

EL TEATRO VALENCIANO EN SU CONTEXTO FESTIVO

Tolosa, 13-XI-1998

Josep Lluís Sirera,
Universitat de València

El marco cultural e histórico

Uno de los problemas fundamentales con que nos encontramos tanto los historiadores del teatro como los antropólogos y, en general, los historiadores de la cultura, es la gran complejidad del País Valenciano. A la dualidad que constituiría la esencia misma de su formación (1), y que estaría justificada por la presencia de repobladores catalanes y aragoneses asentados a partir del siglo XIII en el recién creado Reino de Valencia, habría que unir la existencia de una importante población morisca, que en el año de su expulsión (1609) todavía representaba el treinta por ciento del total de los habitantes del Reino (2). Y no sólo esto: porque no podemos olvidar que tras la división provincial de 1833, en 1849 el País Valenciano vio sus fronteras ampliadas substancialmente al integrársele varias comarcas que habían pertenecido hasta aquel momento a Castilla, y que poca o ninguna relación guardaban, ni en lo lingüístico ni en lo cultural, con las valencianas.

Como es bien sabido, especialmente a partir del fundamental estudio de Joan Fuster citado en nota [1], la dinámica histórica valenciana se ha visto profundamente afectada por esta complejidad. Y, de forma semejante, lo ha sido la vida cultural. De aquí que un estudio de las formas de la cultura popular del pueblo valenciano necesite tener bien presente todos estos factores. Y necesite, igualmente, no perder en ningún momento de vista que la afirmación

(1) La formulación clásica de esta dualidad en: Joan REGLA, *Aproximació a la història del País Valencià* (València, L'Estel, 1968). Se recogía en esta obra, en lo esencial, lo afirmado por Joan FUSTER en *Nosaltres els valencians* (Barcelona, Edicions 62, 1962). Las obras históricas más recientes han matizado en parte estas afirmaciones, pero sin llegar a cuestionar nunca lo esencial de esta tesis: la complejidad histórica de la evolución del País Valenciano y la existencia en su interior de realidades muy diferenciadas. Vid., por ejemplo: VV.AA.: *Història del País Valencià* (Barcelona, Edicions 62, cinco tomos, 1990), o Ernest FURIÓ, *Història del País Valencià* (València, Institució Alfons el Magnànim, 1995).

(2) A las obras citadas en la nota anterior, habría que añadir: E. CISCAR y R. GARCIA CARCEL: *Moriscos i agermanats* (València, Tres Quatre, 1974) y Joan FUSTER: *Poetes, moriscos i capellans* (València, Tres i Quatre, 1986).

de las particularidades, de la especificidad si se prefiere, de la cultura valenciana no puede erigirse como frontera que separe tajantemente el marco cultural valenciano de su contexto natural: el de la cultura catalana, como —mucho menos todavía— tendría que aislarse el valenciano del catalán, del cual no es sino uno de los dialectos que lo configuran (3). Ahora bien, esta necesaria contextualización tampoco tiene que hacernos perder de vista que, al igual que desde el punto de vista lingüístico el valenciano es uno de los dialectos constituyentes del catalán occidental, desde el cultural —y desde el antropológico— el folclore valenciano se relaciona más estrechamente con el de la *Catalunya Nova* (comarcas incorporadas al Principado de Cataluña a partir del siglo XII) que no el de las comarcas que conformaron originariamente la *Marca Hispánica*.

Resulta evidente que la conjugación de todos estos factores se ha traducido en la configuración de un universo folclórico particularmente complejo, con un alto grado de hibridación, visible en todos los terrenos, incluido el festivo. Un universo cuya preservación hasta tiempos relativamente recientes ha venido favorecida por el carácter predominantemente *rural* que la sociedad valenciana mantuvo hasta avanzado el segundo tercio del presente siglo (4).

Esta preservación ha tenido, desde luego, factores positivos. El más importante, convertir las diversas manifestaciones folclóricas en un elemento de identificación comunitaria, mucho más fuerte que la historia o que la lengua. Muchos valencianos viven, en efecto, las fiestas o la gastronomía como la única forma posible de manifestar su pertenencia al pueblo valenciano y, a la inversa, los que han deseado integrarse en él han recurrido a participar en las fiestas para lograrlo. Tiene esto, desde luego, un aspecto negativo: hacer una lectura empobrecedora y excluyente de lo que significa ser valenciano, en perjuicio de formas más articuladas —y *racionales* si vale la expresión— de recuperar la conciencia nacional. En fin, una exaltación de lo folclórico (y de lo festivo) sin un previo ejercicio de reflexión, de racionalización, conduce tam-

(3) El tema, que desborda por completo los límites de este artículo, es de candente actualidad en el País Valenciano, donde los defensores de la existencia de una *lengua valenciana* diferente de la catalana se han encastillado en posiciones de fuerza (en connivencia con determinadas opciones políticas), con el firme propósito de conseguir lo que, en última instancia, se pretende *siempre* que se propugna la fragmentación lingüística: el empobrecimiento primero, la desaparición muy poco después, de la lengua a la que se ha impuesto dicha fragmentación. En todo caso, los trabajos de Manuel Sanchis Guarner resultan hoy día fundamentales para situar —en términos estrictamente científicos— el problema del valenciano y sus relaciones con el catalán. Vid. por ejemplo, Manuel SANCHIS GUARNER: *La llengua dels valencians* (València, Garbí, 1967). Carácter igualmente básico tiene el *Informe sobre la llengua del País Valencià*, dictamen emitido por la Facultad de Filología de la Universidad de València (València, Universidad, 1978).

(4) De dicho carácter no escapaba ninguna de las ciudades valencianas, pese a que en ellas —y desde la época medieval— se hubiese desarrollado una floreciente actividad artesanal y comercial. Para el caso de la capital, Valencia, continúa siendo modélico el estudio de Enric SEBASTIÀ: *València en les novel·les de Blasco Ibáñez: proletariat i burgesia* (València, L'Estel, 1966).

bién a una exaltación de la fragmentación, del localismo llevado a la exasperación, que acaba en la ignorancia mutua, cuando no en el desprecio, entre las diferentes poblaciones valencianas (5). En definitiva, a la fragmentación, al aislamiento, a la ruptura de la concepción unitaria de pueblo...

