

ÓSCAR ESPLÁ Y EL MISTERIO DE ELCHE

JOSE MARÍA ESTEVE FAUBEL

En 1924, el alcalde de Elche acompañado de algunos miembros del concejo municipal visita a Óscar Esplá con la intención de encomendarle una revisión de toda la parte musical de la Festa¹, proyecto consistente en establecer un criterio estético que permitiera obtener de principio a fin una coherencia interpretativo-musical. El encargo, que tanta notoriedad e interés le procuró al compositor alicantino, ha resultado ser sin embargo la mayor fuente de polémica que afecta a su figura. Es la historia de una deficiencia.

El binomio constituido por Esplá y la Festa sólo puede ser conocido mediante el examen de los artículos que él publicó y de las entrevistas que concedió acerca del asunto. Este material de primer orden es el que sirve de base para comprender la forma de proceder ejercida, y si bien, por otra parte, lo lógico hubiera sido tener acceso a las transcripciones realizadas por el músico a fin de efectuar un estudio exhaustivo, esto, como se explicará al final del presente artículo, no ha sido posible.

Según el criterio que Esplá expresó en su día por medio de sus escritos, el estudio centraba cuatro cuestiones básicas: la datación de la obra, la denominación, la catalogación musical y la música propiamente dicha, aspecto éste que analizaremos teniendo en cuenta la participación realizada y las opiniones del músico a este propósito.

Antes de adentrarse en el estudio de estos cuatro problemas, conviene saber que, tanto con anterioridad como con posterioridad a la terminación del encargo asumido, se publicaron diversos trabajos sobre esta obra literaria musical. En todos ellos se evidencia que acercarse a esta manifestación cultural desde la perspectiva del rigor, es de por sí

¹ El vocablo *Festa* hace referencia al apelativo popular del tránsito de la Asunción de Nuestra Señora. Dicha palabra es posiblemente la forma más correcta de denominarla de entre todas las existentes.

una tarea bastante complicada; ello en razón de la existencia de un cúmulo de circunstancias tanto musicales como históricas, literarias y emocionales que ha dado lugar a que muchos de los estudios realizados ofrezcan no sólo una calidad desigual, sino que presenten grandes contradicciones entre sí, no siendo tampoco ajena la intervención de Esplá para esta polémica de discrepancia y refutación.

Un dato revelador para saber, al menos de forma teórica, cómo Esplá trabajó la Festa se encuentra en el artículo publicado el 15 de agosto de 1924 en el periódico *Renovación*. En él se da noticia de todas sus consideraciones estéticas y se justifica la necesidad de una intervención que guste al público actual, es decir, la obra no debe de interpretarse tal cual se concibió sin más, sino que debe evolucionar:

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, oreando 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 desposeído de tales dotes y con un criterio razonado hincado en los prejuicios de la técnica actual, perderá el tiempo lastimosamente².

Siguiendo esta línea argumental, afirma:

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 trans-

² Esplá Triay, O., “El ‘Misterio de Elche’. Consideraciones de Estética alrededor de la Festa”, en *Renovación*, 15 de agosto de 1924.

cripción respondía –y responde su reconstrucción 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 levantino, a pasajes de la obra que sin ellas carecían, en absoluto, de interés, por sabía 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 rai-gambre polifónica esté hincada en el X³.

Pero más preciso aun resulta el siguiente pasaje:

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 orilla opuesta que lo ven immaculado y se alarman de las correcciones oportunas, exigidas por patentes defectos no sólo técnicos, sino, además, de dimensión histórica⁴.

De lo dicho hasta ahora se deduce que, cuando Esplá acepta el compromiso, la Festa había decaído de tal forma que era urgente esa intervención. Esto queda plasmado en dos modelos: (a) uno que en apariencia supuso cambios, añadidos y supresiones respecto del consueta⁵ y que es el que se supone se representa en la actualidad; y (b) otro que respeta un criterio paleográfico purista.

