

La Biblia en el Folklore. Religiosidad popular en la Semana Santa andaluza

Miguel Ángel Berlanga

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Universidad de Granada

[113] La Biblia ha generado en los países de tradición cristiana un sinnúmero de relatos, imágenes y celebraciones colectivas en las que personajes, temas y narraciones bíblicas son retomados hasta formar parte del folklore de los pueblos. No obstante, los estudios de folklore por lo general han olvidado la reflexión en torno a estos temas. Por diversas circunstancias históricas, políticas y teológicas, son los países de tradición católica los que más folklore relacionado con temas de la *Biblia Popular* han generado. En Andalucía existen muchas manifestaciones de teatro popular de la Pasión, basado en la Biblia, que se configuran como eventos de tipo festivo en los que participa toda la comunidad. Nos servirán para reflexionar en torno al concepto de *fiesta de la comunidad* en contraposición al moderno concepto, más individualista, de ocio y tiempo libre.

Palabras clave: “Biblia Popular”. Teatro popular. “Celebración festiva” vs “ocio y tiempo libre”.

The Bible and Folklore. Popular Religiosity in Andalusian Holy Week

In countries with a Christian tradition, the Bible has generated an endless number of stories, images and collective celebrations. Many characters, themes and biblical narratives have been retaken to form part of the folklore of peoples. However, folklore studies have usually neglected reflection on these issues. In countries with a Catholic tradition, due to historical, political and theological circumstances, a large amount of folklore related to the "Folk Bible" has been generated. In Andalusia there are many popular demonstrations of "Theater of the Passion" based on the Bible, which are configured as festive events in which the whole community participates. They will be useful for us to reflect on the concept of "community party" as opposed to the more individualistic modern concept of leisure and free time.

Key words: "Folk Bible". Popular theatre. Festivity vs "leisure and free time".

Presentación

[114] Por primera vez participo en un congreso organizado por una Facultad de Teología con un trabajo sobre la presencia de temas y personajes bíblicos en la cultura popular, en el *folklore*. Agradezco enormemente la invitación de los organizadores, por el modo de trabajo y el trato que estoy observando y porque me ha servido mucho volver a reflexionar sobre este tema tras muchos años de no haberlo trabajado.

La etnomusicología es una disciplina con vocación multidisciplinar. El estudio de las músicas populares de tipo tradicional exige una aproximación abierta a otras disciplinas, como la musicología histórica, los estudios literarios y filológicos, la antropología cultural... Los etnomusicólogos solemos partir en nuestras investigaciones del trabajo de campo, al tiempo que realizamos lecturas de obras de referencia sobre el tema en cuestión y –según lo casos- consultamos fuentes escritas y estados del arte tal como es abordado por otras disciplinas.

Hasta ahora solo había abordado el tema de las músicas tradicionales y su relación con la Biblia de manera tangencial¹, con ocasión de una investigación que entre los años 1999 y 2009 acometí sobre la religiosidad popular en Andalucía. Centrada inicialmente en el mundo de las saetas, derivó hacia otras músicas relacionadas históricamente con ellas: los romances de la Pasión, las llamadas *sentencias* y *pregones*, algunas polifonías tradicionales... Prácticas musicales que se insertan, o se insertaron antiguamente, en el contexto del *teatro popular* de la Pasión².

1. Planteamiento

Nuestro planteamiento teórico cabe resumirlo a través de una reflexión en torno a la dicotomía u oposición entre el concepto de *diversión* y *ocio* predominante en la cultura actual y el concepto *religiosidad [115] popular* unido al de *celebración festiva* de la comunidad. La posmodernidad se define plural, líquida y multicultural. Pero bajo la superficie de una aparentemente ilimitada libertad de elección de objetos de ocio y

¹ Mi primera investigación, entre 1993 y 1998, centrada en un tipo de músicas tradicionales de baile –y su ritual festivo- practicadas en Andalucía, en otras partes de España y en América está registrada en algunas publicaciones, entre otras: *Bailes de Candil andaluces* y *Fiesta de Verdiales: otra visión de los fandangos* (Málaga, Diputación, 2000); “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. *Jábega*, 103, (2010) 49-73 “The Fandangos of Southern Spain in the Context of other Spanish and American Fandangos”, en *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*. England. Cambridge: Scholars Publishing, 2016.

² “Músicas Tradicionales de la Semana Santa Andaluza: Saetas preflamencas y flamencas”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 5. Sevilla: Tartessos, 2003. “Representaciones de la Pasión”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, Espacios y Cortejos Ceremoniales*. Sevilla: Tartessos, 2004. *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza* (Coordinador y coautor). Ciudad Real: CIOFF/INAEMM, 2009.

diversión, un tipo de globalización ha conducido al predominio de tendencias uniformadoras: el ocio y el consumo se identifican. El concepto *cultura popular* se ha diluido y adquirido una matriz consumista en la que las personas, jóvenes o adultos, hacen un uso del tiempo libre que a nuestro juicio es empobrecedor, porque ni fomenta el cultivo de valores del espíritu o los valores simbólicos de la comunidad en que se vive, ni refuerza la sociabilidad, los lazos sociales.

La identificación del tiempo libre con el ocio y el consumo manifiestan el individualismo y hedonismo, muy extendidos en los países del primer mundo. Esto conduce a la sustitución de la *celebración festiva* en comunidad por la *diversión*.

En este contexto, analizamos los relatos, temas y valores que se hacen presentes en determinadas manifestaciones de religiosidad popular como un contrapunto cuando menos “refrescante”. El objeto en torno al que reflexionaremos será el del teatro popular de la Pasión, que aunque presenta unos orígenes muy antiguos, sigue pujante en muchas localidades andaluzas y en otras regiones de España. Nos preguntaremos si estas manifestaciones pueden considerarse como algo más que una tradición a conservar, como manifestación de riqueza etnográfica y objeto de promoción turística. Si acaso no son un punto de enganche que contribuye a fomentar determinados valores sociales, culturales y del espíritu en una sociedad que muchos llaman *postcristiana*.

Así pues, analizaremos las manifestaciones de religiosidad popular como portadoras de valores simbólicos, del espíritu y de sociabilidad comunitaria de tipo festivo. Anticipemos ya un dato general: hasta hace solo unas décadas (quizá hasta los años 70 del pasado siglo) muchas de estas manifestaciones llegaron a ser olvidadas, e incluso rechazadas como herencia de la mentalidad dominante del pasado. Pero en actuales, tras un primer repunte que experimentaron ya en la década de los 80, parecen estar redescubriéndose como islotes de colorido y cultura popular muy originales, por lo que entendemos que pueden contribuir en algo a superar el concepto tan fuertemente individualista y consumista de *diversión* y *ocio*.

2. La Biblia en los estudios de folklore

La investigación sobre la cultura popular ha dedicado escasa atención a la presencia en el folclore de temas, personajes y relatos bíblicos. Si en todos los países de cultura occidental aparecen temas, personajes y [116] relatos bíblicos en cuentos, romances, canciones o celebraciones festivas a veces muy arraigadas, cabe preguntarse por qué los temas bíblicos han quedado generalmente relegados entre los folkloristas.

En efecto: los folkloristas y etnomusicólogos han dejado bastante de lado las diversas presencias de la Biblia en los folklores locales o nacionales. Sobre el por qué de este hecho, se ha preguntado Eric Ziolkowski. Tras argumentar que quizá se deba a que la Biblia se ha considerado *El Libro* por antonomasia, cultura escrita y no oral (y es en la oralidad en lo que inicialmente se centró la disciplina del folclore), alude a otro motivo que nos parece más plausible:

Algunos coleccionistas de folclore del siglo XIX probablemente desdeñaron el folclore "cristiano" porque no encajaba convenientemente en sus agendas nacionalistas, y por el prejuicio persistente de que el folclore "real" era más abiertamente étnico, léase *pagano*³.

Pero no cabe ninguna duda de que esta influencia es innegable, por un lado, en las comunidades hebreas de Oriente y Occidente, y a través de ellas, aunque con irregular incidencia, en las sociedades en las que se asentaron a partir de las diversas diásporas. Y lo es aún más en los países de tradición cristiana. Hay que recordar que el cristianismo es la principal religión de todos los pueblos a nivel mundial, con dos mil millones de seguidores. Casi resulta una obviedad afirmar que "las tradiciones bíblicas han trascendido los ámbitos de la Iglesia y la Sinagoga y han entrado en la sensibilidad cultural tanto de las sociedades occidentales"⁴, herederas de la tradición judeo-cristiana, como secundariamente, de otras culturas, incluidas las de tradición islámica, a través del Corán.

Hay que precisar que el objeto de estudio del folclore como disciplina no es la cultura en general, sino la cultura popular. Resulta entonces pertinente la siguiente pregunta:

³ ZIOLKOWSKI, Eric (ed.). *The Bible in Folklore Worldwide. Vol 1: A Handbook of Biblical Reception in Jewish, European Christian, and Islamic Folklores*. Easton: Lafayette College, 2017, 27.

⁴ ZIOLKOWSKI, Eric (ed.), *The Bible in Folklore Worldwide*, 2017, 28.

