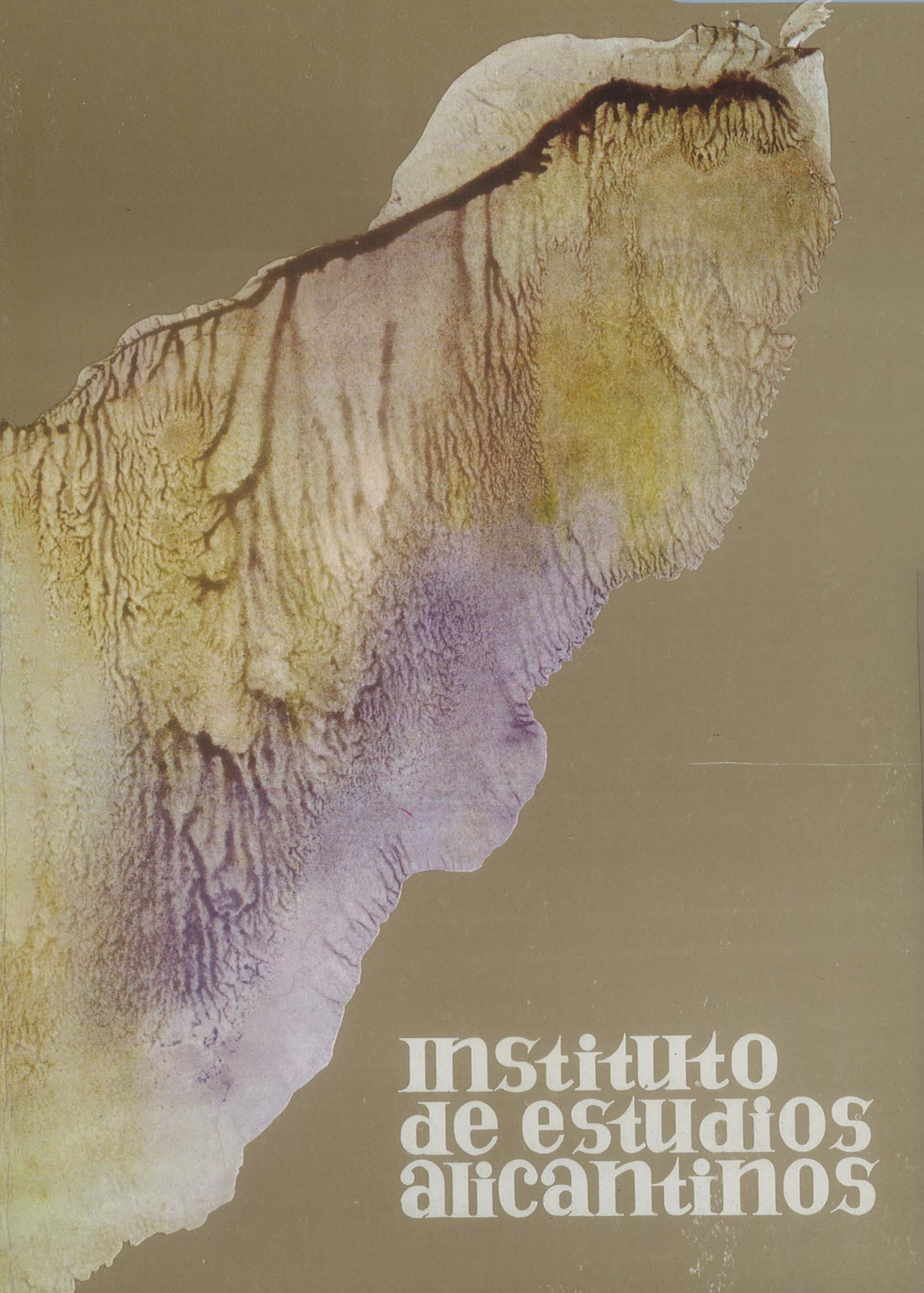


instituto de estudios alicantinos

REVISTA
DEL
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALICANTINOS
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
DE
ALICANTE

Patronato José M.ª Quadrado del C. S. I. C.

Núm. 21
II Epoca
Mayo-Agosto, 1977

DIRECTOR: JUAN ORTS SERRANO
SUB-DIRECTOR Rafael Azuar
CONSEJO ASESOR: Juan Mateo Box
José A. Cía
Enrique Llobregat
Manuel Martínez Blasco
P. Francisco Espinosa Cañizares
Gaspar Peral Baeza
Gregorio Hernández Rodríguez

PORTADA: José A. Cía
DEPOSITO LEGAL: A. 51 - 1969
IMPRESA EN: Gráficas DIAZ - Vial de los Cipreses, 19 - Alicante

SUMARIO

Página

ESTUDIOS Y ARTICULOS

Una egregia figura musical: Oscar Esplá
Juan de Dios Aguilar 7

Oscar Esplá, en solitario
Moisés Davia 15

Sobre la obra escénica de Oscar Esplá
Leopoldo Hontañón 19

Oscar Esplá y Alicante. Presente y futuro
Antonio Iglesias 29

Valencia, su paisaje, su espíritu, su amistad en Oscar Esplá
Eduardo López-Chavarri Andújar 35

Un compositor de excepción: Oscar Esplá
Federico Moreno Torroba 39

En el primer aniversario del fallecimiento de Oscar Esplá. Algunas reflexiones
Gerardo Pérez Busquier 43

El primer homenaje a Oscar Esplá (Crónica y textos)
Vicente Ramos 49

OSCAR ESPLA Y EL «MISTERIO» DE ELCHE

Introducción
Juan Gómez Brufal 69

Escritos de Oscar Esplá sobre el «Misterio» y entrevistas, comentarios y noticias sobre la labor de Oscar Esplá en relación con el «Misterio».

1) El «Misterio de Elche». Consideraciones de Estética alrededor de la «Festa» 73

Página

2) a) La música del Misterio de Elche y Oscar Esplá..... 78

b) Elche. Una joya lírica. La «Festa de Elche» 84

c) Elche. Impresiones. Una comida en «Villa Carmen»..... 86

3) La «Festa»..... 89

4) El Misterio de Elche 91

5) Apuntes sobre «La Festa d'Elig» 96

6) Singularidad del Misterio de Elche..... 100

7) En torno al VII Centenario del «Misterio de Elche»..... 101

8) El Misterio de Elche 104

9) Consideraciones en torno al Misterio de Elche o «Festa d'Elig» 120

10) Sobre «Los Misterios de Elche» 132

ESTUDIOS Y ARTICULOS

Juan de Dios Aguilar

UNA EGREGIA FIGURA MUSICAL. OSCAR ESPLA

La magnitud artística y humana de Oscar Esplá es tan intensa que resulta ardua empresa fijarla y estudiarla en un sencillo artículo. Nuestro propósito no será ésto, pero sí nos agradaría observar determinados aspectos del Maestro, de su persona y de su obra, que ayuden un tanto a perfilar su personalidad, durante muchos años más conocida y celebrada en el extranjero que en su propia Patria.

Ello no fue efecto premeditado ni consecuencia de otra cosa que el desconocimiento que aquí se tuvo de su alta personalidad musical y de sus geniales creaciones. Todo ello era muy lógico.

Nuestra falta de grandes Orquestas: la pobreza de revistas y publicaciones profesionales; la escasa cultura musical de los españoles; la inexistencia de grabaciones en discos y la restricción de certeros críticos que orientaran a estos efectos en la prensa, revistas, conferencias, etc., fueron causa indudable de que la obra de Esplá no lograra la difusión que merecía y su consiguiente conocimiento, siquiera fuera por el público melómano

No obstante, hemos de hacer constar que la alta crítica española no se desentendió nunca de la significada figura de Esplá, al menos Víctor Espinós, en sus primeras composiciones; Adolfo Salazar, casi descubridor y profeta, hasta los años treinta; Antonio Iglesias, en su obra pianística; Federico Sopeña, Fernández

Cid, Gerardo Diego y Lerdo de Tejada, entre otros, en las columnas de la prensa diaria. Y Tomás Marco, que en su trabajo sobre "La generación de Maestros" dice: "El autor más importante de esta generación es Oscar Esplá. Y es más importante no sólo por la proyección general de la música, sino porque es un autor desligado de la servidumbre de un nacionalismo que ya Manuel de Falla había sublimado".

El mismo Esplá nos decía por el año 1950:

—La mayor parte de mis obras están publicadas por editores extranjeros, principalmente la casa Max Esching, de París.

Aparte sus aficiones de viajero, atraído siempre por Alemania, surgieron los años de la guerra y posguerra, que lo alejan de su tierra y vive en Bruselas y París; y las naciones centroeuropeas conocen su obra, advierten sus méritos artísticos y es celebrado como un auténtico gran compositor, siendo objeto de cargos y distinciones que le señalaban como un destacado músico europeo.

A su regreso a la Patria, en plena posguerra, en años difíciles para desarrollos artísticos, Esplá es ya un compositor de una lograda e intensa madurez artística, con infinitas ideas y proyectos que cuajan pronto en una continuada labor creadora.

Su personalidad se agiganta a pesar de la independencia de su carácter, que le hace vivir en un cierto aislamiento respecto del mundo musical, cobijado en su piso del Paseo de las Acacias, en Madrid, o en su deliciosa residencia alicantina de "Ruaya", cerca del poblado de la Santa Faz, donde tuvimos la suerte de acompañarle alguna tarde, cerca de su piano, de sus libros y montones de papel pautado.

Allí componía sin descanso, dando expresión artística a sus ideas y motivos musicales, tomados muchas veces de la huerta, la montaña y La Marina alicantina. Oscar Esplá no admite imposiciones de estilos ni escuelas: obedece tan sólo a las normas que le dicta su conciencia, su técnica y su puro concepto estético, afirmando en sus obras cualidades personales siempre bien acusadas.

Sus formas sinfónicas son de alto porte, consiguiendo para su música y para la música española trascender al plano universal, hasta el que tan difícilmente se pudo llegar hasta aparecer con él los nombres gloriosos de Albéniz, Granados, Falla y Turina.

Su obra alcanza un valor muy considerable, tanto por su cuantía como por su calidad, toda en formas nobles y de alta concepción, con temas de dulce expresión y de pura y excelente contextura, que la aleja un tanto de aquello que capta popularidad y ofrece facilidades interpretativas, siendo ésta una de las causas por las que sus obras más fundamentales sean casi desconocidas hasta para el público más asiduo a los conciertos, donde no se incluyen fácilmente sus producciones.

Así se comprende que a Oscar Esplá se le conozca, a través de la crítica sumaria y la vulgar redacción, como el autor de "La Nochebuena del Diablo", pareciendo que con ello está dicho todo respecto a él.

Pero lo cierto es que hay otro Esplá, desconocido por el gran público o ignorado por los críticos poco estudiosos, por las orquestas e intérpretes de repertorios al uso y por la exiguidad discófila.

El tema se presta a un amplio ensayo que no es posible en esta ocasión, pero que sería una actitud de justicia y servicio a la música española de nuestro tiempo y que algún día habrá que abordar por plumas capacitadas para el caso.

Porque es cierto que "La Nochebuena del Diablo" ha conquistado una popularidad merecida. Es obra de aura fragante, de fino humorismo, de alada melodía, fresca y juvenil, que aparece justo durante medio siglo en los programas de las más famosas orquestas de todo el mundo, siempre con creciente éxito.

Pero lo cierto es que hay una obra de creación en la vida longeva del Maestro de un signo hondo, sugestivo, de alta calidad y de recia contextura, que desborda con amplia significación estética y que difícilmente llega al público por la desoladora monotonía programática.

En su amplia y valiosa producción figuran sus Sonatas. La primera de ellas, la en "Si menor para piano y violín", había sido compuesta en el año 1915, y de ella dijo la crítica de aquel tiempo que esta obra representaba un momento capital en la historia de la música española. Y actualmente, en la "Historia de la Música en la Sociedad Europea", publicada por el Colegio de México se dice que "esta Sonata es la más importante que, en su género cíclico, se haya producido en Europa, desde la aparición de la de César Franck, iniciadora del citado género".

La "Sonata del Sur", escrita en 1943, fue una de las obras predilectas del Maestro. De ella ha escrito Tomás Marco: "La *Sonata del Sur* es un hito a señalar. Con ella el autor se despoja de todo localismo para profundizar en las raíces de lo español y lo mediterráneo". Y Honegger, el brillante compositor suizo a quien Oscar Esplá sucedió en el sillón de la Academia Francesa, dijo también de esta Sonata que "era una de las más trascendentales creaciones musicales del siglo XX".

Y en 1949 aparece la "Sonata Española". En este caso, la UNESCO encarga una obra pianística a once compositores de fama mundial para celebrar el Centenario de la muerte de Chopin. La "Sonata Española" se estrena en París y la crítica más exigente reconoce en ella una obra maestra, quizá la más intensa de las once encargadas. Esplá era un enamorado del piano y para él sugirió en este caso una creación de intensa emotividad, tonal, frente a las atonalidades al uso, con suma riqueza de lenguaje, con una cuidada sintaxis y técnica impecable; todo envolviendo en tenues celajes una sencilla canción de corro de su tierra natal.

¿Cuántos españoles conocen estas tres Sonatas del Maestro levantino...?

Otras obras suyas: "La Pájara Pinta", que es una jugosa excelsitud de la sencillez y la ternura.

"Don Quijote velando las armas" es una maravillosa evocación lírica de la epopeya cervantina.

Y como el espacio no nos permite más extensión, tan sólo anotaremos la profunda delicadeza de las "Canciones playeras"; la inteligente y cuidada restauración de la partitura del célebre "Misterio" de Elche; la grandiosidad de la "Sinfonía Aitana", de 1964, como una hermana mayor de la "Sinfonía Coral" compuesta años antes; el "Psalmo 129 De Profundis" en 1966, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, obra de hoy, en la que Esplá mantiene su ideal estético sirviendo un mensaje de puro sentido sacro; en 1968 estrena la "Cantata" que le encarga el Ministerio de Información y Turismo.

En otro género cuenta el ballet "El Contrabandista", que estrenó Antonia Mercé, y las óperas "La Balteira", "La Forêt perdue", "Calixto y Melibea", en la que trabajó mucho últimamente, y aún estrenó en el Teatro Real "El pirata cautivo", en Junio de 1975, cumplidos ya sus 88 años de vida.

Y no terminamos sin citar su "Lírica Española", verdadera obra monumental, dedicada "A María Victoria", su esposa y compañera de toda su vida. De esta obra han quedado terminados seis Cuadernos; es conocida en parte y con ella queda para la posteridad una clara y terminante prueba de la inteligente y delicada labor de este alicantino genial, de este gran hombre que vivió sus 89 años entregado totalmente al engrandecimiento de la música española.

Serie AD № 594297

MINISTERIO DE JUSTICIA
Registros Civiles

CERTIFICACION LITERAL DE INSCRIPCION DE nacimiento.- (1)

Sección 1ª.
Tomo 31 (1-
Pág. —
Folio (2) 277 vtº.

REGISTRO CIVIL DE Alicante
Provincia de

El asiento al margen reseñado literalmente dice así: En la ciudad de Alicante a las nueve horas de la mañana del día ocho de agosto de mil ochocientos ochenta y seis, ante D. José María de Alfonseti Juez municipal y Don Germán Bernabeu García, Secretario, compareció Trino Esplá Visconti, natural de Alicante, término municipal de idem, provincia de idem, mayor de edad, de estado casado, profesión empleado de telégrafos, domicilio en Alicante, Plaza San Francisco núm. cuatro presentando con el objeto de que se inscriba en el Registro Civil un niño y el efecto como Padre del mismo declaró.- que dicho niño nació vivo en la casa Paterna el día once del actual a las 5,20 horas de la mañana. Que es hijo legítimo del compareciente, natural de Alicante, domicilio en idem, y de Francisca Triay Querada, natural de idem, domiciliada con su marido.- Que es nieto por línea paterna de Manuel Esplá Cardá natural de Alicante y de Dolores Visconti Lopez, natural de idem de estado casados y por línea materna de Francisco Triay García, natural de Cartagena y de Concepción Querada Asensi, natural de Alicante, de estado casados.- Y que el expresado niño se le puso el nombre de OSCAR.-Todo lo cual presenciaron como testigos Juan Saturlo Marco, natural de San Juan, mayor de edad, domiciliado en Alicante y Diego Martín Muñoz, mayor de edad, domiciliado en Alicante.-Leída íntegramente esta acta, e invitados los personas que deban suscribirla a que la leyeran por sí mismas si así lo creían conveniente, se estampó en ella el sello del Juzgado Municipal, y la firmaron el sr. Juez, compareciente y testigos. Certifico. Seguidamente continuación todas las firmas y rubricados.- Hay un sello que dice: Juzgado Municipal. Alicante.

Oscar Esplá y Triay -

Moisés Davia | **OSCAR ESPLA, EN SOLITARIO**

Alto, enjuto, quijotesco, paseante solitario de calles y plazas alicantinas, Oscar Esplá ha caminado en la música española y universal con la misma figura que caminaba en su pueblo natal.

Su música es también alta, enjuta y quijotesca —si exceptuamos EL SUEÑO DE EROS y poca más— pero indudablemente solitaria, personal, sin derivar de ninguna otra y sin apenas derivación de ella misma, no creando seguidores ni escuela precisa de unas fórmulas melódicas, armónicas o contrapuntísticas, francamente inéditas y personales. Es claro que entronca con la música modernista, actual, del siglo XX, pero huyendo siempre, con premeditación, del "grupo", del encasillamiento, de las tendencias sumisas a cualquier manifiesto determinado. Se declara independiente de todo. Crea su estilo propio y sólo obedece a su técnica y a su fantasía. Se confiesa partidario de la tonalidad, es francamente un tonalista, pero no tiene inconveniente alguno en diluir dicha tonalidad una y mil veces, dejando solamente claro el sentimiento de esta tonalidad más que las cadencias rotundas de ella, empleando armonías nuevas, creacionales, aleaciones sorprendentes por su eficacia pero resistentes al análisis escolástico. Lo mismo ocurre con su línea melódica: es clara, precisa, pero distorsionada continuamente en un afán de búsqueda de giros y terminaciones originales, únicos. Su ritmo presenta las mismas características: sin apartarse de lo clásicamente establecido,

presenta un aspecto siempre nuevo, rebuscado, de fórmula exclusiva y elaborada, con aparente naturalidad dentro de una enorme y prodigiosa fantasía.

El maravilloso SCHOTTIS de "La Nochebuena del Diablo" —III tiempo de dicha obra— puede ser modelo de su manera de hacer. De cuadratura casi rigurosa (8 – 8 = 16) en casi todo su transcurso, como correspondería a esta popular forma de baile-canción, está formado por una introducción breve, primera parte, trío y coda final, aunque en su conducta tonal se aparte del modelo popular y clásico —FA M, SOL b M, RE b M y vuelta a FA M—, el ritmo es claramente madrileño y "achulao", pero todo ello estilizado hasta lo increíble, suponiendo la total obra una lección magnífica de la transformación de una forma popular, y hasta populachera, en una finísima pieza sinfónica de gran altura por su técnica y por su fantasía, que, rozando y partiendo de las bases armónicas, tonales y formales clásicas, son depuradas, estilizadas y ampliadas con los más atrevidos hallazgos personales de este músico alicantino alto, enjuto y quijotesco, que ha paseado en solitario por las páginas del arte universal.

Leopoldo Hontañón

SOBRE LA OBRA ESCENICA DE OSCAR ESPLA

Incluso sin que llegue a ser tachada la afirmación de excesivamente simplista, creo que podrá aceptarse la de que en la eximia figura creadora de Oscar Esplá cabe subrayar, como principalísimas, dos coordenadas definidoras: ese particular levantinismo —elevado a categoría de universalidad— que se halla ínsito en la práctica totalidad de su producción y la vastísima preparación cultural del maestro alicantino, propia del intelectual completo y que al tiempo que en unión de su acendrado sentido de la autocrítica quintaesenciaba su quehacer compositivo, bien le ocasionaba demoras de inconformismo en la gestación, bien le dictaba decisiones reelaboradoras.

Particular levantinismo, primero; y vaya por delante que quiero encerrar dentro de los lindes de esta expresión mucho más que lo que literalmente expresa. Luminosidad; lirismo; elegancia; ingenuidad, a veces; incisividad, otras; casi nunca citas populares textuales; sí popularismo levantino finamente tratado y arropado —con el folklore imaginario de Bela Bartok llega a emparentarlo Federico Sopeña— lo constituyen, naturalmente, en buena parte. Pero también lo integran las fórmulas puramente compositivas de que Esplá se sirve para preparar el vehículo en el que tales características encuentren recto y natural acomodo: escala singular y propia, derivada, tras estudiosa dedicación, de "la materia musical que me brindaba mi región natal", como recoge su biógrafo Antonio Iglesias en cita textual; teoría armónica también particular

y propia; sutileza y originalidad en la cuidadísima —y asimismo personal— tímbrica orquestal; todo ello, por no extenderme, sometido al imperio, siquiera tamizado por su criterio, de la tonalidad. Como he dicho en algún otro lugar, no necesitaba de otro para desarrollar su mensaje. La tradicional concepción de los principios ordenadores e informadores del discurso musical se le había revelado —sólo unos toques para insuflarle su propia personalidad— como óptimamente adecuada a la innata elegancia, a la sensibilidad finísima y a la claridad levantina que conformaban su espíritu. Porque no pudo ser más claro sobre el tema el propio músico, una y otra vez. Escribía en una ocasión: "En la música es evidente el cambio de función al romperse el vínculo que la unía a su específico "ethos" afectivo. No hay, además, lenguaje musical posible si faltan, por una parte, los momentos verbales definidos por las tensiones armónicas y, por otra, el factor sustantivo creado por el ente sonido al convertirse en "nota" y significar sus posiciones funcionales en esa órbita rítmica imaginaria —espacio-tiempo "sui generis"— propia de la música". "Mi composición —expone en otro momento— responde a mi criterio personal de la tonalidad, alejado de la concepción armónica corriente". Es bien expresiva la ironía de la dedicatoria de la "Sinfonía Aitana": "A la música tonal "in memoriam...". Pero no es posible seguir, sin apartarse demasiado del hilo de este trabajo.

Profunda preparación cultural, después. La derivada, claro es, de los dobles estudios —de ingeniería industrial y de Filosofía y Letras— cursados, pero no sólo ella. El talante de curiosidad e inquietud intelectual permaneció siempre como constante de existencia y, aun cuando el primordial reflejo se acusaba en la propia persona, también se manifestó en múltiple actividad. El profesorado de "folklore en la Composición" en el Conservatorio Nacional; la presidencia, también en Madrid, de la Junta Nacional de Música; la dirección del Laboratorio Musical Científico de Bruselas; los repetidos cursos dictados en países tan conspicuos como Alemania y Francia; el importante estudio científico-musical sobre el diapasón, son sólo ejemplos de la aplicación de una auténtica sabiduría.

Habré de volver "in fine" sobre ambas facetas, levantinismo y bagaje cultural.

* * *

Echemos un vistazo rápido, y resumido, a la producción esplasiana no escénica. Escritas para orquesta nos encontramos con las siguientes partituras: "Suite levantina en la bemol"; "El sueño de Eros"; "Poema de niños" (reestructuración de la primera suite); dos versiones de la "Nochebuena del Diablo", una para soprano y orquesta y otra con bajo y coros, además; "Don Quijote velando las armas"; "Suite Schubertiana"; "Canciones playeras", para voz y orquesta; "Las cumbres", sinfonía coral, "Sonata del Sur", para piano y orquesta; "La Pájara Pinta", suite orquestal; "Sinfonía Aitana"; "Soledades", para voz y orquesta; "Psalmo 129 *De Profundis*", para cuarteto solista, coro y orquesta; "Cantata sobre los derechos humanos", para barítono, recitador, coro y orquesta; "Llama de amor viva", para soprano, coro de hombres y orquesta.

En música de cámara, sector menos atendido que el orquestal y el pianístico, cuenta el catálogo de Oscar Esplá con un "Quinteto para cuerda y piano"; un "Cuarteto de cuerda"; una "Sonata para violín y piano"; un "Preludio para órgano y piano"; una "Sonata concertante"; un "Concerto de cámara" y "Confines".

Y para piano, además de sendas versiones de "La Pájara Pinta" y "Confines", con una "Romanza antigua"; un "Estudio fugado"; "Evocaciones"; unas "Impresiones musicales"; un "Scherzo"; "Crepusculum"; una "Suite de pequeñas piezas"; "Levante"; "Dos preludios"; "Tres movimientos"; "Lírica española" (cuatro cuadernos); "Cantos de antaño"; "La Sierra" y "Sonata española".

Además, un par de páginas para coro "a capella"; tres para órgano y alguna más para voz y piano. También, un buen número de transcripciones para orquesta de obras pianísticas de Albéniz.

Veamos ahora un poco más despacio, cuál es la obra escénica de Esplá. O, mejor dicho, sus preocupaciones escénicas. La primera, si no por el tiempo en el que se desarrolló el trabajo esplasiano, sí por aquél en el que se sitúan los materiales sobre los que versó ese trabajo, es la que le llevó al ilustre compositor alicantino al estudio y transcripción del celebérrimo Misterio de Elche. Mucho se ha especulado y se ha discutido sobre antiguedad y antecedentes del monumento. No es éste el lugar para recordarlo con detalle. Pienso que lo es, empero, para situar otra

vez en su punto lo que a Esplá le corresponde en torno al "Misteri".

El demuestra —con el rigor que permite una nebulosa secular sobre los orígenes— cómo el comienzo de sus representaciones debe colocarse en tiempo anterior al de los "misterios" franceses. Dijo el músico: "De una carta real de 1266, conservada en los archivos de Elche —cuyo conocimiento debo al que fue sabio arqueólogo e inolvidable amigo don Pedro Ibarra—, se deduce que el "Misterio" se representaba en fecha anterior a la citada". Lamentable es, como afirma Pastor Chilar en artículo publicado en "ABC" de Madrid hace algún tiempo, que tan preciadísimo documento desapareciera durante nuestra guerra civil. Mas ahí quedan testimonios de honestidad y autoridad decisivas e irrefutables.

Esplá fue también quien, con esas mismas virtudes y con amor sentido puesto en el empeño, restauró en 1924 el "Misterio" de modo ejemplar. Me interesa subrayarlo: con amor y entrega de música, de intelectual y de alicantino. Bien le dolió —¡y con qué razón!— que por culpa de un malhadado folleto divulgador fuera olvidado su nombre en un trabajo periodístico dedicado a "La Festa" de sus amores, para la que sus desvelos y gestiones habían conseguido desde nueva y lozana vitalidad hasta la declaración justísima de monumento nacional...

Pero pasemos ya a otra parcela: la de la ópera. Antonio Iglesias, el citado estudioso de la vida y obra de Oscar Esplá, cataloga con aquel carácter "La Balteira" (tres actos), "La Forêt perdue" o "La bella durmiente del bosque" (tres actos), "Plumas al viento" (un acto) y "El pirata cautivo" (un acto). Notemos que, salvo esta última, no ha tenido ninguna la suerte de verse representada. Sobre la primera, Antonio Fernández-Cid, en su muy completo tomo "Cien años de teatro musical en España", manifiesta que "la muerte de la soñada intérprete ha supuesto como una losa que pesa sobre la obra, puesto que no hay quien se enfrente con sus exigencias". Pensada para la cantante-bailarina Anny Dankor, la muerte de ésta hizo, en efecto, exclamar al compositor: "ya nadie podrá protagonizar la obra". Pero, aparte el indudable matiz hiperbólico de esta frase referida a "La Balteira", ¿y las otras dos? ¿Es posible que, en un país tan pobre en obras líricas como el nuestro, no se le hayan ofrecido oportunidades al autor para su estreno, con lo que, además, "La Forêt" se hubiera visto concluida?

Más suerte ha acompañado a "El pirata cautivo". Casi recién terminada la labor de Esplá sobre un libreto que le había entregado muchos años antes Claudio de la Torre, tuvo lugar su estreno en la temporada madrileña de ópera de 1975. Con excelente acogida para la partitura, incluso por parte de quienes unen a la condición de críticos la de ser creadores de vanguardia. Según Ramón Barce, "El pirata cautivo" muestra "la cuidada música de Esplá, su calma y delicadeza, su buen gusto y equilibrio". Para Tomás Marco, la música de "El pirata" está compuesta "con cariño e ilusión, poniendo en ella su estilo, su experiencia de tantos años y su sabiduría acumulada en una larga carrera". Otro tono presentan —y muy justificadamente— los juicios relativos a la puesta en escena. "Un montaje pobretón y poco imaginativo", opina Marco con benevolencia.