Sentados estos precedentes, se puede iniciar el análisis de las cuatro grandes cuestiones ya citadas (la datación, la denominación, la catalogación musical y la música), que Esplá toma como eje de su estudio.

En relación a la datación, Esplá considera que cuanto más antigua sea la inscripción de la Festa mayor calidad y categoría tendrá la pieza.

³ Esplá Triay, O., “En torno al VII centenario del ‘Misterio de Elche’”, en *ABC*, 31 agosto 1965.

⁴ *Ibid.*

⁵ Libro que contiene la música y el canto de la representación. A este respecto es de que señalar que hay más de un consueta, así como las llamadas libretas y cartones que también contienen el legado literario musical de la Festa. Todos ellos presentan diferencias entre sí.

Así no duda en afirmar, con motivo de unas preguntas de Don Francisco Figueras Pacheco, a la sazón cronista de Alicante, lo siguiente:

—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 periodo de su primera redacción. Sin embargo, puede afirmarse que la composición primitiva es anterior al siglo XIV⁶.

A este primer comentario le sucede un trabajo publicado en 1956, aunque existe otro de 1924⁷ en parecidos términos, donde da noticia:

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 paganos⁸.

Es decir, basándose en la carta mostrada por Ibarra, sitúa en el siglo XIII la fecha de inicio de la representación asuncionista. Pero aun no dudando de las palabras de Esplá, esta afirmación resulta cuando menos polémica, puesto que en la Festa no hay elementos que permitan establecer con precisión esa fecha y, además, como dice Vives Ramiro, persona que con bastante probabilidad es quien más y mejor ha investigado la obra asuncionista desde el ámbito histórico-musical, respecto de la carta real:

Este «documento» no ha llegado, desde luego, a nuestros días, ni a nuestros ojos ni a los de ningún investigador que desde entonces haya intentado arribar a él⁹.

⁶ Figueras Pacheco, F. "La música del Misterio de Elche y Óscar Esplá", en *Levante*, 25 de marzo de 1927 y en *Valencia Atracción*, año IX, núm. 96, agosto 1934.

⁷ Esplá Triay, O., "Consideraciones en torno al Misterio de Elche o 'Festa' d'Elig", Hispavox H. H. S. 12/13.

⁸ Esplá Triay, O., "Apuntes sobre 'La Festa d'Elig'", en *Festa d'Elig*, Elche, 1956.

⁹ Vives Ramiro, J.M., *La "Festa" y el Consuetud del 1709*, Ayuntamiento de Elche, 1980, p. 28.

Es más, Vives señala que en el periódico *Renovación*¹⁰ don Pedro Ibarra escribe un artículo referente a la datación en el que dice que fue el día 15 de agosto de 1331 cuando se instauró la representación. Es decir, la fecha que Esplá da como procedente de la noticia de la carta real, que le muestra Ibarra, es distinta. En este punto se pregunta Vives:

Si en 1924 Óscar Esplá Triay dice que Pedro Ibarra, Archivero y Cronista de la Ciudad, le muestra una «carta real»... «que autorizaba la representación de la "Festa" en el año 1266» ¿cómo es posible que, en las mismas fechas, Pedro Ibarra diga que la representación arranca del 15 de agosto del año 1331?

No aparece en la prensa de Elche de aquel año (1924) ninguna referencia de Pedro Ibarra a tan importantísima «carta real de 1266». Es más, no se conoce que la haya mencionado alguna vez.

Lo que parece quedar claro es que aun en el improbable supuesto, que ya es suponer, de que la «carta real de 1266» haya existido la Festa no podía representarse tal cual la conocemos¹¹.

Pero esta datación, que podría parecer algo de escasa importancia, es esencial, ya que a través de ella se justifican ciertas afirmaciones musicales muy discutibles, que analizaremos más adelante y que remontan la base de los cantos de la Festa al siglo VI o al VII.