¿En qué sentido ha sido y es la Biblia fuente de cultura popular? Entendemos por *Biblia Popular*, de acuerdo con la expresión de Florentina Badalanova:

(La) variedad ilimitada de cuentos orales, personajes, temas, motivos, imágenes, expresiones, expresiones idiomáticas, y otros elementos narrativos y líricos que han emanado de todas esas escrituras en las tradiciones orales y las culturas populares de los pueblos, literalmente, en todo el mundo. En prácticamente todas las sociedades que han entrado en contacto directo o indirecto con la Biblia y las escrituras apócrifas, estas escrituras se han desarrollado y complementado por una contraparte oral popular y en constante expansión, lo que (...) Florentina Badalanova Geller (...), llama la Biblia popular⁵.

[117] Podemos distinguir dos sentidos principales de la palabra folklore.⁶ Por un lado, el inicialmente mantenido por los folkloristas europeos, que incide en el concepto de cultura participada por *todo un grupo humano*, es decir *cultura “del pueblo”*. Por otro, el que mayoritariamente le dieron los estudiosos norteamericanos, que incidieron más en los *objetos culturales* específicos, por ejemplo en géneros de literatura oral tipo mitos y cuentos, canciones, himnos, refranes, proverbios..., y no tanto en el hecho de que fueran parte de la cultura popular compartida por una sociedad.

Pues bien, en cualquiera de los dos sentidos es evidente la influencia de la Biblia en el folklore, en la *cultura popular* de los pueblos: por un lado, ha suscitado la creación de “artefactos culturales”, en el sentido de la tradición norteamericana; por otro, ha influido en las creencias y costumbres sociales y religiosas, particularmente en las sociedades occidentales herederas de la antigua *cristiandad*. Lo comprobaremos más abajo en nuestro caso de estudio: el teatro popular de la Pasión, más allá de que siga pujante en algunas zonas de países de tradición católica, estuvo tremendamente extendido por toda

⁵ ZIOLKOWSKI, Eric (ed.), *The Bible in Folklore Worldwide*, 2017, 7.

⁶ El Folklore como disciplina surge en época romántica, aunque con sus precedentes germanos (Herder, los hermanos Grimm), fue el inglés William John Thoms el que difundió con éxito por toda Europa y América el término folklore (sabiduría o conocimientos del pueblo) y la necesidad de estudiar más cuidadosamente las tradiciones de cada lugar. Esta disciplina, aunque nunca ha llegado a integrarse de manera plena y sistemática en los estudios universitarios de Grado o Posgrado, fue retomada, en ámbitos de la musicología por su moderna sucesora (si cabe hablar así), la etnomusicología, que a partir de los años 60 y por influencia sobre todo de la antropología de los EEUU, fue ampliamente influida por la Antropología Cultural. Hoy día esas influencias se han fragmentado pero también se han enriquecido con nuevos enfoques.

Europa desde al menos el siglo X, incluidos los países en los que prendió la Reforma Protestante.

Estas tradiciones siguieron siendo muy populares durante la época del Barroco. Sin embargo, con la difusión de las ideas de la Ilustración a partir del siglo XVIII, el concepto de *religiosidad popular* comenzó a ser visto con cierto desprecio entre los intelectuales y a ser “sometido a revisión”. Los ilustrados comenzaron a recelar de las tradiciones populares, y más en concreto de las de tipo religioso, considerándolas tendencialmente como supersticiones o muy mezcladas con elementos supersticiosos. Poco después, con la difusión de las ideas románticas, se revalorizó el concepto cultura popular de raíz tradicional. Sin embargo, la *religiosidad popular* estaba ya comenzando a subsumirse en categorías analíticas y explicaciones que dejaban de lado toda referencia a la [118] trascendencia. Desde Herder en adelante se comienza a analizar la religiosidad popular en términos de mitologías, ritos y costumbres construidos por cada pueblo⁷.

Esta evolución, que es paralela al proceso de secularización iniciado en el siglo XVIII y pone entre paréntesis el concepto de religión revelada, ha continuado hasta el día de hoy. Entre otras cosas, lleva a explicar en términos inmanentes la componente religiosa del ser humano y de las culturas, realidades que entendemos que han de analizarse con categorías y planteamientos que no estén cerrados a la trascendencia. Un ejemplo de esta tendencia ininterrumpida lo encontramos en el concepto de *cultura popular* adoptado por la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO en 1989. En la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, se define el patrimonio oral y el llamado desde entonces

⁷ La visión romántica del folklore y de la cultura popular es deudora de las ideas de Johann Gottfried von Herder, autor alemán de finales del siglo XVIII, que se extendieron por casi toda Europa a principios del XIX. En su ensayo “Sobre los efectos de la poesía en las costumbres y en la moral de las naciones antiguas y modernas”, escribe que las clases campesinas serían las depositarias y transmisoras de un “genio del pueblo”, modelado por el contacto con la tierra y el clima, y transmitido de una generación a otra, desde la antigüedad, a través de la lengua, sobre todo en las producciones legendarias populares de tradición oral: epopeyas (los romances en España), cuentos o leyendas. En la visión de Herder, cada pueblo posee su “genio”, único y singular, que debía ser el fundamento de la renovación cultural de las naciones, a través por ejemplo de la ‘poesía natural’ (poesías y músicas tradicionales), la más auténtica para Herder, en comparación con la poesía de autor, más artificial.

patrimonio inmaterial, bajo el que se incluye todo lo referente a la religiosidad popular, como...

“El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición (...) expresión de su identidad cultural y social; (...). Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”⁸.

Este texto ubica el origen de la religiosidad popular en la comunidad: procede de la tradición de los pueblos. Alude en todo caso a *mitología*, a *ritos* y *costumbres* pero evita toda referencia trascendente. ¿Es éste el marco más adecuado para analizar el tema de la influencia de la Biblia en los folklores locales y nacionales?

En una sociedad no confesional, no se trata de reclamar privilegios especiales en el tratamiento ni de la Biblia ni de otros libros “fundacionales” de referencia para otras tradiciones culturales y religiosas. Pero aconfesionalidad no debe asimilarse a recelo, o a ignorancia del papel que la tradición judeo-cristiana ha jugado y sigue jugando en la creación [119] y desarrollo de tradiciones culturales, particularmente en las sociedades occidentales. Desconocer u obviar los referentes bíblicos equivale a mutilarse intelectualmente en el análisis de la historia de la música, de la pintura, de la literatura y de otras artes, y por supuesto de muchas tradiciones, particularmente las de tipo religioso.

3. Diferencias entre la religiosidad popular según tradiciones: La Sinagoga, la Iglesia Católica y las confesiones protestantes.

La presencia de los relatos, personajes y enseñanzas de la “Biblia Popular” en las tradiciones populares varía de manera notable en función de que la religión más influyente en una sociedad haya sido la judía, la protestante, o la católica. Si

⁸ *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, 1989.

provisionalmente damos por válida esta afirmación⁹, la pregunta que surge es: ¿Qué hay detrás de esta diferenciación? Nos detendremos, aunque sea muy brevemente, en causas de tipo histórico y teológico.

La presencia en la cultura popular de temas, creencias, historias, personajes, etc. derivados de la influencia de la Sinagoga, no ha trascendido socialmente tanto como la derivada de la tradición católica (en primer lugar) o de las diversas tradiciones protestantes. Más bien se ha mantenido en los ámbitos familiares de las comunidades hebreas. El principal motivo de esto lo vemos en que a partir de la Diáspora del año 70 d.C., estas comunidades siempre han debido vivir como minorías, más o menos integradas en las diversas sociedades que los acogieron. Algo muy distinto a lo que había sucedido hasta entonces en el antiguo Israel. Solo cuando la presencia judía ha sido algo más mayoritaria -conocemos el caso de la comunidad sefardí-, ésta trascendió más al exterior. Incluso en la actualidad, y excepción hecha del actual Estado de Israel, los temas, relatos y personajes de la Biblia Popular hebrea los seguimos encontrando sobre todo en el seno de las tradiciones familiares¹⁰.

En cuanto a la diferencia entre sociedades de tradición protestante y católica, ha sido en los países de tradición católica donde los temas, narraciones y personajes bíblicos han impregnado más las celebraciones [120] colectivas de religiosidad popular. En esto confluyen motivos de tipo histórico, político y teológico.

En efecto, en los países de tradición católica no se produjo la ruptura histórica que supuso la Reforma Protestante en lo referente a las devociones populares. El abandono de la creencia en la mediación de los santos y particularmente de la Virgen María, cortó con muchas devociones populares que se habían asentado por toda Europa durante los siglos medievales. Desde muy antiguo, en la Iglesia existe la propensión a que las verdades de fe se manifiesten externa y colectivamente, más allá del ámbito privado de

⁹ No es éste el lugar para argumentarla. Podríamos tirar de datos, como la centralidad de determinados personajes bíblicos en los romances de tradición judeo-española, como Abraham, Moisés, José, el rey David... También resulta obvia la ausencia de devociones populares a la Virgen y a los santos en los países de tradición protestante, donde a cambio afloró una rica tradición de himnos y salmos cantados.

¹⁰ Cf en Bibliografía: DÍAZ-MAS (2005); KATZ (1982); WEICH-SHAHAK (web de referencia).

las creencias personales. La Reforma protestante cortó, al menos en parte, con esta tendencia¹¹.

Por el contrario, en los países de tradición católica las devociones populares no solo no decayeron, sino que muchas adquirieron un nuevo auge a partir del Concilio de Trento (1545-1563) e incluso surgieron otras, tanto en los templos como en la calle, con un uso abundante de imágenes de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Se potenciaron entonces las cofradías de ánimas, los rosarios de la Aurora, los *Via Crucis*, las romerías... Y también los dramas sacros, que llevaban ya siglos de desarrollo. El interés de estos dramas sacros va mucho más allá del hecho de que fuera a través de ellos como muchas de las procesiones de la Semana Santa surgieron.

