

Capítulo: “Representaciones de la Pasión”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 9: *Espacios y Cortejos Ceremoniales*. Capítulo 7. Sevilla, Tartessos, 2004, pp. 294 - 313. I.S.B.N. IX-84-7663-077-8
Autor: Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

1. Introducción

[294] En Andalucía contamos con significativos ejemplos de representaciones de la Pasión. En otro capítulo de esta obra –el dedicado a las músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza-, ya se ha hecho alusión a este teatro popular para mostrar que los orígenes de las saetas están ligados en buena parte a antiguas prácticas de representaciones teatralizadas o semiteatralizadas. En este capítulo lo abordamos como tema en sí mismo, puesto que en numerosas localidades andaluzas (principalmente en los pueblos) gozan de gran popularidad. Ciertamente que poco conocidas más allá de los respectivos límites locales, pero poco a poco se van dando a conocer, a través sobre todo de los medios de comunicación locales, publicaciones, páginas web, etc.

Muchas de las representaciones de este tipo con que hoy contamos en Andalucía, son herencia más o menos actualizada de antiguas prácticas. Algunas de ellas datan, cuando menos, del siglo XVII –con más o menos adaptaciones posteriores, según los casos-. Otras son de factura mucho más moderna, incluso de reciente creación, aunque también algunas de éstas toman base en prácticas anteriores que a lo largo del tiempo se han ido adaptando a la sensibilidad de cada época (lo que les da un valor cultural añadido en lo referente a su popularidad).

Pero junto a esto, otras circunstancias hacen interesante este estudio: por un lado su carácter de referente de la religiosidad popular en muchas localidades andaluzas; por otro, su grado de ‘originalidad’ y ‘exotismo’, en cuanto que se configuran como actos y espacios rituales bien distintos de las más generalizadas *procesiones*. Todo esto hace de este teatro de la Pasión un referente cultural interesante y, por qué no decirlo, también de promoción turística de determinadas localidades andaluzas.

En orden a analizar un fenómeno cultural tan rico y complejo como éste, hemos visto útil tener en cuenta, a manera de modelo analítico, el de los cuatro *órdenes de conexión semiótica* que propuso el lingüista americano Alton Becker.

Tal modelo, comentado por Clifford Geertz en un artículo de 1980 (GEERTZ, 1996: 74-75) permite 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 los que, en cierto modo, lo construyen, o “intención”; y d) Su relación con las realidades que se considera que se encuentran fuera de éste, que Geertz designa por “referencia”. [295-6]: fotografías

[297] Será interesante aplicar este modelo analítico al teatro de la Pasión, a pesar de que pueda ser difícil, por ejemplo acudir al análisis de la coherencia interna de estos ‘textos’ en su primera época histórica, porque ciertamente no todo surgió de una misma fuente sino de diversos elementos que acabaron fusionándose. Otro elemento ‘disturbador’ de la aplicabilidad del modelo es el hecho evidente de que este teatro ha ido diversificando sus significados a lo largo del tiempo, desdibujándose con frecuencia sus conexiones

con los ‘originarios’ directamente buscado por sus creadores. Pero aun así será útil, teniendo este modelo como referencia, considerar:

- a) Que este teatro popular de la Pasión contiene algún tipo de *coherencia* interna, o que al menos originariamente lo tuvo. Esta convicción nos llevará a buscar el hilo conductor de determinadas representaciones que hoy se nos presentan como deslavazadas, por el paso del tiempo. Lo cual nos llevará a acudir a los datos históricos, para saber cómo se desarrollaban estos eventos en el pasado.
- b) Que en la interpretación de estas manifestaciones de teatro popular, hemos de contar con fenómenos afines (intertextualidad). Esto nos llevará a la comparación con algunas manifestaciones similares en otros países. En efecto, contamos con celebraciones similares en Italia (particularmente Cerdeña y Sicilia) y algunos países americanos con influencia cultural española.

He aquí como ejemplo un texto que describe eventos que tienen lugar durante el Jueves y Viernes Santo, en este caso en Ecuador¹. Repárese en la similitud con prácticas existentes en Andalucía y otras zonas de España. Ponemos en cursiva algunos términos:

“En Cotopaxi, (...) el Viernes Santo es el día en que se saca en andas por las calles a todas las *imágenes* alusivas a la fecha, cargadas por los miembros de las diferentes *cofradías*. Cada *paso* va acompañado de los *cucuruchos*: hombres con capas blancas, negras, moradas, cubiertos las caras con grandes capuchas terminadas en puntiagudos conos [el capirote]; llevan en sus manos *guantes blancos* y grandes *cirios* encendidos. Detrás de estos personajes siguen los *penitentes*: encapuchados con los torsos desnudos que se flagelan con diversos azotes [Esta práctica que en España hoy es residual, hasta el siglo XVIII era práctica común]. Tanto los cucuruchos como los penitentes van descalzos en las *procesiones*, quizás siendo la más conocida la de *Jesús del Gran Poder* en Quito.

