

El Misteri d'Elx, el Cant de la Sibilla i els problemes que planteja la conservació del patrimoni oral de la Unesco

Maricarmen Gómez Muntané

Gairebé deu anys després que la Unesco atorgués al *Misteri d'Elx* la condició de «Patrimoni Oral Intangible de la Humanitat» (18 de maig de 2001), una altra relíquia del passat, el *Cant de la Sibilla*, rebia la mateixa distinció (16 de novembre de 2010), amb la consegüent sorpresa fins i tot dels propis promotors de la candidatura d'aquest venerable cant, convertit els últims anys en símbol identitari de l'illa de Mallorca.

Recordem que, segons la *Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immateral* de l'any 2003, s'entén com a tal aquell que, transmès de generació en generació, «és recreat constantment per les comunitats i grups en funció del seu entorn, de la seva interacció amb la natura i de la seva història, i que els infon un sentiment d'identitat i continuïtat, de manera que contribueix a promoure el respecte de la diversitat cultural i de la creativitat humana».¹ El tipus de manifestacions que abasta és molt ampli, des de les de tradició oral fins als costums socials, passant pels ritus, les festes i el teatre. Alguna cosa de tot això tenen el *Misteri d'Elx* i la *Sibilla*, tot i que totes dues manifestacions se situen en un difícil punt d'equilibri entre el que és patrimoni cultural històric i patrimoni cultural oral, cosa que els atorga justament la seva singularitat. De produir-se un

desajust perillaria la seva supervivència com allò que sempre foren, en transformar-se en alguna cosa diferent que, probablement, no mereixeria el guardó que ostenten. Així que no és superflu analitzar el seu estat actual de conservació, encara que només sigui en un dels seus aspectes, el musical, que potser és el que requereix més cura.

Els orígens del *Misteri* es remunten a principis del segle XVI. Concretament, se sap que ja al 1523, el dia 14 d'agost, vigília de l'Assumpció, hi havia una processó a Elx amb la imatge de la Mare de Déu que acabava a l'església major, «on se li feia una grandíssima festa i solemnitat» (Gómez & Massip 2010: 14). Tot i això, el text més antic que coneixem data del 1625; i és la reproducció d'una còpia anterior que es féu per sotmetre la lletra de l'obra, no la música, al dictamen de la Inquisició. Al 1639, set anys després que el *Misteri* rebés l'autorització papal per seguir representant-se, s'efectuà una nova còpia, aquest cop de la lletra i de la música, que avui dia ha desaparegut, com la del 1625. Això fa que la consuetud de 1709 esdevingui la còpia íntegra més antiga (Elx, Arxiu Històric Municipal, Ms 1-24), que malgrat la seva data tardana reproduïx algun vell original del Renaixement.

El *Misteri d'Elx* no és res més que la representació d'un drama assumpcionista que té com

¹ <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>> (consulta 28 febrer 2015).

a mínim tres precedents en el que foren els territoris de la Corona d'Aragó. El més antic, en llatí, data del segle XIV i procedeix del monestir de Santa Maria de l'Estany. Es tracta d'una breu representació, única en el seu gènere, adaptada per a la festivitat de l'Assumpció a partir de les versions del *Quem quaeritis* de Nadal i Pasqua que conté el mateix manuscrit que la inclou, un processonari preparat a l'*scriptorio* de la catedral de Vic destinat a la comunitat de monjos agustins de l'Estany (Arxiu Episcopal de Vic, Ms 118).

L'any 1388, a la plaça pública de Tarragona, es va representar un segon drama de l'Assumpció de la Mare de Déu. La lletra de la representació apareix en un manuscrit de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de la ciutat (Ms 60). Pel que sabem, es tracta de la primera obra dramàtica en català que inclou parts cantades, bàsicament adaptacions o *contrafacta* tant d'origen sacre com profà. Al costat d'himnes com *Veni Creator Spiritus* o *Vexilla Regis*, les acotacions mencionen algunes peces de tipus trobadoresc, al so de les quals s'interpretaven els versos d'aquesta representació.

