



Juan Cervera Borrás

Los milacres vicentinos en las calles de Valencia

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Cervera Borrás

Los milacres vicentinos en las calles de Valencia

todos los valencianos

Presentación

En mi empeño de historiar el teatro infantil español sospeché que las humildes representaciones callejeras de los milacres de San Vicente Ferrer podían ocupar lugar significativo en el panorama ofrecido por esta actividad -la del teatro para niños- no excesivamente tomada en serio. Precisamente este vacío de dedicación por parte de los estudiosos que padece toda manifestación cultural connotada como infantil supuso para mí un estímulo que tuvo que superar numerosos obstáculos, entre ellos no ya solamente la carencia de estudios parciales o totales anteriores, sino, lo que resultó más trabajoso todavía, la terrible dispersión de las propias fuentes documentales.

Mi empeño exigía dar numerosos pasos por el terreno de la heurística, muchos de los cuales resultaron perdidos, aunque no infructuosos. Es bien sabido que en las actividades investigadoras los pasos perdidos tienen el valor, a veces incalculable, de conducir a establecer los límites.

En mi caso particular estos tanteos me revelaron que la intuición acerca de la importancia de los milacres vicentinos en el panorama del teatro infantil español y del teatro en general demandaba nuevos intentos de clarificación y encuadre, más intensos y pormenorizados. El compromiso tácito entonces contraído se cumple ahora con el presente trabajo que, si bien no debe ufanarse de ser definitivo, como toda investigación honrada, por lo menos puede presumir de aportar alguna luz más al conocimiento y valoración de esta ignorada joya que son, pese a su humildad, las representaciones de los vicentinos.

-10-

La inclusión en el mismo libro de un apéndice documental y antológico tiene como objetivo primario proporcionarle al lector la elaboración de su propio criterio mediante contacto con algunos textos que de otra forma le resultarían de difícil consulta. Por supuesto que en este caso la fidelidad a los originales tenía que ser absoluta, pese a reconocer que en ellos se recogen no pocos términos que claman por la revisión desde puntos de vista tan significativos como el léxico y el ortográfico. Esta fidelidad ha sido tan buscada que, por

mantenerla, se aceptan los riesgos de aparente desaliño o desconocimiento que sólo podrán achacarle al trabajo quienes lo juzguen superficialmente olvidando fenómenos tan importantes para la evolución de una lengua, en este caso la valenciana, como los arcaísmos, los vulgarismos, las etimologías populares y demás.

Por la misma fidelidad recogemos y consagramos el término milacre para designar a estas sencillas piezas porque así las denominan sus propios autores con el testimonio escrito de más de siglo y medio y porque así las llama el pueblo. Y éstas son, a nuestro juicio, razones únicas y determinantes.

-11-

La singularidad de los milacres

Tradicionalmente se vienen representando en las calles de Valencia unas obritas dramáticas denominadas por el pueblo y por sus autores milacres (milagros). Tales representaciones se celebran durante las fiestas patronales de San Vicente Ferrer y las piececillas siempre tienen como núcleo argumental algún milagro atribuido al Santo.

Esta tradición, todavía viva, y con arraigo popular, despierta la curiosidad no sólo del ciudadano que se detiene a contemplar el ingenuo y convencional espectáculo, sino también del estudioso de temas culturales. En consecuencia por fuerza se suscitan algunas preguntas en torno a los orígenes, naturaleza, evolución y otras particularidades de los milacres.

Dado el carácter tradicional de los milacres, el estudio de éstas y otras cuestiones se facilitará grandemente, si va precedido del análisis de aquellos rasgos actuales que singularizan a los milacres.

Esto nos ayudará no sólo a situarlos en el marco histórico-cultural que les corresponde, sino a entender sus orígenes y evolución y, en definitiva, su verdadera razón de ser.

Los rasgos que definen esta singularidad en el panorama cultural actual son varios. En primer lugar, su reconocido carácter infantil; en un segundo plano, hay que considerar el interés monográfico por la figura de San Vicente Ferrer; y en tercer lugar, la presentación del tema religioso con cierto aire de exaltación cívica.

El carácter infantil de este teatro está avalado por la ingenuidad de los textos y de los planteamientos dramáticos así como por su interpretación siempre y exclusivamente a cargo de niños.

-12-

Esto nos obliga lógicamente a relacionar los milacres con aquellas actividades teatrales o parateatrales que se han tomado como antecedentes del teatro infantil en Europa.

Estas actividades, como luego se explicará, son: el canto de los tropos, el canto de la Sibila, el teatro hagiográfico, la fiesta del obispillo y las rocas o entremeses. Los milacres, tal como ahora los vemos, son auténtico teatro, tanto por su estructura literaria como por su desarrollo como espectáculo. Y esto es ya una diferencia fundamental que los separa de las otras actividades, simples antecedentes.

Por otra parte, mientras las citadas manifestaciones predramáticas han desaparecido ya o tan sólo en raros casos perduran bajo las formas originales, estacionarias y fósiles, los milacres son un hecho cultural vivo que no sólo sigue vigente, sino evolucionando todavía, al compás de su extensión variable según épocas y períodos.

El interés monográfico en torno a la figura de San Vicente Ferrer se explica en gran parte por la popularidad alcanzada por la figura del Santo Patrono del Reino de Valencia. Esta popularidad se basa, por una parte, en el poder taumático atribuido al Santo hasta los límites de la leyenda, y, por otra, en el papel trascendente que desempeña durante su vida en el terreno cívico y hasta político. Ninguna figura como la de San Vicente Ferrer colma los ideales político-religiosos de las gentes del Reino de Valencia, desde su aparición. El Santo vive en el siglo XV, el período más brillante política y culturalmente en Valencia. Al final de dicho siglo es elevado a los altares, con lo cual su memoria y esplendor se agigantan. El Santo encarna los ideales misioneros y proselitistas de un pueblo cuya liberación religiosa no dista mucho en el tiempo.

Posteriormente este ideal, hecho realidad en su persona, se acrecienta con las luchas religiosas del siglo XVI y con el auge de la Contrarreforma. La decadencia subsiguiente contribuye a ensalzar cada vez más a San Vicente Ferrer hasta convertirlo en símbolo nostálgico de un pasado que cada vez se cree mejor.

El pueblo valenciano para esto no podía elegir más que a San Vicente Ferrer. Nadie como él colmaba sus anhelos en este sentido. Ni San Vicente Mártir, entre los anteriores, ni San Luis Beltrán -13- o Santo Tomás de Villanueva entre los posteriores, aunque relativamente cercanos a él en el tiempo. Ninguno como él se había paseado triunfante por España y Europa. Ninguno como él había utilizado en todas partes la lengua valenciana como instrumento milagroso de su apostolado. Historia y leyenda se juntan en cuanto a él le atañe hasta constituir esa mezcla ideal que de la reverente devoción desborda hacia las manifestaciones más fervientes del populismo.

Por eso, aunque otros santos, como San Luis Beltrán o Santo Tomás de Villanueva, como veremos, hayan contado con representaciones dramáticas en su honor, ninguno como San Vicente Ferrer se hacía acreedor, de acuerdo con los entusiasmos y tradiciones populares, a gozar de la perennidad de los milacres, práctica que ha quedado institucionalizada.

La exclusividad del tema religioso de los milacres puede llevar a ver fácilmente en ellos la pervivencia de las representaciones sacras medievales, como los milagros, o bien de las comedias de santos y los autos sacramentales posteriores. Si bien la relación temática con

todas estas manifestaciones es clara, e incluso pueden rastrearse sus influencias sobre los milacres, por la forma de producirse en el tiempo no pueden relacionarse tan fácilmente. Esto nos obligará a examinar la propia peripecia formal y evolutiva de los milacres, que indudablemente sigue derroteros distintos de la aparente filiación literaria.

Adelantando ideas que luego expondremos más extensamente hay que afirmar desde el principio que los milacres, como representación dramática, tienen sus orígenes en los altares. Y éstos inicialmente no tienen carácter dramático, sino plástico.

Esto hace que en la gestación de los milacres como hecho genuino y singular aparezcan las constantes de las manifestaciones festivas populares valencianas -entre las cuales, las fallas- que no sólo adornan sino que determinan su realización. Todo ello permite, si no considerarlos como caso aparte dentro del panorama cultural europeo, sí por lo menos destacar su poderosa y original singularidad. La mezcla de lo plástico y lo literario, tan presente todavía en las fallas; la presencia de elementos ficticios y reales -estatuas y personas-, aún vigente en las rocas y en el Misterio de Elche; la -14- proliferación barroca hasta la exageración dentro de cada manifestación y aun en el conjunto; el gusto por lo artificioso y sorprendente en ornamentación, juegos -cohetes- son aquí no sólo accidente, sino en su totalidad causas de ser de los milacres.

Además de todo esto el estudio de los tiene para el investigador otro aliciente especial que dimana de su naturaleza enteramente popular. En efecto, están vinculados a los denominados altares que se levantan en las calles en honor del Santo y dependen exclusivamente de agrupaciones de vecinos, como las fallas, que los promueven.

El carácter netamente popular de estas asociaciones -a menudo independientes de la Iglesia, de las corporaciones locales y de los gremios- les ha restado información escrita. En cambio esta circunstancia ha favorecido las tradiciones orales sobre los mismos que, transmitidas ininterrumpidamente desde los inicios hasta nuestros días, se pueden contrastar con otras relaciones. Estas otras relaciones son las que nos proporcionan amplia información escrita sobre altares y milacres antes del siglo XIX. Pero estas crónicas se ofrecen sólo en contadas ocasiones extraordinarias que coinciden precisamente con las conmemoraciones centenarias de la canonización del Santo. O con la beatificación de San Luis Bertrán y la canonización de Santo Tomás de Villanueva. O con motivo de alguna celebración ciudadana, como las bodas de Felipe III o las conmemoraciones seculares de la reconquista de Valencia.

En estos casos se desborda el estrecho círculo, netamente popular, de los altares y milacres anuales, para sumar las fuerzas vivas de la ciudad de manera oficial. Iglesias y conventos, corporaciones locales, gremios y hasta particulares poderosos, rivalizan en los festejos extraordinarios en honor del Santo con brillantez que eclipsa -en su proyección de luces y sombras-, las celebraciones anuales, más modestas, a las que sin duda imitan y superan.

Por eso las noticias aportadas por las relaciones oficiales de estos acontecimientos, reflejo más amplio y solemne que lo realizado cada año, deben considerarse como referencias indirectas, a veces muy -15- valiosas de esa realidad popular que son los milacres y los

altares no tan favorecidos por la información. No obstante, hay que reconocer que las influencias mutuas entre lo extraordinario y lo habitual tienen que ser grandes.

-16-

Los milacres en su marco histórico-cultural

Tanto si se considera a los milacres a través del prisma del teatro en general como del teatro infantil en el que cabe catalogarlos tal como ahora se nos ofrecen, hay que cotejarlos con las manifestaciones tenidas como origen del teatro moderno europeo, y del infantil en particular.

Las más destacadas de estas muestras, como apuntábamos antes, son:

- el canto de los tropos,
- el canto de la Sibila,
- el teatro hagiográfico,
- la fiesta del obispillo,
- las rocas o entremeses.

Los tropos eran unas ampliaciones de determinados pasajes de la liturgia cristiana cantadas por clérigos dentro de la acción eucarística. El canto de estos tropos estaba destinado, según se cree, a amenizar las celebraciones que los fieles cada vez entendían menos a causa de su creciente desconocimiento del latín. Esta práctica se remonta al siglo IX en monasterios franceses y suizos. De aquí se extendieron los tropos a toda Europa y en España tuvieron mucho auge.

El carácter dialogado de los tropos ha hecho que se los haya considerado como embrión del teatro litúrgico. El más característico de estos tropos fue el *Quem quaeritis?* (¿A quién buscáis?) referido al diálogo que se entabla entre Cristo Resucitado y las piadosas mujeres que van en busca suya al Sepulcro.

-17-

Este dio lugar al ciclo de Resurrección; pero su fácil transformación en otro tropo, el *Quem quaeritis, pastores?* (¿A quién buscáis, pastores?) encabezó el ciclo de Navidad, estableciéndose así dos grandes ciclos de teatro litúrgico, precedentes remotos de las Pasiones y Pastorcillos o Belenes respectivamente, luego populares en distintos puntos.

Aunque los intérpretes natos de los tropos eran clérigos, pronto se dio paso a la participación de niños en algunos lugares. Sabemos que en varias iglesias de Valencia los niños de coro interpretaban la antífona Pastores, dícite (Decid, pastores) y su responso varias veces durante el quinto salmo del oficio en el ciclo litúrgico de Navidad.

Paralelamente a estos tropos navideños, ampliamente conocidos bajo el nombre genérico de *Officium pastorum* (Oficio de los pastores), simplemente gozosos, como reclamaba la fiesta de Navidad, se creó el *Ordo prophetarum* (Orden de los profetas), de carácter apologético. Se trataba de incrustar en la propia liturgia navideña un canto que recogiera el testimonio de los profetas del Antiguo Testamento en reconocimiento del divino nacimiento de Cristo. La lista de profetas veterotes tamentarios se cerraba con la participación de una profetisa pagana, la Sibila Eritrea, cuyo testimonio, también favorable al divino nacimiento de Cristo, era la participación del mundo gentil. La divinidad de Cristo quedaba así reconocida por todos.

Las muestras más antiguas de este género están documentadas en Francia en el siglo XI, y, a partir de este momento, la figura de la Sibila, se populariza también en España. Si bien al principio el papel de Sibila lo encarnaba un clérigo, pronto correspondió esta tarea a un niño.

Para Donovan el canto de la Sibila constituye ya una pieza dramática, por lo menos por lo que se refiere a las versiones de Valencia y Salerno en el siglo XVI. La práctica continúa vigente todavía, siempre con niños como intérpretes, en Mallorca, donde todavía se canta en la Catedral de Palma y en alguna iglesia más en la llamada Misa del Gallo.

-18-

El teatro hagiográfico centrado en la representación de milagros y hechos portentosos atribuidos a los santos, se extiende por Alemania, Inglaterra y Francia desde el siglo XII. Estos dramas eran re presentados por escolares y maestros de las escuelas catedralicias y monásticas. Aunque abundante en la Corona de Aragón, y por tanto en Valencia, esta manifestación sólo por analogía de temas puede relacionarse con los milacres vicentinos que, históricamente, no entroncan con ella.

Tampoco la fiesta del obispillo, pese a tener una derivación netamente valenciana, a la que luego nos referiremos, guarda relación alguna con los milacres. La fiesta del obispillo se celebraba en monasterios que tenían niños de coro. Se investía a uno de ellos de los atributos de obispo y durante los días que duraba la fiesta del obispillo o del abadillo (*episcopellus* o *abbatellus*), según los casos, «ejercía como tal» con ayuda de su séquito, también compuesto por niños. El niño elegido pronunciaba un sermón en el cual se hacía pasar como uno de los inocentes escapados a la persecución de Herodes. Según una tradición, esta farsa tenía lugar el 6 de diciembre, día de San Nicolás, y, según otra, el 28 de diciembre, fiesta de los Santos Inocentes. En ambos casos solía terminar el día 6 de enero, fiesta de los Reyes Magos.

Documentada en Inglaterra y Francia en el siglo XIII, la fiesta del obispillo pronto aparece en España donde se encuentra ya en el siglo XIII en Cataluña y en el XIV en Castilla.

Prohibida en diversos lugares a causa de los abusos a que se pres taba, se conservó entre los escolares del Monasterio de Montserrat.

Estrecha relación con el obispillo guarda la fiesta denominada del Chich perdut, del Niño perdido, que se celebraba en el Colegio Imperial de los Huérfanos de San Vicente Ferrer, de Valencia, fundación del Santo en la que todavía se acogen gratuitamente niños huérfanos de todo el Reino de Valencia. Este Colegio fue fundado en 1410 y, tras haber cambiado varias veces de emplazamiento y denominación, en la actualidad se halla situado en San Antonio de Benagéber, donde prosigue su labor educativa.

-19-

La fiesta aparece documentada en el siglo XVI. Concretamente en 1576. Pero sus inicios hay que situarlos tal vez en los mismos orígenes del Colegio ya que figura como práctica establecida en las Constituciones del centro en el citado año.

Item es estatuhit e ordenat que en la casa aon los fadrinets e los collegiats del gloriós Sent Vicent Ferrer estarán sia feta una festa altra de Jesu relicto in templo en la dominica infra octavas epiphanie y una altra festa del Angel Custodi lo Diumenge après que's farà la festa del Angel Custodi en la present ciutat de Valencia, e aquestes sobre dites festes se hajen de celebrar ab solemne offici, missa e sermó. (Capítulo VIII de las Constituciones. Códice de 1584.)

Habida cuenta de que en dicho Colegio hay niños y niñas, la fiesta la celebraban todos juntos. Pero la elección del niño que tenía que desempeñar el papel de Chich perdut, sólo podía recaer sobre un niño, designado por votación secreta en la que sólo los niños eran electores. Aquí la fiesta, como se deduce del texto anterior, se celebraba el primer domingo después de Reyes, en que la liturgia conmemora el hecho recogido por el Evangelio del Niño perdido y hallado en el templo. El niño elegido para presidirla tenía atribuciones parecidas a las del Obispillo, pues presidía los rezos en la iglesia y la bendición de la mesa, y presidía también los demás actos de la fiesta junto con los señores de la junta que, según las Constituciones, tenían obligación de asistir a la misma. La celebración de esta fiesta en el citado Colegio de Huérfanos se ha mantenido vigente hasta la década de los años setenta del siglo XX. A partir de este momento la costumbre de salir a sus casas los colegiales los fines de semana ha dificultado su plena realización.

Poca relación cabe establecer entre todas estas manifestaciones preteatrales o parateatrales y los milacres en honor de San Vicente Ferrer. La relación en cambio parece mucho mayor con las denominadas rocas o entremeses y esto no sólo por la huella de éstas que pueda rastrearse en la formación y desarrollo de la estructura de los milacres, sino por la concurrencia de ambas actividades en las mismas -20- fiestas. De esto poseemos abundante documentación a la que recurriremos oportunamente al exponer la evolución de los milacres.

Las rocas o entremeses empezaron formando parte de una diversión y espectáculo que nada tenía que ver con lo religioso aunque se llamara misterio. Esta voz procedía del latín *ministerium*, que significa acción o representación, aunque más tarde tomara el sentido sacro de *Mysterium*, misterio. Procedente de Francia, Milá y Fontanals señala su presencia en la Corona de Aragón a partir del siglo XIII, según referencias cronísticas. Eran divertidos desfiles de carrozas, figuras grotescas, músicos y danzantes que discurrían y actuaban en las calles a veces durante varias días. También se presentaban bajo la forma de voluminosas moles artificiales, en forma de roca -de ahí tal vez su nombre valenciano actual-, con el fin de amenizar los banquetes de reyes y nobles. Esto justificaría su otro nombre de entremeses, de reminiscencias gastronómicas.

Aparte los adornos y actores que pudieran llevar a su alrededor, estas rocas, contaban a menudo con una portezuela en forma de trampa que, al abrirse inesperadamente, dejaba salir de su interior a algunos actores, generalmente niños, que actuaban, cantaban y danzaban ante la admiración de los comensales en los banquetes o de los espectadores en las calles.

Carboneres detecta su presencia en Valencia en 1373, con motivo de la entrada en la ciudad de la infanta Doña Mata esposa del infante Don Juan, primer Duque de Gerona. La describe como un dragón enorme que movía la lengua y las mejillas, tiraba humo por la boca y narices y tenía aspecto tan feroz que se encabritaban los caballos a su paso. A su alrededor iban más de veinte hombres, vestidos de salvajes, armados con ramas de árbol y hachas de madera. A la llegada de la Infanta salieron varios jinetes simulando querer matar al dragón que defendían los salvajes. Y, según el cronista del hecho, Bartolomé de Villalba, gustó tanto esta pantomima que la Infanta que llevaba luto por la muerte de su padre sólo se rió al ver este juego.

No vemos las razones que asisten a Salvador Carreres Zacarés para negarle a esto el nombre de roca que le da Carboneres. Sí lo acepta en cambio para los entremeses sacados con motivo de la entrada de los reyes Don Juan y Doña Violante de Bar, en 1392, uno -21- de los cuales, el del oficio de armeros, consistía en una nau ab serenes e de una rocha sobre carros.

También Lázaro Carreter acepta esta denominación para los festejos celebrados con motivo de la coronación de la reina Doña Sibila por Pedro IV de Aragón, en 1381, en cuyo banquete se sacó un entremés consistente en la presentación a la mesa de un pavo rodeado de muchos instrumentos de cuerda y otros, con acompañamiento de caballeros y donceles. Y algo parecido reseña en el banquete de la coronación de Martín I, en 1399, en la Aljafería de Zaragoza, con la presentación de una roca o peña hecha al natural, con la figura de una leona en lo alto que tenía una gran abertura como de herida en la espalda por la que salió un niño que deleitó con sus cantos a la concurrencia.

Estas rocas, estáticas o no en sus principios, adquirieron su gran popularidad precisamente por su capacidad de movimiento al ser instaladas en las carrozas para acompañar desfiles públicos, de carácter civil o religioso, especialmente los del Corpus. La procesión del Corpus alcanzó gran florecimiento desde la Edad Media en Barcelona, y sobre todo en

Valencia, que ofreció durante mucho tiempo la muestra más esplendorosa de actos de este tipo en España. En ella, gracias a las rocas, se formaban cuadros al vivo, con adultos y niños como participantes, en colaboración con las denominadas figuras de bulto. Unas veces con representaciones meramente plásticas y otras con representaciones dramáticas como los famosos misterios de Corpus, a los que aludiremos posteriormente.

Afortunadamente Valencia conserva no sólo restos de rocas sino también de bultos. Y todo ello no sólo como mera reliquia histórica, como son, sino todavía como tradición viva por su participación activa en las fiestas correspondientes, como es bien sabido y sucede también con los milacres vicentinos.

La colección de rocas se conserva en la denominada Casa de las Rocas y se exhibe anualmente en la procesión del Corpus. La de bultos hace referencia al bautismo de San Vicente Ferrer. Se guarda en el Colegio Notarial de Valencia y se exhibe también anualmente en la Parroquia de San Esteban con motivo de las fiestas vicentinas.

-23-

Altars y milacres

Como se ha apuntado ya, más que entroncar los orígenes de los milacres vicentinos con las representaciones medievales de milagros o con el teatro hagiográfico hay que vincularlos a los altares o tablados que la devoción popular empezó a levantar tempranamente en honor de San Vicente Ferrer durante la celebración anual de sus fiestas. Es curioso destacar que estos altares en sus principios nada tuvieron que ver con el teatro y, si han llegado a tener en los milacres, eminentemente dramáticos, su forma más representativa y expresiva, ha sido como resultado de una serie de transformaciones a que se han visto sometidos los propios altares que así pasaron de lo meramente plástico a lo genuinamente dramático. Y ello se logró por caminos insospechados, pero muy claros, como se irá viendo.

Por su parte la antigüedad de los altares está perfectamente documentada, lo cual no autoriza, de por sí, a conferir a los milacres pareja edad. En efecto, la documentación actualmente conocida sobre los milacres ofrece sombras que ahuyentar y vacíos que rellenar. Pero en modo alguno podemos situar los orígenes de los milacres a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, sin incurrir en graves riesgos de error, que, por otra parte, dejarían incompleta la historia de los altares.

La aparición de los altares vicentinos se remonta al siglo XV, exactamente a 1461, fecha en que Juan Garrigues levantó el primero en la denominada calle del Mar, de Valencia, según escritura auténtica que copia Orellana.

Ahora bien, de los milacres tenemos dos tipos de fuentes que hay que conjugar. La más tardía de estas fuentes la constituyen los textos -24- dramáticos conocidos de los milacres. Los más antiguos hallados hasta ahora deben situarse a principios del siglo XIX y

llegan hasta nuestros días. Pero estos textos dramáticos no son prueba acreditativa de la verdadera antigüedad de los milacres, sino que marcan simplemente los límites de un período que empieza con ellos. Este período es el que de forma ininterrumpida, aunque con variaciones en la estructura y en las características, podemos estudiar con más tranquilidad puesto que además se ve confirmado con las propias representaciones de los milacres como fenómeno vivo.

La otra fuente, la que aporta datos sobre representaciones callejeras de los milacres antes del siglo XIX, se basa en referencias bibliográficas confirmadas por tradiciones orales, aunque no respaldadas por ahora por los textos dramáticos correspondientes. Son éstas las que hay que utilizar preferentemente para intentar fijar la verdadera antigüedad de los milacres. En realidad son ellas las que aproximan los milacres a los orígenes de los altares, aunque con las vacilaciones y alternancias que será justo señalar.

Para los altares la cosa está clara. Según tradición recogida entre otros por Francisco Vidal y Micó, en 1359 San Vicente Ferrer, niño de nueve años, obró el milagro de curar de unas apostemas malignas en el cuello a Antonio Garrigues, que vivía en la calle del Mar, plazuela dels Ams (de los Anzuelos), y era vecino del notario Guillem Ferrer, padre de Vicente.

San Vicente Ferrer murió en olor de santidad en 1419 y fue canonizado en 1455. Seis años después de la canonización, o sea en 1461, Juan Garrigues, hijo del miraculado Antonio, quiso exaltar el recuerdo del milagro obrado en su antecesor. Para ello obtuvo autorización para erigir un altar, junto a la esquina y sobre la puerta de su casa.

Este altar consistía en una imagen del Santo, así como en una inscripción que relataba el suceso, para que lo leyera el público. Evidentemente unas sencillas luces completaban el conjunto.

El altar, que inicialmente constaba sólo de la efigie del Santo, a través de los años, con los aditamentos de adornos -25- que se le ponían el día de la fiesta, fue adquiriendo un carácter peculiar; se le añadieron flores, telas preciosas, luces y figuras simbólicas y representativas de conocidas escenas de la vida y milagros del glorioso fraile valencia no. Cada año, los clavarios -pues lo que al principio tuvo carácter personal adquirió representación colectiva- modificaban la instalación y fijaban versos explicativos en los alrededores del altar; es decir, hacían poco más o menos y salvados los respetos y las distancias, por la diversidad del tema, lo que actualmente se hace para construir una falla. (La cursiva es nuestra.)

La práctica de levantar altares en honor de San Vicente Ferrer fue extendiéndose a otras calles, no sin protestas por parte de los vecinos de la calle del Mar que consideraban la iniciativa como exclusiva. Y aunque los levantados en honor de San Vicente Ferrer han

sido los más célebres y de tradición ininterrumpida, los hubo también ocasionalmente en honor de la Virgen y de otros santos especialmente ligados a Valencia.