Niveles de relación entre teatro y fiesta

Planteada así la importancia de las fiestas en el contexto cultural valenciano, cabe preguntarse ahora hasta qué punto es lícito establecer relaciones entre ellas y el teatro. Un puente fundamental entre unas y otro es el que viene establecido por la *espectacularidad* de las primeras. Una espectacularidad que desborda los límites genéricos que para el espectáculo nos brinda Patrice Pavis (6), ya que no sólo implica el hecho de *observar* sino que para el caso valenciano presupone hacerlo de forma activa, participativa (7). Y es este carácter precisamente el que sirve de puente hacia una concepción *teatral* de la fiesta misma. Una concepción que podemos encontrar plasmada en diferentes niveles que —en síntesis— serían:

- a) En el más elemental, la fiesta como representación: espectáculo en el que se mimetizan diferentes historias, acciones, etc., dentro del conjunto de las ceremonias festivas.
- b) El teatro se convierte ya en un elemento identificable y aislable dentro del conjunto festivo.
- c) El teatro deviene elemento central de la fiesta.

(5) Hace ya algunos años, Manuel Sanchis Guarner recogió un impresionante muestrario de esta exaltación de lo local y de rechazo hacia el vecino expresado en términos paremiológicos: *Els pobles valencians parlen els uns dels altres* (València, Tres i Quatre, cuatro volúmenes, 1982-1983). Las rivalidades entre ciudades como Alicante y Valencia estallan, nada casualmente, con ocasión no sólo de los choques deportivos sino con motivo de las fiestas: uno de los rituales que marcan el final de las fiestas de Sant Joan de Alicante consiste, precisamente, en un rosario de virulentos insultos contra la ciudad de Valencia —y los valencianos— proferidos por los asistentes a la quema de las hogueras que se alzan en aquella ciudad durante dichas fiestas.

(6) "Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado", nos dice sencillamente este teórico del teatro (Patrice PAVIS: *Diccionario del teatro*; Barcelona, Paidós, 1983, p. 191)

(7) Precisamente uno de los grandes problemas de las fiestas valencianas en estos últimos años consiste en la creciente disociación entre la vertiente participativa de la fiesta y la de simple observación. Las grandes fiestas *modernas*, alejadas de sus raíces tradicionales, implican un aumento constante de los que las *miran* en perjuicio de los que las *viven*. Las *exposiciones* (regionales, nacionales, mundiales) llevan hasta el paroxismo esta tendencia, que encuentra en los deportes de masas una especial concreción. En otras fiestas, de raíz más tradicional, su *modernización* provoca tensiones y debates: es el caso de las fallas, fiesta participativa en sus orígenes y que se ha convertido en la actualidad en una fiesta esencialmente para *espectadores* pese las posibilidades teóricas de integrarse en ellas, de participar. Vid. el fundamental estudio de Antonio ARIÑO: *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas* (Barcelona, Anthropos, 1993).

d) Finalmente, y como coronación de esta escala, el teatro cobra vida autónoma a partir de su separación del contexto festivo en que se originó. O, alternativamente pero desde unos planteamientos epistemológicos diferentes, el teatro hace de la fiesta argumento, o sirve —incluso— a ésta de reflexión.

Veamos con algo más de detenimiento estos cuatro niveles, con sus correspondientes ejemplos.

La fiesta como representación

No haré ningún descubrimiento antropológico, desde luego, si indico que la excepcionalidad temporal y espacial que la fiesta instaura, implica —casi inevitablemente— una serie de mecanismos que suponen la *teatralización* entendida en sentido amplio. Destacaré aquí dos en concreto: el primero, la inversión de roles sociales (de sexos incluso), de acuerdo con el tan conocido principio de “el mundo al revés”. El segundo, la asunción de papeles muy codificados, pero alejados de los que sus protagonistas juegan en la vida real; festivalización del principio que podríamos calificar como del “gran teatro del mundo”.

Sin pretender entrar en honduras antropológicas y sociológicas, estas dos alternativas las podemos ver bien representadas en las fiestas valencianas, dando pie además a actos y a situaciones de una innegable teatralidad. Veamos ejemplos concretos.

La inversión de roles sociales

Es evidente que las manifestaciones más claras de este procedimiento las podemos encontrar en los Carnavales (*carnestoltes* en el País Valenciano). Es significativo, sin embargo, que en tierras valencianas, a diferencia de lo que sucede en otras muchas (como la misma Euskal Herría), esta fiesta arrastra —desde hace tiempo— una vida más bien lánguida. Me refiero, por supuesto, a los carnavales autóctonos, pues también es verdad que desde la muerte de Franco han reaparecido con particular fuerza algunos carnavales (Alacant, Pego, Vinaròs), aunque sigan todos ellos cánones estéticos foráneos.

Ahora bien, esta pobreza de los carnavales típicos, su decadencia como fiesta autóctona, no significa su desaparición. El carnaval, en efecto, se integra en otros complejos festivos, a los que trasplanta sus elementos constitutivos, especialmente la inversión de roles y la formación ritual de contrapoderes sociales y políticos. Ocurre esto, por ejemplo, en fiestas como las de *moros y cristianos*, tan numerosas y llenas de vitalidad en la mitad meridional del País Valenciano. En una de ellas en concreto, en la ciudad alicantina de Biar, tiene

lugar una ceremonia conocida como *ball de les espies*, en la que, con el pretexto de espiar a las fuerzas del bando enemigo, los *festers* (8) se disfrazan, se enharinan y llegan hasta establecer autoridades paralelas, concluyendo todo en un baile general del que ninguno de los presentes queda excluido.

Resulta obvio que aquí, al descontextualizar lo que es uno de los elementos claves de la fiesta de Carnaval, y trasladarlo a otra fiesta, se le dota de una verosimilitud teatral. Se trata de una representación (o de una ficción de segundo grado, si se prefiere), ya que acabado este baile, se reanuda el curso normal de la fiesta de moros y cristianos, en el que cada *fester* tiene un papel ritual asignado, que nada tiene que ver con los que ha desempeñado en el baile en cuestión.

Otro ejemplo es el de la cabalgata del *ninot* que tiene lugar dentro de las fiestas de las fallas valencianas (9). Aquí, los falleros de las comisiones participantes montan una auténtica representación, en forma de cuadros animados que desfilan en la cabalgata y que giran en torno al tema que tratan en su falla (10). Ultimamente los temas tratados se han ampliado, y a semejanza de lo que sucede en tantos carnavales, tratan de la actualidad bajo cualquier aspecto.