En segundo lugar, como dijimos, se encuentra el problema de la denominación. A lo largo de todos los escritos de Esplá o de las entrevistas que se le realizaron, la representación recibe tal cantidad de designaciones o apellidos que al profano que se acerca a ella le resulta complicado saber cómo correspondería denominarla.

Coincide Esplá en que es bastante impropio llamar a la obra "misterio":

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 ilicitano¹².

¹⁰ Ibarra Ruiz, P., "A Maria de la Asunción. Antigüedad de su culto en Elche y motivo de la celebración de la Festa", en *Renovación* núm. 27, 10 de agosto 1924.

¹¹ Vives Ramiro, J.M., Op. cit. pp. 28-29.

¹² Esplá Triay, O., "El Misterio de Elche", en *Allanida*, septiembre-octubre, 1965.

Su explicación y justificación del uso de la palabra "misterio" se fundamenta en torno a errores de tipo histórico y ortográfico siguiendo el juicio de Petit de Julleville en su *Historie de la Langue et la Littérature 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 "mystère" de "mestier" —más tarde "métier"— 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. [...] [...] 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 seglar¹³.

A pesar de su rechazo, en realidad Óscar Esplá parece estar más próximo en su sentido al término "Auto", pieza teatral de origen medieval que englobaría tanto ritos litúrgicos como prácticas festivas religiosas y profanas, que *a priori* casarían más con la expresión de carácter lúdico a la que hace referencia, pero sin embargo él afirma:

...no es un auto sacramental como torpemente se ha dicho en estos días¹⁴.

Aseveración que subrayaba ya con fuerza en el año 1936 cuando aseguraba:

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 intención que

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Esplá Triay, O., art. cit. (en *Renovación*, 15 de agosto, 1924).

respectiva y su sentimiento general sin hablar ahora de senejante su intención y su deferencias de orden estético¹⁵.

De estos últimos testimonios se infiere que, en un principio, Esplá acepta el vocablo "misterio" para con posterioridad contradecirlo sin que medie explicación alguna en su cambio de posición y aun sin poder saber a qué se refiere cuando habla de manifestaciones lúdicas. Y lo mismo ocurre con el término "Auto", pues, en un artículo publicado en ABC el 31 de agosto de 1965, *En torno al VII centenario del "Misterio de Elche"*, o el ya citado de la revista Atlántida, de ese mismo año, utiliza de manera constante la denominación: "auto lírico ilicitano". Hay vacilación y resulta pues confuso saber con cuál de todos los términos se quedaría Esplá.

En relación al tercer punto, las catalogaciones musicales, el término "ópera" es aquel que mayor polémica ha suscitado. Así, por ejemplo, se puede leer:

Es el único gesto importante de las representaciones enteramente cantadas desde el principio hasta el fin que nacieron en los siglos XIII y XIV. Es una ópera retrorrayendo unos centenares de años el sentimiento de esta palabra¹⁶.

Y también:

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 Ópera 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 cantado¹⁷.

A pesar de estas rotundas afirmaciones no es una ópera. Nada tiene que ver en sentido estricto con la concepción del melodrama, que nace en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII y es una tragedia cantada y recitada con acompañamiento instrumental que se representa en

¹⁵ Esplá Triay, O., "El Misterio de Elche". *Revista del Ayuntamiento y la Comisión de Fogueres*, Alicante, junio de 1936.

¹⁶ Esplá Triay, O., art. cit. (en *Renovación*, 15 de agosto, 1924).

¹⁷ Antonio, "Elche. Impresiones. Una comida en Villa Carmen". *Semanario Elche*, Año 1, núm. 6, 21 de agosto de 1927.

un espacio teatral ante un público. Características, si se quiere, no exentas de un ejercicio de imaginación, parecidas a las de la representación objeto del artículo, pero que están lejos de resistir un estudio riguroso del término y de lo que debiera ser la representación real de la Festa.