4. La religiosidad popular en Andalucía. De los dramas sacros a las procesiones

En Andalucía contamos con abundantes ejemplos de representaciones de la Pasión. En otra publicación dedicada a las músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza¹², aludimos a este teatro popular con ocasión del estudio de los orígenes de las saetas. Porque en efecto, fue con motivo del estudio del origen de las saetas como dimos con estas interesantísimas manifestaciones de religiosidad, aún populares en muchas localidades andaluzas.

Quizá poco conocidas más allá de los respectivos límites locales, estas representaciones son en su factura muy distintas de las más conocidas [121] *procesiones*, pero lo cierto es que muchas de ellas estuvieron en el pasado conectadas entre sí. Algunas de las que nos han llegado datan cuando menos del siglo XVII –con adaptaciones, según los casos-. Otras son de factura más moderna, incluso de reciente creación, aunque de entre ellas las hay que parecen tener su base en prácticas anteriores.

¹¹ Si bien esta afirmación tiene muchos matices. Por ejemplo en las zonas protestantes de Alemania, en Inglaterra y en otros países se desarrolló desde el siglo XVI un arte musical centrado en himnos devocionales con textos de la Sagrada Escritura, en torno a Jesucristo y a Dios Padre, que llegó a ser muy *popular*.

¹² BERLANGA, Miguel A., “Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas preflamencas a las flamencas”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 8, Sevilla: Tartessos, 2003, 330-347.

Para su análisis, en su momento aplicamos el modelo de los cuatro *órdenes de conexión semiótica* que propuso el lingüista americano Alton Becker. Tal modelo, comentado por Clifford Geertz¹³ sugiere considerar a cualquier fenómeno cultural como un ‘texto’ social del que se analicen los siguientes cuatro aspectos: a) La relación de las partes entre sí del fenómeno cultural en cuestión (en palabras de Geertz, la “coherencia”; b) Su relación con otros fenómenos asociados a él cultural o históricamente, en palabras de Geertz: la “intertextualidad”; c) La relación del texto con quienes lo construyen, o “intención”; y d) Su relación con las realidades que se considera que se encuentran fuera de éste, que Geertz designa como “referencia”.

A veces resulta complejo descubrir la coherencia interna de estos ‘textos’, porque no todos surgieron de una misma fuente sino de diversos elementos que acabaron fusionándose, o porque sus significados con el pasar del tiempo se han mezclado con otros. Aun sí, nos ha resultado útil, teniendo este modelo como referencia, considerar:

- a) Que este teatro popular de la Pasión contiene algún tipo de *coherencia* interna. Esto nos lleva a buscar el hilo conductor de algunas representaciones que hoy se nos presentan como deslavazadas, por el paso del tiempo. La lectura de fuentes escritas y datos históricos, ayuda a entender cómo se desarrollaban estos eventos en el pasado.
- b) Que para la interpretación que hagamos de estas manifestaciones, hemos de contar con fenómenos afines (intertextualidad). Esto nos ha llevado a la comparación con algunas manifestaciones similares en otros países.
- c) Que se deben tener en cuenta los textos litúrgicos en los que se inspiraron. Esto nos hace profundizar en la *intención* de sus principales creadores. Además se debe indagar en los significados que este teatro popular adquirió en su primera época (qué encontraban en él sus primeros protagonistas).

¹³ GEERTZ, C., y CLIFFORD, J., *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1996, 74-75.

- d) Por último, ayuda a interpretarlas adentrarnos en la intencionalidad de sus actores actuales, tanto de los que participan más [122] activamente, como del público que con su presencia participa de una manera u otra en estos fenómenos de religiosidad popular.

5. Dos modelos de representaciones

Hemos distinguido dos modelos de representaciones de la Pasión, en los que de manera bastante nítida, pueden incluirse todas:

- a. Representaciones ‘semiteatralizadas’. Son las más antiguas y suelen tener lugar durante el recorrido de alguna procesión, en momentos y lugares bien precisos del recorrido procesional. Sus personajes actúan a través de alusiones simbólicas no verbalizadas, bien en la vestimenta y máscaras, bien a través de gestos y mimos. Cuando el acto incluye un texto, éste generalmente es semientonado o cantado, y suele estar en verso. Abundan en la zona central del interior de Andalucía. Presentaremos aquí como ejemplos de este tipo los de Alcalá la Real y Alcaudete (provincia de Jaén), Doña Mencía, Priego e Iznajar (provincia de Córdoba).
- b. Representaciones teatralizadas, con texto y acción dramática explícitos. No suelen formar parte de otro acto (procesión), sino que tienen entidad propia. Detallaremos los modelos de Cajiz y Riogordo, localidades de la Axarquía malagueña. Presentan una factura más moderna, aunque también en ellas aparecen elementos simbólicos, textuales y musicales que remiten a versiones más antiguas. Por ejemplo, a veces nos encontramos con el canto de saetas *narrativas* antes o durante las escenas, a manera de introducción o explicación de lo que se está representado.

Sus antecedentes históricos ayudan a comprender la génesis y significado, la intención y los propósitos de sus primeros protagonistas, así como los de sus protagonistas actuales, sin duda algo más poliédricos.

6. Un poco de historia.

En Andalucía, como en otras partes de España, las procesiones de Semana Santa comenzaron a popularizarse sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI. Ya en esa época se nos aparecen directamente ligadas a representaciones paralitúrgicas de diverso tipo, durante los días centrales de la Semana Santa: Jueves y Viernes Santo. Si bien esta ligazón histórica [123] entre procesiones y representaciones teatrales se nos ha desdibujado hoy día, los primeros estudiosos la tuvieron muy clara.

En efecto, la lectura de los primeros trabajos de investigación -datan de la 2ª mitad del siglo XIX-, hace ver que sus autores tenían clara la ligazón entre procesiones y teatro de la Pasión. Y esto no les venía por vía de erudición, sino por vía de hechos: por la experiencia vivida, porque en efecto, en la segunda mitad del siglo XIX aún muchas localidades andaluzas contaban con 'su' representación de la Pasión. Así caracterizaba el sevillano Luis Montoto en el año 1887 la Semana Santa de Andalucía en su conjunto (la cursiva es nuestra):

En el mayor número de los pueblos de Andalucía, *por no decir en todos, la Pasión y Muerte se representa a lo vivo en la tarde del Jueves Santo y en todo el día siguiente hasta el amanecer del Sábado* [...] Los movimientos del paso simulan las tres caídas. Una joven hace el papel de Verónica (...) Tres mujeres imitan a las Marías, y no pocos hombres imitan a los sayones que prendieron a Jesús en el Huerto [...] En algunos pueblos se simula, en la tarde del Jueves Santo, el prendimiento del Señor (...). En todos las imágenes de Jesús y María se encuentran en la calle de la Amargura¹⁴.

¿Desde cuándo existen estas representaciones teatrales? Las fuentes escritas nos hablan, por un lado, de la existencia en la Europa medieval de un primitivo teatro popular de la Pasión y Pascua. A este precedente medieval, se fueron añadiendo, a partir del siglo XV, otros modelos de representación, de entre los que destacaremos la práctica del *Vía Crucis*, que introdujo, o más bien impulsó el componente procesional (interactuando con el teatral previo). Así que deberemos aludir a ambos precedentes: el teatro medieval y la práctica del *Vía Crucis*. Para una propuesta de sistematización de las diversas fases por las que atraviesan estos dramas desde la Edad Media hasta la actualidad, puede

¹⁴ ORTIZ NUEVO, J.L., *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*, Sevilla: Signatura Ediciones, 1998, 81-82.

consultarse el artículo de Fermín Labarga, con abundantes referencias a fuentes escritas e históricas¹⁵.

6.1. El teatro medieval, precedente remoto.

[124] El teatro comenzó a desarrollarse en Europa a finales del siglo IX bajo la forma de tropos,¹⁶ es decir de ampliaciones creativas a partir de los textos y música litúrgica de las fiestas que contaban con más aceptación popular: las de Semana Santa y Pascua, además de las de Navidad.

El dramatismo intrínseco de los hechos considerados en la liturgia del Triduo Pascual, es decir la Pasión de Jesucristo, hacía fácil dramatizarlos¹⁷. Los primeros tropos medievales se hacían con gran sencillez de medios. Se considera a un tropo pascual del año 925 (de sólo tres versos, con un diálogo entre las tres Marías y los ángeles en la tumba de Cristo) como uno de los primeros ejemplos de drama litúrgico. Hacia el año 970 ya existía un manual de acotaciones para esta pequeña obra, que incluía incluso elementos de vestuario y gestos físicos.

Veamos un ejemplo. El tropo medieval del *Quem quaeritis* (¿"A quién buscáis"?) o *Visitatio sepulchri*, podía ser un simple diálogo entre las Santas Mujeres (dos clérigos) que van al Sepulcro (altar) y se encuentran al Ángel (sacerdote) que les pregunta a quién buscan. Las mujeres responden: "a Jesús Nazareno", a lo que el Ángel responde que no está allí, ha resucitado, y las mujeres cantan en coro un 'Alleluia'. Este breve diálogo dramatizado aparece según Máximo Pizzirani y otros autores en más de 400 manuscritos por toda Europa, lo que nos habla por sí mismo de la popularidad que

¹⁵ LABARGA GARCÍA, Fermín., "Teatro y Catequesis. Representaciones y cortejos bíblicos en la Semana Santa española". Actas del V Congreso Nacional de Cofradías *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas bajo la advocación de Jesús Nazareno* (Puente Genil 2014). Córdoba, Diputación, 2016, 73-122. Aunque no coincidimos con la literalidad de todas las fases propuestas por Labarga (él mismo aclara que deben entenderse como topoi o tendencias, no como categorías cerradas), es un buen complemento a todo lo que aquí estamos exponiendo.

