

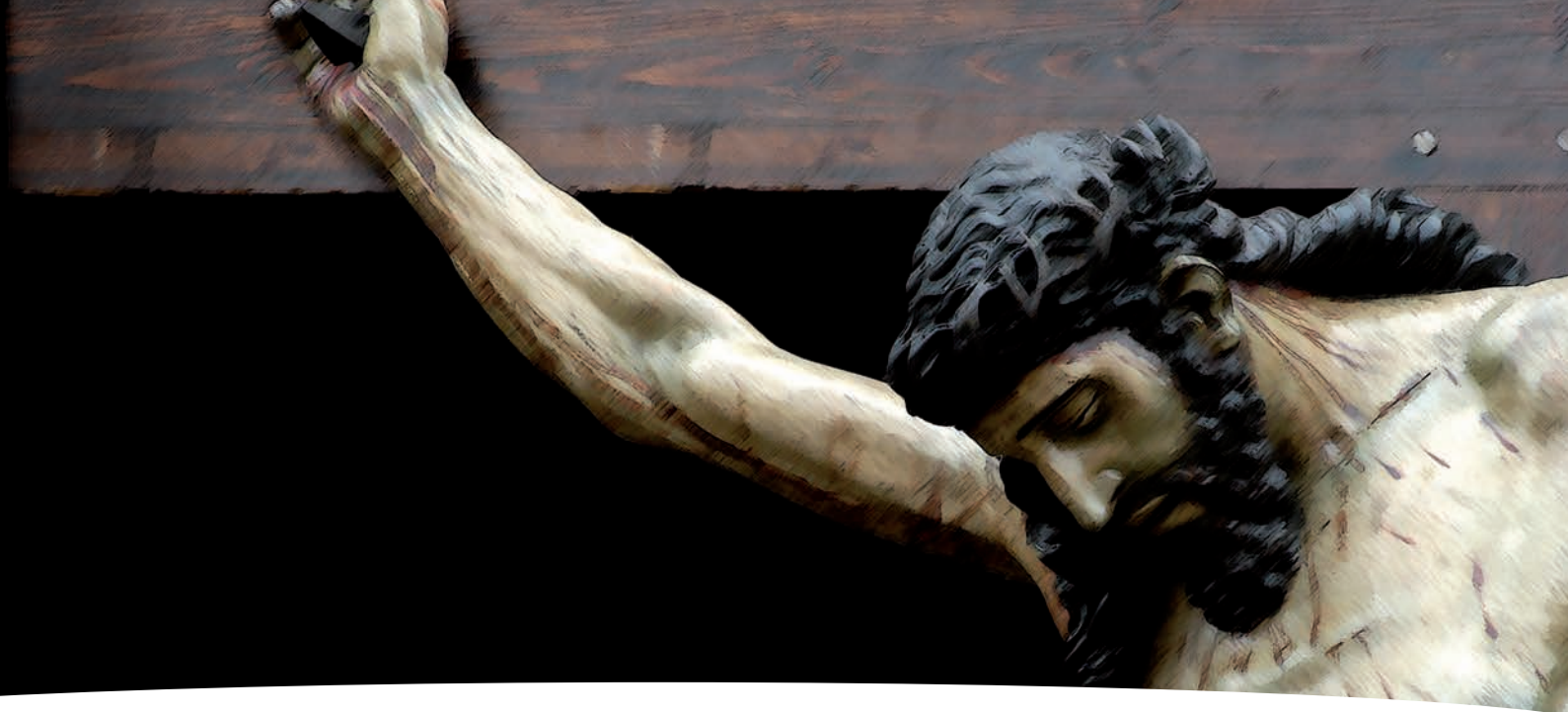
JOSÉ LUIS ALONSO PONGA,  
DAVID ÁLVAREZ CINEIRA,  
PILAR PANERO GARCÍA Y  
PABLO TIRADO MARRO,  
*Coordinadores*

# **La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II**



**La Semana Santa.  
Antropología y Religión  
en Latinoamérica II**





JOSÉ LUIS ALONSO PONGA  
DAVID ÁLVAREZ CINEIRA  
PILAR PANERO GARCÍA  
PABLO TIRADO MARRO  
*Coordinadores*

# **La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II**



Ayuntamiento de **Valladolid**

Este volumen reúne parte de las contribuciones científicas presentadas al *II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa, Liturgia, Rito y Música* celebrado en Valladolid del 7 al 9 de octubre de 2010.

Organizan:



Colaboran:



© de esta edición: Ayuntamiento de Valladolid

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores o propietarios

Coordinadores: José Luis Alonso Ponga  
David Álvarez Cineira  
Pilar Panero García  
Pablo Tirado Marro

Edita: Ayuntamiento de Valladolid.

Depósito legal: VA-665/2010

I.S.B.N.: 978-84-96864-48-I

Printed in Spain. Impreso en España.

Diseño y maquetación: dDC, Daza Diseño y Comunicación

Impresión: Imprenta Municipal

**II Presentación**

Francisco Javier León de la Riva, *Alcalde de Valladolid*

**13 Introducción**

José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, *Coordinadores*

**I. LITURGIA**

**21 La Semana Santa: ¿De qué estamos hablando?**

Mons. Braulio Rodríguez Plaza

**27 Armonización entre la liturgia y la piedad popular en la Semana Santa**

Aurelio García Macías

**39 Una reflexión medieval sobre la Semana Santa**

Luis Resines Llorente

**43 Dicho y hecho: La comunicación verbal y no verbal en la Semana Santa. Una aproximación.**

Santiago Díez Barroso.

**53 La celebración del Domingo de Ramos en Zamora**

Miguel Ángel Hernández Fuentes

**II. ANTROPOLOGÍA**

**65 Ritual, culto, transcendencia**

Carmelo Lisón Tolosana

**71 The sacred in the city. A socio-theological perspective**

Virgilio Elizondo

**77 I giorni invasi. Francesco Lanza e la Passione nella Sicilia letteraria**

Mauro Geraci

**97 La Semana Santa entre los cristianos aztecas del siglo XVI: la rehabilitación del sacrificio humano**

Jaime Lara

**109 Semana Santa: Representaciones de los niños de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy (Argentina).**

Aproximaciones desde la escuela

Mónica E. Montenegro

**117 Celebraciones litúrgicas y ritos populares en la Semana Santa**

Isidoro Moreno Navarro

**121 Persistenze e mutamenti nei riti pasquali in Capitanata**

Patrizia Resta

**133 Ritos y festividades religiosas entre fe y cultura laica, verdaderos instrumentos de cohesión comunitaria**

Mons. José Manuel del Río Carrasco

- I41 Soriano Calabro: Le “Magnifiche Rovine” e i riti della Pasqua (Storia-arte-cultura).  
Lineamenti demoetnoantropologici sulla Settimana Santa  
Martino Michele Battaglia
- I47 Análisis de las emociones en la Semana Santa salmantina  
Sonia Bartol Sánchez
- I53 El universo simbólico del cortejo penitencial en la Semana Santa Hispalense  
Ramón de la Campa Carmona
- I61 Tras los pasos del Niño resucitado  
M.ª Elena Collado Sánchez
- I67 La Semana Santa en Panamá: un análisis desde de la prensa escrita  
Guillermina-Itzel De Gracia.
- I73 *Mors Mortem Superavit*. El Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo. Etiqueta,  
protocolo y ceremonial en un desfile procesional de la Semana Santa de Sevilla.  
José Gámez Martín
- I81 Ritual y teatro: Niveles de dramatización en la Semana Santa marinera de Valencia  
Pedro García Pilán
- I89 Estudio de un cambio en la procesión del Viernes Santo en Almendral de la Cañada (Toledo)  
Paz Gatell Maza
- I93 Una lectura antropológica del Juramento del Silencio en Zamora  
César Amador Isidro García
- I99 Semana Santa. Drama and ritual in Western Visayas Central Philippines  
Alice P. Magos
- 207 Annunciare la Passione  
Silvia Lipari
- 213 La Semana Santa ayacuchana: Ritos, encuentros y celebraciones  
Raquel Martínez Sanz
- 219 El relato de la Pasión de Marcos: Una liturgia popular  
Esther Miquel Pericás

### III. MÚSICA

- 227 La cantabilidad en la experiencia musical religiosa bonaerense.  
Una propuesta analítica desde el repertorio de Semana Santa  
Enrique Cámara de Landa
- 243 Expresionismo y representación en el canto de la Semana Santa de rito romano  
Ismael Fernández Cuesta



- 255 Rituales y música profana en tiempos de Pasión y Resurrección en Teulada (País Valenciano)  
Jaume Buïgues i Vila
- 261 La música: Elemento de proyección social en el desarrollo de las cofradías  
María Jesús López Portero
- 267 Música para el II Domingo de Pasión: Turba Multa de José Martínez De Arce (Ca. 1660-1721)  
Clara Mateo Sabadell
- 271 Cantos procesionales de Semana Santa en Villavieja del Cerro (Valladolid)  
Sagrario Medrano del Pozo
- 275 José María Aparicio Tablares (1866-1947) y su producción de música religiosa  
Ignacio Nieto Miguel
- 281 Presencia de la Semana Santa en la música de órgano española del siglo XX  
José Ignacio Palacios Sanz
- 291 Manifestaciones etnomusicológicas y entornos sonoros de la Semana Santa en la provincia de León.  
Panorámica general  
Héctor Luis Suárez Pérez

#### IV. HISTORIA E ICONOGRAFÍA

- 303 El espacio de las contemplativas en la espiritualidad de Pasión  
Javier Burrieza Sánchez
- 319 La Semana Santa en territorios alemanes cristiano-fronterizos.  
Pilar Martino Alba
- 329 1727–1734: Uno de los períodos histórico de mayor esplendor de la Cofradía de N.ª S.ª de la Piedad de Valladolid  
Roberto Alonso Gómez
- 337 La evolución de los actos de Semana Santa de las cofradías leonesas: Angustias y Soledad y Jesús Nazareno  
Antonio Alonso Morán
- 343 Los sermones, un rito de las procesiones leonesas. Evolución histórica.  
Eduardo Álvarez Aller
- 349 Ritos y dramatizaciones pascuales en Palencia: Las procesiones sacramentales del Domingo de Resurrección  
Enrique Gómez Pérez
- 357 Contexto y evolución en torno al monumento de Jueves Santo  
Miguel Herguedas Vela
- 365 La recuperación del patrimonio artístico cofrade como imagen e identidad. Arte, fervor y religiosidad en la Alpujarra almeriense: El caso de Berja (Almería)  
Juan Manuel Martín Robles

- 371 Iconografía de la Resurrección en la Diócesis de Zamora  
Ángel J. Moreno Prieto
- 379 *Hanos redimido con se hacer chiquito*. El Niño Jesús en las procesiones del Domingo de Resurrección  
Ángel Peña Martín
- 387 *Et posuit eum in monumento exciso*. Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)  
Ramón Pérez de Castro
- 403 Estética fotográfica y arte imaginero en la prensa vallisoletana de los años sesenta  
Alejandro Rebollo Matías, Nieves Sánchez Garre, José M.<sup>a</sup> Herranz de la Casa, Beatriz Rancaño Pérez, Carolina Pascual Pérez
- 411 La cohorte romana en la Semana Santa de Tarragona: *Els armats*  
Josep María Sabaté i Bosch

### V. OTRAS DISCIPLINAS

- 419 Confederación de las asociaciones de religiosidad popular y su misión  
Fernando Campo del Pozo, OSA
- 427 La musealización de la Semana Santa en la ciudad de Zamora  
Blanca Flor Herrero Morán
- 437 La Procesión de los Pregones de Orduña (Vizcaya)  
Modesto Viguri Arribas

### 445 VI. PASOS, RITO, PENITENCIA, ESPECTÁCULO: LA SEMANA SANTA RURAL EN CASTILLA Y LEÓN II

José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García (textos y fotografías)  
José Alonso Martín y Carlos González Ximénez (fotografías)

La ciudad de Valladolid alberga el sueño de liderar la investigación en torno a las manifestaciones de la religiosidad popular en el mundo. Capital natural e indiscutida de las celebraciones de Semana Santa, su crónica histórica ha corrido pareja, durante siglos, a la experiencia cofrade y litúrgica de la exaltación de los episodios que rodean la Pasión de Cristo. La investigación científica en estos ámbitos aporta una dimensión que enriquece muchísimo la visión de conjunto y la percepción que los ciudadanos tienen de estos “fenómenos” únicos e incomparables; y que, para nosotros son, tan cercanos y familiares.

El proyecto de creación de un Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular en Valladolid sentará, sin duda, las bases de este liderato. La organización del primer Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular y su éxito, ya pusieron de manifiesto, en su momento, la suficiencia y la solvencia de los planteamientos epistemológicos de la iniciativa vallisoletana. Ahora, este segundo congreso, centrado en las liturgias, ritos y músicas de las celebraciones de Semana Santa, ratifica estas credenciales y deja entrever la seriedad que subyace a lo proyectado.

Los responsables del Centro de Antropología Aplicada de la Universidad de Valladolid y el Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid cuentan con el apoyo del Ayuntamiento de Valladolid en esta empresa tan ambiciosa y pertinente. El equipo dirigido por los profesores Alonso Ponga, Álvarez Cineira, Panero García y Tirado Marro ha llevado a buen término, con nuestra colaboración, la edición de este magnífico volumen que da publicidad a las actas del mencionado Congreso. Este documento no sólo otorga valor curricular al trabajo investigador de los participantes en el mismo, sino materialidad y trascendencia, características esenciales para la divulgación satisfactoria de sus aportaciones.