Volvemos a encontrar aquí análoga metaficcionalidad a la identificada en el baile de Biar: aquí como allí, los falleros interpretan durante unas horas papeles diferentes a los que desempeñan durante el resto de la fiesta. Esta ficcionalidad inversora se enmarca, siempre, en unos límites perfectamente identificables y no existe confusión posible entre esta representación y el resto de los actos festivos.

La ascunción de papeles muy codificados

Los valores de excepcionalidad o anormalidad que tienen las fiestas se reflejan también en la ascunción de *roles* cuyo desempeño sólo es comprensible desde lo teatral. Es decir: corren a cargo de *actores*, en el pleno sentido de la palabra. Actores que no guardan ninguna relación, objetiva o análogica, con lo representado.

(8) Nombre que, significativamente, reciben en el catalán de Valencia tanto los que organizan las fiestas como los que asisten o participan a ellas.

(9) Más recientemente se ha incorporado un desfile semejante en la fiesta de las hogueras de San Juan de la ciudad de Alacant.

(10) Recordemos que *falla* es el nombre del monumento de cartón (formado por una plataforma, o *cadaful*, grupos de figuras o *ninots*, y uno de ellos de gran tamaño que es el eje del conjunto). Cada falla es plantada por una *comisión* de fiestas, que tiene una demarcación territorial: varias calles, una sola o incluso parte de ella. El trabajo de conjunto más importante para conocer lo que son las fallas continúa siendo: Antoni ARIÑO, coordinador: *Historia de las fallas*. València, Levante-El Mercantil Valenciano, 1990.

Un ejemplo, anecdótico, si se quiere, es la de los *Reyes de armas* que suelen encabezar todas las procesiones y desfiles en la ciudad de Valencia (sean de tipo religioso o laico) y que, en absoluto contraste con el alto valor simbólico que desempeñan (ser portadores de las *armas* de la ciudad) eran interpretados hasta hace bien poco por personas retribuidas, muy frecuentemente pertenecientes al *lumpen* urbano.

Más interesantes resultan, sin embargo, las *capitanías* de moros y cristianos: los capitanes harán, a lo largo de la fiesta, ostentación de un poder y una riqueza que no tiene por qué corresponder con su situación objetiva (ni tan sólo con su jerarquía dentro de su comparsa). Y, de forma semejante, la pertenencia a comparsas (*filaes* en valenciano) moras, no implica ningún tipo de opción religiosa y/o ideológica. Hay que precisar, sin embargo, que la presión del contexto social hace cada vez más difícil mantener la excepcionalidad (la teatralidad si se prefiere) de estos aspectos de la fiesta, su carácter alternativo al mundo cotidiano. Así, las capitanías acaban recayendo, por las exigencias económicas que se le han ido paulatinamente incorporando, en miembros de las capas dirigentes con un alto poder adquisitivo (11). Y, por lo que atañe, a los moros, localidades hay donde pertenecer a una *filà* o a otra tiene connotaciones geográficas, laborales o sociales (12).

El teatro como un elemento del complejo festivo

A partir de los ejemplos anteriormente indicados podemos ascender un escalón más en el camino hacia el teatro en sentido pleno. Nos encontraremos, pues, ante fiestas, por lo general extraordinariamente complejas, en cuyo interior podremos aislar segmentos inequívocamente teatrales. Hay que hacer constar a este respecto que se trata de fiestas por lo general de tipo *procesional*, es decir, que se desarrollan a lo largo de un camino previamente trazado, con cuyo recorrido proceden a ocupar de forma simbólica un espacio predeterminado. Dado este carácter, no nos tiene que extrañar tampoco que posean orígenes medievales o tardomedievales, ya que la teatralidad de tipo procesional alcanzó en el País Valenciano un desarrollo notable gracias a la importancia

(11) Dicha vinculación resultaba muy evidente en el caso de las *Falleras Mayores* que presiden las fallas valencianas. Con la llegada de la democracia, se trató de evitar esto, y se instituyó un procedimiento electivo que garantiza, en teoría, el acceso a dicho cargo por razón de méritos (personales o de la comisión a la que pertenece la joven), procedimiento que también es el de la elección de su análoga alicantina: la *Bellea del Foc*. Aún así, el argumento económico funciona como un eficaz mecanismo disuasivo.

(12) Lo que provoca distorsiones como los disturbios que tuvieron lugar en las fiestas alcayanas de 1936 (Alcoi celebra sus moros y cristianos en honor de San Jorge, el 23 de abril). El reciente triunfo del Frente Popular llevó a los moros, pertenecientes muchos de ellos a las capas populares, a tratar de implantar un desenlace diferente al previsto (recordemos que las fiestas acaban indefectiblemente con la victoria de los cristianos).

de que gozó la *procesión del Corpus*. Es plausible, en consecuencia, suponer que los elementos teatrales de estas fiestas tienen un origen igualmente medieval.

Elementos teatrales en la procesión del Corpus

Como acabo de indicar, el ejemplo paradigmático de este tipo de fiestas es la procesión del Corpus. Concebida en sus orígenes como manifestación espectacular del triunfo de la religión, se extenderá por la mayoría de las ciudades de la Corona de Aragón cuando —a lo largo del segundo tercio del siglo XIV— se convierta en virtual *fiesta mayor* del municipio (13) alcanzando un gran esplendor. Esto fue lo que ocurrió en la capital valenciana, pero también en otras localidades como Alacant o Morella. En el caso de la procesión valenciana (con mucho la mejor conocida y la que ha sobrevivido —pese a todo— hasta la actualidad), lo primero que llama la atención es, precisamente, la extraordinaria vitalidad de que gozó durante el Antiguo Régimen. De hecho, sólo con las transformaciones sociales promovidas a partir de 1835 por la revolución burguesa, la fiesta del Corpus empezará su declive, que se acentuará en el tránsito del siglo XIX al XX (14). Será esta extraordinaria vitalidad lo que le permitió, sin duda, ir integrando manifestaciones teatrales de toda índole, y en buena parte extraídas de contextos originariamente muy diversos.

