,
porque nuestro alivio fuera
en este triste dolor?

JUAN.

¡Ay, Pablo, mirad qué passa!
¡O[h], caso de grande espanto!
¡O[h], cuerpo divino y santo!,
¿cómo habéis mudado cassa?
¡O[h], cuerpo y sagrado, a quien
para mi consuelo invoco,
para Vos el suelo es poco,
sólo el cielo os vine bien!

THOMÁS.

¿Qué es esto que está estelado?

PEDRO.

¡Ay, mi Juan, veos allí el velo
conque se cubrió el suelo
el cuerpo santo y sagrado!

JUAN.

¡O[h], preciosa santa toca!
¡O[h], soberanos despojos!
Yo te adoro con los ojos,
con el corazón y boca,
ya que el cuerpo santo y puro
que mimos en Vos embuelto
y agora ligero y suelto
de su gloria y bien seguro.

THOMÁS

Justa cosa ha sido, cierto,
que ese cuerpo que aquí estuvo
pues así la vida tuvo,
que no esté más tiempo muerto.

PEDRO.

Y essa ha sido la armonía
que hemos sentido, Señores.
y aun esos son los olores
que han salido en este día.
Celébrese tal memoria,
solemnísesse tal [h]echo,
pues es en nuestro provecho
y, para la Virgen, gloria.
Alto, vamos; nadie espere.
¡O[h], santa peña bendita,
aquí será mi visita el tiempo que aquí estuviere!

FINIS DE LA COMEDIA.

Mas i Usó, Pasqual. 1999. *La representació del misteri a Castelló*. Castelló:
Diputació de Castelló, 91-115. FP y FS