“La ceremonia del *Descenso de la Cruz* se realiza el Sábado Santo. Este acto de corte dramático transcurre mientras el sacerdote, desde el púlpito, narra cómo las Santas Mujeres y un grupo de Apóstoles, se encargaron de dar sepultura a Cristo. Durante la narración, los monaguillos quitan los clavos de la imagen de Cristo crucificado y depositan su cuerpo en manos de mujeres vestidas con túnicas y luego en un cofre adornado de flores y rasos blancos [Prácticas muy similares a éstas encontramos en Andalucía –describimos aquí la de Doña Mencía- y otras localidades españolas e italianas].

- c) También convendrá acudir a los textos litúrgicos en los que a ciencia cierta se inspiran. Esto nos hará entender mejor la *intención* de sus principales creadores. Junto con esto, convendrá indagar sobre los significados que este teatro popular adquirió en su primera época (qué suponemos que encontraban en él sus primeros protagonistas). Para esto hay que buscar testimonios que nos orienten sobre cómo era percibido en sus primeros momentos históricos.
- d) Por último, ayudará a comprender estas manifestaciones adentrarnos en la *intencionalidad* de sus actores *actuales*, tanto de los que participan más activamente, como del público que con su presencia participa de una manera u otra en estos fenómenos de religión popular. De lo contrario, correríamos el

¹ <http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=245>. 6.III.04. Tomado de la Revista *Terra Incognita* n.12 (mayo 2001).

riesgo de dar explicaciones del teatro de la Pasión en sus *referencias* puramente religiosas o teológicas y olvidarnos de otros significados que, quizás sobre todo en épocas más recientes, han cobrado gran importancia.

En muchos lugares de Andalucía aflora durante la Semana Santa un tipo de sociabilidad festiva particular: mezcladas con las convicciones religiosas de los protagonistas, aparecen otras dimensiones de tipo lúdico, asociativo... Fernández de Paz ha destacado como un rasgo característico de la religiosidad popular andaluza el apego al *espectáculo compartido* como símbolo de identidad, y más en concreto “la afición por la teatralización de sus rituales festivo-religiosos, con una mezcla simbólica de elementos sagrados y profanos” (Fernández de Paz, 1999). La presencia de elementos profanos mezclados con los religiosos, puede mantenerse en efecto como una constante histórica entre el pueblo andaluz, que ha llamado la atención a los viajeros, desde al menos época árabe y medieval, hasta épocas más modernas (particularmente a los viajeros románticos)... y así hasta nuestros días. No cabe duda de que estas fiestas son vividas como algo más que un tiempo litúrgico importante del calendario católico. Están institucionalizada como época de vacaciones, cortas pero intensas y situadas justamente en el comienzo de la primavera y el buen tiempo. Quizás más que en ningún tiempo del año, en estas fechas aparecen mezclados de manera peculiar lo serio y lo lúdico, lo espiritual y lo material, lo profano y lo sagrado.

[298]: fotografías

2. Dos *modelos de representaciones*

[299] A la búsqueda de una mayor claridad expositiva, distinguiremos dos modelos de representaciones de la Pasión, en los que de manera bastante nítida pueden incluirse todas estas manifestaciones de teatro popular de la Pasión:

- 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 sea 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 estas representaciones en la zona central y del interior de Andalucía. Aquí presentaremos 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, ambas 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.

Y bien, convendrá comenzar por los antecedentes históricos. Lo haremos, como queda dicho, para mejor comprender la génesis y significado de estos productos culturales en la intención y propósitos de sus primeros protagonistas: en primer lugar, ciertamente, la catequesis o exposición de las verdades de la fe católica al el pueblo. Contrastando esto

con los significados actuales, sin duda más poliédricos, se comprenderá mejor el proceso de transformación que han experimentado, porque sin que haya desaparecido su referente de expresión de verdades de la fe católica, aparecen otras tan importantes como la valoración de las tradiciones locales, la experiencia y creatividad artística, [300] la promoción turística, todo esto integrado en un tipo de sociabilidad festiva que aflora en tiempo vacacional.

3. Un poco de historia.

En Andalucía, como en otras partes de España, las procesiones de Semana Santa comenzaron a popularizarse en la 2ª mitad del siglo XVI. Ya en esa época se nos aparecen directamente ligadas a representaciones ‘paralitúrgicas’ de diverso tipo, teatralizadas o semiteatralizadas, durante los días centrales de la Semana Santa: Jueves y Viernes Santo.