Panorama parecido a las óperas mencionadas en primer lugar nos encontramos en la obra esplasiana para ballet. "Los cíclopes de Ifach", fruto de un encargo que el director de los célebres Ballets Rusos, Sergio Diaghilew, hiciera a Esplá en 1918, no pudo llegar a estrenarse por acontecer poco después la disolución de la *compañía rusa. Sí se estrenó —París, 1928— "El contrabandista"*, ballet que, con texto de Cipriano Rivas Cheriff, escribió nuestro músico para Antonia Mercé ("La Argentina"). Enrique Franco nos informó, en su magistral artículo de adiós al maestro, de que siempre le había oído decir que este ballet "no estaba mal —era el límite máximo de su autoelogio—, pero que había que retocar el final". El autor esperaba también, acaso, alguna insinuación sobre el estreno en su patria —¡desde 1928!— para realizar ese retoque.

Sin que suponga concesión alguna a la paradoja, me atrevo a afirmar que la página de las firmadas por Oscar Esplá que más éxito, fama y predicamento ha logrado —la cantata escénica "La Nochebuena del Diablo"—, es la que, al propio tiempo, acusa en mayor medida el increíble subdesarrollo lírico del país. ¿Es admisible que una obra de tal categoría, perfecta en su concepción escénico-musical, terminada en 1923, haya tenido que esperar al año 1967 para verse representada en su versión original? Porque, en efecto, hasta que en el II Festival de Música de América y España la montaron Odón Alonso y Aitor Goiricelaya en el teatro de la Zarzuela, las únicas que habían podido escucharse habían sido las sinfónicas; hermosísimas, sí, auténticas por ser del propio Esplá, sí, pero sucedáneas en cierto modo, quiérase o no. Natural-

mente, Madrid se ha vuelto a ver sumido en tal situación desde el mismo 1967. En Barcelona ha sucedido idéntica o parecida historia y no digamos en el resto de las provincias españolas.

Labor erudita y restauradora; óperas; ballets; cantata escénica se ven acompañados —para completar debidamente la producción escénica de Esplá— por "La Pájara Pinta", "ilustraciones musicales para un cuento escénico" sobre textos de Rafael Alberti —como "La Nochebuena"— y con figurines de Benjamín Palencia. No extrañará al lector que me haya seguido hasta aquí leer ahora que tampoco estas "ilustraciones" se han visto escenificadas.

¿Más? Sí, a nivel de proyectos. El ilustre músico tenía iniciado el de una nueva ópera, "La Celestina", y en el taller de las ideas el de otra más, "Guadazu", en colaboración ésta con Torcuato Luca de Tena. Sólo la muerte impidió, pues, que otras dos contribuciones escénicas de importancia siguieran a "El pirata", último fruto del inolvidable maestro.

* * *

He utilizado ya más espacio del que tenía previsto para este recuento de la obra para escena de Oscar Esplá, pero no quiero terminar sin añadir, a modo de corolario, algunas breves consideraciones o, por hablar con mayor propiedad, intrascendentes pensamientos personales expresados en voz alta.

—Aunque, a la vista de la avanzada edad alcanzada por Esplá, pudiera parecer escasa en número —nunca en calidad— su producción total, habrá de abandonarse tal idea en cuanto se recuerde la tremenda autocrítica a que sometía el maestro a su quehacer creador.

—Dentro de esa producción total, estimo que presenta especial importancia relativa la parcela relacionada, de uno u otro modo, con la escena. No comparto enteramente el parecer que expresa Fernández-Cid en su magnífica obra, citada más arriba, de "que no ha sido el teatro el campo más beneficiado por Oscar Esplá".

—Varias razones me atrevería a aducir. Desde el simple y objetivo dato comparativo de porcentajes con no pocos compositores contemporáneos suyos, de dentro y de fuera, hasta el

de que las últimas atenciones no determinadas por encargos —"El pirata"—; los proyectos que la muerte truncó —"La Celestina", "Guadazu"—; las mejores inquietudes y desvelos —"La Festa"—; los comentarios más emocionados —tuve la suerte de escucháselos pocos días después del estreno teatral madrileño de "La Nochebuena"—; hasta el dato de que todo esto, digo, revoloteara alrededor de preocupaciones escénicas.

—Más, diría. Vuelvo, para ello, atrás y recuerdo lo que al principio titulé levantinismo y bagaje cultural. ¿No es lícito, y aun lógico, pensar que un espíritu creador tan exigentísimo consigo mismo no dedicara a lo teatral toda la atención que hubiera deseado, por razón de que no le fuera ni siquiera a él fácil plasmar, en los aconteceres estrictamente escénicos, idéntica entraña, lenguaje parejo al musical levantino que había "inventado" y con el que el desarrollo de la escena había de identificarse, según le aconsejaba de seguro su enorme sutileza intelectual? No debía ser fácil, no, construir el "teatro lírico levantinista total" que sin duda vislumbraba y anhelaba.

—Menos títulos escénicos, pues, de los que deseó; moroso detenimiento —todavía mayor que el habitual— para los abordados, ¿no habría además un temor soterrado a que aquellas sutiles intenciones escenográficas no se comprendieran del todo por quienes debían ponerlas en práctica? Versiones puramente musicales —las de la "Nochebuena" y "La Pájara Pinta", entre otras— quizá lo indican así. Y los demás, ¿no habrán sentido también ese temor, cuando han eludido de manera prácticamente absoluta las escenificaciones esplasianas y se han limitado a la utilización casi exclusiva de tales versiones?

Pero no me es posible extenderme más. Permítaseme únicamente confesar lo muy compensado que me vería por este mal hilvanado trabajo, si algún escenógrafo de luz mediterránea en los ojos y de azul cobalto en el alma se viera animado por él a estudiar con profundidad —y amor— cuál haya de ser el modo auténtico —y levantino— de traducir el pensamiento escénico de Oscar Esplá.

Antonio Iglesias

OSCAR ESPLA Y ALICANTE. PRESENTE Y FUTURO

Hace un año de la muerte del maestro... En la fecha dolorosa, me encontraba, precisamente, en Alicante, para asistir a la "Semana de Música Mediterránea" —por vez primera llamada "Mediterránea de Música"—, y pude constatar algo que no me hacía falta comprobarlo una vez más: el cariño auténtico de una Ciudad hacia uno de sus más preclaros hijos. Pero siempre es reconfortante admirarlo así en la auténtica movilización de buenas, valiosas y ejemplares voluntades que tuve ocasión de observar. Era dificilísimo, casi imposible, que en apenas un par de fechas pudiéramos atender uno de los deseos del maestro Esplá: ser enterrado en el Monasterio de la Santa Faz... Pues bien, los insuperables inconvenientes y toda esa tramitación burocrática necesaria se superó y los restos del músico admirado allí tuvieron su sepultura. Tengo noticias de que el Ayuntamiento ya ha procedido a la definitiva construcción del digno sepulcro que, a buen seguro, ha de ser muy visitado.

Alicante ha sido Ciudad realmente ejemplar, en el tributo público de su auténtica admiración y cariño hacia Oscar Esplá, su hijo predilecto. Existe un Instituto Musical "Oscar Esplá", con rango de Conservatorio Superior, la máxima categoría de las tres oficiales; con una periodicidad bianual se convoca y celebra —titulado con su ilustre nombre— uno de los Concursos Internacionales de Composición más prestigiosos en el mundo; se ha

venido desarrollando, en los últimos años, una "semana" de conciertos que, originalmente, se denominó de "Música Mediterránea", para atender así a una modalidad musical riquísima y poco explotada aún y que, al propio tiempo, se comprometía a que nunca faltase en su programación el homenaje a la música esplasiana; hasta ese, no por socorrido menos bonito, acto municipal de homenaje pudo rendírsele: la dedicatoria del nombre a una preciosa avenida... Yo, que me honré con la amistad del maestro y que creo haberle conocido bien, puedo afirmar que Oscar Esplá agradecía todo en su gran corazón y comprendía, con mucha emoción, lo que Alicante hacía para agasajarle... Todo ello ocurrió en vida, sin esperar —como, desgraciadamente, suele ocurrir— a la rendición de homenajes póstumos; la ejemplaridad de tal actitud sube muchos enteros.

Si Alicante dio una tal medida de inteligencia y sensibilidad frente a su hijo-artista, no querrá, a buen seguro, desprenderse de un ineludible compromiso ante el futuro que, ello es incuestionable, ya ha dado comienzo. ¿Qué hemos de hacer en los años venideros...? Pues, muchas cosas... Yo voy a permitirme la sugerencia de algunas, eligiéndolas de entre las más perentorias:

1.— Que el Ayuntamiento de Alicante no olvide la convocatoria de sus Concursos Internacionales de Composición "Oscar Esplá", cuidándolos al máximo y en todos sus detalles, y procurando el asesoramiento técnico que siempre es necesario.

2.— Tratar, por todos los medios, de que la música de Esplá se interprete en la programación anual de la "Semana" alicantina y en toda otra ocasión posible.

3.— Convocar un Concurso Internacional dedicado, exclusivamente, a la obra de cámara de Oscar Esplá: piano, canto, violín y piano, etc.

4.— Solicitar el estreno en España (puesto que, hace muchos años, ocurrió en París en l'Opera Comique, por "La Argentinita") del ballet "El contrabandista", que bien podría ser incluido en la programación de la próxima temporada de otoño en Madrid, también en la del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, siempre y cuando se encargue con la anticipación necesaria su montaje.

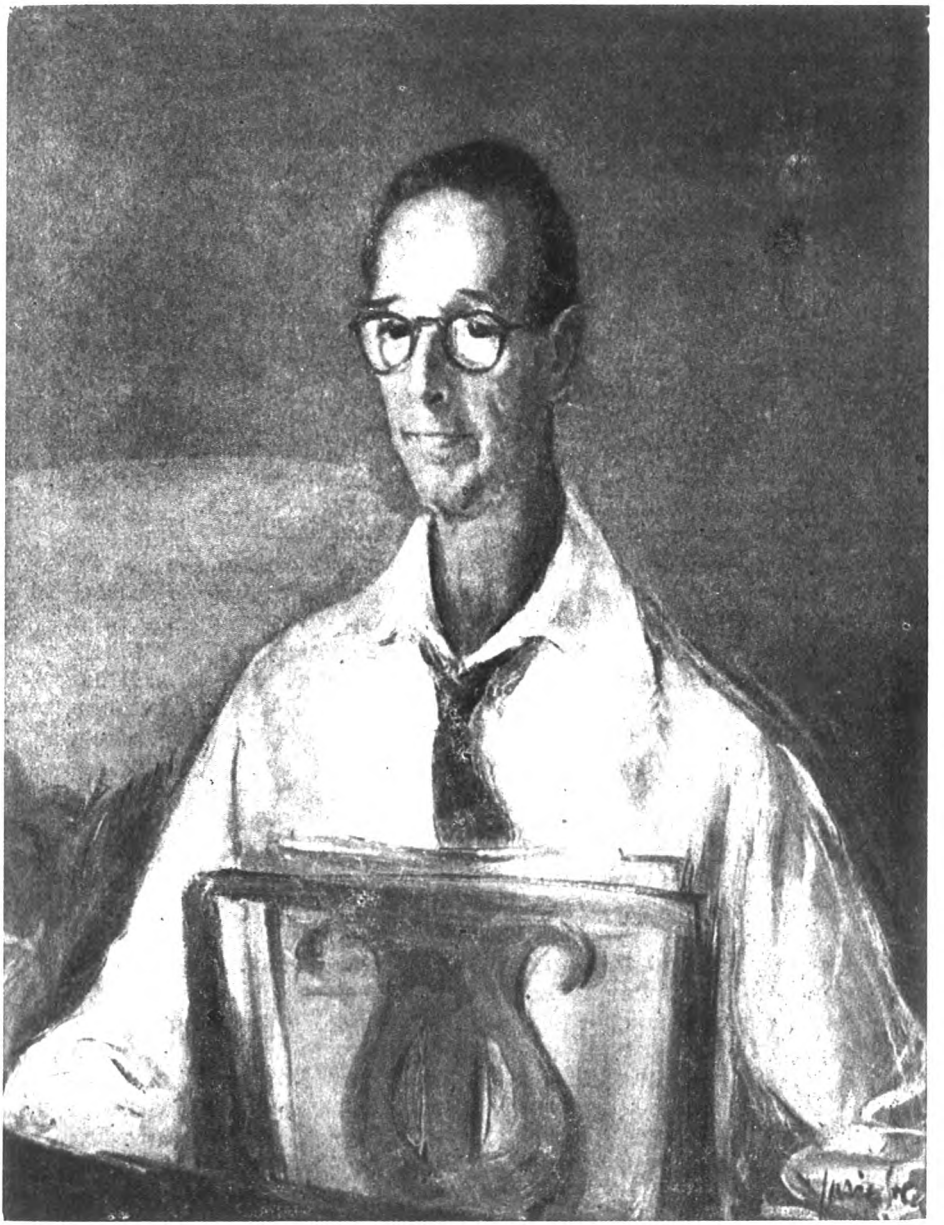
5.— Posible edición de alguna partitura de interés, del maestro, como resultado de la revisión de todos los originales suyos que, en estos momentos, realizó con su viuda.

6.— Revisión y nueva edición de partituras tales como la "Sonata para violín y piano", confiándola a persona de la máxima solvencia musical, que se limite a respetar las correcciones que el propio maestro ha dejado indicadas.

7.— Encontrándome realizando la recopilación y selección —siempre muy al lado de su viuda— de los "Escritos" del maestro, que Alicante quiera hacer suyo un tal trabajo, tan delicado como extenso, con miras a su inmediata publicación. Estimo que estos "Escritos", auténticas y magníficas, en verdad admirables lecciones de estética y de sabiduría musical, comparables en su valoración a sus mismas partituras, podrán llegar a formar varios volúmenes.

8.— Visitar la tumba del maestro Esplá, periódicamente, en las fechas más idóneas (muerte, nacimiento, Concurso de Composición, etc., etc.), procediendo a la ofrenda floral tradicional. Y hacer otro tanto, cuando se estime oportuno, ante la placa que da su ilustre nombre a la avenida alicantina.

Creo, sinceramente, que todo lo anterior hemos de realizarlo entre todos los que queremos y admiramos a Oscar Esplá. No olvidarle nunca. Dejar el ejemplo de su vida y de su obra para las generaciones que habrán de sucedernos, es una muy sentida obligación para cuantos creemos en los valores del arte, la música y la cultura de los pueblos. Alicante que lo es así, porque lo ha demostrado con múltiples y constantes demostraciones de respeto hacia sus más preclaros hijos, tengo la seguridad de que querrá ligar su ejemplar actitud ante la figura del maestro Esplá, al que honró mucho en vida, hacia un futuro que pueda prolongar, merecidamente, su gloriosa estela de músico extraordinario, de hombre culto y bueno.



Oleo de Xavier Soler

Eduardo López-Chavarri Andújar

VALENCIA, SU PAISAJE, SU ESPIRITU, SU AMISTAD EN OSCAR ESPLA

El compositor de "Sinfonía Aitana" tuvo, tiene cordiales amigos en Valencia y bastarían los dos homenajes celebrados en nuestra ciudad (el de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y el del Conservatorio Superior, este último a cargo de quien firma estas líneas) por testimoniar esta amistad afectuosa y admirativa que unió al ilustre autor de "Sonata del Sur" con personas y entidades valencianas; soy testigo de excepción, por intimidad familiar, del cariño y respeto con que D. Oscar invitó y acogió a López-Chavarri para que dictase una conferencia en el Instituto "Oscar Esplá" y no debe olvidarse la valía de las interpretaciones esplasianas de Josefina Salvador con la ardua, musculosa y lúcida "Sonata" para violín y piano ni las versiones emotivas de Corell con la Orquesta Clásica en el Ateneo, etc., etc. También puedo dar fe, por haber sido el vehículo y portavoz de su entrega, de la alegría y emoción con que el Maestro recibió la Medalla de Honor de la Coral Polifónica Valentina y pocas veces se explayó nuestro llorado artista con tanta extensión y sinceridad como en los artículos y entrevistas que concedió a M. Angeles Arazo en "Las Provincias". Pero antes, hace... bastantes años, en el estreno en Valencia y Alicante de la impar, siempre airosa y conmovedora "Nochebuena del Diablo" la voz de una cantante nuestra, Carmen Andújar, lucía el encanto y transparencia de las estrofas del "Angel" de Alberti; eran los años de Pérez Casas...

Pero la fibra espiritual de la tierra que le vio nacer no se veló

ni desdibujó con las estancias de Esplá en París, Bruselas, etc., antes por el contrario como ocurriera con nuestros pintores de la Escuela de París el sustrato valenciano, ese Levante que tituló incluso páginas de su producción se hizo más denso, más agudo y contrastado; y eran los Ballets Rusos de Diaghilew quienes iban a ser destinatarios no de una obra de pintoresquismo o de moda sino de los "Cíclopes de Ifach" y bulle una veta de luz, intención y esencia valencianas que corren por obras tan diferentes como las "Soledades" (habrá que ir pensando en estudiar y contar ésta página importante y semiolvidada del catálogo de Esplá, pues resulta ser una de las más insólitas y densas de su producción) o las luminosas, cálidas "Canciones Playeras". Si el "Misteri" es un dato tan conocido como para no volver sobre él en la vida y dedicación del maestro y significa un capítulo hondo en la vertiente valenciana de su obra, también valdrá la pena de bucear polifonías de acento y resonancia de la escuela de Comes en el enjuto y sobriamente expresivo "Psalmo De Profundis" que el Orfeón Universitario de Valencia estrenara en Cuenca en 1966; es pues una teoría del paisaje levantino la que puede desarrollarse sobre, a través de las partituras esplasianas y que a nosotros, los músicos valencianos nos alegra el corazón al percibir su rastro, su inconfundible carácter que vibra en la resonancia plástica de una escultura de V. Bañuls ("Crepusculum"), en el perfume a huerta de la "Lírica española" o en esa reverberación mediterránea que surge, sorprendente, de la mazurka de la "Sonata" en homenaje al Centenario de Chopin. Las citas serían largas y el espacio manda; quede para más adelante la realización de un estudio que vaya descubriendo el color de estos paisajes musicales, paisajes no sólo del exterior sino de la entraña, de la forma de ser de un pueblo y todo sirva para atestiguar una vez más la rica personalidad del inolvidable artista que desde su eterno reposo de la Santa Faz recibe el recuerdo acendrado, fiel y emotivo de los músicos y pueblo de Valencia.

Federico Moreno Torroba

UN COMPOSITOR DE EXCEPCION: OSCAR ESPLA

Con Manuel de Falla, Joaquín Turina y nuestro Oscar Esplá se forma un trío de alta significación musical de rango internacional en un ámbito de pureza en el sinfonismo y en lo que a música de cámara se refiere.

Si a fines del siglo pasado se intentó por algunos compositores españoles estar presentes en el aspecto sinfónico, (y pongo como ejemplo al maestro Marques, con sus bien intencionadas sinfonías), y esporádicamente por notables músicos de la época que aún destacándose brillantemente en otros géneros, llegaron a las orquestas sinfónicas (en aquella época la "Sociedad de Conciertos"), y en la no muy lejana, la Sinfónica dirigida por el maestro Arbós y la Filarmónica por Pérez Casas, no alcanzaron el nivel específico del sinfonismo puro reconocido internacionalmente.

Es indudable que en el género pianístico Albéniz y Granados alcanzaron altas cotas y lograron la atención exterior que el tiempo no ha desmentido.

El compositor de excepción; el español culto y entrañable compañero que es y fue Oscar Esplá, no se dejó arrastrar por fáciles caminos que la música le ofrecía; desde sus primeros pasos en la composición, se entregó y luchó por una música de altura que él concebía (como así fue) para su Patria y, más refinadamente, para su Patria Chica: Alicante.

La Orquesta Sinfónica de Madrid, que dirigía Enrique Fernández Arbós, fue la que con más fervor nos dio a conocer la obra de Esplá. Su notoriedad era ya conocida después de serle premiada en Viena su "suite" orquestal y otros destacados trabajos durante su permanencia en Francia y Bélgica; pero las sucesivas primeras ediciones de "El sueño de Eros", "Poema de niños", "El ámbito de la danza", "Cíclopes de Ifach", (escrita para los "ballets" rusos de Diaghilew), la personalísima composición escénica "La Nochebuena del Diablo", entre las más destacadas de su creación, situaron a Esplá en la primera línea de los compositores españoles que se adentraron en un auténtico nivel de gran entidad musical.

Su cultura era extraordinaria, doctorado en Filosofía y Letras, a más de título de ingeniero, fortalecían su vertiente pedagógica musical, reflejada en investigaciones como su obsesión cerca de la UNESCO (de la que era miembro) por la adopción del "diapasón", unificado internacionalmente. Bien es conocida la "escala" musical que se creó para gran parte de su obra; anterior a la aparición del dodecafonismo, Esplá ya concebía algo semejante.

Siendo un compositor que, en términos vulgares diríamos de "altura", en nada despreciaba el españolísimo género zarzuelero; yo, que conviví bastante con él, afirmo que tenía verdadera admiración por Barbieri, Chapí y, principalmente, por el maestro Caballero. Decía que la espontaneidad de sus melodías era envidiable. Intimamente, me dijo en varias ocasiones que si hubiese encontrado un libreto que le complaciese, no habría desdeñado componer una zarzuela. Yo creo en ello y en el acierto de su intento.

Gerardo
Pérez Busquier

EN EL PRIMER ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DE OSCAR ESPLA ALGUNAS REFLEXIONES

En la apreciación y estima de valores que los pueblos conceden a los grandes hombres que en su seno han visto la luz primera, suelen darse casos verdaderamente extraños que a veces desembocan en flagrantes injusticias, la más frecuente de las cuales es aquella que hace bueno el adagio popular que asegura que "nadie es profeta en su tierra". En efecto, entristece contemplar a lo largo de la Historia de los pueblos con qué insana facilidad les ha negado el pan y la sal a tantos y tantos preclaros cerebros la propia Patria que les vio nacer. Y ocurre con frecuencia que esa actitud hostil de la sociedad cambia radicalmente al producirse la muerte de aquellos a quienes en vida volvió la espalda, tratando de compensar así la injusticia cometida, con lo que obviamente no se repara la falta pero al menos se salva la obra de los desaparecidos. Es decir, la sociedad maltrata frecuentemente al grande hombre pero aprovecha y glorifica los trabajos que aquél le legó a su muerte. Extraña forma de suicidio colectivo cuya clave aclaratoria no voy a intentar hallar aquí, aunque sí quiero subrayar que en nuestro país abundan en triste exceso los ejemplos de tal forma de injusticia.

Menos abundantes son los ejemplos del caso contrario al enunciado arriba. Es aquel en que los grandes hombres son reconocidos y honrados por sus contemporáneos, recibiendo en vida toda suerte de honores y el reconocimiento pleno de su valía y

talentos, pero que llegado el momento de su muerte son enteramente olvidados así el hombre como su obra. Este modo de proceder perjudica grandemente a la propia sociedad que lo comete, que se ve privada así de los frutos de la obra del grande hombre y disminuído su acervo cultural por el olvido a que somete sus trabajos; trabajos que son su contribución a la Cultura y la Historia de su país.

Pensando en la vida y la música de Oscar Esplá me han asaltado a menudo grandes temores de que Alicante pueda cometer con él, con su obra, la injusticia histórica que he comentado en segundo lugar. En vida del maestro, Alicante le trató siempre —o casi siempre— con gran respeto, cariño y admiración, sintiéndose orgullosa de contarle entre sus hijos preclaros y, haciendo alarde de ese orgullo, le honró quizá como ningún otro alicantino haya sido honrado jamás en su tierra. Admirable actitud ésta, que habla por sí sola de las cualidades y sensibilidad de nuestro pueblo. Pero cabe preguntarse si aquella admiración, aquel cariño y aquel respeto de Alicante por el más ilustre de sus músicos van a continuar concediéndose a su obra ahora que el maestro no está ya entre nosotros. Porque si Oscar Esplá ha muerto, su música está tan viva como el día que la escribió y seguirá estando viva si nosotros sabemos conservarla y amarla con el convencimiento de que ella forma parte de nuestra Cultura y nuestra Historia. Ahora la música de Oscar Esplá no es sólo suya; ahora es nuestra música, la música de Alicante y de los alicantinos, es lo nuestro.

Y es que la obra de Esplá, pese a estar materializada con técnicas y procedimientos que podríamos denominar universales, está toda ella impregnada de sabor y espíritu auténticamente levantinos, y ello se debe no sólo al empleo casi constante que el maestro hace del rico repertorio de nuestras melodías populares y sus giros cadenciales y rítmicos, sino, y muy especialmente, al profundo conocimiento e íntimo sentir que nuestro autor tiene de la esencia musical de estas tierras, y que únicamente un fino espíritu, superior e intuitivo al mismo tiempo como el suyo, pudo captar con tal intensidad. Apoyado firmemente en ese basamento popular y auténtico, y poseedor de una técnica prodigiosa de compositor, Oscar Esplá ha creado todo un mundo sonoro que nos enorgullece por paisanaje y que constituye la base de lo que ha de ser nuestra música, la música de Alicante.

Pero para que este convencimiento de la trascendencia de la

obra de Esplá para Alicante no se quede en bellas palabras, hay que actuar. Es preciso que la música de nuestro insigne paisano sea divulgada entre nosotros —especialmente entre nosotros— es imprescindible que la escuchemos con frecuencia, que la conozcamos todos cada día más y mejor. Debemos llegar a tener entera familiaridad con "La Pájara Pinta", con las "Canciones Playeras", con la "Nochebuena del Diablo"; debemos acercarnos a gozar de la "Sonata del Sur", de la "Sinfonía Aitana", de la "Lírica Española", etc., y esto no sólo a nivel de minorías intelectuales, sino también, y muy especialmente, a nivel de pueblo, cuyas esencias musicales supo plasmar el maestro con tanto acierto en sus partituras y que están vivas para siempre en las melodías, ritmos, cadencias y sentido armónico de toda su obra.

Entidades musicales, Obras culturales, Universidad, Emisoras de radio, Profesores y Maestros, todos debemos imponernos la tarea de difundir entre nuestras gentes la música de Oscar Esplá, de mantenerla viva en nuestras ciudades y pueblos, seguros y conscientes de que con ello mantenemos viva nuestra Cultura y nuestra Historia.

Antonio Iglesias, Xavier Montsalvatge, Oscar Esplá, Goffredo Petrassi. (Fotografía cedida por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante).

Vicente Ramos

EL PRIMER HOMENAJE A OSCAR ESPLA (CRONICA Y TEXTOS)

I

A lo largo de la primera década de nuestro siglo, se revela, en la ciudad de Alicante, una generación literaria y artística, de la que surgieron nombres gloriosos. Su fundamento hay que buscarlo en el clima de cordialidades que fructificó en empresas comunitarias de cultura, así como en la floración de un ferviente alicantinismo. Y, en su virtud, los asíduos contertulianos de los cafés Comercio y Español decidieron, en la noche del 24 de septiembre de 1900, "constituir una Asociación sobre bases firmes que sirviese para estrechar los lazos de unión y protección mutua que deben existir entre hombres que a análogos trabajos se dedican y corren contingencias idénticas". (1).

Surgió en aquellos momentos una "Sociedad de Escritores y Artistas de Alicante" con este primer consejo directivo: presidente Juan de Mena y de León; secretario, José Berenguer Escobedo; vocales, Rafael Sevila, Juan Pérez Aznar y Francisco Martínez Yagües. Entre sus primeros socios, recordemos los nombres de Luis Pérez Bueno, Antonio Galdó Chápuli, Heliodoro Carpintero, Francisco Figueras Pacheco, Pedro Irles, Rodolfo de Salazar, Juan Cabot, Francisco Linares Such, Nicasio Mira y Lorenzo Pericás.