¹⁶ CATTIN, G., *Historia de la Música: El Medioevo*. Madrid: Turner, Col. Turner Música n.2, 1987, 120.

¹⁷ Esto se mantiene en la liturgia católica en la actualidad: las lecturas de la Pasión en la Misa del Domingo de Ramos y en los oficios del Viernes Santo se realizan en forma dialogada entre tres oficiantes, incluido el sacerdote, a manera de teatro leído.

llegaron a adquirir esas representaciones, que se llamaron, según los lugares, *Autos Sacramentales*, *Misterios*, *Misteres*, *Miracles*, *Mistry*, *Morality Plays*, *Passion Spiller*, *Drammi Sacri*, etc. También se dramatizaron otros momentos del año litúrgico: el ciclo de Navidad, de los Reyes Magos, el *Llanto de María* (relacionado con el *Stabat Mater*, cantado en la actualidad en diversos pueblos de Andalucía el Viernes Santo).

Estas prácticas de devoción popular, encauzadas por clérigos y religiosos, supusieron con frecuencia, ya en la Edad Media, un desvío respecto de la liturgia oficial: se situaban no pocas veces al margen –más que abiertamente en contra- de las disposiciones litúrgicas. Son precedentes tempranos del difícil diálogo –pero a la postre enriquecedor- que desde antiguo ha existido entre las disposiciones de la liturgia oficial, sostenidas sobre todo por el clero secular (párrocos) y las prácticas de devoción [125] popular de la Semana Santa, más fomentadas desde sus orígenes por clero regular, es decir las órdenes religiosas.

Aunque es peligroso aplicar un modelo de génesis evolutiva (de una mayor sencillez a una mayor complejidad, pues hay casos patentes de orígenes complejos), a lo largo de la Edad Media, principalmente entre los siglos X y XIV, las escenas de este incipiente teatro fueron adquiriendo una complejidad creciente¹⁸: aumentó el número de personajes que participaban; se versificaron los textos; el lugar de la representación se fue trasladando: del altar al centro de la iglesia y al pórtico, hasta acabar finalmente por salir a la plaza. Los actores, primero sacerdotes y monaguillos, pasaron paulatinamente al pueblo (aunque casi nunca actuaban mujeres).

En el siglo XIV adquirieron un papel protagonista en este proceso las órdenes religiosas, particularmente los franciscanos y dominicos. De este entorno surgieron en Italia las *Representaciones Sacras*, que comenzaban con un prólogo en el que un ángel anunciaba la historia, seguía una representación, y al final el ángel reaparecía y daba la explicación o significado de la historia. Intervenciones de ángeles que explican los acontecimientos en términos muy similares han permanecido hasta la actualidad en las representaciones de numerosos pueblos de Andalucía. Es el caso del Ángel en el

¹⁸ Cf. LABARGA GARCÍA, Fermín, op cit, 2016, 75 y ss.

Sacrificio de Isaac en Bena (Viernes Santo por la mañana, segunda parte del Sermón del Paraíso), un interesante ejemplo de continuidades.

Del siglo XV contamos en España con obras teatrales ya bien desarrolladas cuyo tema es la Pasión. Están ligadas en muchos casos a conventos franciscanos. Gómez Manrique (1412-1490), tío del autor de las *Coplas a la muerte de su padre*, es el autor de unas *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*, cuya temática es la Pasión de Cristo. Parece que este texto se dramatizó y representó a finales del siglo XV.

Una de las obras más importantes relacionadas con nuestro tema es el *Auto de la pasión*, de Alonso del Campo, escrito a finales del siglo XV. El texto conservado parece estar basado en algunos versos de otra obra que se había hecho muy popular por entonces: la *Pasión trovada* (anterior a 1480) de Diego de San Pedro. En la actualidad algunas de las representaciones conservan una disposición muy parecida a ésta.

Este *Auto de la Pasión* comienza con la oración de Jesús en el huerto y su diálogo con un ángel, el reproche a los apóstoles por quedarse dormidos, la traición de Judas la negación de San Pedro... siguen algunos plantos o llantos, (de San Pedro y de San Juan). La obra incluye la sentencia de Pilatos, el consuelo de San Juan a María y finaliza con el planto de la Madre. De nuevo la lectura de estos textos le resulta muy familiar [126] a quien ha contemplado en vivo las representaciones de teatro popular de la Pasión en Andalucía.

6.2. Los Vía Crucis.

El segundo precedente histórico de las *procesiones* de Semana Santa lo vemos en la práctica del *Vía Crucis*, que fue *procesional* desde sus orígenes¹⁹.

Los antecedentes de esta devoción se encuentran en el mismo Jerusalén, donde los cristianos comenzaron a recordar desde muy pronto la auténtica *Vía Sacra* o camino

¹⁹ El *Vía Crucis* consiste en la conmemoración del camino de Jesús hacia el Calvario a través de un recorrido procesional, en torno a catorce *estaciones*, señaladas cada una con una cruz. Durante el recorrido (dentro de la iglesia o en itinerarios callejeros) se leen una serie de textos bíblicos, oraciones y consideraciones piadosas.

del Calvario cada año, durante los días de la Pascua. El control musulmán de Tierra Santa impidió la visita de peregrinos, pero curiosamente este hecho suscitó la construcción de imitaciones de la Vía Sacra en diversos lugares de la cristiandad. El primer testimonio en Occidente del *Vía Crucis* como tal parece ser el del dominico Ricoldo da Monte Croce (1294). Uno de los precedentes más importantes en España del Vía Crucis moderno (aunque aún con 12 estaciones) fue el que hizo construir en 1420 el Beato Álvaro de Córdoba, dominico, a unos kilómetros de la ciudad de la Mezquita. Así lo citan diversos autores, como Sánchez Herrero:

... De regreso de Palestina, halla en las estribaciones de Sierra Morena un lugar soleado que topográficamente se parece a Jerusalén, lo que le falta de parecido se lo añade él, construyendo capillas y bautizándolas con los nombres de los Santos Lugares²⁰.

En los *Vía Crucis* antiguos era frecuente portar una cruz, o una imagen pequeña de un Cristo crucificado. Durante el recorrido, las consideraciones sobre la Pasión se acompañaban con frecuencia de cantos piadosos, como vemos que a veces sucede hoy.

Una de las vías de evolución histórica de esta práctica podemos verla en las procesiones: se incluyeron pronto imágenes de Cristo con la cruz a cuestas (los *Nazarenos*, uno de los verdaderos aglutinantes de la Semana Santa andaluza en sus orígenes) y de la Virgen Dolorosa. Se incluyeron otras figuras de personajes como la Verónica y San Juan. Comenzó a formalizarse progresivamente la salida de hermanos nazarenos, que eran [127] de dos tipos: los *hermanos 'de sangre'* (flagelantes, prohibidos en el siglo XVIII y sustituidos por hermanos portando cruces, como hasta hoy) y los *hermanos 'de luz'*, que portaban cirios encendidos²¹. La ortodoxia de los *Vía Crucis*, así como la de procesiones similares como los de la Vera Cruz, hizo que este tipo de procesiones resistieran especialmente la vigilancia de las autoridades eclesiásticas, con frecuencia contrarias a manifestaciones teatrales que eran más heterodoxas en sus textos y en sus figuraciones o mimos de tipo simbólico.

²⁰ SÁNCHEZ HERRERO, J., "Las cofradías sevillanas: los comienzos", en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla: Universidad y Ayuntamiento, 1985, 33.

²¹ Para un mejor conocimiento de esta evolución, en concreto en la provincia de Córdoba, pueden consultarse los trabajos de ARANDA DONCEL (1997; 2002).

En muchas de estas procesiones se engastaron *algunas partes representadas o semi-representadas*, herencia del más antiguo teatro de la Pasión, de raigambre medieval. Fue uno de los modos de ampliación de las primitivas procesiones y uno de los modos de supervivencia de estas representaciones populares. Asistimos así a una doble evolución: bien hacia el modelo de procesiones, o bien hacia escenas teatrales dentro o fuera de la procesión. Además, muchos *Via Crucis* siguieron practicándose (hasta la actualidad) en su fase de primitiva austeridad de medios: la consideración contemplativa de las 14 *estaciones* o camino de Jesús hacia el Calvario, al hilo de oraciones piadosas y eventualmente cantos.

7. Los dos modelos de representaciones de la Pasión.

La exposición de ejemplos de representaciones de la Pasión en Andalucía la haremos, como queda dicho, integrándolos en uno de los dos tipos o modelos de representaciones: el primero, más antiguo, más austero y más simbólico. El segundo, más explícito, moderno y directo.

7.1. Representaciones semiteatralizadas.

En la **imagen 1** que adjuntamos se recoge la entrega de las treinta monedas de plata de un soldado romano a Judas. Tiene lugar en Montilla durante una de las procesiones de la tarde del Jueves Santo. Es una de las escenas de una antigua representación, en la que se escenifica el prendimiento de Jesús.