A l'Assumpció de Tarragona la segueix, cronològicament, la que es representà a València el 15 d'agost de 1416, que també és en català. El drama es divideix en dues jornades i pel que diu la lletra, que és l'únic que es conserva i, a més, en una transcripció moderna,² es cantava al so de conegudes peces del repertori litúrgic i del dels trobadors, entre les quals, la coneguda melodia de *Quant vey la lauzeta mover* de Bernat de Ventadorn († ca. 1190/1200). Sense que es pugui assegurar, algun fragment d'aquesta obra pot ser que es cantés amb música original, cosa evident en el cas del *Misteri d'Elx*, l'única de les representacions assumpcionistes que sobrevisqué a la península ibèrica a les disposicions derivades del Concili de Trento, gràcies al rescripte pontifici de 1632, al qual hem fet esment més amunt.³

Al llarg dels segles i fins avui dia, la lletra del *Misteri d'Elx* gairebé no ha variat. Dividit en dues jornades, com el de Tarragona de principis del segle XV, tracta de l'Assumpció de la Mare de Déu, argument que es basa en la narració que el

germà dominic Jacopo della Voragine (1230-1298) fa del tema a la seva *Legenda Aurea*. La primera jornada s'inicia amb el recorregut de la Mare de Déu pel Via Crucis fins arribar al llit de mort; on rep la visita de l'Àngel del Senyor, portador de la palma, i, acte seguit, la de Sant Pere, Sant Joan i la resta d'apòstols.

Amb l'òbit de la Mare de Déu i l'ascensió de la seva ànima al cel conclou la primera jornada, que es representa la vigília de l'Assumpció. El dia següent, 15 d'agost, es representa la segona jornada. Comença amb els preparatius del sepe-li de la Mare de Déu, el cos de la qual intenten profanar els jueus; però, miraculosament, acaben convertits a la fe cristiana i, després, s'esdevé l'Assumpció de Maria.

L'obra acaba amb la Coronació de la Mare de Déu un cop dalt del cel. L'acció té lloc íntegrament a l'interior de l'església de Santa Maria d'Elx, amb una posada en escena espectacular, gràcies, sobretot, a una tramoia aèria que comparteix amb l'Assumpció de València i que es relaciona amb la utilitzada a les festes de la coronació dels reis d'Aragó. Consta de dos-cents cinquanta-quatre versos escrits en català antic i íntegrament musicats —trenta peces, en total, quinze a cada jornada—, als quals cal sumar-hi els versos en llatí del salm *In exitu Israel de Aegypto* i els del *Gloria* final. La interpretació és a càrrec dels membres de la capella del *Misteri*, que encarnen els diferents personatges; els de les tres maries i tres dels cinc àngels que baixen del cel són nens. Tots els fragments, exceptuant-ne dos, es canten *a cappella*, és a dir, sense acompanyament instrumental.

A la primera jornada del *Misteri*, els fragments a una veu —onze en total— dominen sobre els polifònics, mentre que a la segona jornada hi passa just el contrari —dotze fragments polifònics sobre tres a una sola veu. Entre els fragments monòdics n'hi ha que són adaptacions de conegudes peces del repertori litúrgic, entre les quals l'himne *Vexilla regis* —que també s'utilitza a l'Assumpció de Tarragona— i la seqüència *Victimae paschali laudes*, d'àmplia tradició dramàtica, però, en canvi, d'altres són de nova creació. La consuetud de 1639 identifica l'autor, total o parcial, de set de les composicions polifòniques de la segona jornada, són: Juan Ginés Pérez (†1600), que al

² Sanchis Guarner (1967-1968: 97-112).

³ Edició i estudi a Pérez (2008).

1566 fou mestre de la capella d'Oriola, localitat veïna d'Elx; Lluís Vich, que entre 1557 i 1594 fou organista, primer, i, després, mestre de capella de l'església il·licitana de Santa Maria; i, finalment, el compositor valencià Bernardino de Ribera (†1570/1), que exercí de mestre de cor a la catedral de Toledo entre el 1563 i el 1570. De les cinc composicions que la consueua atribueix a Ribera, dues són adaptacions del repertori de cançons de l'època dels reis Catòlics.⁴

Malgrat l'origen variat del conjunt de fragments musicals que formen el *Misteri d'Elx*, crida l'atenció la seva cohesió i, per tant, la seva unitat estètica, que és l'extraordinari resultat d'una obra col·lectiva, la d'aquells mestres de capella que li conferiren la seva personalitat afegint, suprimint o modificant allò que hi faltava o que hi fos de més fins a concloure l'obra cap a l'últim terç del segle XVI, tot i els intents posteriors de donar-li un últim retoc. A la tasca directa d'aquests mestres de capella se n'hi ha de sumar una d'indirecta però essencial, la de la interpretació, que establí les bases d'una llarga tradició a mida que es consolidava l'obra.