Poco a poco, paso a paso, Valladolid está imprimiendo su sello y vinculando su nombre al corpus bibliográfico de referencia para los estudiosos de la Semana Santa. Antropólogos, teólogos, historiadores, historiadores del Arte, sociólogos, etnógrafos, filósofos, humanistas, musicólogos... La Semana Santa es una realidad compleja y en su complejidad queremos abordarla, comprenderla y conocerla. El futuro es muy prometedor.

FRANCISCO JAVIER LEÓN DE LA RIVA  
*Alcalde de Valladolid*



Sobre la preceptiva de la Iglesia en cada lugar se ha cincelado una Semana Santa propia de manera que en todos los lugares en los que se celebra este tiempo litúrgico se suceden infinidad de manifestaciones de religiosidad popular, o popularizada, con sus peculiaridades y formas, pero con un sustrato común.

En 2008 celebramos la primera edición del *Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa* pensando, sobre todo, en el intercambio de experiencias y en esta segunda, que celebraremos D. M. del 7 al 9 de octubre de 2010 pretendemos darle continuidad a la labor comenzada en esa primera edición. Este trabajo está respaldado por el *Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular: LA SEMANA SANTA* un proyecto que los coordinadores de este libro teníamos perfilado y que después del primer encuentro tomó forma gracias a un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Valladolid, la Universidad de Valladolid y el Estudio Teológico Agustiniiano y que cuenta con el apoyo y asesoramiento de investigadores de reconocido prestigio internacional. Ahora gracias a este *II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Liturgia, Música y Rito* se pretende avanzar en la filosofía del Centro y dotar a los investigadores y estudiosos de trabajos de especialistas donde éstos y los curiosos puedan encontrar reflexiones e ideas para comprender un fenómeno complejo que se extiende por todo el orbe. Por esta razón volvemos a otorgarle, tanto al congreso como a esta publicación, el adjetivo latinoamericano, pues se desea dar cabida a todas aquellas manifestaciones de Semana Santa que participen de la herencia cultural o étnica latina sin importar si éstas se producen en lugares en los que ha habido una colonización de alguno de los países tradicionalmente considerados latinos o por movimientos migratorios más recientes. Los pueblos de cultura latina tienen mayoritariamente una tradición católica, aunque no se pueda asociar, al menos sin matizar, Iglesia Católica con cultura latina.

La religiosidad popular va pareja a la evolución cultural que actualmente sufre las mutaciones a un ritmo más acelerado que en épocas pasadas y éstas se hacen sentir cada Semana Santa. Este volumen, al igual que el primero, tiene espacio para la Semana Santa urbana, que ha adquirido en los últimos años un relieve social extraordinario, y también las manifestaciones rurales, que han corrido suertes dispares que van desde la desaparición, pasando por el ostracismo hasta la revitalización. Se recogen aquí una serie de artículos que reflexionan sobre diferentes aspectos de la Semana Santa en países tan dispares como España y Alemania, Italia y Filipinas, Estados Unidos, Argentina, Panamá, etc. como muestra de la pluralidad, de las variantes y polisemia de la Pasión y Resurrección. No se deja de lado el enfoque de conjunto de las múltiples facetas que subyacen en esta celebración que no se entendería si, además del hecho religioso, no se valoran otras como son la social, la económica, la turística y la identitaria, que forman la base de la idiosincrasia del grupo en sus manifestaciones rituales. El rito habla necesariamente de la sociedad que lo establece y por lo tanto de sus valores. El rito salvaguarda identidades.

Ejecutar el rito, entender la música y participar en la liturgia depende siempre del horizonte cultural y de pensamiento en el que se esté o desde el que se observe porque la Semana Santa, además de ser uno de los periodos del año más reconocidos universalmente, está preñado de vivencias religiosas y profanas con una presencia material, pero con sus consecuencias en el orden simbólico.



*La Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén, paso conocido popularmente como “La Borriquilla” es el reclamo de una de las procesiones más populares de Valladolid. Fotografía: Pedro J. Muñoz Rojo.*



*Cristo Camino del Calvario* de la Cofradía Penitencial del Santísimo Cristo Despojado, *Cristo Camino del Calvario* y *Nuestra Señora de la Amargura* ha sido la última imagen que se ha sumado a la Semana Santa de Valladolid. Fotografía: Pedro J. Muñoz Rojo.



*El Cristo Yacente*, imagen titular de la Cofradía del Santo Entierro, es una de las muchas obras de arte que salen por las calles de Valladolid. Fotografía: Pedro J. Muñoz Rojo.





Domingo de Resurrección en la Plaza Mayor de Valladolid. Fotografía: Pedro J. Muñoz Rojo.





CAPÍTULO I

# LITURGIA



# LA SEMANA SANTA: ¿DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO?

X Braulio Rodríguez Plaza

ARZOBISPO DE TOLEDO, PRIMADO DE ESPAÑA

Los cristianos creemos verdades concretas. Pongamos algunos ejemplos:

- > Que “Dios quiere que todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento de la verdad” (I Tim. 2, 4)
- > Que cuando llegó la plenitud de los tiempos el Padre envió a su Hijo, a quien llamamos Verbo hecho carne, ungido por el Espíritu Santo, que es mediador entre Dios y los hombres.
- > Que la humanidad de este Hijo de Dios, unida a la persona del Verbo, fue instrumento de nuestra salvación. En Cristo, pues, “se realizó plenamente nuestra reconciliación y se nos dio la plenitud del culto divino”<sup>1</sup>.
- > Que “Cristo realizó esta obra de redención humana y de glorificación perfecta de Dios, preparada por las maravillas que Dios hizo en el pueblo de la Antigua Alianza, principalmente por el Misterio Pascual de su bienaventurada pasión, de su resurrección de entre los muertos y de su gloriosa ascensión”<sup>2</sup>.
- > Que la liturgia de los llamados sacramentos y sacramentales hace que, en los fieles bien dispuestos, casi todos los acontecimientos de la vida sean santificados por la gracia divina que emana del Misterio Pascual de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, de quien reciben su poder todos los que llamamos sacramentos y sacramentales, y que todo uso honesto de las cosas materiales pueda estar ordenado a la santificación del hombre y a la alabanza de Dios<sup>3</sup>.

Evidentemente los cristianos creemos más de lo aquí anunciado, sobre todo creemos en Dios Padre, por Jesucristo, Dios y hombre verdadero, en el Espíritu Santo. Pero en el tema que nos ocupa (La Semana Santa. Liturgia, Música y Rito) lo que he ido enumerando es fundamental, lo frontal, lo nuclear para entender qué es la Semana Santa, su música peculiar y su rito.

Pero, ¿no falta algo en esta descripción? Alguien preguntará: ¿Acaso puede usted omitir en ella lo que la gente piensa que es la Semana Santa, esto es, las procesiones y otras tradiciones? ¿No decimos con basta frecuencia: ¡qué Semana Santa tan bonita la de Valladolid, la de Ríoseco, la de Zamora, la de Andalucía, la de Murcia? Todos sabemos que, cuando el emperador Constantino legaliza el cristianismo, su madre, santa Elena acude a Jerusalén buscando las huellas de Cristo. Así en el año 335 encuentra los maderos de la Santa Cruz y comienza su veneración como signo de victoria.

Por Egeria, en efecto, una cronista religiosa y culta procedente de la Galicia hispana, sabemos que hacia el año 383 se celebraba una procesión rememorando el primer Domingo de Ramos, en que niños y mayores con palmas y ramos acompañaban al obispo y escuchaban el evangelio al aire libre. De Jerusalén esa costumbre se extendió por el mundo. En el siglo XIII es san Francisco, creador del belén, quien extiende también la devoción por el Cristo dolido que sufre y sangra y no tardaron mucho en aparecer representaciones de la pasión también en el siglo XIII. Es un dato histórico incuestionable que ya en el siglo XVI aparecen cofradías en torno al Crucificado, que son fruto del Concilio de

<sup>1</sup> *Sacramentum Veronense (Leonianum)*. Ed. C. MOHL – BERG. Roma: 1956, n. 1265, p. 162

<sup>2</sup> *Sacrosanctum Concilium*, 5.

<sup>3</sup> Cf. Concilio Vaticano II, Constitución “*Sacrosanctum Concilium*”, n. 61.

Trento; y será el Barroco la gran época de la imaginación en España.

Yo no pretendo negar nada de todo esto. Sé muy bien que las procesiones de Semana Santa no se pueden entender como actos culturales, estéticos o folclóricos. El paso de la imagen de un Cristo o de la Virgen María no es algo puramente externo, devocional; el católico que procesiona sabe que su fe se despliega en el espacio público. Si el más central de los misterios cristianos, el de la encarnación del Hijo de Dios, hace que las imágenes tengan carta de ciudadanía de primer rango en la religión cristiana, ¿cómo voy a pensar que los desfiles procesionales de la Semana Santa no tienen importancia? Conocemos la razón de las imágenes. Lo diremos con palabras del actual Papa: “La ausencia total de imágenes no es compatible con la fe en la Encarnación de Dios (...) La imagen de Cristo y de los Santos no son fotografías. Su cometido es llevar más allá de lo constatable desde el punto de vista material. La sacralidad de la imagen consiste precisamente en que procede de una contemplación interior y, por esto mismo, lleva a una contemplación interior”<sup>4</sup>.

No es, pues, ésta la intención de mis palabras. Lo que quiero expresar es otra cosa. Y es precisamente lo que hace que las imágenes y las procesiones no sean ni una fotografía, ni un mero recordatorio de lo que sucedió en la primera Semana Santa. Me refiero al Misterio Pascual, centro de la vida y Liturgia de la Iglesia. Sin tener en cuenta esta realidad nuclear de la fe cristiana, cada Semana Santa sería distinta y podría compararse a las ferias y fiesta de una determinada localidad o a otra realidad humana basada en la mera tradición, buena en sí, pero sin vida o centrada en el eterno retorno o la fuerza efímera de la costumbre.

Cito un documento de la iglesia iluminador, “Carta circular sobre las fiestas pascuales”, que la Congregación romana para el culto divino publicó el 16 de enero de 1988, sobre la preparación y celebración de las fiestas pascuales:

“Del mismo modo que la semana tiene su punto de partida y su momento culminante en el domingo, caracterizado siempre por su índole pascual, así el centro culminante de todo el año litúrgico resplandece en el santo Triduo Pascual de la Pasión y Resurrección del Señor, que se prepara en el tiempo de Cuaresma y que se prolonga en la alegría de los cincuenta días sucesivos” (n. 2).

Este documento, pues, es guía para quien quiere saber qué es la Semana Santa, dentro de la cual se desarrolla el Triduo Pascual. Misterio Pascual llamamos no sólo a lo que sucede en estos tres días, sino al conjunto de la cele-

bración del misterio salvador de Jesucristo. Sin esta celebración el calendario de la Iglesia sería poco más que un ponerse de acuerdo sobre los días festivos y los laborales, las vacaciones de verano, invierno y primavera.

La renovación de las celebraciones actuales de la solemnidad de pascua y de toda la Semana Santa fue actuada primero en el rito romano por Pío XII en 1951 y 1955, respectivamente; más tarde el Concilio Vaticano II, sobre todo en su Constitución sobre la Liturgia, puso de relieve, conforme a la tradición, el Misterio Pascual de Cristo, y recordó que de él reciben su fuerza todos los sacramentos de la Iglesia.

La ocasión de la carta de 1988 fue muy concreta: una cierta pérdida del entusiasmo y el fervor con que se recibió la instauración de la Vigilia Pascual y las celebraciones de la Misa en la Cena del Señor y de la muerte de Cristo. Se dice que en algunas partes se ha llegado a perder la misma noción de “Vigilia”, hasta el punto de haber reducido su celebración a una mera misa vespertina en cuanto al tiempo y modo como se suele celebrar la misa del domingo en la tarde del sábado precedente. Otra llamada de atención es que no se respetan los horarios convenientes del Triduo Santo, de modo que se colocan en horas más oportunas y cómodas para los fieles los ejercicios de piedad y las devociones populares; en consecuencia, los fieles participan en ellas más que en los oficios litúrgicos. La centralidad del misterio pascual debe ser siempre respetada. Así lo muestra otro documento del Vaticano II, el decreto sobre el deber pastoral de los obispos (n. 15): “(los obispos) deben esforzarse, pues, sin cesar para que los fieles conozcan y vivan más profundamente el misterio pascual por la Eucaristía, de manera que formen un solo cuerpo compenetradísimo en la unidad del amor de Cristo”.

¿Cómo hacerlo? La alusión en el texto que acabo de leer a la Eucaristía para que pueda vivirse más profundamente el misterio pascual me permite ir por un camino que cada vez me parece más imprescindible a la hora de comprender el genio de la liturgia cristiana, la riqueza de la Semana Santa y de sus desfiles procesionales. Es algo que ya poseían las principales fiestas judías en el AT y que, en Jesucristo, llegan a su plenitud.

Partamos de lo que dice la Constitución *Lumen Gentium*, 3, del Vaticano II: “Cuantas veces se celebra en el altar el sacrificio de la cruz, en el que Cristo, nuestra Pascua, ha sido inmolado (I Cor 5, 7), se realiza (se hace realmente presente) el acontecimiento central de nuestra redención”. Pero, antes de proseguir con el intento de comprender bien la liturgia eucarística, que nos permita saber de qué hablamos cuando nos referi-

<sup>4</sup> J. Ratzinger. *El Espíritu de la Liturgia. Una introducción*. Madrid: pp. 154-155. Es muy interesante todo el capítulo dedicado a “La cues-

ción de las imágenes”, pp. 137-157.

mos a la Semana Santa, es necesario hacer más aclaraciones.