Es el caso de la danza conocida popularmente como la *Moma*, danza alegórica en la que los siete pecados capitales tratan, mediante su danza, de seducir a la virtud, la cual —igualmente mediante la danza— acaba triunfando sobre ellos (15). La riqueza de coreografía, máscaras y vestuario, y la belleza de la música, contribuyeron a popularizar esta danza, cuyas conexiones con los *mosmos* medievales resaltan ya en su mismo nombre. No cabe la menor duda, pienso, de que nos encontramos ante una pieza teatral, muy semejante a las

(13) A menudo relegando, aunque no siempre eliminando, otras festividades. Tal fue el caso de la capital valenciana, donde tenía este carácter la llamada procesión del Ángel Custodio, en la que se rendía homenaje al ángel tutelar de la ciudad. Dicha procesión renovaba la protección angélica mediante un recorrido por las diferentes puertas de la muralla. Para las fiestas (en un sentido amplio) medievales en dicha ciudad, vid. Vicente ADELANTADO, Josep Lluís SIRERA y Rafael NARBONA: "Introducció històrica" a *La festa i el teatre*, volumen colectivo (editor: Antoni Ariño), en prensa.

(14) Vid. las referencias a la evolución del Corpus en Antoni ARIÑO: *Festes, rituals i creences*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1988 y, especialmente, en Antoni ARIÑO: *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1993. Quiero destacar aquí el primero de los estudios citados, que es —hoy por hoy— la piedra basilar sobre la que se asienta una reflexión nueva, y renovadora, del papel de las fiestas en la sociedad valenciana.

(15) Como era bastante habitual en el teatro de la Edad Media, todos los bailarines eran hombres.

danzas teatralizadas que —en los siglos XV y XVI— formaban parte de los fastos cortesanos.

Más claro es el caso de los *misterios* representados, desde el siglo XV, en la procesión, bien encima de carros, las llamadas *rocas*, bien a ras de suelo, y de los cuales han sobrevivido tres textos. No entraré a detallar unas obras que han sido bien estudiadas (16), aunque todavía haya discusión sobre si se trata de obras creadas *ex professo* o adaptación de otras preexistentes. En todo caso, parece bastante claro que dichos misterios desarrollaron la potencialidad dramática existente en los llamados *entremeses*, grupos de imágenes que desfilaban sobre andas o sobre carros (con acompañamiento musical y con poesías cantadas o distribuidas) (17), pero no los sustituyeron en su totalidad, ya que en la procesión del Corpus valenciana continúan desfilando tarascas, dragones, gigantes, águilas, diversas danzas y numerosos grupos de personajes bíblicos, de carne y hueso éstos.

Añadamos, para disponer de una visión más completa del tema que, al iniciarse el proceso de decadencia antes aludido, los rasgos teatrales que he indicado se vieron reforzados al faltar voluntarios (se reclutaban entre los gremios, congregaciones e instituciones de caridad) que se hiciesen cargo de danzas, entremeses y representaciones. La solución, como en el caso de los reyes de armas que he citado antes, fue recurrir a contratarlos entre los sectores más marginales de la ciudad, sectores que estaban *excluidos* en cierta manera de la comunidad que participaba en la procesión, como actuante o como espectadora. Estos *representantes*, no integrados en la fiesta, teatralizaban aún más si cabe lo que interpretaban. Para entendernos: añadían al valor puramente teatral el indicado en el primer nivel al producirse la disociación entre participantes en la fiesta / encargados de la representación de un rol específico. Esta disociación producía, desde luego, efectos bien teatrales (y no previstos originariamente); todavía recuerdo, por ejemplo, cómo hace tres décadas, el triunfo de la Moma, que se interpreta con una mudanza del baile en la que los pecados prestan acatamiento a la Virtud, quien —para indicar el fin del baile— se despoja de su máscara, provocaba un efecto a la vez triste y risible, al ver el rostro del bailarín, un rostro por lo general de persona vencida por la vida... (18).

(16) Una visión general sobre el teatro medieval valenciano, del que dichos misterios forman parte, en Josep Lluís SIRERA: "El teatro medieval valenciano", en *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano* (ed. de Manuel V. Diago), València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 87-108.

(17) En realidad, las rocas son carros con una figura alegórica o *entremés*, que servían tanto para trasladar a los actores, y músicos, de los misterios, como de escenarios.

(18) En los últimos diez años, la procesión del Corpus valenciana ha recuperado buena parte de su esplendor gracias a una asociación (cofradía laica, en definitiva) que se encarga de representar todos los entremeses, misterios y danzas. Se ha ganado en solemnidad, aunque no en rigor histórico (prima el voluntarismo sobre la investigación rigurosa,) y se han perdido los rasgos casi grotescos acabados de comentar.

No quisiera cerrar este apartado sin referirme a un ejemplo extraordinario de conjunción de rasgos festivos, teatro y religiosidad. Me refiero al *Misteri del rei Herodes*, aunque se le conozca popularmente como *De la degolla*, por cerrarse con el episodio de la degollación de los Inocentes. Se trata del texto de mayor longitud de los tres que poseemos. Y de un texto ciertamente complejo, ya que parece formado por la yuxtaposición de dos o tres obras anteriormente existentes (19). En su primera parte, en efecto, el misterio trata del episodio de la adoración de los Magos, previo paso por el palacio de Herodes, tal y como aparece en bastantes obras teatrales que escenifican el mismo tema. Apenas cumplida la adoración, se inicia el segundo episodio (la huida a Egipto de la Sagrada Familia); la falta del necesario preámbulo: la cólera de Herodes al saberse burlado por los Magos, es uno de los motivos que me hacen suponer que se trata de una pieza compuesta por la agregación de otras varias. La huida a Egipto, además, ha sido sintetizada y reducida al episodio apócrifo del campo de trigo cuyas espigas crecieron milagrosamente para confusión de los perseguidores.