Sabido es que, tras varios fallidos intentos, el "Ateneo Cien-

(1) "La Correspondencia de Alicante". Alicante, 26 septiembre 1900.

tífico y Literario de Alicante" nació el 29 de julio de 1903, gracias al patrocinio del Barón de Petrés. Se alojó en la casa número 34 de la calle de las Infantas, y su presidencia la ejerció José Amérigo Martínez, a quien sucedió Rodolfo Salazar, en 1906, y, a éste, Eduardo Irles, en 1907. (Mientras tanto, el nuevo organismo fue trasladado —1906— al Pasaje de Amérigo, número 2, principal, y, de aquí, a la calle Mayor, número 34, principal).

La "Asociación de la Prensa de Alicante" se constituyó el 19 de noviembre de 1904, bajo la presidencia de Juan Manuel Contreras.

Desaparecida la "Asociación", el "Centro de Escritores y Artistas" celebró su primera asamblea constituyente el 14 de agosto de 1907, convocada por Antonio Galdó López, Luis Cánovas, Pedro Irles, Heliodoro Guillén, Tomás Tato y Emilio Costa. Se inauguró el 5 de octubre siguiente, presidido por Pedro Irles. Con éste, figuraron en su directiva: Heliodoro Guillén, vicepresidente; Tomás Tato, tesorero; vocales, Rafael Sevila (Prensa), Vicente Bañuls (Pintura y Escultura), Elías Rubio (Música), Luis Pérez Bueno (Literatura), Enrique Matías Poveda (Arte Lírico y dramático), Joaquín Amado (Filosofía) y Juan Such Sierra (Archivo); secretario, Emilio Costa, y vicesecretarios, Mariano Altolaguirre y Luis Grau Sala.

En 1908 se manifiesta la "Juventud Alicantina", dirigida por Rodolfo Tomás Samper, bien secundado por Alfredo Jara Urbano, uno de cuyos primeros acuerdos fue el de nombrar Presidente Honorario a Gabriel Miró, el autor de *Nómada,* novela galardonada poco antes con el premio de "El Cuento Semanal".

La "Juventud Alicantina se domicilió en la calle San Fernando, número 29, donde también se hallaba el "Centro de Escritores y Artistas". Poco después, la "Juventud" se trasladó a la calle Liorna, número 5, 2.°, y, de aquí, marchó a la avenida de Alfonso X el Sabio, número 14, duplicado, 2.°.

A la acción cultural derivada de estas sociedades hay que sumar la de otras ya existentes —Teatro Principal, Calderón de la Barca, Ramón de Campoamor, Salón Novedades, Teatro Circo, Casino, José Echegaray, Ateneo Normalista, Ateneo Benaluense, Montepío Mercantil, Salón Modernista, etc.— y las de posterior creación: Teatro de Verano (1903), Recreo Alicantino (1905) y Teatro Nuevo (1907).

Vínculo de expresión generacional fue el "Diario de Alicante" (1907), dirigido por Emilio Costa, difusor tanto del esteticismo modernista como del efusivo alicantinismo. Su redacción se configuró a guisa de *sancta sanctorum* —leemos en el número correspondiente al 30 de enero de 1911—, donde nos cobijamos unos pocos muchachos de buena voluntad, de mejores intenciones y anhelos patrióticos". Los aludidos llamábanse Emilio Costa, Gabriel Miró, Luis Cánovas, Germán Bernácer, Eduardo Irles, Julio Bernácer, Francisco Figueras Pacheco, José Guardiola Ortiz, Mariano Altolaguirre, Rodolfo Salazar y Oscar Esplá, músico y escritor, un "compañero, un hermano más bien, de los que damos vida a esta humilde hoja de papel provinciana..."

Aquel intenso y fraternal ambiente artístico, producto de la exquisita sensibilidad alicantina, reflejóse también en las demás artes y hasta en la crítica. Recordemos a Vicente Bañuls, Emilio Varela, Luis Pérez Bueno, etc.

La música, tan arraigada en el pueblo lucentino, se cultivaba en muchas de las sociedades citadas y en ciertas mansiones señoriales, como, verbigracia, la de don José García Soler, sita en la actual plaza de Gabriel Miró. Escribió Esplá que este señor "tenía en los altos de su casa un holgado estudio con dos pianos, algún otro instrumento y una copiosa biblioteca musical. Acudíamos allí bastantes amigos músicos: unos, profesionales, y, otros, por afición. Yo era, a la sazón, de estos últimos. Se improvisaban conciertos íntimos". (2).

Frutos meritísimos de aquella generalizada inclinación artística fueron las agrupaciones "Orfeón Alicante" (1902) y "La Wagneriana" (1903).

II

Gabriel Miró Ferrer nació el 28 de julio de 1879; Oscar Esplá Triay, el 5 de agosto de 1886.

"Cuando conocí a Gabriel Miró era ya casado y habían nacido sus dos hijas. Mas lo íntimo de nuestra amistad —que era de

(2) Esplá, O., *Evocación de Gabriel Miró.* Alicante. Caja de Ahorros del Sureste de España, 1961; pág. 7.

hermanos, pero más libre— nos la hacía ver a los dos en una perspectiva de años y lustros, que, en verdad, no tenía; la sentíamos más allá de los tiempos en que nos conocimos (...). Nuestros primeros diálogos y las conversaciones de Gabriel con nosotros, el grupo de amigos de entonces —que fuimos luego sus amigos de siempre—, no produjeron el efecto del todo grato en mi ánimo.

Gabriel y yo nos vimos por primera vez en casa del señor García Soler, abogado de Alicante, aficionado a las artes, especialmente a la música, que él mismo cultivaba como pianista.

Era yo a la sazón alumno de la Escuela de Ingenieros de Barcelona, y había comenzado asimismo mis cursos de Filosofía y Letras. Tenía fama local, inmerecida, sin falsa modestia, de buen pianista. Por entonces, di mi primer concierto en el primitivo Ateneo de Alicante. Asistió Miró, pero no lo supe; nadie me habló de su presencia allí, y yo no tenía, además, la menor noción de su aspecto físico.

Un día recibí invitación del aludido letrado filarmónico para oir en su casa al antiguo Cuarteto Francés, que estaba de paso en nuestra ciudad.

Cuando llegué al estudio de García Soler, repleto de gente, iba a comenzar el concierto, y no hubo lugar a saludos y presentaciones.

En el primer descanso de los cuartetistas, mientras yo hojeaba en los atriles los papeles del cuarteto, que acababan de interpretar, se me plantó delante, inopinadamente, una figura alta, que ahora recuerdo envuelta en una impresión total de azul y rubio: *Usted es Oscar Esplá. Debe dejarse la carrera de ingeniero y las filosofías, y dedicarse sólo a la música.*

Aunque yo era bastante más joven que Gabriel, y la diferencia de edad —acentuada todavía en aquel trecho de la vida en que los dos nos encontrábamos— le autorizaba en cierto modo a tratarme desde más arriba, me pareció, sin embargo, que, detrás de aquellas primeras palabras y de todas las que Miró me dijo aquella tarde, había un hombre doblegado al afán de *tener estilo,* de parecer siempre Gabriel Miró, un hombre, en suma, como tantos otros, deslumbrado por la gloria incipiente de su nombre. Pero, fuera de este juicio inmediato, demasiado ligero —coincidente, por otro lado, con el que mis amigos formaron, también al

pronto, de Miró—, todos reconocíamos que algo excepcional irradiaba de la persona y de las palabras del escritor". (3).

El encuentro de los dos geniales artistas debió ocurrir con toda probabilidad en 1907. Y la amistad, nacida entonces, enlazó para siempre y gloriosamente sus vidas.

Según hemos dicho, en 1908 —mes de enero—, Miró recibió el premio de "El Cuento Semanal", y, como por entonces el escritor ocupaba sus mañanas en las oficinas de la dirección del Hospital Provincial, Salvador Rueda —que pasaba una temporada en Tabarca— hizo público un llamamiento general para que se concediera al autor de *Nómada* una pensión de cincuenta duros mensuales, con lo que, sin obligaciones burocráticas, podría escribir con holgura y sosiego: "Diputados, concejales, pueblo, aristocracia, clase media, todos debían pedir para el admirable Gabriel Miró poco —dijo Rueda—, lo que importa el alpiste de un artista: cincuenta duros al mes. ¡Oh mis nobles alicantinos! En cambio, da mucho orgullo y mucha alegría poder vosotros decir en otras ciudades, en todas partes, en Madrid mismo: *¡Nosotros tenemos un Gabriel Miró!*".

La petición fue apoyada por el ingeniero don Nicasio Mira, quien, dirigiéndose a don José Antonio Cervera, presidente de la Diputación, manifiesta: "...Gabriel Miró, en público y reñido certamen, ha alcanzado notable galardón..., el primer puesto; Gabriel Miró no es rico, necesita ganarse el pan de cada día en las oficinas de la Excma. Diputación, ¿por qué, en sustitución del destino que desempeña, del diario despacho de expedientes que tantas energías consume, no se le nombra con igual sueldo cronista de nuestra provincia? (...). Quién sabe si Gabriel Miró alcanzará la meta; por donde él principia y principiaron los que han llegado, y si así fuese, usted y la Excma. Diputación Provincial podrían enorgullecerse de haberle facilitado la subida de los primeros y penosos peldaños de su carrera artística".

La idea era buena y fue compartida por todos los amigos del novelista. Mas el matiz de *quién sabe,* en la exposición de Mira, molestó a Oscar Esplá, quien, en carta pública, titulada *A Rueda y a Mira,* sostuvo que Miró "no llegará nunca a la meta, como

---

(3) Esplá, O., Prólogo al vol. VIII de las Obras Completas de G. Miró. Ed. Conmemorativa. Madrid, 1941.

afirma el señor Mira, por la razón aplastante de que ha llegado ya", y propone al señor Cervera lo siguiente: "El príncipe de los poetas, Salvador Rueda, secundado por el simpático ingeniero Nicasio Mira, solicitaba del Ayuntamiento y Diputación *alpiste* para su ruiseñor. Como sería tarea molesta para esa Corporación la compra diaria de comida para el pájaro, estimo más conveniente (estando por completo conforme hasta aquí con Rueda y con Mira) se le conceda cincuenta duros mensuales para *alpiste* a Gabriel Miró.

(Y, de ahora en adelante, siento no opinar enteramente como el admirable Rueda ni algo menos como el amigo Mira). Pido esta subvención para un literato que la necesita y la merece, porque es elegido (aunque no le hubieran distinguido en ningún concurso) (...). Ruego tal demanda porque Miró es bueno; porque sus obras son bellas, y, sobre todo, porque Gabriel Miró es apóstol predilecto en un arte sublime. Y esto basta". (4).

Durante aquel mismo año de 1908, Esplá editó por vez primera una composición: su *Scherzo* para piano. Miró, entusiasmado, quiso publicar un artículo; pero, disuadido por Esplá, le sugirió un tema para una obra conjunta. Y ésta fue *El sueño de Eros.*

Dos años más tarde, Miró cumplió su deseo de hablar públicamente de su amigo Esplá y hasta de profetizar el triunfo que no habría de tardar en llegarle. El artículo, con el título *Oscar Esplá,* apareció en "Heraldo de Madrid" el 28 de julio de 1910, y dice así:

"Hace tiempo que, por algunos pensamientos apartados del Arte y otras malaventuranzas, tuve que dejar en barbecho los pegujales de mi *huerto provinciano,* y hasta cerré sus cercas. Hoy las abro gozosamente, porque quiero y necesito que conozcáis la figura de un peregrino ingenio de la Música, que aquí ha nacido y vive escondidamente.

Ya dije que se llamaba Oscar Esplá. Es alto, pálido y triste como un príncipe desventurado. Su residencia es un jardín umbroso de yedras, madreselvas, plátanos y viejos rosales. Se le cree encantado como un héroe de conseja, y sí que lo está, que, desde chiquito, un viejo hechicero le traspasó con un puñal encendido

---

(4) Vid mi libro *Salvador Rueda y Alicante* en el volumen *Estudios mediterráneos,* de F. Sánchez Castañer y V. Ramos. Valencia. Cátedra Mediterráneo, 1969; págs. 194-197.

que nunca ha de enfriarse, sino que se aviva en la herida y abrasa el corazón y no mata, porque su fuego está tomado de la infinita llama del Señor...

Creo que hablo de un elegido. Y ya veréis cómo han de decirlo con toda probanza los que tienen nombre y sabiduría; y entonces, esta nueva que yo os adelanto será recibida sin sospecha o malicia de entusiasmo lugareño ni de embelecos de amistad; y hasta será creída de nuestros profesionales, porque han de afirmarla músicos extranjeros; y no malquieran aquéllos, si con esto les digo: *hombres de poca fe* en nosotros, que sabemos nuestras forasteras predilecciones, y, si no, ved cuán osado es celebrar a alguien, diciéndole *que habla varios idiomas,* sin importarnos que no sepa el castellano. Necesitamos frecuentemente del extraño patrocinio para que se nos crea en nuestro solar. Y, aunque espero que la obra artística de Oscar Esplá ha de *venir* estudiada y elogiada de los maestros de fuera, yo pido a los nuestros, como Bretón, Granados, Chavarri, Pedrell, Arbós y a todos los de esta altísima estirpe que no olviden al desconocido músico español, que yo sólo lo trazo para las gentes distraídas y que, como yo, tienen escasa noticia de este maravilloso arte.

Recientemente, Esplá ha escrito y publicado un *Scherzo,* y, entre los críticos que lo conocen, un claro varón de fama mundial, que ha penetrado en toda la grandeza revolucionaria de esas páginas (y esto de la *revolución* en la música no lleve vuestro pensamiento a la exotérica y aparatosa de Ricardo Strauss o a la exquisita y alada *manera* de Debussy), aquel que vindicó a César Franck de olvido execrable, confiesa que nuestro artista representa la música nueva, futura, música honda, rica, señorial, que se expande y vuela por encima de los viejos muros, cuya demolición iniciara el dios Wagner; música libre de todo apocamiento y servidumbre. Porque hay angustias y excelsitudes, y puericias y contentos, y rasgos, instantes, vislumbres, latidos de toda la vida que es necesario decirlos, *sensacionarlos* musicalmente; y Esplá lo siente, y para ellos quiere y ha de menester notas, sonidos nuevos, en su cabal pureza, y los logra, los engendra, y ahonda, sutiliza la gama...

Ya sé que la naturalización y el triunfo de este credo artístico serán lentos, costosos; que tiene muy raro misterio, singularmente para entendederas mal avezadas. Mas, el desvío y desabrimiento de las gentes acaso no conturbe el ánimo de este ignorado músi-

co, porque en verdad os dije que es un elegido. ¡Como que además de su huerto sellado del espíritu, tiene otros, cuyas tierras llevan abundancia de pan, y tiene buenos escudos!

¡Venturoso el artista que no ha de trabajar por los treinta dineros del editor!".

Y, en efecto, a los seis meses del vaticinio, éste tuvo su más espléndida confirmación en Viena, donde, en enero de 1911, un jurado, entre cuyos componentes figuraban Strauss y Saint Saens, concedió a su obra *Suite en la bemol* el primer premio, dotado con 30.000 marcos, del concurso internacional de obras sinfónicas, organizado por el consorcio europeo de editores de música, auspiciado por la sociedad vienesa "Die Musik National Gesellsschaft".

III

Autoridades y pueblo alicantino celebraron gozosamente el triunfo de Esplá, a quien rindieron caluroso, fraternal homenaje de admiración y cordialidad el domingo día 29 de enero de 1911.

Todo fue cuidadosa, amorosamente dirigido por el alcalde Federico Soto Mollá, protector de la cultura y de sus cultivadores. Con él, colaboraron en la preparación de la fiesta Elier Manero, Manuel Pérez Mirete y Ricardo Pobil, aunque, en verdad, era el espíritu de Gabriel Miró el que alentaba en las decisiones del corregidor, así como el gran talento artístico de Vicente Bañuls quedó patente no sólo en sus bustos de Beethoven y Wagner, bajo el dosel que cubría la efigie de Alfonso XIII, sino en todos los detalles de ornamentación.

Deslumbraba el Salón de sesiones de nuestro Ayuntamiento, convertido, según un anónimo cronista, en "espléndida *serre*", insuficiente para acoger a cuantos anhelaban participar en el homenaje. "Jamás se celebró acto semejante —aseguró el "Diario de Alicante"—; difícilmente podrá organizarse acto parecido al de ayer, donde la calidad y la cantidad del concurso, el respeto y admiración puedan hermosearse de modo tan admirable".

El acto, que comenzó sobre las seis de la tarde, lo abrió Gabriel Miró con el siguiente Prólogo:

"*Sin juramento me podréis creer* que quisiera que esta fiesta fuese sin la pobre añadidura de mi prólogo. ¡Y os pido por todos los *manes* de esta rancia Casa que no veais en mis palabras signo de humildad, que suele ser virtud pegadiza!

Decir que lo rudo de mi entendimiento no se compadece con la fineza de vuestras hermosuras y el fausto de vuestro linaje y sabiduría, y, luego de decirlo, continuar hablando, sería como pedir perdón de un pecado que se estuviese cometiendo... ¡Pues, mejor fuera no pecar!

Yo, si declaro que querría eludir este prólogo, es porque naturalmente soy amigo de holganza, que ahora me traería la gustosa contemplación de la gentileza femenina y un estudio sereno de los méritos y gravedad de los claros varones; de los rasgos más sutiles de nuestro músico; de la plática de este mago de la palabra —aunque sea concejal enemigo en política de nuestro galanísimo señor Corregidor—, y, finalmente, de las limpias vislumbres y costosas taraceas del escrito que también ha de leernos el señor Licenciado don Luis Cánovas, orífice y lapidario de las Artes mías patricias. Y todo esto, digo que me agradaría verlo y oirlo hallándome descuidado y exento del portazgo literario que con grande sumisión os voy pagando. Pero, en fin, quiero sentirme contento de mis cuartillas, pues la llaneza y poquedad pueden ser fondo en que mejor se muestren y parezcan las ajenas perfecciones.

Acontece en Madrid y en la paz provinciana y hasta en el sosiego aldeano que, si aciertan a reunirse algunos artistas, luego se diputan recíprocamente de genios. No siempre lo hacen por engaño amistoso o con embelecos de vana zumba; muchas veces necesitan escucharlo y decírselo ellos, y el mutuo requiebro les beneficia interiormente, porque les enciende y fervoriza en el noble prurito del trabajo. Y, cuando no tuviese esa honrada eficacia, tampoco dañaría a nadie! Lo dicen, y nada más.

Alicante no es sólo pueblo de siesta eterna y deliciosa; blando, rubio y calentado por el buen sol; es también nido y morada de genios.

¿Y por qué he de ocultarlos y permitir que el silencio lleve la inquietud a nuestros corazones? Somos nosotros un grupo de amigos que gustamos del olor de la leña quemada y de la sembradura húmeda, y amamos los perros campesinos, las nieblas de los

*prados y de las cimas, y el vuelo de las gaviotas, y muchas pueri*cias... y burlando y riendo de nosotros, y con frecuencia por divertirnos de un íntimo desaliento nos llamamos *genios* y todo... Fuera de nuestros familiares coloquios, yo no me he titulado cordialmente *genio,* sino en la oficina, y fue, porque un jefe de negociado me censuró no sé qué de una minuta que redactara sin acierto, y, para no modificarla, dije que estaba sin yerro ni mácula, pues la hizo un genio. Espantóse mi jefe, y yo le repuse: *que sí, que era genio y no tenía la culpa de serlo*!

Pero, en fuerza de decírnoslo, alguna vez acertamos.

Yo os confieso que, en nuestro genialísimo grupo de amigos-hermanos, cuando este infantico que agasajamos hoy nos subía a la cumbre y bienaventuranza de su música, y le decíamos *¡genio!, os confieso que entonces no era leve y festivo el dictado,* porque en mi ánima y en la de todos los *hermanitos-genios* sonaba como un grito de excelsitud, llegado del misterio, y nuestras entrañas se estremecían gozosamente como ante la anunciación de un invisible Arcángel que nos traía el mensaje a nosotros, hombres de buena voluntad, que la suprema Idea-música, que la Belleza apetecida de Diótima se había hecho carne..., ¡y estaba a nuestro lado! ¿Comprendéis el jubiloso acatamiento a esta criatura infantil y malcriada, a quien todo se lo consentimos por ser quien es... y permitirnos la gracia de que nos asomemos reverentes al sagrado de su vida y oir los santos hervores de su magna colmena, de su hondísima concha, en cuyo nácar resuenan cánticos y sollozos de Creación?

...Pues el genio ya no es sólo de nosotros; es también vuestro, es del mundo. Ya todos creéis en él, porque ha sido ungido en Viena. Afortunadamente para el triunfador, el crisma de la Gloria se le ha puesto en Viena. Una llama de fe ha prendido hasta en los corazones más tibios y perezosos. Y los amigos predilectos, los que pertenecemos a su hogar artístico, y le creíamos antes del *prodigio* de Austria, probamos ahora ese dejo de suave amargura que se esconde en las más ruidosas alegrías y en los días santos de fiesta. Y la de la exaltación del hermano nos parece un yantar de partida, un festín de desposorios, y nosotros sentimos el mismo entristecimiento que empaña el alborozo de los hermanitos de los velados. Porque bodas se aperciben.

El príncipe Oscar se casa; y se casa con la señora Fama, moza andariega y antojadiza, que nos lo arranca y lo goza y lo

entrega a las extrañas gentes. Y nosotros sufrimos un pesar tocado de egoísmo, porque el genio deja ya de serlo enteramente nuestro.

Pero, en fin, sus amigos de antaño hemos de ser de alguna manera genios de verdad. Y ahora lo somos en heroísmo, pacificando y adueñándonos de nuestro corazón, que es difícil señorío, y venciendo la recia pesadumbre de los celos para trocarlos en regocijo, porque nuestro hermano el Príncipe se case y se muestre muy bizarro a todos y todos le gocen.

Y ya que mencioné el casamiento, que es palabra toda llena de gracia y de música más regaladora que una *Suite* para muchísimos honestos oídos, dejadme que termine mi prólogo con un cuento de amores, aunque de amores desventurados.

Lo refiere Abu-el-Hassan, hijo de Abdalla.

"Prendóse un noble árabe de una cristiana doncella, que también se abrasó en la misma ascua deleitosa. Y entrambos se angustiaban y enloquecían, porque eran creyentes de enemigas religiones.

Marchóse el árabe a tierras remotas para acometer empresas de riesgo que le distrajesen y mitigasen de su dulce mal; y en una jornada fue herido. Y, en trance de muerte, voló su pensamiento a la amada y dijo: *¡Yo no puedo tenerla en el mundo, y temo no hallarla tampoco en la eterna vida, si muero musulmán!* Y se hizo cristiano; y murió... Supo la doncella el infortunio, y su alma y su carne se doblaron y retorcieron en el dolor hasta morirse. Y, en la hora postrera, dijo: *¡Ya que no fui del amado, quiero verle en la vida perdurable!* Y se hizo mahometana; y luego expiró. ¡Que la divina misericordia sea sobre los que nunca habían de encontrarse!".

Doncellas y galanes que habéis acudido a las bodas principescas de un peregrino artista con la Fama de la Gloria, yo os pido que penséis en otros Caballeros de la Quimera que nunca logran a la Esposa, porque, mientras ellos se hacen cristianos, ella abjura y se torna mahometana. Y si de esta desventura participáis y concedéis vuestra espiritual compañía a los artistas, escuchando sus querellas; y si ellos perciben y gozan la cálida fragancia de vuestros corazones, no será menester que por estímulo y rebeldía se digan *genios*, ni que los jefes de negociado se pasmen y sobre-

salten de oirlo; y, cuando suceda un bello matrimonio como este de Oscar Esplá con su legítima mujer la Fama, podréis saborear cumplidamente la miel de la gran dicha, mezclada con el ajenjo del recuerdo de otros novios anónimos, pobres y desgraciados que se quedan *solteros* para siempre, abrasada la mirada en el sol ideálico, y llagados los pies por las zarzas del sendero...

Y ya el prólogo acaba. Y comienza la plática, a cuyos portales os guío y os dejo, pronunciando palabras de los Cantares de Joan Roiz, el placentero Arcipreste de Fita:

"Si queredes, sennores, oir un buen solás,
escuchad el romanse, sosegad vos en pas,
non vos "dirá" mentira en cuanto en él yas,
ca por todo el mundo se usa et se fás".

Después de *La Plática,* pronunciada por José Guardiola Ortiz, cuyo texto no se recogió, Oscar Esplá interpretó al piano *Romanza, Scherzo, Estudio* y el tercer tiempo de la *Suite* galardonada, a cuyo programa sumó, obligado por los aplausos, el segundo tiempo de la última citada obra.

Finalmente, Luis Cánovas leyó su *Epílogo:*

"Tócame decir la última palabra. En ésta, que no es fiesta, sino sacrificio, sacrificio incruento de un alma hasta hoy retraída en el escondido santuario del Arte, bueno es que haya un misario encargado de pronunciar el amén sacramental. Imitaré a la voz litúrgica en la brevedad, intentando explicar someramente cuáles son las tendencias de la música que acabamos de oir, y cuál es la personalidad de Oscar Esplá en la historia del arte.

En el mundo ideal del sonido acordado, han existido siempre y existen hoy y existirán mañana tierras vírgenes, continentes inexplorados, alturas en que el hombre no pisó la planta. Los privilegiados seres que van a la cabeza de la Humanidad sienten la atracción de lo desconocido, el vivo deseo de hollar esos terrenos velados por la sombra del misterio, y emprenden valerosos el escarpado sendero, la abrupta vía, el paso por el lujurioso bosque, sin más guía que la luz de su genio y la fuerza de su voluntad.

Así avanzó Juan Sebastián Bach, el padre creador de la música moderna, el caudaloso río de muchas aguas, unas veces sereno como un arroyo, otras impetuoso como un torrente, por las llanuras del contrapunto, sin dejar horizonte en que no fijase

su vista de águila, ni altozano que no le sirviera de pedestal, ni árbol a cuya sombra no sesteara, ni hierbecilla de que no aspirase el perfume.

Así escaló Beethoven la altísima montaña de la música sinfónica, en cuya cumbre, rodeada de nubes como el Olimpo de Homero, aguardábanle las nuevas hermanas para entregarle la rica ofrenda de sus nueve divinas sinfonías, coronada de soles que aureola de luz la sombría testa, pletórica de idílicos cantos y salvajes osadías.

Así navegó Wagner por el mar tempestuoso del drama lírico, sobre cuyas azules ondas flotaban el barco lírico del Holandés y el cisne de Lohengrin y la nave de la reina Iseo y las hijas del Rhin, jugando con el fatal anillo, y las nubes sobre las que pasa galopando el alado corcel de la Walkiria.

Así surcó Schubert el lago tranquilo en que vivían las ondinas inspiradoras de los *liéder;* y Chopin exploró la escondida ruina, iluminada por la luz de la luna y evocadora de románticos ensueños; y Schumann bajó al valle, envuelto en nieblas, en que los árboles y los hombres semejan fantasmas, visiones de delirio febril; y Mendelshonn cruzó los salones en que se celebraban fiestas palatinas; y Grieg paseó por las campiñas, en que los aldeanos celebraban sus nupcias.

¿Agotaron estos genios los cambios de ese mundo ideal? No; que nueva falange se apresta a descubir rutas ignotas. Allá van caminando con la luz de la fe en los ojos y las alas de la esperanza en los calcañares Debussy y Ravel y Bruneau y D'Indy y Strauss, y, a su mágico poder, brotan armonías no escuchadas, modulaciones atrevidas, sucesiones de acordes no sospechadas, campos, en fin, de vegetación floreciente y jamás vista en los antiguos prados. ¿En qué consiste la diferencia entre estos últimos campeones del arte y sus antecesores?

En que, hasta ahora, los compositores todos se han valido, como de arma indiscutible, de la escala que sistematizó y bautizó el monje aretino, y los recién llegados a la palestra encuéntranla deficiente, bárbara, mohosa, inhábil para esgrimirla por sus manos. Es como si a Berruguete hubiéranle dado para tallar sus maravillosas sillerías abaciales, en vez de gubia fina, tosco formón de carpintero. Y buscan inquietos y nerviosos otra escala de peldaños más suaves, de intervalos más menudos, que les permita

pintar sentimientos, pasiones, estados de ánimo que aún no han encontrado pentagrama en que posarse. De ese anhelo han nacido las bárbaras explosiones musicales de Salomé y las divinas disonancias de Peleas, y, a pisar esa meta ideal, corren, sin pensar en la fatiga, los enamorados del arte, los paladines del eterno torneo.