Puede que esta ligazón histórica entre las procesiones y las representaciones teatrales se nos haya desdibujado hoy día, e incluso que la ignoremos en absoluto. Sin embargo los primeros estudiosos de nuestra Semana Santa la tuvieron clara en todo momento.

En efecto, la lectura de los primeros trabajos serios de investigación sobre la Semana Santa en Andalucía -datan de la 2ª mitad del siglo XIX-, así nos lo hace ver. Y lo interesante es constatar que la certeza que tenían los autores de estos trabajos sobre la ligazón entre procesiones y teatro de la Pasión, no les venía por vía de erudición, sino más bien por vía de hechos, por la experiencia vivida, por inmersión cultural. Y esto, sencillamente porque eran muchas las localidades andaluzas que en la segunda mitad del siglo XIX contaban con ‘su’ representación de la Pasión. Léase por ejemplo cómo el sevillano Luis Montoto (1887) caracterizaba la Semana Santa de Andalucía en su conjunto (Ortiz Nuevo, 1988: 81-82):

“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 Amargura” [la cursiva es nuestra].

Ahora bien: ¿desde cuándo existen estas representaciones teatrales, de las que según todos los indicios, ya a partir del mismo siglo XVI comenzaron a desgajarse de manera progresiva las procesiones?

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 fue añadiendo, a partir del siglo XV, la práctica del *Vía Crucis*, que introdujo, o más bien revitalizó el componente procesional (interactuando con el teatral previo). Así que deberemos aludir, aunque sea brevemente, a ambos precedentes: el teatro medieval y la práctica del *Vía Crucis*. Esto arrojará luces sobre la evolución que tuvo lugar desde el surgimiento de estas prácticas rituales hasta la actualidad.

3.1. El teatro medieval, precedente remoto.

El teatro comenzó a desarrollarse en Europa a finales del siglo IX bajo la forma de *tropos* (Cattin, (1987: 120), es decir de ‘ampliaciones’ 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 ‘dramatizarlos’. Esto se mantiene incluso en la liturgia católica en la actualidad: las lecturas de los oficios del Jueves y Viernes Santo se realizan en forma dialogada entre tres oficiantes, incluido el sacerdote, a manera de teatro leído.

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* (visita al sepulcro), 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 en más de 400 manuscritos por toda Europa, lo que nos habla por sí mismo de la popularidad que llegaron a adquirir esas representaciones, que se llamaron, según los lugares, *Autos Sacramentales*, *Misterios*, *Misteres*, *Miracles*, *Mystery*, *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* (origen del *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 [301] 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 popular de la Semana Santa, más ligadas desde sus orígenes al clero regular, es decir a las órdenes religiosas.

A lo largo de la Edad Media, las escenas de este incipiente teatro fueron complicándose: 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 –antes en Italia- 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 las encontramos en la actualidad en las representaciones de numerosos pueblos de Andalucía.

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 ser un borrador y 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. Hay que observar que 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. A partir del siglo XVI sabemos también de la existencia de este tipo de obras de teatro popular de la Pasión en otras zonas, particularmente en Cerdeña, península italiana y países iberoamericanos.

3.2. Los Vía Crucis.

El segundo precedente histórico de las *procesiones* de Semana Santa (que sólo se comenzaron a generalizar en España en la segunda mitad del siglo XVI) hemos de verlo en la práctica del *Vía Crucis*, que fue *procesional* desde sus orígenes.

En esencia el *Vía Crucis* consiste en la rememoración 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 oraciones y consideraciones piadosas.

Los antecedentes de esta devoción, precedente directo de las procesiones, se encuentran en el mismo Jerusalén, donde los cristianos comenzaron a rememorar desde muy pronto la auténtica *Vía Sacra* o camino del Calvario cada año, [302] 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 ven diversos autores, como Sánchez Herrero (1984: 33)².

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.

Pues bien, una de las vías de evolución histórica de esta práctica fue la de las procesiones: se incluyeron pronto imágenes de Cristos con la cruz auestas (los *Nazarenos*, uno de los verdaderos aglutinantes de la Semana Santa andaluza en sus orígenes) y Vírgenes Dolorosas. Se incluyeron otras figuras de personajes como la Verónica y San Juan. Comenzó a formalizarse progresivamente la salida de hermanos nazarenos, que eran 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 encendidos. Es éste el ‘germen’ del que, evolucionando, se llega hasta nuestras procesiones. [303] Para un mejor conocimiento de esta evolución, en concreto en la provincia de Córdoba, pueden consultarse los trabajos de Juan Aranda Doncel.