De la abundancia de estos altares y de la emulación de los mismos, ya que se establecía competencia para conseguir los premios instituidos, hay datos suficientes desde las solemnidades vicentinas de 1598. Casi siempre estas noticias se refieren a las celebraciones extraordinarias. En la misma línea aparecen los datos acreditativos de su pervivencia y vitalidad. Deben destacarse por ello las relaciones aparecidas con motivo de las celebraciones seculares de la canonización del Santo: 1655, 1755 y 1855.

En cambio no se conserva relación oficial del primer centenario de la canonización, o sea el de 1555.

El altar de la calle del Mar, el más antiguo, así como la colección de bultos de la Parroquia de San Esteban, son constantes en las celebraciones vicentinas de todo tipo, e incluso en otras.

En -26- 1748 por Real Orden de Fernando VI, comunicada en carta de 16 de febrero, se establecía «que en adelante no se erigiesen altares en las calles ni plazas, ni se formasen retablos, arcos ni pirámides para colocar en ellos imágenes de Nuestra Señora o de los Santos». Pero una Real Provisión de 2 de abril del mismo año de 1748 exceptuaba de la prohibición la fiesta de la calle del Mar en honor de San Vicente Ferrer.

Para conseguir que se hiciera efectiva esta prohibición la Real Orden reclamaba la colaboración de las autoridades civiles y religiosas de Valencia. Y entre las causas con que se justificaban las medidas se citan la pérdida de tiempo y abandono del trabajo habitual en que se incurre con la frecuencia y duración de tales festejos y diversas molestias ocasionadas por las corridas de vaquillas y toros de cuerda, disparo de cohetes y otros excesos.

Es de notar en el análisis de los reales escritos que mientras la prohibición genérica se extiende a todo tipo de altares la excepción que se hace luego respecto a la calle del Mar afecta sólo a la fiesta de San Vicente Ferrer, lo cual indica bien a las claras la pujanza que había alcanzado tal altar en el siglo XVIII.

Como prueba de esta pujanza hay que recordar que en 1757 dicho altar publica las Poesías que sirvieron para la fiesta de San Vicente Ferrer, de la calle del Mar, ...siendo clavario Don Mauro Antonio Oller y Bono, regidor perpetuo de esta Ciudad de Valencia. El folleto se imprimió en los talleres de Agustín Laborda.

De todas formas o las autoridades locales manifestaron poco celo en hacer acatar la real orden o el pueblo la desobedecía con frecuencia porque las prohibiciones volvieron a repetirse en 1756, 1765, 1777 y 1797 y afectan a los altares vicentinos levantados en distintas calles, entre ellas la del Mercado que en dicho año de 1797 solicita a Su Majestad la autorización para continuar haciendo como hasta 1796 «les representacions d'un deis milacres que en vida va obrar el Sant i cascún an y es representen.»

Comparando estos dos textos relacionados con las prohibiciones hay algo que salta a la vista. En la prohibición de 1748 se habla exclusivamente de altares -y también de retablos, pirámides y arcos- para colocar en ellos imágenes, o sea bultos. Pero la solicitud de los miembros del altar del Mercado pide autorización para seguir celebrando representaciones, por otra parte varias, de uno de los milagros.

-27-

Sabemos que el altar admitía varias representaciones plásticas -grabados, pinturas, bultos- de otros tantos milagros a los que se aludía en los poemas expuestos en el mismo o en los alrededores. En cambio las representaciones dramáticas, varias veces repetidas a lo largo del día y durante los sucesivos días de duración de los festejos, se limitaban a un solo milagro, el milacre, representado sobre el tablado del altar.

Tanto la multiplicidad de representaciones plásticas, como la repetición de la única dramática son constantes actuales en los altares. Los peticionarios del altar del Mercado dan esto como habitual, y su interés parece más centrado en el milacre que en el altar.

Es inútil recordar que la reiteración de las prohibiciones no hace más que poner de manifiesto el arraigo popular que los milacres tienen en Valencia y lo ineficaz que resulta contradecir una costumbre generalmente aceptada.

Pero la sorpresa crece a la vez que se esclarece el sentido de las representaciones, al considerar el siguiente hecho: El Arzobispo de Valencia Don Andrés Mayoral por decreto de 19 de octubre de 1762, publicado por su sobrino y Vicario General de la Diócesis, Don Pedro Mayoral, prohíbe al cura y clero de la Parroquia de San Esteban la exhibición de los célebres bultos, fundándose en las siguientes razones: «En virtud del Sínodo del Patriarca que no permite representaciones en los templos; del Concilio provincial de Valencia, que fulmina censuras a los que pasean por los templos; del Sínodo del Arzobispo Ayala, que no permite reuniones de seglares dentro de las iglesias, y, finalmente, porque con motivo de esta fiesta se pronuncian blasfemias y palabras impúdicas aun cuando se esté celebrando el sacrificio de la misa, dase lugar a modas provocativas por parte de las damas y a que los labradores permanezcan con sus redcillas en la cabeza».

¿De qué representaciones dentro del templo se trata para llegar a prohibirlas? ¿Pueden estas representaciones ser meramente plásticas y consistir sólo en la exhibición de los bultos que representan el bautismo de San Vicente Ferrer? Parece poco probable que sea esto sólo lo prohibido cuando la presencia de imágenes en los templos -28- es una de las características más acusadas de las iglesias católicas de la época y posteriores. Cabe presumir que la exhibición de los bultos, colocados sobre un tablado, iba acompañada de declamaciones, coloquios o representaciones dramáticas más o menos improvisadas.

Por otra parte hay que reconocer que invocar que en el interior del templo se pronunciaran blasfemias o palabras impúdicas parece raro o, por lo menos, muy exagerado. ¿No se querrá hacer referencia más bien a algunas expresiones algo picarescas o simplemente vulgares que de vez en cuando aparecen en los textos dramáticos de los milacres? Si aparecen en los textos escritos posteriores, bien podrían estar presentes y algo acentuados

en parlamentos y coloquios improvisados. Nuestra interpretación parece más fácil que admitir la pasividad del clero de San Esteban ante desmanes reales de este tipo. Es posible que dicho clero, a fin de cuentas local y acostumbrado a alguna de estas ligerezas, hiciera la vista gorda, como es probable que un clérigo de la Curia, en este caso el Vicario General, desconocedor de las costumbres populares, y más si procedía de fuera, se escandalizara por lo que a los oídos de los naturales carecía de importancia.

Pero en cualquier caso, lógicamente, hay que admitir la presencia de la palabra hablada junto a los bultos, aunque fuera bajo formas dramáticas tan rudimentarias y populares que ni siquiera se destinaran a la imprenta o al manuscrito.

Sabemos que esta prohibición tampoco tuvo efecto. De todas formas tales restricciones a la devoción popular debieron de ser poco eficaces o quedar en meros intentos. Pero contrastan con el despliegue de las conmemoraciones oficiales. Un simple contraste de fechas nos revela cosas tan curiosas como que hay una prohibición en 1756, justo un año después de los grandes festejos oficiales del tercer centenario de la canonización del Santo, y que la prohibición de Mayoral, en 1762, como acabamos de ver, se produce justamente el año de la aparición del libro de Tomás Serrano que nos relata la conmemoración de dicho tercer centenario. Nuestra tesis sobre las notables diferencias desde el punto de vista dramático entre los festejos oficiales y los populares anuales no hace más que reafirmarse con estos testimonios. -29- El teatro representado tenía que ser forzosamente elemental, considerado tal vez como expresión vulgar y por ello se alude tan poco a él en las relaciones oficiales de unos festejos que querían ser espectaculares y nobles.

De todas formas en 1801 aparecen las Poesías para el altar de San Vicente de la calle del Mar, en el año 1801 compuestas por D. J. B. C. (Con licencia. En la imprenta de Joseph de Orga, Año 1801.) Van seguidas de un coloquio, al que vamos a aludir más de una vez, «entre el Retor de un Poble, Cento y Quelo, sos Parroquians», que se representaba en el altar de la calle del Mar. Este documento testimonia una vez más las fluctuaciones que había al respecto entre las prohibiciones oficiales que se hacían más o menos efectivas y la realidad popular. De no admitir esta realidad habría que pensar en la delicada cuestión que se plantearía en el ámbito ciudadano. Baste recordar que en 1797 el altar del Mercado solicitaba proseguir con la costumbre de representar un milacre, como cada año. De todas formas Martínez Ortiz da por restablecida la libertad de levantar altares en todas las calles a partir de marzo de 1810. Libertad que se obtuvo tras los consiguientes forcejeos entre los vecinos del Tros-Alt y del Mercado por un lado y los de la calle del Mar por otro, empeñados, como siempre, en mantener la exclusiva de lo que consideraban remota iniciativa de sus antepasados.

Por supuesto que estas actitudes exclusivistas de la calle del Mar contrastan con la multiplicidad y cantidad de altares reseñados con motivo de los festejos extraordinarios de centenarios y demás. Pero curiosamente, a partir de este momento, empiezan a aparecer con regularidad los textos dramáticos, ya impresos, ya manuscritos. Hasta el presente, aparte los textos relativos a los festejos extraordinarios, a los que vamos a aludir oportunamente, sólo conocemos un caso que se anticipa a esta nueva etapa abierta en 1810. Nos referimos a las Poesías y Coloquio de 1801, conservados en la Colección de Primitiu Nicolau Gómez Serrano y no recogido por Martínez Ortiz en su Catálogo.

La evolución de los altares

Los tabladillos sobre los que se representan los milagros reciben el nombre de altares, nombre que ha sido confirmado por la tradición constante.

En la actualidad estos altares permanecen desmontados y guardados durante todo el año, a excepción de los días en que se celebran las fiestas vicentinas. En ellos hay grabados o figuras alusivas a milagros o pasajes de la vida del Santo y cuentan con espacio suficiente para permitir la colocación y movimientos de los niños encargados de representar los milagros. Está, por tanto justificado el nombre de tabladillos con que aparecen frecuentemente, sobre todo, en los relatos oficiales de los festejos extraordinarios.

Como se ve, estos altares difieren de los levantados comúnmente con motivo de la procesión del Corpus, destinados tan sólo a recibir la custodia durante unos momentos y a impartir desde ellos la bendición dada a los fieles. Ahora bien estos altares vicentinos han experimentado notables y sucesivas transformaciones hasta llegar a su forma actual.

El primer altar en honor de San Vicente levantado en la calle del Mar, según la tradición, tenía forma de hornacina, y permanecería durante mucho tiempo expuesto al público, a juzgar por la descripción de él que da Momblanch siguiendo al P. Gavaldá: «Permaneció mucho tiempo sobre la puerta de la casa donde lo construyó Juan Garrigues, pero creciendo la devoción de los vecinos hubo de situarse para mejor lucimiento, en el centro del lienzo de la pared, donde el ornato que se hizo en distintas ocasiones, singularmente -32- en 1725, todo fue sufragado por los vecinos de la calle del Mar, donde, según Orellana, subsistía en 1755».

Pero deben manejarse con cuidado fechas y datos sobre la evolución de los altares en su proceso de identificación con los milagros. Si para Gavaldá y Orellana el primitivo altar de la calle del Mar en pleno siglo XVIII conserva todavía el carácter de hornacina, como acabamos de ver por la cita de Momblanch, en la descripción que nos hace Marco Antonio Ortí del altar de la Parroquia de San Esteban con motivo del centenario segundo de la canonización del Santo, 1655 -obviamente un siglo antes- se habla de tabladillos. Y estos tabladillos ofrecen nada menos que una colección de figuras de bulto, cuyo uso se reconoce como habitual. ¿Se está hablando de cosas distintas? ¿Responde uno a las fiestas anuales, populares, y el otro a los festejos extraordinarios, oficiales, como tantas veces hemos dicho? ¿Desde cuándo puede hablarse de bultos en los altares vicentinos?

Esta última cuestión resulta difícil de precisar, sobre todo habida cuenta de la tradición de los bultos en las rocas que hay que remontar, por su arraigo y extensión en la ciudad, a la Edad Media. Dice así Marco Antonio Ortí en la citada descripción:

Concluido el oficio, aunque era algo tarde, Don Juan y Don Felis prosiguieron su buelta desde la plaza de la Seo, fueron a la Iglesia del Protomártir San Estevan, donde también aquella mañana se había hecho muy solene fiesta, por entrar aquella Parroquia en la parte de esta solenidad, por la razón referida, i la de estar en ella la Pila donde recibió el agua del Bautismo San Vicente Ferrer. Estava toda la Iglesia ricamente colgada de tafetanes, damascos, i terciopelos de varios colores; lo que más conduzia a ella gente fueron los tablados, donde con diferentes figuras de bulto estavan a una parte con sus Togas i Maceros los Jurados que se hallaron presentes al bautismo de San Vicente, como Padrinos, i era toda una representación del mismo bautismo, i a otra un incomprendible número de figuras de bulto, representando todas las naciones del mundo, que estavan oyendo cómo predicava San Vicente Ferrer; i aunque todos los años el día que se celebra la fiesta de su feliz tránsito se suele hazer esto mismo, en esta ocasión se executó con mayores realzes i ventajas que en las demás. (La cursiva es nuestra.)

En cambio el altar de la calle del Mar de 1762, según la descripción de Tomás Serrano, está más cerca de los tablados de San Esteban que de su propia forma primitiva largamente mantenida según los testimonios anteriores. Por otra parte, en esta fecha se levanta sólo para los días que duran las fiestas vicentinas, como sucede con los demás altares y en la actualidad. En este año de 1762 se encargó su construcción al pintor Joaquín Pérez que le dio notables proporciones.

Su altitud era de cien palmos y su latitud de cincuenta y quatro.

Y tenía tres cuerpos.

El primero se extendía a las dos calles laterales, formando dos arcos triunfales; en el medio y entre los arcos, se levantaba el arco principal sobre un tablado de nueve palmos; en éste se admiraba una ayrosísima repisa, y sobre ella la esfera celeste de una magnitud prodigiosa, tachonada de estrellas, constelaciones y signos; el sol y la luna hacían por ella su curso regular. Por entre la esfera y la repisa se dexaba ver el Tiempo; aguijando día y noche dos caballos blanco y negro. El segundo cuerpo ofrecía el nicho principal: en él formaban ayrosa peana al Santo los tres dones de Profeta, Angel y Predicador, con símbolos muy apropiados: a los pies del Santo, Valencia en ademán de acogerse a sus alas; y de lo alto se desprendía un Angel a coronarle; y de la boca de Valencia: Tu, honorificencia populi nostri; en las cornisas de las pilastras, que formaban el nicho, unos braserillos con incienso, por la devoción de la calle; y sobre el medio punto del arco, el Ave Fénix, o San Vicente, que de siglo en siglo renace a la nueva gloria; a los dos exteriores del nicho, en los intercolumnios de este segundo cuerpo de fábrica, dos balcones por donde se asomaban algunos personajes (sic) el último cuerpo ofrecía en su centro un templo; sobre

el medio punto del arco de esta última -34- fachada, la ciudad de Valencia y el río Turia en figuras simbólicas, con el verso de Claudiano: *Floridus, et roseis formosis Turia ripis.* (La cursiva en lengua española es nuestra.)

Esta tardía descripción de Tomás Serrano más bien parece de una roca o entremés, fijo, y no sería nada sorprendente que en su línea se hubieran introducido los altares, dada la tradición reinante en la ciudad para las procesiones del Corpus, y dado que repetidas veces las fiestas de San Vicente, empezando por las de su canonización en febrero de 1455, se vieron realzadas por procesiones.

En esta descripción de Serrano, referida al tercer centenario de la canonización del Santo, que coincide con 1755, nos encontramos con elementos plásticos heterogéneos y no bien especificados: la esfera celeste de magnitud prodigiosa y además tachonada de estrellas y con el sol y la luna que hacían su curso regular por ella; los caballos que representan el día y la noche... ¿Cómo se representaban los dones de Profeta, Angel y Predicador? ¿Por medio de bultos o de pinturas? ¿Y Valencia? ¿Y el Angel que bajaba a coronar al Santo? ¿Y el Ave Fénix? ¿Y el templo? De Valencia y del Turia se dice que eran figuras simbólicas, ¿pero bultos o grabados?

Muchas de estas preguntas, y otras que podrían formularse al pensar en el espacio de que se disponía para todo ello, según las dimensiones del altar, sólo pueden encontrar respuesta aceptable si procedemos a considerar dichos altares como algo Análogo a lo que sucede actualmente con las fallas.

Pero hay más. En esta descripción de Tomás Serrano se ve que junto a lo que podríamos llamar elementos fijos del altar, o sea la escenografía, que aproximará a la roca e incluso a la falla, se señala la presencia de «algunos personajes que asomaban por los balcones», en los intercolumnios del segundo cuerpo de fábrica.

¿De qué personajes se trataba? ¿Cuál era la función de estos balcones?

Tal vez la respuesta nos la dé Francisco de Paula Momblanch cuando, haciéndose eco de la tradición generalmente admitida en -35- Valencia y confirmada por la realidad posterior, afirma que «andando el tiempo algunas de las figuras de que constaban los altares vicentinos (la cursiva es nuestra) fueron dotadas de movimiento, con lo que ya sólo un paso mediaba entre aquellas representaciones plásticas y las que después y hasta nuestros días se vienen realizando, sustituyendo las figuras de bulto y los versos fijados en las paredes del barrio por la palabra hablada de los figurantes.»

¿Coincidirían los personajes de que habla Tomás Serrano con esas figuras -algunas- a las que según Momblanch se dotaba de movimiento o que eran sustituidas por figurantes? Si deseamos la idea, poco probable, de que con la expresión «algunos personajes» quisiera designarse a algunos mirones o curiosos, parece que la única interpretación posible es que

fueran actores ya que, por otra parte, en la descripción de Serrano no se citan elementos suficientes para representar ningún milagro, como era tradicional en los altares.

La suposición de que los balcones citados sean los accesos de los actores a la escena queda bien fortalecida con la descripción que del altar hace Martínez Ortiz que habla de «dos aberturas para la entrada y salida de los personajes». No parece fácil que éste se inspire en Tomás Serrano, al que por otra parte no cita para nada en el prólogo de su Catálogo. Parece más bien atenerse a la descripción de la realidad de los altares actuales que, a fin de cuentas, tras sucesivas modificaciones, han de conservar necesariamente los elementos fundamentales descritos por Serrano.

Dice Martínez Ortiz:

Los altares o tablados que se levantan para la representación de los milacres -en gran parte adosados a los muros de un templo, en lugares tradicionalmente elegidos-, quedan exentos por tres lados, con pequeñas escalerillas de acceso desde el nivel de la calle, y un fondo, en forma de tapiz, en el que sobre una ménsula central alta o en el interior de una pequeña hornacina, se sitúa la imagen del Santo para que presida los festejos de carácter profano o no litúrgico del barrio o de la parroquia, que nacen como apéndice de los estrictamente religiosos, propios de la festividad vicentina. No faltan en este tapiz de fondo, que cierra el -36- cuarto lado de la escena, las dos aberturas para la entrada y salida de los personajes, que recuerdan la estructura de los corrales de comedias de nuestros siglos XVI y XVII. (La cursiva es nuestra.)

La coincidencia entre la cita de Tomás Serrano y la de Martínez Ortiz nos hace pensar que ambos autores están describiendo el mismo hecho, por descontado sobradamente conocido por el público, pues se trata de una de las actividades tradicionales de los altares dedicados a San Vicente Ferrer que no se entienden sin la representación de uno de sus milagros.

Por otra parte, si se tiene en cuenta, como luego veremos, que al igual que en las rocas o entremeses, los actores de carne y hueso, generalmente niños, alternan con los bultos e incluso con los autómatas, el texto de Tomás Serrano indudablemente nos remite a prácticas bastante anteriores y tan conocidas por el lector que no necesitan mayores explicaciones.

Pero los altares para plasmar la representación plástica de los milacres dan cabida a infinidad de elementos representativos y de ornato. Marco Antonio Ortí en su relación de los levantados con motivo del segundo centenario de la canonización del Santo habla de cuadros al óleo; de láminas, de las cuales en un altar había nada menos que cuarenta y ocho; de relicarios, de «braços de plata con sus reliquias»; de candelabros de plata con sus velas; de flores y otros elementos. En otra ocasión habla de cuadros que representan de por sí milagros, como el de la muerta resucitada en Salamanca y el del muchacho resucitado en Morella. Y es curiosa la progresiva cabida que se da a los niños: niños con carteles, niños

con tarjas; catorce niños, dice una vez; cuarenta niños vestidos; niños vestidos de ángeles; niños vestidos de predicadores; niños presentados de diversas formas. El mismo fenómeno se repite en las rocas que sacan en las procesiones. A veces las referencias a los niños son tan ambiguas que es difícil reconocer si se trata de pinturas, de bultos o de niños de verdad. Sólo el análisis del contexto nos ayuda, aunque no siempre, a establecer el verdadero significado. Cuando dice, por -37- ejemplo «una tarja con dos niños y en medio un bonete de clérigo», cabe suponer que se refiere a un grabado; cuando dice que los niños cantan o tañen instrumentos parece claro que se refiere a niños de verdad. Pero en otros casos resulta más difícil descifrar el sentido. De todas formas queda presente algo muy constante: en estas representaciones se avanza hacia el teatro, pues la presencia de los niños inclina a pensar en actividades que aproximan a las representaciones dramáticas y no sólo plásticas.

Entre las curiosidades puede citarse el caso de un altar fabricado todo él de dulce, razón por la cual exigía la presencia de numerosos vigilantes para salvarlo de las lógicas agresiones de niños y mayores.

En cuanto a la antigüedad de los altares vicentinos hay que tener en cuenta varias fechas. La de 1461 es la tradicionalmente admitida, por lo del primer altar en la calle del Mar. En 1598 hay constancia documental de que los había ya en abundancia, puesto que se organizaba un concurso para premiar los mejores así como las mejores iluminaciones, lo cual hace pensar no sólo en su número sino en la atención que se les prestaba durante la noche. Se sabe incluso que en este año los premios recayeron respectivamente sobre Aloy Thous, bordador, el de iluminación; y sobre Joaquín Gayán, calcetero, el destinado para el mejor altar.

Por lo que se ve, esta costumbre, netamente popular, venía de bastante antes. Tal vez de fecha muy próxima a los inicios en 1461. El hecho es que la costumbre está arraigada y pervive, pues siguen apareciendo noticias en fechas posteriores como 1626, 1692 y otras que acreditan siempre la frecuencia anual y la competencia planteada entre altares de distintas calles y el de la calle del Mar, que continuaba luchando por la primacía.

Orellana atestigua «que sobre hacerse allí -placeta dels Ams, calle del Mar- el más insigne y excelente, fuese essa Plaza el primer parage (sic) que estableciendo la costumbre de altar amovible a dicho Santo, como ha permanecido, provocó con santa emulación a los demás vecinos de la ciudad para hacer otros altares».

Por supuesto que esta emulación se mantiene en las fiestas extraordinarias de los centenarios y otras que se celebran y de las cuales -38- hay noticia fiel. La rivalidad de los altares alcanza también a las rocas o carros triunfales que desfilan en las respectivas procesiones siendo muy notable en este caso la participación de los gremios.

El altar de la calle del Mar, promotor inicial, atrajo para su Asociación no sólo a los vecinos, sino también a los miembros más destacados de la aristocracia valenciana que contribuían así a su brillantez. Tanto es así que Orellana en el siglo XVIII llegó a juntar en una lista los nombres de los clavaros de casi cien años.

Rocas, altares y milacres

Por lo que venimos señalando, parece imprescindible tener que insistir en las estrechas relaciones existentes entre rocas, altares y milacres. Relaciones que, pese a sus vaivenes, adelantos y retrocesos, marcan una línea: la del progreso hacia el carácter dramático de las representaciones de los milagros, tal como las conocemos.

Al analizar este proceso convendrá no olvidar que en todo ello impera más, desde el principio, el concepto de fiesta y de diversión que el de representación dramática y espectáculo teatral. La fiesta es el punto de partida y el teatro el de llegada en la evolución histórica de estos hechos. En ello, sin pretensiones magnificadoras desorbitadas, se recorre camino análogo al del nacimiento del teatro en Grecia, con la diferencia de que, en nuestro caso, paralelamente a esta evolución existe ya el teatro como hecho cultural con vida propia que indudablemente influye en el proceso.

Es curioso notar que mientras las representaciones de los milagros hechas en los altares tienen carácter predominantemente plástico y estático -bien sea por grabados, bultos o autómatas- las que se ofrecen en las rocas, aún participando de algunos de tales caracteres, tienden a la utilización de actores, niños o adultos, y, por consiguiente, suponen mayor aproximación al teatro.

Compárense estas dos descripciones de Marco Antonio Ortí, con motivo de la celebración del segundo centenario de la canonización del Santo, en 1655. La primera responde a un altar o tablado:

Delante de la Capilla de los Reyes se representava el milagro de la muerte que el Santo resucitó en Salamanca, con -40- un bulto del Santo puesto en un púlpito, como que predicava; avía dos puertas i debaxo una rueda grande en que havía un féretro con una difunta, un sacristán, con la Cruz, dos Clérigos, i el Preste, i la rueda iba dando la buelta, i assí como el Santo le echava la bendición, se levantava de medio cuerpo arriba, i inclinava la cabeça, como significando que era verdad lo que el Santo havía predicado de que él era el Angél que San Juan vio quando estuvo desterrado en la Isla de Patmos.

La otra se refiere a un carro o roca:

Luego se siguió otro carro todo blanco i oro bruñido, ivan en él quarenta niños vestidos de blanco con loras blancas i becas negras, que es el primitivo hábito que les dio el Santo, quando instituyó la casa en que están, que es un asilo, i amparo de pobres que no pueden

sustentar a sus hijos, i en esta casa tiene la Ciudad un administrador de sus conciudadanos, que cuyda de su sustento y conservación...

Comúnmente se llaman estos niños en Valencia los Horfenets de Sanct Vicent. Uno que representava al Santo estava vestido en la popa de este carro, sentado en una silla, vestido el hábito de Santo Domingo, con un libro en la mano, significando la institución de este Colegio; i a la proa del mismo carro estavan escritos, con letras que se podían leer muy bien, estos versos.

Encara que som chiquets

alcançam us de raó;

i advertim als mes discrets

ques molt mala introducció

lo dir que som horfenets:

qui digués agravaria

que puix nos sustenta i cria,

tenim en ell pare i mare,

i toca la compañía.

(Aunque somos chiquillos/tenemos uso de razón;/ y advertimos a los más discretos/ que es muy mala introducción/decir que somos huerfanitos:/quien lo dijera agraviaría/al gran Vicente nuestro Padre/que pues nos sustenta -41- y cría/en él tenemos a nuestro padre y nuestra madre,/y prosigue la compañía.)