De los más osados, de los más seguros de sí mismos, de los que casi tocan con la poderosa diestra el mástil en que ondea la enseña de la victoria es nuestro paisano, nuestro amigo, nuestro hermano, el festejado de esta noche. No tengáis temor, ni penséis que os acuse de incultura la confesión de que su obra, magistralmente dicha por su autor, no ha sido comprendida del todo por vosotros. Oscar habla un idioma nuevo. Es un anarquista del pentagrama. Su música no es de academia, sino de rebelión. Es un luchador que se ha forjado ante las armas con que pelea y, en verdad, os digo que no eran mejores las que Vulcano labró para el argivo Aquiles. No desmayéis: escuchad otra y otra vez esas joyas que han fulgurado en este salón ha un momento y veréis llegar el instante en que, a su lado, palidecen las demás, y melodías celestes acariciarán vuestro oído, y armonías no escuchadas harán asomar lágrimas a vuestros ojos. Juan Huró lo ha dicho no ha mucho: *toda obra que no se comprende a primera vista es bella.* Y yo añado: desconfiad de la hermosura de esos cantos que el vulgo dice que se pegan al oído.

Oscar, amigo entrañable de tantas y tantas tardes en que hemos vivido juntos una vida casi supraterrena, dialogando con los maestros que se han transmitido de mano en mano la antorcha del genio, como los átomos del poema de Lucrecio se transmiten la antorcha de la vida. En tu diestra está ahora. Levántala muy alta para que su fulgor ilumine el camino de los que han de seguirte, y nimbe tu frente de elegido, y aún quede alguna chispa fugitiva que premie el amor con que nuestros corazones levantinos te rinden esta ofrenda... Y ahora sí que es del caso traducir la última palabra del santo sacrificio como remate a mi pobre prosa, y decir: 'Así sea".

En su número del día siguiente, el "Diario de Alicante" rindió homenaje a Oscar Esplá con colaboraciones de Mariano Perni, "El Temerario", Julio Bernácer, Francisco Escriñá, Eduardo Irles y Salvador Sellés, cuyo poema —*Aguilas alicantinas*— reproducimos aquí:

"Ayer fue la que tiene nombre de arcángel:
fue Gabriel, luminoso y áureo cuentista,
quien, alzando el divino vuelo del ángel,
va a Madrid, y el reñido laurel conquista.

Ayer fue la que tiene de arcángel nombre:
Rafael Altamira, quien, con fecundos
pensamientos, va a América, y es dios y es hombre,
y le ciñen corona de luz dos mundos!

Hoy, Esplá, joven águila, va a nuevas cumbres.
Y en el Arte que Wagner inmenso llena,
se levanta brillando con nuevas lumbres
hasta el trono supremo que esplende en Viena.

Allí, Strauss y Saint-Saëns —dos soberanos—
a la frente del prócer alicantino
han ceñido con justas y excelsas manos
la diadema de César Frank, el divino!

Yo te escucho con pasmo, sublime joven.
Y, pensando en los mundos que hay en la nada.
me pregunto si ha vuelto de *allá* Beethoven
y en tí sigue su inmensa canción truncada.

—¿Dónde vais, ¡oh gigantes águilas mías!?—
Alicante les grita, trémula al gozo,
y en su pecho son tantas las alegrías
que el hervor con que suben rompe en sollozo.
—Proseguid, grandes almas, los grandes vuelos.
Sumergíos, vestidas de resplandores,
en el fin de los altos, profundos cielos...,
mas pensad, hijos míos, en mis amores.

Comprended que en el mundo todo es incierto.
No lancéis mis memorias al negro olvido.
Remembrad a Alicante, y habed por cierto
que tan sólo la santa Patria es el puerto:
que no hay más que una madre: volved al nido!—".

OSCAR ESPLA
Y EL
«MISTERIO» DE ELCHE

Juan Gómez Brufal

OSCAR ESPLA Y EL «MISTERIO» DE ELCHE

INTRODUCCION

Fue en 1924 cuando el Alcalde de Elche y algunos miembros del Concejo municipal, visitaban a D. Oscar Esplá Triay, en su residencia de Alicante, con el fin de rogarle viniera a hacer una revisión de toda la parte musical de la FESTA o Misterio de Elche.

Todo ello era debido a que dicha representación sacro-lírica, estaba plagada de una serie de vicios, malas interpretaciones y supresiones que, a simple vista, se apreciaba que él distaba mucho de ser lo que fuera a lo que se representaba.

De aquí nace la preocupación que ha de constituir un imperativo en Oscar Esplá hasta su muerte, en torno al Misterio de Elche, que marca distintos jalones. Ya que no sólo viene a restaurar la partitura, dar presencia a supresiones, sino a dar a conocer esta obra incomparable del teatro religioso medieval no sólo en cuanto a España se refiere, sino al mundo entero.

Su primer quehacer fue el de incorporar de nuevo la desaparecida escena de la "judiada", que con motivo de incidencias entre actores y público, se dejó de representar desde el siglo anterior. Era ello de sumo interés, ya que dicha "judiada" era fundamental en cuanto a la representación concernía.

Una vez restaurada esta pieza clave, es cuando comienza con

lo más transcendental de la FESTA, que es la parte musical. Constituye su preocupación la diferencia entre sus textos de origen, a los otros añadidos en el decurso de los tiempos: la importancia de estos últimos, ya que es la aportación de una rica gama de inquietud regional.

Como quiera que su fuerte fue la composición, tema abundante tuvo con la representación illicitana para su estudio. A ello dedicó largos años, cuya culminación está en la obra por publicar por la que devuelve para el Misterio de Elche el verdadero perfil de su estructura.

Y queda una tercera faceta que si no es la más importante, es sí muy de tener en cuenta. Se trata de todo cuanto dijo y escribió sobre el Misterio de Elche y que es objeto de esta publicación. Fuera de sus estudios musicales sobre la obra, está la pluma pregonera o la palabra explicativa de su principal labor. Se manifiesta, pues, en estos dos sentidos, palabra y pluma, para dar a conocer su verdadera inquietud. Y en este sentido es de saber su participación en aquel Seminario de Estudios Románicos, que organizó la Universidad de Berlín, donde expone todo el valor del extraordinario y único ejemplar superviviente del primitivo teatro lírico medieval, según él mismo expresa. Será su otra conferencia en el Salón de Ciento de Barcelona, como la pronunciada en el Instituto de Investigaciones Científicas de Madrid, o la dada en el Instituto de su nombre, en Alicante. Se conservan de las mismas las cintas donde se recogen cuanto se dijo, pero es difícil transcribirlas, ya de lo precipitado de su dicción, de una acumulación de ideas. No es ello óbice para saber cuanto dijo, ya que en todo cuanto escribió deja bien reflejado la parte oral.

Los trabajos publicados por Oscar Esplá referentes a la representación del drama sacro-lírico de Elche, son varios y en diversas publicaciones. Fue su primera aparición en un semanario illicitano, "Renovación", en 15 de agosto de 1924. En éste, todavía no encariñado con la Festa, ofrece una serie de consideraciones ajenas al Misterio, que él viene a llamar de Estética. Se nota en este su primer artículo no estar embelesado con el tema y para llegar al mismo viene a exponer una serie de meditaciones sobre el arte y el teatro bajo el aspecto cultural y representativo.

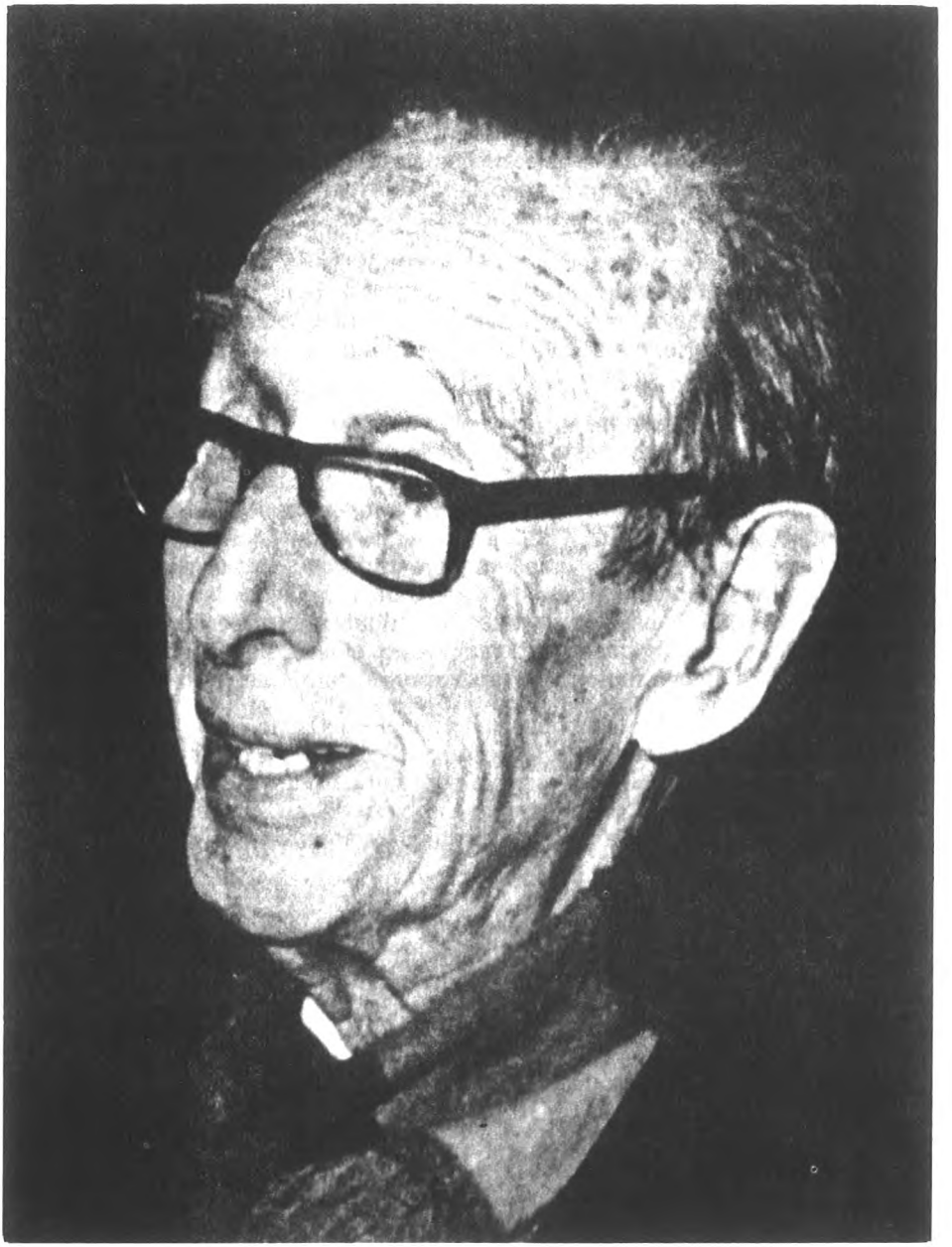
A partir de este momento se incorpora de lleno a la tarea de estudiar el Misterio, va descubriendo en el mismo una serie de

particularidades y bien en declaraciones que hace o en trabajos que publica, se nota cada día que va calando más y más en su esencia. Se nota, pues, una diferencia en ello, cuando publica en los semanarios de Elche, siete años después su trabajo sobre la Festa en "Pueblo", con motivo de las fiestas de agosto de 1930, que se viene a reproducir un año después en "La Opinión".

Un paréntesis de seis años y con motivo de las Hogueras en Alicante, cuando en la revista que edita el Ayuntamiento, aparece uno de los trabajos en el que es de notar el logro de un meditado estudio y una serie de consideraciones muy dignas de tener en cuenta.

Siguen sucediéndose a partir de 1956 sus trabajos referentes al Misterio, sobre todo en la publicación del Patronato y del Ayuntamiento de Festa D'Elig. De todos estos trabajos hay uno de ellos publicado en esta revista, excelsa labor del periodista Sánchez Pomares, aparecido en 1962, que constituye un jalón en la labor de Oscar Esplá, trabajo éste que será reproducido en la carpeta de la grabación por la casa Hispavox de la música del Misterio. Después 1965, cuando la revista "Atlántida" nos ofrece un singular trabajo, donde queda reflejado todo el estudio y saber que largamente viene efectuando Esplá sobre esta representación.

Por ello nada mejor que el homenaje a Oscar Esplá después de su muerte, en cuanto a la Festa o Misterio de Elche se refiere, que dejar reunido cuanto escribió sobre el particular, que a su vez viene a recoger lo manifestado también en su conferencia en Berlín, a las pronunciadas en Madrid, Barcelona y Alicante.



1. El "Misterio de Elche". Consideraciones de Estética alrededor de la "Festa".

Publicado en "Renovación" (Elche), el 15 de agosto de 1924.

El espectador ingenuo cree de buena fe que contempla una obra de arte como se contempla un paisaje, esto es, en actitud pasiva, en la que el espíritu tiende a abandonarse a su propia inercia siguiendo el ritmo volante de la visión inmediata. No sospecha que el arte consigue su peculiar sentido en un plano ideal que la mente finge sin dar cuenta de ello a la conciencia.

Sin el auxilio de ese medio polarizador, el arte se convierte en simple equivalencia de lo real, en burda farsa o pasatiempo sin transcendencia, o, peor todavía, en pobre materia inútilmente torturada por el capricho del hombre.

La fluencia intuitiva del espíritu, cuando llega a la heredad del arte, deja de verterse libre en la realidad para seguir el recto cauce de la técnica; y así se crea y organiza sus estructuras oponiéndose a la corriente natural de los hechos que mana informe en su exclusivo sentido práctico y vital. La verdad artística, por tanto, no hace referencia alguna a la verdad directa de todos los días; aquélla está condicionada por particulares intenciones que no cabe en ésta que es la expresión primaria de los hechos.

El espectador de la obra artística debe intuir la perspectiva adecuada a la naturaleza del objeto que contempla por el intermedio de un fantástico ambiente.

Pero el elemento que sugiere la interposición de este plano

indispensable, es precisamente la técnica en su vasto sentido; por esta razón el arte pretérito, como el novísimo, carece de expresión para la mayoría, pues tanto el uno como el otro exigen la sustitución de ciertas convenciones que actuando a manera de postulado del arte, en cada edad, sostiene todo su sistema técnico.

En ninguna modalidad artística pueden comprobarse estos hechos mejor que en el teatro. Aquí no es ya la técnica en su categoría suprema, sino simplemente la tramoya, la externa disposición del espectáculo, lo que realiza el milagro de la ilusión. En efecto, en el teatro actual el espectador lo acepta todo a condición de que se escinda radicalmente el mundo imaginario en que vive el histrión del mundo real en que se agita el público. Tal es la importancia del telón y de todos los artefactos del proscenio. Hasta allí llega el mundo práctico y de allí parte el mundo irreal extendiéndose indefinidamente en el tiempo y en el espacio. Una lejanía pintada en el fondo puede ser el más remoto confín de la tierra o puede estar solamente a unos pocos kilómetros de distancia, según nos diga el actor. Un simple cambio de escena y decoración nos lleva a través de leguas y de lustros a regiones insospechadas. Todo es aceptado al trasluz de aquella atmósfera de sugestión que colocamos en la embocadura misma del escenario. De otro modo no habría teatro.

Si suprimimos el artificioso recurso de la tramoya y evitamos el escenario mismo reduciéndolo a un sencillo tablado en medio de los espectadores, la verdad, entonces, irá disipándose como niebla que barre el viento. El actor moviéndose a nuestro lado, no será el héroe seductor y enamorado de antes ni el terrible traidor causante de la tragedia sino el pacífico e inocente Fulano de tal, amigo o enemigo nuestro, mal disfrazado.

Así confiesa el espectador europeo, que asiste a ciertas representaciones del teatro oriental, que se pierde toda ilusión tan solo por el hecho de existir en él algunas novedades elementales, como por ejemplo, la constante presencia de un actor que anuncia el lugar y tiempo de la acción sin que la escena cambie. Del mismo modo se explica el fracaso de algún ensayo de reposición del teatro primitivo, en su sencillez escénica cuando no se tuvo la precaución de establecer una separación práctica suficiente entre los actores y el público.

Y es que cada uno de estos no habituales aspectos del teatro, todos estos cambios, reclaman aquella sustitución de principios a

que aludía antes; y, por lo mismo, exigen del espectador la elasticidad comprensiva suficiente para crear en cada caso el sistema ideal adecuado a la modalidad técnica que contempla, ya que de este único modo puede apreciarse el carácter de necesidad que el verdadero arte ofrece siempre en sus diversas edades.

Ocurre, pues, el singular fenómeno de que a fuerza de artificios y de aparato la farsa adquiere realidad, y, en cambio, cuando los medios materiales de interpretación se naturalizan lo más espontáneo, entonces, se nos antoja una farsa. Pero esto ya se desprendía de lo que dije antes, pues, que los términos, arte y naturaleza, son antitéticos.

Todo este preámbulo viene a explicar el hecho de que la Festa de Elche que es un ejemplar magnífico del primitivo teatro religioso, no es, en general, estimada debidamente ni aun por los que intervienen en su representación. Y es que se ve en ella, más que una obra de arte, una ceremonia religiosa. Y a esto se debe precisamente su conservación.

En la Edad Media, cuando el auge de la música y poesía populares, se vigoriza con el impulso del arte joven de los trovadores, irrumpe el teatro religioso como una necesidad de la iglesia que quiere contener el ímpetu profano de las corrientes artísticas. La representación viva de los misterios enciende la fe; y el pueblo mismo llega a ser intérprete en el teatro sacro, iniciándose así en el ejercicio de una mimesis litúrgica.

Es la época del culto a la Virgen; la Leyenda Aurea proporciona los asuntos mejores a ese primer brote del teatro lírico español, que en este solo aspecto, ya que no es su fundamental savia estética se parece al teatro clásico de los griegos y, aun, a las ceremonias de los pueblos primitivos que practican la magia.

En efecto, el pueblo medieval representa los milagros como el pueblo griego representaba las hazañas de sus dioses y de sus héroes. Quiere captarse la voluntad y la gracia divina; y cree que el espíritu, el dios, la Virgen o el santo, se complace contemplando la imitación de sus propias maravillas. Todo ello es derivación natural de un principio elementalísimo de la magia primitiva que cree conseguir el dominio sobre los seres sobrehumanos que nos gobiernan reproduciendo sus actos; es decir, el propio precepto homeopático: *similia similibus curantum.*

El teatro medieval nace pues vinculado en las prácticas reli-

giosas en honor de María, especialmente, como el antiguo teatro clásico nació del Ditirambo, forma del primigenio culto consagrado a Dionisios. Y así como éste llega a convertirse en espléndida fiesta de afirmación nacional en el período de los grandes trágicos, Esquilo y Sófocles singularmente, aquel se aparta del templo, invadido por los elementos populares, hasta ganar su propio terreno profano en las culminantes producciones de Juan del Encina.

De modo, que siendo el arte en sus comienzos una manifestación de carácter religioso social, su valor había de ser práctico y reflejo. El juicio estético o puro surge posteriormente cuando la actividad expresiva funciona por ella misma, creando sus formas libres y enteramente independizadas de sus viejas ataduras con necesidades de la vida social. Por esto el pueblo coetáneo del teatro sacro, al que no importaba sino el prodigio representado, no exigía refinamiento en la técnica artística. El público actual, en cambio, no comprende el arte sin ellos.

Conviene pues tener presente a quienes asistan a la representación del Misterio de Elche, que el vacío de la ingenuidad perdida hay que llenarlo ahora con la cultura estética; hay que mirar la obra hacia el fondo secular de su propio ámbito; hay que crear, en fin, el eterno medio convertidor por el cual conserva el arte su recia vitalidad en el transcurso de los tiempos. Quien asista a la *Festa* desposeido de tales dotes y con un criterio razonado hincado en los prejuicios de la técnica actual, perderá el tiempo lastimosamente.

En cuanto al valor artístico de la *Festa* puede afirmarse rotundamente que es de primer orden. Es el único resto importante de las representaciones enteramente cantadas desde el principio hasta el fin que nacieron en los siglos XIII y XIV. Es una ópera retrotrayendo unos centenares de años el sentimiento de esta palabra. Las melodías que por tradición se han conservado hasta ahora, y que no figuran exactamente en el consueta o partitura del siglo XVII que hoy sirve de guía, son antiquísimas a juzgar por su carácter litúrgico y popular a la vez. Se remonta, indudablemente, en su origen, más allá de dicho siglo XIII y acusan una procedencia extraña que a mi entender debe buscarse en el canto eugeniano, tan mal estudiado hasta ahora.

La forma polifónica que hoy tiene el drama no puede ser anterior, naturalmente, al siglo XVI. Se conocen los nombres de los reformadores Antonio de Ribera, Juan Ginés Pérez y Luis

Vich. De este último puede decirse que se ignora en absoluto su vida y su obra; de los otros dos se sabe positivamente que fueron excelentes músicos del nombrado siglo XVI y puede estudiarse sus magníficas composiciones ya bien conocidas por los eruditos.

El libro está inspirado, en parte, en los Evangelios apócrifos, si bien existen los antecedentes de varias representaciones, aunque no enteramente cantadas, con el mismo asunto de la Asunción de María. Está escrito en lemosín y en valenciano; y es de una bella ingenuidad.

El aparato escénico es complicadísimo; significa una audacia extraordinaria en aquella época y, aun, en ésta.

Y, por último, no es un auto sacramental como torpemente se ha dicho en estos días.

Debo advertir asimismo, porque se me ha preguntado repetidas veces, que no interviene en la obra orquesta alguna ni puede intervenir; ello sería una especie de disparate artístico. El único trozo instrumental es el coro del Araceli, que se acompaña con un arpa vieja y con guitarras.

Mi intervención en la fiesta de este año obedece al deseo de dar a la obra una interpretación justa y limpia de impureza. Pero dado el escaso apoyo material que la gente pudiente de Elche ha prestado al asunto, y teniendo en cuenta que no se ha dispuesto sino de la mitad del tiempo necesario para realizar completamente la labor de los ensayos, por dificultades incomprensibles, la representación será solamente aproximada a mis deseos aunqué no deficientes.

Todo se canta bien, hasta la *Judiada,* renovada por mí tras un siglo de olvido. Esta escena constituye el vértice de la obra.

Se ha escrito algo, aunque no bastante, sobre esta rara supervivencia del teatro religioso; pero sin documentación suficiente y menos análisis, todavía, que documentación. Así lo hace incluso el eminente maestro Pedrell. No basta suponer que las composiciones trovadorescas de los siglos XII y XIII tuvieran un acento dramático susceptibles de evolucionar en el sentido genuinamente nacional, mozárabe, del drama de Elche, para dar por probadas sus fuentes provenzales; ni sirve tampoco como argumento definitivo la consideración de que aparece escrito en lengua lemosina.

Acaso hable yo otro día, más concretamente, de los probables orígenes de la "Festa" y de su significación estética en la historia del arte español.

2. a) La música del Misterio de Elche y Oscar Esplá.

Publicado este trabajo de D. Francisco Figueras Pacheco, en Levante. Año III, número 36 y en VALENCIA ATRACCION, año IX, núm. 96, agosto 1934.

Pocas ciudades españolas pueden aspirar, con títulos tan legítimos como los de Elche, a ocupar un puesto insigne en las páginas más interesantes y luminosas de nuestra Historia. Si ésta se interpreta en el sentido clásico, la Hélice aliada de Orissón resurgirá de sus ruinas milenarias para decirnos que estos bosques de palmeras, admiración hoy de los turistas, presenciaron las primeras hazañas de nuestro amor a la independencia, librándose aquí la batalla famosa que costó la vida a Amílcar el Grande y puso en fuga a sus huestes cartaginesas y sus elefantes. Si en lugar de hazañas bélicas se busca un contenido cultural, conforme a las orientaciones y gustos históricos modernos, la espléndida escultura de la *Dama* os recordará desde el Louvre que en los albores de nuestra civilización los artistas levantinos sabían ya producir obras maestras.

Mas la urbe que en épocas remotas fue baluarte de nuestra independencia, colonia floreciente de los romanos y centro de cultura iberooriental, ofrece aún otra particularidad notabilísima: la de que todas sus glorias no duermen en las páginas de viejos volúmenes o en los salones de los museos arqueológicos. Algunas de ellas han llegado hasta nosotros con todo el encanto y el calor de las cosas vivas. Son como esos árboles frondosos de áspera corteza y hondas raíces seculares que todos los años nos renuevan la dádiva de sus frutos más dulces y sazonados. A tal grupo

pertenece, sin duda, el grandioso drama lírico de *La Asunción,* caso único de su género en toda la Cristiandad.

Acerca del drama litúrgico de *La Asunción,* existe una rica bibliografía, tanto nacional como extranjera. A pesar de la profundidad de los trabajos que la integran, yo no he de utilizarla aquí porque mis propósitos van por derroteros muy distintos. Redúcense únicamente a ofrecer a los lectores una idea sintética y directa de lo que opina sobre la obra en cuestión el artista insigne que hace unos años la repuso a su más bella y trascendental forma lírica. Sabido es que la música de esta singular supervivencia de la Edad Media fue restaurada recientemente por el genial compositor Oscar Esplá.

Escudado en la amistad que nos une, allá me fui en su busca, con la esperanza de escuchar de sus labios algo acerca de tan interesante materia.

El maestro vive en una quinta de la inmediaciones de Alicante, mitad antigua casa de labradores, mitad *chalet* moderno, amena residencia donde alternan las huellas de su primitivo destino con las comodidades y refinamientos de su aplicación actual.

—¿Es realmente excepcional —pregunto yo al maestro— la importancia lírica del drama de Elche?

—Mucho más de lo que generalmente se cree —respondo Esplá, dando a sus palabras todo el calor del convencimiento.

—El rancio abolengo de la composición, la admirable polifonía con que la enriquecieron los maestros del siglo XVI y el elemento popular de que está saturada toda la obra, hacen de ella una de las joyas más valiosas de la lírica general.

—¿Cuándo se escribió esta música?

—Esta música se elaboró en plena Edad Media, siendo difícil fijar y limitar el período de su primera redacción. Sin embargo, puede afirmarse que la composición primitiva es anterior al siglo XIV.

—¿Ha llegado hasta nosotros algo de la primitiva composición?

—Poco es, pero algo se ha salvado. Los restos de aquella época se encuentran en el Canto de la Virgen y en el del Angel. En ambos hay períodos que deben atribuirse al siglo XIII, esto es,

el mismo de nuestra Reconquista. Luego siguió la formación melódica con alteraciones más o menos notables, hasta llegar al arreglo trascendental del siglo XVI.

—¿En qué consistió?

—Consistió en la introducción de la polifonía. Hasta entonces se había utilizado solamente la unidad de voz, tolerándose a lo sumo la simultaneidad de la octava y la quinta. La polifonía liberta a la música de cárcel tan estrecha, llevándola a un campo donde son posibles los más bellos efectos. Enriquecida la composición con la variedad de voces, da un paso de gigante por el camino del progreso artístico.

—¿Quiénes hicieron esa labor?

—Tres polifonistas de capacidad sobresaliente: Antonio de Ribera, Juan Giner Pérez y Luis Vich. Debe advertirse, sin embargo, que esto sólo puede afirmarse respecto a la segunda parte de la ópera, pues del primer acto nada puede colegirse. Antonio de Ribera fue Chantre de la Capilla Pontificia; Juan Giner Pérez fue canónigo de la Catedral de Valencia después de haber sido Maestro de Capilla; de Luis Vich, el "Lluis Vich" del *Consueta,* se tienen escasas noticias. El que se destaca más en el drama de *La Asunción* es Antonio de Ribera, por el carácter español y levantino de su polifonía; pero los tres son músicos de alto vuelo, teniendo períodos que no desmerecen al lado de Victoria y Palestrina.

—¿Es posible señalar algunos de los pasajes más sobresalientes de cada uno de ellos?