La finalidad esencial del culto en todas las religiones naturales, no reveladas, es la paz del universo conectada en la paz con Dios, en la unión de lo que está en lo alto con lo que está aquí abajo. Esta orientación fundamental de estas liturgias se caracteriza, sin embargo, por la conciencia de la caída, de modo que se expresan necesariamente en una lucha por la expiación, el perdón y la reconciliación. La conciencia de culto pesa sobre la humanidad. El culto es precisamente el intento, presente en toda la historia, de superar la culpa y, de este modo, reconducir la propia vida hacia el orden verdadero. ¿Cómo puede el ser humano —se preguntan las religiones— ser capaz de lograr una reconciliación verdadera con Dios? La única ofrenda digna de Dios sería El mismo. Lo demás es insuficiente.

Partiendo de esta sensación de lo inadecuado que resulta cualquier ofrenda, se han llegado a desarrollar, a lo largo de la historia, formas grotescas y crueles de culto, como sacrificios humanos. De ahí que, con el mayor desarrollo de las religiones, se fuera eliminando, poco a poco, este terrible intento de reconciliación; pero al mismo tiempo, se ponía claramente de manifiesto que, en cualquier culto, lo que se ofrece no es lo esencial, sino únicamente un sustitutivo. La esencia del sacrificio de las religiones naturales, incluyendo la de Israel, se basa en la idea de la sustitución, pero ¿cómo pueden los sacrificios de animales o las ofrendas de las primicias representar o sustituir al hombre, para obtener su salvación?

¿En qué consiste la singularidad de la liturgia de Israel? Por de pronto en su destinatario: el Dios único, verdadero, no a “poderes y fuerzas”, con las que el ser humano tiene que verse a diario, a los que tiene que temer a los que tiene que volver propicios, con los que tiene que reconciliarse. Israel no sólo ha repudiado a esos “dioses”: Dios es el único que merece adoración, y éste es el primer mandamiento. Al único Dios se le adora mediante su amplio sistema sacrificial, escrupulosamente reglamentado en los libros de la Torá (el Pentateuco).

Por si observamos más de cerca la historia del culto de Israel nos encontramos con una segunda peculiaridad que si la seguimos con coherencia, nos lleva, en último extremo, hasta Jesucristo, introduciéndonos así en la liturgia cristiana, que surge del NT. Aparentemente parece que entre la liturgia del AT y la del NT existen elementos inicialmente opuestos, pero que quedan ambos integrados en la figura de Jesucristo, en su cruz y resurrección. No hay ruptura, hay cumplimiento. Si leyéramos sólo el libro del Levítico, prescindiendo del capítulo 26, parecería que aquí se establece una forma de culto con validez eterna. Estaríamos ante un orden cíclico del mundo que permanece siempre igual.

Pero ya Lv 26 rompe, en cierto modo, con esta apariencia. Por eso es importante leer el libro del Levítico en el contexto del Pentateuco y de toda la Biblia. Por

ejemplo, tanto Génesis como Éxodo sitúan en el comienzo de la historia del culto israelita dos acontecimientos en los que aparece algo nuevo. Consideremos primero el sacrificio de Abrahán. El patriarca obedeciendo el mandato recibido de Dios, quiere sacrificar a su único hijo, Isaac, destinatario de la promesa. Al ofrecerlo le ofrece a Dios todo, ya que, si no tiene descendencia, el ofrecimiento de la tierra otorgada a su descendencia carecería de sentido. En el último instante Dios mismo impide que lleve a cabo este tipo de sacrificio; a cambio, se le entrega un carnero —un carnero macho— que podrá ofrecer a Dios en lugar de su hijo. Así se constituye el sacrificio vicario —es decir, sustitutorio— por orden divina: Dios da el cordero que Abrahán, a su vez, le devolverá como ofrenda. “Te ofrecemos de los mismos bienes que nos has dado”, dice consecuentemente el Canon Romano (Plegaria eucarística n. I)

De algún modo, esta historia no remedia todas las cosas, a la espera del verdadero “orden” que viene de Dios y que, precisamente por ello, no es un sustitutivo sino “Representación” verdadera en la que nosotros mismos somos llevados a Dios. La teología del culto cristiano —comenzando por el Bautista— ha reconocido en Cristo el “Cordero” enviado por Dios. El Apocalipsis descubre este cordero sacrificado, que vive inmolado, como el centro de la liturgia celestial y que ahora, por medio del sacrificio de Cristo está presente en medio del mundo convirtiendo en superfluas las liturgias sustitutivas (Cf. Apo 5).

El segundo acontecimiento es el que está en la base de la institución de la liturgia pascual en Ex 12. Aquí el sacrificio del Cordero pascual se sitúa en el centro del año litúrgico israelita. Al mismo tiempo regula la memoria creyente de Israel, fundamento perenne de su fe. El Cordero aparece claramente como el rescate mediante el cual Israel es librado de la muerte de los primogénitos. Pero este rescate también tiene carácter de referencia, ya que lo que Dios reclama es, a fin de cuentas, a los primogénitos mismos: “consagrarás al Señor todo lo que abre en el seno materno. Todo primer nacido de tus ganados, si son machos, pertenecen también al Señor” (Ex 13, 12).

El Cordero inmolado habla de la santidad necesaria del hombre y de la creación en su totalidad, remite al más allá de sí mismo. El sacrificio pascual, por así decirlo, no se detiene en sí mismo, sino que compromete a los primogénitos y, con ellos, al pueblo entero, a la totalidad de la creación. A partir de aquí puede comprenderse la insistencia con la que san Lucas, ya en los relatos de la infancia, califica a Jesús como “primogénito” (Lc 2, 7). También san Pablo, que presenta a Cristo como el “primogénito de la creación” en el que ha acontecido esa santificación de la primogenitura que nos abarca a todos.

En cualquier caso, la naturaleza del sacrificio en el AT está continuamente cuestionada por una inquietud profética. Es el “obedecer vale más que un sacrificio; ser

dócil más que la grasa de carneros”, de ISam 15, 22, que Os 6, 6 dice de la siguiente forma: “Quiero misericordia y no sacrificios. Conocimiento de Dios, más que holocaustos”, algo que repetirá Jesús en Mt 9, 13; 12, 7.

Por eso el culto del templo de Jerusalén siempre estuvo acompañado de una conciencia aguda de su propia insuficiencia: “si tuviera hambre, no te lo diría, porque mío es el orbe y cuanto lo habita. ¿Es que voy a comer carne de toros, o a beber sangre de machos cabríos? Ofrece al Señor un sacrificio de alabanza, cumple tus votos al Altísimo” (Sal 50 [49] 12-14). La crítica, pues, que hizo san Esteban a los sacrificios del templo es, sin duda, insólita, pero no es algo nuevo en Israel.

Podemos ahora volver a considerar lo propio de la liturgia cristiana. Nos ayudará lo que hemos dicho de la liturgia de Israel. Ciertamente la institución de la Eucaristía sucedió en el contexto de una cena ritual judía con la que se conmemoraba el acontecimiento fundamental del pueblo de Israel: la liberación de la esclavitud de Egipto. Esta cena ritual era conmemoración del pasado, pero al mismo tiempo, también memoria profética, es decir, anuncio de una liberación futura. En efecto, el pueblo había experimentado que aquella liberación no habría sido definitiva, ya que su historia estaba todavía demasiado marcada por la esclavitud y el pecado.

El memorial de la antigua liberación se abrió así a la súplica y a la esperanza de una salvación más profunda, radical, universal y definitiva. Es, pues, en este contexto donde Jesús introduce la novedad de su don. En la oración de alabanza (*berakah*), da gracias al Padre no sólo por los grandes acontecimientos de la historia pasada sino también por la propia “exaltación”. Al instituir el sacramento de la Eucaristía, Jesús anticipa el sacrificio de la cruz y la victoria de la resurrección. El es ahora el verdadero cordero, previsto por el Padre desde la creación del mundo. Situado en este contexto su don, Jesús manifiesta el sentido salvador de su muerte y resurrección, misterio que se convierte en el factor renovador de la historia y de todo el cosmos. La institución de la Eucaristía muestra cómo aquella, de por sí violenta y absurda se ha transformado en Jesús en un acto supremo de amor y de liberación definitiva del mal para la humanidad refrendado Dios mediante la Resurrección de su Hijo.

De este modo Jesús inserta su *novum* radical dentro de la antigua cena sacrificial judía. Pero para nosotros los cristianos, ya no es necesario repetir aquella cena. Como dicen con precisión los Padres, figura *transit in veritatem*: lo que anunciaba realidades futuras, ahora ha dado paso a la verdad misma. El antiguo rito ya se ha cumplido y ha sido superado definitivamente por el don del amor del Hijo de Dios encarnado. El alimento de la verdad, Cristo inmolado por nosotros, *dat... figuris terminum* (Himno del Oficio de lecturas del Corpus Christi).

*Ese don por excelencia* de Cristo, porque es don de sí mismo, de su persona, de su obra de salvación porque El ha resucitado, no queda relegado al pasado, pues “todo

lo que Cristo es, todo lo que hizo y padeció por los hombres participa de la eternidad divina y domina así todos los tiempos...” (CEC 1085). Lo expresaba muy bien san León Magno en su Homilía n. 2 sobre la Ascensión del Señor: “Así, todas las cosas que eran visibles en nuestro Redentor, han pasado a ser ritos sacramentales”.

Con el mandato “Haced esto en conmemoración mía” (cfr Lc. 22, 19; 1Cor II, 25), el Señor expresa por así decirlo, la esperanza de que su Iglesia nacida de su sacrificio, acoja este don, desarrollando bajo la guía del Espíritu Santo la forma litúrgica del Sacramento. En efecto, el memorial (en hebreo *zikaron*) de su total entrega no consiste en la simple repetición de la Última Cena, sino propiamente en la Eucaristía, es decir, en la novedad radical del culto cristiano. Nos dice Benedicto XVI: “Jesús nos ha encomendado así la tarea de participar en su hora. La Eucaristía nos adentra en el acto oblativo de Jesús. No recibimos solamente de modo pasivo el Logos, sino que nos implicamos en la dinámica de su entrega (Sacramentum Caritatis, II). Y continua el Papa: “La conversión sustancial del pan y del vino en su cuerpo y su sangre introduce en la creación el principio de su cambio radical, como una forma de fisión nuclear, por usar una imagen bien conocida hoy por nosotros, que se produce en lo más íntimo del ser; un cambio destinado a suscitar un proceso de transformación del mundo entero, el momento en que Dios será todo para todos” (cfr. 1Cor 15, 28), (Sacramentum Veritatis, II).

De todo esto deducimos que lo que celebramos en la Eucaristía, y por tanto en el Misterio Pascual/Triduo Pascual y en Semana Santa, no son ideas religiosas bonitas, que se adecúan al ser humano y a la sociología religiosa o cultural. Son un memorial. La importancia de esta palabra –memorial– es definitiva. No estamos ante fábulas religiosas. Porque, si de algo da fe la Escritura, es de la intervención de Dios en la historia con Jesucristo.

¿De qué me sirve que el episodio de Zaqueo, aquel odioso cobrador de impuestos para Roma, sea tan fascinante (cf. Lc 19, 1-10), si no ha sucedido? ¿De qué me sirve la Última Cena, si yo no puedo participar de su significado hoy? Si Jesús interesa a alguien es, sobre todo, porque vivió, murió y resucitó por los hombres y por nuestra salvación, bajo Poncio Pilato. Un Dios que no puede intervenir en la Historia y manifestarse en ella, no es el Dios de la Biblia.

Jesús, que vivió en el siglo I, ha vuelto del Padre sólo después de habernos dejado el medio para participar de este sacrificio, de este memorial de su muerte y resurrección que es la Eucaristía. Este es el Misterio Pascual, esto es, en definitiva, la Semana Santa, con sus desfiles procesionales, su Liturgia, su música y su rito. Este es el misterio de la fe, que ha generado una manera de vivir, una cultura. Esta es la fe que han vivido a lo largo de los siglos, las distintas generaciones cristianas.



Ante el misterio de Dios, además del respeto o la curiosidad de los no creyentes, sólo cabe en los católicos la admiración y la alabanza, para no hacer de la Liturgia Cristiana o de la Santa Misa reuniones de amigos que cantan y rezan por no se sabe qué tipo de motivo. Lo que sucedió se celebra y acontece ahora porque es memorial. Podríamos preguntar como el más pequeño de la casa en la tarde-noche de la pascua judía: “¿Por qué ESTA NOCHE es distinta para nosotros?”

¿Por qué cada año el misterio pascual es distinto? ¿Por qué cada celebración de la Eucaristía es distinta para nosotros?

Una última precisión: La Misa hace presente el sacrificio de la cruz, no se le añade y no se multiplica. Lo que se repite es su celebración memorial, por la cual el único y definitivo sacrificio redentor de Cristo se actualiza siempre en el tiempo.