Mayor interés tiene, si cabe, la tercera parte del *misteri*, en la que —tras un preámbulo a cargo de Herodes y su corte— (20) un alguacil llama, en un largo y cómico pregón, a las mujeres de los alrededores de Valencia para que acudan con sus hijos. Es el momento en que intervienen los *sarjants*, los esbirros de Herodes que se lanzan al degüello, escena que es representada mediante una carga indiscriminada contra el público, al que golpean (a las mujeres con preferencia) con uns látigos hechos de pergamino. Esta escena, que en el manuscrito que conservamos, aparece significativamente elidida, es representada por un grupo de actores, vestidos con unas ropas de tejido basto y pintadas con signos infernales. Es decir, que se trata, ni más ni menos, de figuras demoníacas, impresión que se ve reforzada por el hecho de que se les vincula a la roca conocida precisamente como *Diablera*. Como, argumentalmente, los *sarjants* tendrían que ser soldados judíos (o romanos, pero nunca diablos), será forzoso reconocer que el misterio ha integrado una escena en la que los diablos perseguían al público, una escena que pudiera provenir tanto de otra obra como de alguna celebración festiva (21). Así pues, y para no alargarme más en este apartado, tendríamos en el *Misteri del Rei Herodes* un doble mecanismo de

(19) Dicha complejidad nos priva, de momento, de una edición crítica a la altura de las que poseemos para los otros dos textos conservados: el *Misteri de Sant Cristófol* (de san Cristóbal) fue editado por Josep ROMEU en 1957, en su *Teatre hagiogràfic* (Barcelona, Barcino). El de *Adam i Eva*, en 1976 por Ferran HUERTA en *Teatre bíblic: Antic Testament* (Barcelona, Barcino). La única edición de conjunto que poseemos de las tres obras continúa siendo la de Hermenegildo CORBATÓ: *Los misterios del Corpus de Valencia* (Universidad de Berkeley, California, 1932).

(20) Preámbulo que se aparta, por cierto, del relato evangélico, pues Herodes decide matar a los inocentes tras el fracaso de su persecución contra la Sagrada Familia. Tamaña incongruencia (¿para qué matar a los niños de la comarca si Herodes sabe a ciencia cierta que el Niño Jesús no se encuentra entre ellos?) es una prueba más de esa fusión de piezas diferentes a la que he aludido.

(21) Renuncio a continuar remontándome en el tiempo, y a investigar qué habría más allá de las innegables capacidades asimilacionistas de la Iglesia.

relación entre la fiesta y el teatro, Por el primero, diversas piezas se fusionarían en una, adecuada a las exigencias (espaciales y temporales) del marco procesional de la fiesta del Corpus. Por el segundo, una fiesta —la de los *diablos*— pasaría a integrarse en una obra teatral, formalmente religiosa.

La procesión de la Virgen de la Salud de Algemesi

Al lado de la procesión del Corpus, la fiesta valenciana que más elementos teatrales presenta es, sin duda, la dedicada a esta advocación mariana, patrona de la ciudad de Algemesi, y que se celebra los días siete y ocho de setiembre (22). El grueso de la fiesta está formado por diferentes procesiones, en las que participan —al igual que en la del Corpus de Valencia— danzas y misterios. Hay entre las primeras, además, algunas que poseen innegables rasgos teatrales, al igual que sucede con la Moma ya comentada. La más conocida es, desde luego, la de la *Moixeranga*; se trata de una danza bailada por un numeroso grupo de danzantes, que ejecutan diversas figuras con valores simbólicos muy concretos, que en algunos momentos rozan lo pantomímico (como cuando simulan un entierro). Las figuras más conocidas son, con todo, las torres —de diversas formas y sentidos— que erigen a lo largo del recorrido procesional, así como a la entrada de la imagen de la Virgen en la iglesia. Como es fácil deducir, aquí lo teatral se combina con lo atlético, y, de hecho, el traje de los integrantes del conjunto hace pensar vagamente en los portados por bufones, o mejor saltimbanquis (23).

Pero dejemos a un lado las danzas y centrémonos en las representaciones teatrales, que Teruel califica con propiedad de *Misteris i martiris* (es decir: misterios y martirios), pues se trata de cuatro pequeñas piezas que se representan en la parte inicial de la procesión. Dos de ellos (los misterios estrictos) están entresacados del Antiguo Testamento (el de la Tentación o de Adán y Eva, y el de Abraham e Isaac); los otros dos dramatizan dos martirios: el de Santa Bárbara y el de San Bernardo (santo patrón de Alzira, la capital comar-

(22) Se trata, sin embargo, de una fiesta cuya morfología actual no sería verosímil remontarla más allá del siglo XVIII. Parece ser, en efecto, que a mediados de este siglo, la fiesta se reconstruyó por influencia de otra fiesta valenciana (originaria de la ciudad de Morella), conocida como del *Sexenni* por celebrarse cada seis años, y cuyo origen está —a su vez— documentado a mediados del siglo XVII. Para la fiesta de Algemesi, vid. Joan Fermí TERUEL: *Lloances a la Mare de Déu. Vida, teatre i tradició en les festes majors d'Algemesi*, València, Saó, 1997.

(23) Aunque sea salirme del tema expuesto, no me resisto a citar un ejemplo que ilustra muy bien lo que he dicho al principio de la trascendencia de lo festivo en el universo cultural valenciano: la bellísima música con que se interpreta la *moixeranga* es para una parte de los valencianos su himno nacional, en contraposición al aprobado legalmente, que es el himno de la Exposición Regional de 1909. Es decir: mientras los nacionalistas nos sentimos representados por una expresión musical originaria de una fiesta tradicional, los que defienden concepciones regionalistas se identifican con una composición nacida de una fiesta burguesa y no autóctona... En ambos casos, sin embargo, unos y otros hemos ido a recurrir a la música de la fiesta.

cal) y sus hermanas. Se trata de piezas breves, de una gran sencillez teatral y representadas por niños. Aunque al lado de danzas tan impresionantes como la de los *tornejants* (24), estas piezas parezcan poco menos que irrelevantes, forman parte irrenunciable del conjunto festivo, hasta el punto de haber sido recuperadas hace unas décadas, habiéndoseles dotado de textos que reemplazasen a los perdidos (25).

El carácter dinámico de esta fiesta se hace visible, en fin, en otro fenómeno: la aparición de nuevas representaciones teatrales. Su carácter reciente, y no tradicional, explica que se hayan desarrollado al margen del recorrido procesional (que parece cerrado hace ya muchas décadas). Se trata del misterio de tema mariano titulado *Misteri de la Mare de Déu de la Salut*, así como de las *Lloances a la Mare de Déu*, obras que no rebasan el cuarto de siglo de antigüedad.

Si la primera de las obras citadas no es sino una representación convencional (de gran extensión, eso sí), las *Lloances* presentan la originalidad de no poseer texto fijo, sino tener que escribirse cada año. Así, a partir de una base argumental común (los misterios procesionales, fragmentos del misterio mariano acabado de citar), el texto se adentra en el territorio de lo costumbrista y localista, con toques satíricos inclusive. Con poco más de un cuarto de siglo, estas *Lloances* son, sin duda, uno de los frutos teatrales más interesantes que el mundo de las fiestas ha producido en los últimos tiempos (26).