La siguiente secuencia de imágenes, muestra algunos pasos que se intercalan en las procesiones de Doña Mencía: El lavatorio de manos de Pilatos (**imagen 2**), un pregonero narrando la Pasión mientras un [128] evangelista toma nota (**imagen 3**) y los cuatro evangelistas en acción (**imagen 4**). Las escenas que se representan la tarde del Viernes Santo, tras los Oficios litúrgicos y sin solución de continuidad, son un buen ejemplo de conjunción entre liturgia oficial y representaciones paralitúrgicas. Al finalizar los oficios, se desclava un Cristo y se lo deposita en un catafalco mientras los *pregoneros* (túnica y capillo negros) van cantando en coplas seriadas de romance lo que se representa en cada momento: el descendimiento y el traslado al sepulcro del Cristo

yacente, en procesión hasta otra iglesia cercana. Tras depositarlo en una urna, da comienzo la procesión del Santo Entierro, en la que intervienen sayones, soldados romanos y otros personajes. Todos los personajes realizan gestos de tipo simbólico, mientras los pregoneros cantan los pasajes de sus romances correspondientes a cada momento.

En Iznajar tiene lugar durante la mañana del Viernes Santo la original *Procesión de los Judíos*, entreverada a lo largo de su recorrido, de varias representaciones simbólicas, quizá restos de una antigua escenificación de la Pasión más estructurada. Después de la lectura de la sentencia (imagen 5) los romanos prenden a un Cirineo, le obligan a marchar tras el paso del Nazareno al compás de un toque especial de tambores. Aparecen judíos disfrazados con llamativas vestimentas y gorros multicolores (imagen 6). A lo largo de la procesión se representa simbólicamente diversas escenas, como el sorteo de la túnica del Señor. Los doce apóstoles desfilan caracterizados con rostrillos... Todo finaliza con un pregón o sentencia de condena a Jesús.

La *procesión de los Apóstoles* de Alcalá la Real, Jaén, es un ejemplo paradigmático de este tipo de representaciones de carácter marcadamente simbólico que se desarrollan como engastadas en el recorrido de una procesión. Los personajes, ataviados con máscaras, túnicas, capas, gorros, etc., más que hablar realizan gestos alusivos al personaje, aunque acompañados ocasionalmente de frases cortas o interjecciones. Tres *pregoneros* con trajes negros y sombreros de ala ancha ribeteados de azul morado (imagen 7), van intercalando sus pregones: serie de coplas alusivas a la escena –que simplemente se sugieren o evocan-. Para Domingo Murcia, cronista oficial de Alcalá, y Francisco Martín, dichas escenas son “retazos de una escenografía más compleja, donde abundan el diálogo, el mimo, la declamación y el monólogo narrativo, sin una estructura global que represente una obra dramática”²². En efecto, la comprensión de estas escenas exige del espectador cierta familiaridad con la narración de la Pasión, a la que aluden.

[129] El acto del Viernes comienza con la representación del Prendimiento. El cura pregunta: “¿A quién buscáis?” Una cuadrilla responde “A Jesús Nazareno”. En el

²² MURICA, Domingo y MARTÍN, Francisco., *Alcalá la Real: Cancionero, Relatos y Leyendas*, Alcalá la Real: Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1993:566.

Llanillo, explanada delante de la iglesia mayor, Judas escenifica sus gestiones ante el Sanedrín y romanos, mientras un pregonero canta:

Judas, falso y embustero,
que vendiste al Señor
sólo por treinta dineros...

Todavía en el *Llanillo*, se entonan pregones de condena a Jesús y se escenifica el prendimiento de Simón Cireneo: los sayones, que cubren su cara con rostrillos, le fuerzan a caminar detrás del paso del Nazareno. Detrás caminan los apóstoles, también caracterizados con rostrillos. Otros sayones desfilan portando los símbolos de la Pasión (corona, clavos, látigo etc.). Aparecen los dos ladrones con vestimentas de reos de la Inquisición, un verdugo, Caifás, Pilatos, etc.²³

Así se suceden, a lo largo de la procesión y en distintas esquinas y placetas, otras escenas: la Sentencia de Pilatos, gestos de amenaza del verdugo hacia el buen y mal ladrón, el trato de la Sinagoga con Judas... Incluso la *lanzada* del soldado Longinos a Cristo muerto. Es una original y variopinta representación que no destaca precisamente por el rigor cronológico de sus escenas. Los pregoneros intercalan coplas como ésta:

Muchas gentes se asomaban
por ventanas y balcones,
al tropel de los sayones.
¡Que muera Jesús clavado
en medio de dos ladrones!

Un interesante ejemplo de antiguo teatro engastado dentro de una procesión tiene lugar en Priego de Córdoba. Forma parte de la procesión de *Jesús en la Columna* (Miércoles Santo). La comitiva forma parte de la procesión: Jesucristo -que necesariamente ha de representarlo un sacerdote-, apóstoles, judíos, sayones, Sanedrín (*imagen 8*) y soldados.... Al llegar a un tablado montado en la plaza del Ayuntamiento, se representan las escenas de la llegada al Cenáculo, la Última Cena, la oración en el huerto -donde se canta la *confortación del ángel*, *imagen 9*- y el prendimiento.

²³ MURCIA, Domingo, y MARTÍN, Francisco, op.cit., 1993, 246-247.

[130] Se desconoce la fecha de inicio de esta representación, pero se sabe que en 1673 ya se efectuaba, formando parte –como hoy- de la procesión de *Jesús en la Columna*. Sólo algunos años ha dejado desde entonces de representarse, el último en 1960. El antiguo texto, que sigue fielmente al de los Evangelios, era leído en latín, hasta que en 1937 fue traducido al castellano. El texto es hablado, excepto algunos pregones, como el de la confortación del ángel, que se canta en una especie de recitativo semientonado.

La tradición de los *Pasos Vivientes* de Alcaudete (Jaén) se mantuvo pujante hasta el año 1916. Tras un periodo de decadencia, se volvió a recuperar su práctica en los años sesenta del pasado siglo²⁴. A pesar de un cierto deterioro, en la actualidad se representan los siguientes pasos:

Paso de la Sentencia a Jesús	(Viernes de Dolores)
Paso de la Última Cena	(Jueves Santo)
Paso de la Venta de Jesús	(Viernes Santo)
Paso del Prendimiento	(Viernes Santo)
Paso de Dimas y Gestas	(Viernes Santo)
Paso de la Verónica	(Viernes Santo)
P. del Arrepentimiento de Judas	(Viernes Santo)
Paso de Abraham	(Viernes Santo)

En este último, se representa el sacrificio de Isaac (**imagen 10**) en referencia al de Jesucristo. En palabras del propio Antonio Rivas, buen conocedor de esta tradición, podemos hacernos una idea de cómo fue esta representación hasta principios de siglo pasado (puede consultarse en <http://amigosdealcaudete.com/ssanta/cofradias/apo.htm>):

Se levantaban una serie de escenarios específicos para los diferentes *pasos*, constituidos por tablados alrededor de la plaza, al igual que el teatro medieval (...). En cada uno de estos tablados tenía lugar un paso diferente, sin que fuese preciso, de este modo, cambiar de decorado, aunque los actores sí que debían de trasladarse de unos a otros. Esto (...) daba a la representación movilidad y variabilidad (...) y mientras los actores cambiaban de escenario, los pregoneros relataban los acontecimientos, cantaban saetas [de tipo narrativo o explicativo], y se desarrollaban algunas escenas en los trayectos. Los tablados se repartían

²⁴ En cuanto a su origen, en opinión de algunos como Antonio Rivas Morales –cronista oficial de Alcaudete- se remontan al siglo XV, dato arriesgado y que no hemos tenido oportunidad de contrastar.

alrededor de la Plaza, mientras que el público, prácticamente el pueblo entero, se situaba en el centro de la misma²⁵.

[131] Según informa Antonio Rivas, la vestimenta suele ser modesta, aunque varía en función del papel que representan. Son más ricos los trajes de los soldados romanos, especialmente del Capitán y del General, papeles que han sido representados siempre por personas de cierto ‘rango social’ en el pueblo. Como ejemplo del alto contenido simbólico de cada uno de los detalles en la vestimenta, algo característico de todas estas antiguas representaciones, he aquí algunos datos más pormenorizados.

Los *pregoneros* portan túnica y pañuelo morado en la cabeza y zapatillas del mismo color. El rostro lo llevan descubierto. Los *apóstoles* van todos con túnicas moradas, y encima capas de distintos colores. Como en otras localidades de la zona, se cubren el rostro con una máscara o *rostrillo*, en cuya parte superior llevan escrito el nombre del apóstol al que representan. De la parte posterior de la careta sale una larga *peluca*, que conjuntamente con el rostrillo tapa la cabeza por completo. Llevan zapatillas bordadas con espigas y panes. Cada uno lleva en las manos un objeto simbólico, representativo del apóstol representado: San Pedro las llaves; San Juan un cáliz; Santiago el Mayor un puñal; San Andrés la cruz griega; San Felipe la cruz latina; San Bartolomé, San Mateo, Santo Tomás y San Simón un clavo; y Judas Iscariote una bolsa y una cuerda con el lazo. Este último, cuando se escenifica el *paso de la Venta*, lleva una antigua linterna en la mano (como en el caso de Montilla y otros).