El hecho se repite en otras varias ocasiones. Así tenemos el caso de la roca presentada por el gremio de tejedores de lino para la procesión de estas mismas fiestas. El carro, vistosamente adornado, iba

conduciendo una muger que estava sentada debaxo del dosel, texiendo en un telar, representando la figura de Santa Ana, el Niño Jesús haciendo cañillas, i un hombre anciano vestido de hermitaño, representado a San Antonio, i un lechoncito vivo al lado. Y delante iba nuestra Señora a cavallo en una jumentilla, con un niño en los braços, i la llevava del diestro un viejo venerando, representando a San Joseph.

Como se ve, ya no se trata sólo de colocar en la roca personas vivas, sino hasta animales, como el lechoncito. Tampoco tiene desperdicio la descripción de la roca del gremio de carpinteros, con su graciosa profecía:

... i una muger con un niño en los braços, que representavan al que había de ser Calixto Papa III i su madre, i que el Santo le encomendava a ella que cuydase muy bien a su hijo, porque le avía de canonizar.

Está claro que el festejo cobraba su plenitud precisamente en las procesiones. En ellas el movimiento y la traslación de un lugar a otro, de un altar a otro, permitían a las rocas o carros transportar su cargamento humano que actuaba, detenido el cortejo, en diversos puntos, como en las estancias medievales.

Marco Antonio Ortí habla de una roca en la cual iban

las mismas dos danças de toqueado que avían salido el día antes, i llegando a la casa de la ciudad, se detuvieron a dançar un grande rato . . .

La danza encuentra en este desfile cívico-religioso expresión constante, pero secundada por la música, el canto y la recitación; y así -42- aparecen en la procesión todas estas manifestaciones acompañando a la reliquia de San Vicente Ferrer:

Quando llegó la reliquia donde estava el altar que había fabricado el Clero de San Martín, se vio en el ayre una Ninfa, que representava la ciudad de Valencia, riquísimamente vestida, acompañada de otras quatro del Turia, i la que representava Valencia recitó con mucho donayre i despejo el siguiente romance valenciano...

Después de recitar este romance, cantó una de las Ninfas los versos siguientes:

La Ciutat huy ses diches

ufana llogra,

puix a colm la ventura

Vicent li porta.

(La Ciudad hoy sus dichas/ ufana logra,/ pues hasta el colmo la ventura/ Vicente le trae.)

A lo que responden con otros versos todas las ninfas juntas y siguen alternando éstas con aquéllas, hasta concluir el diálogo cantado. Marco Antonio Ortí hace observar: «Lo representado del romance y lo cantado de los versos causó mu cha suspensión».

Es significativo que diga «lo representado de los versos», lo cual habla ya bien a las claras de un ejercicio dramático, cuando algo antes, al referirse al paso de la comitiva por la iglesia de San Martín asegura que el

...Licenciado Pedro Morlá, Presbytero, Beneficiado de aquella Parroquial, era el autor que hizo todos los versos que se leyeron en el altar que estaba en la plaçuela i los que después se oyeron.

O sea que aquí se trata de unos versos leídos «en el altar» que muy bien podían coincidir con los tradicionalmente expuestos en los altares o en sus proximidades, pero no deja de sorprender que hubiera otros «que después se oyeron». ¿Se oyeron a quién? ¿A las ninfas que luego representarían ante el propio altar? Probablemente -43- se refiere a los mismos que alternaron, entre cantados y recitados, las propias ninfas. Pero no puede dudarse en ningún caso de que nos encontramos ante una serie de actividades cuya aproximación al teatro es notable, si no constituyen de por sí auténtico teatro.

Pero hay más. Las manifestaciones festivas desbordan lo teatral para aproximarse incluso al circo y, ¿cómo no?, a la pirotecnia.

En esta misma ocasión, de regreso a la iglesia de Santo Domingo la comitiva se tuvo que detener, según Marco Antonio Ortí:

... en tanto que de las paredes más altas del Convento, hasta la casa del Gobernador passava un muchacho sentado en una nube grande redonda, i llevando otra a los pies, vestido con la capa i capilla de la Religión de Santo Domingo, con que no se podía descubrir ni advertir el artificio con que estava puesto en la maroma; i esto fue ocasión de que quantos lo miravan estrañassen la invención. Representava este muchacho a San Vicente Ferrer con sus alas, llevando sobre la nube un grande letrero que dezía: Timete Deum; i le enseñava con el índice de la mano derecha; con la izquierda tocava un clarín, representando al Angel que vio San Juan en el Apocalipsi, i dava muchas bueltas desde el Convento a la Casa del Gobernador, y della al Convento, de suerte que tanto a la ida como a la buelta, iba de cara a la parte donde iba, que también fue ingeniosísimo artificio; i assí como iba i venía arrojaba desde lo alto a la plaça unos papelitos, que bolavan por el ayre, como suelen el día de Pasqua de Resurrección baxar de las bóvedas de las iglesias las aleluyas i en cada uno de ellos havia uno de los quartetos que se siguen, que estavan impressos.

La descripción se completa con la del altar en el cual se encuentran peñascos, árboles y todo género de hierbas y hasta un mar con un navío, «i a la otra orilla del mar, mucha arena, conchas y resaca...»

El niño que vuela sostenido por la maroma es una de las grandes atracciones mantenidas durante mucho tiempo. Reaparece también en el tercer centenario de la canonización del Santo, según testimonio de Tomás Serrano.

-44-

Y de la presencia de la pirotecnia bastará un ejemplo del propio Marco Antonio Ortí, referido, como siempre al segundo centenario. Alude a los castillos de cohetes que se disparaban al paso de las rocas. En uno de estos castillos, levantado por los Padres Mercedarios,

...se vio una puntualísima imitación del troyano incendio; tal era la multitud de cohetes que salió dél, i tanto el ruido de los morteretes y cohetes gruesos con que aunque estos Padres no avían podido tener lugar para fabricar altar, hizieron con esto tan alegre demostración de su ánimo, como si le huvieran fabricado.

El sentido de juego, espectáculo, diversión, entretenimiento y sorpresa, que de todo hay, es algo que cada vez se va desarrollando y complicando más en estos festejos.

Así lo atestiguan valiosas descripciones de Tomás Serrano, cronista puntual del tercer centenario de la canonización que se celebra en 1755.

Por supuesto también en esta ocasión la plétora de la fiesta, con su conjunción de rocas, altares y milacres se da en las procesiones. Aparecen en ellas, con abundancia creciente músicos, danzantes, niños vestidos de ángeles, bultos, representaciones bajo forma de cuadros pintados y demás elementos omnipresentes en estos festejos. Y tiran de los carros salvajes, leones, cisnes, águilas y otras invenciones nacidas del fecundo ingenio popular.

Desde el carro portador de la roca del gremio de los sombrereros cuatro ángeles lanzaban al público bonitos sombreros; la de Santiago era movida por turcos que la arrastraban y llevaban niños disfrazados de moros y morillos; de la de los confiteros arrojaban confites al gentío congregado y la de los molineros llevaba un molino de viento que molía trigo y echaba la harina al aire...

Como siempre, lo extraordinario y sorprendente atrae más que lo dramático o por lo menos se mezcla poderosamente con ello. Y los particulares rivalizan con las corporaciones y gremios en su afán de realzar los festejos.

-45-

Discurrió Don Pasqual en hacer venir dos dulzayneros, los Cathedráticos de Prima de su profesión, los mas sonados del Reyno, y los colocó en uno de los balcones del primer cuerpo.

En la Real Casa de Santo Domingo se llega a representar el milagro de Villalonga (Francia) que se refiere a un caso de multiplicación del vino. Se hizo la representación con

una fuente de vino, vista para muchos más deliciosa que la de la misma portada del jardín, por no deber nada al arte, ni ser el vino exprimido de aquellas fingidas uvas sino de otras muy naturales, y de muy buena zepa.

Y tras la bendición del Santo el vino

passaba a otras vasijas que había en el suelo de la galería y donde le servían en vasos de cristal, quatro o seis hombres a quantos tenían devoción de beber de él, que eran más de los que se puede pensar.

También el sentido del humor se traduce en bromas.

En el «claustro» de Santo Domingo había un artificio con juegos de agua, con

«ya diez, ya quince, ya veinte caños» que a veces «rociaban a los circunstantes causando increíble regocijo: tenían los que manejaban estos juegos licencia del Señor Intendente para no distinguir personas...»

El agua «que arrojaban los caños se estancaba en varias albercas donde había ánades y otras aves acuáticas...» y «en otro juego se mojaba la oreja a cuantos había por la buelta, sin que para esto se necesitase licencia del Señor Intendente».

Y para no alargarnos excesivamente, baste recordar que en el altar de los requesoneros, junto a la labor del pincel que representaba montes, breñas y cuevas con pastores, había cuevas, y en todas ellas algo que hablase a la curiosidad inocente: en unas corderitos, -46- en otras lobos pequeños, «unos y otros vivos». Y un San Joaquín que tenía en brazos a la Virgen; y hasta «una fuente de leche».

Los huérfanos de San Vicente Ferrer, cada vez más presentes en las fiestas, tampoco pueden faltar aquí, con una intervención bien singular por cierto.

De la misma puerta de la Casa salían en processión los Niños Huérfanos con su guión; y dando la buelta por todo el frontón de ella, se bolvían a entrar por la puerta de la iglesia; durando esta gustosa processión todo el día, sin que jamás le faltasen asistentes en la plaza.

Y como demostración del sentido barroco de todo lo valenciano con su tendencia a mezclar las cosas, este párrafo bastante ilustrativo:

Por la tarde salió la tierna Comunidad de los Niños -de San Vicente- anegando en devoción y bullicio las calles por donde passaba: iban cantando las glorias de San Vicente y cerraba la alegre compañía un carro triunfal: en él iba a popa uno de los niños huérfanos, haciendo de Niño Perdido, nada más gracioso: en el centro del carro, ocho niños huérfanos, quatro a cada vanda con sus propios hábitos. Los cohetes aprendían a travessear de los niños, y fueron de lo que más se vio.

La clara tendencia de los altares a incorporar el espectáculo teatral, o sea los milacres, tiene paralela trayectoria en la relación existente entre las rocas y los misterios con motivo de la procesión del Corpus en Valencia.

Como es sabido, la primera procesión del Corpus celebrada en la ciudad aconteció en 1355. También es sabido que Valencia fue la segunda ciudad española en celebrar tal procesión, precedida en esto sólo por Barcelona en 1319.

Desde los precedentes más remotos que conocemos de las rocas, fijados por Carboneres en 1373 con motivo de la recepción dedicada a Doña Mata, esposa del infante Don Juan, primer Duque de Gerona, -47- sabemos que el espectáculo dramático, esta vez en forma de pantoüinima, está presente en ellas.

Posiblemente sucedería lo mismo con los entremeses o rocas sacados con motivo de la entrada de los reyes Don Juan I y Doña Violante de Bar en 1392 por el oficio de armeros consistentes en una gran nau ab serenes e de una rocha sobre carros. A causa de esta expresión, tan temprana, creemos que es preferible emplear la palabra roca aplicada a los carros para evitar el posible equívoco que puede inspirar entremés, que reservamos preferentemente para la obra dramática representada en torno a la roca, aunque somos conscientes de que en las fuentes se emplean ambos indistintamente referidos al carro.

Debemos tener en cuenta para entender la evolución de la procesión del Corpus en Valencia, donde llega a tener tantísima celebridad, su carácter de festejo cívico-religioso que a veces sirve de recuperación por parte de la ciudad además de desempeñar su función originaria de exaltación eucarística. Así sucede en 1401 con la llegada a Valencia del Rey Don Martín. Para hacerla coincidir con la famosa procesión, se retrasa ésta. El retraso inesperadamente tiene que prolongarse luego a causa de una peste que aflige a la ciudad. Y, finalmente, superada ésta, se celebra la procesión diez meses después, en 1402, a la vez que se recibe al Rey. Se sabe que en esta procesión hubo rocas o entremeses molt bells e propis e de gran admiració, quals jamás no foren vists semblants. Lo cual demuestra a las claras que las rocas ya estaban arraigadas en la procesión del Corpus. También se sabe que en esta ocasión se presentó en Valencia la leyenda de Tristán. En diciembre de 1414 llega a Valencia Fernando de Antequera, elegido en 1412, en el Compromiso de Caspe. Para su entrada triunfal se construyen rocas igual que para la procesión del Corpus. Lo mismo sucede con motivo de las bodas del príncipe Don Alfonso con Doña María, hermana de Juan II de Castilla, que entró en Valencia en 1415. Con tal motivo hubo desfile de juegos y bailes de los oficios y entremeses. El hecho se repite en 1424 con motivo de la entrada de Alfonso V el Magnánimo.

-48-

En estos últimos casos no se puede hablar de procesión del Corpus como en el caso de la recepción ofrecida al Rey Martín. No obstante el parecido es enorme. Pero es conveniente destacar el dato y mantenerlo en comparación con lo que sigue.

En 1414, cuando entra en Valencia el papa Benedicto XIII, sale a recibirlo la procesión del Corpus, en la que sabemos que figuran las rocas de Adán y Eva con el ángel que los expulsó del Paraíso; los cuatro evangelistas; San Miguel, San Gabriel y la Virgen; y otros santos, apóstoles, mártires, y confesores. Carreres Zacarés hace notar que en esta ocasión no se habla de entremeses, pero es indudable que estas figuras son la expresión de los misterios representados, de algunos de los cuales se han conservado textos.

En 1430 nos encontramos con la primera roca conocida, el Paraíso celestial, pintada por Pedro Guillem. Pero el apogeo de las rocas no se alcanza hasta el siglo XVI.

Durante el siglo XVI, en efecto se construyen bastantes y los jurados de la ciudad, a quienes compete organizar la procesión del Corpus, procuran que no salgan cada año las mismas, sino que van alternando, para lo cual han de ser reparadas previamente las designadas. Es de notar que la finalidad primordial de las rocas en este siglo ya es la representación de misterios, cosa que al parecer no siempre sucedía anteriormente. En 1551 se toma la decisión de que una roca vella que está en la casa de los roques sea adobada, trasladada en aquella época al entremés del rey Arodes. Nótese ya la diferencia entre roca y entremés que hemos tenido interés en apuntar antes.

Los personajes de los misterios, por tanto, tripulaban en las rocas, por lo cual éstas se detenían durante la procesión para representar el entremés, en especial delante de la casa de la ciudad. De estos misterios sólo han llegado hasta nosotros el de Adán y Eva, el de San Cristóbal y el del Rey Herodes. Pero hay noticia de muchos más, entre ellos uno dedicado a San Vicente Ferrer en 1576 y otro a San Vicente Mártir en 1577.

Nos encontramos, por tanto, ante un hecho perfectamente delimitado: la ciudad dispone de un aparato festivo, bajo forma procesional, cuya máxima expresión es la procesión del Corpus. Este -49- aparato se constituye tal vez con anterioridad a la misma, pero el carácter anual de ésta lo define y completa hasta el punto de integrar los elementos religiosos con los cívicos y crear una estructura fundamental que se utiliza para todo tipo de grandes solemnidades, como hemos visto: recepción de reyes, príncipes y hasta del papa; celebración de bodas, como las dichas y la de Felipe III; beatificaciones y canonizaciones como las de San Vicente Ferrer, San Luis Bertrán y Santo Tomás de Villanueva; conmemoraciones como las de la conquista de Valencia o las de la canonización de San Vicente Ferrer, etc...

En la estructura de este aparato nunca faltan las rocas promovidas por los gremios y otras entidades ciudadanas. Y las rocas llevan siempre su cargamento de figuras o bultos, artificios y actores para la interpretación de danzas, juegos, cantos, entremeses y misterios y, ¿por qué no?, en las conmemoraciones vicentinas, milacres.

En el Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus, de Félix Cebriá y Arazil que data del siglo XVIII, se señala el lugar preciso que ocupan en el desfile procesional las danzas y misterios.

Los testimonios que acreditan la existencia de esta estructura son numerosos. En los acuerdos de los jurados de la ciudad se encuentran datos esclarecedores, a la vez que

pintorescos. Los jurados procuran que no salgan cada año las mismas rocas, pero también cuidan de que se renueven los misterios. Se sabe que en 1566 figuran como nuevos Lo fill pródich, Judith, Homo quidam fecit cenam magnam, la Vinya y lo Sanet Hierony.

Por los pagos efectuados a los comediantes que participan en los misterios se sabe cuántos intervenían en cada uno de ellos y cuáles eran las obras representadas. A los comediantes, así como a las otras personas que intervenían en la fiesta se les pagaba con guantes y con zapatos. Pero a partir de 1587 los jurados determinan entregarles dinero en efectivo. Es curioso que por esta razón sepamos que en la roca del Juhí final (Juicio final) de este año se adjudiquen cuarenta y una porciones, correspondientes a otros tantos -50- participantes, y entre ellos se especifique a los que interpretan los personajes de la Sibila y de San Vicente Ferrer.

Las noticias se extienden incluso a los ensayos para preparar la procesión, tanto para acoplar el vestuario como para hacer colocar en sus puestos a los que representan en las rocas y en los misterios de a pie y hacer pasar ordenadamente las rocas ante los señores jurados.

En 1638 los jurados, el maestro racional y el síndico toman una serie de determinaciones relacionadas con la procesión del Corpus y el cuidado y preparación de las rocas. Con este motivo hablan de las dos rocas llamadas castellanas en las que «representan los farseros...». Así como de otras dos rocas «de la Diablera» en las que se representan las historias que le parezca y acuerde el administrador «concernientes a dicha festividad».

-52-

Bultos y autómatas

Las frecuentes alusiones a los autómatas, y sobre todo a los bultos, obligan a considerar más detenidamente estas dos formas de representación y su relación con los milacres.

En cuanto a los bultos lo más corriente es centrar la atención en la colección de los bultos de San Esteban, que son los que se exhiben en dicha Parroquia y que pertenecen en propiedad al Colegio Notarial de Valencia. En realidad es la única colección conservada y, por consiguiente, la única que ha merecido la atención del historiador. Parece ser que estos bultos de San Esteban aparecen en el último lustro del siglo XVI, exactamente en 1596. También hay noticia de que en las fiestas habidas en Valencia en 1599 con motivo de la celebración de las bodas de Felipe III con Margarita de Austria se utilizan estos bultos, según puede verse en la relación de los festejos hecha por Felipe de Gauna. Pero tanto dicho escritor como Escolano, el marqués de Cruilles, Boix y los biógrafos de San Vicente, Vidal, Máyer, Ximeno y el P. Fagés aluden a los bultos como práctica antiquísima en la ciudad.

Esto nos hace pensar que existe una doble realidad. Por una parte el empleo de bultos o imágenes en los altares dedicados al Santo; y por otra, la colección de los bultos que se construyen expresamente para la iglesia de San Esteban.

La presencia de la imagen del Santo en el altar de la calle del Mar, desde 1461, y en otros posibles altares, indudablemente obedece a motivos de devoción. Mientras que la presencia de otras imágenes o bultos a su lado implica el deseo de historiar un hecho, o sea un milagro, y para ello los bultos son elementos expresivos igual que -53- los poemas y explicaciones escritas y pegadas en el altar o en sus alrededores.

Devoción e historia son perfectamente compatibles; prueba de ello es que cuando desaparecen de los altares los bultos representativos del milagro, sustituidos por actores, la imagen del Santo seguirá presidiendo el altar y la representación del milacre.

Esto es lo que sugiere la doble función de los bultos. La idea se afianza cuando observamos que los bultos aparecen también en las rocas, si bien en menor proporción que en los altares. En las rocas abundan más las personas adultas y sobre todo los niños convenientemente caracterizados. Hecho que necesariamente lleva a la convicción de que las representaciones dramáticas, las danzas, los cantos y demás se anticiparon en las rocas sobre los altares. Y es obvio que estas demostraciones dramáticas eran frecuentes en las detenciones de las rocas en las procesiones, como sucedía en la del Corpus.

Prescindiendo del hecho suficientemente acreditado de que en los altares los bultos comparten sus funciones representativas con grabados y pinturas de diversa índole, hay que concluir que existen dos tipos de bultos, por su naturaleza y procedencia: por una parte imágenes sacadas temporalmente de iglesias u oratorios que, sueltas y ocasionalmente, ocupan un lugar en los altares vicentinos en las calles; por otra los bultos integrados en colecciones historiadas de milagros construidos exprofeso con tal fin. Los bultos de San Esteban indudablemente se sitúan entre estos últimos.

Sorprende, no obstante, que, siendo tan intensa la presencia de bultos en los altares como atestiguan las numerosas referencias, tan sólo se haya salvado la colección de San Esteban. Hecho que se explicaría por diversas hipótesis. Su desaparición estaría favorecida por el predominio de bultos sueltos y ocasionales, mera ilustración de representaciones dramáticas, y con nula integración en colecciones historiadas. Las colecciones historiadas, en consecuencia, serían bastantes menos y, por supuesto, no contarían todas con el respaldo de una organización estable que asumiera las funciones y gastos de conservación, renovación y restauración que sabemos ha desempeñado el Colegio Notarial con los bultos de San Esteban.

-54-

Bultos sueltos y colecciones de menos valor, al ser reemplazados por actores lógicamente habrían de volver a sus funciones habituales o caer en el abandono y la desaparición. Por ello también cabe pensar que las representaciones dramáticas, los milacres, encontrarían su ambiente más apropiado en los festejos populares anuales de las calles que en los extraordinarios oficiales, según nuestra tesis varias veces repetida.

Pero los bultos de San -55- Esteban reclaman particular atención.

En 1384, por privilegio de Pedro IV, II del Reino de Valencia, se aprueban las ordenanzas del Colegio Notarial de la ciudad. El Colegio Notarial, tras la canonización de San Vicente Ferrer, se hace cargo de la administración y patronato de la Capilla y Pila bautismal del Santo en la Parroquia de San Esteban. San Vicente Ferrer, hijo del notario Guillem Ferrer, es proclamado patrono del Colegio Notarial de Valencia, patronazgo que compartirá con San Luis Bertrán posteriormente. Este, además de ser dominico, igual que San Vicente, también era hijo de notario, de Juan Luis Bertrán, y había sido bautizado en la misma Pila de San Vicente. San Luis Bertrán sería beatificado en 1609 y canonizado en 1671. Es conveniente recordar estos datos, porque se hará referencia a ellos.

El 28 de setiembre de 1594 el Papa Clemente VIII expide en Roma un breve por el que traslada la fiesta de San Vicente Ferrer al lunes siguiente de la octava de Pascua, para que su fiesta se pueda celebrar con la debida solemnidad fuera de la Cuaresma , en la que solía caer.

Al año siguiente, 1595, por iniciativa del Venerable dominico Fray Domingo Anadón se celebró una procesión en el interior del templo de San Esteban haciendo estación en el altar de la Pila. Y a partir de este momento Fray Domingo Anadón y el notario de Valencia José Benito de Medina proceden a la fundación de una Hermandad compuesta por doce notarios y doce oficiales de los más importantes gremios. Uno de los objetivos de la Hermandad era celebrar anualmente el bautismo de San Vicente Ferrer, con misa y sermón en lengua valenciana la víspera. Al día siguiente se exponían en un tablado, que se levantaba en el interior de la iglesia de San Esteban, las figuras de los personajes que intervinieron en el bautizo de San Vicente, que son los que conocemos con el nombre de bultos. Para ello se establecía «a la part del Campanar dins de la dita Esglesia, fassau fer un Carafalet ab lo batisme del dit Gloriós Sant ab personats fets de bulto de Rector, Jurats, Comare y los demás personats que pareixerá ab llums, olors i tot lo demás que podrá convenir i que es dega fer per a major solemnitat i devoció de dita festa...». Esto se celebra por primera vez en 1596. Con el nombre de Ordinacions del servici del Gloriós San Vicent Ferrer, se promulgaron en 1604 los estatutos de la Hermandad, redactados por Fray Anadón.

El día de la fiesta por la tarde, la Hermandad acudía a San Esteban para recibir a la procesión general que salía de la Catedral.

Pero en 1610, justo un año después de la solemne beatificación de San Luis Bertrán, los gremios se separaron de la Hermandad. Y, a partir de este momento, la fiesta del bautizo de San Vicente Ferrer corrió a cargo y por cuenta de la Hermandad de Notarios. En 1614 se afianzó esta fiesta al legar sus bienes, por testamento, para su celebración anual don José Benito de Medina, uno de los fundadores de la Hermandad.

El número de los bultos ha sido variable a lo largo de su historia. En principio se sabe que esta colección estaba integrada por doce. En algún momento llegaron a ser hasta veintiséis. Bajo la tutela del Colegio Notarial de Valencia los bultos de San Esteban han sido repetidas veces reparados. Así tenemos noticia de que en 1733 se pagaron veintiséis libras a Vicente

Moya por «hacer y encarnar veintiséis bultos de los que se ponen en la Iglesia de San Esteban», y además otras seis libras a Nicolás Burges por las armazones que hizo a otros de dichos bultos, lo cual indica que su número era distinto al actual, ya que ahora sólo son dieciocho.

Sabemos que con motivo de las fiestas del tercer centenario de la canonización del Santo, los bultos se colocaron en la plazuela contigua a San Esteban y «como ninguna de las señoras que viste su -56- bulto quiere exponer su gala al riesgo de que se le malogre o por la lluvia o por otra inclemencia del tiempo, se formó encima del tablado una cubierta de tablas bien unidas para el resguardo de las galas, y con la guardia de soldados perenne día y noche».

El incidente promovido por la prohibición bajo el pontificado del Arzobispo Mayoral, en 1762, provocó roces entre la autoridad civil y la eclesiástica, hasta llegar a ordenarse que si se mantenía la prohibición de colocar los bultos, como habitualmente en la Parroquia de San Esteban, en las vísperas de la fiesta de San Vicente, pasara el juez Muñoz, acompañado de alguaciles, carpinteros, notarios de la Hermandad y soldados y colocaran los bultos en su lugar «tirando al suelo las puertas de la iglesia, caso de estar cerradas».

Por suerte no se llegó a tal extremo ya que el clero de San Esteban optó por abrir las puertas; pero no hubo ningún eclesiástico presente en su colocación, para no incurrir en las penas decretadas por el Vicario General.

Los actuales bultos de San Esteban, según opinión generalmente admitida, son los de José Esteve, escultor valenciano también autor de un belén de ciento treinta figuras construido por encargo del Rey

Carlos III para su hijo, el futuro Carlos IV. Para unos Esteve sería el autor de las cabezas de los bultos tan sólo. Otros, en cambio, hablan de una restauración, e incluso de varias, a su cargo, si hacemos caso de las distintas fechas que aducen y que no hemos podido comprobar en su totalidad. No obstante, parece fuera de duda la relación de José Esteve con esta colección superviviente de bultos.