Si el *Misteri* com a tal el fixen per escrit —lletres i música— les consuetes antigues, es va anar fent «de fora cap a dins» a partir d'un projecte inicial que podia assemblar-se a l'Assumpció de Tarragona o a la més evolucionada de València. Pel que fa a la seva interpretació seguí la via inversa, potser perquè la posada en escena no permet

velleïtats, de la mateixa manera que tampoc les permeten els seus protagonistes. Es tracta ni més ni menys que de l'única obra del repertori líric sacre d'Occident que, si al llarg de cinc segles mai no ha deixat de representar-se, tampoc va so-

nar mai fora de l'església il·licitana de Santa Maria fins fa ben poc. Això vol dir que, a no ser que fos excepcionalment, ningú en el passat que no fos mestre de capella de Santa Maria d'Elx, va dirigir el *Misteri*, ni ningú que no hagués estat membre de la seva capella participà en la seva interpretació, a excepció d'alguns reforços puntuals. Per tant, i malgrat les vicissituds per les quals ha passat la capella del *Misteri* al llarg de la seva història, s'ha de donar per fet l'existència d'una tradició en la forma d'interpretar l'obra, amb les seves possibles variacions, transmesa a través dels successius mestres de capella i d'un nucli de fidels intèrprets.

Una «tradició interpretativa» que és matèria

intangibles, va més enllà de la partitura, perquè no s'aprèn amb el simple estudi. L'aprenentatge s'esdevé «des de dins» i no al revés, en un procés que fa que l'intèrpret es converteixi poc a poc en partícip d'una tradició fins aconseguir fer-la seva, moment en el qual s'ha creat una nova baula de la cadena que en garanteix la supervivència.

Ja des del segle XVIII, o fins i tot abans, i en contra del que fan presumir la consueua de 1709 i una còpia tretze anys posterior,⁵ s'hauria produït un divorci entre el que recullen les partitures «oficials» del *Misteri d'Elx* i el que realment s'interpretava. A jutjar per l'evidència del resultat,



Misteri d'Elx: Coronació de la Mare de Déu.

4 Una de les peces que adaptà Ribera és *Non quiero que me consienta* de Juan del Encina i l'altra *Quedaos, adios* de Pedro de Escobar. Per a una edició crítica del *Misteri d'Elx*, vegeu Gómez & Massip (2010), que inclou el facsímil de la consueua de 1709.

5 Quirante (2002) reproduïx el facsímil d'aquesta consueua, que es conserva a la Biblioteca dels hereus de Juan Orts Román.

que no és altre que el de la versió que avui dia se segueix interpretant, els canvis afectaren sobretot aquells fragments en els quals hi intervenen veus blanques, que són els que canta la Verge Maria, el que canta l'àngel que baixa del cel a lliurar-li la palma, transportat pel que representa ser un núvol —la *mangrana*—, i el que canten a quatre veus els àngels de l'Araceli, primer quan acompanyen l'ànima de la Mare de Déu al cel i després, amb lletra diferent, quan és el seu cos que hi ascendeix. La consuetada de 1709 el que copia són fragments en cant pla en notació mensural (excepte el que canta l'àngel de la palma, que sembla derivar d'algun cant trobadoresc) i un motet del Renaixement de relativa senzillesa per a tres tiples i tenor. Malgrat tot, la diferència entre el que hi ha escrit a la consuetada i a la resta de partitures antigues i el que s'interpreta és abismal, pels melismes que adornen les versions originals d'aquests cants.

Un dels casos més espectaculars és el de *Déu vos salve* que canta l'àngel de la palma, on un simple gir de tres notes (mi-fa-mi) es transforma en un altre que ocupa més d'una vintena de compassos a la versió transcrita per qui fou mestre de capella del *Misteri* entre 1893-1897 i 1931-1943, Alfredo Javaloyes, base de la que es continua interpretant i de la qual n'ofereix un primer testimoni un quadernet de finals del segle XVIII o principis del XIX. D'altres transcripcions de la música del *Misteri* realitzades pels successors de Javaloyes corroboren tant la seva versió del *Déu vos salve* com la de tots els fragments que presenten discrepàncies de tipus ornamental amb les consuetes antigues.⁶

No cal preguntar-se en quin moment van començar a produir-se canvis en la interpretació del *Misteri*, que modifiquen el que va quedar fixat per escrit, perquè les diferències entre el que està escrit i el que s'interpreta podien haver existit des dels orígens mateixos de l'obra. El que sí que és evident és que els canvis tenen a veure sobretot amb aquelles peces en les quals l'aprenentatge oral degué jugar un paper important, perquè els que les interpreten són, gairebé tots, nens, i, a més, aquests canvis, bàsicament de na-



Fragment que obre el *Misteri d'Elx* (Consuetada de 1709).

turalesa ornamental, aproximem aquestes peces a d'altres del repertori tradicional de la conca mediterrània. Un repertori mantingut viu durant generacions i que avui està gairebé extingit, amb la consegüent desaparició o oblit d'un model de pràctica interpretativa.