En 1961, Esplá, dándose cuenta de lo aventurado de la designación del vocablo "ópera" y sus consecuencias, rectifica y dice:

...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 género¹⁸.

Se refiere a la escena en que San Juan invoca a los apóstoles para que rodeen a la Virgen y procedan a su entierro. Esta acotación deja bien claro la dificultad de catalogar toda la Festa como antecedente de la ópera, pero incluso el canto de San Juan que cita como ejemplo de un "rappresentativo" o "recitativo", dista mucho de ser lo que dice y, por extensión, un referente del melodrama. En similares términos se expresa cuando habla de la intervención en "solo" de Santo Tomás, e idéntica crítica se le puede hacer. Es más, esta argumentación expuesta, la firma el propio Esplá en 1936, cuando rechaza cualquier parecido con la ópera:

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 histórica¹⁹.

Y en 1965, dice definitivamente:

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

¹⁸ Esplá Triay, O., *Consideraciones en torno al misterio de Elche o Festa d'Elig*. Elche, agosto 1962.

¹⁹ Esplá Triay, O., art. cit. *Revista del Ayuntamiento y la Comisión de "Fogueres"*, Alicante, junio de 1936.

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 técnico²⁰.

Luego pensaba en 1936 que no era ni por asomo ningún antecedente operístico; sin embargo, en 1961 todavía le atribuye tal mérito para pasar en 1965 a negar la relación.

En cuanto a la música de la Festa, según Figueras Pacheco²¹, Esplá intentó por todos sus medios reintegrarle los elementos mozárabes y populares que los polifonistas del XVI y XVII habían eliminado y que tanta belleza e interés le daban a la obra. Para realizar esta tarea, afirma que investigó las diferencias entre la música del Consuetta de 1709 y cómo ésta se interpretaba en 1924, para con posterioridad ajustarla a los cánones de los siglos XIII y XIV. Sin embargo, al escuchar las piezas musicales que interpreta el órgano, se advierte que suena más al estilo que cabe denominar de la escuela de Cesar Frank (1822-1890), cuya música se encuentra muy lejos de la sonoridad del siglo XVII, de esos supuestos elementos mozárabes y populares y sin duda de las épocas anteriores a los que Esplá quiere circunscribir la obra. Tal vez, el órgano vigente en la representación responda al concepto estético de actualización temporal ya descrito.

Llegados a este punto, cabe preguntar si será éste el arbitraje que supuso cambios, eliminaciones y añadidos respecto del consuetta, y surge una pregunta fundamental: ¿qué adaptó, al menos teóricamente, a la estética del siglo XX y qué retrotrajo al siglo XIII o relativo a los elementos mozárabes y populares? Esplá afirma a este propósito:

Las melodías que por tradición se han conservado hasta ahora, y que no figuran exactamente en el consuetta 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 ahora²².

²⁰ Esplá Triay, O., art. cit. (en *Atlántida*, septiembre-octubre, 1965).

²¹ Figueras Pacheco, F., art. cit. (marzo de 1927/ agosto 1934).

²² Esplá Triay, O., art. cit. (en *Renovación*, Elche, el 15 de agosto de 1924).

De sus palabras se obtienen los dos grandes ejes que va a tratar de defender: 1) Las melodías que se cantan se han conservado por tradición y difieren de las que hay escritas en los consuetas, que tienen carácter popular. 2) Estas melodías están emparentadas con el canto eugeniano.

El elemento popular levantino es una de las constantes que señala:

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 emotividad²³.

No se puede compartir lo que dice Esplá referente al folclore y a su inalterabilidad. Pensar que melodías populares cantadas en pleno siglo XX se pueden retrotraer sin ningún problema al siglo XIII, presupondría no sólo desconocimiento de la música popular sino también de los mecanismos que inciden en ella y que hacen imposible ese tipo de pervivencia. La primera melodía siempre la crea un autor concreto, pero cuando ésta arraiga en el pueblo, es decir, interviene el autor legión, pasa a la esfera de lo popular. Ya no es obra de una persona sino de un pueblo entero y a esto es a lo que se le llama folclore, y es tal la variedad de melodías que se producen de esa primera que muchas veces es imposible saber de donde partió originalmente. Esplá, en el año 1965, comprendió lo que se termina de exponer cuando indica:

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.