—La escena de los Judíos, de la que se ha dicho, con razón, que es una verdadera maravilla de fuerza y de color, debe atribuirse a Ribera. Así se deduce de su factura, y especialmente de sus cadencias finales. Un grandioso coro, de los varios que cantan los Apóstoles, según el *Consueta,* es del canónigo Pérez. Las estrofas cantadas durante el enterramiento de la Virgen, muy hermosas por cierto, son de Lluis Vich , como consta en el propio *Consueta.*

—¿La identidad del canónigo Pérez, que figura en la partitura, con el orcelitano Juan Giner Pérez, se deduce también de la factura de sus composiciones?

—En este orden de hechos, hay dos muy elocuentes que

abonan tal identidad. El primero, aducido por Lavignac, es su manera peculiar de armonizar la subdominante; el segundo, consiste en la precisión y la sobriedad de las frases melódicas, precisión y sobriedad características de Juan Giner.

Esto nos lleva a hablar de uno de los aspectos más importantes de la ópera sácra.

Pregunto a Oscar Esplá qué debe el drama lírico de *La Asunción* al elemento popular, y el maestro se extiende en interesantes consideraciones.

Al elemento popular —dice nuestro sapientísimo guía— se deben muchos de los temas de la melodía que armonizaron más tarde los polifonistas. Hecha esta armonización, y abiertas de nuevo al pueblo las puertas del templo, que anteriores disposiciones pontificias le habían cerrado para tomar parte en los actos litúrgicos, el elemento popular vuelve a intervenir directamente en la representación del drama, y al interpretar su música aporta nuevos y valiosísimos factores: giros, modalidades, *melismas.* Fundido todo ello o agregado a las partituras, presta a la obra ambiente y perfume populares que constituyen uno de sus atractivos más poderosos e interesantes. Tal ambiente y tal perfume son indudablemente nuestros, levantinos y peculiares de este trozo del Levante español, sea cual fuere la influencia septentrional que bajo otos aspectos haya podido sufrir la ópera sacra de la ciudad de las Palmas. Pero hay algo aún de más trascendencia histórica y artística. Consiste en que precisamente ese elemento popular que late en el drama litúrgico de *La Asunción* pertenece, según todas las probabilidades, a la célebre música mozárabe, de que tanto se ha hablado. Dentro de lo que es dado afirmar con los datos de que disponemos, nuestra famosa música mozárabe ha llegado hasta nosotros, entre otros medios, por el de la *Fiesta* de Elche.

—¿Y la raíz de esa música popular es verdaderamente árabe?

—En un sentido amplio, sí; sometiendo la cuestión a un análisis más profundo, no. Se da el nombre de cultura árabe a la que aportaron los islamitas, sin tener en cuenta la variedad de razas y elementos que formaban la masa y el patrimonio cultural de los invasores. El investigador no puede prescindir de semejante variedad si quiere que su labor no peque de vaga o confusa. En puridad, la raíz de la música de que se trata es persa.

Al escuchar esta afirmación, acude a mi memoria la referencia de los himnos al Sol que se entonaban en los templos de Persépolis. ¡Quién sabe si en el fondo de esta obra sacra que se representa entre bosques de palmas, hijas del ardiente sol levantino, laten todavía la inspiración y el lirismo con que los sacerdotes orientales rendían culto al astro rey!

—Los números donde se revela este carácter más rica y claramente son los que constituyen la escena de los Judíos, que había dejado de representarse, y que desde la restauración lírica de 1924 se representa de nuevo. Es, sin duda, la mejor del Misterio.

La escena en cuestión se había suprimido porque la exaltación religiosa de algunos fieles, confundiendo lastimosamente a los actores con los personajes representados, les ocasionaba molestias intolerables. Los supuestos judíos se cansaron de sufrirlas por amor al arte, y fue preciso suprimir la escena. Hoy, gracias a Esplá, se ha reintegrado al conjunto, y los pobres judíos puedan ya desempeñar cumplidamente su papel sin que nadie les moleste, con lo cual han ganado todos, y de manera especialísima la belleza y el interés del drama lírico.

Por causa distinta habíase perdido también gran parte del resto mozárabe de la obra. En el siglo XVII se suspendió su representación. Al reanudarse ésta en el XVIII, reedificada la iglesia, se ajustó la interpretación al arreglo del siglo XVI, pero prescindiéndose de todos los elementos que había aportado el pueblo y no habían caído directamente bajo la labor de los polifonistas.

La de nuestro insigne contemporáneo Oscar Esplá ha consistido principalmente en reintegrar al drama todos esos elementos que tanta belleza e interés dan a la obra.

Para llevar a cabo empresa semejante, fue preciso empezar investigando las diferencias que existen entre la música del *Consueta* y la manera efectiva de interpretarla en la realidad, tanto en nuestro tiempo como en los pasados. Ello exigió a su vez un doble estudio de comparación: el de la partitura de los polifonistas con el modo de cantarla los intérpretes actuales, y el de aquella partitura con los cuadernos que se conservan con independencia del *Consueta.* Descubiertas y señaladas tales diferencias, hubo que hacer aún otra comparación mucho más difícil y delicada: la de dicha manera de interpretarse el drama con las que debían ser características de la música nacional de los siglos XIII y XIV, a fin

de eliminar todo lo que se hubiese agregado fuera de este origen, trabajo que fue el más arduo y profundo. Hechas las eliminaciones aludidas, fue ya posible acometer la última fase de la restauración lírica, consistente en adaptar correctamente las aportaciones populares al *Consueta* polifónico.

Todos estos delicadísimos trabajos, la mayoría de los cuales sólo están al alcance de contadas mentalidades, fueron exigidos por el objetivo que Esplá se había propuesto. Ese objetivo era, en síntesis, *devolver al drama lírico su carácter más puro, original y* clásico, compatible con la obra de los polifonistas. Estos, aunque conservaron gran parte de las características de la música nacional, no pudieron sustraerse a la rigidez de los cánones polifónicos y *eliminaron innumerables fórmulas populares y, sobre todo, la* mayoría de los *melismas.* La reintegración del ambiente español y levantino es lo que distingue, pues, la labor de Oscar Esplá.

Su propósito se realizó en gran parte, pero no íntegramente. Cuando nuestro compositor estuvo en Elche para darle cima, todas las circunstancias no fueron favorables, constituyendo algunas de ellas serios obstáculos para realizarse plenamente el plan del restaurador.

Débese también al músico levantino una felicísima iniciativa: la institución del ensayo general con la interpretación de toda la obra en una sola tarde, ensayo que se celebra en la del 13 de Agosto y al que se asiste por invitación. Semejante novedad permite apreciar mejor las muchas bellezas del *Misterio,* cosa bastante difícil cuando la multitud invade el templo los días 14 y 15, en que se representan, respectivamente, la primera y la segunda parte de la ópera. Con la institución de dicho ensayo se reducen las razones que, como dice don Elías Tormo en su *Levante,* se oponen a que este hermosísimo drama lírico litúrgico sea más conocido de los amantes del arte.

Conocido el alcance de la última restauración, pretendo yo veladamente que hablemos más de su importancia. La jerarquía artística del restaurador bien lo merece. Pero el maestro, adivinando fácilmente el propósito que ocultan mis palabras, desvía el diálogo, y no hay más remedio que resignarse.

Hablando de Elche y su magnífica ópera sacra se han deslizado insensiblemente las horas. La tarde va extinguiéndose en la hoguera escarlata del ocaso: una de esas maravillosas puestas de

sol que hasta hace poco sólo era posible contemplar en estas nuestras tierras, pero que hoy derraman ya sus fulgores por todo el mundo prendidas en el pentagrama de los *Crepúsculos* de Esplá. Y abandono al fin el estudio del genial compositor diciendo para mis adentros, con el orgullo de haber nacido en este rincón del litoral mediterráneo: la ciudad de las palmeras, el drama sacro, Oscar Esplá... ¡Todo español y todo levantino!

FRANCISCO FIGUERAS PACHECO
Cronista de Alicante

2. b) Elche. Una joya lírica. La "Festa de Elche".

Semanario Elche. Año I, núm. 5, 14 agosto 1927.

El eje de las fiestas ilicitanas es, evidentemente, la representación de la clásica *Festa.* ¿Qué diremos de ella que no hayan ya expresado plumas autorizadísimas? Para el profano que no sabe gustar de la emoción artística, encierra el motivo de lo pintoresco; para el aficionado a nuestra historia literaria, tiene el encanto de saborear uno de los más ricos poemas escritos en el antiguo lemosín; para el músico, el de gustar el recio y rancio abolengo de la composición, la admirable polifonía con que la enriquecieron los maestros del siglo XVI; para el ilicitano, el orgullo de ver representado en su país un auto lírico-sacramental único en el mundo.

* * * * *

Es un músico alicantino, verdadera gloria nacional no obstante su modestia y su juventud, el que ha remozado nuestro drama sacro. Hemos nombrado a Oscar Esplá. Su labor admirable ha consistido, principalmente, en reincorporar al drama todos los elementos populares de que se había prescindido en el reestreno —valga la frase— verificado en el siglo XVIII, después de la suspensión que tuvo lugar en el XVII.

Su empresa fue formidable. Hubo que analizar las diferencias entre el *Consueta* y la interpretación real; comparar la partitura de los polifonistas con los cuadernos que se conservan independientemente del *Consueta;* eliminar todo lo que se hubiese agregado y que no fuera característica de la música nacional del siglo XIII o XIV. Y por último adaptar las aportaciones populares al Consueta polifónico.

¿Fue esto sólo? No; porque además de esto, o como consecuencia lógica, vino la reintegración de la escena de los Judíos, —seguramente, la mejor del drama—; restaurar el resto mozárabe, que se había perdido; devolverle, en una palabra, su carácter más puro y clásico, español y levantino...

Recia labor ésta, que sólo puede realizar un temperamento tan artista y tan escrupuloso, tan culto y tan elevado, como el de Oscar Esplá. A tal obra, tal hombre. El pueblo ilicitano tiene con él contraida una deuda de gratitud.

* * * * *

¿Que cuándo se escribió la música de este maravilloso drama lírico? Dice Oscar Esplá que fue en plena Edad Media, en época anterior al siglo XIV. De la primitiva composición, pocos pasajes han llegado hasta nosotros: el canto de la Virgen y el del Angel, que pueden atribuirse al siglo XIII. Después, en el siglo XVI, vino la labor verdaderamente trascendental: la introducción de la polifonía, realizada por Antonio de Ribera, Juan Giner y Luis Vich. De todos el que más destaca por su recio carácter español es Ribera, que fue Chantre de la Capilla Pontificia.

El elemento popular es el que, evidentemente, ha enriquecido más el drama. Los temas melódicos que armonizaron los polifonistas son populares; populares con infinidad de giros, que, poco a poco, después de la armonización, se han ido incorporando al drama. Y lo más notable es que este elemento popular pertenece, seguramente, a la célebre música mozárabe, que ha llegado hasta nuestros tiempos al través de nuestra *Festa.*

¿Y qué más vamos a decir? Del entusiasmo de los ilicitanos por su clásica *Festa,* de su fervor religioso, de su intuición artística, mejor mil veces que las más expertas plumas, os hablará el aspecto imponente de su Santa María, donde miles de almas se congregan para presenciar tan original representación.

Y lo necesario es que siga trascendiendo la fama de esta maravilla por todos los ámbitos del mundo; de esta maravilla que compendia de modo asombroso sublimidades para el devoto y el literato, el músico y el historiador, encuadradas en el marco no menos maravilloso de nuestras palmeras...

2. c) Elche. Impresiones. Una comida en "Villa Carmen".

Semanario ELCHE. Año I, núm. 6, 21 agosto 1927.

Galantemente invitados por el ilustre músico alicantino Oscar Esplá, asistimos a la comida íntima en obsequio a ilustres personalidades venidas exprofesamente a nuestra Ciudad, para presenciar la representación de la "Festa".

Fueron comensales el Dr. Asúa, médico de la Casa Real; D. Santiago Valiente, ingeniero industrial; D. Ramón Múgica, ingeniero industrial, de la Diputación de Guipúzcoa; Gonzalito Pittaluga, futuro compositor; Oscar Esplá, nuestro ilustre comprovinciano; D. Antonio Hernández, culto Registrador de la propiedad y por la Revista, nuestro querido Director y el firmante.

Durante la comida, que fue cordialísima, reinó la más animada camaradería, amenizada constantemente por notas de ingenio y humor, del que se hizo verdadero derroche.

En la charla interesantísima y cautivadora del Dr. Asúa, salieron animadas figuras de artistas, aristócratas, políticos, periodistas y toda la gente de valer, de quienes es habitual contertulio; D. Daniel Zuloaga, Palomero, Tórtola Valencia, el Duque de Pastrana, Hoyos y Vinent, y muchos más, de quienes nos hizo semblanzas, y nos contó anécdotas interesantísimas.

A los postres rogamos a Oscar Esplá que nos preparase espiritualmente, para oir la "Festa", quien nos deleitó con su charla sobre la música incomparable del "Misterio".

LA "FESTA"

—El "Misterio de Elche", conocido generalmente por la "Festa" —nos decía Oscar—, es originario del siglo XIII. Por aquella época se publicó en Italia la Leyenda Aurea, en honor a la Virgen, y sirviéndose de ella, en muchas regiones se publicaron argumentos de misterios, en los que la figura central era la Virgen; algunos de ellos fueron musicados estupendamente, cabiendo en suerte al "Misterio de Elche" tales músicos, que en ocasiones superan la sublimidad. Las melodías que del siglo XIII, se conservan en toda su pureza, son únicas, exclusivamente de este rincón de Levante, y no se han perdido, sino que yo he podido apreciar directamente, existen todavía en el alma popular. He ido en algunas ocasiones a visitar a un viejo que vive en el campo de Elche, para que me cantase coplas populares y las melodías, son exactas a las del siglo XIII y XIV, que conserva la "Festa". Ese venero de la música popular, tan bella, tan única de nuestro Levante, vive todavía, y he procurado adaptar en mis obras en la máxima emotividad.

—¿Y la labor de los polifonistas?, —le preguntamos.

—Los polifonistas del siglo XVI y XVII dejaron huellas imborrables en la partitura de la "Festa" —nos replicó Oscar— Antonio de Ribera llega en ocasiones a superar al famoso Palestrina y prueba de ello es su labor en el "Misterio". Tiene páginas musicales que yo considero insuperables, tal vez lo mejor que se ha escrito en música polifónica. En cuanto a Luis Vich y al canónigo Pérez, tienen momentos muy afortunados pero sin llegar a la altura de Ribera. ¡Es muy hermosa la "Festa"!

—¿Su valor histórico y su influencia en la música?

—Su valor histórico es considerable, pues es de lo poco que queda de aquellos tiempos lejanos, lo mejor. En cuanto a su influencia en la música posterior es notabilísima. De ahí parte la ópera y puede decirse que el Teatro español, en general. Los misterios anteriores al de Elche, se representaban con escenas recitadas, y otras cantadas simultaneándolas. Pero en este "Misterio", se dio el primer paso para llegar a la Opera actual. Los artistas de aquella época, con un gran sentido musical, representaron todas las escenas cantadas, siendo este ejemplar el primero que se recuerda *todo cantado.*

—Es una maravilla la "Festa", insuperablemente mejor que "La Pasión" que representan en Ober-Ammergau, y que no tiene punto de comparación con el "Misterio" de la Virgen de Elche. ¡Es muy hermosa la "Festa"! Ya lo verán Vdes., —nos repite con calor Oscar Esplá, Y al decirlo pone toda su alma de artista en la convicción íntima, que tiene de la belleza de nuestra "Festa".

LA REPRESENTACION

En Santa María, los cantores desfilan cada uno en su papel. María, el Angel, los Apóstoles, la Judiada, el Araceli, la Coronación, todo es gustado con deleite, y las exclamaciones de admiración se suceden espontáneas, salidas del corazón, salidas del sentimiento.

Las transcribimos:

El Dr. Asúa: Es bellísima la música, no había oído cosa que se pudiera comparar con esto. Debemos hacer ambiente, para en años sucesivos volver a oirlo, gustarlo de nuevo.

Gonzalo Pittaluga. —Si me hubieran preguntado antes de oirla, qué me parecería la música de la "Festa", habría dado una opinión contraria a la que ahora siento. Tal vez habría considerado como algo antiguo de mérito relativo, pero no tan hermoso como es en realidad. Después de oído, no me perdonaría nunca el haber dejado perder la ocasión. ¡Qué cosa más bella, qué cosa tan emocionante! Observo algunos puntos de contacto con la música rusa, pero más sincera.

D. Santiago Valiente. —Tenías razón, Oscar, esto es maravilloso, interesantísimo, vendremos otras veces.

D. Ramón Múgica. Si que tienen ustedes una joya musical. Supera en mucho a la opinión que me había formado de antemano. ¡Es bellísima!

—¿No les decía a ustedes que les habría de gustar? ¡Es hermosísima la "Festa"! ¡Es lo mejor que conozco en música!, —nos confiesa Oscar Esplá, tan artista y tan levantino.

Salimos de Santa María y el gozo se refleja en el semblante de todos, han sido unas emociones sublimes las que hemos sentido, oyendo la incomparable música de nuestra "Festa".

GABRIEL MIRO

No ha querido perder la ocasión. Vino a oir nuestro drama sacro-lírico y al estrecharle la mano, inquiriéndole qué emociones ha sentido, nos confiesa:

—Es bellísima la "Festa" de Vdes., pero no venía con la debida preparación para escucharla. He gozado espiritualmente mucho, pero me prometo hacerlo mejor en otra ocasión. Necesito prepararme, estudiar detenidamente todos los detalles, todos los momentos, todos los motivos que hay en la "Festa" y entonces volveré para apreciarlo mejor. Lo necesito. Vendré en otra ocasión, se lo prometo.

* * * * *

Coinciden todos en apreciar en nuestra "Festa" bellezas incomparables, únicas, y muchos se lamentan de que sea poco conocida en España.

Nuestro deber, como amantes de Elche y de las bellezas que conserva, es propagarlas; nos lo prometemos íntimamente, y a la ciudad que nos vio nacer le ofreceremos el fruto de nuestra labor.

ANTONIO

3. La "Festa".

Publicado en PUEBLO. Elche, 21 agosto 1930.
Se reproduce en LA OPINION. Elche, 23 agosto 1931.

El Misterio de Elche, que se remonta a los orígenes de nuestro teatro lírico, presenta la singularidad entre las representaciones del mismo género, de ser enteramente cantado.

Tenemos noticia cierta de que la obra se representaba ya en el siglo XIII, pero es improbable que tuviera entonces la misma forma y que se representara del mismo modo que ahora. Lo más

verosímil es que, en sus comienzos, la mayor parte del libreto fuese recitado, sin música, y que sólo se cantaran aquellos trozos cuya melodía conserva todavía en el Consueta, relativamente actual, los caracteres genuinos de nuestra música primitiva tan recargada de melismas. Tales son, por ejemplo, los solos de la Virgen y los del Angel con sus gritos peculiares, y, en parte el recitativo de San Juan.

Es cierto que la polifonía, de mano maestra, de los coros está tejida con cadencias y modos regionales, especialmente, en la Judiada y en el Ternario, páginas sobresalientes que, en su acento popular, levantino, son de una belleza única. Pero nada autoriza a pensar que las melodías, sobre las cuales están tratados los coros polifónicamente, existieran antes y se cantaran en forma más simple; como primitivas que fueron luego aprovechadas, pero no creadas, por los polifonistas del XVI. Al contrario, parece más seguros que éstos, principalmente Ribera y Ginés Pérez, fuesen quien probablemente lo inventaran todo y pusieran en música el libreto entero, dando lugar, así, a este curioso antecedente de la ópera, que es el Misterio, siglo y años antes de que esa forma teatral apareciera en Italia.

El Misterio debió ser, por tanto, durante mucho tiempo, en su mayor parte, hablado y, en menor proporción, cantado, como casi todas las representaciones de la época a cuya tradición responde nuestro teatro lírico que evolucionó, por cierto, hacia la zarzuela clásica, por un camino bien distinto del que conducía al concepto estético de la ópera, aunque después pasara por las influencias de éstas.

A mi juicio, pues, sólo a partir del siglo XVI se canta enteramente la obra que, de todos modos, a su interés histórico, de primer orden, une un valor artístico excepcional.

En el año 1924, siendo alcalde de Elche entonces, como ahora, el Sr. Ferrández se me confió la revisión de la "Festa" cuya partitura, en parte, restauré hasta donde me lo consintieron los medios y la colaboración, siempre indispensable por parte de todos, de que disponíamos en aquella ocasión.

Con la reposición de la Judiada, la vigilancia en la interpretación coral para suprimir vicios acumulados durante mucho tiempo, la supresión de detalles de mal gusto, ajenos en absoluto al drama, y la iniciativa llevada con éxito a la práctica del ensayo general a

puertas cerradas, logramos levantar el ambiente, harto decaido hacia aquella fecha, de la "Festa".

Con otro esfuerzo semejante se llegaría al plano estético en el que el Misterio debe quedar definitivamente, sobre todo, si se realizara la idea que me fue propuesta hace poco en Madrid, por el Patronato Nacional de Turismo, de celebrar una representación, aparte de la tradicional del mes de agosto, en época menos calurosa que permitiera a aquella entidad organizar una expedición importante de extranjeros que vendrían a Elche para conocer el Misterio.

Creo que valdría la pena de crear un organismo, una junta conservadora de la "Festa" que velase por su conservación, por la difusión de su fama y prestigio y por la pureza y propiedad de sus representaciones anuales. Pero con comprensión y entusiasmo, es decir, con eficacia.

Los ilicitanos saben que para todo lo que signifique exaltación de su maravilloso drama litúrgico que tanto admiro, cuentan siempre con mi modesta colaboración personal.

OSCAR ESPLA
Font del Molí (Sierra Aitana),
11 agosto 1930

4. El Misterio de Elche.

Publicado en la revista editada por el Ayuntamiento y la Comisión de "Fogueres", de Alicante en junio de 1936.

Los dramas litúrgicos cuyas representaciones en lengua vulgar fueron rituales en la iglesia, durante los últimos siglos de la edad media nacieron, o mejor, renacieron, probablemente, en el siglo XV, pues si bien parecen un brote espontáneo en el seno de la liturgia cristiana son, en realidad, una reviviscencia de los misterios de la antiguedad clásica. Se proponen los mismos fines que éstos:

exaltar, por una parte el sentimiento de las cosas divinas y, por otra, iniciar el neófito en la significación de los dogmas religiosos mediante representaciones simbólicas que hagan comprensible y palpable lo que, por naturaleza y por definición también es incomprensible e impalpable, esto es, los misterios que encauzan la conducta de los dioses y de su corte celestial. Así ocurría ya en épocas remotas con los misterios relativos a las divinidades griegas, entre los que fueron famosos los de Eleusis con su carácter particular —mágico y práctico, a la vez— de fiesta agraria.

En un principio, la representación de los misterios cristianos, compuestos en latín, tenía lugar en el interior de las iglesias y sólo intervenían en su interpretación las personas de condición eclesiástica. Pronto fueron insuficientes los templos para contener a la muchedumbre creciente de espectadores, interesados, cada vez más, por lo que en esencia era una forma de teatro, aunque apareciese envuelta en la solemnidad de una atmósfera litúrgica. Los dramas sagrados salieron del templo a la plaza pública y, en seguida, el pueblo intervino en ellos.

Al contacto del aire y del sol, perdieron poco a poco su rígida hechura eclesiástica y su academismo ritual; ganaron, en cambio, la luminosidad folklórica y, con ella, la fragancia de la espontaneidad expresiva. El latín y las lenguas vulgares alternaron entonces, con jerarquía igual, en la composición de los misterios. Pero la lengua clásica fue perdiendo aún más, su hegemonía y acabó, en la mayor parte de los casos, por ceder a las otras, totalmente, sus funciones.

Las primitivas representaciones litúrgicas religiosas —antes de que aparecieran los dramas litúrgicos o misterios, propiamente dichos— se reducían a pequeñas escenificaciones dialogadas de algunos pasajes del Evangelio. Eran, en parte, cantadas y, en parte, habladas sin música. Con el estímulo natural de su crecimiento, estos ensayos balbucientes de teatro religioso musical, adquieren a través del tiempo, amplitud técnica y, sobre todo, ambición artística, hasta alcanzar su auge en los siglos XIII, XIV y XV. La leyenda áurea, publicada en el XIII, proporciona los mejores motivos de los misterios. Y de este mismo siglo data la "Festa de Elche", ejemplar soberbio, auténtico y único —hoy todavía vivo— de nuestro teatro lírico primitivo. Drama litúrgico o misterio, que no auto sacramental como, con error evidente, con desconocimiento de historia y de fechas, se dice con harta frecuencia,

hasta en la prensa. Los autos sacramentales prevalecen en época posterior a la de los misterios y ni tienen la misma significación dogmática que estos últimos, como se comprende, ni es semejante su intención respectiva y su sentido general sin hablar ahora de diferencias de orden estético.

El Misterio de Elche viene representándose, casi sin interrupción desde la segunda mitad del citado siglo XIII, si bien con modificaciones intermitentes; algunas de ellas tan substanciales y felices como la efectuada en el siglo XVI, de la que hablaré en seguida, pero otras lamentables; por ejemplo, la que tuvo lugar en el siglo pasado, en virtud de la cual quedó suprimida La Judiada. Esta maravillosa escena fue repuesta por mí al hacer la revisión de la partitura en el año 1924; y hoy se representa y se canta la obra en su integridad; y limpia, relativamente, de las impurezas que llevaba adheridas por acumulación de rutinas viciosas. Pude corregir algunas en aquella revisión, pero estéticamente perturbadoras quedan otras, aunque afecten a detalles secundarios.

Una notable singularidad del Misterio de Elche es su abundancia musical; es enteramente cantada desde el principio hasta el fin. Esta circunstancia hizo decir a algunos críticos y musicólogos que se trataba de un antecedente de la ópera que apareció, como se sabe, casi cuatro siglos después. Pero con un criterio rigurosamente técnico no puede sostenerse esa afirmación que no tiene tampoco exactitud en su perspectiva histórica. En efecto, la música del consueta o de la consueta (la partitura del misterio) tal como ha llegado hasta nosotros, pertenece, casi en su totalidad, al siglo XVI y no al XIII. El género polifónico de los magníficos corales de esta obra es, sin que deje lugar a dudas de ninguna especie, una manifestación genuina del arte musical en el citado siglo XVI. Se conocen, además, los nombres de sus autores que vivieron en esa centuria: Antonio de Ribera, Juan Ginez Pérez y Luis Vich. Polifonistas excelentes, de superior categoría especialmente, Ribera.

Existe en el archivo municipal de Elche la prueba documental de que la "Festa" se representaba ya en el siglo XIII; pero esto no significa que entonces se cantara toda, sin parte hablada, como ahora. Lo lógico y lo normal es que en sus primeras etapas el Misterio tuviera la misma contextura que los demás de su género, es decir, que fuese una pieza recitada con algunos trozos de canto. Las circunstancias de la partitura no permiten opinar de

otro modo, aunque ello moleste un poco a los apasionados que quisieran prolongar arqueológicamente hasta los tiempos de Moisés, cuando menos, la estela musical del Misterio de Elche. Por lo pronto, las únicas páginas cuya procedencia es, con seguridad, anterior al XVI, son las monodias de la Virgen y las del Angel, lo que induce a suponer, naturalmente, que sólo esos momentos fueron los únicos cantados en las primeras versiones de la obra. Acaso lo fueron también los recitados de San Juan y la melopea final de Santo Tomás, pero en forma distinta de la que en la actualidad tienen ambos trozos.

Es probable, por tanto, que los señalados polifonistas, al llevar a cabo la fundamental reforma de la música del drama, a que aludí antes convirtieran hasta lo que entonces había sido una farsa escénica hablada —con melodías cantadas de trecho en trecho, muy espaciadamente— en drama lírico auténtico y de tan alta calidad que no encuentra rival posible entre la producción análoga del mundo entero. Tal es la excepcional magnificencia de su polifonía que hermana y conjuga, con naturalidad asombrosa, el contenido dramático general de la obra con el acento folklórico. Creo que esto es bastante para que nos demos por satisfechos, aunque la genealogía de esos corales no se extienda más allá de la mediana del siglo XVI. Ya es antiguedad suficiente para presumir de linaje. De todos modos, la rancidez del Misterio se acusa claramente en la sencilla intención de su texto, escrito en lemosín y resalta, asimismo, en los melismas de antiquísima y típica modalidad, con su dejo arcaico y su relumbres de oro viejo, que ondulan los cantos de la Virgen y del Angel. El valor inmenso de estas páginas que pueden ser, éstas sí, anteriores al XVI, y aun al XV, es estimado igualmente por la Musicología y por la Estética.