Las embajadas de moros y cristianos

No quisiera cerrar este tercer apartado sin hacer referencia de nuevo a la fiesta de moros y cristianos, cuya teatralidad ya he comentado *supra*. Y es que uno de los episodios cruciales en el desarrollo de esta fiesta tiene un carácter netamente teatral. Me refiero a las *embajadas*. Se trata del momento en que el bando que trata de apoderarse del castillo (que simboliza la población), envía a un embajador a parlamentar con los ocupantes. Tras el fracaso de la embajada, tendrá lugar la batalla entre moros y cristianos; dos batallas en realidad, pues primero serán expulsados del castillo los cristianos y después —y de forma definitiva— los moros.

(24) Otra de las danzas más características de Algemés (y que guarda relación con la de los *torners* de la ciudad Morella). En esta danza, que se baila con el solo acompañamiento rítmico de un tambor, los danzantes demuestran su habilidad con unas varas largas y flexibles, a modo de torneo simbólico. Se trata de los caballeros encargados de la defensa de la Virgen, aunque su traje, ejemplo acabado del sincretismo y evolución constante propio de las fiestas, incorpore elementos tales como unas caretas parecidas a las que lucen los practicantes de esgrima.

(25) Este proceso de recuperación significó también la utilización del catalán, en sustitución del español en que estaban escritos los textos perdidos.

(26) Joan Fermí Teruel, creador e impulsor de estas representaciones, aporta los textos escritos en los diferentes años, en su obra, *Lloances...* citada en nota [22].

Los textos de las embajadas en su mayoría tienen pretensiones literarias y, en todos los casos, son inequívocamente piezas teatrales. De aquí que mientras dure su *representación*, los embajadores trasciendan tanto su condición social habitual como el papel que dentro de la fiesta les es asignado, y se conviertan en actores. Es decir: traten de imitar una representación convencional (gesticulación teatral; tono forzado y grandilocuente...). Nos encontraríamos aquí, en definitiva, ante una teatralidad de tercer grado, si se me permite la expresión: el ciudadano normal y occidental se convierte, por ejemplo, en moro, y éste a su vez en un actor de formación tradicional *interpretando* el papel de embajador.

El teatro como elemento central de la fiesta

Si lo que hasta el momento hemos visto no son sino *teatralizaciones* o inclusiones del teatro en determinados segmentos de la fiesta (algunas de ellas, eso sí, muy relevantes), en esta tercera categoría nos encontraremos con que el teatro ha desplazado a los otros componentes del complejo festivo y ha asumido el protagonismo de la fiesta; se ha convertido, incluso, en la práctica totalidad de ella.

Aunque me centraré en las dos fiestas que mejor ejemplifican esto (la de San Vicente Ferrer en la ciudad de Valencia y la de la Asunción de la Virgen en Elx), no podemos olvidar que se trata de un proceso bastante extendido, generalmente como resultado final de un proceso evolutivo no siempre suficientemente conocido. Proceso cuyos orígenes se remontan bastante en el tiempo (es el caso de las dos fiestas que comentaré con más detalle) o son, por el contrario, relativamente recientes. Entre estas últimas podemos distinguir desde incorporaciones de piezas teatrales a una fiesta desde fuera de la fiesta misma (es decir, no como resultado de su evolución interna), a obras teatrales nacidas como consecuencia lógica de dicha evolución.

Dentro del primer grupo (incorporaciones a una fiesta) podremos encontrar desde obras teatrales del tipo de las *Lloances* de la fiesta de Algemesí, acabadas de comentar, o la representación del milagro de la *Virgen de Agres* que tiene lugar en este pequeño pueblo alicantino (cuyas fiestas mayores son el ocho de setiembre, día en que —como es sabido— se celebra la festividad de las *Mares de Déu trobades* [Vírgenes encontradas], numerosísimas en el País Valenciano). Es evidente que lo complejo de una puesta en escena (y, en especial, en poblaciones pequeñas) hace que una representación de estas características acabe convirtiéndose en el eje mismo de las fiestas, desplazando otras actividades lúdicas. De forma semejante, la *Semana Santa*, festividad que goza de extraordinario predicamento en todo el País Valenciano (27), no sólo ha desarrollado

(27) Destacan con luz propia las celebraciones de ciudades como Orihuela, Crevillent, Elx, el distrito marítimo de Valencia (pero no la ciudad estricta), Sagunt o Vila-real...

los rituales teatrales que le son propios (28), sino también ha estimulado la aparición de representaciones teatrales de las *Pasiones*. Cabe advertir aquí que aunque en el dominio catalán, estas representaciones gozan de un extraordinario arraigo, y hunden sus raíces en la época medieval, en tierras valencianas —a diferencia de lo que sucede en el Principado de Cataluña— la tradición de este tipo de representaciones debió de interrumpirse a principios del XVIII (si no antes), por lo que la recuperación a que me refiero no es sino el resultado de una operación catequética promovida por el nacionalcatolicismo imperante en la España de posguerra. De aquí que la práctica totalidad de los textos estén no sólo en español, sino que se ciñan exclusivamente a la narración contenida en los Evangelios Canónicos... Aunque en algunas localidades (Montcada de l'Horta, por ejemplo), esta representación haya arraigado, en otras muchas acabó por desaparecer, consecuencia de su artificiosidad y su carácter impues- to (29).

Como ejemplo de representaciones teatrales surgidas al calor, o como consecuencia, de la evolución interna de la fiesta, podríamos aducir aquí el caso de las *presentaciones* falleras. En efecto, dentro del calendario festivo valenciano, el período festivo (que en realidad abarca todo el año, como sucede en las otras grandes fiestas del País) tiene su primer momento álgido cuando cada comisión entroniza a la que será la reina de las fiestas en su distrito: la *fallera mayor*. El acto, sumamente ritualizado, se encuentra a medio camino entre los *juegos florales* y las representaciones teatrales. En efecto: tras la exaltación propiamente dicha, tiene lugar un fin de fiesta, en el que es tradición incorporar alguna representación de teatro popular valenciano (bien se trate de *sainetes*, bien de piezas escritas para la ocasión: *apropósitos*). Si bien es cierto que en la actualidad el fin de fiesta ha incorporado *play backs* y partes musicales, todavía es posible encontrar presentaciones de una gran complejidad teatral.