²³ Antonio, art. cit. (en *Semanario Elche*, Año I, núm. 6, 21 agosto 1927).

inmediata, por la mente colectiva y abiertos al riesgo fecundante del sentir primario del pueblo²¹.

La Festa no es ajena en principio a este procedimiento tan común. Se está hablando de la oralidad y de su manera de transmisión. Cuando un cantante, por ejemplo, cedía a otro su papel en la función, le transfería de forma oral el canto y, así, al no haber rigor por desconocer el consuetas y por no tener en muchos de los casos la más mínima noción musical, se iba modificando la obra original de forma paulatina. Dada la aparente ruina, como hemos comentado con anterioridad, en que había caído el mal llamado Misteri a causa de estas variaciones, se le encomendó a Esplá el encauzarlo hacia la corrección, es decir, detener y rectificar el transcurso de la transferencia verbal.

La causa por la que nuestro autor habla tan profusamente de las raíces populares, puede estar circunscrita a dos elementos: lo modal y el adornar.

Muy posiblemente, a Esplá le cantaron algunos romances o canciones de arar, trillar, u otras, donde se conservaba y se mantiene todavía el ámbito modal. Esto sin duda le debió producir la sensación de estar escuchando las melodías de la Festa, pero decir que las músicas populares del siglo XIII han permanecido, al igual que la representación popular del asunto Asuncionista, inalteradas durante siete siglos, es afirmar mucho. Es más, Esplá contradice parte de lo afirmado por él mismo cuando alega:

...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 seguro que éstos, principalmente Ribera y Ginés Pérez, fuesen quien probablemente lo inventaran todo y pusieron en música el libreto entero...²².

Luego, los coros son obra de autor del XVI y no corresponden a melodías populares que se cantaban en Elche. A pesar de ello, se insiste en la intervención del pueblo y en la contradicción:

²¹ Esplá Triay, art. cit. (en *Atlántida*, septiembre-octubre, 1965).

²² Esplá Triay, *La "Festa"*, en *Pueblo, Elche*, 21 agosto de 1930 y en *La Opinión, Elche*, 23 agosto de 1931.

Al elemento popular –dice nuestro sapientísimo guía– se deben muchos de los temas de la melodía que armonizaron más tarde los polifonistas [...] 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 interesantes²⁶.

En realidad, independientemente de si los polifonistas del XVI y XVII trabajaron sobre melodías populares o no, Esplá se encontró con el otro elemento que le pudo inducir hacia el error de lo popular: el adornar. Tanto en la música tradicional como en la culta es frecuente que se den los llamados adornos o glosados que los intérpretes hacen sobre una melodía previa. Por ejemplo, si un cantante de *albas* tiene más recursos técnicos que otro, éste adornará profusamente la melodía original de la alba, es decir, el proceso que popularmente en las tierras valencianas se conoce como *requintar*; y la Festa, como obra viva y por ello cambiante, sufre el mismo transcurso de persistencia e innovación.

Entre las muchas referencias de los diferentes escritos a la especificidad levantina de la polifonía se puede escoger la siguiente cita como muestra:

Este sello regional lo debe el "Misterio", principalmente, a sus cadencias en modo lídico 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 moduladorio entre los modos mayor y menor²⁷.

Pero, justamente en la línea anterior del mismo párrafo, también se puede leer:

...una ópera en la que no se habían definido todavía las nacionalidades artísticas y el contrapunto conservaba un carácter general indiferenciado²⁸.

²⁶ Figueras Pacheco, F., art. cit. (25 de marzo de 1927, agosto 1934).