En cuanto a los coros polifónicos de que acabo de hablar, son correctos y agradables todos; pero se destacan por su eminencia musical, la Judiada, el Ternario, el Araceli y el último coral que cantan en conjunto apóstoles y judíos. Verdaderas obras maestras rebosantes de musicalidad levantina, con predominio característico, en las cadencias del modo lidio tan propio de nuestros cantos regionales. Y dos de estos trozos la Judiada y el Ternario, aun prescindiendo de su matiz regional y atendiendo no más que a su contenido musical, a su pujanza expresiva, no sea entre la producción genial de un Palestrina o de un Victoria.

El libro está inspirado, en parte, en los evangelios apócrifos.

Tiene por asunto el tránsito y Asunción de María, como muchos otros misterios de aquel tiempo derivados de la Leyenda Aurea.

Es de una simpática ingenuidad y no faltan en él los anacronismos más inesperados y pintorescos, como, por ejemplo, el del caso de Santo Tomás, personaje del drama que llega a última hora y explica a la Virgen que cuando ésta va por los aires, camino del cielo, que no puedo acudir antes a su lado porque se entretuvo predicando a las Indias.

La tramoya es complicadísima: escotillones por donde desaparece el cuerpo de María; artefactos colgantes de la cúpula convertida en cielo de concepción popular. Cielo incómodo y peligroso, por cierto, para los tramoyistas, querubes invisibles de la fiesta, que deslizan sobre livianos tablones encima de las nubes pintadas. Por allí descienden las personas celestiales que intervienen en la función, ataviadas como corresponde a su divina jerarquía, con la exuberancia propia de la fantasía local.

Para explicarse el increible cúmulo de atrevimientos que ofrece la maquinaria escénica de la "Festa", hay que suponer que la disposición interior de la iglesia de Santa María, teatro del Misterio, fuese concebida de acuerdo con las exigencias de la representación anual del drama. Al menos, la estructura actual del templo, que fue reconstruida en el siglo XVIII, parece condicionada por aquel criterio.

La obra es interpretada por gentes del mismo pueblo de Elche, en su mayoría; con notable perfección; más de señalar aún, porque una gran parte de los actores-cantantes no saben música; aprende su particella por haberla oído desde la niñez entre sus familiares, forma tradicional de transmisión, o a fuerza de ensayos repetidos unos meses antes de representarse la pieza.

En conjunto, la "Festa" constituye la manifestación de arte popular más grande y seria que puede concebirse; evidentemente emocionante, a poca cultura y sensibilidad que se tenga; todavía más, referido a su mérito histórico y estético. Comprendiéndolo así, el gobierno provisional de la República, a instancias mías, declaró el Misterio de Elche monumento nacional. Es lástima que la subvención que ahora recibe del Estado no corresponde a ese título de honor ni a la importancia mundial del drama ilicitano.

Se representa tradicionalmente los días 14 y 15 de agosto.

A partir de la restauración mencionada antes, en el año 1924, se efectúa un ensayo general el día 13 del mismo mes, al que se asiste por invitación del Patronato de la "Festa". Esta representación preliminar se instituyó para facilitar la audición completa de la obra en un solo día, evitando, al mismo tiempo, los inconvenientes de la aglomeración y del bullicio propios de los días 14 y 15 en los que el pueblo de Elche, llevado de su entusiasmo religioso, invade el templo. Espectáculo popular extraordinario. Pero la devota algazara impide totalmente oir la música y los cánticos del Misterio que, aunque interese a contadas personas de nuestro impasible país, merece la atención profunda de artistas, eruditos y curiosos que de otras parte de España y del extranjero acuden, cada vez en mayor proporción, a admirar el prodigio de esta supervivencia de nuestro teatro lírico primitivo, con su belleza específica y única. A este público especial está dedicado el ensayo del día 13, si bien pronto será ineficaz, a no ser que el Patronato ande con más tiento al repartir invitaciones.

OSCAR ESPLA

5. Apuntes sobre "La Festa d'Elig".

Trabajo publicado en FESTA D'ELIG. Elche, 1956.

Se aplica de antiguo a "La Festa" el apelativo "misterio", siendo así que ese término, para designar representaciones sacras, aparece, por primera vez, al comenzar el siglo XV, en las cartas que Carlos VI concede en 1402, a la "Cofradía de la Pasión". Y lo encontramos escrito así: "misterre", con i latina y con dos R, lo que induce, razonablemente, a L. Petit de Julleville —en su Histoire de la Langue et de la Littérature française— a suponer que la palabra deriva no del "mysterium" grecolatino sino de "ministerium", en cuanto este último vocablo significa empleo u ocupación, oficio, en suma. Y por "oficios litúrgicos" entendemos, en efecto, todas las funciones propias de la Iglesia, aunque esta locu-

ción se refiera, más especialmente, a las ceremonias de Semana Santa. La confusión entre aquellas voces no es rara en la Edad Media y, en Francia, particularmente, entre "mystére" y "métier", equivalente, esta última palabra, a nuestro antiguo "mester". Lo cierto es que "misterio", en su sentido dramático, es un vocablo importado de allende el Pirineo, en donde designaba lo que aquí se llamaron "autos" —modalidad de los primitivos dramas litúrgicos— "ludi" o "juegos" como los "de escarnio", prohibidos por Alfonso el Sabio o, finalmente, "Festa" que en toda la región levantina era el nombre genérico de tales escenificaciones.

Ahora bien, la "Festa d'Elig" es más antigua que los "misterios" franceses. De una carta real, de 1266, conservada en los archivos de Elche —cuyo conocimiento debo al que fue sabio arqueólogo e inolvidable amigo D. Pedro Ibarra— se deduce que el "Misterio" se representaba ya en fecha anterior a la citada. Es decir, en una época en que estas festividades del cristianismo *conservaban todavía reminiscencias de los viejos ritos paganos.* Algunas estrofas de Gonzalo de Berceo, en su "Sacrificio de la Misa", lo demuestran, como asimismo lo indica aquella aludida advertencia prohibitiva dirigida por el Rey Sabio a la clerecía, con respecto a los "juegos de escarnio". Nace, pues, la "Festa" en un ámbito estético religioso salpicado aún de vestigios de paganía, y nace como un milagro de arte sustentado en la devoción mariana popular.

Claro que el culto a María ha dado origen a otras piezas magníficas del mismo género, como por ejemplo, la "Rappresentazione dell'Annunziata", en la iglesia de S. Felice in Piazza de Florencia, de que nos habla Vasari. Y la cito, especialmente, porque su descripción podría referirse, en muchos pasajes, al Misterio de Elche, pero a juzgar por lo que sabemos de estos primitivos monumentos del teatro religioso, y por lo que de los mismos ha llegado hasta nosotros, ninguno de ellos es comparable, ni de lejos, *al drama de Elche cuya eminencia musical levanta su jerarquía* sobre la de todos los demás. No puede, sin embargo, asegurarse que, bajo este aspecto, la "Festa" haya tenido la misma importancia desde su origen.

La música era ya, en los remotos tiempos de la magia, el vehículo más directo para acercarse a la divinidad y conmoverla. Lo fue asimismo en los misterios de la antiguedad clásica. Y las representaciones de teatro medieval respondían a esta tradición

que confiaba a la música una función esencial. En los auténticos "misterios" franceses, como observa Prunières, se oían fanfarrias, marchas, danzas, coros de ángeles y de demonios, cánticos diversos, espirituales y profanos y, probablemente, canciones de género de las que abundan en "Miracles Nôtre Dame" prodigadas por Gautier de Coyney, precisamente, en el siglo XIII. Pero en estos juegos escénicos, así como en las "Sacri- Rappresentazioni" italianas, el recitado hablado sustituyó, poco a poco, al canto para facilitar la ejecución y ganar naturalidad, aunque se perdiera con ello estilización e intensidad expresivas. Esta evolución ha sido análoga en todos los países. Es, pues, probable que la "Festa" de Elche haya pasado por los mismos cambios y peripecias evolutivas hasta el siglo XVI en que fue objeto de su transformación polifónica a la que debe, principalmente, su magnificencia. La obra se convirtió, en virtud de esta reforma, en una pieza totalmente cantada, ya que, según digo, es posible que no lo fuera siempre en el transcurso de su cronología.

Dos circunstancias son extraordinarias en esta transmutación definitiva: primera, la persistencia o la innovación —según que existiera antes o no— del estilo "recitativo" o "rappresentativo" propio de la ópera: y esto medio siglo antes, por lo menos, de que los florentinos la inventaran; segunda, la especificidad levantina de la polifonía, en una ópera en la que no se habían definido todavía las nacionalidades artísticas y el contrapunto conservaba un carácter general indiferenciado. Este sello regional lo debe el "Misterio", principalmente, a sus cadencias en modo ludio que toma prestadas, más que la liturgia musical, al canto popular. Es éste el signo ilustre de la inspiración de los polifonistas de la "Festa": A. de Ribera, J. Ginez Pérez y Luis Vich. Un fragmento típico, elocuente, en este sentido, es el coro de Araceli, con su sorprendente recaída en la técnica, en función de séptima sensible en la cuarta aumentada. Pero el espíritu levantino del espléndido drama litúrgico se acusa, asimismo, sin necesidad de apoyarse en escalas modales, por ejemplo: en el fino juego modulatorio entre los modos, mayor y menor, ya francamente tonales, del hermoso Ternario o del gran coro apostólico y de judíos convertidos, alrededor de la Virgen, y sobre todo en las características inflexiones cadenciales de la maravillosa Judiada. Es lástima que esta página se interprete con una lentitud opuesta a su contextura rítmica e inadecuada al momento dramático. Es una tendencia inexplicable. Recuerdo, a este propósito, el esfuerzo que costó darle el "tempo"

justo a la escena con lo que resalta toda su pujanza expresiva cuando, en 1924, la reincorporé al "Misterio".

Del "tempo" propio de otras escenas podría hablarse también. Mas no hay que atribuir la responsabilidad de estos lunares a los intérpretes.

La consueta, mucho más joven que el "Misterio", presenta, a este respecto, las omisiones y lagunas propias de las primeras notaciones en partitura que, como se sabe, aparecen, ya entrada la Edad Moderna, cuando el arte contrapunto abandona las combinaciones enigmáticas y calculatorias que viciaron la música en las postrimerías de la Edad Media. Antes de esto no se conservaban sino las particellas que no siempre eran fieles a las partituras de que se sacaban. Estas últimas, luego de su composición, eran destruidas por sus autores, temerosos de que se descubriera el secreto de sus acertijos musicales. Resulta, pues, que para poner a punto ciertos pasajes, tardíamente anotados y, sobre todo, los cánticos melismáticos primitivos, hay que atenerse, en estos casos, con preferencia, a la transmisión por vía oral, es decir, a una costumbre no revisada técnicamente, pero que deja entrever mejor la autenticidad.

A pesar de todo, el instinto artístico de los actores cantantes ilicitanos permite llevar a cabo las representaciones anuales de la "Festa" con notable éxito, ofreciendo un espectáculo único de expresión lírico-religiosa que debían conocer, para su enriquecimiento espiritual, no sólo los músicos y musicólogos del mundo entero, sino también todo aquel que no esté desprovisto de intuición y sensibilidad para los prodigios del arte. Seguro estoy de que se rendirían, en un justo homenaje de admiración, al noble entusiasmo de un pueblo que sabe hacer honor a sus bellas tradiciones.

6. Singularidad del Misterio de Elche.

Publicado en Festa d'Elig, agosto de 1959. Núm. 19.

En el esplendor de la Polifonía del siglo XVI, cuando todavía no se habían escindido las nacionalidades artísticas, la música gozaba de una universalidad indiferenciada, sobre todo, en su expresividad religiosa, dictada por un sentimiento general unánime. Sólo algunos caracteres personales del compositor se proyectaban sobre un fondo común. Así vemos, en Palestrina, una sutil finura de matices; en Rolando de Lassus, más desenvoltura y cierta ironía; en Victoria un dramatismo especial; reflejos del hombre sobre su arte, naturalmente, pero del hombre "genérico", si se me permite la expresión, independizado de su genuina naturaleza geográfico-histórica, de su ser específico. En una palabra, en la polifonía clásica habla el músico, particularmente, pero no dice nada su pueblo.

Lo extraordinario de "La Festa" es que en ella canta una raza con su acento levantino inconfundible. La vocación regional del "Misterio" viene, claro está, de lejos; la obra data del siglo XIII; y los cánticos melismáticos del Angel y de María conservan sus esencias mediterráneas antiguas. La sustancia modal de estas melodías se ha filtrado en la Polifonía posterior, debida a la gran reforma del XVI, y ha hecho de todo el drama un monumento de arte sabio y popular, a la vez, especialmente, en las escenas más significativas, como son el Ternario inicial de los motetes y la Judiada; y, en parte, también el Araceli. He aquí, pues, la singularidad de este ejemplar prócer y único del teatro lírico primitivo.

7. En torno al VII centenario del "Misterio de Elche".

Publicado en ABC, 31 agosto 1965.

El Patronato Nacional del "Misterio de Elche" acordó, en una de sus recientes reuniones, a la que no pude asistir, celebrar en noviembre próximo, con la pompa que el caso requiere, el VII centenario del famoso drama litúrgico, llamado impropiamente "Misterio". Así se anuncia ahora. Con tal motivo, las representaciones habituales de la magnífica pieza teatral primitiva en este año han dado pie a diferentes escritos sobre la misma apoyados, en general, en informaciones no bien fundadas. Y ellos me ofrecen la oportunidad de exponer los hechos exactos con respecto a las circunstancias del auto lírico ilicitano.

En primer lugar creo que se parte de cómputo equivocado. La efemérides que se quiere festejar corresponde, a mi juicio, al venidero año 1966 como puede deducirse.

El Ayuntamiento de Elche, propietario "de la Festa" o "Misterio", me pidió en el año mil novecientos veinticuatro, que realizara la revisión total de las obras con el fin de limpiarlas de los vicios acumulados en una larga serie de representaciones ocurri- al margen de toda supervisión competente rigurosa. Era preciso, además, evitar los errores de la no siempre justa interpretación de la notación antigua en los pocos documentos musicales que, concernientes a esta venerable obra de arte religioso y popular a la vez, se han conservado.

Bastantes años antes me había sugerido la idea de esa restauradora limpieza del "Misterio" el malogrado Calvo Sotelo; fue, además de excelente amigo, uno de mis mejores críticos; publicaba, en efecto, a la sazón, con notable acierto, algunas crónicas musicales. Acaso la solicitud del Consejo ilicitano para la revisión del "Misterio" fuese, si no sugerida, estimulada por el propio Calvo Sotelo.

Aunque es difícil enderezar de una vez lo que viene inveteradamente torcido, se subsanaron, en aquella ocasión, los errores técnicos que deformaban el sentido musical de la obra y pude,

sobre todo, restaurar la integridad de la "Festa" con la reposición de su cuadro crucial, conocido por "La Judiada", cuyas escenas, de soberbio dinamismo y enorme expresividad musicales, habían desaparecido desde hacía casi un siglo. La obra se representa, pues, restaurada en su completo escenario, desde la descrita revisión, circunstancia que suele olvidarse cuando se habla actualmente del "Misterio". A partir de aquella fecha no cesaron mis gestiones para que el espléndido drama lírico religioso fuese declarado "monumento nacional". Lo conseguí, por fin —ironía del destino—, en septiembre de 1931. Se le asignó entonces una pequeña subvención, no más modesta, proporcionalmente, que la concedida en la actualidad por el Estado, si bien es probable que esta sea aumentada hasta alcanzar una cifra digna del eminente y único ejemplar vivo, representado todavía en un templo cristiano, de forma primitiva del teatro con música.

Pues bien, en aquel mismo año 24 tuve en mis manos una carta real, facilitada por el ilustre arqueólogo y archivero de la villa de Elche, ya fallecido, don Pedro Ibarra, en la que se autorizaba la representación de la "Festa" en el año 1266. Esta carta desapareció de los archivos municipales durante el vandalismo local de los años 36 y 37, como desaparecieron otros documentos, entre ellos mi partitura de entonces, entregada al Ayuntamiento ilicitano en septiembe del repetido año 24. A este propósito me permito digresionar, un envío a quienes juzgan el drama litúrgico de Elche con el unilateral criterio de un mal entendido y estrecho purismo musicológico y, asimismo, a los de la oriila opuesta que lo ven inmaculado y se alarman de las correcciones oportunas, exigidas por sus patentes defectos no sólo técnicos, sino, además, de dimensión histórica.

Y digo: aquella mi partitura perdida —cual la que, en camino de publicarse, he reconstruido recientemente y donado al Patronato del "Misterio"— constaba de dos transcripciones de la obra, en notación moderna naturalmente; una ajustada, sin el menor desvío, al contenido estricto de la Consueta conservada, con la corrección, desde luego, de las erratas de copia y de alguna falta técnica de la misma composición original. Podría, pues, montarse la obra a satisfacción de los aferrados a ceñirse al antiguo documento musical citado. La otra transcripción respondía —y responde su reconstitución aludida—, con más amplia visión estética, a lo que, en realidad, se interpreta y se canta, de inmemorial, de las representaciones anuales, "sin omitir las aportaciones de clara

influencia popular" que han enriquecido el "Misterio" en sucesivas etapas de su cronología, pero corregidas en todo cuanto desvirtuaba la base armónico-modal de la Consueta, porque es evidentísimo para toda conciencia musical no empedernida que tales aportaciones, en general —no digo todas—, proporcionan una típica belleza, con su barroquismo y los dejos propios de un canto levantinos, a pasajes de la obra que sin ellas carecían, en absoluto, de interés, por sabia que fuese la composición de la Consueta, y no siempre lo es, ni mucho menos. El "Misterio", tal como lo admiramos hoy en su curso musical, con sus ecos folklóricos regionales, no es referible exclusivamente a un siglo determinado, aunque su raigambre polifónica esté hincada en el XVI.

Volviendo al único documento testimonial de la antiguedad de la "Festa", es decir, a la carta real perdida —que juro haber tenido en mis manos— cuyos objetos y fecha eran perfectamente legibles, hemos de reconocer que, aparte ese testimonio, nada autoriza a pensar en la anterior existencia del drama litúrgico. La reconquista cristiana de Elche acaeció, al parecer, el 14 ó 15 de agosto del año 1265. Es, pues lógico suponer —así lo conjeturan algunos viejos escritos ilicitanos— que la "Festa" se instituyera en el siguiente año para conmemorar el feliz acontecimiento. La carta en cuestión vendría a sancionar la nueva fiesta litúrgica. Claro está, por otra parte, que si bien las rancias esencias mediterráneas de algunos fragmentos monódicos y las reminiscencias gregorianas pueden evocarnos remotos orígenes es, sin embargo, indudable que la forma y el estilo de la escritura, en la Consueta, no consienten fijar sus fuentes más allá del siglo XVI o finales del XV. Pero en favor de la aparición del "Misterio" en el siglo XIII habla también su propio asunto. En efecto, en ese siglo se difunden los abundantes episodios de la vida de la Virgen y de los santos y sus milagros; según narraciones piadosas recogidas luego; como se sabe por Varaggio o Voragine en su "Leyenda Aurea". No olvido que más de un cronista retrasa el nacimiento del "Misterio" fundándose en la popular creencia, según la cual apareció en aguas de Santa Pola una barca con la imagen de la Asunción y los papeles del auto lírico, en 1370. Mas esta ingenua narración no es sino la tradicional y genérica leyenda mediterránea de la barca milagrosa, aplicada, en este caso a la celestial patrona de Elche y a su Festa.

En resumen, lo único probable es que el "Misterio" naciera en 1266, y no se explica la razón de que su venerable séptimo

cumplesiglos haya de celebrarse por anticipado. A no ser, como se ha dicho, que se quiera festejar su 700 representación, ocurrida este año, si se descuentan bien entendido, las extraordinarias y se añaden las suspendidas en otro tiempo.

8. El Misterio de Elche.

ATLANTIDA. Revista del pensamiento actual. Ediciones RIALP. Septiembre-octubre, 1965.

PREAMBULO

El Patronato Nacional del Misterio de Elche ha decidido celebrar el séptimo centenario de esa maravilla de arte lírico religioso en el presente año. Sin embargo, como se verá en lo que sigue, sabemos, que por documento conservado en los archivos de la villa hasta el año 36, y perdido, desgraciadamente, durante la guerra civil, que la ancianidad de la obra data del año 1266. Por consiguiente, le falta un año al Misterio para cumplir sus siete siglos de edad. Claro, que el tenor del aludido documento permite conjeturar que pudo representarse, asimismo, en el año anterior; mas esto no pasa de ser una conjetura.

Con motivo, pues de esa anticipada conmemoración, escribo este trabajo, que resume, en parte, y amplía, también en parte, lo ya publicado por mí, en otras ocasiones, sobre el mismo tema.

I

Género de la obra

La Festa d'Elig (o d'Elx) conocida por Misterio de Elche, es un drama litúrgico muy anterior a los "misterios", propiamente dichos, en su acepción teatral. Estos últimos aparecieron en

Francia con bastante posteridad a la fecha en que ya se representaba el drama ilicitano. Según Petit de Julleville, en su "Historie de la Langue et la Litterature françaises", la palabra "misterre", aplicada a las representaciones religiosas, se lee, por primera vez, en las cartas otorgadas por Carlos VI a la Cofradía de la Pasión; es decir, al empezar el siglo XV y, hasta mediado el mismo, solía designar ciertos cuadros vivos representados en ceremonias solemnes. Esto, unido a la ortografía del término —escrito en dichas cartas con "i" latina y con dos "r"— hace pensar al referido autor que la palabra proviene no del mysterium grecolatino sino de ministerium con la significación de "oficio". La Edad Media confundió constantemente ambos términos, y no se distinguió siempre en Francia "mystére" de "mestier" —más tarde "metier"— equivalente a nuestro "mester" (como se lee en romance, "mester de clerecía", por ejemplo). Y "oficio" o sea "función" de iglesia llamados a muchas manifestaciones públicas del culto eclesiástico.

Dejando, pues, a un lado las confusiones señaladas y la no menos evidente y viciosa identificación de ambos "misterios", el dramático y el dogmático, el drama lírico de Elche ni por su asunto ni por su textura literario-musical es clasificable en el género de los "misterios" franceses y esa denominación no pudo aplicársele sino a partir del siglo XV. Su especie estaba comprendida en varios apelativos: en Francia, "ludi", "historiae representandae" o "jeux" (tal el de Robin et Marion, de Adam de la Halle); en Italia, "laudesi", después "divozioni", más tarde "sacre rappresentazioni", y casi siempre con un subnombre, "storia", "figura", "esemplo", "vangelo", etc., según el argumento y sentido de lo representado; en España, asimismo "ludi", "farsas", "juegos", también "autos" —así, más tarde, los sacramentales— y en la lengua de la región levantina española, como en el siglo XIV en Francia, "miracles"; pero sobre todo "Festa". Esta voz designó genéricamente en la citada región, a menudo en Italia y en parte del sur de Francia, las manifestaciones lúdicas de esta clase, nacidas no de una necesidad interna o consustancial al dogma, sino como brote del comercio ineludible de la Iglesia con la vida seglar. Por eso el elemento popular y la liturgia confluyen en tales representaciones dramáticas; especialmente las liturgias particulares o nacionales que, cual la eugeniana o mozárabe, en España, se resistieron a fundirse en la unidad de la reforma gregoriana, a pesar de los propósitos de Carlomagno.

Los más importantes ejemplares de estas formas teatrales primitivas figuran en manuscritos italianos y franceses, entre los siglos XI y XIV. Mas, en realidad, el teatro lírico religioso está ya en germen en los antiquísimos "tropos", ideados por unos monjes anónimos de la Abadía de Jumièges, como fórmulas nemotécnicas aplicables a los melismas, difíciles de recordar, de la liturgia musical. Practicados luego en el Monasterio de San Galo —lo mismo que las "secuencias"— por Notker, Tutilon y muchos más, pronto su embrionaria estructura alcanza su expansión literaria y musical en verdaderos poemas dialogados. Cerca de estas primiciales formas teatrales señala ya Gérold dramas litúrgicos desde el siglo IX, y un códice catalán, del que habla Higinio Anglés, muestra la existencia de uno de ellos, en el Monasterio de Ripoll, desde el siglo X.

II
Fines y Evolución del Teatro Religioso

Todas estas representaciones cristianas obedecen a los mismos edificantes estímulos que los "misterios" de la antiguedad clásica, y de estos son el renuevo en el campo cristiano, prescindiendo, naturalmente, del ritual críptico implicado en los "misterios" paganos. En el fondo, los dramas cristianos y los referidos "misterios" tienden, en común, a humanizar en las formas sensibles del arte, para su comprensión intuitiva, la recóndita significación de un dogma. Y la estela de las antiguas concepciones clásicas, se advierte en los ecos de paganía que debieron resonar en torno a las primeras tentativas teatrales de la Iglesia; destellos de irreverencia que, andando el tiempo, condujeron a las libertades de los "juegos de escarnio" y otras farsas, en las que se llegó a remedar incluso el sacrificio de la misa por los propios clérigos, sus actores, como lo demuestran las prohibiciones del papa Inocencio III y, sobre todo, en España, la categórica amonestación de Alfonso el Sabio.

Ahora bien, las remotas piezas clásicas evolucionaron naturalizando las escenas en hechos y afectos de la vida cotidiana; si bien traspuestos al mundo del Olympo. Las farsas cristianas, en cambio, tendían de más en más a la abstracción y al simbolismo, por exigencia de la nueva verdad hipostática, lo que trajo consigo el inconveniente de la incomprensión entre la mayor parte del

pueblo espectador que acabó por no entender los movimientos de lo representado. Tan es así, que en poemas como "El sacrificio de la Misa" de Gonzalo de Berceo, compuesto, al parecer con miras de iniciación y de catequesis —lo mismo que las piezas teatrales del norte— el autor ha de dar explicaciones, en una estrofa clara, sobre el sentido de la acción.

Las dificultades propias de la abstracción y del simbolismo, entre otras causas menores, hicieron, probablemente, virar ese teatro primitivo hacia formas más asequibles a la comprensión popular; formas apoyadas en hechos de claro contacto con la realidad inmediata; tal, por ejemplo, la vida de la Virgen, aureolada de ternura humana, o la de los santos y sus milagros. Por esta vía se infiltra en el teatro religioso la savia popular, cuando empieza a intervenir el intérprete seglar, completando el elenco eclesiástico o, a veces, exclusivamente. Es, además, el tiempo en que poesía y música son vigorizadas por el arte joven de los trovadores, difundido y aireado por los juglares.

III

Arte y Fe

Mas no es el arte, en su específica intencionalidad, lo que mueve al pueblo a tomar parte en las representaciones; es su fervor religioso, y a ello se debe, principalmente, el milagro de que la Festa d'Elx haya llegado viva hasta nosotros. Y la fe, en este caso, no tiene raíces en otro fenómeno hondamente humano cuyo lejano precedente se encuentra en las ceremonias miméticas de la magia, practicadas por las primarias sociedades tribales. En efecto, el pueblo medieval representa los prodigios del dogma, como los griegos representaban las hazañas de sus dioses, creyendo captarse, así, la voluntad divina. Estaba seguro de contentar, de este modo, a la Virgen o al santo; lo mismo que el pueblo pagano honraba a sus deidades convencido de que éstas se complacían contemplando la imitación de sus propias maravillas y habían de serle, por tanto, propicias. El teatro cristiano nace, pues, vinculado al culto en honor, muy especialmente, de Santa María, por un proceso semejante al del antiguo teatro clásico nacido del rito ditirámbico consagrado a Dionisos. Y así como éste llega a convertirse en espléndida fiesta de afirmación nacional, en el período de los grandes trágicos —Esquilo y Sófocles,

singularmente—, aquél, invadido por los elementos populares, se aparta poco a poco del templo para brillar en el campo profano, cual ocurre en nuestros días con las producciones de Juan del Encina.