La Festa y el Misteri de Elx

Pero pasemos a examinar la primera de las dos fiestas más teatrales del País. Me refiero, por supuesto, a la fiesta de Elche. Como es sabido, la fama de esta festividad descansa en la representación de su *Misteri*, obra que se remonta a la segunda mitad del siglo XV y que viene representándose de forma prácticamente ininterrumpida. Si para los historiadores del teatro, lo más interesante es precisamente el *Misteri* en sentido estricto, para los ilicitanos éste

(28) Procesiones con sus *pasos*, que guardan estrictas analogías con los medievales grupos escultóricos de los *entremesos*; o con los *encuentros* entre los diferentes pasos. Ceremonias en el interior de los templos, como la teatralización de los sermones de las Siete Palabras, o la ceremonia del *desclavament*, retirada del cuerpo de Jesús de la cruz, de especial teatralidad en Sagunt.

(29) Como reacción, las pasiones más recientes tratan de acercarse hacia lo popular, incluyendo la utilización del valenciano, caso de la localidad castellonense de Torreblanca.

forma parte inseparable de la *Festa*, y de hecho, es imposible aislar el uno de la otra (30).

Ahora bien, si examinamos los diferentes componentes de la *festa* nos daremos cuenta de que, con muy pocas excepciones, la mayoría de los actos festivos guardan estrecha relación, cuando no dependencia, con la representación teatral, cuyos dos actos tienen lugar en dos días por la tarde: la *Vespra* el día catorce de agosto, y la *Festa* el quince. En efecto, si dejamos aparte la cabalgata del 29 de diciembre, conocida como *El Cantó* y que conmemora la llegada por mar de la imagen de la Virgen (31) y la extraordinaria explosión de pirotecnia de la *Nit de l'alba* que tiene lugar la noche del 13 de agosto como pórtico festivo, el resto de actos gira en torno al *Misteri*. Así, nos encontraremos con que las *proves de veu* i de *l'àngel* [pruebas de voz y del ángel] ritualizan la selección de los actores que han de interpretar el *Misteri*. A su vez, las dos grandes procesiones de la fiesta se integran de forma natural en la representación: la procesión nocturna del día catorce, la *roà* [la vuelta], en la que los ilicitanos van a rendir homenaje a su Virgen *muerta* y reconstruyen en el itinerario procesional el perímetro de la ciudad histórica, se convierte en el acatamiento de *todos* los cristianos que acuden a la casa de la Virgen, en Jerusalén, ya que la imagen yacente permanece en el marco escenográfico de la obra. En la procesión del día siguiente por la mañana, el *entierro*, que recorre igualmente las calles del centro histórico, traslada el cuerpo yacente de la Virgen, pero con la participación de los actores del *Misteri* vestidos como tales; dado que el segundo acto se inicia precisamente con el entierro de la Virgen resulta bastante obvio enlazar ambos. Resumiendo, pues, la *Festa* de Elche, gira en torno al *Misteri* de forma indiscutible.

Los milagros de San Vicente

La segunda fiesta propuesta tiene lugar en Valencia capital. Aunque la configuración actual de dicha fiesta se remonta como mucho a finales del siglo XVIII, ya hay noticias de actos festivos en honor del patrón del Reino de Valencia (cuya festividad se celebra en tierras valencianas la octava de Pascua) desde la segunda mitad del siglo XV. Actos que cobraron especial relevancia siempre que la ciudad de Valencia tuvo que festejar el centenario de la ca-

(30) Los estudios capitales sobre esta obra y su contexto festivo son: Luis QUIRANTE: *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, València, Conselleria de Cultura, 1987 y Francesc MASSIP: *La Festa d'Elx i els misteris medievals*, Alacant, Institut Gil-Albert, 1991. Una bibliografía crítica exhaustiva sobre el tema en Joan CASTAÑO: *Repertori bibliogràfic sobre la Festa d'Elx*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1994.

(31) Acto que, sin embargo, también guarda relación —aunque sea indirecta— con la representación del Misterio, ya que la tradición popular afirma (contra la lógica histórica) que el texto de dicha obra viajaba junto a la imagen de la Virgen.

nonización, aunque la conmemoración anual no esté bajo el patrocinio municipal sino bajo el de los vecinos de diferentes calles (32).

En su configuración actual, pues, la fiesta vicentina gira en torno a las representaciones de unas pequeñas obras teatrales, en valenciano, conocidas como *miracles de Sant Vicent*, pues —en efecto— tienen como tema algún episodio maravilloso o extraordinario de la vida de este santo. Dichas representaciones, que corren a cargo siempre de niños, tienen lugar en unos *altares* erigidos al efecto en algunas calles de Valencia (y de localidades próximas), y en los que figura en lugar preeminente una imagen del santo. Aunque la fiesta incluye —cómo no— procesiones por las calles cercanas y otros actos religiosos y festivos (cabalgatas, veladas musicales, etc.), son las representaciones lo que más caracteriza la festividad, lo que empuja a los diferentes *altares* a entrar en competencia, y lo que más interés despierta sin duda alguna. De tal forma que, como sucede en el caso de Elche, la fiesta vicentina es conocida por el nombre de la representación que acoge en su seno, y que se ha convertido —allí como aquí— en el centro de la fiesta, si no en su práctica totalidad.

El teatro festivo como realidad autónoma y como marco de reflexión y representación de la fiesta

Si en los casos acabados de comentar el nexo entre teatro y fiesta no se ha roto todavía, por mucho que se haya decantado hacia el primero, no quiero cerrar esta exposición sin referirme a una serie de manifestaciones dramáticas que han roto ya sus lazos con el contexto festivo en el que un día se generaron, aunque no hayan perdido todavía las marcas de su origen.