Albarranes y discípulos expulados en viaje de estas sagradas partes con cetro al año confesor y hijo de milleros. Año XVI Grabado de C. V. de la...

En muchas de estas procesiones primitivas aparecen también engastadas, con una cierta frecuencia, *algunas partes representadas o semi-representadas*, y esto como herencia del más antiguo teatro de la Pasión, de raigambre medieval. He aquí el germen o la génesis de esos otros espacios rituales que han llegado hasta nuestros días y de los que a continuación vamos a tratar. Pero aclaremos antes que esta doble evolución de los *Vía Crucis* (bien sea hacia procesiones, o bien hacia escenas teatrales dentro o fuera de la procesión), no impidió que éstos siguieran practicándose (hasta la actualidad) en su ‘estadio’ 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.



4. Los dos modelos de representaciones de la Pasión.

Pasemos ya a exponer algunos ejemplos de representaciones de la Pasión en Andalucía. Nos conduciremos por un momento, en esta primera parte del apartado 4, de una forma algo más descriptiva. En todo caso lo haremos, como queda dicho, integrando los datos en uno de los dos tipos o modelos de representaciones: el primero, más antiguo, menos explícito y más simbólico. El segundo, más explícito, moderno y directo.

² “... 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 Lugares”

4.1. Representaciones semiteatralizadas.

Detengámonos en la visualización de las imágenes que acompañan a este texto. En la **número 4** se recoge la entrega que de las treinta monedas de plata hace un soldado romano a Judas. El acto tiene lugar en Montilla durante una de las procesiones de la tarde del Jueves Santo. Antiguamente se representaba en el marco de una pequeña representación en la que se escenificaba el prendimiento de Jesús de manera más detallada.



La siguiente **secuencia de imágenes**, (fotos 5 a 9) muestra algunos momentos de los actos previos a la procesión del Santo Entierro de Doña Mencía en la tarde del Viernes Santo. Tienen lugar al final de los Oficios litúrgicos y sin solución de continuidad, por que se erige como un interesante ejemplo de conjunción entre liturgia oficial y religiosidad popular. Los *pregoneros* (túnica y capillo negros) van cantando en coplas seriadas de romance lo que representa en cada momento: el descendimiento del Cristo muerto y su traslado al sepulcro. El Cristo yacente es trasladado hasta otra iglesia, y tras depositarlo en una urna, da comienzo la procesión del Santo Entierro. En la representación intervienen además sayones, soldados romanos y otros personajes. Las escenas no van acompañadas diálogo pero sí de gestos alusivos de tipo simbólico, además de por el canto narrativo y explicativo que realizan los *pregoneros*.



lo

se

de

[304] fotografías

[305] En **Iznajar** tiene lugar durante la mañana del Viernes Santo la original *Procesión de los Judíos*, entreverada, a lo largo de todo su recorrido, de diversas



representaciones simbólicas, restos un tanto deslavazados de una antigua escenificación de la Pasión. Después de prender los romanos a un Cirineo, le



obligan a marchar tras el paso del Nazareno al compás de un toque especial de tambores (foto 10). Aparecen en la procesión judíos disfrazados con llamativas vestimentas y gorros multicolores. En varios momentos a lo largo de la procesión, se representa simbólicamente el sorteo de la túnica del Señor (foto

11). Los doce apóstoles desfilan caracterizados con rostrillos... Todo finaliza con un pregón o sentencia de condena a Jesús.

El caso de **Alcalá la Real** (Jaén) puede considerarse como paradigmático de este tipo de representaciones de carácter marcadamente simbólico y que se desarrollan como engastadas en el recorrido de una procesión.

En la *procesión de los Apóstoles* (Viernes Santo por la mañana), todo el desfile procesional se desarrolla entreverado de personajes y escenificaciones de diferentes pasajes bíblicos (fotos 12 a 14). Los personajes, ataviados con máscaras, túnicas, capas, gorros, etc., más que hablar, realizan gestos alusivos al personaje, a manera de mímica, aunque también acompañados ocasionalmente de frases cortas o interjecciones. Tres *pregoneros* vestidos con trajes negros y sombreros de ala ancha, ribeteados de azul morado, intercalan cada poco tiempo sus pregones: serie de coplas alusivas a la escena –las escenas simplemente se sugieren o evocan-. Para Domingo Murcia (cronista oficial de Alcalá) y Francisco Martín (1993: 566), 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”. En efecto, estas escenas no están interrelacionadas, así que para su comprensión, reclaman del espectador una cierta familiaridad con las escenas a las que aluden.