[132] Casi todos los Pasos en Alcaudete (excepto en el de la Sentencia, probablemente más moderno) se recitan en cuartetos romanceados, o bien en quintillas, algunas deterioradas en su factura por el paso del tiempo. Bien podrían cantarse como saetas narrativas o explicativas de ingenua construcción. Así p.e. en el de la Venta de Jesús:

Oh, Judas, falso y traidor,
tú pagarás el pecado
de haber vendido al Señor
a quien todos suplicamos
que nos de la salvación.

²⁵ RIVAS, A. *Antigua Cofradía de los Apóstoles*, <http://amigosdealcaudete.com/ssanta/cofradias/apo.htm>

Otros son simples pareados sin rima:

Aquel a quien yo dé un beso,
es a quien hay que prender.

Algunas quintillas presentan rima sólo en algunos de sus versos:

Yo soy ese a quien buscáis;
mas para prenderme a mí,
dejad que se marchen éstos.
Aún no ha llegado la hora
que por mí sufran tormentos.

En otros pasajes el octosílabo experimenta añadidos muy del lenguaje teatral:

En casa de Caifás entró,
y cuando en la lumbre estaba,
entre tantos como había
le conoció una criada [que le dijo]:

[133] CRIADA:

Tu eres Pedro
de la Compañía de Cristo.

PEDRO:

Aquí yo caiga muerto
si a ese hombre yo he visto...

7.1.2. Sentencias y pregones.

En otro lugar hemos escrito sobre otras *sentencias* y *pregones* que se cantan en diversos pueblos andaluces el Jueves y Viernes Santo²⁶. Algunas de esas sentencias son restos de antiguos dramas semiteatralizados, del tipo de los aquí descritos. Las que más se repiten por la geografía andaluza son *La Sentencia de Pilatos* y *la Confortación del Ángel*.

²⁶ BERLANGA, Miguel A., "Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas preflamencas a las flamencas", en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 8, Sevilla: Tartessos, 2003, 330-347.

Todas presentan similitudes tanto en el planteamiento general como en los recursos expresivos. A la sentencia condenatoria de Pilatos, que acusa a Jesús como a criminal y farsante, se suele contraponer la sentencia o *confortación* del Ángel, que amplía las perspectivas argumentales: se exponen las razones de la Sagrada Escritura, exculpando a Jesús de los argumentos esgrimidos en la sentencia de Pilatos. Valga como ejemplo del primer tipo de sentencia (acusatoria) este pasaje de la *oración de los sentencieros* de Montoro:

Esta es la justa sentencia
que del tribunal se ordena
del presidente Pilatos
para escarmiento y en pena
de este hombre sedicioso,
fanático y blasfemo,
que dijo ser el Mesías
que los judíos esperan,
afirmando ser su Padre
el Señor de Cielo y Tierra,
[134] siendo hijo de un José
carpintero en Galilea
y de una mujer llamada María,
también de baja esfera...

Resulta curioso que estas sentencias y pregones gocen muchas veces de una grandísima aceptación popular, quizá por la concentración dramática que consiguen transmitir. Las dos últimas imágenes muestran el pregón del ángel expulsando a Adán y Eva del Paraíso (imagen 11) y la sentencia condenatoria de Pilatos (imagen 12), ambas de la localidad de Baena (Córdoba).

Para concluir con esta exposición, he aquí el inicio del *pregón del ángel* de La Puebla de Cazalla, que aporta los argumentos ‘profundos’ de la condena a muerte de Jesús (sentencia exculpatoria):

Ésta es la justicia irrevocable,
el arcano de Dios inescrutable
que pone a la cándida inocencia
la más áspera y rígida sentencia.

Mando por voluntad del Padre eterno
el denotar decreto amor paterno

que su Hijo Jesús, Sabiduría,
hermosísimo Hijo de María,
fiador de Adán, que a Dios no paga
su fianza, la culpa satisfaga.
Por esto su amor le hizo hombre,
el amor ha formado su aposento,
conducido a los falsos tribunales, etc.

La factura de endecasílabos y la profundidad teológica de los argumentos que se manejan, denota la extracción culta de su autor, posiblemente un religioso. En realidad esto puede hacerse extensivo al resto de pregones, pues aunque la mayoría estén compuestos bajo forma de los más populares octosílabos (y con músicas fáciles de asimilar por el pueblo), los argumentos esgrimidos denotan autores con conocimientos teológicos y escriturísticos.

Cabe preguntarse sobre cómo son percibidos por parte de la mayoría del pueblo estos contenidos. No hay duda de que si estas celebraciones han perdurado en muchos lugares durante siglos, forman parte de la cultura popular en cada localidad.

[135] A propósito de la religiosidad popular, E. Durkheim escribió sobre la presencia, en sociedades, de prácticas religiosas deslavazadas o desestructuradas, que se mantenían por la inercia del tiempo o por la constancia de algunos defensores entusiastas de esas prácticas²⁷. Durkheim consideraba que si el sistema religioso del que formaron parte había quedado desintegrado en esa sociedad, entonces estos ritos sólo se mantenían como supervivencia, en estado fraccionario, es decir no integrados en ningún sistema religioso definido.

No parece acertado afirmar que el catolicismo en Andalucía esté desintegrado: aunque el índice de práctica religiosa descendió significativamente en el último cuarto del siglo XX, es un dato que la mayoría de las fiestas del calendario anual tienen una significación originariamente religiosa, ligada al calendario litúrgico católico. Y si los católicos practicantes tienen un motivo añadido para valorarlas y vivirlas, los no

²⁷ DURKHEIM, É., *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Versión electrónica consultada: https://books.google.com.ar/books?id=i-89AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

creyentes las consideran muy respetuosamente como un símbolo cultural de su propia tradición local.

La mayor o menor aceptación, así como la significación atribuida a estas prácticas de religiosidad popular, ha fluctuado a lo largo de la historia. Una primera crisis tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII, como ya se ha visto. Otras épocas críticas fueron el tercer cuarto del siglo XIX (hasta los años 80), los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española, y la época del postconcilio, entre finales de los 60 y los 80 del pasado siglo. Pero en la década de los 80 se produjo un nuevo auge de estas prácticas, paralelo a una nueva actitud de valoración positiva generalizada entre el clero y entre los intelectuales. En la actualidad estas prácticas llevan décadas de popularidad creciente. También ha crecido la implicación del clero, bien simplemente aceptándolas con su presencia, o bien considerándolas un buen punto de enganche sobre el que ejercer una labor de catequesis.

La actitud de la Iglesia respecto a estas prácticas, se puede resumir en tres principios, contenidos en el Catecismo de la Iglesia Católica (1992, puntos 1674-76):

- 1) Conectarlas de alguna manera con la liturgia.
- 2) No sean contrarias a la normativa general de la Iglesia.
- 3) El obispo de cada lugar debe discernirlas y, en su caso, reencauzarlas.

[136] Así queda reflejado en los puntos 1674 - 1676 del Catecismo:

1674 (...) La catequesis debe tener en cuenta las formas de piedad de los fieles y de religiosidad popular. El sentido religioso del pueblo cristiano ha encontrado, en todo tiempo, su expresión en formas variadas de piedad en torno a la vida sacramental de la Iglesia: tales como la veneración de las reliquias, las visitas a santuarios, las peregrinaciones, *las procesiones, el vía crucis*, las danzas religiosas, el rosario, las medallas, etc.²⁸

1675 Estas expresiones prolongan la vida litúrgica de la Iglesia, pero no la sustituyen: “Pero conviene que estos ejercicios (...) estén de acuerdo con la sagrada liturgia, deriven en cierto modo de ella y conduzcan al pueblo a ella, ya que la liturgia, por su naturaleza, está muy por encima de ellos” (SC 13)²⁹.

²⁸ CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA, n. 1674, Bilbao: Asociación de Editores del Catecismo, Librería Editrice Vaticana, 1999.

²⁹ CCE, n. 1675.

1676 Se necesita un discernimiento pastoral para *sostener y apoyar la religiosidad popular* y, llegado el caso, para purificar y rectificar el sentido religioso que subyace en estas devociones y para hacerlas progresar en el conocimiento del Misterio de Cristo. Su ejercicio está sometido al cuidado y al juicio de los obispos y a las normas generales de la Iglesia³⁰.

Diez años después de estas directrices, en 2002, se publicó el *Directorio sobre la Piedad Popular*³¹, un amplio documento que entendemos ha sido poco tratado por los investigadores españoles que tratan sobre religiosidad popular.

7.2. Representaciones teatralizadas

Existen también representaciones teatrales completas de las principales escenas de la Pasión. Algunas de ellas son de reciente creación³². Veremos el caso de dos pueblos de la provincia de Málaga. Es posible que el buen clima habitual de la zona y la abundancia de turistas que buscan estas representaciones hayan contribuido a su auge, lo que también habría contribuido a la evolución que estos *Pasos* han experimentado: [137] adaptaciones y reinenciones sucesivas para hacerlos más verosímiles o comprensibles.

En los años 20-30 del pasado siglo y sobre la base de una tradición preexistente de antiguos *pasos*, se asistió a un rebrote de la práctica del teatro de la Pasión en la provincia de Málaga. El principal artífice habría sido un cura párroco: don Juan Luque Caravaca. Su versión estaría a la base de algunos de los Pasos que se representan –no siempre con periodicidad anual- en localidades tales como Cajiz, Riogordo, Benalmádena, Moclinejo, Carratraca, Casarabonela, Igualeja, Iznate e Istán entre otras. Nos detendremos en los dos primeros casos: Cajiz y Riogordo.

7.2.1. Dos ejemplos: los Pasos de Cajiz y Riogordo.

³⁰ CCE, n. 1676.