Sabido es que los bultos representan a las personas que se supone intervinieron en el bautizo del Santo. A saber: la comadrona, que sostiene en sus brazos al Santo; el sacerdote, Perot de Pertusa; los tres padrinos, Ramón Oblites, jurat en cap, Guillem de Espigol y Domingo Aragonés, jurats ciutadans; la madrina, Doña Ramona de Encarroz y Vilaragut; el macip o racional; el sacristán; el padre del Santo, con el famoso bizcocho; el Virrey y la Virreina con sus pajes; dos damas y dos vergueros. -57- Es evidente el anacronismo de la presencia de los Virreyes.

El período en que se sitúa la aparición documentada de los bultos, o sea los de San Esteban, como acabamos de ver, a finales del siglo XVI, coincide con la época en que el espectáculo teatral, o simplemente festivo, daba cabida a muchas iniciativas y artificios. A algunas de ellas nos hemos referido ya al hablar anteriormente del segundo centenario de la canonización del Santo.

De todos estos artificios, sin duda alguna, los más relacionados, con los milacres son los autómatas, de los cuales hay buena muestra, también en la beatificación de San Luis Bertrán que tuvo lugar en 1609, fecha interesante por su proximidad a la aparición de los bultos de San Esteban. Su semejanza con las fiestas vicentinas ayudará a esclarecer los problemas de los milacres.

Fray Vicente Gómez afirma que en estas fiestas un teatrillo de títeres había representado los milagros de San Luis Bertrán. La descripción del altar o más bien altares de Fray Vicente Gómez destaca la presencia de distintos elementos:

En el tablado de enfrente avía un mar y por él navegaban unas naves: movíase una borrasca y saliendo el Santo a la proa de la nao echava su bendición y cessava la borrasca; era todo muy de ver.

Pero luego añade:

Enfrente del altar principal, a la otra parte de la plaçuela havía una linda invención de títeres que hazían diferentes representaciones de milagros del Santo. En este tablado y en el de la casa de Don Jayme Bertrán uvo toda una tarde diferente y muy apazible música.

Refiriéndose al interior de la iglesia de San Esteban, que está junto a la citada plaza, comenta:

Toda la iglesia de San Estevan estava muy bien adreçada con ricas colgaduras; y la pila donde fue baptizado el Santo se adornó muy bien y junto a ella un gran tablado, uvo muchos bultos muy curiosos que hacían una hermosa representación del bautismo de San Luys.

-58-

Nótese que para San Luis Bertrán se construiría también, por lo dicho, otra colección de bultos conmemorativos de su bautismo. Esta descripción debe completarse con la de los carros triunfales o rocas que aparecen también en la procesión celebrada con motivo de tales festejos. Se trata de un carro tirado por quatro salvages.

En él había una cama o tálamo muy bien adreçado; y en la cama el Santo Luys diffunto...»
«Llevaba un organillo, que le tañía un niño muy bien, haziendo representación de la música de los ángeles con que el alma del Santo subía a los cielos. Y otros niños como ángeles cantando regaladamente. Y esta invención ganó premio.

Varey en Titiriteros y volatines en Valencia, 1585-1785, al referirse a la descripción del tablado principal, el de «la linda invención de títeres que hazían diferentes representaciones de milagros del Santo» no profundiza en el sentido de esta expresión. Relaciona el caso con las comedias de santos que formaban parte abundante del repertorio de las máquinas reales. Ahora bien, si tenemos en cuenta que dichas máquinas reales según la explicación del propio Varey, constaban de «figurillas o maniqués vestidos», «representando y hablando como si fueran vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas», podemos concluir que la representación plástica de estos milagros cobra aquí nuevas dimensiones que abundan en la idea tradicionalmente admitida sobre la evolución de los milacres vicentinos.

Por otra parte, esta pluralidad de representaciones de milagros del Santo plantea algunos problemas, como la variedad de personajes que intervienen en ellos distintos para cada milagro. Las diferentes representaciones a que alude Fray Vicente Gómez sugieren más bien distintos milagros que repeticiones del mismo. Todo lo cual nos incita a buscar otra explicación aportada por las propias palabras del mismo Varey en dicho estudio. Reconoce Varey que el empleo de términos referidos a estos espectáculos era poco riguroso. Volatín, títere, volatinero, volteador, buratín, jugador de manos e incluso juglar, eran términos imprecisos o más bien usados tan imprecisamente -59- que, como reconoce el mismo Varey, «es imposible deducir en lo que consistía la mayoría de las representaciones de volatines que tuvieron lugar en Valencia en esta época».

Conjugando su propio testimonio, tanto puede referirse a acróbatas como a muñecos, recitadores, danzantes, figurillas mecánicas, o simplemente curiosidades -como sugiere la palabra «invención» lo cual deja amplio campo a las hipótesis. Hipótesis que deben ser aplicadas por igual a la evolución de los milacres vicentinos, como es lógico, ya que éstos constituían una más de las actividades dramáticas o paradramáticas que aparecían en las fiestas.

Por otra parte el gusto por la mezcla de elementos dispares en este tipo de diversiones tiene larga tradición en el Reino de Valencia, donde ya en el Misterio de Elche nos encontramos con adultos y niños que alternan sus papeles con estatuas o bultos.

Ahora bien, si consideramos el conjunto de testimonios de Fray Vicente Gómez, incluido el relativo a las rocas, está claro que nos hallamos con artificios que bien podemos considerar como autómatas; títeres en su sentido propio o referidos a actores; bultos y niños. O sea, cuatro elementos que solos o mezclados aparecerán en los milacres vicentinos. En particular, en ocasiones de gran solemnidad.

Podemos ignorar las fechas concretas de aparición, relevo, sucesión y reaparición de dichos elementos; podemos ignorar su intensidad, pero en modo alguno podemos negar su realidad y su presencia en los milacres, aceptadas por la tradición como elementos constitutivos de los mismos.

Por otra parte sabemos que en estas mismas fiestas de beatificación de San Luis Bertrán se contó con una obra dramática, Comedia de la vida y muerte, del Santo, escrita para tal ocasión por Gaspar Aguilar y que, como es lógico, se representó.

Esta obra, de autor culto, con versificación cuidada y en lengua española, debe incluirse en el ciclo de comedias de santos, pero su comparación con los textos de milacres posteriores y con el ambiente festivo que rodea a las celebraciones vicentinas, sin duda permite establecer alguna relación entre ellos, sobre todo por el ambiente común que revela. Ciertamente que no contamos en ella con la -60- presencia de niños, pero sí se recoge una acrobacia aérea, la de transportar por los aires entre Santo Domingo y San Vicente Ferrer al príncipe de Sabiaca, enfermo, que, por lo espectacular y lo formal debe relacionarse con el propio Misterio de Elche y con el celebrado niño de la nube que, a caballo de una maroma, vuela en el segundo y tercer centenario de la canonización de San Vicente, como hemos señalado anteriormente y volveremos a señalar más adelante.

-62-

Un texto clave

A la vista de anteriores datos y reflexiones el deseo de aclarar el paso de los bultos y autómatas a los actores cobra nuevos matices hasta el punto de que más que el cuándo interesa el cómo se logra este paso. Y, para ello, dada la frecuente variación de criterios observada en el proceso, es indispensable aducir cuantos datos y hasta sospechas se conozcan, como vamos haciendo. Concretar en un momento dado el paso definitivo sería formulación no sólo arriesgada sino falsa, ya que las constantes fluctuaciones adelante y atrás, a la vez que la coexistencia de distintas fórmulas representativas son propias no sólo de los milacres sino de otras manifestaciones festivas.

Los datos aportados por Marco Antonio Ortí son singularmente valiosos en este sentido ya que su testimonio data nada menos que del segundo centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, o sea de 1655. Por lo ilustrativo del texto vale la pena citarlo en toda su extensión. Forma parte de la descripción que hace del claustro del Convento de Santo Domingo, de Valencia, en el cual se representaban bajo diversas formas varios milagros. Empieza refiriéndose a la Capilla de Nuestra Señora del Rosario de dicho Convento.

Sobre la puerta por donde se entra inmediatamente a la Iglesia, a la parte de afuera, avía un tablado grande que sobrepujava toda la portada, i sobre él avía una muralla, i una puerta de la Ciudad, que llaman de San Vicente. Sobre esta puerta avía un bulto, Imagen del Santo

con una espada en la mano, i a la parte de abaxo estaban imitados los jurados de Valencia, con sus togas carmesíes, arrodillados, i los Maceros de la Ciudad con sus ropas de grana.

-63-

Era esto una representación del milagro que sucedió, al tiempo de la peste que corrió en Xátiva, quando muchos devotos vieron al Santo sobre la puerta de San Vicente, en la forma que estava dispuesto en este altar, defendiendo que la peste de Xátiva no entrase en Valencia, como milagrosamente sucedió por intercesión del Santo.

Más abaxo de este tablado, a una estatura de hombre, avía un andamio de cinco palmos de ancho, que rodeava todo el claustriillo. A la mano derecha de la puerta, saliendo de la Iglesia, estava representado el milagro de Aviñón de Francia; luego el de Banés (sic), en una rueda grande llana; sobre ella avía un muro con dos puertas, i en la rueda estava el Santo a cavallo en una jumentilla, i el compañero detrás a pie con su báculo, dava bueltas la rueda, entrava por una puerta el Santo i salía por otra, haziendo que se detuviesse allí mucha gente a ver el artificio. Sobre el muro avía un letrado que decía: La ciudad de Banés.

Consecutivo a éste se representava el milagro de aquella muger que la aborrecía, su marido, por ser fea, el Santo, compadeciéndose de su desconsuelo, la hizo hermosa, i para esto estava allí un bulto de una muger; con la cabeça que se bolví a dos partes, tenía dos caras, la una muy hermosa, i la otra muy fea; quando mirava a su marido se bolví con la cara hermosa, i quando al pueblo con la fea.

Representávase en otra parte la predicación del Santo al Rey Moro de Granada, procurando convertirle i para este efeto se sacaron del Hospital un loco, que se llamaba Sol; éste, aunque no era furioso, tenía por tema el llamarse Rey, i en presencia y talla era muy a propósito para representar este papel. Diéronle a entender que avía llegado ya el día de su coronación, i que para ello estava dispuesto el aparato en Predicadores, adonde le llevaron, y le vistieron con ropas rozagantes, i en lugar de corona le pusieron un turbante, dándole a entender que de aquel modo se coronaban los Reyes; pusieronle en un puesto que estava a modo de solio, con su dosel, entre unos bultos vestidos de moros, para hazer la predicación del Santo. Hallóse también otro sujeto a propósito para la continuación de esta inventiva i fue un muchacho que era criado del Convento del Pilar, de edad de diez i seis años, muy simple, y muy apasionado por predicar: éste estava en un púlpito delante del Rey vestido con el Hábito de la Religión de Santo Domingo, -64- i era tanto lo que se enfurecía en predicar al Moro, hablando sin concierto i fuera de propósito, que se detenía la gente a oyrle, i ver la figura del loco, de suerte que no se podía passar por allí, i fuera el averles de quitar de aquel puesto, antes de llegarla procesión para dexar el passo franco.

Siguiendo nuestros subrayados resulta que este texto dice claramente que en tal año y en tales altares se encontraban los siguientes elementos:

En el milagro de la peste de Játiva:

-Figuras de bulto: «Imagen del Santo con una espada en la mano».

-Figurantes: «los jurados de Valencia, con sus togas carmesíes, arrodillados, i los Maceros de la ciudad con sus ropas de grana». No parece poder interpretarse que jurados

y maceros fueran de bulto, ya que lo habría especificado el autor como lo hace con la imagen del Santo; en cambio aquí dice «imitados» y además con sus togas y ropas.

En el milagro de Vannes (Banes en el texto):

-Autómatas: «dava bueltas una rueda...»; «el artificio...» soportaba las figuras del Santo a caballo de la jumentilla y del compañero detrás a pie que, indudablemente eran figuras de bulto o articuladas adosadas a la rueda.

En el milagro de la mujer fea:

-Un bulto de una mujer, sin duda también con el correspondiente artificio propio de los autómatas para conseguir el juego de la cabeza de dos caras.

En el milagro del Rey Moro de Granada:

-Actores: un loco sacado del hospital; un muchacho simple.

-Bultos vestidos de moros.

Aun admitiendo la posibilidad de que en el milagro de la peste de Játiva los imitados jurados y maceros fueran también de bulto como los moros del milagro de la conversión del rey moro de Granada, queda bien claro que el loco y el muchacho simple eran personas - 65- y que hablaban con sus propias voces en un contexto en el que se mezclan con elementos plásticos y sin duda otros escritos, los carteles, como era tradicional en los altares.

Por otra parte no debe despreciarse en absoluto el hecho de que dichos actores improvisados -el loco y el muchacho- improvisaran a su vez sus palabras.

Pero es más. Sorprende el celo de Marco Antonio Ortí en especificar la presencia de bultos, cuando los hay, con la forma ambigua con que describe otro de los milagros representados:

A esta representación se seguía la de quando el Santo siendo niño, predicava a sus condiscípulos. Estava vestido de gorruncillo, con su bolsa al lado, sobre un escaño, i muchos niños alrededor sentados, que le estavan oyendo.

¿Se trata de bultos de niños o de auténticos niños? Como siempre, el autor parece describir someramente aquellos aspectos que para el público ya son habituales; y la presencia de niños reales en los altares sería cosa frecuente, lo mismo que en las rocas, como ya hemos señalado anteriormente. No debe descartarse, por tanto, esta interpretación, como la más probable.

En semejante imprecisión parece incurrir, aunque en este caso con mayor aproximación a lo plástico, cuando se refiere al altar levantado este año en la calle del Mar:

...i llegando a la plaçuela que llaman dels Ams, vieron un sumptuoso altar, fabricado en el mismo puesto donde la suelen hazer todos los años el día de San Vicente los vezinos de aquella calle. En todo este altar una representación i memoria del milagro que la Magestad divina obró por medio de San Vicente, curando de lamparones un niño, cuyo padre lo quería llevar a Francia; i el Santo se lo estorvó, porque aviéndolo sabido le curó haziendo sobre él la señal de la Cruz.

Una vez más la palabra representación aparece ambigua sin especificar del todo cómo era y de qué elementos se componía.

-67-

Los textos de los milacres

El esclarecimiento de la antigüedad de los textos de los milacres presenta varios problemas que no resultan fáciles de resolver. Para ello contamos con los propios textos inéditos o publicados, con las referencias bibliográficas sobre las representaciones y con la consideración de la propia evolución de los milacres a partir de su puesta en escena y a partir de las noticias implícitas en los mismos textos. Bajo la forma de textos dramáticos los libritos impresos aparecen a principios del siglo XIX. Momblanch afirmó que el texto impreso más antiguo es el del Milacre practicat per el Pare Sen Visent en lo camí que va desde Lérida al poble de Balaguer en el año 1412, de Vicente Clérigues, publicado en 1832, en Valencia, en la imprenta de Eiximeno. Esta idea, aunque compartida por Llorente, Balader, Cebrián Mezquita y Vilanova, no puede sostenerse actualmente, y es prueba del desconocimiento existente sobre los milacres. Ni siquiera puede admitirse que dicho texto

sea el primero impreso entre los representados en el altar de la calle del Mar, como podría deducirse de las palabras de Momblanch.

Para Martínez Ortiz el primer milacre conservado es el manuscrito del titulado El fill del especier (El hijo del especiero), del P. Luis Navarro, cuyo tema es el de la curación de Tonet Garrigues, representado en el altar de la calle del Mar en 1817. Y para el mismo Martínez Ortiz el milacre impreso más antiguo es el de La font de Diria, publicado en 1822 en la imprenta de Benito Monfort. José Martínez Ortiz supone que esta aparición de milacres impresos que se observa tras la Guerra de la Independencia, tal vez coincida con -68- el auge del teatro costumbrista valenciano, con el que relaciona el autor los milacres al considerarlos como «cuadros de costumbres».

Quizá no le falte razón a Martínez Ortiz en cuanto dice y supone respecto a los milacres sobre todo por su aproximación al teatro costumbrista. Pero en cuanto a los orígenes, como él mismo reconoce, hay que buscar los primeros textos en épocas más remotas. Pues se tiene noticia de que en 1638, con motivo del cuarto centenario de la Conquista de Valencia, se compusieron loas que se representaron en el Mercado -¿el altar de la plaza del Mercado, tal vez?- que guardaban cierta analogía con los milacres «y a partir de entonces se siguió la costumbre de versificar estas representaciones públicas en los días de la fiesta de San Vicente Ferrer».

Guillermo Gustavino, sin embargo, es bastante más explícito al establecer relación entre los milacres y el teatro popular valenciano. Reconoce que en el siglo XVIII abundan las manifestaciones similares «a las que se añaden numerosos coloquis y rahonaments, por lo regular para describir festejos religiosos y profanos, por boca de personajes ficticios que alcanzaron cierta popularidad, como Sento el Formal, Tito Bufalampolla, o Nelo el Tripero».

Reconoce también Gustavino el general achabacamiento de la lengua valenciana en este período y señala justamente al P. Luis Navarro, autor del milacre El fill del especier, como uno de los destacados continuadores de la dignificación de la lengua iniciada por Carlos Ros.

En este sentido sitúa los milacres entre los pioneros de la revalorización del teatro valenciano «interpretados por niños y representados en altares o tablados al aire libre, con motivo de la festividad del taumaturgo valenciano en lugares tradicionales de la ciudad».

Para Gustavino es un género dramático popular que, habiendo precedido en su aparición al teatro moderno valenciano, sigue cultivándose hasta nuestros días.

De hecho hay que reconocer que conocemos por ahora dos textos significativos porque revelan el entronque de los milacres impresos -69- en el siglo XIX con estos coloquios y explicaciones tan abundantes en el siglo XVIII.

El primero de ellos data de 1801 y está impreso en la imprenta de Joseph de Orga, en Valencia y lleva el título de Coloqui entre el Retor de un Poble, Cento y Quelo sos Parroquians. Es la explicación del milacre representado en el altar de la calle del Mar.

El otro es el milacre de La font de Lliria. Representado e impreso en 1822. También se ofrece como explicación del milagro puesto en escena en la calle del Mar. Pero es de notar que para encabezar el texto dramático propiamente tal se ha escogido la denominación de Raonament. Se imprimió en los talleres de Benito Monfort.

A estos dos textos habrá que aludir más adelante.

Las noticias acerca de los textos dramáticos empleados desde el principio, si es que realmente existieron textos escritos y no simplemente orales improvisados, aparecen esporádica y ambigualmente. Precisamente por ello defendemos que, a falta de datos por aparecer, no debe formularse ninguna teoría definitiva sobre la antigüedad de los milacres, como textos, independientemente de la evolución y sucesivas transformaciones en el seno de los festejos promovidos en honor del Santo, como hemos señalado repetidamente y vamos a intentar seguir aclarando.

Tenemos presente en nuestros razonamientos el hecho bien conocido de que las formas populares de teatro han contado siempre con un margen muy amplio para la improvisación oral de los diálogos, sobre todo cuando el argumento de lo representado era conocido por el público. Debemos reconocer que en este caso se encuentran los relatos de los milagros de San Vicente Ferrer, la mayor parte de los cuales constituía un cuerpo de tradiciones orales de dominio público en Valencia y su Reino.

De hecho, anteriormente hemos citado un par de casos traídos por Marco Antonio Ortí, con motivo del segundo centenario, en 1655, de la canonización. En ellos se demuestra paladinamente que la improvisación estuvo presente: en el caso del joven loco que se creía rey, al que se le confió el papel de Rey Moro de Granada y en el del muchacho simple, del Convento del Pilar, que imitaba las predicaciones del Santo.

Pero los hay anteriores incluso. Felipe de Gauna al hablar del desfile procesional que realizan los carros triunfales o rocas con motivo de la celebración de las bodas de Felipe III, en 1599, cita algunos casos en los que con figuras de bulto se representan pasajes de la vida de San Vicente Ferrer, lo cual es buena prueba de la popularidad de los milagros y su conocimiento por parte del público. Pero al referirse a la roca de los carpinteros y cadireros dice que llevaba entre otras cosas «un púlpito cubierto de oro y plata y dentro dél havia un bonito mochacho, de hedad de unos diez años no más, vestido con abito de frayle dominico...» que representaba a San Vicente Ferrer; «y este fraylesito predicaba...». Aclara además que la madre del niño era viuda y necesitada y que esta inclinación del niño a imitar a los predicadores era frecuentemente aprovechada por ella como reclamo para mendigar.

Si a esto añadimos el caso de las ninfas que dialogan y representan un romance, también con motivo del segundo centenario, y los casos de poemas de declamados, como hemos visto, tenemos que aceptar, una vez más, que la evolución no es uniforme, pero desde el principio de los altares, con saltos adelante y atrás, la estructura de lo representado en ellos apunta al teatro y consiguientemente al texto dramático, aunque bajo variadas concepciones.

Es más. El hecho de la intervención de las ninfas, repetido en varias ocasiones, se asemeja a otro que aparece en 1816 en el altar de la calle del Mar, con el título de Versos, se recoge un texto dialogado, del que se dice «que cantarán dos niños representando a dos ángeles, ya a dúo, ya alternativamente, con acompañamiento de orquesta, en el acto de colocar el santo en el altar». El hecho debía de ser frecuente, puesto que el mismo texto, siempre en español, reaparece en 1832 (Imprenta de Eiximeno, dabant del Micalet).

En el caso de 1816, el folleto se titula Reverentes obsequios que al apóstol valenciano San Vicente Ferrer... (Imprenta de Benito Monfort. Valencia, 1816). En este mismo folleto se señala otra tradición -71- que hubo de ser frecuente en los altares y rocas, a juzgar por las alusiones anteriores. Se trata de un Sermón que predicará un niño que en esta ocasión se dirige a los fieles de Aviñón. El Sermón, también en lengua española, está preparado con tal esmero, que hasta las citas bíblicas aparecen señaladas con sus referencias.

Pero a nuestro entender, para esclarecer los orígenes de los milacres, hay que profundizar más en lo que significan los coloquios y los coloquieros.

Entre los coloquios escritos conservados algunos tratan de temas generales, pero muchos se refieren a las fiestas de Valencia, en particular las del Corpus, que intentan explicar en ameno diálogo de personajes casi fijos, entre los cuales suele estar presente el Párroco (Retor) del pueblo. Sus feligreses le explican lo que han visto en Valencia.

Pero junto a estos coloquios escritos la tradición coloca el hecho de los coloquieros que, situados en las proximidades del altar improvisan una explicación de cuanto en él se presenta o representa.

Tal vez a esto aludía el Arzobispo Mayoral en su intento de prohibir la exposición de los bultos en el interior de la Parroquia de San Esteban.

El carácter de puente que nos atrevemos a dar a estos coloquios orales entre textos o formas de milacres no escritos y los publicados en el siglo XIX, se basa precisamente en el análisis de uno de estos coloquios, el único que hemos podido hallar referido a los milacres vicentinos. Se conserva en la colección de milacres de la Biblioteca de Nicolau Primitiu Gómez Serrano, ya aludido. Data de 1801. En él bajo la forma dramática del diálogo se desarrolla un juego en el cual más que aludir a la representación plástica del altar - explicada en los poemas recogidos en el mismo folleto- parece aludirse a un juego o pantomima con movimiento que se estuviera desarrollando simultáneamente al diálogo. En esto se diferencia notablemente de los coloquios relativos a la fiesta del Corpus, como se podrá comprobar por la comparación de los textos.

En efecto, los poemas fijados en el mismo altar o en sus proximidades parecen indicar la existencia de cuadros o figuras de bulto -72- a las que van dedicados. Son: «El demonio en figura de Ermitaño tienta a S. Vicente, el qual triunfa con la asistencia de la Virgen». «A la estatua que representa la Religión Dominicana». «A la estatua que representa la Ciudad de Valencia, la qual luego después de la conquista recibió en su recinto al Orden de Santo Domingo». «Sobre les fetilleríes y astucies del drach infernal de la tramoya, y del tentador Ermitá». «El Poeta conservado en vida por gracia de San Vicente, en este mismo lugar

donde el Santo sanó prodigiosamente a un niño». «Un estudiant per riures de Sant Vicent fingintse mort, es queda mort de veres». «Sant Vicent anant a Escola, es fa preycador de gran credit». «Romanç en paronomásies sul mateix subjecte». «Al Taumaturgo San Vicente. Ode (sic) anacreóntica».

A decir verdad ni una letrilla valenciana, que no hemos citado, ni las dos octavas reales, una en cada lengua, en que el poeta agradece su curación, parecen tener como fin ilustrar representación plástica alguna, aunque no nos atrevemos a afirmarlo rotundamente. De todas formas cabe creer que el aspecto plástico del altar queda bien reflejado en las composiciones poéticas. Por el contrario nuestra hipótesis acerca de la pantomima simultánea al coloquio se apoya en los versos mismos del propio coloquio.

Cento, al principio, señala a Quelo la llegada del Retor que entabla conversación con ellos (Eu, miral; es el Retor). Pero luego el propio Cento, con palabras parecidas, celebra el advenimiento del dragón y sus acompañantes. Así:

CENTO

Eu, Quelo, mira, mira.

Ya ve fora el bergant drach.

Y prosigue la descripción, como si se tratara de una comitiva que también llega fuera, ¿o de fuera?,

¡Qué garrits que van los moços!

Molt bé els han guarnit enguany.

Mira, Nela, mira Huisa,

¡Qué ullets la doneta fa!

¡Qué boqueta de sigró!

-73-

¡Qué estiradeta que va!

¡Rayo, rayo, el Maquiniste!

¡Rayo, el Clavari y Companys!

¿No li plau, Senyor Retor?

Y el Retor, lamentándose de que sus parroquianos se queden tan sólo en la corteza, en el aspecto festivo de la representación, exclama:

No es este el fi del Clavari,

Ni la intenció dels Companys

Quant fan al viu les tramoyes

Pintant les gestes dels Sants.

Vosatros mireu la corfa

Y en lo moll may no y tocau.

Si la expresión fora (fuera) es fundamental en la cita anterior para indicar que los personajes vienen de fuera del altar -tal vez entran por las dos famosas puertas laterales-, no tiene menos importancia la alusión a las tramoyas hechas al vivo, que creemos no necesitan aclaración, por lo de hechas al vivo.

Cabe admitir que realmente haya una tramoya -¿representación?- fija a la que se alude en una de las décimas valencianas «Sobre les fetilleríes y astucies del drach infernal de la tramoya y del tentador Ermitá», y en la primera «El de monio en figura de Ermitaño tienta a S. Vicente, el qual triunfa con la asistencia de la Virgen» que no serán más que el refuerzo escenográfico y el recordatorio permanente, cuando cese la representación, de lo que se está representando.

Pero no cabe dudar de la intervención de personas vivas como el clavario y sus compañeros que llegan al milacre.