El fet que el *Misteri d'Elx* es porti interpretant des de fa uns cinc segles, no implica en absolut una supervivència intacta del seu «so original», com la realitat s'encarrega de demostrar. Amb el transcurs del temps ha patit un lent però progressiu «desgast», fruit de l'exposició a la «contaminació acústica» i a uns canvis socials que han convertit l'obra en un esdeveniment cultural enfront al que abans era una manifestació pietosa. Això ha fet que s'empregués, de fa poc temps, una «restauració» a partir d'aquells criteris que estableix la recuperació de música antiga, sense considerar prèviament si són els més adequats per al cas i sense que, fins al moment, s'hagi fet res per mantenir l'«autenticitat» de tot allò que de «tradicional» hi ha al *Misteri*, que en aquest sentit no té un model en el qual emmirallar-se, com el va tenir fins a mitjans del segle passat, i com va deixar de tenir-lo també la música del Renaixement, a la qual pertanyen un número elevat dels seus fragments. Els fluids melismes que encara acariciaven les oïdes fa un parell de dècades sonen cada cop més a lliçó de solfeig, amb una acusada tendència a allunyar-se de la forma d'interpretar la música tradicional. Per altra banda, les versions que de vegades s'ofereixen d'alguns dels fragments polifònics tendeixen a imitar versions discogràfiques a càrrec de grups especialitzats, totalment aliens al context de l'obra.

6 Edició comparada a Polares Perlasia (1957).

Els interessos econòmics que des de fa uns anys envolten el *Misteri d'Elx* i el prestigi social que té, a nivell local, el seu mestre de capella, des que l'obra passà a incorporar-se al patrimoni de la Unesco, són dos factors que actuen en contra de la seva estabilitat. En el passat no hi havia ningú que arribés a ocupar el rellevant càrrec de mestre de capella d'una institució eclesiàstica sense haver passat abans per un llarg aprenentatge, que en el cas del *Misteri* no vol dir res més que haver estat vinculat activament a la representació durant anys i haver-se'n imbuït fins a la sacietat. El procés, que avui dia crida l'atenció, no és molt diferent al dels mestres de capella d'abans, iniciats des de petits en la litúrgia i el cant gregorià que aprenien de memòria a base de rutina, cosa que derivava en un domini absolut del repertori que després podia ampliar-se amb un de més complex.

Si el *Misteri* continua sent el que és es deu, amb les excepcions que es vulgui, al fet que abans d'arribar a dirigir-lo, els seus mestres tingueren l'oportunitat d'anar-lo absorbint poc a poc, com a membres d'una capella especialitzada, des de dècades enrere, en la interpretació d'una única obra, els rols de la qual són, fins i tot, rotatius. Si un dia passa a dirigir-lo algú extern a la capella s'haurà trencat una tradició secular perquè de partitures del *Misteri* sempre n'hi ha hagut, però els seus intèrprets l'han après, al llarg de les generacions, abans d'oïda que d'allò que està escrit. La ruptura, en aquest sentit, afortunadament, encara no s'ha produït, però la seva tradició interpretativa només ara comença a establir uns criteris que sempre han existit i que convindria consensuar.

Fora d'Elx no és possible representar el *Misteri* perquè per fer-ho caldria, en primer lloc, reproduir el marc arquitectònic de l'església de Santa Maria, que és el que permet el desenvolupament de la seva particular escenografia. Per altra banda, s'hauria de traslladar una part important del seu públic, la població il·licitana que assisteix, any rere any, a escoltar i contemplar una manifestació que no existiria sense la seva ferma voluntat de mantenir-la viva; abans, com a projecció d'un particular sentiment de pietat popular i, avui dia, com una manifestació cultural

distintiva de la seva comunitat, tal com requereixen les condicions de la Unesco per allò que es considera Patrimoni Intangible. El *Misteri*, sense el seu públic, «no existeix».