²⁷ Esplá Iriay, art. cit. (en *Festa d'Elig*, Elche, 1956).

²⁸ Ibid.

Ahora bien, si es indiferenciado, ¿dónde está ese pretendido sello? Es más, conocer la forma de trabajar de los músicos del XVI-XVII indica que no es algo genuino, es decir, el uso de la polifonía de tipo modal o los juegos entre el modo mayor y menor es un proceso muy común y hasta generalizado.

En lo que se refiere al entronque con el canto eugeniano, resulta bastante complicado defenderlo sin recurrir al tópico según el cual por tratarse de un canto muy adornado y melismático influyó definitivamente en la Festa:

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 Elche²⁹.

Los enunciados en este sentido continúan, ya que a la pregunta de Figueras Pacheco respecto de si la raíz de esa música popular es verdaderamente árabe, Esplá responde:

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 pague de vaga o confusa. En puridad, la raíz de la música de que se trata es persa. [...] Los números donde se revela este carácter más rico 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 Misterio³⁰.

Conocer cómo se cantaba antes del siglo X en España resulta en la actualidad muy improbable. Por ejemplo, el Antifonario Gótico Leonés (s. XI) es una obra de capital importancia para analizar la música visigótica mozárabe, pero cuando el especialista en semiografía musical se enfrenta a su contenido la decepción es palpable. Se ignora cómo traducir e interpretar su verdadero contenido musical. Entonces, se podría preguntar ¿dónde está el argumento que avala el conocimiento de una

²⁹ Figueras Pacheco, F., art. cit. (25 de marzo de 1927/ agosto 1934).

³⁰ Ibid.

música nacida del Concilio IV celebrado en Toledo –a.633– y conocida como eugeniana por Eugenio de Toledo, o se va más allá hasta llegar a la cuestión persa?

También la afirmación relativa al uso instrumental produce gran polémica en el mundo de la investigación atenta a la Festa:

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 guitarras³¹.

Durante el siglo XVII y posteriores, las iglesias siempre y cuando económicamente pudieran costearlo tenían su capilla de instrumentos de viento, como así ocurría en la del templo de Santa María de Elche, hasta que desapareció de este lugar por problemas dinerarios en el año 1835.

Por regla general, los instrumentistas de las capillas intervenían en todo el repertorio musical que se interpretaba en sus respectivos santuarios, duplicando o sustituyendo algunas de las voces cantadas. Tal vez este sea el motivo por el que a veces no se encuentran las partituras referentes a estos instrumentistas, pero sí hay multitud de apuntes, como ocurre en los consuetas, que dan fe de su intervención, al igual que sucede con el órgano. De este instrumento que interviene en la actualidad de manera constante en el transcurso de la Festa, no se sabe nada relativo a su música original, ya que tampoco se conserva ni una sola partitura. Pero se admite sin ningún reparo que suene tanto donde apuntan los consuetas como incluso donde no hay indicación al respecto. Por consiguiente, si se admite sin problemas la intervención del órgano ¿dónde está la razón para negar su función al resto de instrumentos si en uno u otro caso se da la misma problemática? Respecto del uso del arpa y de las guitarras, que Esplá defiende como la única intervención posible, la mayoría de los investigadores hace notar que de haber algo relativamente moderno responde justamente a estos instrumentos.

Para finalizar la polémica que gira en torno a la intervención de Esplá en la Festa, que se ha tratado de sintetizar en el presente artículo,

³¹ Esplá Triay, art. cit. *Renovación*, 15 de agosto de 1924.

convendrá señalar una reflexión que el propio autor hizo a tal propósito en 1974, en la cual se queja con amargura del olvido al que estaba sometido su trabajo:

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 ilícito inpropriadamente llamado “Misterio” –en España no lo hubo, en el sentido teatral del término –, y aparece allí una retahíla 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 [...] La otra omisión es la de mi propio nombre. Que se me permita, pues, reparar yo mismo la omisión y justificar la reparación [...] ¿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 desatención³².