³¹ CONGREGACION PARA EL CULTO DIVINO Y LA DISCIPLINA DE LOS SACRAMENTOS, *Directorio sobre la Piedad Popular y la Liturgia. Principios y Orientaciones*, Ciudad del Vaticano: 2002

³² En la provincia de Jaén es conocida la moderna Pasión que se representa en el teatro de Úbeda a cargo del grupo *Maranatha*, de Ramón Molina Navarrete, poeta y profesor de Instituto de Enseñanza Media.

Cajiz es un pueblo de poco más de 600 habitantes asomado al Mediterráneo, a pocos kilómetros de Vélez Málaga, capital de la Axarquía. El *Paso* de Cajiz es un ejemplo de espacio ritual a caballo entre la tradición y la modernidad. Contiene elementos de representación teatral moderna y de ese otro tipo de representaciones más arcaicas analizadas más arriba: elementos textuales y contextuales de contenido simbólico, como las *saetas narrativas* y la declamación en verso de toda la obra.

Del Paso se sabe que se representaba en el primer tercio del siglo XX. En torno a los años 70 se dejó de representar, pero el entusiasmo de algunos, entre otros de Onofre Marfil en los años 80, y después de Juan Mejías y su familia, llevó a que en los años 90 se representara incluso por dos veces, habitualmente el Viernes y Sábado Santo. En el *Paso* intervienen casi 200 actores, casi todo el pueblo se implica de una manera u otra. Su duración actual es de unas cuatro horas. Circulan por el pueblo algunas copias manuscritas de un antiguo texto, lo que permite que se represente con pocas variaciones textuales de un año para otro.

Comienza con una saeta:

Todos los que me escucháis,
prestadme vuestra atención.
Veréis la sombra o figura
de la Sagrada Pasión.

La figura aludida es la del sacrificio de Abrahán, elemento que ya hemos visto en otros pasos, como el de Alcaudete. Así lo explica la segunda saeta:

Para probar la obediencia
del bendito Patriarca,
[138] desciende un ángel del cielo
y le dice estas palabras.

Abrahám, Abrahám!:
Dios eterno, omnipotente,
manda que a tu hijo Isaac
unigénito, a quien amas,
lo conduzcas sin tardar
a la tierra de visión.
Y en ella le ofrecerás
en holocausto en el monte...

Terminada esta escena, comienza propiamente la representación de la Pasión, en el que las *saetas narrativas* juegan un papel clave en la explicación de la trama. A veces varias saetas seguidas son cantadas al unísono por tres cantores que conducen así la acción. He aquí un pasaje de la Última Cena:

Saeta 21

La Divina Humanidad
principia a lavar los pies
para poder comulgar
sus discípulos con él
conforme a su voluntad.

Saeta 22

Pecadores, atended,
todos prestad atención
y veréis cómo se humilla
nuestro Padre Redentor.

Saeta 23

Lavó los pies al traidor
y a todo el sacro colegio.
Mas ni por ese favor
de tan grande privilegio,
salió Judas de su error.

Saeta 24

Mas luego que concluyó
aquel divino Maestro,
[139] se dirige con amor
y tomando pues su asiento
de esta suerte les habló:

Jesús:

Este ejemplo que miráis
del modo en que yo lo he hecho,
os pido como maestro
que entre vosotros lo hagáis... etc.

La última cuarteta transcrita forma parte ya del texto, que no se canta pero sí se declama.

El Paso de Riogordo (Málaga) quizás sea el más conocido dentro y fuera de los límites provinciales y aun regionales. Supone un *paso adelante* en la evolución de este tipo de

representaciones. Se representa en las afueras del Pueblo, en una gran explanada de 10.000 m² rodeada de lomas y algunas edificaciones construidas *ex profeso* para el Paso que cada año se aderezan con decorados y mampostería. Más de 300 personas participan, con un alto grado de profesionalidad, en esta representación que atrae cada año a miles de personas (en torno a 20.000). Existe una *Junta Organizadora del Paso*. Esta obra se ha convertido desde hace tiempo en el referente cultural más importante de Riogordo.

A pesar de su factura moderna, también permanece en el Paso de Riogordo una estructura construida a partir de pequeñas escenas diferenciadas. Esto justifica que algunos lo consideren una obra colectiva. El hecho de que se le designe coloquialmente como “*los pasos* de la Pasión de Nuestro Señor”, hace plausible la existencia de una antigua versión, compuesta de diversas escenas o *pasos* separados de factura más arcaica. Las reelaboraciones posteriores le habrían otorgado la unidad que muestra en la actualidad. Se tiene memoria en el pueblo de que a principios de los años 40 del pasado siglo se conservaban máscaras de apóstoles y otros personajes. Y recientemente se han rescatado tres antiguos pregones: *Pregón del Ángel*, *del Padre Eterno* y la *Sentencia de Pilatos*, que bien pudieron formar parte de antiguas versiones.

En efecto, este paso tiene un autor más moderno. Según cuenta Antonio Gavilán, presidente de la Junta organizadora del Paso, en 1950 Tiburcio Martín Toledo -maestro destinado en Riogordo desde los años 40 y gran aficionado al teatro- elaboró, basándose en un antiguo manuscrito hoy perdido, la versión actual y poco después implicó a un grupo de personas para su representación. De esta forma Tiburcio Martín se convirtió en el autor principal del actual Paso de Riogordo, que tal como hoy se realiza, sigue en esencia esta versión de 1950.

[140] Las similitudes que este Paso presenta con otros que se representan en la provincia de Málaga (arriba citados), confirmarían que Tiburcio Martín se inspiró en una versión anterior, común a esos otros Pasos de la provincia. Esta versión pudo ser la escrita el año 1927 por Juan Luque Caravaca, párroco del pueblo de Olías durante los años 20, de quien consta además que la escribió con el propósito de que se representara en cuantos más lugares mejor.

El Paso de Riogordo en su versión moderna (la reelaboración de Tiburcio Martín) se representó desde el año 1951 hasta el 54, en que dejó de hacerse por dificultades económicas. En 1968, cuando aún lo recordaban bien en el pueblo, algunos decidieron volver a montarlo. Contactaron con don Tiburcio, que desde Málaga les volvió a asesorar, y completaron documentación sobre escenografía y vestimenta. Enterado de la iniciativa el entonces obispo de Málaga, Mons. Emilio Benavent, éste mandó como observador a una persona de confianza, tras cuya opinión favorable dio su visto bueno. Hasta aquí los datos históricos del Paso de Riogordo.

El texto de este Paso también está escrito en verso, aunque en la actualidad se recite sin respetar la prosodia de la versificación, con objeto de darle mayor sensación de realismo. Todavía en los primeros años de esta última versión, las escenas venían hiladas por *saetas narrativas*, cantadas al antiguo estilo de pregones o saetas preflamencas. Esas saetas introducían los diversos pasajes³³. Hasta que la Junta organizadora del Paso decidió suprimirlas, buscando con ello ganar en unidad y acortar el tiempo total de la representación (en la actualidad en torno a las tres horas, frente a las más de cuatro horas de la versión de los años 50).

A modo de resumen

Hemos repasado algunas manifestaciones de religiosidad popular de la Semana Santa andaluza relacionadas con el teatro de la Pasión. Nos hemos servido de ejemplos particulares, estudiados sobre el terreno a lo largo de ocho años de trabajo de campo (1999-2007), realizado principalmente en localidades de las provincias de Córdoba, Granada, Jaén, Málaga y Sevilla.

[141] A partir de ese cúmulo de experiencias así como de variadas fuentes escritas, unas más contemporáneas, otras más antiguas, hemos construido un discurso general. Sometidos los datos a hipótesis de trabajo estructuradas en modelos teóricos de análisis –como el citado de Becker– y a nuestro concepto de religiosidad popular –sin olvidar el

³³ Como seguían haciéndose en Cajiz, al menos hasta hace unos años, cuando lo investigué. No obstante la familia Mejías me comentó que estaban pensando suprimir las saetas porque las veían “arcaicas”. Les comenté que personalmente lo veía como una pérdida, pero no he seguido el rastro de la evolución del paso de Cajiz desde entonces.

actual enfoque oficial de la Iglesia Católica-, hemos podido llegar a niveles amplios de generalización, aunque sin despegarnos del anclaje en el dato etnográfico.

Concluimos de este estudio que la religiosidad popular en Andalucía está fuertemente asentada, desde hace siglos, en el imaginario colectivo de los andaluces. Está muy ligada al calendario litúrgico de la Iglesia Católica. Pero a partir de él han surgido iniciativas de un sinfín de actores, convirtiendo unas creencias más o menos compartidas en manifestaciones de religiosidad popular que, si por un lado son específicas de cada lugar, por otro todas muestran un fuerte anclaje en personajes, historias y temas bíblicos.

El atractivo del folklore popular, en este caso las músicas y representaciones teatrales de la Pasión, surge tanto de su antigüedad como de su modernidad: se descubre en estas prácticas una continuidad de al menos cuatro siglos (con conexiones que se retrotraen a la Edad Media). Pero al mismo tiempo siempre han sido modernas, gracias a sucesivas adaptaciones a las mentalidades de cada momento, sin que por ello hayan llegado a perder las raíces de las que surgieron.

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada



Imagen 1. Judas recibe las 30 monedas. Montilla, Córdoba.



Imagen 2. Lavatorio de manos de Pilatos. Doña Mencía, Córdoba.