# ARMONIZACIÓN ENTRE LA LITURGIA Y LA PIEDAD POPULAR EN LA SEMANA SANTA

Aurelio García Macías

ESTUDIO TEOLÓGICO AGUSTINIANO DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

Un Congreso como el presente, que trata de analizar el fenómeno de la Semana Santa desde diversas perspectivas, no puede obviar la reflexión teológica en torno a este tema y las orientaciones pastorales ofrecidas por la Iglesia Católica con vistas siempre a enriquecer la vida cristiana de los fieles y su participación en el misterio de Jesucristo.

Cuando algunos autores pretenden reducir las manifestaciones religiosas de estos días a mero fenómeno cultural o folklórico trivializan el tema y lo analizan desde una de las perspectivas posibles. Porque quien profundiza en la génesis y desarrollo del patrimonio de la Semana Santa cristiana descubre su inherente intención celebrativa y evangelizadora, siempre en vistas a favorecer y fortalecer la vida espiritual de los fieles cristianos. Hoy día, muchas de las manifestaciones cristianas de la Semana Santa están mezcladas con motivaciones poco evangélicas, y otras han perdido su sentido originario cristiano, permaneciendo simplemente como tradiciones populares ajenas al espíritu en el que nacieron. Sin embargo, al plantear una reflexión sobre la globalidad de las celebraciones y actos de piedad en el contexto de la Semana Santa, hemos de advertir que la mayor parte de sus manifestaciones permanecen aún vinculadas al espíritu cristiano y a la vida religiosa del pueblo de Dios.

La Iglesia no ignora esta realidad y situación que la afecta en sus miembros. Por eso, especialmente a partir

del Concilio Ecuménico Vaticano II, ha tratado de iluminar y orientar con su reflexión y escritos magisteriales este tema de suma importancia en la pastoral de las iglesias particulares extendidas por toda la tierra. Quisiera referirme especialmente a dos documentos que deberíamos conocer para iluminar nuestra reflexión conjunta.

En primer lugar, la Carta circular de la Congregación para el Culto Divino, sobre *La preparación y celebración de las fiestas pascuales*, publicada el 16 de enero de 1986 es un documento importante para conocer el sentido doctrinal y las orientaciones pastorales de la liturgia de la Semana Santa, sin olvidar la presencia de la piedad popular<sup>1</sup>.

En segundo lugar, la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los sacramentos publicó en el año 2002 el *Directorio sobre la piedad popular y liturgia. Principios y orientaciones*. Con este Directorio se quiere completar el deseo ya expresado por esta Congregación al inicio de la reforma litúrgica: someter a estudio las devociones populares después de terminar la revisión de todos los libros litúrgicos<sup>2</sup>, y proponer unas directrices que recordasen los principios y orientaciones prácticas en torno a la piedad popular. Recomiendo la lectura de este interesante documento<sup>3</sup>. Tras una introducción que aborda una interesante clarificación terminológica, la Primera parte lleva por título “Líneas emergentes de la historia, del magisterio, de la teología”. En tres capítulos

<sup>1</sup> CONGREGACIÓN PARA EL CULTO DIVINO, *Carta circular sobre la preparación y celebración de las fiestas pascuales*. En *Documentación litúrgica posconciliar*. Enchiridion. Ed. Andrés PARDO. Barcelona: 1995, pp. 1186-1206.

<sup>2</sup> MAGGIONI Corrado. “Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Itinerarios de lectura”. En *Cuadernos Phase*. Número 134, 2003, p. 5, nota 2.

<sup>3</sup> CONGREGACIÓN PARA EL CULTO DIVINO Y LA DISCIPLINA DE LOS SACRAMENTOS. *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Principios y orientaciones*, Madrid: 2002 (=PPL).

desarrolla la evolución histórica de la piedad cristiana. Posteriormente, en la Segunda parte, se ofrecen “Orientaciones para armonizar la piedad popular y la liturgia”. En cinco capítulos trata temas tan interesantes como la ubicación de los ejercicios piadosos en el contexto del año litúrgico; las devociones más características para venerar a la Santa Madre del Señor, a los santos y a los beatos; las formas de piedad en torno a los difuntos; para finalizar con una atención particular a la piedad relacionada con los santuarios y las peregrinaciones.

La centralidad del Directorio aborda la relación existente entre la piedad popular y la liturgia en el ámbito de la fe cristiana; más aún, busca promocionar la vida litúrgica entre los fieles y revalorizar la piedad popular. Me parece que al abordar el estudio de la Semana Santa sería bueno escuchar la reflexión planteada por este documento magisterial, subrayar algunos principios e indicar algunas orientaciones prácticas relativas al objetivo de nuestro Congreso.

### I.- ¿QUÉ ES LA LITURGIA Y QUÉ ES LA PIEDAD POPULAR?

La Semana Santa es un tiempo en el que celebramos el misterio central de la fe cristiana: la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Este es el misterio esencial no sólo de los días de la Semana Santa, sino también de todas las celebraciones cristianas. A lo largo del año litúrgico se explicita el único misterio de Jesucristo en celebraciones sacramentales, tiempos litúrgicos, oraciones y manifestaciones de piedad del pueblo de Dios. Sin embargo, la celebración y contemplación del misterio pascual de Jesucristo ha desarrollado una gran riqueza y variedad de expresiones religiosas, especialmente en el tiempo de la Semana Santa, por tratarse de los días que conmemoran la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. En ellos se alternan celebraciones litúrgicas y ejercicios de piedad cristiana de hondo calado espiritual y cultural.

Para comprender mejor la diferencia de manifestaciones religiosas de estos días y el valor de las mismas conviene clarificar qué es la liturgia y qué es la piedad popular.

<sup>4</sup> “Los documentos magisteriales han usado indistintamente la expresión “religiosidad popular” y “piedad popular” para designar el mismo objeto. Ver, por ejemplo: “La religiosidad popular constituye una expresión de fe, que se vale de los elementos culturales de un determinado ambiente, interpretando e interpelando la sensibilidad de los participantes de manera viva y eficaz. La religiosidad popular, que se expresa de formas diversas y diferenciadas, tiene como fuente, cuando es genuina, la fe y debe ser, por lo tanto, apreciada y favorecida. En sus manifestaciones más auténticas, no se contraponen a la centralidad de la Sagrada Liturgia, sino que, favoreciendo la fe del pueblo, que la considera como propia y natural expresión religiosa, predispone a la celebración de los Sagrados misterios” (JUAN PABLO II. *Mensaje del Papa Juan Pablo II a la Asamblea Plenaria de la Congregación del Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos* (21 de septiembre de 2001). En [http://vatican.va/roman\\_curia/congregation/ccdds/documents](http://vatican.va/roman_curia/congregation/ccdds/documents)

### I.I.- ¿Qué es la piedad popular?

Al no haber una terminología unívoca, el Directorio comienza su reflexión clarificando los términos usados y aplicados indistintamente a la piedad popular: “ejercicios de piedad”, “devociones”, “piedad popular” y “religiosidad popular”<sup>4</sup>.

> Por “Ejercicio de piedad” se entiende “*aquellas expresiones públicas o privadas de la piedad cristiana que están en armonía con la liturgia*”, que han sabido integrarse con la celebración litúrgica. Algunos se hacen por mandato de la sede Apostólica, otros por los obispos diocesanos, y todos tienen siempre una referencia a la revelación divina pública y un trasfondo eclesial. Por ejemplo: el vía crucis, el rosario, las novenas, el mes de María, etc. Un caso particular es la procesión del encuentro entre la Virgen María y el Resucitado tan típica el Domingo de Resurrección en muchos de nuestros pueblos que no obedece a ningún pasaje evangélico, sino a la meditación popular del misterio de Jesucristo. Poco a poco se unió con la celebración de la eucaristía de este domingo hasta ser integrada como momento inicial de la eucaristía, por ejemplo, en Filipinas, por influencia hispana. Es un ejemplo representativo de un ejercicio de piedad relacionado con el misterio celebrado en la liturgia.

> Se distinguen de las “Devociones”, que son “*prácticas exteriores que por una actitud interior de fe manifiestan un aspecto particular de relación del fiel con las Divinas Personas, la Virgen María, los santos*”. A este campo pertenecen, por ejemplo, las medallas, hábitos particulares del Carmen, del Nazareno, etc.

> Se denomina “Piedad popular” a las diversas manifestaciones culturales, de carácter privado o comunitario, que en el ámbito de la fe cristiana se expresan principalmente, no con los modos de la sagrada Liturgia, sino con las formas peculiares del genio de un pueblo, de una etnia o de una cultura. Es un concepto teológico con un amplio campo semántico y muy ligado al “genus” cultural de los pueblos. De tal forma que el documento considera las manifestaciones de piedad popular cristiana como un verdadero tesoro del pueblo de Dios<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> “El término “piedad popular”, designa aquí las diversas manifestaciones culturales, de carácter privado o comunitario, que en el ámbito de la fe cristiana se expresan principalmente, no con los modos de la sagrada Liturgia, sino con las formas peculiares derivadas del genio de un pueblo o de una etnia y de su cultura. La piedad popular, considerada justamente como un “verdadero tesoro del pueblo de Dios”, “manifiesta una sed de Dios que sólo los sencillos y los pobres pueden conocer; vuelve capaces de generosidad y de sacrificio hasta el heroísmo, cuando se trata de manifestar la fe; comporta un sentimiento vivo de los atributos profundos de Dios: la paternidad, la providencia, la presencia amorosa y constante; genera actitudes interiores, raramente observadas en otros lugares, en el mismo grado: paciencia, sentido de la cruz en la vida cotidiana, desprendimiento, apertura a los demás, devoción” (PPL 9).

> La expresión “Religiosidad popular” se reserva para designar la expresión humana, social y cultural de la dimensión religiosa inherente a toda persona o pueblo. Es un dato evidente de la antropología cultural; los pueblos manifiestan su experiencia religiosa en formas externas que expresan su relación (“re-ligare”) con la divinidad. Ciertamente la religiosidad popular no está vinculada necesariamente con la revelación cristiana<sup>6</sup>.

La distinción más radical puede establecerse entre piedad popular y religiosidad popular. Aunque en nuestro lenguaje los utilizamos con semejante significado, sin embargo, la religiosidad popular habla de una “piedades” universal religiosa (budista, islámica, etc.); mientras que *piedad popular* se distingue porque está informada por la revelación bíblico-cristiana.

Nuestro estudio se centra en la piedad popular, que podemos definir como “aquellas prácticas culturales no litúrgicas, conformes a las leyes y normas de la Iglesia y recomendadas por la Santa Sede o por el obispo de su diócesis, a tenor de las costumbres o de los libros legítimamente aprobados<sup>7</sup>”. La piedad popular representa más bien una categoría de referencia para múltiples formas de oración, actos, etc., no asimilables a la liturgia. Para decirlo de una forma sencilla, podríamos definir las como las formas culturales presentes en la vida del pueblo cristiano que no pertenecen a la liturgia, y han sido reconocidas y legitimadas como válidas por la autoridad de la Iglesia.

Con el adjetivo *popular* se quiere subrayar que pertenece a todo el entero pueblo de Dios. No ha de entenderse como un término contrapuesto a elitismo o clerical, como si la liturgia fuera representativa de una élite eclesial y la piedad se reservara al resto del pueblo. La piedad popular ha afectado y afecta a laicos, religiosos y clérigos a lo largo de la historia de la Iglesia. Por eso, tal vez el calificativo popular sea inapropiado, porque la liturgia también es popular, es decir, perteneciente a todo el pueblo de Dios. La renovación conciliar ha querido promover la participación del pueblo en las celebraciones litúrgicas, favoreciendo modos y lugares...

<sup>6</sup> “La realidad indicada con la palabra “religiosidad popular”, se refiere a una experiencia universal: en el corazón de toda persona, como en la cultura de todo pueblo y en sus manifestaciones colectivas, está siempre presente una dimensión religiosa. Todo pueblo, de hecho, tiende a expresar su visión total de la trascendencia y su concepción de la naturaleza, de la sociedad y de la historia, a través de mediaciones culturales, en una síntesis característica, de gran significado humano y espiritual. La religiosidad popular no tiene relación, necesariamente, con la revelación cristiana. Pero en muchas regiones, expresándose en una sociedad impregnada de diversas formas de elementos cristianos, da lugar a una especie de “catolicismo popular”, en el cual coexisten, más o menos armónicamente, elementos provenientes del sentido religioso de la vida, de la cultura propia de un pueblo, de la revelación cristiana” (PPL 10).

<sup>7</sup> MAGGIONI, 8.

que en otros tiempos han suscitado oraciones alternativas o sustitutivas de la acción litúrgica, génesis de la piedad popular.

Salvando estas disquisiciones lingüísticas, es conveniente aprovechar estas matizaciones conceptuales como ayuda clarificadora en la comprensión y diálogo en esta vorágine de manifestaciones devocionales que fecundan la religiosidad del pueblo cristiano.

La Iglesia reitera en numerosos documentos su interés por la piedad popular, porque expresa la actitud religiosa de muchos cristianos ante Dios. Su primera actitud ante ella es de reconocimiento y valoración. Sin embargo, advierte también ciertas carencias y confusiones, por eso insta a los pastores responsables a emprender una tarea de purificación allí donde sea necesario para que conserve siempre la justa referencia al misterio cristiano y esté en perfecta armonía con la celebración litúrgica<sup>8</sup>.