Este intento de resarcimiento o justificación del propio Óscar Esplá, incrementa si cabe los contrastes y las contradicciones que enmarcan su actividad sobre la Festa, pues tras todo lo expuesto hay que preguntar: ¿qué aportó a la Festa? ¿Por qué del olvido sí, como él siempre afirma, su intervención obedece al deseo de dar a la obra una interpretación justa y limpia de impureza?

José Pomares Perlasia, investigador relevante del mundo de la representación asuncionista, publica en 1957 el libro *La Festa o Misterio de Elche* (existe reciente edición facsímil del único volumen publicado de los tres escritos), donde hace la pregunta necesaria y a la cual res-

³² Esplá Triay, “Sobre ‘Los Misterios de Elche’”. En *ABC*, 6 de septiembre de 1974.

ponde a su vez de forma contundente y exacta: "¿dónde está la reforma del maestro D. Óscar Esplá, que le dio tanta fama y renombre? Como no sea el transporte del canto a su tono actual, no se reconoce otra"³³. Dura opinión ésta, pero que es la clave del porqué del olvido para los estudiosos de la figura de Esplá como supuesto artífice de la regeneración de la Festa.

Lo cierto es que en la representación asuncionista jamás se ha utilizado ninguna de las dos famosas versiones, es decir, la primera que significó ese compromiso entre lo que se cantaba en el año 1924, el consuetudo de 1709 y la ascendencia visigótico-mozárabe, y la segunda que respetaba el criterio paleográfico purista.

En este momento cabe inquirir una doble pregunta: ¿qué se representa hoy en la Festa respecto de la intervención de Esplá? ¿existen las dos mencionadas versiones? De la primera cuestión, Pomares Perlasia, en la cita anterior da en cierta medida parte de la respuesta. El resto se circunscribe al órgano. Y de la segunda lo que resulta innegable es que el trabajo de Esplá jamás ha visto la luz y, aunque para el presente artículo se ha intentado conocer a fondo ambas versiones, con el fin de poder hablar con mayor propiedad del problema, la tarea ha resultado imposible. Nada se sabe de manera oficial de las dos transcripciones, a pesar de haber certeza y noticia de su existencia y contenido.

³³ Pomares Perlasia, J., *La Festa o Misterio de Elche*, Barcelona, Gráficas Marsá, 1957, p. 217.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO: "Elche. Impresiones. Una comida en 'Villa Carmen'", en *Semanario Elche* Año 1, núm. 6, 21 agosto de 1927.
- CASTAÑO I GARCIA, JOAN: *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*, Ajuntament d'Elx, col·lecció "Temes d'Elx", núm. 9, Elx 1993.
- CASTAÑO, JOAN I SANSANO, BIEL: *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, Alacant, 1999.
- ESPLÁ TRIAY, ÓSCAR:
- "A María de la Asunción. Antigüedad de su culto en Elche y motivo de la celebración de la Festa", en *Renovación* número 27, 10 de agosto 1924.
 - "El 'Misterio de Elche'. Consideraciones de Estética alrededor de la 'Festa'", en *Renovación*, Elche, 15 de agosto de 1924.
 - "Elche. Una joya lírica. La 'Festa de Elche'", en *Elche*, 14 de agosto de 1927.
 - "Elche. Impresiones. Una comida en 'Villa Carmen'", en *Elche*, 21 de agosto de 1927.
 - "La 'Festa'", en *Pueblo*, Elche, 21 de agosto de 1930.
 - "La 'Festa'", en *La Opinión*, Elche, 23 de agosto de 1931.
 - "El Misterio de Elche", en *Revista del Ayuntamiento y la Comisión de 'Fogueres'*. Alicante, junio de 1936.
 - "El Misterio de Elche, Grandeza de España", Valencia, 1931.
 - "Apuntes sobre la 'Festa d'Elig'", en *Festa d'Elig*, agosto de 1956.
 - "Singularidad del Misterio de Elche", en *Festa d'Elig*, agosto de 1959.
 - "La grabación en discos del 'Misterio de Elche'" en *Información*, Alicante, 20 de noviembre de 1960.
 - "Consideraciones en torno al Misterio de Elche o 'Festa d'Elig'", *Hispanox*, HHS 12/13, 1961.
 - "Una carta abierta de Óscar Esplá sobre la grabación del 'Misterio de Elche'", en *Pueblo*, Madrid, 7 de febrero de 1961.
 - "Consideraciones en torno al 'Misterio de Elche' o 'Festa d'Elig'", en *Festa d'Elig*, Elche, agosto de 1962.
 - "En torno al VII centenario del 'Misterio de Elche'", en *ABC*, 31 de agosto de 1965.
 - "Singularidad del 'Misterio de Elche'", en *Festa d'Elig*, agosto-noviembre de 1965.
 - "El Misterio de Elche", en *Atlántida*, septiembre-octubre de 1965.
 - "El Misterio de Elche", en *Información*, 31 de octubre de 1965.
 - "La Judiada o parte dinámica de la Festa", en *Festa d'Elig*, Elche, agosto de 1967.
 - "Sobre 'Los Misterios de Elche'", en *ABC*, 6 de septiembre de 1974.
 - "Los Misterios de Elche", en *ABC*, 12 de septiembre de 1974.