Imagen 3. Pregonero y evangelista. Doña Mencía, Córdoba.



Imagen 4. Evangelistas tomando nota de los hechos. Doña Mencía, Córdoba.



Imagen 5. Sentencia. Procesión de los judíos. Iznájar, Córdoba.



Imagen 6. Judíos. Iznájar, Córdoba.



Imagen 7. Pregoneros cantando saetas seriadas. Alcalá la Real, Jaén.



Imagen 8. Caiáfás y Capitán Romano. Priego de Córdoba.

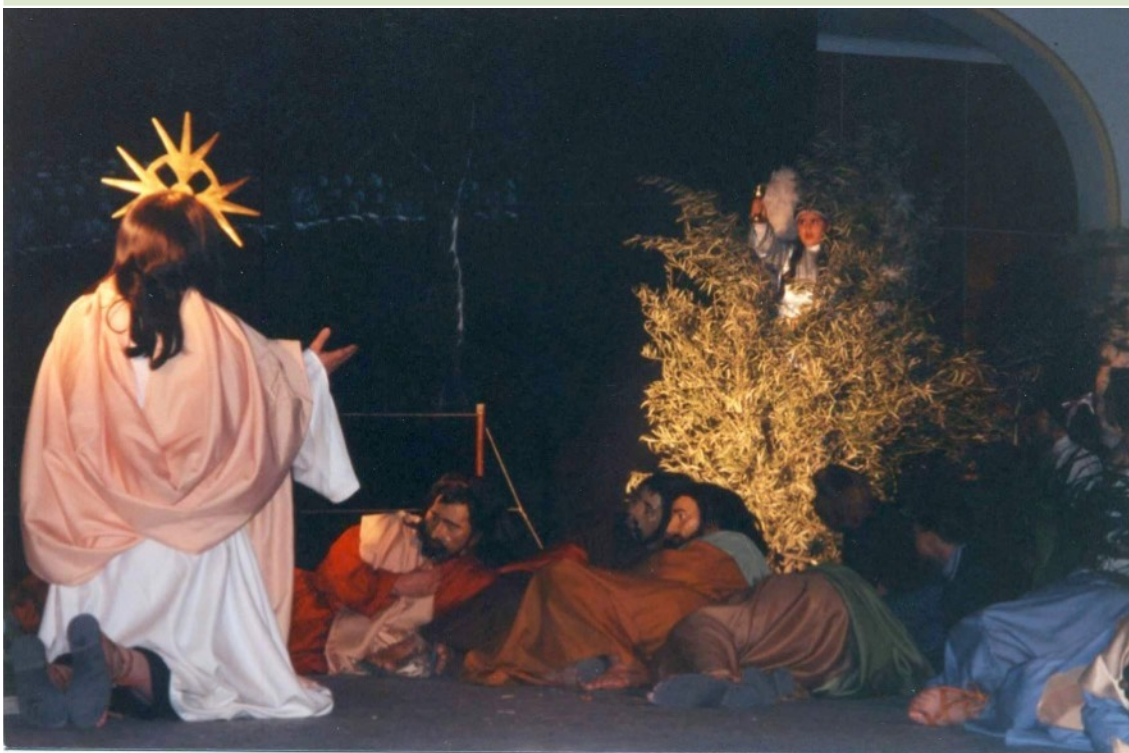


Imagen 9. Confortación del Ángel en el Huerto de los Olivos. Priego de Córdoba.



Imagen 10. Paso del Sacrificio de Isaac. Alcaudete, Jaén.



Imagen 11. Expulsión del Paraíso. Sentencia del Ángel. Baena, Córdoba.



Imagen 12. Sentencia de Pilatos. Baena, Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Y TEJERA, A., *Saetas recogidas de la tradición oral en Marchena*. (Ed. facsímil de 1916), Marchena: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1977.
- ARANDA DONCEL, Juan, “Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca”, en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 65-118, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1997.
- ARANDA DONCEL, Juan, “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 759-796), Salamanca: Diputación, 2002.
- ARCANGELI, P., POLANCHINI, G., IMBASTONI, M., *Liturgia Popolare della Settimana Santa. Canti di tradizione orale delle confraternite umbre e alto-laziali*, Bologna: Universidad, Dep. de Música y Espectáculo, 1987.
- BECKER, A., “On Emerson on Language”, en *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Washington: Georgetown University Press, 1982, 39-62 .
- BECKER, A., *Beyond translation: Essays towards a modern philology*, Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1995.
- BERLANGA, Miguel A., “Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas preflamencas a las flamencas”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 8, Sevilla: Tartessos, 2003, 330-347.
- BERLANGA, Miguel A., “Representaciones de la Pasión”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol.9: *Espacios y Cortejos Ceremoniales*, Sevilla: Tartessos, 2004, 294-313.
- BUTTITTA, I. y PERRICONE, R. (ed.), *La forza dei simboli: studi sulle religiosità popolare*, Palermo: Folkstudio, 2000.
- CARO BAROJA, J., *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid: Istmo, Col. Fundamentos, 1990.
- CASAGRANDE, G., “Una devozione popolare: la Via Crucis”, en: *Francescanesimo e Società cittadina. L'Essempio di Perugia*, Perugia: Ugolino Nicolini, 1990, 264-278..
- CASTÓN BOYER, P., “Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza”, en GÓMEZ GARCÍA, P. (Coord.), *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992, 119-140.
- CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA, Bilbao: Asociación de Editores del Catecismo, Librería Editrice Vaticana, 1999.
- CATTIN, G., *Historia de la Música: El Medioevo*, Madrid: Turner, Col. Turner Música n.2, 1987.
- DÍAZ-MAS, Paloma., “Cómo hemos llegado a conocer el romancero sefardí”, *Acta poética*, vol.26 n°.1-2 (2005), 239-259.
- DURKHEIM, É., *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Versión electrónica consultada: <https://books.google.com.ar/>

[books ?
id=i-89AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0
#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=i-89AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

FERNÁNDEZ DE PAZ, E., “Religiosidad popular andaluza: Testimonio de un patrimonio que nos identifica”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (1999), 33.

FORCADA SERRANO, M., *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna* (de Priego de Córdoba), Córdoba: Publicaciones de la Obra social y cultural de Cajasur, 2000.

GALLEGO TRIBALDOS, J y J., *Pasión Y Muerte de Jesús. La Calahorra*, Granada: Ed. de los autores, 2003.

GEERTZ, C., y CLIFFORD, J., *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1996.

GÓMEZ, Agustín, *La saeta viva*, Córdoba: Virgilio Márquez editor., 1984.

GÓMEZ i MUNTANÉ, M.C., *La Música Medieval*, Barcelona: Amèlia Romero, 1983.

KATZ, Israel J. “The Musical Legacy of the Judeo-Spanish Romancero”, en *Hispánica Judaica II: Literatura*, SOLÁ-SOLÉ Josep M. y SILVERMAN, Joseph A. (ed.), Barcelona: Puvill, 1982, 47-58.

LABARGA GARCÍA, Fermín, “Teatro y Catequesis. Representaciones y cortejos bíblicos en la Semana Santa española”, *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas bajo la advocación de Jesús Nazareno* (Puente Genil 2014), Córdoba, Diputación, 2016, 73-122.

LORTAT JACOB, B., *Saraigne. Polyphonies de la Semaine Sainte*, París : Centre National de la Recherche Scientifique / Musée de l’Homme, 1992.

MAS Y PRAT, B., *La Tierra de María Santísima, Colección de Cuadros Andaluces*, Madrid: Ediciones Giner, 1925/1990.

MEERSSEMAN G-G, O. P., “Note sull’origine delle compagnie dei Laudesi (Siena 1267)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, XVII (1963) 395-405.

MELGAR, L. y MARÍN, A., *Saetas, Pregones y Romances litúrgicos cordobeses*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Córdoba, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Austral, Col. Espasa-Calpe, 190, 1973.

MONTOTO DE SEDAS, L. (1887) “Las Saetas”, en ORTIZ NUEVO, J.L., *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*, Sevilla: Signatura Ediciones, 1998, 80-91.

MURICA, Domingo y MARTÍN, Francisco, *Alcalá la Real: Cancionero, Relatos y Leyendas*, Alcalá la Real: Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1993.

ORTIZ NUEVO, J.L., *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*, Sevilla: Signatura Ediciones, 1998.

PIZZIRANI, M. “Teatro en la Edad Media”, *Ágora, Revista de Historia de la Música*, Máximo Pizzirani coord., <http://utenti.lycos.it/agora/indice.html>. Consultado el 7.IX.2003.

PORTILLO, R. y GOMEZ, M. J., “Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía”, *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, n. 11 (1993) 113-132.

REGUEIRO, José M., “Rito y Popularismo en el Teatro Antiguo Español”, en *Romanische Forschungen*, Vol. 89, n. 1 (1977) 1–17. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27938431. Consulta 10 Nov. 2019.

SÁNCHEZ HERRERO, J., “Las cofradías sevillanas: los comienzos”, en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla: Ed. Universidad y Ayuntamiento, 1985, 9-34.

WEICH-SHAHAK, Susana, “Repertorio sefardí. A modo de introducción”, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/AMPARO_RICO/weich-shahak.htm. Consulta 14.II. 2014.

ZIOLKOWSKI, Eric (ed.), *The Bible in Folklore Worldwide. Vol 1: A Handbook of Biblical Reception in Jewish, European Christian, and Islamic Folklores*, Easton: Lafayette College, 2017.