Incluso el Retor interrumpe sus requerimientos morales al reconocer que la tramoya para nosotros aquí la representación vivalo hace. Algo así como si no quisiera robar durante más tiempo la atención que ha de volcarse por completo sobre el espectáculo.

Esta interpretación nuestra del texto de 1801 se ve reforzada por el análisis de otro de los textos impresos más antiguos, el de 1822, también antes aludido. Recoge el episodio de La font de Liria -74- y se presenta bajo forma de coloquio entre cuatro personajes, Doménech, Antoni, Fontanelles y Tadeo. Sin duda alguna por esta misma razón se denomina Raonament. Pero la novedad que ofrece éste radica en que el coloquio que tienen los cuatro

personajes con motivo de visitar el emplazamiento de la fuente de Liria, ahora seca, no supone explicación del milagro, sino planteamiento del problema que los aflige. El coloquio se ve interrumpido por la llegada de San Vicente al que le suplican que haga un milagro, y lo hace. Termina con el recuerdo del año en que tuvo lugar el milagro de la fuente y con los vivas de rigor al Santo.

No quedarían completas estas reflexiones acerca de la antigüedad de los textos de los milacres y la oscuridad que los rodea hasta el siglo XIX, si no hiciéramos algunas consideraciones más.

Los milacres se encuadran en una manifestación festiva popular propia más bien de gente baja. Prueba de ello son las numerosas prohibiciones antes del siglo XIX. Las noticias de estos festejos populares, escasas, alternan con las de las representaciones oficiales de los centenarios. En éstos sólo se alude a los textos cuando se trata de autores de una cierta categoría social, como en el caso de las ninfas y su representación en el bicentenario vicentino, caso de la obra dramática de Gaspar Aguilar en la beatificación de San Luis Bertrán, etc. En estas mismas ocasiones se da más importancia al ornato y riqueza material -pinturas, candelabros, artificios, joyas y a lo sorprendente -loco que se cree rey, simple que se cree predicador, fuentes de agua, vino, leche, animales vivos- que a lo literario representado por los textos o sus improvisaciones.

En consecuencia debemos concluir que en los centenarios y demás ocasiones extraordinarias los milacres experimentan una regresión hacia lo plástico, o por lo menos un verdadero enmascaramiento, aunque sea para exaltarlos y ennoblecerlos. Recuérdese el caso de la representación de la conversión del Rey Moro de Granada a cargo del loco y del muchacho simple del que se dice, en el segundo centenario que hubo de apartar al gentío que contemplaba el espectáculo «antes de llegar la procesión para dexar el passo franco», como -75- si la representación dramática fuese furtiva dentro del contexto oficial de los festejos.

El mismo Vicente Boix, autor de milacres y relator del cuarto centenario de la canonización del Santo, alude a ellos calificándolos siempre como autos sacramentales, pero dándoles muy poca importancia en su relación oficial. Y esto sucede nada menos que en 1855, cuando existen ya abundantes textos publicados, y los milacres, superadas todas las prohibiciones anteriores, gozan, por lo menos en el aspecto dramático, de un verdadero período áureo. El mismo, al cerrar el capítulo II dedicado a recordar las fiestas seculares anteriores dice como de pasada: «Tales son en globo los obsequios seculares que se han tributado en siglos anteriores a la memoria del más grande de los hijos de Valencia, sin que necesitemos recordar ahora su festividad anual con sus célebres autos sacramentales».

Reconoce su antigüedad y los califica de célebres, pero los cita como una actividad más dentro de los festejos:

Las antiguas asociaciones de los altares de las calles del Mar, Tros-Alt y Mercado, solemnizan de manera extraordinaria el siglo cuarto de la canonización de S. Vicente Ferrer: músicas, procesiones, autos sacramentales, funciones religiosas, árboles de cucaña, fuegos artificiales y distribución de raciones ocuparía a los clavaros en los días de fiesta.

Con esta actitud de falta de valoración y desconocimiento de lo que significan los milacres, no debe sorprender la oscuridad que rodea sus orígenes y hasta su realidad actual.

Respecto a la transmisión de los textos de los milacres ya hemos destacado que en sus folletos se da cabida también a los poemas fijados en el altar. Es más, al principio aparecen folletos sólo de poemas, entre los cuales el primero conocido es Poesías que sirvieron para la fiesta de San Vicente, de la calle del Mar. Año MDCCLVII, siendo clavario Don Mauro Oller y Bono, Regidor perpetuo de esta ciudad de Valencia. En Valencia en la Imprenta de Agustín Laborda. Año 1757. A éste le precedieron, por supuesto, los poemas y cantos de las ninfas, ya citados, recogidos por Marco Antonio Ortí con -76- motivo de la celebración del segundo centenario de la canonización del Santo, en 1655.

A partir de la segunda década del siglo XIX la aparición de milacres impresos toma mucho auge. Limitándonos a los anteriores a 1832, fecha de la publicación del de Vicente Clérigues -Milacre practicat per el Pare Sen Vicent en lo camí que va desde la siutat de Lérída al poble de Balaguer, en el añ 1412- durante un tiempo considerado como el más antiguo, hay que citar:

De 1801

Coloqui entre el Retor de un Poble, Cento y Quelo sos Parroquians, de J. B. C. De la calle del Mar. Imp. Joseph de Orga.

De 1817

El fill del especier, del P. Luis Navarro. De la calle del Mar. Manuscrito.

De 1822

La font de Lliria. Anónimo. De la calle del Mar. Explicasió... Imp. Benito Monfort.

De 1827

La font de Lliria. Anónimo. De la calle del Mar. Reedición del de 1822. Diario de la Ciudad de Valencia.

De 1828

Drama de la preciosa muerte de San Vicente Ferrer, Patrón de esta ciudad y reyno acaecida en Vannes de Francia, de Miguel Magraner y Soler. Imprenta López. Representado en la calle del Mar por los niños huérfanos del Real Colegio de San Vicente Ferrer.

De 1829

Poesías y milacre del altar del Pare Sen Vicent Ferrer, de Vicente Clérigues. De la calle del Mar. Imprenta de Benito Monfort. Trata del milagro de la venta aparecida y desaparecida en las cercanías de Albaida.

De 1830

El selós arrepenitit. Anónimo. De la calle del Mar. Imprenta de José Gimeno. Trata de un caso de celos resuelto porque el niño reconoce milagrosamente a su padre.

De 1831

Milacre de Sen Visent Ferrer que se representa... Anónimo. De la calle del Mar. Imprenta de Francisco Brusola. Trata del encuentro del Santo con el conde de Urgel, cuando éste lo quiso matar, resentido por el resultado del Compromiso de Caspe.

-77-

Desde ahora en adelante aparecerán muchos milacres, muchas veces con indicación de autor y casi siempre del clavario que preside las fiestas en el año. Con todo la abundancia de textos reseñados sin año de impresión y la forma cómo irrumpen, a juzgar por el catálogo de José Martínez Ortiz, en el que figura como más antiguo el manuscrito de 1817, indican a las claras que nuevos hallazgos y pormenorizados estudios pueden deparar todavía algunas sorpresas que aportarían nuevos datos y posibilidades de matizar las interpretaciones. Dado que la mayoría de los milacres se han conservado en colecciones particulares celosamente guardadas, los hallazgos a que aludimos se hacen más fáciles.

El catálogo de Martínez Ortiz, que prudentemente se presenta como «ensayo de catálogo», ofrece nada menos que 176 obritas, caso insólito de proliferación en un período de unos 130 años, para un tema monográfico como éste. La justificación de esta plétora sólo puede buscarse, habida cuenta de la cantidad de posibles folletos perdidos, en la popularidad y en una tradición anterior más arraigada en la realidad que lo que puedan significar los datos hallados.

En efecto, aun suponiendo, como cabe, por las indicaciones de las reediciones del mismo milacre que una misma obra haya sido montada durante varios años en el mismo altar, hay que tener en cuenta que son por lo menos doce los altares conocidos que con más o menos altibajos, pero con creciente rivalidad han ido representando todos los años -salvo los críticos de la Guerra Civil de 1936-39. Cada altar buscaría cada año presentar un milacre distinto de los demás. Esto da inmediata mente un contingente de milacres superior al conocido, y crea en torno a este género un fenómeno de abundancia realmente singular.

Por supuesto que los cálculos anteriores parten de principios del XIX, momento en que empiezan a aparecer los textos escritos, pues de todo el período precedente, que arranca en 1461, ya hemos dicho que no se han conservado textos de milacres.

-79-

Características de los textos de los milacres

No hace falta señalar que el objetivo inmediato de los milacres es siempre el mismo: escenificar un milagro del Santo. Los milagros escogidos, por otra parte, se repiten a menudo entre los diversos autores e incluso en manos del mismo autor.

El hecho milagroso es siempre el centro de la obrita. Alrededor de él, y sobre todo precediéndolo, se teje una trama más o menos cómica, con aportaciones costumbristas y elementos de suave crítica. Evidentemente todo esto demanda la presencia de personajes secundarios no directamente implicados en el milagro, pero necesarios para el desarrollo dramático.

Los primeros milacres presentan carácter de explicación. Así sucede con el anónimo de 1822 en el que aparecen dos palabras clave: explicación y razonamiento (explicació y raonament). Se refiere a la fuente que el Santo hizo brotar milagrosamente en Liria.

Esta explicación, no obstante, se limita a una introducción para justificar la representación del milacre. El referido de *La font de Liria*, de 1822, aparece publicado nuevamente en 1847. En esta última edición se mantiene el texto primitivo en su integridad, pero lo que en la primera se califica como explicación, en la segunda figura como argumento. Y hace referencia a la historicidad del hecho que luego se dramatiza.

Sin embargo, en el que Martínez Ortiz atribuye al P. Luis Navarro, rebautizándolo con el nombre de *El fill del especier* (El hijo del especiero) y situándolo en 1826, del que nosotros poseemos copia acreditativa de que se representó en 1817, esta presentación o introducción tiene ya estructura dramática. Responde más a la idea de loa.

-80-

A medida que se complica la acción dramática se introducen elementos y situaciones ajenos al hecho central del milagro. Esta forma de contaminación dramática lleva a introducir dos milagros en la misma obrita escénica. Así se anuncia ya desde sus títulos en obras como *Milacres del loco y el baldat* (Milagros del loco y el tullido), de Vicente Sanchis Roig, en 1857; o en *Lo fanátich de Traiguera o tres milacres en ú* (El fanático de Traiguera o tres milagros en uno), de Jaime Peiró y Dauder, publicado en 1863; igual sucede en *Dos milacres en un vol*, de Manuel Sánchez Navarrete, impreso en 1945, en el que el Santo devuelve el habla a un mudo y convierte y recupera a un vago descreído. La presencia de varios milagros en una obra se hará prácticamente norma habitual en la producción de Sánchez Navarrete, tan significativa a partir de 1945.

Estos hechos milagrosos, por regla general, son muy humanos. Ciertamente son maravillosos, como corresponde a su condición milagrosa. Pero son poco fantásticos. Curaciones, resurrecciones, conversiones, apaciguamientos de luchas son los más frecuentes. Por supuesto, todos tienen final feliz.

Entre las escasas notas de fantasía hay que reseñar el contenido en *Vol de palomes* (Vuelo de mariposas), de José María Bayarri, de 1918. Hace referencia a las mariposas que rodearon el cadáver del Santo, después de su muerte, atraídas por el perfume que despedía su cuerpo. En cambio los pecadores y criminales raramente son castigados. El Santo

siempre alcanza su conversión. La vanitat castigada, de Eduardo Escalante, en 1855, y La mort de la princesa, de Joaquín Badía y Adell, en 1891, echan mano del mismo hecho: el castigo recibido por la princesa de Aragón Doña Juana de Prades que asistía ostentadamente vestida y ricamente enjoyada a un sermón de San Vicente. En castigo por esta actitud que resultaba escandalosa recibió en la cabeza el golpe de una piedra que se desprendió de un tejado de una casa de la plaza en que el Santo predicaba. La Princesa cayó muerta. Naturalmente el Santo la resucitó no sin antes advertir a los presentes: «So segaos que la piedra no ha caído para matarla, sino para que todo el mundo supiese que Doña Juana traía la cabeza tan bien armada que podía resistir cualquier golpe de piedra». La alusión, -81- lógicamente, iba por las piedras preciosas y diamantes que lucía en su peinado.

La situación límite que aboca a la dureza inicial, luego suavizada por el final feliz, aparece también en El estudiant mort y resuscitat, de 1851, cuyo autor se esconde bajo las siglas V. D. Versa sobre un milagro atribuido al Santo a la edad de dieciséis años. Un muchacho de su edad se prestó al juego de fingirse muerto, para poder así simular una falsa resurrección y desacreditar al Santo. Los chicuelos organizadores de la broma no pudieron reírlo, porque quedó muerto de verdad. Luego el Santo, al ver el arrepentimiento de todos, obró el milagro de resucitarlo. Por supuesto el Santo siempre se considera a sí mismo como humilde siervo de Dios a cuyo temor exhorta en cada ocasión.

Este mismo tema tiene una versión posterior, L'estudiant resucitat, de Vicente Nicolau y Balaguer, 1927. Este ambienta el hecho recurriendo a la contaminación con un cuento valenciano de raíz picaresca que presenta a unos estudiantes que engañan a un labriego comiéndosele un cerdo que llevaba al mercado.

La figura del diablo como encarnación del mal aparece en varios milacres. Lógicamente el demonio lucha contra San Vicente Ferrer, ya buscando desacreditarlo ante los fieles, ya intentando arrebatarle algún pecador a punto de convertirse. El caso más celebrado en los milacres es el del fingido ermitaño de San Mateo que pretende impedir a la gente que vaya a oír la palabra del Santo de paso por la citada villa del Maestrazgo. Este tema fue aprovechado por Pascual Pérez Rodríguez en El diable pres, de 1855, en que traza un vígoroso cuadro. También lo recoge Félix Pizcueta, en 1868, en L'ermitá de San Mateu.

La vena poética y casi cuentística está presente en el tema de El mocadoret que ha dado lugar a una de las tradiciones más espectaculares. Inspira a José Bernat y Baldoví El mocador, en 1859, y a Antonio Asencio Castillo El mocaoret milagrós, en 1907. Y da nombre a una calle de Valencia.

-82-

Se trata del más popular, quizá, de todos los milagros de San Vicente, obrado en Valencia en 1385 en favor de una mujer pobre y desamparada. Esta fue socorrida de manera original. Hallábase el Santo predicando en el mercado y movió a los que lo escuchaban a que llevasen sus viandas a una pobre mujer que yacía en el lecho y cuyo camino, les señaló un pañuelo que el Santo echó a volar, deteniéndose en la casa donde ésta se hallaba.

Hay otros milacres en los que los temas pueden merecer calificaciones muy diversas, sin excluir las de banalidad y hasta trivialidad. Esto hay que explicarlo, sin duda alguna, por la proximidad de la figura de San Vicente Ferrer al pueblo valenciano. Para éste San Vicente no es sólo el mediador decisivo en el Compromiso de Caspe, el pacificador de bandos que luchan entonadamente en las calles de Valencia o de Castellón. Es también el amigo con capacidad para resolver todos sus problemas. Así se explica que intervenga por ejemplo para transformar a una mujer fea en guapa, consiguiendo, además, la reconciliación de la antigua fea con su esquivo marido. El tema lo recoge José Bernat y Baldoví en *La fealdad y la hermosura*, en 1859. De esta obra se conocen por lo menos tres ediciones. El mismo tema vuelve a recogerlo Matías Ruiz Esteve en *la Micaleta es bonita*, sin fecha, y Francisco Vidal Roig en *La llecha (La fea)* en 1919.

Les tres figues (Los tres higos), de Antonio Asensio Castillo, en manuscrito sin fecha, trata de un hecho no menos singular. Una mujer embarazada tuvo el antojo de querer comer higos fuera de tiempo. El marido, ante las insistentes demandas de su consorte, invocó al Santo ya difunto. El resto ya se puede imaginar: la higuera que tenían en la huerta, a la puerta de su alquería, produjo tres higos, en pleno invierno, sin que brotaran siquiera hojas.

El tema melodramático y hasta truculento aparece por lo menos en un tema bastante reproducido en los milacres. Es el de *La loca de Morella* que con este mismo título inspira a Miguel Preciado en 1851. Joaquín Balader lo reproduce en 1869 en *El chiquet descuartisat*. Y Josefina Lázaro Cerdá, única mujer autora de milacres, -83- según nuestros datos, lo reproduce nuevamente en 1949. Se trata de una madre enajenada, esposa de un notario de Morella, que descuartizó a su único hijo y lo preparó para la comida que la familia ofrecía al Santo de paso por Morella. El Santo, aterrorizado al saberlo, echó la bendición sobre el macabro manjar y el niño surgió del lance sano y salvo. El Santo además devolvió el uso de la razón a la madre.

Aunque muchos de los milacres antiguos y bastantes de los posteriores acreditan su base histórica en las colecciones de milagros del Santo recogidas por sus biógrafos, no cabe la menor duda de que el elemento folklórico tiene aportaciones significativas. Como tal puede interpretarse la obra de Vicente Ferri García cuyo título evoca al legendario burrito de San Vicente. *El burret de Sent Vicent o un burret caritatiu* lo publica su autor en 1943 (Imprenta J. Ruiz. Valencia, 1943). Fue compuesto expresamente para el altar del Tros-Alt y no aparece recogido en el Catálogo de Martínez Ortiz.

Esta obrita de Ferri trata de la conversión de tres estudiantes enemigos de la religión. La acción se sitúa en un pueblo de la provincia de Alicante. El tratamiento es humorístico. La grafía y la sintaxis están en la línea tradicional de los milacres. Contiene rasgos de humor y aciertos expresivos familiares: Chi, toca, toca... Y termina nada menos que con un sermón de Motiló.

L'ultim sermó, de E. Peris-Celda Puchades, Premio Las Provincias 1968, se presenta como escenificación asainetada de unos cuantos pasajes de la vida del Santo. Fue escrito para el altar del Carmen. Aunque su linea lingüística se aleja de la tradicional, de vez en cuando aparecen formas auténticamente populares, lo cual da carácter de hibridez al resultado final. Ofrece el caso de poner término a las discusiones entre marido y mujer porque el Santo aconseja a ésta que mantenga en la boca un sorbo de agua cuando llegue a casa el marido con ganas de discutir. El agua ha de ser del pozo del Convento de los Dominicos. Luego, cuando se ha alcanzado el objetivo, le confiesa que el remedio no está en el agua, sino en que para mantenerla hay que tener la boca cerrada y ha de guardar silencio.

-84-

La loa inicial se presenta bajo la forma de pregón. Este milacre tiene notable extensión: 29 páginas.

-85-

Periodos de aparición

La escasez e imprecisión de datos anteriores al siglo XIX obliga a ser cautos en cuanto a la posible determinación de los períodos de aparición de los milacres.

Tanto si tomamos como primer texto explícito el manuscrito del P. Luis Navarro de 1817, titulado por Martínez Ortiz El fill del especier como si le atribuimos la primacía al coloquio de 1801 de J. B. C., al que nosotros consideramos como puente, el período anterior al siglo XIX cae de lleno por ahora en el terreno de la conjetura.

Datos más abundantes y contrastables nos empujan a creer, en cambio, que en 1817 se abre un período que va hasta 1850 en el que puede registrarse casi cada año la aparición de un milacre. Tal vez se deba esto a la necesidad de proveer anualmente de texto al altar de la calle del Mar, que hasta ese momento procede en solitario en cuanto a publicaciones se refiere. El conjunto de 13 obras sin fecha en el ensayo de catálogo de Martínez Ortiz da pie para pensar que algunos de los años que aparecen sin su correspondiente milacre, podrían quedar cubiertos afinando un poco más la datación o mediante nuevos descubrimientos. El hecho es que desde 1817 a 1850 sólo hay doce años sin milacre. De los cuales ocho deben situarse entre 1817 y 1828, lógicamente los más difíciles para que hayan podido sobrevivir, si los hubo, por no haberse despertado todavía la afición coleccionista que ha salvado a los existentes, casi todos ellos pertenecientes a colecciones particulares, algunas de las cuales cedidas en la Biblioteca Municipal de Valencia. Estas circunstancias, por supuesto, dificultan la investigación y consiguientemente las conclusiones definitivas.

-86-

Muy ilustrativo resulta el hecho de que en la cubierta del manuscrito, de El fill del especier, del P. Luis Navarro, figure un oficio del Corregimiento de Valencia en el que se afirma que de todos los milagros remitidos para presentarse en la calle del Mar el de los estudiantes no se cree auténtico y, aunque el de la fuente de Liria no desmerece la aprobación, júzgase este último digno de todo crédito, o sea el que tiene como argumento la curación del niño Garrigues.

Demuestra esto que en tal año se contaba con varios milacres nuevos para representar, de los cuales sólo uno fue elegido.

Como autores hay que destacar en este período al P. Luis Navarro, que a veces cuenta con la colaboración de José Garulo, a Vicente Clérigues, y, por su extraordinaria personalidad al P. Juan Arolas con un milacre en 1835.

A partir de 1851 las publicaciones aumentan. Ello se debe indudablemente a que en 1851 se incorporan a esta tarea de publicar milacres el altar del Tros-Alt y el del Mercado, en el mismo 1851. En 1863 el del Colegio de los Huérfanos de San Vicente Ferrer. Y en 1866 el de la plaza denominada de la Constitución, de la Seo o de la Virgen. También en 1864 publica el altar de la plaza de la Pelota. Esto hace que algunos años se llegue a contar con cinco o seis milacres. Esta línea de producción se mantiene, aunque algo más débil, hasta 1870. Indudablemente los festejos organizados con motivo del cuarto centenario de la Canonización del Santo tuvieron que influir en este desarrollo.

-87-

De 1870 a 1920 los milacres aparecen -siempre según los datos proporcionados por Martínez Ortiz-, con una regularidad que asegura el prometido de uno por año, pese a ser varios los altares que para estos años ya han adquirido tradición de publicarlos. El año 1919 vuelve a ser la excepción con cuatro publicaciones que muy bien podrían ser el exponente del trabajo de un autor, pues tres son de Francisco Vidal y Roig La llecha (la fea) y Lo primer resusitat (El primer resucitado), éste con dos ediciones. Este último, por cierto, fue el premio al mejor milacre con motivo del V Centenario de la Muerte de San Vicente Ferrer.

De 1920 a 1939 tan sólo se registran tres milagros datados. Varias circunstancias pudieron influir y, por supuesto no está totalmente ajena la situación política del momento, ya que de 1931 a 1939 no hay ninguno. En 1940 los milacres reemprenden un nuevo período, primero tímidamente, pero luego con cierto esplendor. Aunque hay que señalar que en éste las obras ya no suelen aparecer impresas sino simplemente mecanografiadas.

La presencia de algunos autores prolíficos en cada uno de los períodos y las reediciones de algunas de estas obras necesitarían de un estudio más detallado que hemos de suplir por conjeturas al faltar a la vez datos concretos sobre algunos de los aspectos de las fiestas sometidas a distintas variaciones y transformaciones. José Bernat y Baldoví acapara la atención editorial de milacres, en 1859, nada menos que con cuatro publicaciones. Este, junto con Eduardo Escalante y Vicente Boix, serán los autores de más envergadura del que podemos calificar como segundo período en la aparición de milacres.

Pero a la vista de las ediciones y las representaciones, hay que concluir que no siempre la doble edición de la misma obra, en imprentas distintas además, supone la representación de la misma en distintos altares, a la vez, sino que sorprendentemente señala muchas veces su presentación en un solo altar. Aunque, como es lógico, abundan los casos de repetición en distintos altares, sobre todo en años sucesivos.

Martínez Ortiz parte de los milacres recogidos en su Ensayo de catálogo para establecer un índice de altares por años. A partir de los propios folletos de los milacres señala el clavario que presidía los festejos y el milacre representado. Este estudio, minucioso, por su procedimiento, se limita a sistematizar los datos aportados por los folletos, pero sienta las bases para investigaciones complementarias, como serían las que persiguieran como fin descubrir los milacres en los años que aparecen como vacíos en dicho catálogo, o el hecho no menos curioso que el altar de la calle del Mar, en el que aparecen regularmente fechados los milacres, a partir de 1897 ofrezca sólo un milacre fechado, en 1910, y otro sin fechar, aunque posterior a 1900. Sorprende que alrededor de 1910 se produzca un corte en torno a -88- los altares más tradicionales como son el de la calle del Mar, el del Mercado, el de Tros-Alt y el de la plaza de la Virgen. Las publicaciones en estos altares no se reanudan hasta después de 1940. En cambio de 1913 a 1917 publica cada año uno el altar de la plaza del Carmen que no publica más ni antes ni después.

Todo esto nos llevaría a descubrir otros milacres, posiblemente inéditos, así como a rastrear por qué se producen todas estas fluctuaciones.

Los retrasos en la edición de milacres representados supondrían profundizar en la forma de actuar el altar. En esta línea hay que interpretar el hecho de que a partir de 1940 muchos queden sin editar o se editen con notable retraso.

La multiplicidad de ediciones de algunos milacres, a veces el mismo año, confirma la suposición, apoyada por tradiciones orales, de que los folletos de los milacres se vendían al pie del altar al público asistente al espectáculo para que lo pudieran seguir mejor, igual que se venden ahora los llamados librets de falla entre los visitantes de las mismas. O bien se repartían entre los asociados o cofrades del altar. Prueba de esta intención informativa es que algunos libritos de los milacres, empezando por el anónimo de La font de Llíria, de 1822, atestiguan ser la explicación del milacre que se representa en el altar. Encabeza así el citado texto: Explicació del milacre fet per Sen Vicent Ferrer el añ mil cuatres ents deu en la vila de Llíria, el cual se representa enguañ al viu en el altar prinsipal del carrer de la Mar de esta siutat de Valencia. Y después de una breve explicación del milagro, empieza el Raonament, que es el texto dramático del milacre.

La distinción entre la explicación del milagro obrado por el Santo y su representación dramática al vivo (al viu), como se hace notar en el título, es una prueba más de que en el Coloqui, de 1801, como hemos señalado, se supone simultaneidad entre el coloquio y la representación del milacre, en forma de pantomima tal vez. También en este caso se habla de representación al vivo. Y ésta sería la diferencia fundamental entre este coloquio y los referidos a la fiesta del Corpus y otras festividades.

El carácter de recordatorio del folleto del milacre se acentúa ¿ende el momento en que la mayoría de ellos, por regla general, y sobre todo los más antiguos, contienen los poemas que quedan escritos y expuestos en el altar, para el público que no vea la representación, sino que se conforme con ver las alegorías expuestas o los restos de bultos de la época anterior que, como hemos visto, se prolongan y mezclan con las representaciones dramáticas. Obsérvese que el carácter de recordatorio se va imponiendo al de explicación, el que llega a desplazar totalmente, a medida que se impone la representación dramática.