### I.2.- ¿Qué es la liturgia?

El entonces Cardenal Josef Ratzinger publicaba en el año 2001 un interesante libro titulado *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, en el que se preguntaba “¿Qué es realmente la liturgia? ¿Qué ocurre en ella? ¿Con qué tipo de realidad nos encontramos?”<sup>9</sup>. Esta es una de las preguntas fundamentales de la teología actual. Como afirma el profesor Gutiérrez-Martín, “durante los últimos cien años, la teología no ha dejado de preguntarse acerca de la naturaleza genuina del culto cristiano. La búsqueda de una comprensión capaz de desentrañar su significado más pleno y profundo ha constituido, por ello, un fenómeno muy característico del pensamiento eclesial del siglo XX: desde la visión puramente externa, sensible y ceremonial del culto, hasta la actual conciencia de que es el misterio de Cristo lo que la Iglesia anuncia y celebra en su liturgia”<sup>10</sup>.

Aunque la liturgia se resiste a cualquier intento de reducción conceptual, sin embargo se han aventurado muchas definiciones acentuando aspectos diferentes de la misma realidad. Haciendo un ejercicio de síntesis podríamos definirla como la celebración del misterio pascual de Jesucristo para la vida de los fieles. En esta definición hay tres conceptos clave.

<sup>8</sup> La “piedad popular no puede ser ignorada ni tratada con indiferencia o desprecio, pues es rica en valores y expresa de por sí la actitud religiosa ante Dios; pero tiene necesidad de ser evangelizada continuamente, para que la fe que expresa llegue a ser un acto cada vez más maduro y auténtico. Tanto los actos piadosos del pueblo cristiano, como otras formas de devoción, son acogidos y aconsejados mientras no suplanten y no se mezclen con las celebraciones litúrgicas. Una pastoral litúrgica auténtica sabrá apoyarse en las riquezas de la piedad popular, purificarlas y orientarlas hacia la liturgia como contribución de los pueblos” (JUAN PABLO II. Carta Apostólica *Vicesimus quintus annus* n° 18. En PARDO, 322). Ver también: PPL 12.

<sup>9</sup> RATZINGER, Josef. *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Madrid: 2001, p. 33.

<sup>10</sup> GUTIÉRREZ-MARTÍN, José Luis. *Belleza y misterio. La liturgia, vida de la Iglesia*. Pamplona: 2006, p. 17.

En primer lugar, *misterio*. La liturgia celebra el misterio de Jesucristo, que culmina en su muerte y resurrección, fundamento de nuestra redención. La obra y misión de Jesucristo se convierten en el centro de la historia de la salvación. Sus signos y palabras salvadores se prolongan y continúan en la historia por obra del Espíritu Santo. La liturgia, que es alabanza constante a Dios Padre, invoca al Espíritu Santo para actualizar la obra redentora de Jesucristo y ofrecerla a todos los hombres en su peregrinar histórico. Comprendida así, la liturgia es el momento actual de la historia de la salvación, el hoy en el que Dios sigue actuando en la historia a favor de su pueblo.

En segundo lugar, *celebración*. La liturgia es la celebración del misterio de Jesucristo en una acción litúrgica compuesta de gestos y palabras (“per ritus et preces”) eficaces, por medio de los cuales se comunica la salvación ofertada en Cristo Jesús. Algunos de estos signos proceden del mismo Cristo; otros han sido instituidos por la Iglesia. Pero todos ellos guardan una lógica teológica, que es la lógica de la revelación: primero Dios habla y después actúa; primero se proclama la Palabra de Dios, después acontece el signo. Este es el fundamento del binomio *Verbum - Sacramentum* que marca el orden y la belleza de las celebraciones litúrgicas, especialmente las sacramentales.

En tercer lugar, *vida*. La finalidad del misterio celebrado es la gloria de Dios y la vida de los fieles. Los fieles viven de la liturgia, porque al participar en ella participan en la obra de la redención acontecida en Jesucristo. Y al participar en ella, los fieles son transformados en Cristo, son santificados por su Espíritu. Como decía el Cardenal Ratzinger: “Precisamente por el hecho de que la verdadera acción litúrgica es actuación de Dios, la liturgia de la fe va siempre más allá del acto cultural, dándole un vuelco a la cotidianidad, que, a su vez, se convierte en litúrgica, en servicio para la transformación del mundo”<sup>11</sup>.

Completando el contenido de estos tres conceptos, recordemos lo que dice el Concilio Vaticano II en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* dedicada a la liturgia: “Toda celebración litúrgica, por ser obra de Cristo sacerdote y de su Cuerpo, que es la Iglesia, es acción sagrada por excelencia, cuya eficacia, con el mismo título y en el mismo grado, no la iguala ninguna otra acción de la Iglesia” (SC 7). La liturgia es “acción sagrada... cuya eficacia... no la iguala ninguna otra acción de la Iglesia”, porque es obra de Cristo y, unida a Él, toda la Iglesia.

Por eso, las acciones litúrgicas son *necesarias* para vivir en Cristo; mientras que las formas de piedad popular pertenecen al ámbito de lo *facultativo*. La liturgia es necesaria para la salvación de un cristiano; los ejercicios

devocionales de la piedad popular son recomendables para la salvación siempre que ayuden al fiel cristiano, pero nunca de carácter obligatorio. El Directorio pone un ejemplo: “Prueba venerable es el precepto de participar a la Misa dominical, mientras que ninguna obligación ha afectado jamás a los píos ejercicios, por muy recomendados y difundidos, los cuales pueden, no obstante, ser asumidos con carácter obligatorio por una comunidad o un fiel particular” (PPL II).

La liturgia se convierte en un encuentro y diálogo entre Dios y el hombre donde predomina la acción de Dios, que habla y se da al hombre; en la piedad popular predomina la acción humana que habla a Dios y medita en los misterios de Dios. En la liturgia prevalece lo *objetivo*: predomina la acción de Dios; mientras que en la piedad popular prevalece lo *subjetivo*: predomina la acción del hombre.

Desde esta perspectiva podemos discernir más ponderadamente el valor de las celebraciones litúrgicas y de las formas de piedad popular cristiana.

## 2.- ENTRE LA ANÁMNESIS Y LA MÍMESIS DEL MISTERIO DE JESUCRISTO

Antes de iniciar un somero análisis de la conjunción entre la liturgia y la piedad popular en el tiempo litúrgico de la Semana Santa, conviene advertir en qué se fundamenta la primacía de la liturgia sobre la piedad popular, para poder comprender mejor algunas de nuestras afirmaciones finales.

### 2.1.- Primacía de la liturgia porque es *anamnesis*

La reflexión eclesial mantiene constantemente la primacía de la liturgia sobre cualquier otra forma de expresión religiosa cristiana. Como dice el Concilio Vaticano II y se ha repetido insistentemente desde entonces, la liturgia es “la cumbre hacia la cual tiende la actividad de la Iglesia y, al mismo tiempo, la fuente de donde mana toda su fuerza” (SC 10).

En la liturgia se actualiza realmente el misterio de nuestra redención, se hace presente Cristo verdadera y realmente en su misterio pascual; se perpetúa y se ofrece en ella la salvación de Cristo a todos los hombres. Desde esta perspectiva, la liturgia es *anamnesis* de la obra de la salvación acontecida en Cristo. No sólo se trata de recuerdo de las *mirabilia Dei* de la historia de la salvación, sino presencia *in mysterio*. No es un mero recuerdo, sino actualización del misterio que se recuerda. Para comprender este sentido anamnético de la liturgia ha sido fundamental la recuperación por parte de los estudios teológicos modernos del concepto semita de *memorial*.

<sup>11</sup> RATZINGER, 200.

La liturgia es memorial del misterio pascual de Jesucristo, donde se nos ofrece la salvación acontecida en Jesucristo<sup>12</sup>.

Por eso, hemos dicho anteriormente, que es necesaria para la vida cristiana, compete a todos los cristianos; mientras que los ejercicios piadosos son ayudas complementarias que enriquecen la vida cristiana siempre en torno a la liturgia. Son facultativos, no obligatorios. La Iglesia exigirá vivamente la participación en los sacramentos para vivir de Cristo; y el ejercicio de la piedad popular. En este sentido hemos de afirmar que la eucaristía es básica para la vida del cristiano; una novena cualquiera es recomendable, nunca puede ser exigida para la vida de gracia del cristiano.

En la liturgia se actualiza y se participa en el misterio pascual de Jesucristo. En la piedad popular se medita y contempla el misterio de Jesucristo. “La correcta relación entre estas dos expresiones de fe debe tener presente... que la liturgia es el centro de la vida de la Iglesia y ninguna otra expresión religiosa puede sustituirla o ser considerada a su nivel... Es importante subrayar, además, que la religiosidad popular tiene su natural culminación en la celebración litúrgica, hacia la cual, aunque no confluya habitualmente, debe idealmente orientarse, y ello se debe enseñar con una adecuada catequesis”<sup>13</sup>.

## 2.2.- Valoración de la piedad popular porque es *mimesis*

Sin embargo, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* afirma también que “la participación en la Sagrada liturgia no abarca toda la vida espiritual” (SC 12). La Iglesia valora las diversas formas de piedad popular porque son una realidad viva en la Iglesia y de la Iglesia: “su fuente se encuentra en la presencia continua y activa del Espíritu de Dios en el organismo eclesial; su punto de referencia es el misterio de Cristo Salvador; su objetivo es la gloria de Dios y la salvación de los hombres; su ocasión histórica es el feliz encuentro entre la obra de la evangelización y la cultura”<sup>14</sup>. La piedad popular tiene

un gran sentido de lo sagrado y de lo trascendente, y busca la unión armónica entre el mensaje cristiano y la cultura de un pueblo. Esta es una característica propia de la piedad popular el diálogo entre la fe cristiana y las diversas culturas: “El mensaje cristiano, por una parte asimila los modos de expresión de la cultura del pueblo, y por otra, infunde los contenidos evangélicos en la concepción de dicho pueblo”<sup>15</sup>.

Si la liturgia es *anamnesis* del misterio de la fe, la piedad popular es *mimesis*. ¿Qué significa esto? La piedad popular medita e imita el misterio celebrado en la liturgia. Predomina la labor humana, la tarea subjetiva del fiel en orden a prolongar y preparar el misterio celebrado en la liturgia. Por eso la doctrina eclesial recomienda que “los ejercicios piadosos se organicen de modo que vayan de acuerdo con la sagrada liturgia, en cierto modo deriven de ella y a ella conduzcan al pueblo, ya que la liturgia, por su naturaleza, está muy por encima de ellos” (SC 13)<sup>16</sup>.

La voz de la Iglesia subraya los valores innegables de la piedad popular, sin embargo advierte también de algunos peligros que pueden amenazarla<sup>17</sup>. Por eso llama al sano discernimiento de la piedad popular de nuestras comunidades cristianas y de nuestros fieles. Es una tarea propia de los pastores y de todos los que ejercen cualquier servicio de responsabilidad en el ámbito de la Iglesia. Pienso, por ejemplo, en los obispos, sacerdotes, hermanos mayores de cofradías, en los consiliarios de grupos eclesiales, etc. El discernimiento conlleva analizar la forma ritual externa de los gestos y acciones, y valorar también el contenido teológico de textos y oraciones. Tras el discernimiento y valoración prudente es necesario corregir las desviaciones que hubiere, siempre con autorización de la autoridad eclesial competente<sup>18</sup>.

Por último, es deseable conseguir una armonización con la celebración litúrgica del tiempo o fiesta litúrgica en el que se ubican. Resulta extraño celebrar algunos actos piadosos que contradicen totalmente el espíritu litúrgico. Por ejemplo, si el día de Navidad celebramos

<sup>12</sup> NEUNHEUSER, Burkhard. “Memorial”. En *Nuevo Diccionario de Liturgia*, Coords. Domenico Sartore, Achille M. Triacca y Juan María Canals. Madrid: 1987, pp. 1253-1273; OÑATIBIA, Ignacio. “Recuperación del concepto de “memorial” por la teología eucarística contemporánea”. En *Phase 70* (1972) 335-345; THURIAN, Max. *La eucaristía. Memorial del Señor. Sacrificio de acción de gracias y de intercesión*. Salamanca: 1968.

<sup>13</sup> JUAN PABLO II, *Mensaje a la Asamblea*.

<sup>14</sup> PPL 61.

<sup>15</sup> PPL 63.

<sup>16</sup> El Directorio, precisamente al hablar de las representaciones de la Pasión del Señor en el Viernes Santo, verdadero ejercicio de piedad popular, hace una reflexión interesante sobre este tema: “Respecto a las representaciones sagradas hay que explicar a los fieles la profunda diferencia que hay entre una *representación* que es *mimesis*, y la *acción litúrgica*, que es *anamnesis*, presencia histórica del acontecimiento salvífico de la pasión” (PPL 144).

<sup>17</sup> “Presencia insuficiente de elementos esenciales de la fe cristiana, como el significado salvífico de la Resurrección de Cristo, el sentido de pertenencia a la Iglesia, la persona y la acción del Espíritu divino; la desproporción entre la estima por el culto a los Santos y la conciencia de la centralidad absoluta de Jesucristo y de su misterio; el escaso contacto directo con la Sagrada Escritura; el distanciamiento respecto a la vida sacramental de la Iglesia; la tendencia a separar el momento cultural de los compromisos de la vida cristiana; la concepción utilitarista de algunas formas de piedad; la utilización de “signos, gestos y fórmulas, que a veces adquieren excesiva importancia hasta el punto de buscar lo espectacular”; el riesgo, en casos extremos, de “favorecer la entrada de las sectas y de conducir a la superstición, la magia, el fatalismo o la angustia” (PPL 65).