Molt diferent és el cas del *Cant de la Sibil·la* mallorquí que, si d'una simple tradició ha passat a convertir-se en signe identitari d'una comunitat, ha estat sobretot per causes que li són estranyes.

Els orígens del cant sibil·lí es remunten al segle x. Resulta que a l'Edat Mitjana adquirí fama un sermó «Contra judaeos, paganos et arrianos» atribuït durant molt de temps a sant Agustí però que, en realitat, és d'un amic seu, el bisbe de Cartago Quodvultdeus (†454). En un dels seus apartats, el sermó conté varies profecies que anuncien la vinguda del Messies i que posa en boca d'aquells als quals se'ls atribueixen mitjançant una fórmula retòrica. Després del testimoni de sis profetes segueix amb el de quatre personatges del Nou Testament, després amb el de dos gentils i, per últim, amb el de la Sibil·la Eritrea, que recita uns versos de sentit escatològic que sant Agustí li atribueix a *La Ciutat de Déu*, «ludicii signum: tellus sudore madescet etc.», versos que en la seva versió original en grec formen l'acròstic *Jesus Christus Dei Filis Salvator Crux*. En traduir-los al llatí, sant Agustí els reduí de trenta-quatre a vint-i-set, número que simbolitza la Trinitat (3³).

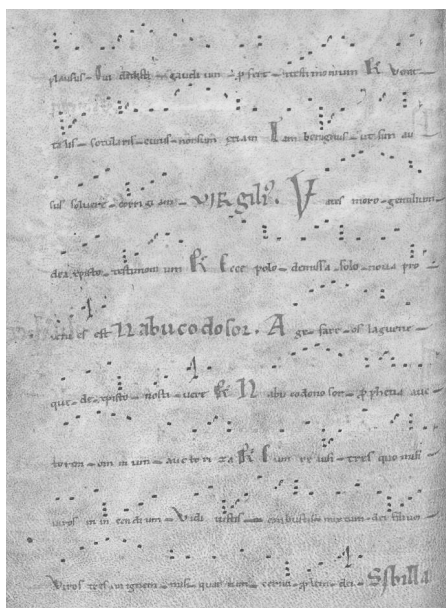
El *Sermo de symbolo*, que és com es coneix el «Contra judaeos, etc», acostumava a ocupar la lliçó sisena o bé la novena del servei de matines de Nadal, amb la particularitat que els versos de la Sibil·la, en lloc de llegir-se es cantaven, si no arreu sí en un nombre significatiu de llocs. A aquest costum s'hi sumà, ja al segle xi, la dramatització d'aquells personatges que ofereixen al sermó el seu testimoni profètic i que formen el conegut drama litúrgic de l'*Ordo prophetarum* o Processó dels profetes, del qual se'n conserva una única versió musical que prové del monestir de Sant Marçal de Llemotges (BnF, lat. 1139, f. 55v-58).

Els versos del *ludicii signum* s'estructuren musicalment en dues fases ($\beta \gamma$), que alternen amb la tornada (α), que és en el que es transforma el primer vers, rere el qual se succeeixen tretze cobles de dos versos, seguides sempre de la tornada ($\alpha - \beta \gamma \alpha - \beta \gamma \alpha -$ etc.). Les β i γ mai no són idèntiques dos a dos, ja que, com un salm,

necessiten adaptar-se a la longitud d'uns versos el número de síl·labes dels quals és variable, a causa de la seva versificació llatina.

A partir del segle XIII, el costum de cantar els versos sibil·lins començà a decaure arreu, excepte a la Península ibèrica, on arrelà amb força en algunes catedrals com les de Barcelona i Toledo. Resulta significatiu que el *Breviari del rei Martí I d'Aragó* (1396-1410), l'últim de la dinastia catalana, inclogués els versos sibil·lins, però en aquell moment ja se n'havia iniciat la transformació, en començar a adaptar-se a la llengua vernacle. Primer fou l'occità, després el català i potser el francès i poc després el castellà, sense que fins al moment hi hagi notícia de versions en d'altres llengües.