De manera que mientras el teatro obedece a imperativos de carácter social-religioso ha de estimarse con el criterio que le dio origen, criterio que está lejos de ser específicamente el del arte o lo es tan sólo reflejamente. La peculiar intención artística y su juicio correspondiente surgen posteriormente, cuando la actividad expresiva funciona por ella misma, creando sus formas libres, independizadas de cualquier necesidad o exigencia que no sea cabalmente estética.

IV

Origen y Vicisitudes del "Misterio"

No es cómoda la tarea de indagar el origen de la Festa, pues no existen documentos que autoricen la investigación o le sirvan de guía fehaciente. Pero es seguro que la obra data, por lo menos, del siglo XIII. En el año 1924, en que el Ayuntamiento de Elche me pidió que revisara las partituras y los papeles del Misterio, con el fin de restaurarlo en su integridad, tuve en mis manos una carta real, facilitada por el archivero y cronista de la villa, ya fallecido, don Pedro Ibarra, en la que se autorizaba la representación de la "Festa" en el año 1266. Esa carta, como otros documentos conservados a la sazón en los archivos municipales —entre ellos mi propia partitura de entonces que entregué al Ayuntamiento—, desapareció durante nuestra guerra civil. La fecha mencionada coincide con la indicada a Soler Chacón por Cristóbal Sanz Carbonell, síndico de la villa y autor del manuscrito titulado "Recopilación en que se da quenta de las cosas anci antiguas como modernas de la ínclita Villa de Elche", terminado en 1621, cual Soler Chacón anota en su Consueta el repetido año de 1266, cual si fuera aquel en que se iniciaron las representaciones del auto lírico para conmemorar la conquista de Elche por don Jaime I de Aragón, victoria acaecida, al parecer, el 15 de agosto del año anterior.

Por otra parte, Fuentes y Ponte, en su Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción, en la

ciudad de Elche, cita un noticiario de Luis Llorente de las Casas, en el que se dice: "en los años 1276, en tiempo de los primeros pobladores del Infante Don Manuel se quiere manifestar por tradición de algunos historiadores que por haberse recuperado de poder de los moros esta villa tal día como el de Nuestra Señora de la Asunción, sus pobladores determinaron el festejarlo, etc...".

Finalmente, una de las versiones de la tradicional leyenda, según la cual apareció en la playa del Tamarit, en aguas de Santa Pola, un arca en cuyo interior venía la imagen de la Virgen y los papeles del Misterio, fija asimismo este milagroso suceso en el año 1266. Otra versión lo situa en 1370.

En resumen, exceptuando la carta real, antes citada, de cuyo hallazgo se enorgullecía, a justo título, el ilustre arqueólogo don Pedro Ibarra, todo lo demás es conjetural y harto dudoso. Pero el asunto de la Festa —el tránsito y Asunción de la Virgen María, como se sabe, no deja de proporcionar un dato estimable a favor de la situación cronológica de la obra en el siglo XIII. Es entonces cuando se difunden las abundantes narraciones sobre la Virgen y los santos recogidos por Varaggio o Voragine en su Leyenda Aurea, aparecida poco más tarde. No está, por tanto, bien fundada la opinión de ciertos historiadores del Misterio, según los cuales los motivos de éste tendrían su origen en la recopilación de Voragine. Es más lógico suponer una ascendencia común al auto ilicitano y a la Leyenda Aurea en las repetidas narraciones populares y, *además, en los Evangelios apócritos* cuyas reminiscencias son evidentes en ambas composiciones.

Mas el "Misterio", tal como lo vemos en la actualidad, no ha sido compuesto de una vez sino por etapas sucesivas de las que conservan las trazas. Fue objeto de modificaciones, adiciones, prohibiciones probablemente también supresiones varias, obligado más de una vez a sortear las disposiciones de la autoridad eclesiástica que intentó, en varias ocasiones, anularlo, suprimirlo, sobre todo después del Concilio de Trento. El papa Urbano VIII concedió, al fin, en su rescripto de 1632, la licencia a perpetuidad de la representación. Los motivos de tales reprobaciones, extendidas a menudo a toda manifestación teatral de la especie, las daba más el pueblo espectador que el sentido de las obras que sufrían las consecuencias; si bien el pueblo de Elche, aunque caluroso en sus reacciones, se mostró siempre correcto y respetuoso en la iglesia. Acaso por eso su Misterio se mantuvo vigente hasta nues-

tros días, con pocas interrupciones. Ha contribuido, asimismo, a ello la circunstancia de que la Asunción de María no haya sido proclamada dogma de fe, sino en fecha reciente. La iglesia no asumía, por tanto, ni la responsabilid ni la dirección administrativa del drama litúrgico, y se limitó a proporcionarle escenario y a vigilar las representaciones. Aquella administración estuvo a cargo, primero, de una cofradía o confraría, asistida por personas notables de Elche, y luego pasó a depender de la villa o de su Ayuntamiento.

V

La Reforma Polifónica del "Misterio"

En el siglo XVI la Festa fue objeto de la reforma más trascendental en toda su historia. Los músicos de la región, Antonio de Ribera, Juan Ginez Pérez, Luis Vich y, acaso, otros cuyos nombres no figuran, como los citados, en la Consueta conservada, convirtieron el auto ilicitano hasta entonces probablemente monódico, en notable pieza polifónica. A este propósito llama la atención la singularidad siguiente: en el siglo XVI, cuando todavía no se habían definido las nacionalidades artísticas, el esplendor de la música polifónica se mantenía en una universalidad indiferenciada, muy especialmente en su expresión religiosa, orientada por un sentimiento elemental unánime. Sólo algunos caracteres personales del compositor se acusaban técnicamente en las obras sobre un ethos general igualitario. En pocas palabras, en la clásica polifonía religiosa habla la humildad del músico, pero no dice nada su pueblo. Lo extraordinario del drama lírico de Elche es que concebido en cuanto tiene de polifónico, en aquella época, canta ya en muchas de sus páginas el Levante español, con su acento modal inconfundible y en lenguaje universal, sin embargo.

La vocación del Misterio viene, claro está, de más lejos; los cantos melismáticos de la Virgen y el Angel contienen esencias mediterráneas antiquísimas, pero la sustancia regional de su fuente remota trasciende, asimismo, de la polifonía posterior.

El drama litúrgico ilicitano es todo cantado, del principio al fin, circunstancia que induce con frecuencia a sus cronistas a estimarlo cual si fuera un antecedente de la ópera, con casi cuatro

siglos de antelación a la creación del género en Florencia. Ya me he referido en otras ocasiones a este error. La ópera no se define tan sólo como espectáculo enteramente cantado. Los "misterios" franceses transcurrían también en un ambiente musical ininterrumpido, respondiendo a una tradición en la cual —observa Puneéres— la música tenía desde su origen el puesto de honor. Nadie piensa, sin embargo, que los "misterios hayan sido precursores de la ópera. Sabido es, además, que no todas las óperas tienen un curso musical continuo; en muchas de ellas alterna el recitado hablado con el canto. Los factores que caracterizan esa forma lírica son otros, alguno de ellos se insinúa, es cierto, en el Misterio de Elche, pero tardíamente. Si, pues, queremos ver en el drama ilicitano —en un determinado aspecto— un caso primicial de la ópera, habremos de reducir aquella pretendida anticipación de cuatro siglos a uno solo a poco más. De todos modos, del drama litúrgico de Elche a la ópera hay un enorme trecho que salvar, no solamente histórico sino también estético y técnico.

Por otra parte y voy repitiendo lo que tantas veces dije en diferentes escritos—, esas representaciones teatrales pasaron por los mismos trámites evolutivos en todos los países, y aunque nacieran ilustradas, sin interrupción, por la música, con cánticos y tonadas de diversa especie, dejaron pronto de ser cantadas, al menos en no pocas escenas —así, por ejemplo, ocurrió con las "sacre rappresentaciones italianas"—. El canto fue sustituido por el recitado hablado que facilitaba la ejecución y parecía más natural. Error de perspectiva estética, pues, se perdía con ello estilización e intensidad expresiva. No hay razón para exceptuar el caso del Misterio de Elche; éste, sin duda, no fue siempre enteramente cantado; pero es seguro que lo viene siendo, en su totalidad, a partir de la referida reforma polifónica del XVI.

Digamos, ahora, que el sorprendente interés musical de la Festa d'Elig no se debe tan sólo a lo que figura en su antigua Consueta. En muchos pasajes de la obra aquel interés, realmente extraordinario está realzado por lo que sus intérpretes, es decir, maestros de capilla y el pueblo sponte sua han bordado en etapas sucesivas sobre las líneas de la repetida Consueta. El auto lírico ilicitano ha seguido, en cierto modo, un proceso equiparable al de la creación de los cantos populares. Claro que una melodía popular, ya provenga del repertorio litúrgico, de la canción trovadoresca o, en nuestro país, de las aportaciones árabes, es, en su origen —lo he expuesto detalladamente varias veces— una creación

individual; una colectividad no puede componer una melodía, es evidente. Mas cuando el pueblo la recoge la hace suya, limándole las aristas personales, puliéndola e infundiéndole, así, su propio ethos regional. No se habla, naturalmente, de los mensajes inmodificables de grandes compositores, sino de los cantos espontáneos, sencillos, susceptibles de recepción directa, inmediata, por la mente colectiva y abiertos al riego fecundante del sentir primario del pueblo.

Vuelvo en este punto a reproducir lo publicado en otras ocasiones, esto es, que el proceso descrito es hoy incomprensible; más todavía cuando vemos cómo cualquier tonada tratada por el pueblo actual se hunde enseguida en la chabacanería. Y el concepto "pueblo" tiene, aquí, el amplio sentido plural que incluye en él a todas las clases sociales. Son diversas las causas que originan el fenómeno, pero hay una esencial, a mi juicio: en la Edad Media existía una cultura auténtica, emanada de un centro espiritual, la Iglesia; esa cultura medieval —bien o mal fundada, no importa al caso— creó una conciencia colectiva homogénea y produjo hombres "totales", coincidentes en su fuero esencial, íntimo, vital, en todos los sectores de la sociedad. Hoy carecemos de una cultura unitiva; disponemos, en cambio, de culturas menores irradiadas de diferentes centros de especialización y de exclusivismo, al mismo tiempo, desarraigadas, además, casi siempre, de nuestra temporalidad afectiva. Y el hombre total de antes se ha desmenuzado en *homúnculos parciales, sin apenas otro denominador* común que el puramente fisiológico, aunque aparezca, alguna vez, disfrazado de espiritualidad. Es, por eso mismo, evidente que no puede brotar en nuestra sociedad una obra dictada por una convicción afectiva unánime y que sea excelsa y popular, a la vez, como el Misterio de Elche.

VI
Escenario y Acción de la "Festa"

Todo el ámbito de la Basílica de Santa María, en Elche, es, en realidad, escenario del Misterio, incluso el espacio aéreo; y tres puertas del templo son utilizadas por los intérpretes durante la acción del drama. El proscenio, en el sentido clásico de la palabra, lo constituyen: un tablado levantado en el crucero de la iglesia, bajo la cúpula; esta misma, cuyo nido de arranque sostiene un

"cielo" simulado en un enorme lienzo; y, finalmente un pasillo o corredor que desciende en pendiente del tablado hasta poco antes de la puerta mayor por donde, principalmente, entran los personajes del auto litúrgico. En tres capillas laterales se fingían, hace tiempo, tres momentos de la Pasión de Cristo. Hoy esas capillas se destinan a los espectadores, lo mismo que todo cuanto no es proscenio y queda libre en la iglesia, tanto en la función pública como en la que se da, por invitación, a puerta cerrada. Y aquellas alegorías del Vía Crucis figuran, si bien minoradas, en pilastras del templo. Ante ellas se postra la Virgen en sus estaciones cuando se dirige en el tablado a su lecho mortuorio. Se le llama a este "cadafal" (catafalco), sin duda por estar en él aquel lecho de muerte y, subyacente, la supuesta sepultura de María. El "cielo" y el "cadafal" están provistos de sendos escotillones, practicados en el mismo eje vertical, para manejar los artefactos exigidos por una tramoya complicadísima y audaz, aun comparada con la maquinaria de los teatros actuales.

En efecto, de la alta cúpula de la iglesia, rasgando el "cielo", desciende una granada gigantesca. La consueta del drama habla de una nube, y la forma y color primitivos de ésta ha consentido, acaso, ver en ella, con buena voluntad, uno de los frutos simbólicos del país. La granada es simplemente imaginada por el pueblo. Dentro del supuesto fruto va el Angel, portador de la palma blanca, con el mensaje escrito de Jesucristo a su madre inmaculada. En medio de los aires, allá en la altura, ábrese gloriosamente la granada desprendiéndose de ella una lluvia luminosa de oropel. Desciende más tarde el Araceli, con cinco personajes (ángeles) ataviados con el atuendo que corresponde a su jerarquía celeste, según lo concibe la fantasía local. Toda la acción está animada por un aura milagrosa, y los "ingegni teatrali" siguen actuando hasta el fin de la obra, cuando la Virgen sube al Empíreo, rodeada de Angeles, para ser coronada por la Trinidad, representada ésta en otro artefacto pendiente asimismo del cielo simulado en la cúpula. El espectáculo tiene la misma grandeza que la célebre Rappresentazione dell Annunziata en la iglesia de San Felipe in Piazza, de Florencia, en el siglo XV, según la describe, asombrosamente Vasari.

No sabemos cuál sería la estructura primigenia de la obra ni como se representaba en el antiguo templo donde naciera. Algunas referencias documentales permiten conjeturar que su montaje fue siempre análogo al actual. Pero la reconstruida Basílica de

Santa María, donde ahora se representa el Misterio, tiene una arquitectura interior adecuada a las exigencias de esa representación. Cabe, pues, dudar de que aquella primitiva iglesia permitiera las mismas condiciones escénicas.

Es curioso el hecho de que tanto la Consueta como el pueblo llame familiarmente a la protagonista de la Festa, a la Virgen, "la María". He explicado esto alguna vez. En efecto, el niño actor que representa el papel de la Virgen, no despierta ninguna ilusión ni afectividad religiosa, precisamente porque es un remedo de carne y hueso, moviéndose a nuestro lado. La madre de Dios verdadera está vinculada, en el profundo sentir popular, a la imagen venerada en la propia iglesia de Santa María, donde se efectúa la representación. Y hasta que la imagen no sustituye al niño, en el momento del tránsito, al final del primer acto, no descansa la fe en su verdad sobrenatural. Es decir, que en el Misterio de Elche, como en todas las piezas del género, no hay distancia técnica, por decirlo así, suficiente entre los actores y el público, y la conciencia del espectador no logra fingir esa lejanía ideal en la que el arte trasfigura la verdad práctica de todos los días en su verdad específica, que aquí se identifica con la verdad religiosa. No hay escisión radical entre el mundo imaginario en que vive el histrión y el mundo real en que se agita el público. Ta es la importancia del telón y de los artefactos del proscenio. Hasta allí llega la realidad, y de allí parte un mundo religioso, en el tiempo y en el espacio, al trasluz del prisma mágico que, sin darnos cuenta, colocamos en la embocadura del escenario.

No hay que olvidar los puestos cuando se asiste a una representación del drama litúrgico de Elche, que es preciso juzgar con arreglo a un complejo estético social pretérito muy distinto del nuestro. No se trata de una obra exclusivamente religiosa ni exclusivamente artística, sino de la confluencia de ambas cosas en un portentoso espectáculo musical, cuya belleza única se nos escaparía si carecemos de la técnica de espectador indispensable para proyectar la pieza hacia el fondo secular que le dio origen en el seno de la Iglesia cristiana.

El texto literario está escrito en la lengua regional, en valenciano antiguo. Algunos autores suelen llamarle "lemosín valenciano", pero esta denominación es harto equívoca y más geográfica que filosófica. No debe buscarse en sus versos refinamientos de estilo ni sutilezas poéticas, al contrario, está lleno de imperfec-

ciones, pero tiene la fuerza y el encanto de la espontaneidad. Es la expresión ingenua y llana de la creencia de un dogma que la iglesia tardó en adoptar oficialmente y que el pueblo ha pretendido siempre, al menos desde que Jaime el Conquistador convirtió casi todas las mezquitas del Reino de Valencia en templos consagrados a la Virgen de la Asunción.

VII
Las transcripciones de la "Festa"

Existen varias trascripciones , en notación actual, de la Consueta antigua, y es notable la disconformidad entre ellas, así como las anomalías de su escritura. La Consueta de 1709 —podría referirme igualmente a la de 1639—, copia de otra u otras que, a su vez, lo serían, escalonadamente, de una original del siglo XVI, no contiene lo que realmente se canta desde antiguo, es decir, lo que constituye la forma musical del Misterio. No está, además, exenta de pequeños errores e incorrecciones y en pocas páginas viene a ser un simple esquema armónico-modal de lo que efectivamente se ejecuta y se oye. Por otra parte, los giros, adornos y melismas que hoy enriquecen la obra y le dan su particular fisonomía, están copiados en "particellas" aparte, para cada voz y modifican —en ocasiones, profundamente— las líneas polifónicas de la Consueta y, más aún, las monodias primitivas.

Es natural que al introducirse sucesivamente las aludidas añadiduras ornamentales —las hay de épocas diferentes— los autores de las mismas (maestros de capilla o el pueblo intérprete) respetaran las bases musicales del original. Mas con el tiempo se exageraron las libertades y aumentaron las negligencias técnicas. Se llegó, así, a desvirtuar la autenticidad de la obra en su concepción prístina. Las trascripciones que recogieron los reseñados giros y adornos, utilizadas para los ensayos y el montaje anual de la Festa, no siempre rectificaron aquellos vicios acumulados en una serie de interpretaciones sin supervisión crítica rigurosa. Se nota asimismo el problema de las sensibilizaciones cadenciales. Se ignora, pues, que ya en ese tiempo se sensibilizaban —aunque no se escribieran las alteraciones— los intervalos en cuanto insinuaban una atracción armónica implícita en cualquier inflexión melódica. La tendencia al predominio del "modo de do", salido

del grupo frigio-lidio, según la nomenclatura griega, se ha acusado durante toda la Edad Media. Y es natural, pues que, en resumidas cuentas, esa creencia no es sino la manifestación del instinto, antes latente, que ha conducido a la tonalidad moderna, cuya combinación es la obra gigantesca de Juan Sebastián Bach. En cambio, no se justifica la sensibilización cuando la cadencia modal está clara en la integridad de una escala, como ocurre en muchos fragmentos de los motetes del Misterio; esta última observación es también válida con respecto a las referidas transcripciones.

Tales eran las circunstancias del "auto lírico" ilicitano cuando procedí a su revisión, en el año 1924, como dije al principio, solicitado para ello por el Ayuntamiento, propietario de la Festa. Repuse, en primer lugar, las escenas del segundo acto, conocidas, en su conjunto, por la "Judiada", cuadro crucial del drama, omitido en las representaciones del mismo desde hacía ya casi un siglo. Subsané los errores de interpretación de los documentos relacionados con la obra y su Consueta, errores reflejados en la defectuosa realización musical y escénica. La poca holgura de tiempo no consintió limpiar totalmente el auto lírico, en aquel año, de sus inveterados vicios. Hoy, en cambio puedo decir que la obra se interpreta ya ceñida a mi trascripción, en la que no he seguido otro criterio, sino el de evitar las torpezas, no solo técnicas, pero también de dimensiones históricas, que eran la ganga del Misterio para devolverle su genuina entidad artística, dentro de su propio y extenso ámbito cronológico.

VIII

Valor Musical del "Misterio"

Entre todos los elementos que integran la Festa Ilicitana es, la que alcanza la jerarquía más alta. Tanto en las escenas monódicas como en las corales polifónicas, abundan las páginas señeras de un extraordinario interés, todas ellas matizadas con los deliciosos dejos de los modos arcaicos. No es oportuno detallar aquí analíticamente la estructura composicional de la obra. He de contentarme con señalar solamente los momentos cimeros de la partitura, tal, por ejemplo, la melodía entonada por la Virgen, sobre las estrofas que comienzan con el verso: "¡Ay, triste vida corporal!". Este trozo monódico es de una belleza lineal única, y

sus ondulaciones melismáticas recuerdan el famoso "canto de la Sibila" sin que éste pueda comparársele, bien entendido. De semejante textura es el cántico del Angel, cuando desciende de lo alto, portador de la simbólica palma.

La aparición de San Juan, invocando la presencia de sus hermanos apostólicos para que acompañen a "la María" en sus instantes supremos es, no obstante, en sus reminiscencias gregorianas, uno de los pocos fragmentos concebidos en el estilo "rappresentativos" o "recitativo", característico de la ópera. Y es tan logrado en eficacia comunicativa como las monodias de los Cavalieri, los Peri y los Caccini, creadores de esta forma lírica, en Florencia, un siglo o poco más después, porque la composición de este canto de San Juan no puede ser anterior a las postrimerías del siglo XV. Ha podido ser acompañado instrumentalmente en otra época, como lo es, por ejemplo, el "Araceli".

El primer coral polifónico del Misterio es el llamado "Ternari" (ternario, en castellano), un motete a tres voces —de ahí su nombre—. No es único en la Consueta; hay otros corales a tres voces, pero ninguno iguala en hermosura expresiva y en perfección de forma al primero, que ya se le designa de ese modo por antonomasia. La influencia folklórica es, en esta pieza, evidente. Sus ecos modales del grupo dórico-eolítico, como reflejos de oro viejo, son peculiares de algunos cantos levantinos. La penetrante intensidad suasoria de este motete, encuentra difícilmente parangón en toda la música de la era polifónica. Y sus juegos cadenciales, en los que, no obstante, sus destellos arcaicos, se rozan finamente nuestros modos mayor y menor, en los finales, de frase, representa un notable avance en la nueva tonalidad naciente.

Acabado un diálogo entre San Pedro y la Virgen, muere ésta. Cantan entonces el motete más antiguo probablemente de la obra, sobre las palabras "O cos sant" (oh, cuerpo santo) y aparece luego, por una abertura del cielo el "Araceli". Desciende por el alma de la madre de Dios. Lleva cinco personas (ángeles); una de ellas es sacerdote y no canta, los cantores son los otros cuatro; dos tiples, a cargo de niños, un tenor y un bajo. Se acompañan ellos mismos tañendo guitarras y un arpa. La serenidad de este cántico, en su primera parte, es impresionante; y en contraste con ello irrumpe un "canon" gozoso, como si se abriese de súbito una nube inundándolo todo de luz. Es de notarse en esta escena musical la entrada de lleno, francamente en el modo hipolidio, en

una bellísima inflexión cadencial hacia el final de la primera parte del coro.

No es posible dejar de hablar de los motetes de la "Judiada" cuya fuerza dramática y dinamismo expresivo son incomparables. Se atribuyen a Ribera, chantre, tal vez, que fue de la Capilla Pontificia. Su inspiración folklórica salta a la vista. Se ha comparado, acertadamente, la "Judiada" con la escena análoga del Amfiparnasso, de Vecchi, y es innegable que en la comparación resalta la ventaja de la página de Ribera, cuya elegancia se debe, sobre todo, a que en su trayectoria musical, si bien impulsada por un estímulo popular, gira en torno de focos litúrgicos que le imprimen una austeridad y unos caracteres semejantes a los del ya descrito "Ternario". Y esto me hace suponer que este último anónimo en la Consueta, es fruto así mismo de la inspiración de Ribera.

IX
Representaciones del "Misterio"

Consta el Misterio de dos actos. Se representan en los días 14 y 15 de agosto, un acto cada día, en la vasta Basílica de Santa María. Pero es tal la algazara que reina en la iglesia, invadida por el fervor popular, que se pierden muchísimos detalles y matices preciosos de la partitura. Los músicos, musicólogos, artistas, críticos, etc., que acuden, cada año más numerosos, a presenciar y oir la Festa, sufren la decepción consiguiente. Para evitarlo, sugerí, en el repetido año de la restauración, la idea de instaurar un ensayo general —una representación privada, en realidad— para un público restringido. Así se hizo, fijando el trece de agosto; a este efecto se entraba este día a la iglesia por invitación. Hoy se abona una cuota a beneficio de la obra y se efectúan dos ensayos o representaciones privadas a puerta cerrada, uno el día 13, siempre fijo, y otro el 11 ó el 12, según decida el Patronato. Ultimamente se organizó todavía una tercera representación en el mes de noviembre, mas no todos los años. En el presente se celebrará el proyectado séptimo centenario, precisamente en la representación de noviembre.

Los cantantes-actores del drama litúrgico son hijos de Elche, con rarísimas excepciones; lo eran ya, probablemente, los intérpretes clérigos, en el período inicial de las representaciones.

Ejercen en la vida diferentes oficios y actividades y se advierte en todos la devoción a su Festa, en la que se revelan, a veces, con un arte digno de los mejores profesionales. Los papeles desempeñados en el drama se trasmitieron, en más de una ocasión, de padres a hijos. El de San Pedro está a cargo de un sacerdote porque ha de oficiar durante la representación. La Virgen es representada por un infantillo, siguiendo la norma tradicional de la iglesia, pues que las mujeres no podían tomar parte, actrices, en estas fiestas teatrales.

La labor del maestro de Capilla es ardua, ingrata; realmente benemérita, cuando se piensa que ha de vérselas con ejecutantes que, en su mayoría, no saben música, cantando de oído y han de aprenderse sus "particellas", por tanto, de memoria.

Merecen también unas palabras los artífices del anual portento mecánico del drama litúrgico. Su trabajo, de capital importancia es, además, arriesgadísimo, allá en la altura, sobre una peligrosa ensambladura apoyada en cornisas y ventanales, manejado de mano maestra, los aparatos requeridos por la audaz tramoya "celeste" del Misterio. Están desde luego, ocultos a los espectadores por el vasto lienzo tendido a nivel del cimborrio.

La obra fue declarada monumento nacional, a instancias mías, en el otoño de 1931.

X
Coda

Por último, hay quienes quisieran que las representaciones del Misterio se amoldaran a un criterio musicológico estrechamente purista. Es un error propio de una visión corta y unilateral. En mi transcripción definitiva de la obra —donada al Patronato y en camino de publicarse— doy la razón de ello. Una interpretación al pie de la letra de la Consueta, con la limpieza, naturalmente de sus defectos técnicos, debe figurar en toda transcripción actual, sin duda alguna. Pero al lado de esa interpretación seca —y con muy relativo interés musical, quiérase o no— es preciso dar cuenta también, con miras precisamente a la ejecución de todos los factores estéticos de influencia popular que en la dilatada cronología de la Festa han hecho de ella la extraordinaria y sui generis

obra de arte que de inmemorial admiramos; corregido, claro está, de acuerdo con las bases armónico-modales de la Consueta.

OSCAR ESPLA

9. Consideraciones en torno al Misterio de Elche o "Festa d'Elig".

El drama litúrgico conocido por "Misterio de Elche", no es, en realidad un "misterio" ni se explica la razón por la cual se le comprende en ese apelativo. En España, propiamente hablando, no hubo "misterios" en su acepción teatral; los hubo en Francia, como se sabe, y son posteriores casi en dos siglos con respecto a la fecha en la que ya se representaba el drama de Elche. Don Pedro Ibarra, ilustre arqueólogo ilicitano, ya fallecido, me mostró en el año 24 una carta real, conservada entonces en los Archivos municipales de la villa, que autorizaba la representación de la "Festa" en el año 1266, lo que permite conjeturar su anterior existencia. Y la palabra "misterre" aplicada a las representaciones religiosas, aparece por primera vez en la carta otorgada por Carlos VI de Francia a la Cofradía de la Pasión, es decir, al principio del siglo XV. La ortografía de la palabra hace pensar a Petit de Julleville, en su "Historia de la Lengua y la Literatura francesas", que el término proviene no del "mysterium" grecolatino, sino de "ministerium", con la significación de "oficio". Y "oficio" llamamos todavía a muchas manifestaciones públicas del culto eclesiástico.

Sea como fuere, ni por el asunto ni por la estructura literario-musical puede clasificarse el drama litúrgico de Elche en el género de los "misterios" franceses. La especie de aquél estaba comprendida en los términos "ludi" o "representaciones" o "juegos" o aún "miracles", y en nuestro país "autos", como más tarde los "sacramentales" y, sobre todo, "festa"; este vocablo designó genéricamente en la región levantina española, en Italia y en parte

del sur de Francia, las manifestaciones lúdicas de esta clase, nacidas no de una necesidad interna o consustancial al dogma, sino como brote del comercio ineludible de la Iglesia con la vida seglar. Por eso la liturgia y el elemento popular se influencian mutuamente en esas representaciones dramáticas.