El acto del Viernes comienza con la representación del Prendimiento. El cura pregunta: “¿A quién buscáis?” Una cuadrilla responde “A Jesús Nazareno”. En el *Llanillo*, explanada delante de la Iglesia, y mientras Judas escenifica sus gestiones ante el Sanedrín y romanos, un *pregonero* canta:

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



Todavía en el *Llanillo*, los *pregoneros* entonan pregones de condena a Jesús, se escenifica el prendimiento de Simón Cireneo al que los sayones, que cubren su cara con rostrillos, fuerzan a caminar detrás del paso del Nazareno (de forma similar a lo que ya se ha descrito de Iznájar). Detrás caminan los apóstoles, también caracterizados con rostrillos. Otros sayones desfilan portando los símbolos de la Pasión (corona, clavos, látigo etc.). Aparecen por demás los dos ladrones con vestimentas de reos de la Inquisición, un verdugo, Caifás, Pilatos, etc. (Murcia-Martín, 1993: 246-247).

Y así se suceden, a lo largo de la procesión y en distintas esquinas y placetas, otras escenificaciones, como 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 llega a representarse en esta original y variopinta representación de la Pasión, que no destaca precisamente por el rigor cronológico de sus escenas. Los pregoneros, entre tanto, cantan 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 (fotos 15 y 16). Forma parte de la procesión de *Jesús en la Columna* (Miércoles Santo). Toda la comitiva de los personajes (Jesucristo -que necesariamente ha de representarlo un sacerdote-, apóstoles, judíos, sayones, Sanedrín y soldados) forma parte de la procesión. Al llegar a un pequeño tablado (en la actualidad en la plaza del Ayuntamiento), se representan las escenas de la llegada del Señor y apóstoles al Cenáculo, la Última Cena, la oración en el huerto -donde se canta la *confortación del ángel*- y el prendimiento.



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 muy 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.



Otra tradición de representaciones de la Pasión es la de los *Pasos Vivientes* de **Alcaudete** (Jaén), de la que también se han hecho referencias en el volumen dedicado a las saetas. Su popularidad se mantuvo pujante hasta el año 1916. Tras un periodo de decadencia en los años posteriores, se volvió a recuperar su práctica en los años sesenta. 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 aún no hemos tenido oportunidad de contrastar. 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 (foto) como alusión simbólica al de Jesucristo. En palabras del [306] propio Antonio Rivas (2004), buen conocedor de esta tradición, podemos hacernos una idea de cómo fue esta representación hasta principios de siglo pasado (en <http://personal.telefonica.terra.es/web/azaustremesa/txt.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 alrededor de la Plaza, mientras que el público, prácticamente el pueblo entero, se situaba en el centro de la misma”

Detengámonos por una vez en la vestimenta usada en estos pasos, como ejemplo paradigmático de lo que sucede en representaciones similares de otras localidades. Según informa Antonio Rivas, la vestimenta suele ser modesta, aunque varía en función del papel que representan. Por ejemplo son más ricos los trajes de los soldados romanos, especialmente del Capitán y del General. Justamente estos papeles han sido representados siempre por personas con un cierto ‘rango social’ en el pueblo, por lo que tradicionalmente son codiciados por unos y otros.

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 hemos visto que sucede en el caso de Montilla).

Así concluye Rivas la caracterización de los principales personajes de Alcaudete (consúltese su artículo “Los pasos vivientes de la Semana Santa”, en la página web arriba citada).

“*Abraham* viste una larga túnica morada con bocamangas adornadas con seis tiras blancas; banda de tela roja cruzada por el pecho y alrededor de la cintura, colgando sus extremos, terminados con adornos, por la parte derecha de su cuerpo; turbante rojo en la cabeza

cubriendo la zona del pelo; cordón con borlas en la cintura con su correspondiente espada. *Isaac* lleva túnica morada con banda de tela roja sólo a la cintura; durante la procesión porta un ramo de flores en la mano. *El Ángel* tiene túnica de color azul celeste, alas blancas a las espaldas, y diadema en la cabeza.

El Buen y el Mal Ladrón visten túnicas cortas moradas con capas rojas, también terciadas; zapatillas y medias blancas; pañuelos a la cabeza de color azul y rojo con lunares; guantes blancos; en las manos; un cuchillo el Mal Ladrón y una cruz el Buen Ladrón. Ambos llevan al cuello una cuerda, cuyos extremos sujeta el capitán romano.

Los soldados se visten de dos formas diferentes: unos a la manera de los romanos y otros a la usanza militar de la Edad Moderna. Es de suponer que Son los mismos trajes utilizados por los alcaudetenses que en aquellos tiempos combatían bajo las órdenes de sus Condes en el Norte de África y en otros campos de batalla. Se los pondrían en su pueblo durante la Semana Santa y de ahí debe de proceder la tradición. Los que hacen de capitán y de general llevan trajes más vistosos que los del resto”.