Otra cuestión interesante será pensar que los milacres tengan validez y aceptación para ser representados en otras ocasiones distintas de los altares. Eso parece indicar el hecho de que algunos de ellos se hayan incluido en colecciones de teatro infantil, como veremos luego.

Naturalmente la abundancia de textos estará en proporción directa con las representaciones, pero éstas no se pueden deducir de los acabados índices de Martínez Ortiz porque su historia de los altares queda truncada cuando no hay en el catálogo obra que le corresponda. En este sentido su honradez al titularlo Ensayo de Catálogo incita a nuevas recopilaciones y clasificaciones de textos que irán completando el panorama y llenando vacíos hasta ahora insalvables, si realmente se llegan a encontrar.

Por eso es lamentable de todo punto de vista que no se haya conservado más que el nombre de Lo misteri de la vida y milacres de Sanct Vicent Ferrer, nostre patró, del que sólo se sabe que tenía como base una roca en la procesión del Corpus de 1576.

Cabría incluso suponer que este misterio consistiera en una representación meramente plástica, como otros, y, por tanto, careciera de texto. Wardropper así lo entiende para los misterios anteriores a 1517. Hasta esta fecha, según él, a los actores integrados en las rocas no se les permitían ni siquiera sencillas pantomimas. Pero si parece difícil admitir que esta costumbre rigiera plenamente en Valencia, más problemático se presenta determinar cómo fuera exactamente esta roca de San Vicente Ferrer, dada la fecha, 1576, tardía -90- para la prohibición aludida por Wardropper, y habida cuenta de la devoción profesada al Santo en la ciudad. La existencia de texto para este misterio, aunque no puede probarse, tampoco parece inverosímil.

Por otra parte, el catálogo de Martínez Ortiz ha dejado fuera algunos títulos que cronológicamente tenía que haber recogido. El vi milagrós, de Joaquín Balader, que cabe situar entre 1860 y 1870, La conversió de una jodía, de Vicente Sanchis Roig, probablemente de la misma década, y La loca de Morella, de Pascual Pérez Rodríguez, representado en 1863 en el Colegio Andresiano de Valencia. De estos tres habla Constantí Llombart en Los fills de la Morta-Viva. No es aventurado suponer que a medida que los milacres despierten el interés del investigador, esta lista se vaya haciendo cada vez más larga. Incluso cabe pensar que títulos como El diable en capa de sant, de Pelayo del Castillo, y La conversió d'un avaro, de José Nebot, puedan pertenecer al género. Pero este extremo no lo hemos podido comprobar por ahora, por conocerlos sólo por referencias.

Personajes y estructura

Personajes y estructura sin duda alguna han variado en los milacres. Para los de la época anterior al siglo XIX, de cuya existencia tenemos tan sólo referencias, resulta difícil suponer cuál sería su estructura.

Cabe pensar que Lo misteri de la vida y milacres de Sanct Vicent Ferrer, nostre patró, que se presentó en la procesión del Corpus de 1576, tendría estructura parecida a los otros misterios conocidos y conservados, o sea los de Adán y Eva, San Cristóbal y el Rey Herodes. Aunque, siendo éstos anteriores podría haber entre ellos notables diferencias.

¿Cabe suponer, por la proximidad de las fechas, que tuviera algún parecido con la Comedia de la vida y muerte, de San Luis Bertrán, escrita por Gaspar Aguilar y presentada en 1609, con motivo de la beatificación de dicho santo?

Por lo menos habrá que intuir algunas diferencias entre ambas, empezando por la de la lengua, ya que la de Gaspar Aguilar está escrita en castellano.

La de San Vicente en realidad había de ser un entremés o misterio en la línea de los presentados en las rocas, con todas sus consecuencias: con sus elementos plásticos, sus cantos y danzas, como era habitual en el género. Mientras que la de San Luis era una comedia de Santos que se presentó en escenario o tablado fijo, con motivo de una conmemoración oficial. Por otra parte, a juzgar por el año y por la categoría del autor de la segunda, imaginamos que superaría a la primera en tramoya y máquina teatral.

Esta obra presenta varios pasajes de la vida de San Luis Bertrán, entre ellos el milagro de la curación del príncipe de Sabiaca, para el cual, en la acotación se señala una intervención realmente espectacular: «Suenan la música y Santo Domingo y San Vicente Ferrer traen por el ayre al Príncipe de Sabiaca con ropa de levantar y tocado de suerte que parezca que le arrebataron de la cama».

Por cierto que San Luis atribuye sus milagros a Santo Domingo y a San Vicente Ferrer, lo cual no deja de ser un homenaje indirecto, aunque compartido, al Santo milagrero por excelencia que es San Vicente en la opinión del pueblo valenciano. Dice San Luis:

Todo lo devo a mis santos

Domingo y Vicente, a quien

consagro favores tantos...

Con el aver venido a visitalle

desde Torrente, donde estava enfermo,

el Príncipe famoso de Sabiaca

que se llama Don Pedro Cernovichio,

a quien Santo Domingo y San Vicente

arrebataron de su cama propia,

con tan grande presteza, que se ha visto

faltar allá, y estar aquí en un punto.

Es interesante hacer notar que en la procesión en honor de San Luis, también reseñada por Gaspar Aguilar, en verso, se encuentran dos octavas reales altamente significativas:

Assoman por la plaça, con más gloria

que el Sol por los balcones orientales,

tres carros dignos de inmortal memoria

hechos a imitación de los triunfales:

Pintada entre los tres viene la historia

de los divinos hechos inmortales

açote riguroso del profundo.

De este carro la música mantienen

muchos ángeles bivos y pintados;

los bivos con cantares entretienen

a los que están de oyrlos admirados,

-93-

los que pintados en el carro vienen

llevan en vez de estolas, enlazados

motes y letras con que al mundo espantan,

y, aunque con lenguas mudas, también cantan.

A juzgar por los subrayados, nuestros, resulta que entre los tres carros o rocas se representa un todo que forma unidad y en el «carro de los colchoneros», que es el aludido en la estrofa citada en segundo lugar, se destaca perfectamente la distinta función de los ángeles vivos y los pintados, prueba clara de la coexistencia en la misma roca de actores y grabados o figuras de bulto.

Por lo que se refiere a los versos cantados y danzados por las ninfas con motivo del segundo centenario de la canonización de San Vicente, ya hemos señalado su estructura y contenido más bien líricos que dramáticos, lo cual inclina a creer que su puesta en escena se aproximaría mucho a las pantomimas desarrolladas junto a las rocas, aunque en esta ocasión con carácter menos grotesco. Por ello cabe tal vez considerarlas como loa. Algo semejante sucedería con los versos fijados en el altar y sus proximidades. El hecho de que algunas veces se declamaran junto al altar es innegable. La forma de hacerlo, con todo, sería varia, a juzgar por la variedad de estrofas y contenidos comprobables en los restos que nos han llegado. Por ello mismo debe suponerse que algunas veces la declamación no estaría muy distante de una rudimentaria dramatización.

Anteriormente ya hemos aludido a la estructura de coloquio que tienen tanto el Coloquio de 1801 como La font de Lliria, que se nos presenta como explicación, y las diferencias que separan a estas dos obritas. Indudablemente éstas son las herederas de los coloquios tradicionales en el siglo XVIII, tal vez basados estos mismos a su vez en otros anteriores probablemente orales. Los personajes que intervienen en el Coloquio de 1801 son precisamente los tipos clásicos del género, aunque el desarrollo e intención del coloquio, para nosotros, se aparta de los tradicionales. Ahora bien, el hecho de que entre el Coloquio de 1801 y el Raonament de 1822 aparezcan obritas dramáticas con estructura dramática más elaborada, como serán posteriormente -94- los milacres, y que justamente en el Raonament pueda verse una contaminación de coloquio con milacre, por la aparición directa del Santo que interrumpe el diálogo para obrar el milagro, hace pensar una vez más

que la evolución fluctuante de los milacres con sus saltos adelante y atrás tantas veces señalada en este trabajo, es algo que debe tenerse muy en cuenta.

También la presencia del sermón, otra de las actividades que sería frecuente sobre los altares, aparece aquí en La font de Llíria, y además ofrece la particularidad de que mientras el Raonament entre los personajes Doménec, Antoni, Fontanelles y Tadeo se desarrolla en verso, el sermón del Santo está en prosa, cosa que forzosamente nos ha de recordar el Sermón incluido entre los poemas del altar de 1816.

En su conjunto La font de Llíria ofrece caracterización elemental de los personajes y débil estructura teatral, prueba de que nos encontramos ante un texto escasamente dramático semejante a los razonamientos y debates medievales, aunque con el pretexto de introducir el milagro del Santo. Por todo ello queda bastante próximo a los textos de los poemas fijados junto al altar.

Estas -95- formas iniciales, sencillas y escasamente dramáticas ceden ante formas dramáticas que podemos calificar como tradicionales, o sea las que concilian perfectamente las convenciones dramáticas corrientes con el afán de dar cierto verismo a la reproducción de la acción, aunque con un sentido próximo al teatro posbarroco que pervive en toda España a lo largo del siglo XVIII, y que para ciertos ambientes populares es el único teatro aceptable.

La calidad no suele ser excesiva, pero consiguen cuadros de costumbres, a veces chispeantes, donde los personajes destacan de forma definida. San Vicente Ferrer es sin duda alguna la figura estelar y su persona se ve realzada por facetas muy celebradas, según el caso, como su inefable caridad, su celo por la salvación de las almas, o su capacidad para lograr el arrepentimiento, la paz y el perdón. Siempre es su figura el eje central de la pieza, si no dramáticamente por lo menos en el realce que en ésta se le da por su dignidad, como es lógico. Cuando el conflicto aparece, cosa no siempre lograda, bajo la forma de alguna complicación, la figura del Santo milagrero es el *deus ex machina* que lo resuelve de forma prodigiosa, llámese el milagro curación, conversión, resurrección, aceptación de la voluntad de Dios -de la que siempre el Santo es el oráculo-, o resolución del entuerto.

Pero otras figuras se repiten con frecuencia y forman contraste con la del Santo. El fraile motilón, su acompañante, el avaro o ambicioso, el devoto del Santo, el descreído y socarrón que siempre acaba humillado y convertido, y hasta el amante de la tierra natal.

El más popular de todos estos personajes de segunda línea es, sin duda, el motilón, o hermano lego, constante compañero de andanzas del Santo. En realidad es el bobo o gracioso heredado del teatro barroco y constituye una prueba inequívoca del barroquismo de los milacres. Este compañero, glotón, materialista, poco sufrido, se presenta como contraste de la espiritualidad y grandes virtudes del Santo. Hecho que no siempre queda suficientemente claro en la mente del público.

Los personajes femeninos han gozado de menos interés por parte de los autores, tal vez por tener en cuenta que durante mucho tiempo los intérpretes casi exclusivos, y todavía ahora

los más numerosos, son masculinos, cosa que no sucedió siempre en el pasado a juzgar por el testimonio de los bultos de San Esteban, o el citado de las ninfas.

Las escenas de este teatro de entronque barroco en general son vivas, sencillas, dinámicas, directas, llenas de gracia y, a veces, con una cierta malicia elemental. Son las características que les impone el público destinatario, eminentemente popular e infantil.

Por la exigua extensión de las obras, que no suelen sobrepasar la media hora, y por la simplicidad de los caracteres también podrían emparentar con el sainete, sobre todo aquellas que buscan ostensiblemente amenizar la acción con la agudeza en el decir, lo jocoso de la situación, o las alusiones costumbristas, normalmente anacrónicas, planteadas bajo la forma de crítica amable.

Todo lo anterior es lo que podríamos decir que califica a los milacres tradicionales, desde sus primeros balbuceos hasta unas formas -96- asentadas que admiten y cultivan todos los autores. Tal vez lo más llamativo sea que salvo algunos autores como Eduardo Escalante o Pascual Pérez Rodríguez, por citar dos casos que no son únicos, la mayoría manifiestan escasa preocupación por la forma que van imprimiendo a su producción que sigue fiel a unas convenciones estereotipadas. Ni siquiera el milacre debido al P. Arolas presenta rasgos que acrediten la categoría de su autor.

Pero para la producción posterior a 1940 no podemos mantener los mismos criterios. 1940 y 1955 son dos fechas que pueden significar cada una de ellas el inicio de períodos significativos en la evolución de los milacres. La producción aparecida entre el final de la guerra civil española y la celebración del V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer implica un afianzamiento que casi podríamos calificar como de plenitud. La posterior a 1955 se vuelca más hacia lo experimental, sin que ello signifique que anteriormente no se puedan rastrear muestras de esto último. Así en los años cuarenta hay que situar El milacre de l'aigüeta, de José Campos Martí, sin fecha. En él un solo personaje representa por su cuenta el milagro de convertir en hermosas a las hijas de una viuda, buenas pero poco agradecidas. Gracias a esta transformación pronto casaron con buenos mozos. El caso de un solo personaje en escena es una excepción, un modesto ensay o dramático, sin duda.

-97-

Fuentes, autores y músicos

En cuanto a las fuentes inspiradoras de los milacres José Martínez Ortiz especifica para cada caso su procedencia. Aunque muchos argumentos se han transmitido por tradición oral, es cierto que la mayoría están incluidos en la obra del P. Francisco Vidal Micó, Historia de la portentosa vida y milagros del valenciano Apóstol de Europa, San Vicente Ferrer, Valencia, 1735. También en la del P. Henri Fages, Historia de San Vicente Ferrer.

Martínez Ortiz precisa también, a veces, a qué número corresponde el milagro en la obra del dominico P. Lorenzo G. Sempere, *Los milagros de San Vicente Ferrer*, Barcelona, 1913. Otros autores como Llobart, Sanchis Sivera o Diago aparecen citados menos veces. Aunque suponemos que todas estas referencias tienen más carácter de erudición que de precisión de fuentes, porque sin duda algunos milagros están basados en otros anteriores, y otros en hechos históricos o tradiciones populares de dominio público. Así sucede con *Los bandos de Castelló de la Plana*, de Joaquín Badía y Adell, cuyo argumento relata la pacificación entre las gentes de Castellón y las de Almazora y de éstas con las de Onda. Asegúrese que en el Archivo General del Reino de Valencia y en las cuentas del Bayle de los años 1412 a 1414 constan los gastos de éste que, a petición del Santo, se desplazó para confirmar las paces.

Antes del desarrollo dramático los autores de algunos milagros recogen a veces el texto en el que se inspiran, con expresión de obra, autor y página. Esta práctica aparece ya en el del P. Luis Navarro, de 1817, en el del P. Arolas, en 1835, así como en algunos de Pascual Pérez Rodríguez, en 1855. Y se perpetúa hasta nuestros días, -98- por ejemplo en Manuel Sánchez Navarrete. A este prefacio algunos lo llaman simplemente argumento. Otros lo titulan justificación histórica. Y éste es, a nuestro juicio, su sentido último. Si bien se mira, hay en esta práctica un trasfondo apologético que quiere salvar la veracidad del hecho, aunque se presente envuelto en la fábula dramática que le sirve de vehículo. Alguna vez advierte el autor la licencia con que trata el tema señalando la sustancial variación introducida. Tal es el caso de Sánchez Navarrete que en *L'home que vengué la seua ànima*, precisa el sentido de la palabra clérigo.

Debe hacerse notar que entre las fuentes inspiradoras de milagros no sólo están los milagros recogidos por los biógrafos del Santo, sino también los propios sermones del Santo. En efecto, el sermón que siempre acompaña a la realización del milagro a menudo está basado en palabras del Santo. Por esta razón en alguno de ellos, como *La font de Liria*, anónimo de 1822, el sermón está en prosa, mientras el resto del milagre está en verso.

No puede hablarse de homogeneidad entre los autores de milagros. Los hay de formación muy dispar y de orígenes completamente distintos. Algunos son autores ocasionales. Otros realmente destacan en el quehacer literario y hasta dramático.

Un conjunto de nombres sobresalientes por su actividad cultural y literaria puede contarse entre los autores del siglo XIX. El P. Luis Navarro, el P. Juan Arolas, Vicente Boix Ricarte, Joaquín Balader, Félix Pizcueta, el P. Pascual Pérez Rodríguez, Rafael M. Liern, Tomás Villarroya, Ramón Andrés Cabrelles, Vicente Clérigues.

A éstos hay que añadir representantes típicos de la dramática popular valenciana tan destacados como José Bernat y Baldoví y Eduardo Escalante, que tampoco desdeñaron aportar su colaboración al género. Es más, si hemos de dar crédito a Constantí Llobart, Eduardo Escalante se estrenó en el teatro precisamente con los milagros, *La vanitat castigada* y *Milacre de la muda*, escritos para el altar del Mercado, en 1855. Según Llobart, el éxito de estos milagros y las alabanzas que le prodigó Vicente Boix fueron demostración -99- suficiente para que Escalante se convenciera de sus dotes para la dramaturgia.

Pero la mayoría de los autores sólo son conocidos por los milacres u otras actividades afines, lo que contribuye más a considerarlos como autores ocasionales o aficionados que propiamente profesionales.

Algunos manifiestan una cierta especialización: el P. Salvador Calvo se inclina por temas preferentemente históricos, igual que el prolífico Joaquín Badía y Adell; Miguel Preciado busca la espectacularidad y hasta la truculencia; Vicente Sanchis Roig se ocupa sobre todo de curaciones.

En el siglo XX los autores de milacres presentan un cuadro parecido. Manuel Sánchez Navarrete, con sólida y bien estructurada producción, estrena preferentemente en la Plaza de la Virgen; Germán Roig Florencio parece tener en exclusiva el altar de Ruzafa; y el humorista Matías Ruiz Esteve, tan generoso como humano en su producción, provee fundamentalmente al altar de Chirivella.

Sorprende el hecho de que tratándose de un tipo de literatura popular haya relativamente pocas obras anónimas. En la decisión de firmar las obras tal vez influya el considerarlo como un acto de devoción hacia el Santo. También puede haber sido decisivo el propio montaje de fiesta callejera que acompaña a las representaciones de milacres con su tinglado de cofradías, clavaros, comisiones, juntas y actos públicos. El afán de permanecer anónimos que pudieran tener algunos autores, sobre todo los más célebres, resultaría imposible. Por otra parte el nombre del clavario aparece, siempre en las ediciones del siglo XIX y esto ha ayudado a esclarecer autores y fechas en algunos casos. A menudo el nombre del clavario tipográficamente destaca más que el del autor.

Cuando las obras están firmadas por iniciales como M. P. o P. P. fácilmente se identifican como producto de las plumas de Miguel Preciado o de Pascual Pérez Rodríguez, respectivamente, por citar algún caso. El poeta Ramón Andrés Cabrelles, en su único milacre *La fe premiada* también recurre a -100- las siglas de su nombre. Como se ve, por lo general es un anonimato difícil de mantener. Algunas de las siglas, como V. D., no han sido descifradas, pero la verdad es que tampoco se les ha dedicado mucho estudio.

Tanto en el siglo XIX como en el XX entre los autores tiene amplia representación el cuerpo docente y en ello rivalizan religiosos y seculares. El Colegio Escolapio Andresiano y el Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer son los dos focos más brillantes en su producción e irradiación. En ambos centros se guardan colecciones interesantes. En el caso del Colegio Escolapio incluso se guardan algunos borradores y bocetos.

La música tiene pronta aparición en las representaciones en honor de San Vicente Ferrer. Baste recordar, una vez más, el canto y la danza de las ninfas en 1655 con motivo del segundo centenario de la canonización del Santo.

En la puesta en escena de los milacres, con el crédito de los textos dramáticos conservados, también está consignada a veces la música. Los testimonios más antiguos, entre los hallados hasta ahora, hay

que situarlos en el siglo pasado. Se trata de las ilustraciones musicales de José Medina a El sort (El sordo), de Rafael Ramírez Torrent que, aunque sin fecha, hay que suponer hacia 1860. Precisamente de 1866 es Les naus de Barcelona, también de Ramírez Torrent. De esta obra se dice que también tiene música, aunque no hayamos podido precisar su autor. Con todo sería interesante poder esclarecer este dato por cuanto, pese a la ausencia de fecha, encontramos otra obra con música del mismo José Medina. Se trata del milacre La Corona de Aragón o una sogra endemoniá, de José Campos Martí. Es un apropósito lírico bilingüe. Tanto esta obra como las anteriormente citadas se guardan en el archivo del Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer. Todo esto, unido a la aportación musical que tiene José Medina, entre otros, en los belenes representados y guardados en dicho centro, nos confirma una vez más en la idea de que el Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer fue un foco del precoz teatro musical para niños en la Valencia del siglo XX, como hemos insinuado en nuestra Historia crítica del teatro infantil español. También en 1872 tenemos La mort de Sen Visent, de Vicente Sanchis Roig, con música de José Peiró.

-101-

Con posterioridad y ya en el siglo XX la presencia de la música original para milacres vuelve a aparecer, por ejemplo de la mano del maestro Miguel Gerónimo Asensi en una obra de Vicente Nicolau Balaguer, L'estudiant resucitat, de 1917; en Dos milacres en un vol, de Manuel Sánchez Navarrete, la música es de Rafael Martínez Coll, y es de 1945. En 1946, en la obra de Matías Ruiz Esteve, El memorial de la viuda la música es de José Roca.

No creemos que las noticias sobre el particular se agoten aquí, pero sí son suficientes para acreditar que en el teatro infantil y popular en Valencia además de contar con el enorme peso de lo plástico hay que contar también con la ayuda de la música. Todo lo cual no hace más que confirmar una tradición muy arraigada y manifiesta en las fiestas valencianas. Los milacres, por descontado, no podían ser excepción.

No obstante hay que reconocer que en estas aportaciones musicales, por otra parte no demasiado abundantes, no se esboza ninguna particularidad que permita hablar de música específica de milacres.

-102-

La difusión de los milacres

Dos circunstancias han limitado la difusión de los milacres: que su objetivo inmediato sea la representación en las fiestas anuales vicentinas y que estén en lengua valenciana. Tal vez a esto habría que añadir el escaso interés que ha tenido la ciudad de Valencia en extender su

propia cultura a lo que es su ámbito natural, el Reino de Valencia, y el no menos escaso aprecio en que se han tenido estas obritas hasta el punto de no haber sido recogido su estudio en ningún trabajo de consideración. En todo caso, un descuido y una injusticia inexplicables.

Por otra parte, la posible venta de fascículos al pie del altar o su distribución entre los miembros de la cofradía correspondiente establecen tipos de circulación distintos de los que normalmente tiene el texto de teatro, uno de los de difusión más difícil. El afán coleccionista ha hecho no obstante que se haya conservado un número considerable de estas obras; pero hay que reconocer que el hecho de que estas colecciones estén en manos de particulares dificulta su estudio y el catálogo definitivo.

Si los milacres vicentinos hubieran continuado presentes en la Procesión del Corpus, como estuvo el citado misterio de 1576, tal vez su integración definitiva en el aparato festivo de que hemos hablado les hubiera proporcionado formas de vida distintas de las actuales. De todos modos hay que reconocer que los misterios de Adán y Eva, de San Cristóbal y del Rey Herodes, es este aspecto no han tenido mejor fortuna que los milacres. En todo caso hubieran corrido juntos la misma suerte. Los milacres vicentinos, como hemos repetido varias veces, estaban integrados más bien en lo que hemos -103- dado en llamar fiestas populares y anuales, frente a las extraordinarios oficiales de las conmemoraciones que echaban mano del aparato festivo oficial, según nuestra teoría.

Es curioso que el auge de los milacres impresos vaya aumentando a la vez que las representaciones dramáticas decaen en la Procesión del Corpus hasta la total desaparición. Así es como los milacres prosiguen su desarrollo y difusión, mientras los misterios del Corpus han quedado arrinconados y limitados a sus muestras primitivas.

La rivalidad entre las calles tal vez haya contribuido a esta conservación y desarrollo de los milacres. Al altar inicial de la calle del Mar se fueron añadiendo los del Tros-Alt, del Mercado, de la Plaza de la Pelota, de la Plaza de la Virgen, del Colegio Imperial de los Huérfanos de San Vicente Ferrer, de la Plaza del Pilar, de la Plaza del Carmen, de la Casa de la Beneficencia, de Ruzafa y, a partir de 1945, el de Chirivella, único fuera del término de Valencia.

Como caso curioso se sabe de algunas representaciones en casas regionales valencianas, como la de Madrid. En ésta en concreto se han representado milacres de forma excepcional con intérpretes adultos, en vez de niños. Sorprende, no obstante que poblaciones tan ligadas a recuerdos vicentinos como por ejemplo Liria, Paterna o San Mateo no hayan contado en el pasado con representaciones oficiales de milacres.

Por supuesto algunos milacres han tenido mayor difusión que otros. Los que llevan ventaja han sido aquellos que fueron incluidos en colecciones de teatro para la niñez y que, por consiguiente, formaron parte de los repertorios de colegios y sociedades recreativas.

Otros aparecieron en publicaciones periódicas, lo cual no sólo les daba diferente tipo de circulación, sino mayor número de ejemplares, probablemente. La revista L'Antigor incluyó en sus páginas varios frutos de concursos. Por lo menos tres de los conservados tienen esta

procedencia: Lo ermitá finchit (El ermitaño fingido), de Joaquín Badía y Adell, de 1906, El mocaoret milagrós (El pañuelito milagroso), de Antonio Asencio Castillo, de 1907, y Pascuala o la muda de Valencia, de 1910 y del mismo autor.

-104-

El cuento del Dumenche, semanario ilustrado de orientación popular, fundado en Valencia en 1908 por Luis Bernat y Ferrer, publicó también algunos milacres, como Lo fill del cristiá, de José M.^a Juan García, estrenado en 1917 y premiado por Lo Rat Penat. En dicho semanario también se recogió La llecha (La fea), de Francisco Vidal y Roig, estrenado en 1912.

El anunciador valenciano también dio cabida en sus páginas a El incrédul, de José M.^a Juan García, estrenado en 1915. Y hasta el Boletín Oficial de la Asociación Católica de Maestros publicó en 1955 La sabateta (El zapatito), de Manuel Sánchez Navarrete, calificado por su autor como «célebre milagro de San Vicente niño» (Sant Vicent chic), en versión especialmente dedicada a los párvulos.

A partir de 1940 hay dos hechos contradictorios. Mientras algunos milacres quedan inéditos en cantidad superior a lo que sucedía anteriormente -la mayor parte se conservan mecanografiados- otros no sólo cuentan con los honores de la publicación sino que se ven ensalzados por frecuentes premios. El Patronato de la juventud Obrera, de Valencia, convoca anualmente su certamen. También Lo Rat Penat y el diario Las Provincias patrocinan concursos y ediciones. Entre los autores de este período el más premiado y destacado no sólo por la cantidad sino por la calidad de sus producciones es el polifacético Manuel Sánchez Navarrete.