<sup>18</sup> Para completar el desarrollo de esta idea ver GARCÍA MACÍAS, Aurelio. “El culto mariano y de los santos en la piedad popular”. En *Cuadernos Phase*. Número 134, 2003, pp. 55-70.

y meditamos el nacimiento del Señor, sería aconsejable que, aunque caiga en viernes, se mediten los misterios gozosos del rosario y no los dolorosos. Es una forma de armonizar la meditación de la piedad popular con la celebración de la liturgia. O, por ejemplo, si se celebra el mes de mayo con un protagonismo especial de la Virgen María, no se puede descontextualizar del tiempo litúrgico de la Pascua en el que prolongamos a lo largo de 50 días el misterio de la resurrección del Señor. Tendríamos que contemplar a María inmersa en el misterio pascual de su Hijo en los textos y oraciones que se empleen. Por tanto, el objetivo es lograr una coexistencia pacífica entre ambos y evitar la posible oposición.

Para ello, el Directorio pide organizar la piedad popular teniendo en cuenta los tiempos litúrgicos, respetando el ritmo del año litúrgico en el que se celebra pedagógicamente la totalidad del misterio de nuestra redención (SC 107).

### 2.3.- Armonización de la liturgia y de la piedad popular en la Semana Santa

La Semana Santa es un tiempo en el que celebramos el misterio central de la fe cristiana: la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo, comenzando por su entrada mesiánica en Jerusalén. Es un tiempo de una gran riqueza de celebraciones litúrgicas y manifestaciones de piedad popular; tal vez el tiempo más rico de todo el año litúrgico. En algunos lugares, como puede ser el ámbito hispano, se caracteriza aún por la intensa y masiva participación del pueblo de Dios en los ritos de esta Semana; señal del origen popular de muchos de ellos.

Sin embargo, como dice el Directorio, “ha sucedido que, a lo largo de los siglos, se ha producido en los ritos de la Semana Santa una especie de *paralelismo celebrativo*, por lo cual se dan prácticamente dos ciclos con planteamiento diverso: uno rigurosamente litúrgico, otro caracterizado por ejercicios de piedad específicos, sobre todo las procesiones. Esta diferencia se debería reconducir a una correcta armonización entre las celebraciones litúrgicas y los ejercicios de piedad. En relación con la Semana Santa, el amor y el cuidado de las manifestaciones de piedad tradicionalmente estimadas por el pueblo debe llevar necesariamente a valorar las acciones litúrgicas, sostenidas ciertamente por los actos de piedad popular”<sup>19</sup>.

Hay que evitar la superposición entre las fórmulas propias de los ejercicios de piedad con las celebraciones litúrgicas, y superar la posible contraposición entre ambos, para buscar la correcta armonización de ambas realidades en el marco de la Semana Santa<sup>20</sup>. Veamos, a modo de ejemplo, las orientaciones propuestas por el Directorio en relación a los días fundamentales de la Semana Santa.

#### • Domingo de Ramos

Con el “Domingo de Ramos en la Pasión del Señor” nos adentramos de lleno en la Semana que celebra los últimos acontecimientos de la vida de Jesús y los misterios salvadores de nuestra redención. Es una Semana “santa” y “grande” para todos los cristianos. Por este motivo, estos días se denominan “Santos” en la tradición occidental romana o “Grandes” en la tradición litúrgica bizantina. Cada uno de ellos se centra en un aspecto particular del misterio pascual de Jesucristo, partiendo de su pasión y muerte para llegar a su resurrección gloriosa.

La semana comienza celebrando la jubilosa entrada de Jesús en Jerusalén, pero la liturgia presente y anticipa ya su sagrada Pasión y muerte en el color rojo de las vestiduras litúrgicas y la lectura evangélica de la Pasión del Señor.

En este día, “se entrecruzan las dos tradiciones litúrgicas que han dado origen a esta celebración: la alegre, multitudinaria, festiva liturgia de la iglesia madre de la ciudad santa, que se convierte en *mimesis*, imitación de lo que Jesús hizo en Jerusalén, y la austera memoria —*anámnesis*— de la pasión que marcaba la liturgia de Roma. Liturgia de Jerusalén y de Roma, juntas en nuestra celebración”.

Jesús aparece como el profeta, el Mesías y el Rey esperado por el pueblo de Israel. La gente lo acoge como el enviado del Señor (“Bendito el que viene en nombre del Señor”) y muestra su alegría con las palmas, los ramos de olivo y las aclamaciones jubilosas. Desde el siglo IV, Jerusalén celebraba este momento con una procesión multitudinaria, que posteriormente fue difundida por los peregrinos en el occidente cristiano.

Sin embargo, con la liturgia de Roma, usamos el color rojo para la liturgia y proclamamos la Pasión del Señor, indicando ya el contraste entre el camino triunfante de Cristo en el Domingo de Ramos y el Vía crucis de los días santos. La liturgia del Domingo de Ramos establece un contraste entre la alegría exterior ingenua del pueblo por la entrada de Jesús en Jerusalén (triumfo real de Cristo), y el sentimiento interior de Jesús ante la pasión que se avecina y su entrega. Así se expresa hasta en el mismo título del día: “Domingo de Ramos en la pasión del Señor”.

El centro del día es la celebración litúrgica de la eucaristía, que va precedida por una procesión. En su origen fue una forma de piedad popular que en la actualidad está integrada perfectamente en la celebración litúrgica de este día como inicio de la celebración eucarística. “La procesión que conmemora la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén tiene un carácter festivo y popular”<sup>21</sup>.

Es costumbre de los fieles llevarse a sus hogares los ramos de olivo o de otros árboles que han sido bende-

<sup>19</sup> PPL 138.

<sup>20</sup> PPL 13.

<sup>21</sup> PPL 139.



cidos y llevados en procesión. El Directorio aprovecha para instruir a los fieles sobre el correcto significado y uso del mismo: “Será oportuno, por ejemplo, insistir en que lo verdaderamente importante es participar en la procesión y no simplemente procurarse una palma o ramo de olivo; que estos no se conserven como si fueran amuletos, con un fin curativo o para mantener alejados a los malos espíritus y evitar así, en las casas y los campos, los daños que causan, lo cual podría ser una forma de superstición. La palma y el ramo de olivo se conservan, ante todo, como un testimonio de la fe en Cristo, rey mesiánico, y en su victoria pascual”<sup>22</sup>.

A lo largo de este Domingo no hay muchas más formas de piedad popular. Comienzan ya algunas procesiones preparatorias para los días santos, pero, por lo general, el día está centrado en la celebración de la entrada de Jesucristo en Jerusalén.

#### • *Lunes, Martes y Miércoles Santos*

El Lunes, Martes y Miércoles “santos” se concentran en algunos pasajes fundamentales previos a la pasión y muerte de Jesús. Suelen pasar desapercibidos, vistos casi como días de tránsito, sin entidad propia, por estar todos muy ocupados en los preparativos multiplicados de los días siguientes. En algunas diócesis se aprovecha alguno de estos días para celebrar la Misa Crismal anticipada, en la que se bendicen los sagrados óleos sacramentales para los sacramentos de la Vigilia pascual.

La celebración litúrgica de estos días gira en torno a la celebración de la eucaristía y de la Liturgia de las Horas. Las lecturas bíblicas, particularmente las evangélicas, prestan atención a varios personajes, entre los que sobresale Jesús, considerado “el siervo de Dios”, que no viene a buscar la grandeza prepotente de este mundo, sino que cumple la voluntad de Dios en el anonadamiento salvador. Posteriormente tres personajes enigmáticos: una mujer: María de Betania, la que unge los pies de Jesús; y dos hombres: Judas y Pedro, los traidores.

El Lunes se proclama la unción de los pies de Jesús por parte de María, la hermana de Marta y Lázaro, en Betania; el Martes, la traición de dos discípulos: Pedro y Judas; y el Miércoles, los preparativos de la Cena que celebrará el Señor con sus discípulos, y que la Iglesia conmemora en el Jueves Santo.

Sin embargo, se constata ya en estos días una riqueza de manifestaciones de piedad popular, sobre todo, procesiones en torno a la meditación de los misterios de la pasión de Jesús y de los dolores de su Madre, la Virgen María. Las cofradías y hermandades, que han celebrado durante el tiempo de cuaresma el culto a sus

imágenes con novenas, triduos, quinaros, etc., ahora dedican su atención especialmente a las manifestaciones de carácter público, como pueden ser las procesiones. La mayoría de las imágenes procesionales se refieren a momentos particulares de la pasión, muerte y sepultura del Señor; no hay referencia alguna al misterio de su resurrección. Es una forma de anticipar en el tiempo, el misterio celebrado y meditado en el Triduo santo. Lo que comenzó siendo propio del Viernes y Sábado Santo, se adelantó a los días previos por la necesidad de dar cabida en el tiempo a los diversos y numerosos ejercicios piadosos desarrollados en torno al misterio de la pasión y muerte de Jesucristo.

A todo esto ayudaron los libros de meditación subjetiva de la “devotio moderna” y la predicación pública de los frailes y “sermoneros” del segundo milenio. El pueblo de Dios, ajeno a la liturgia de aquel tiempo, secuestrada por el clero, se contentaba encauzando su fe en los ejercicios de piedad popular que comprendía y sentía más cercanos. De esta forma, la piedad popular terminó sustituyendo a la celebración litúrgica; y en los días de Semana Santa, incluso interponiéndose a ella. Por eso, todavía hoy, en las programaciones y calendarios de cofradías y guías turísticas durante la Semana Santa se constata el acento que se da a las manifestaciones de piedad popular ignorando la existencia y horarios de las celebraciones litúrgicas. Es una herencia del pasado que la Iglesia quiere encauzar y corregir.

#### • *Jueves Santo*

En el Jueves Santo hay dos celebraciones litúrgicas representativas: por un lado, la Misa Crismal, que puede trasladarse a alguno de los días precedentes de la misma semana; y la Misa en la Cena del Señor.

Durante la mañana se celebra la misa Crismal. “Esta misa, que el Obispo celebra con su presbiterio dentro de la cual consagra el Santo Crisma y bendice los demás óleos, es como una manifestación de comunión de los presbíteros con el propio Obispo. Con el Santo Crisma consagrado por el Obispo se ungen los recién bautizados, los confirmados son sellados, y se ungen las manos de los presbíteros, la cabeza de los obispos y las iglesias y los altares en su dedicación. Con el óleo de los catecúmenos, éstos se preparan y disponen al bautismo. Con el óleo de los enfermos, éstos reciben el alivio en su debilidad”<sup>23</sup>.

Por la tarde, con la Misa denominada “en la Cena del Señor”, comienza el Triduo pascual y “evoca aquella cena en la cual el Señor Jesús, en la noche en que iba a ser entregado, habiendo amado hasta el extremo a los

<sup>22</sup> PPL 139.

<sup>23</sup> CEREMONIAL DE LOS OBISPOS renovado según los decretos del Sacrosanto Concilio Vaticano II y promulgado por la autoridad

del Papa Juan Pablo II. Versión castellana para América Latina (=CO) Bogotá: 1991, Número 274.

suyos que estaban en el mundo, ofreció a Dios Padre su Cuerpo y su Sangre bajo las especies del pan y del vino y los entregó a los apóstoles para que los sumiesen, mandándoles que ellos y sus sucesores en el sacerdocio lo ofreciesen”<sup>24</sup>.

El Santo Triduo Pascual de la pasión, muerte, sepultura y resurrección de Jesucristo celebra los grandes misterios de la redención humana. La tarde del Jueves Santo puede considerarse como una obertura, como un prólogo de todo el Triduo Pascual en el que se recuerda la entrega de Cristo, en el que se celebra al Cristo entregado por nosotros a su muerte en cruz. Así lo recuerda la frase propia que incluye la liturgia romana en el Canon Romano de la eucaristía vespertina: “Reunidos en comunión para celebrar el día santo en que nuestro Señor Jesucristo *fue entregado* por nosotros...”

La Iglesia propone prolongar la misa de este día con la adoración eucarística. El Santísimo Sacramento es trasladado a un altar preparado para la ocasión en el interior del templo e invita a los fieles a dedicar un tiempo a la adoración. El Directorio aconseja “iluminar a los fieles sobre el sentido de la reserva: realizada con austera solemnidad y ordenada esencialmente a la conservación del Cuerpo del Señor, para la comunión de los fieles en la Celebración litúrgica del Viernes Santo y para el Viático de los enfermos, es una invitación a la adoración, silenciosa y prolongada, del Sacramento admirable, instituido en este día... el Sacramento hay que conservarlo en un sagrario cerrado, sin hacer la exposición con la custodia. Después de la media noche del Jueves Santo, la adoración se realiza sin solemnidad, pues ya ha comenzado el día de la Pasión del Señor.

La invitación de la Iglesia a la adoración eucarística ha tenido un fuerte arraigo popular. Muestra de ello son las numerosas manifestaciones de la piedad popular en torno a este momento.

Allí donde es posible, los fieles visitan los diversos altares de las iglesias para dedicar un tiempo a la adoración. Hay costumbres que privilegian la visita de siete altares durante ese día. Aunque en ocasiones la motivación es puramente de curiosidad estética o turística, sin embargo, donde se realiza, es una manera de manifestar la importancia de la eucaristía para la fe cristiana, la necesidad del culto eucarístico en la vida de los fieles y el reconocimiento de la presencia real y sacramental de Jesucristo en las especies del pan y del vino.