Hasta aquí la descripción de Antonio Rivas. [307] Casi todos los Pasos en Alcaudete (excepto en el de la Sentencia, probablemente más moderno) se recitan en cuartetos romanceados, o bien en quintillas, a veces 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.

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]:

CRIADA:

Tu eres Pedro
de la Compañía de Cristo.

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

4.1.2. Sentencias y pregones.

En el tomo 8 de esta obra se estudian otras *sentencias* y *pregones*, pasajes de tipo dramático que se cantan en diversos pueblos andaluces el Jueves y Viernes Santo. Algunas de esas sentencias parecen proceder también de antiguos dramas semiteatralizados, del tipo de los aquí descritos. Las que más se repiten por buena parte de la geografía andaluza son La *Sentencia de Pilatos* y la *Confortación del Ángel*.

Todas estas *sentencias* presentan similitudes en el planteamiento general y en los recursos expresivos. A la sentencia condenatoria de Pilatos, que acusa a Jesús como a criminal y farsante, [308] se suele contraponer la sentencia o *confortación* del Ángel, que amplía las perspectivas argumentales: se explica a la audiencia 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,
siendo hijo de un José
carpintero en Galilea
y de una mujer llamada María,
también de baja esfera...

Y 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:

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 profundidad teológica de los argumentos, 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 estos ritos han perdurado en muchos lugares durante siglos, es a fuerza de ser, cuando menos, *aceptados* por la población. Si es así que desde que se crearon se ha mantenido su popularidad, algún atractivo han de haber tenido (conocemos mejor el que hoy tienen para los lugareños de cada localidad).

Más difícil es concluir que estas prácticas sean una directa manifestación de fe. Sin duda que lo fue en las motivaciones de sus creadores, pero hoy día se observa que con frecuencia son tanto o más importantes las motivaciones de tipo estético, asociativo, turístico, de prestigio, de respeto a la tradición, etc., las que mantienen estas prácticas. Hay indicios para pensar que sobre todo tras las exlaustraciones de los religiosos, mediado el siglo XIX, el significado originario de estas prácticas comenzó a desdibujarse progresivamente entre las clases populares. Hoy día, entre los defensores acérrimos de estas prácticas, abundan quienes no acuden a los oficios del Triduo ni aunque le cursaran invitación nominal. Es posible que esto haya sido habitual, sobre todo en épocas de menor práctica religiosa.

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 prácticas. 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 del todo acertado afirmar que el catolicismo en Andalucía esté desintegrado: aunque el índice de práctica religiosa ha descendido en el último cuarto del siglo XX, la presencia de la Iglesia sigue siendo significativa en la sociedad española y andaluza, y es un dato que la mayoría de las fiestas del calendario anual tienen una significación originariamente religiosa, ligada al calendario litúrgico católico.

La mayor o menor aceptación, así como la significación atribuida a estas prácticas de religiosidad popular, ha fluctuado a lo largo de la historia. Un primer desdibujamiento, e incluso un cierto rechazo, tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII. Otras épocas críticas fueron el tercer cuarto del siglo XIX (hasta los años 80), los años [309] inmediatamente anteriores a la guerra civil española, y la 'época del postconcilio', entre los años 60 y 80 del pasado siglo. Pero desde entonces, se asiste a un nuevo auge de estas prácticas, paralelo a una nueva actitud de valoración positiva generalizada entre el

clero y los intelectuales. En la actualidad estas prácticas en su vertiente de religiosidad popular no hacen sino crecer en popularidad. También ha crecido la implicación del clero secular, bien simplemente ‘bendiciéndolas’ con su presencia, o considerándolas costumbres ‘aceptables’, sobre las que ejercer una ulterior labor de catequesis.

La actitud oficial 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):

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

Así queda reflejado, en efecto, 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.

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).

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 Iglesia.

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

4.2. Representaciones teatralizadas

Existen también, repartidas por decenas de localidades, representaciones teatrales completas de las principales escenas de la Pasión. Algunas de ellas son de reciente creación. En la provincia de Jaén es bien conocida la moderna Pasión que se representa en el teatro de Úbeda a cargo del grupo *Maranatha*, obra de Ramón Molina Navarrete, poeta y profesor de Instituto de Enseñanza Media.

Pero quizás sea en los pueblos de la provincia de Málaga donde existan en la actualidad más obras teatrales con dramatización completa y explícita de las escenas de la Pasión, desde la Última Cena hasta la muerte e incluso la resurrección. Es posible que la tradición turística de esta zona –con la movilidad humana hacia eventos culturales que ello conlleva- y el buen clima habitual, hayan contribuido a su popularidad: su valoración por parte de los foráneos (bien de pueblos cercanos, bien de turistas), habría

contribuido, ya en el siglo XX y en un movimiento de *feed-back*, a que sus protagonistas [310] constataran el ‘prestigio’ que este tipo de piezas alcanzaba. Estas circunstancias habrían contribuido a la evolución que estos *Pasos* han experimentado: adaptaciones y reinventiones sucesivas para hacerlos más verosímiles, o más atractivos.