La tendencia a humanizar los dogmas en las formas sensibles del arte, para su comprensión intuitiva, ha existido siempre, adoptando estructuras líricas. En este sentido el teatro en la Iglesia no es sino el renuevo de las representaciones de la antiguedad clásica, de los misterios paganos, con los mismos fines de exaltación dogmática que éstos. Pero mientras los misterios clásicos naturalizaban sus escenas en hechos y afectos de la vida cotidiana, si bien traspuestos al mundo quimérico del Olympo, los autos cristianos tendían de más en más a la abstracción y al simbolismo, por exigencia de la nueva verdad hipostática. Son probablemente las dificultades que la abstracción y el simbolismo oponen a la comprensión inmediata de lo representado las que hicieron virar ese teatro primitivo hacia formas más asequibles a la intuición popular, formas apoyadas en hechos de claro contacto con la realidad en torno; así, por ejemplo, la vida de la Virgen, aureolada de ternura humana, o la de los santos y sus milagros. Por esta vía fue infiltrándose en el teatro religioso la savia popular, cuando empieza el pueblo a intervenir como intérprete, unas veces, completando el elenco eclesiástico, y otras exclusivamente. Es el tiempo, además, en que poesía y música son vigorizadas por el arte joven de los trovadores, difundido y aireado por los juglares.

Pero no es el arte, en su específica intencionalidad, lo que mueve al pueblo a tomar parte en las representaciones; es su fervor religioso, y a ello se debe, principalmente, el milagro de que la "Festa d'Elig" haya llegado viva hasta nosotros a través de siglos.

En tales circunstancias, sucintamente descritas, debió de aparecer el "Misterio" o "Festa" de Elche, cuyo argumento se basa, en parte, en los evangelios apócrifos y, en parte también, según algunos historiadores, en la "Leyenda Aurea". Esta última pretendida fuente sugiere ciertas reservas, pues es dudoso que la obra de Veraggio o Voragine se publicara con anterioridad a la existencia del "Misterio" ilicitano. Si la "Leyenda Aurea" proporcionó motivos a la "Festa", lo hizo "a posteriori", modificando, acaso, su versión prístina, si bien cabe admitir que tanto la "Leyenda Aurea" como el "Misterio" se hayan inspirado paralela-

mente en antiquísimas narraciones populares que sobre la Virgen y las personas sagradas debieron estar muy difundidas en la época.

El asunto del drama litúrgico ilicitano es, como se sabe, el tránsito y Asunción de María, "la María", llama familiarmente el Consueta y el pueblo a la protagonista de la "Festa". Y es natural; la Virgen es representada por un niño; y este remedo en carne y hueso de María no despierta la ilusión de la Virgen auténtica ni, por consiguiente, ninguna efectividad religiosa; la Madre de Dios verdadera está vinculada, en el profundo sentir popular a la imagen venerada en la iglesia de Santa María, donde se efectúa la representación; esta imagen sustituye al pequeño actor en el momento del tránsito, y sólo entonces descansa la fe en su verdad sobrenatural, a la que puede llegarse, es cierto, en virtud del arte, pero no será jamás sugerida por un ser vivo moviéndose en el propio mundo del espectador. Y es que en el "Misterio de Elche", como en todas las piezas del género, no hay distancia técnica, por decirlo así, suficiente entre los actores y el público. El "cadafal" o tablado que sirve de escenario, y el corredor por donde entran los intérpretes, desde la calle, no permite fingir a la conciencia esa lejanía ideal en la que el arte transmuta la verdad práctica de todos los días en su verdad específica. En el teatro se acepta todo a condición de que se escinda radicalmente el mundo imaginario en que vive el histrión del mundo real en que se agita el público. Tal es la importancia del telón y de los artefactos del proscenio. Hasta allí llega la realidad, y de allí parte un mundo prodigioso, en el tiempo y en el espacio, al trasluz del prisma mágico que, sin darnos cuenta, colocamos en la embocadura misma del escenario. Sin esa atmósfera de sugestión y ensueño, no habría teatro.

Conviene tener en cuenta lo expuesto cuando se asiste a la representación del "Misterio de Elche", que no es tan sólo una manifestación religiosa. Tampoco es, claro está, tan sólo una manifestación artística; es la confluencia de ambas cosas en el cauce de un maravilloso espectáculo musical, cuya belleza total nos invade con fuerza irresistible si sabemos proyectarlo hacia el fondo secular que le dio origen en el seno de la Iglesia cristiana, en función de un complejo estético-social que ya no es el nuestro. En comprender esto consiste la técnica del buen espectador.

La acción de la "Festa" está constantemente animada por una aura milagrosa, y en ciertos aspectos, no obstante su primiti-

vismo, requiere una tramoya complicadísima y audaz, aun comparada con la maquinaria de nuestro teatro contemporáneo. Una granada gigantesca desciende de la alta cúpula de la iglesia. Esta granada es transformación de la nube de que habla el Consueta. La nube se ha convertido en el fruto simbólico del país. Dentro de la granada va el Angel portador de la palma blanca con el mensaje divino de Jesucristo a su Madre inmaculada. La granada se abre gloriosamente en la altura y se desprende de ella una lluvia de oropel que el pueblo recoge devotamente. Desciende luego el Araceli con cinco personajes ataviados con el atuendo que corresponde a su jerarquía celeste, tal como la concibe la fantasía local. Los "ingegni teatrali" siguen actuando hasta el fin de la obra, cuando la Virgen sube al Empíreo, rodeada de ángeles, para ser coronada por la Trinidad, simbolizada ésta en otro artefacto pendiente asimismo de un cielo simulado en la cúpula. El espectáculo, de una grandeza singular, no difiere en nada de la descripción que da Vasari de una "rappresentazione dell' Annunziata" en la iglesia de San Felice in Piazza de Florencia, en el siglo XV.

El texto literario está escrito en la lengua regional, en valenciano antiguo. Algunos autores suelen llamarlo "lemosín regional", pero esta expresión es harto equívoca. No hay que buscar en él refinamientos poéticos, al contrario, está lleno de imperfecciones; es la expresión ingenua y llana de la creencia en un dogma que la Iglesia adoptó recientemente, pero que el pueblo ha presentido siempre, al menos desde que Jaime el Conquistador convirtió casi todas las mezquitas del Reino de Valencia en templos consagrados a la Virgen de la Asunción.

El drama es todo cantado del principio al fin circunstancia que ha inducido a críticos y musicólogos a estimarlo como un antecedente de la ópera, con casi cuatro siglos de anticipación a la creación del género. Es un error, porque la ópera no se define tan sólo como espectáculo enteramente cantado; hay óperas con escenas simplemente habladas, y nadie piensa, en cambio, que los "misterios" franceses fueran precedentes de la ópera, aunque transcurrían en un ambiente musical ininterrumpido, respondiendo a una tradición en la cual, según observa Prunières, la música tenía desde el origen el puesto de honor. Son otros factores los que caracterizan a la ópera.

Por otra parte, no puede asegurarse que el auto lírico ilicitano haya sido siempre enteramente cantado; sólo lo fue, sin duda

alguna, a partir de la reforma que en el curso del siglo XVI lo convirtió en magnífica obra polifónica, gracias a la eminente labor de los músicos regionales Antonio de Ribera, Juan Ginés Pérez y Luis Vich, cuyas respectivas intervenciones en el "Misterio" debieron de ser cronológicamente escalonadas. A esta transformación, que deja entrever que no todo se cantaba antes, debe la "Festa" su prestigio musical, en cuanto ejemplar príncipe, vivo y único del teatro lírico.

Pero su sorprendente excelencia musical no se debe únicamente a lo que de los autores citados y de otros anónimos figura en los consuetas antiguos, sino también y sobre todo a lo que el pueblo "motu proprio", o acaso también los primeros maestros de capilla —que pudieron ser los mismos polifonistas citados o los anónimos— han bordado sobre las pautas un tanto esquemáticas de los mencionados consuetas. El pueblo, digo, en cuanto crea, como en el caso del canto popular. Claro que una melodía folklórica, ya provenga del repertorio litúrgico, de la canción trovadoresca o, en nuestro país, de las aportaciones árabes, es, en su origen, la creación de una mente individual. Es absurdo suponer a una colectividad componiendo una melodía. Mas cuando el pueblo la recoge, la hace suya, limándole las aristas personales, puliéndola e infundiéndole así su propio "ethos" regional. Claro que se trata siempre, en tales casos, no del mensaje complejo de un gran compositor, sino de cantos sencillos susceptibles de recepción directa e inmediata por la mente colectiva y abiertos al riego fecundo del sentir primario del pueblo.

El proceso es hoy poco menos que incomprensible; más todavía cuando vemos a menudo cómo cualquier tonada tratada por el pueblo actual se hunde en seguida en la chabacanería. Y en el concepto "pueblo" incluyo a todas las clases sociales. Son muchas las causas de diverso orden que determinan la imposibilidad de que brote en nuestra sociedad una obra de arte dictada por una convicción efectiva unánime y que sea excelsa y popular a la vez, como el "Misterio de Elche".

Otra singularidad de la "Festa" es la siguiente: en el esplendor de la Polifonía del XVI, cuando todavía no se habían definido las nacionalidades artísticas, la música se mantenía en una universalidad indiferenciada, sobre todo en su expresión religiosa, orientada por un sentimiento elemental común a todos los hombres. Sólo algunos caracteres personales del compositor se proyectaban

en un "ethos" general igualitario; en un palabra, en la polifonía clásica habla la humanidad del músico particularmente, pero no dice nada su pueblo. Lo extraordinario de la "Festa d'Elig" es que, concebida, en cuanto polifonía, en esa época, canta ya en ella el Levante español con su acento inconfundible y en lenguaje universal, sin embargo. La vocación regional del "Misterio" viene, claro está, de más lejos: los cantos melismáticos del Angel y de la María contienen esencias mediterráneas antiquísimas, pero la sustancia modal de esas melodías se ha infiltrado en la polifonía posterior.

El drama es interpretado por los naturales de Elche, que, en general, se comportan como verdaderos artistas, sin que se pierda el dejo espontáneo popular que otorga carácter a esas interpretaciones anuales. Algunos papeles de actor-cantante se transmiten de padres a hijos. Ahora bien, a consecuencia de una serie de representaciones sin una dirección vigilante rigurosa, la pieza fue cargándose de vicios que desvirtuaban el sentido musical auténtico de no pocas escenas. No se sabe a quién imputar la culpa de tal estado de cosas, si a los intérpretes o a los maestros de capilla encargados de montar la "Festa" en el siglo pasado y aún en éste. Se dieron con frecuencia por buenos aquellos vicios mantenidos por la rutina, en lugar de salvarlos. Además, las partituras privadas utilizadas en los ensayos no concordaban ni con el Consueta conservado ni con las "particellas", menos antiguas que el Consueta pero guardadoras de lo que, sin figurar en aquél, se cantaba tradicionalmente. El repetido Consueta es de 1709; no dispone las voces en partitura, sino que las presenta separadamente. Es copia del de 1639, y éste lo es, a su vez, de otro u otros más antiguos, cuyo original debe remontarse al siglo XVI en el que se practicaba esa forma de escritura polifónica. No está exento de erratas. Hay, pues, que reconocer la dificultad de interpretación de su contenido para hermanarlo con las aportaciones populares, incorporadas, poco a poco, en la obra, desde su origen, y la más grande aún para someter ambas cosas a las exigencias de una forma musical correcta en el ámbito propio del "Misterio".

En el año 24 recibí del Concejo Municipal ilicitano el honroso encargo de efectuar una revisión total del drama litúrgico. Lo hice con todo entusiasmo y con todas las precauciones técnicas requeridas para devolver a la obra su perdida autenticidad; restauré su integridad con la reincorporación de momentos escénicos fundamentales (todos los del cuadro crucial de la "Judiada") que

habían desaparecido de las representaciones desde hacía cerca de un siglo, y corregí los errores de lo que hasta entonces se interpretaba. Como es difícil enderezar lo que un mal hábito ha torcido, no todas las correcciones y enmiendas contenidas en mi transcripción del auto lírico pudieron aprenderse y realizarse en el año 24, pero se han practicado ya en las últimas representaciones públicas de la obra, en la Iglesia de Santa María de Elche. Y la grabación del "Misterio" se ha llevado a cabo con arreglo a mi partitura (1). Durante mis trabajos en el año 24, me llamó la atención la transcripción del maestro Pedrell, estrictamente ajustada al relativo y esquemático original que es el Consueta conservado, pero sin tener en cuenta para nada la riqueza de figuraciones melódicas inscritas en las "particellas" antes aludidas. En las otras transcripciones, en notación moderna, conocidas, se observa alguna interpretación métrica dudosa y cierta perplejidad ante el problema de las tonulaciones polifónicas con respecto, sobre todo, a la sensibilización cadencial, incluso en la llamada de Javaloyes, que contiene gran parte de las enmiendas introducidas antes por mí. A este propósito conviene saber que un gradual del siglo XIV, provinente de Saint Georges de Belâvre, reseñado por Chailley, contiene una pieza ilustrada con advertencias acerca de las alteraciones que se practicaban, por todas partes, sin estar escritas; su número es asombroso. Es decir, que ya en ese tiempo se sensibilizaban los intervalos en cuanto insinuaban una atracción armónica, implícita en los giros melódicos. La tendencia al predominio del modo de "Do", del grupo frigio-lidio (según la nomenclatura griega) se ha acusado en el transcurso de la Edad Media. Y es natural, pues, que en resumidas cuentas esa querencia no es sino la manifestación del instinto, antes latente, que ha conducido a la tonalidad moderna, cuya culminación es la obra gigantesca de Juan Sebastián Bach. En cambio, no está justificada la sensibilización cuando la integridad de una escala modal está clara en muchos fragmentos de los motetes de la obra.

El "Misterio de Elche" consta de dos actos. Se representan en los días 14 y 15 de agosto, un acto cada día. Pero es tal la algazara que se arma en la Iglesia, invadida por el ímpetu religioso popular, que se pierden en la audición muchísimos detalles precio-

---

(1) En la edición de esta última, camino de publicarse, figura el detalle y significación de mis correcciones. Omito aquí tales explicaciones porque no se comprenderían justamente sin tener a la vista su escritura musical. Remito, pues, al lector a quien interesen estas cuestiones, a la citada publicación.

Oleo de Manuel Baeza

sos. Para evitar este inconveniente se instituyó, a instancias mías, en el citado año de la restauración, un ensayo general el día 13, para un público restringido; se entraba entonces a la Iglesia, ese día, por invitación. Hoy se paga una cuota a beneficio de la obra, y se efectúan dos ensayos, el del 13 y otro el 11 ó 12 del mismo mes. Ultimamente se ha instituído un tercer ensayo en el mes de noviembre, pero no todos los años. En cada uno de éstos se representan los dos actos exactamente lo mismo que en los días de la función pública; pero la escena del Araceli, que figura en los dos actos, no se repite en los ensayos. En el año 31, también a mis instancias, el "Misterio" fue declarado Monumento Nacional por el Gobierno.

Un análisis minucioso de las piezas monódicas y polifónicas que componen la "Festa d'Elig" haría interminable este trabajo de información general. Me limito, pues, a señalar lo que estimo más interesante, desde el punto de vista estético, en la grabación, donde se han suprimido reiteraciones inútiles para la audición musical pura, si bien son necesarias en la representación para el buen desarrollo del argumento y para llenar el tiempo entre algunas escenas, cuando interviene la tramoya cuya lentitud es obligada por su especial mecanismo.

El primer cántico de la Virgen, que empieza con las palabras: "Germanes míes" no figura en la representación, sin duda porque falta su música en el Consueta musical conservado. Es, sin embargo, esencial, como lógica introducción al drama, y en mi partitura por tanto, en la grabación se expone ese primer verso con la primera monodía contenida en aquel Consueta, transcrita tal cual es, sin adornos melismáticos, pero en la forma rítmica que he juzgado más adecuada a su sentido y a la estructura del pequeño texto literario.

La obra empieza, habitualmente, con la cantinela "Ay, trista vida corporal". La entona "la María" en el corredor, antes de subir al "cadafal" o tablado, acompañada de las otras "Marías". Esta melodía llena de ondulaciones melismáticas está concebida en un modo "dórico" —también según la nomenclatura eclesiástica que, como es sabido, no coincide con la griega—. Pero como las notas armónicas del modo están alteradas por bemolización de la cuarta aumentada, el cántico pasa a nuestro modo menor actual, es decir, al modo de "Do" con la tercera alterada. Presenta, sin embargo, a veces, la forma modal de sabor arcaico. El tono es el que con-

viene al niño que la canta en las representaciones anuales. En la grabación es una soprano la intérprete de este trozo, porque su extraordinaria belleza se menoscaba con las desafinaciones, imposibles de evitar en un niño, y con el timbre infantil, generalmente indefinido y casi siempre destemplado. Además, el hecho de que sea cantado por un niño obedece a normas eclesiásticas antiquísimas, ajenas a la intencionalidad artística del "Misterio". Lo mismo he de decir con respecto al canto del Angel, cuya melopea aparece recargada de melismas, como la anterior. Esta última ofrece ciertas concomitancias de forma con el famoso "Canto de la Sibila". Ambos cánticos son de origen lejano; probablemente nacieron con las primeras representaciones de la "Festa", y su hermosura lineal es extraordinaria.

El primer personaje, entre los Apóstoles, que entra en escena, es San Juan. Su aparición requiere un comentario especial. Su canto invocando la presencia de sus hermanos apostólicos para que rodeen a la Virgen en sus instantes supremos y la entierren luego, es justamente lo único que consiente hablar de antecedente operístico en el "Misterio". Está francamente concebido en el estilo "rappresentativo" o "recitativo" que caracteriza al género, y es tan logrado, en eficacia expresiva, como las monodías de los Cavalieri, los Peri y los Caccini, creadores de la ópera en Florencia, un siglo o poco más después; porque ese canto de San Juan no puede ser anterior a las postrimerías del siglo XV. El hecho de que no sea acompañado instrumentalmente no afecta a su estilo y consistencia; debió de serlo en otra época, como lo es todavía el Araceli. Cabe decir lo mismo del "solo" de Santo Tomás, al final del drama.

La primera página polifónica del Consueta, y, por tanto, el primer coral que se canta, en la representación anual, es el "Ternari" ("ternario" en castellano); un motete a tres voces —y de ahí su nombre—. Hay otros corales a tres voces, en el "Misterio", pero ninguno iguala en interés y belleza al primero, que es, por esto mismo, el "Ternario" por antonomasia. Este coral pone en evidencia la aportación popular, en sus adornos y dejos modales del grupo dórico-eolítico, como reflejos de oro viejo, tan peculiares de algunos cantos levantinos. Su intensidad expresiva encuentra difícilmente parangón en toda la música de la era polifónica. Y sus juegos cadenciales, en los que, no obstante su textura general arcaica, se rozan finamente nuestros modos menor y mayor, en los finales de frase, representan un notable avance de la tonalidad naciente.

En la grabación figuran inflexiones melódicas, con su armonía, que están en el Consueta, pero no en las distintas transcripciones ni en la partitura que se utilizaba para el montaje de la obra, sin que se explique la razón de tal anomalía.

Cantado el "Ternario" por tres Apóstoles, suben éstos al "cadafal" a reunirse con los demás. Falta, entre ellos, Santo Tomás, que llega rezagado al final de la representación. Cantan todos una "Salve" sin gran carácter, pero interesante en sus pasajes en "canon", a cuyo tema todas las transcripciones del "Misterio" le añaden, con acierto, una nota de "paso", gracias a la cual adquiere cierta significación la "Salve".

Y después de un diálogo entre San Pedro y la Virgen, muere ésta. Cantan los Apóstoles el bello motete "O cos Sant" y aparece luego en la altura el "Araceli", que desciende por el alma de la Madre de Dios. Van en el Araceli cinco personas (ángeles), una de ellas, un sacerdote que no canta; los cantores son los otros cuatro: dos tiples, a cargo de niños, un tenor y un bajo. Es la única escena del drama acompañada por instrumentos, guitarras y un arpa, tañidas por los mismos cantores. La serenidad de este canto, en su primera parte, es impresionante; y en contraste con ella irrumpe un canon gozoso, como si se abriese de súbito una nube inundándolo todo de luz. Los melismas del canon son una cascada de notas alegres. Además, así como en otras escenas se insinúan, sin afirmarse, tendencias modales del grupo frigio-lydico, aparte de las ya citadas antes, aquí en el Araceli, se entra de lleno en el modo "hypolidio", en una bellísima cadencia hacia el final del coro.

Tras unas escenas dialogadas y unos coros de menos significación que los descritos, pero todos de mano maestra, aparecen los judíos irritados, con el propósito de impedir el entierro de María. Un milagro los convierte. Todos los motetes de la "Judiada" son de una intensidad dramática y de una fuerza expresiva incomparables. Se atribuyen a Ribera, valenciano, chantre que fue de la Capilla Pontificia. Su inspiración en el folklore musical levantino es evidente. Se ha comparado la "Judiada", muy acertadamente, con la escena análoga del "Amfiparnasso" de Vecchi. Pero esta última no supera en dinamismo y eficacia comunicativa a la página de Ribera. Mas la fundamental elegancia de estos corales se debe, principalmente, a que su trayectoria musical impulsada, desde luego, por un aliento popular, gira, sin embargo, en torno de focos modales litúrgicos que le imprimen austeridad y caracte-

res semejantes a los del "Ternario". Y esto me hace suponer que este último, anónimo en el Consueta, se debe, asimismo, a la inspiración de Ribera.

Merece también comentario aparte el motete "Ans d'entrar en sepultura", uno de los mejores y más penetrantes corales de la "Festa". Es a cuatro voces y lo cantan Apóstoles y judíos conjuntamente. Se atribuye a Luis Vich, natural, al parecer, de Elche. Esta página del polifonista ilicitano es de una admirable espontaneidad melódica, realzada por la fluidez de un contrapunto de la mejor ley; trozo de profunda emoción. Tiene menos caracteres modales que los anteriores; esta soberbiamente concebido, más adentro de la tonalidad moderna.

El "Solo" de Sto. Tomás, casi al concluirse el auto lírico, es de un emocionante estilo "recitativo", como el primeramente descrito de S. Juan. Una hermosa página monódica de lejano origen, como aquél.

Finalmente, el Trío, entonado por los personajes que simbolizan a la Trinidad, dos tiples (niños) y un bajo, que se distingue por su parentesco con muchos cantos religiosos populares de la región, está lleno de ternura y ofrece deliciosos dejos arcaicos.

Como dije antes, las representaciones anuales del "Misterio" están a cargo de los hijos de Elche, simples aficionados, pero llenos de fervoroso entusiasmo por su "Festa". Cantan, en general, cual si fueran profesionales, si bien la mayoría de ellos no saben música. Es natural que en ciertos pasajes —sobre todo en los que intervienen niños— se acuse alguna inseguridad en las voces. Se han conservado, sin embargo, en la grabación, todas esas modalidades regionales de interpretación, con su espontaneidad y dejo populares. No podía seguirse, en cambio, este criterio de las páginas "a solo" de "la María" y del Angel, cuya capital importancia y la dificultad y finura de las inflexiones modulatorias, exigían una voz definida y bien timbrada, sin lo cual se habrían desvirtuado el interés y la singular belleza de las melodías. Por esta razón, las aludidas escenas son cantadas, como también advertí anteriormente, por una excelente soprano, en lugar de los niños que habitualmente las interpretan.

10. Sobre "Los Misterios de Elche".

Publicado en ABC, el 6 de septiembre de 1974.

En "ABC" del 31 de agosto, que llega con algún retraso a mi retiro veraniego, leo un artículo de Ricardo de la Cierva con el título que yo he puesto arriba entre comillas. Se habla en él del famoso drama litúrgico ilicitano impropiamente llamado "Misterio" —en España no lo hubo, en el sentido teatral del término—, y aparece allí una retahila de nombres de escritores, músicos, críticos y otros profesionales que escribieron o dijeron algo, con más o menos brillo literario, a propósito de las representaciones anuales del magnífico auto lírico religioso. Esa lista de nombres debe de estar tomada, si no me engaño, del folleto publicado o distribuido hace poco por el Patronato local de "La Festa", que ésta es la denominación regional de la obra. Pero en el aludido folleto hay dos curiosas omisiones; las mismas anotadas, naturalmente, en el escrito de La Cierva. Falta, en efecto, entre aquellos nombres, por una parte, el del padre Samuel Rubio, uno de los pocos críticos del "Misterio" con auténtica solera musicológica. No coincido con él en cuanto a la estimación musical del drama lírico ilicitano, considerado en función de su evolución histórica; mas esta circunstancia no impide que le rinda justicia.

La otra omisión es la de mi propio nombre. Que se me permita, pues, reparar yo mismo la omisión y justificar la reparación contando lo que sigue: en el año 1924 recibí la visita de algunos miembros del Concejo municipal de Elche, con el alcalde a la cabeza del grupo visitante, para pedirme que revisara los papeles musicales del "Misterio" —consueta, particellas y algún manuscrito—, con el fin de levantarlo de su postrada situación de entonces, plagado de vicios de interpretación a causa de la total ausencia de una inspección o supervisión eficiente en las representaciones anuales.

Cumplí lo que se me pedía, estimulado por mi propia admiración de la obra. Restauré antes que nada, la integridad de la misma con la reposición de la crucial escena de la "judiada", así

llamada por referencia a la irrupción de los judíos en el segundo acto del drama lírico, cuyos episodios son fundamentales en el sentido ético-religioso del asunto. La "judiada" había desaparecido de las representaciones desde mediados del siglo pasado. Respeté en lo posible lo que de inmemorial venía interpretándose y cantándose, corregido, claro está, para ajustarlo a las bases armónicas-modales de la citada Consueta, siempre que su específico dejo regional significara una aportación expresiva al contenido de esa repetida partitura antigua, es decir, del comienzo del siglo XVIII, copia de otra precedente; ésta, a su vez, copia de otra u otras escalonadas y, desgraciadamente, perdidas, como la original del XVI, cuando el "Misterio" fue objeto de la reforma polifónica a la que debe, principalmente, su importancia y valor musical excepcionales. Esa transcripción descrita someramente, con otra ceñida a la Consueta, al pie de la letra —la realicé a la vez que aquélla—, está en vías de publicación, con un estudio sobre las circunstancias de la cronología musical de "La Festa". El hecho de que la obra sea interpretada por los naturales del país, dedicados a profesionales ajenas a la música y, por tanto, con insuficientes conocimientos en general de este arte, obliga a medir las innovaciones hacia la total depuración, realizada por eso lentamente —desde la fecha de mi primera intervención— para no malograr la asimilación de las modificaciones que han de aprenderse de *oído,* salvo muy pocas excepciones.

Todo cuanto vengo diciendo se sabe, y no lo ignora el aludido Patronato, como se saben asimismo mis informaciones analíticas del drama ilicitano, publicadas en revistas españolas y en los diversos países de Europa y América. Tampoco se ignora que dediqué al extraordinario y único ejemplar superviviente del primitivo teatro lírico medieval una de mis conferencias en el Seminario de Estudios Románicos de la Universidad de Berlín. Finalmente, a mis instancias y por mis gestiones fue declarada "La Festa" monumento nacional, como merece, desde luego.

¿Extrañará, pues, mi decepción cada vez que la Prensa regional —a veces también la otra— olvida que la obra se representa cada año, en la Basílica de Santa María de Elche, según *mi transcripción.* Y según mi transcripción se ha grabado en discos gramofónicos?

No me importa —bien lo sabe Dios— verme o no citado en la macedonia habitual de nombres que suelen adornar las crónicas sobre el "Misterio". Mi orgullo profesional, si lo tengo, no se cifra

en mis excursiones musicológicas, que son un "plus" en mis actividades, aunque ponga en ello gusto y rigor. Me incomoda, en cambio, —aun en casos que no afectan a mi persona— el hecho objetivo de la injusta, la incorrecta desatención.

Oscar Esplá,

de la Real Academia
de San Fernando, miembro numerario
del Instituto de Francia.