-105-

La lengua y su transcripción

Martínez Ortiz afirma que estas piececillas, escritas primero en castellano, pasaron a serlo en lengua valenciana a partir de 1822. Ignoramos las razones que lo asisten para sostener esta afirmación.

El hecho claro y manifiesto es que las muestras que tenemos están en la lengua valenciana del momento, desde el principio, por lo que se refiere a los milacres. Pero sorprende la constancia con que las poesías que acompañan al milacre para ser fijadas en el altar o en sus inmediaciones están en castellano o alternan ambas lenguas para el mismo altar y año.

Por otra parte el misterio vicentino de la procesión del Corpus de 1576, aunque perdido, es evidente, tanto por el título como por no formar parte de las denominadas rocas castellanas que estaría en lengua valenciana. Si sirve de referencia, la Comedia de la vida y muerte, de Gaspar Aguilar, presentada en 1609, con motivo de la beatificación de San Luis Bertrán,

está en lengua española o castellana. Las loas de las ninfas, de 1655, alternan, de la misma forma que otras muestras posteriores.

Debe recordarse además que Gustavino atribuye papel importante en la dignificación de la lengua valenciana a los autores de milacres de fines del siglo XVIII y principios del XIX, entre ellos al P. Luis Navarro.

Por eso la afirmación de Martínez Ortiz, al parecer, necesita mayores precisiones y matizaciones.

Deducimos por tanto que la coexistencia y convivencia pacífica de las dos lenguas, tradicional en la ciudad, fuertemente bilingüe, -106- se da en cierto modo en la fiesta vicentina en torno a los milacres. Esto ofrece, sin duda alguna, situaciones dignas de consideración concreta, que, lógicamente, han de tener su aplicación a través de los textos conocidos. Estas situaciones son:

1.º Predominio de la lengua valenciana por lo que se refiere a los milacres. Es absoluto desde el Coloqui de 1801.

Debe citarse como excepción el caso del Drama de la preciosa muerte de San Vicente Ferrer, Patrón de la ciudad y reyno, acaecida en Vannes de Francia, de 1828, de Miguel Magraner y Soler, representado por los niños del Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer, escrito en lengua castellana.

2.º Presencia de algunas obras conscientemente bilingües. En ellas incide una costumbre muy propia del momento consistente en usar las dos lenguas, la valenciana y la castellana, provocando a veces situaciones equívocas o pintorescas, presentes también en los coloquios y raonaments tan abundantes en el siglo XVIII. Bilingües son El compromiso de Caspe, de Eugenio Almenar Pechuán, de 1955 y el apropósito de José Campos Martí, La Corona de Aragón y una sogra endemoniá, de 1943, que presenta la curación de una mujer endemoniada a la vez que se sigue la acción del compromiso de Caspe.

3.º Bilingüismo inconsciente. Así podemos calificar la presencia natural de voces y expresiones castellanas en textos preferentemente valencianos. Esta mezcla aparece ya desde los títulos y es fiel testimonio de la forma habitual de expresarse del valenciano que habla lengua valenciana, frecuentemente salpicada de castellanismos. El hecho no es privativo de los milacres y se apoya en una tendencia natural en Valencia observada ya en otros escritos desde el siglo XVI.

Si tomamos La font de Llíria, anónimo publicado en 1822, encontraremos en la introducción al Raonament, entre otras las siguientes palabras: cuyos, alivio, desconsuelo, luego, puesto, hasta... y la forma curiosamente híbrida llirianos.

-107-

En el manuscrito de 1826, atribuido por Martínez Ortiz bajo el título de El fill del especier al P. Luis Navarro, encontramos: Miguel, baste, deshonor-buenos, bolsillo (por monedero),

pico, galán, consuelo, fallo, puesto, de modo que, cuidado, pillos, A Dios (por adiós), entre otras. Y un verso tan curioso como el que dice desde el norte hasta el mijdía.

En el Milacre practicat per el Pare Sen Visent Ferrer en lo camí que va de Lérida al poble de Balaguer, en el año 1412, anónimo, de 1832, además de las particularidades del título que, por obvias, no hace falta señalar, aparecen en los treinta primeros versos: monte, senda, peladilla, pobre marica, tonto, vamos, peñascos, chico, murria, rodeos, tontería, comitiva, etc. Todas ellas habrán parecido valencianas tanto al autor como al editor, puesto que no las destacan para nada en el texto, en cambio ponen en cursiva patas arriba y Pange lingua. Y prosiguen sin subrayar Lérida, catarro, empeños, después, ¡alto!, ¡alto ah, vivo, chistar, puesto, señores (varias veces), cuidado, manos a la obra, etc... Y algún octosílabo perfectamente bilingüe, como: os pegaba hasta cansarme.

Caso no menos sorprendente es el del milacre escrito por el P. Juan Arolas y publicado en 1835. Ya en la dedicatoria aparecen limosna y sombrero de palma; en la explicación del argumento, posada, destilaba aquella prenda maravillosa salut (sic); en el texto dramático aparecen voces como: compañero, remedo, entonces, sombrero, pues nada, vamos, vamos, y otras. Al aludir un personaje a un milagro del Santo lo cita bajo el nombre de Las naves. Al principio de los poemas que acompañan al milacre -en este caso, de trece sólo hay uno en lengua valenciana- pone como encabezamiento: Varias poesías que se colocarán en las inmediaciones del altar. Y en el texto dramático hay un endecasílabo peregrinamente bilingüe: ¿Qué podrán esperar en recompensa?

En un milacre de José Garulo, de 1846, encontramos: cabezal, nunca, recado, hasta después, muy buenos días...

Los ejemplos son tan abundantes y reflejan tal arraigo popular -arraigo popular todavía vigente en muchos lugares- que deben -108- ser motivo de estudio y reflexión para cuantos se interesen por el conocimiento de la lengua valenciana.

4.º Peso de la fonética valenciana. La fonética valenciana se adivina a través de estas transcripciones todas ellas en la misma línea: escribir tal como se pronuncia. De ello hay infinidad de ejemplos.

Sin pretensiones filológicas de ningún tipo, por otra parte fuera de lugar aquí, sí pueden formularse algunas conclusiones sugeridas por la mera observación de los textos:

a) La tendencia a la transcripción fonética tal como hemos señalado aboca a frecuentes alternativas de formas como chiquet y giquet; Jogim, Jogim y Chochim; germá y chermá. Esta alternancia entre ch, j y g (suave) se extiende a numerosos casos: vaix y vach; vacha y vecha.

b) La presencia de algunas correcciones y ultracorrecciones en busca de la aproximación a una realidad lingüística anterior o culta, olvidada o superada, se observa sobre todo en reediciones o nuevas versiones de las mismas obras. La comparación entre las diversas formas empleadas en la misma obra pone de relieve el poco arraigo de la corrección ya que las formas aparecen indistintamente. Así sucede con atre, atra y altre y altra. Y se nota

tendencia a imponerse las formas popular es más evolucionadas, en este caso *atre* y *atra*. Lo mismo cabe decir de *nosatros*, *mosatros* y demás.

c) Ausencia de *x* con pronunciación de *ch*. Siempre aparecen las formas *chiquet* o *chich* o *chic*. Las formas *xiquet* o *xich* son muy tardías y no tienen arraigo. Pero hay algunas confusiones: *vacha* y *vaxa*.

d) Frecuente confusión entre *s*, *ss*, *ç* y *x*, con tendencia a resolver los casos mediante una sola *s* sorda y desaparición total de la *ç*. Así: *pesa* (*pieza*), *selós* (*celoso*), *resusitat*, *explicasió*, *siutat*, *acsió*, *santíssim*, *bendisió*, *Jasa* (*haga*).

e) Presencia constante de *la* y inicial en el adverbio *ya* y en el nombre personal de primera persona *yo*. No aparece nunca *jo*. *Ja sólo* -109- aparece en *Ja Miqueleta es bonica*, de *Matías Ruiz Esteve*, sin fecha, pero de muy entrado el siglo XX.

De todas maneras somos conscientes de que en la lengua de los milacres aparecen muchas incorrecciones de grueso calibre que acreditan muchas veces desconocimiento de la lengua valenciana o concesiones fáciles a formas populares. Ello no es obstáculo para pensar que el estudio de este lenguaje y su transcripción pueda proporcionar datos interesantes al conocimiento de la evolución real de la lengua valenciana, sobre todo si se tiene en cuenta que algunas de estas formas tienen gran arraigo y tradición en el pueblo, del cual proceden y que son expresión clara del lenguaje coloquial.

En este sentido pueden espigarse algunos casos que citamos desordenadamente y sin más pretensión que la de atraer la atención sobre esta lengua, como venimos haciendo con todo lo anterior. Véanse algunos: *Chec* (indudable precedente del popular *che*); *enchamay* y *chamay* equivalentes a *jamás* y *nunca jamás*; *llunt* (*lejos*); *demprés* (*después*); *oubert* (*abierto*); *so boticari* (*señor boticario*; equivalente a los *so* = *seor* = *señor* castellanos); *enchornet* (*tempranito*); *lil* y *lila* (*se lo* y *se la*), ejemplos: *lil dona* (*se lo da*), *lila dona* (*se la da*), *lil apliquem* (*se lo aplicamos*); *dar* y *dat*, que equivalen a *dar* y *dado*, respectivamente.

Para dar visión clara de la posición lingüística que adoptan los autores de milacres, tal vez sea oportuno recordar la siguiente décima anónima fijada en el altar de la calle del Mar en 1832:

El que ignore el valencià,

Calle el pico, si pòt ser;

Y no es fique á bachiller,

Si parlem ó no en cristiá;

Que esta gerga al sá y al plá,

Té mes grasies estampades

Que cuantes ni aurá imbentades

Per andalousos, mursians,

Manchegos, ni castellans,

Tres mil millons de vegades.

El milacre como fórmula establecida

Desde muy pronto los milacres escritos acreditan una fórmula en la que lo cómico se mezcla con lo portentoso y con lo doctrinal.

Las alusiones graciosas y las concesiones a lo popular están ya presentes en el Coloqui de 1801. En el milacre de 1816, atribuido al P. Luis Navarro, el niño que presenta la loa o introducción lo hace de manera festiva y hasta describe con gracejo las existencias que podrían encontrarse en una tienda de comestibles, una tienda universal «de arroz, azúcar, chocolate, pimienta y azafrán...» y hace notar que «aunque no haya vino, hay aguardiente anisado en un soberbio botijo que constituye el mejor cordial».

El anónimo de 1822, *La font de Llíria*, se ofrece más bien bajo la forma de coloquio. Pero los de Vicente Clérigues a partir de 1832, acreditan ya la estructura barroca incluso con la presencia del lego, personaje cómico por excelencia. Una fórmula sencilla, si se quiere, pero completa y cerrada en sí misma que supone larga andadura anterior. Esto es lo que sucede normalmente en cualquier manifestación literaria y los milacres no pueden ser excepción.

No cabe la menor duda de que Eduardo Escalante en el Milacre de la muda y *La vanitat castigada*, ambas de 1855, aprovechó para imprimirles el aire de sainete popular. El sainete sirve de marco al milagro. Hablar de auto sacramental, como hacen Vicente Boix y Constantino Llombart, es evidente exageración. Lo popular y lo festivo, justificados por el ambiente lúdico de las representaciones callejeras, quedan definitivamente incrustados en el milacre.

Hace falta llegar a 1940 para que justamente por una parte se esboce una crítica a esta fórmula desde dentro, y por otra se busque el afianzamiento de una fórmula, si no definitiva, por lo menos de madurez y plenitud.

Este empeño tiene su ejecutor principal en Manuel Sánchez Navarrete.

Manuel Sánchez Navarrete reúne dos condiciones muy útiles para este menester. Por una parte es educador y, por consiguiente, conocedor del niño y su problemática; por otra, su contacto con el teatro popular valenciano va más allá de los límites del milacre. Cuando Sánchez Navarrete irrumpe en el género lleva ya largo adiestramiento en el cultivo de pasiones y belenes, así como de otras composiciones lírico-dramáticas por lo menos desde 1935. Dos milacres en un vol, su primer milacre, se estrena en 1945.

Por lo que se refiere al conocimiento del niño y del teatro infantil que va a incidir en el milacre el autor es tributario del espíritu del momento. Es otro punto de vista que conviene no pasar por alto.

Con estos supuestos Sánchez Navarrete se lanza a elaborar su fórmula.

Se parte de una limitación difícil de superar: los milacres se representan al aire libre, en una plaza o calle sobre el tablado abierto de un altar. La tramoya, por consiguiente, tiene que ser elemental, debe prescindirse de luces y demás aditamentos y conformarse con una austeridad escénica verdaderamente lopesca. La palabra, en consecuencia, cobra importancia más relevante, si cabe, que en otras manifestaciones dramáticas del momento.

La trabazón de las distintas partes del milacre pretende mantenerse por medio de la amenidad. Pero esta amenidad debe ir acompañada de características irrenunciables: respeto a la verdad -en esto no se hace otra cosa que recoger la tradición apologética de los milacres- y respeto al público. Este respeto al público lleva a Sánchez Navarrete a una novedad singular: la supresión del lego motilón (motiló). El motilón, como sabemos, era un lego o donado. En los milacres aparece siempre como compañero del Santo, a menudo con el nombre de compañero, es como su escudero, una especie de bobo -113- pillo, materialista, glotón, interesado y rastrero. Su conducta se ofrece como sombra para que destaque más la brillantez del Santo. Pero el hecho de que el público lo identifique a fin de cuentas como fraile hace que su contraste grosero y elemental a veces más bien empañe la reputación del Santo.

Sánchez Navarrete en *Dos milacres en un vol*, en 1945, introduce un lego (Fra Bernat), al que presenta como acompañante del Santo ciertamente, como el motiló tradicional, pero ya desde el *dramatis personae* se advierte que no habla. Lo reduce, por tanto, a mero comparsa. En su segundo milacre, *Un testic de l'atre mon*, de 1946, vuelve a sacar al lego Fra Bernat. Tampoco aquí se trata del tradicional motilón, bobo pillo, sino de un mensajero que anuncia la llegada del Santo y entretiene la espera de los fieles nada menos que contándoles varios milagros del mismo. Este lego prepara su llegada e incluso predica, pues al explicar alguno de los milagros narrados, como el de la muda, aclara su sentido: el Santo proporciona a esta mujer remedio para su pobreza, pero no le devuelve el habla de forma permanente, porque resultaría perjudicial para su alma. Y tras el milagro realizado por el Santo en este milacre -la resurrección momentánea de un muerto para que testifique en defensa de un inocente injustamente condenado- y la subsiguiente apoteosis, Fra Bernat pronuncia las palabras de cierre, que a su vez entrañan un breve sermón. Es la dignificación total del motilón antes de suprimirlo definitivamente, pues desde ahora este personaje desaparece no sólo del teatro de Sánchez Navarrete, sino de la mayoría de los autores del momento y posteriores.

La función dramática del necesario contraste con la figura del Santo es asumida por otros personajes variados dentro de la tradición del bobo o gracioso. Según el caso, el pedante descreído, el vago, el ambicioso o el dominado por algún vicio. Esto añade un aliciente más a la acción dramática puesto que su conversión enriquece la trama y crea más centros de interés e intriga. La culminación de las fuerzas dramáticas al final es más compleja y menos lineal.

En *La pau de Deu*, de 1947, uno de los más representados de Sánchez Navarrete, el contrapunto cómico corre por cuenta de Gregori -114- y Valentí, dos bravucones en la más pura línea barroca, dos verdaderos milites gloriosi, fanfarrones, uno al servicio de los Centelles y otro partidario de los Soler, dos bandos irreconciliables que lucharon en las calles de Valencia en 1410.

El milagro cuenta siempre con un marco creado por la fantasía del autor. Es su introducción dramática en la que se perfilan caracteres y situaciones. En este marco Sánchez Navarrete como preparación a la aparición del Santo coloca siempre varios milagros narrados por algún personaje que conoce directamente al Santo o se hace eco de su fama. En *La sogra endemoniada*, de 1948, el marco se abre con la presentación de Hilari, personaje incrédulo que presume de trato con los espíritus, y se cierra con las palabras del mismo, ya convertido, palabras que son la exaltación final en honor del Santo. El relato de los milagros narrados corre por cuenta de un personaje del pueblo. Estos milagros relatados como preparación del milagro central que realiza en escena San Vicente Ferrer no faltan nunca en los milacres de Sánchez Navarrete. Son una forma más dramática que la simple yuxtaposición de cuadros por la que optan otros. Esta pluralidad de milagros, por otra parte, entronca con una tradición antiquísima, puesto que los milacres, en su primitiva presentación, exclusivamente plástica, a menudo recogían varios milagros. Estas incrustaciones épicas en un teatro que en modo alguno se hace deudor del de Brecht, sin duda persiguen un objetivo dramático: conseguir que los personajes presentes en las tablas incrementen su deseo de ver al Santo. Se crea así una tensión sencilla y elemental, pero efectiva, por cuanto la confirmación de los milagros narrados por la fama se espera en el milagro final. El objetivo dramático, sin duda eficaz, se ve doblado tal vez por el otro pedagógico.

El anecdotario festivo al que se recurre para crear el marco de fantasía es variado. En *El avaro arrepentit*, de 1949, Sánchez Navarrete nos presenta a un usurero, viejo y avariento, sin cerebro y sin juicio (*sense cervell ni trellat*) que cae en el ridículo al pretender la mano de una joven. Los recuerdos clásicos afloran y con ellos los ingeniosos juegos de apartes. El Santo en su sermón cuenta la parábola -115- de dos mercaderes que se dirigen a la ciudad: el diligente y previsor llega a tiempo para entrar; el descuidado queda fuera. Las fuerzas dramáticas confluyen: el avaro escéptico ante los milagros y el pobre que pide curación. Quien acaba invitando a todos al temor de Dios no es precisamente San Vicente Ferrer, sino el avaro arrepentido.

El sermón en boca de San Vicente Ferrer, extenso y solemne, en verso generalmente endecasílabo, precede al milagro. Después de él, al concluir la obra, se cierra con nuevas recomendaciones más cortas, casi siempre en labios de otros personajes. Se termina pidiendo vivas al Santo.

En 1955 se celebra el quinto centenario de la canonización del Santo. Sánchez Navarrete, probada y afianzada ya su fórmula, introduce algunas experiencias que no hacen más que fortalecerla. Así en *Una ánima rescatada*, de 1955, resucita una figura alegórica, Valencia, que ya había sido presentada nada menos que en 1655 cuando la representación de las ninfas relatada por Marco Antonio Ortí. Una voz desde fuera recita la loa. Valencia dialoga

con su hijo Vicente Ferrer. La obra adquiere auténtica solemnidad, pero la estructura central mantiene las líneas ya conocidas. Sánchez Navarrete logra aquí el conjunto de mayor sobriedad y equilibrio. Aunque el personaje mejor trazado por su pluma sigue siendo la endemoniada de La dona endemoniada, todo un carácter dramático.

L'home que vengué la seua ànima, de 1975, sigue esta línea de mayor ornamentación alrededor de algo que constituye el núcleo ya arraigado en Sánchez Navarrete. A la estructura anterior añade elementos definitorios del auto sacramental. El placer con túnica y capa amarillas y cabellera suelta; la envidia, igualmente vestida, pero de color azul; la ambición, de rojo; la vanidad, de verde. El proemio lo introduce un heraldo. Y la presencia de San Vicente Ferrer se anticipa, igual que sucedía en la obra anterior, para entablar su pelea con el demonio. No obstante este tono, aparentemente más solemne que en la producción anterior a 1955, el espíritu burlón, irónico y chispeante del pueblo valenciano, siempre presente en los milagros, conserva su vigencia. Casildo llega a decir:

-116-

¡Perque una dona es pijor

que el dimoni, un rato llarg!

I els dos renyint, no cap dubte:

ix el dimoni escaldat.

En estas dos últimas obras la tramoya es mayor que en la producción anterior.

El fratricida descubiert, de 1962, significa la reafirmación del esquema intuido por Sánchez Navarrete desde el principio; la fórmula reaparece con mayor plenitud, si cabe, tras las dos últimas experiencias que hemos señalado últimamente. Tipos como Ploramiques y Casildeta será difícil de señalar si pertenecen al teatro barroco español, si arrancan en los célebres coloquios valencianos tan abundantes en el siglo XVIII o si en troncan con Escalante o Bernat y Baldoví. Tal vez haya un poco de todo, porque en cualquier caso quieren estar junto al pueblo al cual pertenecen y del que se destacan para subir a la escena.

En el panorama de los milacres de Sánchez Navarrete La sabatera, publicada en 1955 en el Boletín de Información de la Asociación Católica de Maestros, supone una excepción.

El hecho del zapato salvado de las aguas de un pozo ha tentado varias veces a los autores de milacres. José Garulo tiene dos publicaciones con este título aparecidas en 1842 y 1854, respectivamente.

Otra es un manuscrito anónimo y sin fecha conservado en el Archivo del Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer, con toda probabilidad de los años cuarenta del presente siglo.

El de Sánchez Navarrete se anuncia como versión especial para párvulos. Sus personajes, al igual que el de José Garulo de 1854, son todos niños. La novedad reside en el hecho de que estos niños además son párvulos. El caso es único y por eso merece pormenorizado estudio. Nunca habrán faltado los párvulos en la interpretación de algunos milacres. Pero aquí lo son en su totalidad.

El argumento recoge el popular milagro según el cual San Vicente en su niñez hizo subir las aguas de un pozo para devolver a un niño un zapato que se le había caído en él.

-117-

La acción es muy sencilla. Unos niños están jugando junto a un pozo. Uno de ellos se quita un zapato para remachar un clavo que le da punzadas. Cuando lo está remachando con una piedra en compañía de otro niño sobre el brocal del pozo, otro chico llega corriendo, les da un empujón y el zapato cae dentro del pozo. Siguen las discusiones y lloros entre los niños hasta que llega Vicente, impide que se peguen y recupera el zapato tras una oración que hace subir el nivel del agua en la que flota el zapato.

Los personajes con palabra se reducen a cuatro chiquillos uno de los cuales es San Vicente Ferrer niño. La caracterización es escasa a través del diálogo, salvo en San Vicente niño que aparece con la seriedad y superioridad tópicas tradicionales en algunas vidas de santos.

La debilidad del conflicto que se entabla entre los niños por la pérdida del zapato pierde fuerza a causa de la longitud de las réplicas que, sin ser extensas, son las más largas de la obra. El desenlace previsto, por sabido y esperado, quita interés. Este se centra en la forma de llevar a cabo la recuperación del zapato. La acción, de por sí esquemática, se explica en el diálogo.

El espacio escénico, condicionado por la acción, se aprovecha para que los niños evolucionen y jueguen alrededor del pozo en un intento de movimiento al compás de la música que ofrece posibilidades para una danza inicial o juego que aumenta el tono ingenuo e infantil. En el final predomina la actitud plástica al quedarse todos los niños arrodillados, a invitación de San Vicente, para dar gracias a Dios por el milagro.

Las características propiamente infantiles y especiales para párvulos habrá que buscarlas en la voluntad del autor de proporcionar una obrita muy breve, pues sólo cuenta con 85 versos frente a los 227 que tiene por ejemplo el milacre del P. Juan Arolas, o los 366 del de José Garulo que trata de la curación de Antonio Garrigues, o los 223, sin contar la loa, del de José Garulo de 1854 que lleva el mismo título de La sabateta y el millar de versos de L'home que vengué la seua anima, del propio Sánchez Navarrete.

-118-

También está presente la intención infantilizadora en los señalados intentos de juego y movimiento. No obstante no dista mucho de los demás milacres, aunque aquí no esté presente el elemento costumbrista frecuente en el género.

El lenguaje, sencillo y cuidado, en nada difiere del habitual en los milacres. La versificación, en octosílabos asonantados en forma de romance, facilitará sin duda alguna el aprendizaje.

En su conjunto el carácter infantil, incluso de esta obra dedicada especialmente a los párvulos, reside como en el resto de milacres, al igual que en casi todo el teatro infantil del siglo XIX y buena parte del del XX, en la voluntad de acomodar el desarrollo de la acción a las posibilidades interpretativas de los niños a quienes se destina. Si Sánchez Navarrete significa la consolidación de una fórmula que no elimina las tentativas de experiencias renovadoras ni de afanes experimentales, éstos alcanzan también a otros autores del momento. Y, por descontado, mantienen todo su vigor las formas tradicionales.

Estas formas tradicionales con toda su dosis de humor, de popularismo, de frescura y de gracia tienen su máximo representante en este período en Matías Ruiz Esteve, hombre de pueblo, que desempeña un oficio manual -guarnicionero- que llena sus ratos de ocio con chispeantes libros de versos y con milacres. Los milacres de Ruiz Esteve tienen difícil acceso para el estudioso: lamentablemente permanecen inéditos, pese a su elevado número. Nada menos que once aparecen en el Catálogo de Martínez Ortiz. Algunos de ellos se estrenaron en el altar de Chirivella.

En su repertorio reaparecen temas muy conocidos como el milagro del tullido y el del loco - El valdat i el loco, 1945- pero puede afirmarse que por lo general los milagros escenificados son fruto de cuidada selección.

El memorial de la viuda, de 1946, tiene música del maestro José Roca.

Se basa en el hecho de que en cierta ocasión se presentó ante el Rey Fernando II de Nápoles un dominico -119- con un memorial para que lo despachara enseguida. Molesto el rey por la exigencia del dominico intentó averiguar de quién se trataba. Los guardias de palacio sostenían que no había entrado nadie allí. En el convento de los dominicos se comprobó que nadie había cumplido tal misión. Luego se supo que el visitante había sido una estatua de San Vicente Ferrer a cuyos pies una viuda había colocado un memorial para el rey.

Justicia del cel, de 1947, trata de un muchacho que se fingió muerto para burlarse del Santo niño. Como se sabe, el muchacho se fingió muerto para desacreditar la resurrección milagrosa, pero en realidad quedó muerto de verdad. Luego lo resucitó el Santo.

Quico el celós, de 1947, y Ja té pare el fill de Quico, de 1950, tienen como base el mismo milagro: la pobre Margarita era maltratada por su marido que recelaba de su fidelidad hasta el punto de no querer reconocer a su hijo como propio. El Santo, con motivo de un sermón sobre los juicios temerarios, hizo que el niño se soltase de los brazos de su madre y señalase a su padre llamándolo por su nombre. El niño tenía ocho meses.

En Un milacre pera tres, de 1950, se salva al hijo de un matrimonio que había sido arrojado a un pozo por unos malvados envidiosos. Éstos se convierten al saber el hecho.