Fou llavors quan es produí un canvi en la forma d'interpretar el fragment sibil·lí, que si abans corria a càrrec de dos o, de vegades, quatre clergues, ara assumeix un nen que alterna amb el cor



Ordo prophetarum de Sant Marçal de Llemotges (Paris, BnF, lat. 1139, f. 57v).

que canta la tornada. Com si fos un dels personatges de la Processó dels profetes, el nen es disfressa de Sibilla i d'aquí que els versos del *Iudicii signum* passin a designar-se, quan es canten en llengua vernacle, amb el nom del personatge que els interpreta, la Sibilla o, si es prefereix, *Cant de la Sibilla*. Amb el canvi de llengua, la música pateix

un important reajustament, obligat per la traducció del llatí que, si en principi tracta d'adaptar-se al model clàssic, aviat s'organitza en estrofes de quatre versos octosil·làbics que repeteixen mecànicament la mateixa música. Coneguts compositors de l'últim terç del segle XV i primera meitat del XVI, com Juan de Triana, Cristóbal de Morales o Bartolomé Cárceres, vinculats a les grans catedrals peninsulars o a alguna de les seves capelles privades, compongueren versions polifòniques de la tornada del cant sibil·lí, símptoma inequívoc que el costum d'interpretar la Sibilla a les matines nadalenques seguia viu a la Península. Hi posà fi, però, el nou breviari romà sorgit del Concili de Trento (1545-63), que prescindia de la lectura del *Sermo de symbolo*.

Malgrat això, la catedral de Toledo decidí seguir amb el costum d'interpretar la Sibilla; això sí, desvinculada del sermó del qual n'havia format part i traslladant la seva interpretació al final de l'Ofici de matines, precedint la Missa del Gall, costum que pervisqué fins a finals del segle XVIII, quan va caure en desús. També se seguí interpretant a la catedral de Palma i en algunes esglésies i monestirs de la seva diòcesi, després d'haver-la suprimit diverses vegades, l'última al 1666, prohibició que només serví per posar fi a les dramatitzacions de l'*Ara coeli*, la protagonista de la qual és la Sibilla Tiburtina i no l'Eritrea del *Sermo de symbolo*. A part, sobrevisqué cert temps en algunes localitats perifèriques com ara l'Alguer, a l'illa de Sardenya, i Braga, a Portugal, tot i que en la seva versió antiga en llatí.

Corria l'any 1900 quan Josep Massot iniciava la seva tasca recopilatòria del repertori musical folklòric balear, que no arribaria a la impremta fins vuitanta anys més tard (Massot i Planes 1984). Entre les moltes cançons tradicionals recollides per Massot hi figuren quatre versions de la *Sibilla*: la del santuari de Lluc, una altra que cantaven a Felanitx, i dues de molt semblants que segurament procedeixen de la catedral de Palma. Malgrat les variants, en tots els casos es tracta de la mateixa composició, en la qual s'hi reconeix l'antiga melodia sibil·lina, la del *Iudicii signum*, adaptada al català. La diferència essencial es troba en els melismes que adornen l'antiga melodia, tal i com es mostra a l'exemple següent, on s'hi po-

den apreciar les diferències entre l'única versió històrica que fins ara ha aparegut a Mallorca del *Cant de la Sibilla*, la del cantoral del segle xv del monestir de la Concepció de Pollença (Arxiu capitular de Mallorca, Ms 01) [versió a], amb la que avui es canta a la catedral de Palma [versió b], que segueix un imprès d'origen i data pendants d'investigar.

La transformació patida per la melodia sibil·lina és paral·lela a la d'aquells cants del *Misteri d'Elx* que són adaptacions —provades o presumibles— del repertori medieval, encara que només en el cas de la *Sibilla* pot constatar-se un pas intermedi en el procés, gràcies a una de les seves últimes versions musicals impreses, la del *Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum Diocesis Gerundensis* (Barcelona, 1550), més ornamentada que d'altres que es conserven de la mateixa època, cap de les quals és del tot idèntica a l'altra. El mateix passa amb les versions del *ludicii signum* procedents de distintes institucions eclesiàstiques, un tret que, a més, és característic del repertori medieval.⁷

Fins a finals del segle passat, a la catedral de Palma, la *Sibilla* la cantava un nen vestit amb roba de dona, amb toca i capa de color morat, que sostenia una espasa enlaire, com aquells dos clergues que acompanyaven la Sibilla a Toledo, abans de la seva supressió, de la qual cosa en tenim fins i tot una reproducció gràfica a les *Memòries* referides a la història de la catedral de Toledo redactades per Felipe Fernández Vallejo cap a l'any 1785 (Madrid, Real Academia de la Historia, Ms 2/24). La Sibilla mallorquina segueix duent l'espasa, que evidentment il·lustra el passatge que precedeix els versos de la Sibilla Eritrea al *Sermo de symbolo*: «Proclamem el que va vaticinar la Sibilla... perquè tots els enemics de Crist, com Goliat, siguin abatuts per la seva espasa». Però si, primer, el nen que tradicionalment cantava la *Sibilla* fou substituït per una nena per una qüestió de gènere, als darrers anys, la nena ha acabat sent substituïda per una dona adulta a la catedral de Palma i en d'altres localitats mallorquines.