En algunos lugares, el lugar de la reserva se llama “monumento”. Esta denominación procede del latín *monumentum*, término usado para designar el sepulcro. De modo que el lugar de la reserva se le identificaba con el “santo sepulcro”. No están claras todavía las motivaciones históricas que han provocado esta identificación.

Según esta interpretación, los fieles acudían al lugar de la reserva para venerar a Jesús que después del descendimiento de la Cruz fue sepultado en la tumba, donde permaneció unas cuarenta horas. Por eso, los sagrarios contruidos para la reserva eucarística del Jueves Santo tenían forma de sepulcro o urna funeraria. Las orientaciones actuales de la Iglesia piden evitar este término y disposición externa. Se trata, más bien, de un altar con un sagrario que invite a la contemplación del misterio eucarístico y no distraiga por la ornamentación exagerada o escandalosa del recinto.

En torno a la visita del lugar de la reserva surgió también una rica tradición de oraciones, prácticas devocionales, cantos, etc. que se mantienen aún hoy en muchos lugares. Podemos citar, a modo de ejemplo, la Hora Santa, que trata de convocar a los fieles una hora de adoración en el lugar de la reserva eucarística. En el origen está el deseo de los fieles de acompañar al Señor, al menos una hora, —ya que los discípulos no fueron capaces de ello—, contemplando su agonía y sufrimiento previos al prendimiento. Los turnos de vela al Santísimo Sacramento durante toda la noche propiciaron también el rezo de oraciones particulares de carácter local.

Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, la piedad popular de este día también está invadida por los ejercicios piadosos propios del Viernes Santo con procesiones que meditan la pasión del Señor, el rezo del *Vía crucis*, etc.

#### • *Viernes Santo*

El Viernes Santo recuerda a Cristo muerto en la cruz. El centro litúrgico del día es la Celebración de la Pasión del Señor, donde “la Iglesia, meditando sobre la Pasión de su Señor y Esposo y adorando la cruz, conmemora su propio nacimiento y su misión de extender a toda la humanidad sus fecundos efectos, que hoy celebra, dando gracias por tan inefable don, e intercede por la salvación de todo el mundo”<sup>25</sup>. La celebración está estructurada en tres grandes partes: en primer lugar, la liturgia de la Palabra, donde destaca la proclamación de la pasión según el Evangelio de San Juan y la oración universal por todo el mundo; en segundo lugar, la Adoración de la cruz por parte de los fieles; y en tercer lugar, la distribución de la comunión. Aunque se trata de una celebración no eucarística, sin embargo se distribuye a los fieles el pan reservado la tarde anterior. Esta celebración central se complementa con la Liturgia de las Horas que prolonga la oración litúrgica a lo largo de toda la jornada.

Sin embargo, el Viernes Santo es uno de los días del año litúrgico con más riqueza de manifestaciones de piedad popular. Este hecho confirma la honda meditación

<sup>24</sup> CO 297.

<sup>25</sup> CO 312, PPL I42.

de los misterios de la pasión y muerte del Señor por parte del pueblo cristiano, potenciados por la predicación y meditación características de la “devotio moderna”. El pueblo manifestaba especial atención y sensibilidad hacia los pasajes evangélicos que narran el sufrimiento y muerte de Cristo; deteniéndose incluso en pormenores que dieron lugar a devociones particulares: las cinco llagas, los clavos de la cruz, la corona de espinas, la columna de la flagelación, etc. Esta devoción se refleja también en oraciones, predicaciones, imágenes artísticas, procesiones, cantos... que buscaban la conversión de los fieles cristianos por la vía del sentimiento y de la sensibilidad.

Entre las manifestaciones de la piedad popular más características del Viernes Santo encontramos el Vía crucis, la procesión del “Cristo muerto”, la representación de la Pasión de Cristo y el recuerdo de la Virgen de los Dolores. Todos ellos, en sus textos y cantos, han de estar en armonía con el espíritu litúrgico de este día, centrado en la muerte de Jesucristo; y no pueden aparecer ante los fieles “ni por la hora ni por el modo de convocatoria, como sucedáneo de las celebraciones litúrgicas del Viernes Santo”<sup>26</sup>.

El *Vía Crucis* es un ejercicio de piedad propio de este día; sin embargo, dada su popularidad ha sido extendido, no sólo a los días de la Semana Santa y de la Cuaresma, sino también a lo largo de todo el año litúrgico. Medita el camino de Cristo hacia el Calvario, y se detiene en la meditación de los momentos y aspectos más característicos de su sufrimiento. Los fieles que peregrinaban a Jerusalén recorrían el camino hipotético que había conducido a Jesús hasta el Calvario haciendo catorce paradas o “*stationes*” en los que iban meditando escenas relatadas en los evangelios (por ejemplo, el encuentro con Simón de Cirene) y algunas otras surgidas de la devoción popular (por ejemplo, las tres caídas). Esta costumbre se difundió en Occidente, sobre todo por los peregrinos de Tierra Santa y franciscanos, dando origen al ejercicio de recordar y representar el camino de la cruz que se hacía en Jerusalén en las propias iglesias de los fieles. Cada “estación” o “parada” se representaba con una cruz o un grabado que evocaba el pasaje o escena que se meditaba.

La *Procesión con el Cristo muerto* también tiene un origen oriental y fue muy difundida en el occidente por los franciscanos. Representa al pequeño grupo de discípulos que, después de haber bajado de la Cruz el Cuerpo de Jesús, lo llevan procesionalmente hasta la tumba en

un clima de silencio y oración. Concilia los pasajes del descendimiento de Cristo y su sepultura.

La *representación de la Pasión de Cristo* tiene su origen en la liturgia y en la proclamación de la Pasión del Señor en este día. Algunas de ellas nacieron en las comunidades monásticas y posteriormente pasaron a las cofradías. Es interesante la consideración que hace el Directorio a este propósito: “Es muy deseable que las representaciones sagradas de la Pasión del Señor no se alejen de este estilo de expresión sincera y gratuita de piedad, para convertirse en manifestaciones folclóricas, que atraen no tanto el espíritu religioso cuanto el interés de los turistas”<sup>27</sup>.

El pueblo de Dios no sólo se centró en la meditación de los pasajes evangélicos en torno a la pasión y muerte de Cristo, sino que consideró también el dolor y sufrimiento de su Madre. La Virgen María siempre ha sido una figura muy cercana al pueblo de Dios. Por eso, la piedad popular desarrolló una serie de ejercicios piadosos en torno al dolor y soledad de María en el Viernes Santo. Entre ellos se destacan el *Planctus Mariae*, la Hora de la Virgen Dolorosa, la procesión de la Virgen de la Soledad, etc.<sup>28</sup>

El “*Llanto de María*” es una “expresión intensa de dolor, que con frecuencia contiene elementos de gran valor literario y musical, en el que la Virgen llora no sólo la muerte del Hijo, inocente y santo, su bien sumo, sino también la pérdida de su pueblo y el pecado de la humanidad”.

La “*Hora de la Virgen Dolorosa*” es un tiempo en el que los fieles “hacen compañía” a la Madre del Señor, que se ha quedado sola y sumergida en un profundo dolor, después de la muerte de su único Hijo; y se asocian a ella evocando los dolores de la humanidad. En algunos lugares de América Latina se denomina “el *pésame*”. No se trata de “expresar el sentimiento humano ante una madre desolada, sino que, desde la fe en la Resurrección, debe ayudar a comprender la grandeza del amor redentor de Cristo y la participación en el mismo de su Madre”.

La *procesión de la Virgen de la Piedad o de la Soledad* es un ejercicio que muestra el amor del pueblo cristiano hacia la Virgen Madre que sufre la muerte del hijo. Al contemplar a la Virgen con el Hijo entre sus brazos —la Piedad— se ve en ella la mujer que sufre por el hijo muerto; personifica a las madres de la historia que han llorado la muerte de un hijo y concentra en sí los dolores de toda la humanidad. Al contemplar a María en su soledad se acentúa el sentimiento filial y el acompañamiento del pueblo de Dios para con su Madre.

<sup>26</sup> PPL I43; “Los ejercicios de piedad, como el Vía Crucis, las procesiones de la Pasión y el recuerdo de los dolores de la Santísima Virgen María han de responder en los textos y cantos utilizados al espíritu de la Liturgia del día. Los horarios de estos ejercicios piadosos han de regularse con el horario de la celebración litúrgica de la Pasión del Señor, de manera que aparezca claramente que ésta, por

su misma naturaleza, está por encima de la devoción popular” (CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. SECRETARIADO DE LA COMISIÓN EPISCOPAL DE LITURGIA. *Calendario litúrgico-pastoral 2009-2010*. Madrid: 2009, p.135).

<sup>27</sup> PPL I44.

<sup>28</sup> Cf. PPL I45.

Esta riqueza de manifestaciones de piedad popular plantea, especialmente en el Viernes Santo, dos cuestiones. Por un lado, la recta planificación de la piedad popular en sintonía y armonía con la celebración litúrgica. Como dice el Directorio: “al planificar pastoralmente el Viernes Santo se deberá conceder el primer lugar y el máximo relieve a la Celebración litúrgica, y se deberá explicar a los fieles que ningún ejercicio de piedad debe sustituir a esta celebración, en su valor objetivo”<sup>29</sup>. Hay que prestar atención especial a los horarios.

Por otro lado, hay que evitar el peligro y abuso de unir a la celebración litúrgica cualquier tipo de ejercicio piadoso, por muy recomendable que sea: “hay que evitar introducir la procesión de “Cristo muerto” en el ámbito de la solemne Celebración litúrgica del Viernes Santo, porque esto constituiría una mezcla híbrida de celebraciones”<sup>30</sup>.

#### • *Sábado Santo*

Muchos cristianos consideran el Sábado Santo como un día *aliturgico*, es decir, en el que no hay convocatorias litúrgicas al modo del Jueves o Viernes Santo; y se suele emplear para descansar un poco del ajetreo de los días previos y preparar con detenimiento la Vigilia Pascual. Es un error que hemos de corregir. El Sábado Santo recuerda a *Cristo sepultado*, y la Iglesia espera en oración junto al sepulcro la resurrección del Señor: “Durante el Sábado Santo la Iglesia permanece junto al sepulcro del Señor, meditando su Pasión y Muerte, su descenso a los infiernos y esperando en la oración y el ayuno su Resurrección”. La piedad popular no puede permanecer ajena al carácter particular del Sábado Santo; así pues, las costumbres y las tradiciones festivas vinculadas a este día, en el que durante una época se anticipaba la celebración pascual, se deben reservar para la noche y el día de Pascua”<sup>31</sup>.

La Iglesia recomienda convocar a orar a los fieles con la oración que hace la Iglesia este día: la Liturgia de las Horas, bien en la hora de Laudes, el Oficio de Lectura o alguna otra.

Sin embargo, las orientaciones eclesiales valoran también los ejercicios piadosos surgidos en este día como una forma de oración en torno al dolor o la soledad de la Virgen María, sin relegar la oración pública y oficial de la Iglesia. El ejercicio más difundido es la “Hora de la Madre”. María permanece ante el sepulcro de su Hijo como imagen de la Iglesia que, llena de fe, vela ante la tumba de Jesucristo en espera de la Resurrección.

Desde la mañana hasta el atardecer es posible la convocatoria los oportunos ejercicios piadosos; sin embargo, desde la hora vespertina se recomienda con-

centrar la atención de los fieles en la preparación de la Vigilia Pascual y fomentar su participación en ella.

#### • *Domingo de Pascua*

Finalmente, el Domingo Santo celebra a *Cristo Resucitado*. La Vigilia Pascual no pertenece al Sábado Santo, sino al Domingo de Pascua; y esta idea se tendría que reflejar pedagógicamente incluso en nuestros horarios. La participación del pueblo en la Vigilia Pascual se promovió al ser restituida por el Papa Pío XII en 1955 a la noche del Sábado Santo, que era su horario original. Precisamente por este motivo el pueblo de Dios no tiene una larga tradición de participar en ella. El magisterio eclesial actual subraya la importancia suprema de esta celebración para todos los fieles cristianos, que se muestra incluso en el respeto al horario y a la recta celebración de esta hermosa celebración: “Según una antiquísima tradición, ésta es una noche de vela en honor del Señor, y la Vigilia que tiene lugar en la misma, conmemorando la Noche Santa en la que el Señor resucitó, ha de considerarse como “la madre de todas las santas Vigilias” (cf. San Agustín, Sermón 219, PL 38,1088). En ella, la Iglesia velando espera la Resurrección del Señor y la celebra con los sacramentos de la Iniciación cristiana”<sup>32</sup>.

El Domingo de Pascua prolonga la gran celebración de la Vigilia Pascual y refleja el júbilo de la Iglesia por la resurrección de Jesucristo. En verdad, “es el día en que actuó el Señor, la solemnidad de las solemnidades y nuestra Pascua: la Resurrección de nuestro Salvador Jesucristo según la carne”<sup>33</sup>. También en este día han surgido manifestaciones de piedad popular que muestra la gloria de Cristo resucitado y la nueva condición de los salvados en Jesucristo. De todas ellas, el Directorio señala tres: el encuentro del Resucitado con la Madre, la bendición de la mesa familiar y el saludo pascual a la madre del Resucitado.