FIGUERAS PACHECO, FRANCISCO:

——— "La música del Misterio de Elche y Óscar Esplá", en *Levante*, 25 de marzo de 1927.

——— "La música del Misterio de Elche y Óscar Esplá", en *Valencia Atracción*, año IX, núm. 96, agosto 1934.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. (1986): *Consuetud de 1709. Estudi crític de la música*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València (1993), "A propòsit de 'Déu vos salve Verge imperial', un cant monòdic del Misteri d'Elx", *Festa d'Elx*, 45.

POMARES PERLASA, J.: *La Festa o Misterio de Elche*, Gráficas Marsá, Barcelona, 1957.

SANCHEZ GUARNER, M.: *Teatre assumpcionista valencià*. Tres i Quatre, València, 1986.

VIVES RAMIRO, J.M.:

——— "Puntualizaciones sobre la Música de la 'Festa d'Elx' en el Consuetud de 1709", en *Festa d'Elx*, Elche, 1978.

——— "El 'original' del 'Misterio' de Elche" en *Festa d'Elx*, Elche, 1980.

——— *La 'Festa' y el Consuetud de 1709*, Elche, Ediciones del Ayuntamiento de Elche, 1980.

——— "La música del tránsito asuncionista de Elche" en *Diario de Valencia*, Valencia, 12-VIII-1981.

——— "La partitura oficial de la 'Festa'" en *Información*, Alicante, 13-VIII-1981.

——— "El drama del tránsito de la Virgen de la Asunción conocido por los nombres de 'Festa' o 'Misterio' de Elche" en *L'Arrel*, Elche, 1983.

——— "Reflexiones sobre 'La Festa'" en *Información* (Misteri 1985), Alicante.

——— "La Festa" en *Món i misteri de la Festa d'Elx*, Valencia, Conselleria de Cultura - Generalitat Valenciana, 1986.

——— "La Festa o Misterio de Elche" en *Historia de la Provincia de Alicante*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1991, vol. VII.

——— "La Música en la Provincia de Alicante" en *Historia de la Provincia de Alicante*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1991, vol. VII.

——— "La Festa d'Elx" en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Ed. Prensa Alicantina - Ed. Prensa Valenciana, 1992, pp. 58-80.

——— "Las Libretas y Cartones de los Cantores de la Festa" en *Festa d'Elx*, Elche, 1993.

——— *La festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, València, 2004.