Que una nena interpreti la *Sibilla* és històri-

cament justificable, si tenim en compte que al segle xv era una novícia jove l'encarregada d'interpretar-la al monestir de Pollença, però no hi ha res que justifiqui el canvi posterior, que imita certes recreacions discogràfiques que pretenen ser de música històrica. Tampoc es justifica l'actual proliferació de Sibilles a les parròquies de Palma i dels voltants, que repeteixen, mecànicament, la melodia que es canta a la catedral amb quatre retocs de la coreografia. Els seus intèrprets acostumen a ser estudiants de cant —sopranos i contralts—, membres de les corals locals que aprenen la peça com ho farien amb qualsevol altra. Les corals, per la seva banda, l'entonen gairebé com si es tractés d'un himne mallorquí.



Representació de les deu sibil·les. La sibil·la Eritrea es troba al centre, amb una espasa (Paris, BnF, fr. 12476, f. 115).

La tradició, pel que fa a la ciutat de Palma i a moltes altres localitats mallorquines, està alarmantment desvirtuada. Tret d'algunes localitats molt concretes, a Mallorca en queda ben poca cosa d'aquella antiga tradició de la qual es féu ressò Massot i de la qual, afortunadament, en queden alguns registres sonors, per això,

7 Taules comparatives de la melodia del *ludicii signum* a Anglès (1945: taula I) i Corbin (1952). Edició de les versions procedents de tot Espanya a Gómez (1996-1997).



Cantoral del monestir de la Concepció de Pollença: inici del *Cant de la Sibilla*.

caldría delimitar molt bé què s'entén per patrimoni oral intangible en el cas del *Cant de la Sibilla*. Si abasta de forma genèrica totes les seves manifestacions, llavors també s'hi hauria d'incloure la versió que s'interpreta a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, que fa força més anys que s'interpreta que a moltes esglésies de Mallorca, o la de la catedral de Barcelona, recuperada amb criteri històric aquesta darrera dècada, o la que interpreta una coneguda cantant folk, o les que, de nou, comencen a sonar per Castella i que

respecten les versions antigues, cosa que no es respecta, en absolut, a Mallorca, ni en sentit històric ni en el de la tradició, llevat de comptades localitats, com al santuari de Lluç o a la parròquia de Sant Miquel de Felanitx.

En termes generals, allò que a Mallorca un dia fou folklore, avui és pur folklorisme, amb l'única particularitat que se cenyeix a una sola peça. Si el folklorisme ha de formar part del Patrimoni de la Unesco, en el cas de la Península ibèrica s'hauria de reivindicar, per exemple, el gènere de la sardana, d'origen medieval, que adquirí la seva particular simbologia fa poc més d'un segle; o la gaita, que a Galícia s'ha usat per acompanyar les aparicions públiques de certes autoritats, com es feia al segle XIV per acompanyar a Pere el Cerimoniós; i un llarg etcètera.

Abans d'atorgar al *Cant de la Sibilla* la condició de «Patrimoni Oral Intangible de la Humanitat» s'imposava un estat de la qüestió que posés de relleu el que ho és i el que no ho és, perquè el «sentiment d'identitat i continuïtat» al qual fa referència la definició de la Unesco no sembla que inclogui la seva manipulació polític-cultural. Un cop concedida, la urgència és encara més gran i no perquè perilli la interpretació del *Cant de la Sibilla* a Mallorca, sinó perquè el que perilla és la supervivència de les versions tradicionals de la peça, tan escasses que ja ningú no sap del cert quines i quantes en són.

Traducció de JORDI BARBERÀ ARGILAGA

Misteri d'Elx 2

a. Al jom del ju - di - ci.

b. El jom del ju - di - ci.

pa - rra qui hau - ra fayt ser - vi - ci.

pa - rra el qui hau - ra fet ser - vi - ci.

Bibliografia citada

ANGLÈS, Higiní, 1935: *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

CORBIN, Solange, 1952: *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, París: Les Belles Lettres.