Detinte en l'aire, de 1951, presenta uno de los milagros más espectaculares y originales entre los atribuidos al Santo. El del albañil que, al caer de lo alto de un andamio, pide la intervención milagrosa del Santo. Éste le dice que espere, que tiene que ir al convento próximo a pedir permiso para poder socorrerlo. ¡Y el albañil permanece en el aire!

Per fer justícia en la terra, de 1952, insiste en un milagro ya estudiado antes al hablar de Sánchez Navarrete: el muerto conducido al sepulcro que momentáneamente recobra la vida para atestiguar la inocencia de un condenado injustamente.

Pare Vicent, ¿i el sombrero?, sin fecha, repite el tema de La venta milagrosa, de Vicente Clérigues. La gente que seguía al Santo se encontró en las cercanías de Albaida desfallecida y sin provisiones. El Santo les indicó que al dar la vuelta a la montaña había una venta con comida para todos. Así fue. De regreso el Santo le indicó a uno de sus acompañantes que volviera a la venta para recoger su sombrero -120- al pie de un árbol. Al llegar a dicho lugar encontró el árbol y el sombrero, pero no la venta que nunca había existido de verdad. En la torre d'Asdrúbal, sin fecha, se da tal vez lo más espectacular de la producción de Ruiz Esteve. Esta torre de Asdrúbal situada entre Chelva y Villar del Arzobispo, servía de refugio a grupos de judíos. Allí tenían prácticas criminales contra los niños de algunos cristianos. La presencia del Santo evitó una verdadera matanza de judíos.

En cuanto a Ja Micaleta es bonita recoge un tema muy popular: el de la mujer fea por cuya causa su marido no puede vivir en paz con ella. Este milacre, uno de los más celebrados del autor, obtuvo el primer premio en el concurso organizado por Lo Rat Penat en 1955.

De hecho Ruiz Esteve se mantiene en la línea tradicional del milacre y al fuerte sentido popular de sus producciones hay que añadir el gracejo no menos arraigado que el autor maneja excelentemente.

Que los milacres no han cesado en su marcha hacia adelante y hacia el futuro tras la plenitud alcanzada a nuestro juicio por Sánchez Navarrete lo demuestra el hecho de que tengamos que seguir ocupándonos de otras tendencias y direcciones. En este sentido destaca Germán Roig Florencia no sólo por la cantidad de su producción sino por su manifiesta inquietud. Sus inicios en el género son alío más tardíos que los de Sánchez Navarrete y Ruiz Esteve. Hay que situarlos a partir de 1950; casi toda su producción permanece inédita y en casi su totalidad inicialmente va destinada al altar de Ruzafa.

Pel gran senyal de la Creu, de 1952, se nos presenta en tres jornadas. En realidad es una recopilación de milagros, esquema que caracteriza a los autores actuales: la curación de un tullido en Lérida, la rehabilitación de una fea en Valencia... Germán Roig Florencia aprovecha el milacre para desmentir el hecho tradicionalmente repetido según el cual San Vicente Ferrer al salir de Valencia se sacudiera el polvo de su calzado en señal de rechazo a la ciudad de su nacimiento.

-121-

L'apóstol de les gents, de 1953, recoge la curación del sordo de Montblanc, la conversión del moro Azmet en Valencia y la profecía según la cual Calixto III tendría que ser el Papa que canonizara a San Vicente. Este distanciamiento de la línea tradicional del milacre se afianza en ¡Vicent! La torxa del mon (¡Vicente! La antorcha del mundo), representado en el altar de Ruzafa en 1955, con motivo del quinto centenario de la canonización. Ofrece un tríptico de estampas de la vida del Santo: la elección del hábito dominicano; su último viaje a Valencia con la curación de un endemoniado; su fallecimiento en Vannes.

Empieza aquí una preocupación por un lenguaje pretendidamente culto que provoca alejamiento del habla viva y popular tradicional en los milacres. Esto se traduce tanto en el vocabulario como en la ortografía.

Germán Roig Florencia aprovecha los milacres para hacer incursiones en la historia relacionada más con la vida que con los milagros del Santo taumaturgo por excelencia. Así Profecía de Jofré, de 1954, y Jofré i el Pare Vicent, de 1963, son muestras del laudable empeño del autor en querer relacionar a estas dos figuras de la Valencia del siglo XV. El mercedario Fray Juan Gilabert Jofré, como es sabido, fue el fundador del primer manicomio del mundo, levantado por él en Valencia en 1409.

El interés por los hechos contemporáneos también aflora en los milacres de Germán Roig Florencia. En L'abraç de Murcia en el glop d'aigua, de 1958 y en Gratitude a Murcia, de 1966, se hace eco del generoso y fraterno comportamiento de la ciudad de Murcia con motivo de la gran riada sufrida por Valencia en 1957.

Su interesante producción es digna de atento estudio. El fillet il·luminat, de 1957, así como L'impedit de Nantes, del mismo año, se juntan con Quan digué l'últim adeu, de 1959, y Els tres guarits de Montblanc, de 1961.

La producción de Roig Florencio es variada y extensa. Como la de otros varios autores de milacres contemporáneos tropieza con la dificultad de su condición de obra inédita. Dificultades de estudio, de -122- catalogación y de cotejo que, con el paso del tiempo esperamos se vayan subsanando.

A nuestro juicio las cotas máximas de alejamiento del milacre tradicional las marca Henri G. de Foix-Arnes con el que titula *Miracle complet*. Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1975. Además de su lenguaje convencional, distante del empleado por el pueblo, emplea una fórmula teatral compleja y rebuscada que lo distancia del aire infantil propio de los milacres. Tiene alusiones a la televisión, a la justificación de la liberación sexual. Da la sensación de querer aproximarse al teatro de adultos y presenta en escena a varias parejas interesadas en confirmar sus deseos de formalizar relaciones sentimentales. Estas parejas están constituidas por personajes relacionados con la junta vicentina del barrio. El milagro consiste en la súbita aparición del Santo que favorece a las parejas con la realización del deseo expresado en sus conversaciones.

Si bien tiene cierta agilidad en las escenas con eco, tal vez excesivamente largas, el monólogo puesto en boca del santo, nada menos que con veinte décimas, supera ampliamente la brevedad y teatralidad habituales características del género.

-123-

Los intérpretes de los milacres

La opinión general, largamente sostenida, acepta que los intérpretes habituales de los milacres son niños, y de forma más precisa niños del Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer.

José Martínez Ortiz reconoce que esta tradición está tan arraigada en Valencia que se denomina a los intérpretes *chiquets* de milacre.

«La representación de los milacres -repetida varias veces en cada uno de los días de la fiesta vicentina, con pequeños intervalos de descanso que sirven también para que se renueve el público-, se ha llevado a efecto siempre por niños cuyo atuendo, en la mayoría de los casos y pese a su pretendida fidelidad, dista no poco del que correspondería a la época del gran taumaturgo valenciano. Lo importante es destacar la antigüedad de los hechos y ello se logra con trajes propios de un pasado no inmediato, cualquiera que sea el anacronismo con la acción o el de unas partes con otras.

Años atrás esta función interpretadora corría a cargo exclusivamente de los huérfanos acogidos en el Colegio Imperial de los Niños de San Vicente Ferrer, que acudían a los distintos altares a desempeñar su misión con el mismo cuidado y acierto que aún hoy les es propio, pero el carácter popular de la fiesta y su gran vitalidad hizo que pronto fuesen los muchachos de cada uno de los barrios en donde se levanta el altar los que se encargasen de

la representación del milacre escrito o elegido para ellos». La tradición infantil de la interpretación sigue vigente.

Pero hace falta analizar el proceso a través del cual se ha llegado a esta situación, para lo cual convendrá considerar los milacres en el -124- marco de las demás representaciones dramáticas adscritas a los distintos festejos en los cuales se encuadran.

Es obvio que el teatro religioso medieval, mientras se representaba en el interior de los templos, contaba con los clérigos como principales intérpretes, a veces con la colaboración de niños, como hemos señalado ya. Así lo afirma Hermenegildo Corbató por lo que se refiere a los misterios del Corpus en Valencia, en los cuales intervenían sacerdotes y religiosos de los conventos de la ciudad. Y apoya el aserto con testimonios de Carboneres.

Cuando los misterios se incorporan a las procesiones, los sacerdotes se encargan de su dirección a la vez que siguen desempeñando papeles secundarios, sobre todo en el caso de las rocas. Pero en el siglo XVII parece que sólo los seglares desempeñan papeles en los misterios, ya que no se hace mención de sacerdotes en los contratos. De este momento deben de datar los elementos cómicos introducidos en el misterio de Herodes así como la algaraza de los cavallets en las procesiones. La responsabilidad de las representaciones corresponde a los ministriles de la ciudad.

A principios del siglo XVIII las representaciones de los misterios quedan en manos de los estudiantes del Colegio Imperial de los Huérfanos de San Vicente Ferrer «quienes por más de un siglo se valieron de nuestro manuscrito -afirma Corbató- para sacar las copias de los papeles. A su vez llenaron gradualmente el código de anotaciones diciéndonos quiénes representaron los papeles tal año y quiénes tal otro y hasta nos informan de la muerte de uno de los colegiales».

Pero las anotaciones en este sentido no superan los principios del siglo XIX, cosa que Corbató atribuye al empleo de copias impresas, aunque se reafirma en la convicción de que «los niños de San Vicente Ferrer» siguieron representando los misterios hasta su supresión en la procesión del Corpus, en 1931, como continúan representando los milacres en varios sitios públicos de la ciudad.

Por nuestra parte hemos podido comprobar que los niños del citado Colegio Imperial intervinieron como actores en las rocas del Corpus todavía en los años 1801 y 1802, según consta en la documentación -125- de dicho centro. Y en cuanto a los milacres, según las mismas fuentes cronísticas su participación aparece documentada ya en 1832. Por supuesto que aquí habría que recordar la participación de «los Niños de San Vic ente Ferrer» en las rocas del año 1655, según consigna Marco Antonio Ortí.

De todas formas los datos sueltos y las referencias excesivamente generales incitan al análisis de los hechos que aporta sugerencias concretas que en modo alguno podemos despreciar.

Como hemos dicho repetidas veces, las primeras representaciones de los milacres, exclusivamente plásticas, no hacen más que servirse de figuras inanimadas, bien fueran

gráficos, bien bultos. En esto los altares siguen en parte la tradición de las rocas y sus misterios. Y decimos en parte porque en las rocas, intervienen también actores, y sobre todo niños, desde el principio, cosa que no sucede en los altares. En la presencia de niños convenientemente vestidos de ángeles, predicadores y demás, y no digamos ya de niños que cantaban y bailaban, en las detenciones de las rocas tampoco hace falta insistir. Lo mismo cabe decir de los que figuraban en los altares, por ejemplo con motivo del segundo centenario.

Ya sabemos que la colección de bultos de San Esteban data de 1595. Pero esto no significa que fueran los primeros ni los únicos bultos. Igualmente cabe recordar la presencia de figurillas animadas, autómatas, que convivieron con bultos y actores.

Los testimonios de J. E. Varey y del P. Tomás Serrano, entre otros, son decisivos.

Dice Varey: «Los valencianos siempre mostraron vivo interés por representaciones de figurillas mecánicas... y ahora mencionaré, nada más, las representaciones de autómatas que se vieron en Valencia en 1599, 1609, 1655, 1659 y 1663. A fines del siglo XVIII todavía se vieron representaciones de milagros de San Vicente Ferrer hechas por medio de figurillas autómatas, y, durante aquel siglo y el siguiente, se introdujeron figuras mecánicas en las fallas». Por cierto que en éstas han vuelto a aparecer los autómatas en 1980, tras largos años de ausencia.

-126-

Por su parte el P. Tomás Serrano, en la descripción que hace del altar en 1762 afirma al referirse al arco principal: «... en éste se admiraba una ayrosísima repisa y sobre ella la esfera celeste de una magnitud prodigiosa, tachonada de estrellas, constelaciones y signos; el sol y la luna hacían por ella su curso regular...». Puede muy bien suceder que la afirmación de Varey «todavía se vieron a finales del siglo XVIII...» coincida con esta descripción de Tomás Serrano, lo cual no hace más que reforzar nuestra posición sobre la abundancia anterior de autómatas, plenamente confirmada con todas las referencias a ellos en las fiestas descritas anteriormente, como, las del segundo centenario. Pero, por otra parte, la observación de Varey, indica que se ha entrado ya en fase de extinción de los autómatas. Y de hecho los artificios a que alude Serrano son bastante menos brillantes que los reseñados por Marco Antonio Ortí un siglo antes.

De las fechas anteriormente citadas por Varey deducimos lo que el lector ya sabe. La presencia de autómatas en 1599 fue con motivo de la celebración de las bodas de Felipe III. En 1609, fue para celebrar la beatificación de San Luis Bertrán. En 1655, precisamente los autómatas están presentes en los festejos en memoria del segundo centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. En 1659 y en 1663 los motivos son respectivamente la canonización de Santo Tomás de Villa nueva y las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Las noticias de finales del siglo XVIII se ven confirmadas además por el testimonio, también aducido por Varey, de Alexandre de Laborde.

Pero hay más por lo que respecta a los milacres. Conocemos los casos de intérpretes ocasionales en 1655 citados por Marco Antonio Ortí -el loco sacado del hospital y el

muchacho simple- que intervienen en la representación del milagro de la conversión del Rey Moro de Granada. Y recordamos además la intervención de las ninfas en la misma fecha.

Corbató afirma a su vez que en los misterios del Corpus no intervenían mujeres, seguramente siguiendo la tradición del teatro religioso medieval. «Los papeles de las Marías estaban siempre a cargo de hombres». El mismo Corbató cita como excepción los autos -127- castellanos que se representaban en la misma procesión del Corpus «pues en los contratos hechos para su representación se nombra a muchas actrices».

Por lo que a los milacres se refiere no podemos aceptar los mismos criterios. La presencia de actrices parece asegurada. Baste recordar el caso de las ninfas. Además cabe presumir que los papeles femeninos, ciertamente no muy abundantes, pero necesarios, tuvieron que estar presentes cuando lo exigía la trama del milagro. Si los bultos eran reflejo de lo que se representaba, unas veces plástica, otras dramáticamente, en los altares, puede aducirse en favor de la presencia de papeles femeninos el que en los bultos de San Esteban no se haya rehuido su participación. Y en lo que conocemos más directamente del siglo XIX, entre los niños intérpretes, cuando el papel lo requiere, entran también las niñas.

Cabe suponer, no obstante, que, siguiendo la costumbre general -con la excepción de las rocas castellanas- los papeles femeninos los interpretaran también niños. No obstante, además de estar en contra de esta interpretación para los milacres la práctica que llega hasta nosotros, no sería nada sorprendente la presencia de niñas desde tiempos más remotos, habida cuenta de que en el Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer se acogen indistintamente niños y niñas.

En conclusión y tras la multiplicidad de ejemplos y consideraciones en favor de los intérpretes infantiles, no se debe hablar de transición sistemática de bultos a autómatas y de éstos a niños de forma definitiva en ninguna fecha ni como signo de evolución constante. Pero sobre el particular hay tres hechos que se perfilan claramente:

1.º Que los cambios se repiten varias veces y no de forma definitiva. O sea que iban alternando los distintos sistemas, a veces coincidiendo en el mismo año y en el mismo milacre.

2.º Que a principios del siglo XIX, época de la que proceden los primeros textos hallados por ahora, el paso a intérpretes personales parece definitivo.

-128-

3.º Que la permanente predominancia de niños permite afirmar sin miedo a error que éstos han sido sus intérpretes habituales. Aparte, naturalmente, que las condiciones de los textos ven en los niños sus intérpretes ideales.

-129-

Afirmación del carácter infantil de los milacres

Los numerosos testimonios aducidos acerca de los habituales intérpretes infantiles de los milacres se rubrican con las pruebas extraídas de los propios textos tanto en los aspectos puramente testimoniales como en los nocionales y estructurales. Por otra parte el carácter infantil está presente en el tratamiento de los contenidos y en su desarrollo.

De bastantes milacres consta que se han compuesto para representar los niños o que fueron representados por ellos. Aparte los pormenorizados testimonios anteriores al siglo XIX, citados con motivo de las rocas y festejos extraordinarios, a partir del siglo XIX los textos dramáticos propiamente tales tienen referencias constantes a los niños como intérpretes. En el texto de 1817 atribuido al P. Luis Navarro, se dice textualmente:

Sen Vicent, chic de nou anys.

Tonet, chic de cinc anys.

El pare y la mare de Tonet.

Dos chics.

Luego empieza la acción así:

Ix un chic y demprés de fer cortesia al auditori e insinuar silenci, posantse el dit sobre la boca diu de esta manera: Chic: Así estic perque he vingut...

Baste otra prueba: En el capell de Sant Vicent, de fecha no consignada, pero del siglo XX, cuyo autor es Prudencio Alcón y Mateu, -130- se dice: «Milagro vicentino en un acto y en verso para ser representado por niños».

La estructura preferentemente lineal y poco compleja sirve a la evolución de los personajes y a la resolución de las situaciones de forma rápida y sencilla que recuerda a veces el primitivismo del arte medieval. Todo ello se produce en un ambiente familiar en el cual hasta las alusiones críticas reclamadas por el tono costumbrista resultan inocentes y de escasa malicia. Y el anacronismo, más atento a la aproximación nocional que a la fidelidad histórica, bordea constantemente el argumento, sobre todo por lo que se refiere a la ambientación y traslación de los hechos.

Por otra parte son frecuentes las alusiones al Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer cuyos alumnos han sido intérpretes y destinatarios y los patios del mismo Colegio el lugar de representación. Otro tanto cabe decir del Colegio Escolapio Andresiano que, al igual que el Colegio Imperial, guarda interesante colección de textos escritos preferentemente por Padres Escolapios.

Entre los autores que dedicaron sus obras al Colegio Imperial de Huérfanos cabe recordar a Vicente Hervás, Jaime Peiró y Dauder, Rafael Ramírez Torrent, José Campos Martí, Salvador Mas Sastre, Vicente Sastre Ferrer...

Los Escolapios, por su parte, lógicamente -131- vinculados a la educación de la juventud, también aportan buen número de composiciones. Desde el P. Juan Arolas, uno de los pioneros, hasta los Padres Eugenio Almenar Pechuán y Pompilio Tortajada Sancho entre los más recientes. De ellos el P. Pascual Pérez Rodríguez, cuya obra no es demasiado extensa -El diable pres, 1855; La venta improvisada, 1867- merecería estudio pormenorizado a causa de su calidad.

Puede decirse de estos centros que en realidad establecen una tradición en su interior hasta el punto de que, al preparar no sólo milacres sino también otras obras de teatro infantil, consiguen crear escuela y buscar mayor aproximación al niño, actitud no demasiado general en el momento.

Otras obras, debidas a religiosos franciscanos o dominicos, sin duda encierran el deseo de servir a grupos infantiles o juveniles vinculados a sus actividades educativas y apostólicas. Cabe destacar en este aspecto la gran representación que tienen los maestros entre los autores, así como entidades como la Asociación Católica de Maestros y el Patronato Obrero. Es ta última entidad patrocinó concursos y ediciones.

Pero hay todavía una prueba más decisiva y es que algunos milacres fueron incluidos en colecciones dramáticas dedicadas a los niños que nada tienen que ver con las fiestas vicentinas. Esto supone su afirmación del carácter infantil fuera del ambiente festivo que les es propio.

De una colección denominada Teatro de la Niñez se sabe que por lo menos en sus números 6, 7, 10 y 91 se recogen los siguientes milacres: La sega, mut, perlátic y baldat..., de Vicente Sanchis Roig, en 1878; El incrédul convertit, de Eduardo Escalante, en 1878 también; Lo Anchel y lo Diable, de Vicente Boix, en 1892, y El rey moro de Granada, de José Bernat y Baldoví, en 1879. Esta colección se publicaba en Valencia en la Imprenta-Librería de Juan Mariana y Sanz y, como se ve por la cantidad de obras incluidas en su catálogo, era una de las más significativas del momento.

El hecho de que estas obritas tengan fecha de estreno y se incluyan en Teatro de la Niñez confirmaría la proyección que los milacres pudieran tener en el teatro infantil valenciano en el siglo XIX a la vez que es reconocimiento pleno de su carácter infantil. Tanto más si se tiene en cuenta que en el momento en Valencia se publica y representa mucho teatro para niños, tanto en una lengua como en la otra.

De dos obras de Salvador Calvo. El bateig de San Visent, publicada por sucesores de Badal, en 1914, y La mort de Sant Visent, o un Anchel s'en va al Cel, publicada por la misma editorial en 1919, consta que pertenecían a la Colección de Comedias morales para representar en Colegios y Sociedades recreativas, lo cual indica una vez más su carácter infantil, dado que el teatro de este tipo estaba apoyado y cobijado por tales centros. Pero a la vez demuestra los largos contactos en el tiempo entre los milacres y el teatro infantil de su entorno.

-132-

El carácter infantil de estos textos, como venimos diciendo desde el principio, aparte su ingenuidad y primitivismo, cosa en la que coinciden con algunos textos medievales tenidos por infantiles -erróneamente a nuestro juicio, pues a éstos les falta la intención de dedicarlos a los niños- hay que buscarlo en las condiciones de teatro moral, blanco y didáctico, que exige la sociedad de su tiempo al teatro infantil en general. Y esta prueba es definitiva, pensemos lo que queramos posteriormente sobre la condición infantil de estos y otros textos.

No nos cabe la menor duda de que la sociedad en cuyo seno se producían los milacres tenía conciencia de que era género propio para niños. La infinidad de ejemplos aludidos y otros que podrían aducirse prueban que tal era su intención de acuerdo con sus criterios sobre el teatro infantil. Por otra parte no se trata de textos que hayan resultado luego apropiados para contar a los niños como intérpretes -como sucede con algunos primitivos- sino de textos cuyos autores eran conscientes de que los iban a interpretar exclusivamente niños y los iban a contemplar muchos niños.

Los personajes infantiles no abundan en los milacres, como no abundan en el resto del teatro infantil de la época. Sólo aparecen personajes infantiles cuando lo exige el milagro

puesto en escena. Así sucede, por ejemplo, en *Lo giquet del lloch de Sant Gil*, de Joaquín Badía y Adell, que relata la curación milagrosa de un niño, o en *Lo fill del cristiá*, de José M.^a Juan García, en el que San Vicente salva al niño de un matrimonio cristiano arrojado a un pozo por unos bandidos.

Más numerosa es la participación de niños en los milacres que se refieren a hechos de la vida del Santo cuando era niño, como todos los relativos a la curación del niño Antonio Garrigues. Por cierto que dentro de esta serie hay uno, *El metge prodigiós*, de Vicente Boix, publicado en 1861, en el que se hace constar que el argumento se buscó teniendo en cuenta que había de ser interpretado por el niño Vicente Belenguer Peiró, bautizado en la pila del Santo con gran solemnidad y con padrinos ilustres, por haber nacido el 28 de junio de 1855, nacimiento que era el más próximo a la fecha en que se cumplía -133- el centenario de la canonización de San Vicente. El intérprete contaba, por tanto, seis años.

En esta línea la presencia mayoritariamente infantil hay que buscarla en *La sabateta*, de José Garulo, de 1842, o en la obra del mismo título de Manuel Sánchez Navarrete, en que todos los personajes son niños. También en *Els horfens de sen Visent*, de Vicente Boix, de 1860. Según este último, el Santo salvó a un grupo de niños hijos de moros expulsados que fueron atacados por unos vecinos. El Santo les consiguió asilo y conversión.

La condición infantil de los milacres vicentinos creemos que es una de sus características que nadie se atreverá a discutir.

Y con ello el peso específico de los mismos en el panorama histórico del teatro infantil en España y en Europa queda patente.

-[134]-

Apéndice documental

-135- -[136]-

Romance (de las ninfas)

-137-

Vicent que per tos prodigis

i tos miracles heroics,

te âs sublimat al gran títol

de Profeta i Apostolic.

Yo so ta Patria dichosa,

yo so Valencia la noble,

que per lleal a mes armes,

dosells servixen de trofes.

Colonia so dels Romans,

com a tot lo Orp es notori,

del govern de sos Patricis

heritî les millors copies.

En lo marcial y lo bellic,

ha fet ma naciô tals proves

que entre quentes lo Sol calfa,

les que la imiten son poques.

Italia, Alemanian i Flandes,

de tres fills meus es recorden,

que sent a un temps Generals

los donaren mil victories.

Si contemple lo scientific,

regonec altres tan doctes,

que en lo Concili de Trento

remontaren lo Catolic.

La amenitat de mon siti

(que en lo estelat zafir cobri)

-138-

ques la apacible, i mes bella,

no ya en lo mon quiu ignore.

Perque mos jardins vistosos,

tot lany a Flora li broden

catifes pera el estrado

de gezmins, clavells i roses.

Mes estes felicitats,

i quantes diches yo llogre,

tant como tenirte per fill

totes elles no suponen.

Perque en los majors treballs

apenes ton nom invoque,

quant per lo teu patrocini

lliure i favorida em trobe.

Que mes sort, ni mes ventura,

entre totes les que goze,

que tenir per fill a un Angel,

que en los perills me comboye.

Per tu so mes que la Fenix,

que ella segons les histories,

de mil a mil anys renaix,

yo de cent a cent renove.

I així dels fills dest meu Clero,

primari de les Parroquies,

huy de sos pits lo magnanim

fa fe de lo molt quiet volen.

que yo agraida i ufana,

al generós de ses obres,

i que sempre a mos aplausos

han fet mes de lo que poden.

Les Ninfes del meu gran Turia,

(lo que en aqueix mar salobre

crestall presta a sos plomalls,

-139-

i argent pur a ses garçotes.

Los preste pera que et canten

queres de virtuts deposit

que alabançes de un tal fill,

es augmentarme les glories.

Después de acabado de recitar este romance, cantó una de las Ninfas los versos siguientes.

La Ciutat huy ses diches

ufana llogra,

puix a colm la ventura

Vicent li porta.

Respondieron todas en acabando de cantar la una.

Ola, ola, ola,

lo que cerca ya troba,

que en esta centenaria

li ve la flota.

Luego bolvió a cantar sola, la que cantó los primeros versos, lo siguiente.

A bon so Valencia

repose i dorma

que venint sa Reliquia

te sa Custodia.

Respondiendo todas los versos que se siguieron.

Ola, ola, ola,

no diga que está pobra,

perque sempre está rica

qui té tal joya.

Les campanes repiquen,

toquen los clarins,

que tenim un Angel

entre Serafins.

Que es la millor flor

del nostre jardí;

la fama que bola

als remots confins.

Diga com Valencia

ve a tenir un fill,

que es qui la defensa de tots els perills.

ORTÍ, Marco Antonio: Segundo Centenario de la Canonización..., pp. 225-229.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