Todo apunta a que en los años 20-30 del pasado siglo, en la provincia de Málaga y sobre la base de una tradición preexistente de representaciones de *Pasos*, tuvo lugar un impulso de la práctica del teatro de la Pasión. El principal artífice de esto parece haber 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 sólo en los dos primeros casos: Cajiz y Riogordo.

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

Cajiz es un pueblecito asomado al Mediterráneo de poco más de 600 habitantes, a pocos kilómetros de Vélez Málaga, capital de la Axarquía. El *Paso* de Cajiz (fotos 18 a 20) es un interesante ejemplo de espacio ritual que se sitúa a caballo entre la tradición y la modernidad. Contiene tanto elementos de representación teatral moderna, como de ese otro tipo de representaciones más arcaicas analizadas más arriba: elementos textuales y contextuales de amplio contenido simbólico, que en este caso son la presencia de *saetas narrativas* y la declamación en verso de toda la obra.

De este Paso de Cajiz 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 pocos, entre otros de Onofre Marfil en los años 80, y más recientemente de Juan Mejías y su familia, ha llevado a que en los últimos años se represente incluso por dos veces (habitualmente Viernes y Sábado Santo). En el Paso intervienen casi 200 actores, así que todo el pueblo se implica en la representación 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 el Paso se represente con pocas variaciones textuales de un año para otro.

El Paso comienza con una saeta:

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

Esta figura no es otra que 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,
desciende un ángel del cielo
y le dice estas palabras.



Y comienza el texto, también en verso:

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...



Una vez terminada esta escena, comienza propiamente la representación de la Pasión, con la particularidad de que las *saetas narrativas* juegan un papel clave en la explicación de la trama. A veces no una, sino varias saetas seguidas, son cantadas por los tres cantores encargados de conducir 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.

[311]
Saeta 24
Mas luego que concluyó
aquel divino Maestro,
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 con un tono declamativo característico de la pronunciación del lugar).

El Paso de Riogordo (Málaga) quizás sea el más conocido dentro y fuera de los límites provinciales y aun regionales. Puede retenerse como 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). En la actualidad todo el pueblo se identifica con esta obra, que cuenta con una *Junta Organizadora del Paso*, hasta el extremo de haberse convertido desde hace tiempo en uno de los símbolos de identidad de Riogordo, en su referente cultural más importante.

[312]

A pesar de su factura algo más moderna, también se observa en el Paso de Riogordo (fotos 21 a 23) una estructura de unidad construida a partir de pequeñas escenas diferenciadas. Esto justifica que algunos consideren este Paso una obra colectiva. El hecho de que incluso hoy se le designe coloquialmente como “*los pasos de la Pasión de Nuestro Señor*”, hace plausible la existencia de una antigua versión, que constaría de diversas escenas o *pasos* separados (de factura más arcaica, al estilo del de Alcaudete por ejemplo). Sobre esta versión, reelaboraciones posteriores le habrían otorgado la unidad que muestra en la actualidad. A favor de la existencia previa de esos antiguos pasos está la memoria que hoy se guarda en Riogordo 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 esas antiguas versiones del Paso.



En efecto, este paso tiene un autor más moderno. Los riogordeños guardan memoria de que en 1950, basándose en un antiguo manuscrito hoy perdido, Tiburcio Martín Toledo -maestro destinado en Riogordo desde los años 40, y gran aficionado al teatro-, elaboró la versión actual y posteriormente 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.



A su vez, las similitudes que este Paso sigue presentando con otros que en la actualidad se representan en la provincia de Málaga (arriba citados), han llevado a confirmar que Tiburcio Martín se inspiró [313] en una versión anterior, común a todos esos otros Pasos de la provincia. Se trataría de la versión escrita el año 1927 por Juan Luque Caravaca, párroco del pueblo de Olías en 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 definitiva de Tiburcio Martín) se representó desde el año 1951 hasta el 54, año en que dejó de hacerse, principalmente 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 pasajes (como aún sigue haciéndose en Cajiz). 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).