Un caso significativo, y todavía muy vinculado al mundo de la fiesta, es el del *Betlem de Tirisiti* de Alcoi. Las representaciones navideñas, que también gozaron de gran aceptación en los Países Catalanes desde la Edad Media, sufrieron —como el resto del teatro religioso— los embates contrarreformistas, y sólo empezaron a recuperarse en el siglo XIX (33). Dado el carácter bastante más disperso (y familiar) de dichas fiestas, estas representaciones aparecen vinculadas en la época contemporánea a centros educativos o religiosos, y se ofrecen como espectáculos que complementan el complejo festivo (articulado, en lo religioso, en torno a la *Misa del gallo*, y en lo privado en torno al *pessebre*, o belén). La representación navideña alcoyana presenta, pues, una doble ori-

(32) Sobre esta fiesta, vid. Juan CERVERA: *Los milacres vicentinos en las calles de Valencia*. València, Del Cenia al Segura, 1983. Un estado de la cuestión en Josep Lluís SIRERA: "Els miracles de Sant Vicent" en: Antoni ARIÑO, editor: *La festes i el teatre*, València, Consell Valencià de Cultura, en prensa.

(33) La recuperación fue especialmente intensa en Cataluña, donde este tipo de representaciones navideñas, conocidas genéricamente como *pastorets* [pastorcitos] son extraordinariamente populares.

ginalidad: no depender de institución religiosa alguna, sino de una familia (en la actualidad, un grupo de teatro) que la explotaba económicamente, y ser una representación de títeres de varilla, en la que lo costumbrista y fantástico se impone al relato bíblico. Es evidente que en este caso, el nexo entre fiesta y teatro se ha roto, pero es impensable —todavía— concebir dicha representación fuera del marco temporal que la fiesta navideña le presta.

Pero no sólo de espectáculos tenemos que hablar aquí, porque el País Valenciano (como todos aquellos lugares donde este proceso de disociación se ha consumado) es rico en *géneros* dramáticos que como el Belén alcoyano tienen su razón de ser, su circunstancia temporal, en una fiesta. Ya me he referido antes al subgénero sainetístico de los *apropósitos*, pequeños sainetes en los que se ensalza (y/o mitifica) la fiesta fallera, y a sus protagonistas, y que sólo se representa en las presentaciones de las falleras mayores. De forma semejante, la riqueza y complejidad que adquiere la fiesta de moros y cristianos en Alcoi (la capital de dicha festividad) ha estimulado la aparición de un género específico: el *sainet fester*, cuyos temas giran exclusivamente en torno a la fiesta y sólo pueden apreciarse en su integridad dentro del universo cultural de dicha fiesta (34).

Sin llegar a los extremos de constituirse en género, podemos encontrar, sin embargo, numerosas obras dramáticas cuya temática, personajes, e incluso técnicas escenográficas, tienen mucho que ver con las fiestas. Las fallas, por ejemplo, han estimulado, desde los tiempos del dramaturgo valenciano Eduard Escalante (35), a otros muchos escritores, y son numerosas las piezas teatrales que nos hablan de dicha festividad. Y de forma semejante, pero ya en el siglo XVIII, la necesidad de explicar al pueblo la compleja simbología de la valenciana fiesta del Corpus, estimuló la aparición de piezas dramáticas que contribuyeron, en el siglo siguiente, a la aparición del sainete valenciano contemporáneo.

Como resulta fácil de imaginar, desde el momento en que la escisión se produce, el teatro —libre de las constricciones de todo tipo impuestas por la fiesta— evoluciona con una rapidez y una libertad que la fiesta no puede ni soñar. De aquí que éste se aleje de sus modelos, que cobre personalidad específica, que convierta en irreconocibles sus lazos originarios... Pero aún así, mantendrá elementos de su contexto originario que continúan gozando de una operatividad notable. Dos ejemplos muy inmediatos: en la base de la forma de *decir* el sainete se encuentra la forma de decir el *miracle* vicentino. La tradición

(34) Un buen estudio de conjunto, acompañado de una reveladora antología, en Jordi BOTELLA: *El sainet fester*. Alcoi, Ayuntamiento, 1995.

(35) Eduard Escalante (1835-1895) es considerado el padre del teatro popular valenciano, gracias a sus sainetes, bilingües en su gran mayoría, y en los que combina una fina perspicacia costumbrista con una no menor capacidad de crítica social, desde posiciones —eso sí— muy cercanas al moderantismo. El conjunto de su teatro ha sido editado por Josep Llufís y Rodolf SIRERA: *Teatre original complet d'Eduard Escalante*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1995.

interpretativa de estas pequeñas piezas se ha convertido, pues, en una parte importante de generaciones de actores valencianos. De forma semejante, el esplendor de que goza en el País Valenciano el teatro de calle, y sus rasgos morfológicos más sobresalientes (desplazamientos procesionales envolventes, pirotecnia, imaginería folclórica y religiosa...) resultan inexplicables sin un conocimiento de las fiestas valencianas. Grupos como *Xarxa Teatre*, que triunfa internacionalmente, nacieron, precisamente, a partir de la escenificación de fiestas tradicionales valencianas (36).

* * *

No insisto. Creo que a lo largo de las páginas anteriores habrá quedado suficientemente de manifiesto que el mundo de las fiestas valencianas ha guardado y guarda muchos puntos de contacto con el teatro. Contactos que han cristalizado en las diferentes formas de interrelación que he tratado de ir exponiendo. No cabe duda de que, en circunstancias políticas y sociales muy difíciles (de persecución de la lengua y de la cultura; de intentos de segregación de ambas de su marco natural, el de los Países Catalanes, y el de la lengua catalana), esto ha permitido mantener una cierta actividad teatral. No cabe duda, sin embargo, de que también eso ha comportado, y todavía los comporta, grandes peligros: por ejemplo, la incapacidad que tienen muchos valencianos de entender el teatro al margen de la fiesta, como una actividad cultural específica, sin restricciones temporales ni ideológicas, como hecho *también* literario incluso. Y, como reacción, el rechazo que hacia la fiesta y el teatro vinculado a ella, tienen muchos profesionales del teatro que preferirían un teatro elitista y alejado al máximo de sus raíces. Peligros que acechan al teatro valenciano contemporáneo, y contra los que sólo será posible luchar a partir de la aceptación crítica del propio legado cultural, festivo y teatral. Sólo así, pienso, seremos capaces los valencianos de hacer un teatro que interese realmente no sólo a nosotros mismos, sino más allá de nuestras fronteras. Un teatro auténtico, con todas sus limitaciones, es verdad, pero también con todos los hallazgos que se han ido acumulando a lo largo de siglos, y muchos de los cuales serían inexplicables sin la relación / mediación de las fiestas.

(36) Pasqual MAS, Adolf PIQUER, Xavier VELLON: *Xarxa teatre: tradició, festa i teatralitat*. Castelló, Diputació Provincial, 1997.