GÓMEZ, Maricarmen, 1996-1997: *El canto de la Sibila*, Madrid: Alpuerto, 2 vol.

GÓMEZ, Maricarmen & Francesc MASSIP, 2010: *Misteri d'Elx / Misterio de Elche. Consueta de 1709*, València: Tirant lo Blanch.

MASSOT I PLANES, Josep, 1984: *Cançoner musical de Mallorca*, Palma de Mallorca: Sa Nostra.

PÉREZ, José Antonio, 2008: *El rescripto del papa Urbano VIII sobre la festa o Misteri d'Elx*, València: Tirant lo Blanch.

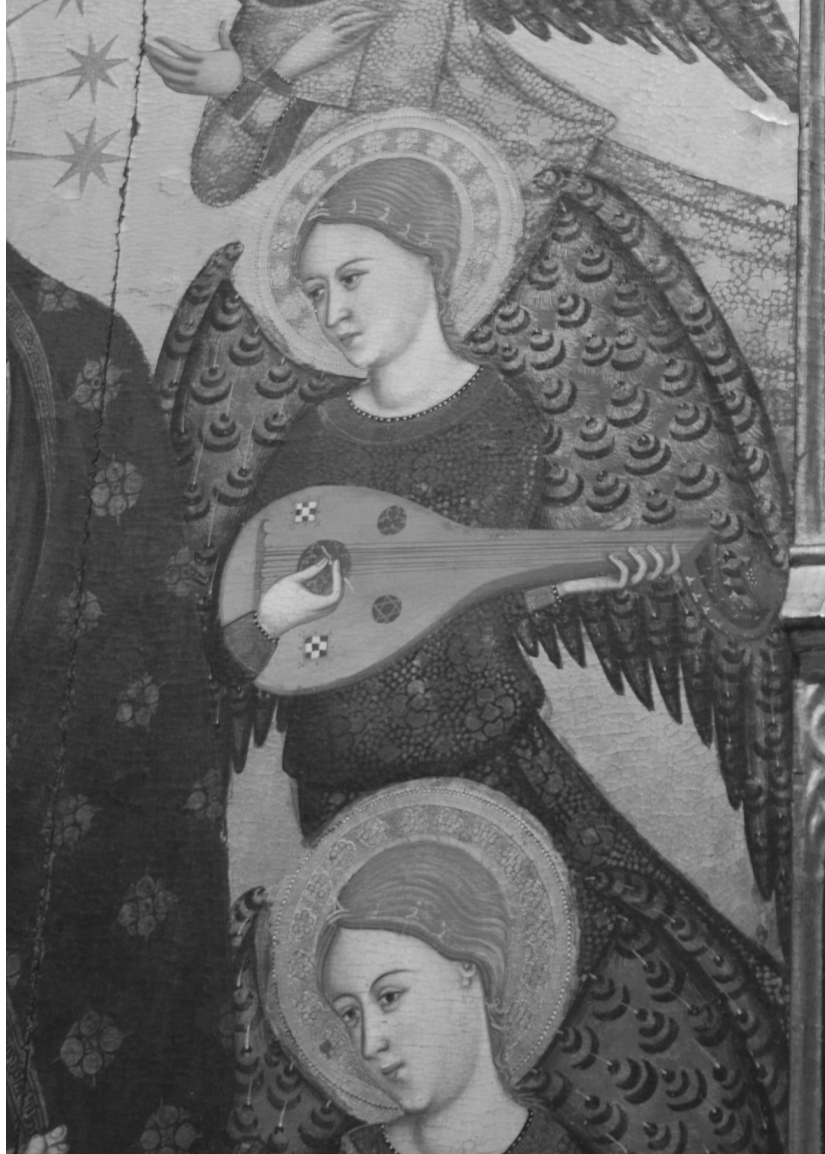
POLARES PERLASIA, José, 2004: *La «Festa o Misterio de Elche»*, Elx: Patronat Nacional del Misteri («Misteri d'Elx», 3) [1a ed. Barcelona: Marsà, 1957].

QUIRANTE, Luis, 2002: *El Misteri d'Elx. Edició de la consueta de 1722*, Elx:

Patronat Nacional del Misteri («Misteri d'Elx», 2).

SANCHIS GUARNER, Manuel, 1967-1968: «El Misteri assumpcionista de la catedral de València», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 32, 97-112.





Àngel músic tocant el llaut guitarrenc. Mare de Déu de la Llet. Taula del segle xiv (Barcelona, MNAC).