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 cinco años de trabajo de campo (1999-2003), realizado principalmente en localidades de las provincias de Córdoba, Jaén, Málaga, Sevilla y Granada. A partir de estos ejemplos hemos inducido un estudio general: partiendo de ese cúmulo de experiencias así como de variadas fuentes escritas, unas más contemporáneas, otras más antiguas. Sometidos todos los datos a hipótesis de trabajo estructuradas en modelos teóricos de análisis -como el citado de Becker- y a ideas y planteamientos teóricos sobre religiosidad popular – sin olvidar el actual enfoque ‘oficial’ de la Iglesia Católica-, hemos podido llegar a niveles amplios de generalización, aunque siempre sin despegarnos en exceso del anclaje en el dato etnográfico concreto.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Y TEJERA, A. (1930), *Saetas*. C.ía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid.
- : (1916/1997), *Saetas recogidas de la tradición oral en Marchena*. Consejo General de Hermandades y Cofradías. Edición facsímil de 1916, Marchena.
- ARANDA DONCEL, J. (1997), “Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca”. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 65-118. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba.
- (2002) “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII”. *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 759-796). Diputación, Salamanca.
- ARCANGELI, P. – POLANCHINI, G. – IMBASTONI, M. (1987) *Liturgia Popolare della Settimana Santa. Canti di tradizione orale delle confraternite umbre e alto-laziali*. Universidad, Dep. de Música y Espectáculo, Bologna.
- BUTTITTA, I. – PERRICONE, R. (Ed.) (2000) *La forza dei simboli: studi sulle religiosità popolare*. Folkstudio, Palermo.
- BECKER, A. (1982) “On Emerson on Language”. En *Analyzing Discourse: Text and Talk*: 39-62. Georgetown University Press, Washington.
- : (1995) *Beyond translation: Essays towards a modern philology*, Ann Arbor, University of Michigan.

- BREWER, J. – HUNTER, A. (1989) *Multimethod Research. A Synthesis of Styles*. Sage Publications, Newbury Park – Londres – Nueva Dheli.
- CARO BAROJA, J. (1990) *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Istmo, Madrid.
- CASAGRANDE, G. (1979) “Una devozione popolare: la Via Crucis”. *VVAA: Francescanesimo e Società cittadina. L’Essempio di Perugia* :264-278. Ugolino Nicolini Ed., Perugia.
- CASTÓN BOYER, P. (1992) “Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza”. En Gómez García, P. (Coord.) *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza* :119-140. Servicio de Publicaciones de la Universidad, Granada.
- CATTIN, G. (1987) *Historia de la Música: El Medioevo*. Turner, Col. Música n.2, Madrid.
- DURKHEIM, É. (1986) *Les formes elementals de la vida religiosa*. Edicions 62, Barcelona.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1999) “Religiosidad popular andaluza: Testimonio de un patrimonio que nos identifica” *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1999: 33. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/infopha/05textose/boletin33/b3302.html>
- FORCADA SERRANO, M. (2000) *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna* (de Priego de Córdoba). Obra social y cultural de Cajasur, Córdoba.
- GALLEGO TRIBALDOS, J.& J. (2003). *Pasión Y Muerte de Jesús. La Calahorra*. Ed. de los autores, Granada.
- GEERTZ, C., CLIFFORD, J. et alia. (1996). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Gedisa, Barcelona.
- GÓMEZ, A. (1984) *La saeta viva*. Virgilio Márquez editor. Col. Memoria del Sur, Córdoba.
- GÓMEZ i MUNTANÉ, M.C. (1983) *La Música Medieval*. Amèlia Romero Ed. Barcelona.
- LORTAT JACOB, B. (1992) *Sardaigne. Polyphonies de la Semaine Sainte*. Le Chant du Monde LDX 274 936. C N R S / Musée de l’Homme, París.
- MAS Y PRAT, B. (1925/1990) *La Tierra de María Santísima. Colección de Cuadros Andaluces*. Ediciones Giner, Madrid.
- MEERSSEMAN G-G, O. P. (1963) “Nota sull’origine delle compagnie dei Laudesi (Siena 1267)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, XVII: 395-405.
- MELGAR, L.-MARÍN, A. (1987) *Saetas, Pregones y Romances litúrgicos cordobeses*. Monte de Piedad y Caja de Córdoba.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973) *Poesía árabe y poesía europea*. Austral, Espasa-Calpe 190, Madrid
- MONTOTO DE SEDAS, L. (1887) “Las Saetas”. *El Cronista*, 4.IV.87. Ed. consultada: ORTIZ NUEVO (1998): 80-91.
- ORTIZ NUEVO, J.L. (1998) *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*. Signatura Ediciones, Sevilla.
- 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. - GOMEZ, M. J. (1993) "Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía". *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, n. 11. Fundación Machado, Sevilla.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1985) “Las cofradías sevillanas: los comienzos”. En: *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*: 9-34. Universidad y Ayuntamiento, Sevilla.