> *Procesión del Encuentro*. La piedad popular ha vinculado a María con el misterio y la misión de su Hijo, no sólo en los momentos de dolor y muerte, sino también en la alegría de la resurrección. Por eso, la meditación de estos misterios dio lugar a que la piedad popular meditara también el encuentro de Cristo Resucitado con su Madre María. Aunque no hay ninguna afirmación bíblica al respecto, sin embargo, la piedad popular enriquece la meditación de la resurrección del Señor con la presencia de María unida también a este misterio de su Hijo. ¿En qué consiste? En la mañana de Pascua hay dos procesiones, una con la imagen de la Madre dolorosa y otra con la de Cristo resucitado. Ambas se encuen-

<sup>29</sup> PPL I43.

<sup>30</sup> PPL I43.

<sup>31</sup> PPL I46.

<sup>32</sup> CO 332.

<sup>33</sup> MARTIROLOGIO ROMANO. *Elogio para el Domingo de Pascua de la Resurrección del Señor*. Madrid: 2007, p. 44.

tran en un punto determinado para significar que la Virgen fue la primera que participó del misterio de la Resurrección del Hijo. Tras el encuentro, el pueblo reunido se dirige hacia el templo donde celebra la solemne eucaristía de Pascua. Como ya he indicado, es una muestra de la recta armonización que puede haber entre la liturgia y la piedad popular. Aunque es conveniente tener en cuenta la advertencia eclesial: “Su realización no debe dar a entender que sea más importante que las celebraciones litúrgicas del Domingo de Pascua, ni dar lugar a mezclas rituales inadecuadas”<sup>34</sup>.

- > *Bendiciones.* En algunos lugares, especialmente por influencia oriental, se bendicen los huevos, que son símbolos de vida. La liturgia pascual subraya el sentido de novedad: el fuego y el agua, los sacramentos de la iniciación cristiana, etc. especialmente en el hemisferio norte que coincide con el despertar primaveral de la naturaleza. La bendición de los alimentos en la mesa familiar de este día adquiere un significado particular que se prolonga los demás días el año. La Bendición del agua en la Vigilia Pascual permite que los fieles la lleven a sus casas con la que se bendicen las personas y los lugares domésticos.
- > *Saludo pascual.* En algunos lugares es costumbre iniciar el tiempo de Pascua con algún saludo especial. A veces consiste en la bendición de flores que después se entregan a los fieles como signo de la alegría pascual. Generalmente se rinde homenaje a la Virgen María bien al final de la Vigilia pascual o al final de las II Vísperas de este Domingo, denominadas también “Vísperas bautismales” con el canto del tradicional *Regina coeli*, típico del tiempo de Pascua. Los fieles, que se habían unido a ella en su dolor, se alegran con ella por la resurrección de su Hijo.

### 3.- EL VALOR TEOLÓGICO DE UNAS MANIFESTACIONES ANTROPOLÓGICAS

Quisiera señalar tres observaciones que, a modo de síntesis, concluyen la reflexión expuesta en esta ponencia y destacan el valor inherente a las diversas expresiones religiosas de la Semana Santa, tanto en el ámbito litúrgico como en el devocional.

<sup>34</sup> PPL 149.

<sup>35</sup> “La piedad popular está caracterizada, naturalmente, por el sentimiento propio de una época de la historia y de una cultura. Una muestra de esto es la variedad de expresiones que la constituyen, florecidas y afirmadas en las diversas Iglesias particulares en el transcurso del tiempo, signo del enraizarse de la fe en el corazón de los diversos pueblos y de su entrada en el ámbito de lo cotidiano. Real-

#### 1.- Valor antropológico

En primer lugar, quisiera señalar la importancia antropológica de las celebraciones y actos de piedad públicos y privados, personales y comunitarios de la Semana Santa. Se trata de un tiempo “extra-ordinario” en el curso del año, que rompe la rutina del ritmo cotidiano para introducir al hombre en ambiente de fiesta. Además se convierte en un verdadero fenómeno social porque reclama la presencia de los otros posibilitando la convivencia grupal. Y es también un hecho cultural, porque la costumbre de estos días es tradición regulada, asumida y transmitida por una sociedad.

El fenómeno de la Semana Santa ha pasado por épocas y crisis muy diversas en los últimos tiempos. Ha sufrido la crisis secularista de los años setenta del siglo pasado y ha experimentado un débil resurgir a principios del tercer milenio. En la actualidad, interesa por múltiples y variadas razones: desde los intereses económicos y turísticos hasta los puramente académicos e intelectuales. En esta amalgama de motivaciones, muchos estudios se limitan al análisis de la fenomenología religiosa de la Semana Santa. Es una tarea muy interesante para el estudio y comprensión de la cultura de un pueblo. Así lo recuerda el mismo Directorio al que nos referimos en este estudio<sup>35</sup>. Sin embargo, hemos de advertir que se trata de una perspectiva necesaria, pero insuficiente, para comprender en su globalidad y hasta en su esencia el fenómeno antropológico y cultural de la Semana Santa.

El hombre y el grupo humano que manifiesta su religiosidad e interviene en la ritualidad de estos días participa de la cosmovisión cristiana; está ligado a una determinada visión del mundo, del hombre, de Dios y de la historia, caracterizada por la revelación bíblica; entra en un contexto marcado por la fe en Jesucristo y por la pertenencia a una colectividad denominada Iglesia. Más allá de la valoración de la religiosidad personal, el sujeto que participa en la fenomenología religiosa de la Semana Santa sabe que no se trata simplemente de un hecho antropológico o religioso, sino de una manifestación de fe personal y comunitaria en el misterio de Jesucristo.

#### 2.- Valor teológico

La Semana Santa siempre reclama el misterio de Jesucristo. Éste es el fundamento y origen de su existencia. Existe la Semana Santa porque el pueblo cristiano quiso celebrar los misterios centrales de la vida de Jesucristo.

mente “la religiosidad popular es la primera y fundamental forma de “enculturación” de la fe, que se debe dejar orientar continuamente y guiar por las indicaciones de la Liturgia, pero que a su vez fecunda la fe desde el corazón”. El encuentro entre el dinamismo innovador del mensaje del Evangelio y los diversos componentes de una cultura es algo que está atestiguado en la piedad popular” (PPL 91).

Cuando se quiere reducir estos días a puro fenómeno cultural o, incluso, religioso, pero sin referencia al misterio cristiano, es algo absurdo. Esta perspectiva producirá una visión parcial y carente de objetividad en el tratamiento de este tema. Por eso, es necesario reivindicar el enfoque cristiano de la Semana Santa como fundamento y centro de todas sus manifestaciones religiosas. Ciertamente hay una gran riqueza de aspectos a estudiar en esta Semana, pero no podemos olvidar que todos ellos reclaman como punto de convergencia para su correcta comprensión el misterio de Jesucristo. Por tanto, el centro del acontecimiento “Semana Santa” es un hecho de fe; no una fe cualquiera, sino la fe cristiana; y el protagonista es Jesucristo, en el misterio de su pasión, muerte y resurrección.

### 3.- Valor espiritual

El recuerdo de los misterios salvadores de Jesucristo se expresa a través de unas celebraciones litúrgicas y unos ejercicios piadosos que surgieron a lo largo de la historia y se configuraron según el espíritu de cada pueblo.

Como ya hemos indicado, las celebraciones litúrgicas de estos días han sido instituidas por la Iglesia y son comunes a todos los fieles (en nuestro caso, a todos los fieles del Rito Romano). La liturgia es actualización del misterio pascual de Jesucristo, por eso, es necesaria para la salvación de los fieles.

Las expresiones de la piedad popular manifiestan la fe y el amor de los fieles hacia los misterios de Jesucristo. Aunque son regulados y hasta recomendados por la Iglesia, no son necesarios para la salvación de los fieles cristianos. Sin embargo, ayudan al pueblo de Dios a expresar su sentimiento y su idiosincrasia, complementando su experiencia litúrgica.

Tanto las celebraciones litúrgicas como los ejercicios piadosos están presentes en la estructuración de la Semana Santa. Es una realidad que no podemos obviar

ni discutir. Ya hemos insistido en la primacía de la celebración litúrgica y la armonización de la piedad popular con la liturgia. El estudio de las manifestaciones de la piedad popular de estos días no puede ignorar su relación con la liturgia. La liturgia es la que marca el sentido de cada día y de esta Semana. Hay que analizar la piedad popular, no aisladamente, sino en el contexto litúrgico en el que surge, porque siempre es desarrollo y complemento del misterio litúrgico que se celebra.

Es curioso advertir que la tradición nos ha transmitido un gran número de manifestaciones piadosas en torno a la pasión de Jesucristo y muy pocas en relación al misterio de su resurrección. Es una prueba de la influencia que tuvo la espiritualidad medieval (“*devotio moderna*”) centrada en subrayar la humanidad de Jesucristo. Tal vez hoy, cuando se ha revalorizado en los estudios de la teología la importancia de la resurrección de Jesucristo, deberíamos propiciar más la piedad popular en torno a este misterio.

Finalmente, es curioso también advertir que en la mayoría de las publicaciones y estudios sobre el tema de la Semana Santa apenas se hace mención de la liturgia. Se presta toda la atención a las manifestaciones de la piedad popular, hasta identificar el valor cultural y religioso de la Semana Santa con las procesiones y actos de piedad. No hay más que ver las guías turísticas preparadas por las instituciones administrativas, en las que, por cierto, la Semana Santa culmina prácticamente el Viernes Santo. Apenas dedican ya espacio al Sábado Santo y Domingo de Resurrección, porque no hay procesiones. Corremos el peligro de identificar la Semana Santa con las manifestaciones de piedad popular. Ciertamente es un gran reclamo turístico, artístico y económico. Pero el fenómeno de la Semana Santa es sobre todo un hecho religioso en el que las celebraciones litúrgicas y los actos de piedad popular recuerdan y celebran el misterio pascual de Jesucristo.

# UNA REFLEXIÓN MEDIEVAL SOBRE LA SEMANA SANTA

Luis Resines Llorente

ESTUDIO TEOLÓGICO AGUSTINIANO DE VALLADOLID

No resulta demasiado frecuente encontrar textos en los que se nos diga cómo vivir la Semana Santa; es más ordinario —aunque no resulte siempre fácil— dar con libros litúrgicos que expresan a través de las oraciones y de las rúbricas, cómo se celebraba en cada momento histórico.

Por eso vale la pena dar la importancia que se merece a las líneas que constituyen el núcleo de esta aportación, porque ellas nos dan una visión de cómo vivir la Semana Santa desde la perspectiva del cristiano de a pie. Cuando, además, se trata de un testimonio de las postrimerías de la Edad Media, tiene aún más valor tanto por la rareza, como por la distancia a nuestros días.

Se trata de un fragmento, el que hace relación a la Semana Santa, de una obra más amplia, de un catecismo, harto singular por cuanto se ajusta muy escasamente a los patrones más comunes de los catecismos, y hace una exposición de lo fundamental de la fe en la que incluye una abundante serie de normas sobre cómo ha de actuar y portarse el cristiano en la iglesia y en otras circunstancias, para mostrar su convencimiento interno, por medio de la conducta externa.

El título de la obra en la que se inserta esta reflexión, largo, es *Breve doctrina y enseñanza que ha de saber y de poner en obra todo christiano y christiana. En la qual deuen ser enseñados los moçuelos primero que en otra cosa*. Su autor, Hernando de Talavera, es el que fue ejemplar prior del Monasterio de Prado, en Valladolid, y años después ejemplar obispo en Ávila y en Granada.

Procede decir siquiera unas palabras sobre la persona y sobre la obra. Hernando de Talavera nació en Talavera de la Reina probablemente en 1428, de la familia de los Oropesa, con una segura ascendencia judía. Estudió de joven en Barcelona, y unos años después en Salamanca, donde hay que situarle a partir de 1443. Allí se graduó en teología, y luego ejerció la docencia (entre 1458 y 1463). En torno a esta fecha, abandonó la vida

que llevaba hasta entonces, para ingresar en el monasterio jerónimo de San Leonardo, de Alba de Tormes. Allí residió durante siete años, hasta que en 1470 fue reclamado para prior del monasterio de Nuestra Señora de Prado, en Valladolid. Allí su prestigio llegó a oídos de la corte que con frecuencia recalaba en la ciudad, y fue reclamado como confesor de los Reyes Católicos, además de consejero en algunos asuntos, no siempre cómodos; entre otros, el de tomar la decisión de acometer la empresa que Colón proponía. Él fue quien consiguió llevar a cabo las primeras publicaciones impresas que se realizaron en Valladolid, las de las bulas.

Nombrado Obispo de Ávila (no sin problemas previos), estuvo al frente de esa diócesis entre los años 1486 a 1492. Es entonces cuando se produjo la toma de Granada. La Reina Isabel le tomó la palabra que en ocasiones le había manifestado: “Señora, no tengo de ser obispo hasta que lo sea de Granada”. Con la ciudad ya en sus manos, la Reina le replicó: “Obispo, pues llegó ya el tiempo de nosotros y vos tan desseado, començad desde luego a exercitar vuestro oficio de Arçobispo de Granada, pues en esto ya no podéis escusaros”.

Allí ejerció una labor ingente de diálogo con los grupos de judíos y, sobre todo, de musulmanes, a los que se había prometido respetar su religión. Él lo hizo escrupulosamente, sin dejar por ello de dialogar y mostrar la fe cristiana a la búsqueda de conversiones sinceras, no forzadas. A la vez emprendió una labor de organización diocesana, para lo cual contaba con todos los desechos clericales que habían acudido allá buscando la forma de medrar.

En esas condiciones, imprimió su *Breve doctrina*, que figura en el grupo de los que fueron primeros impresos de la ciudad andaluza. Con un prestigio moral indiscutible, hubo de mediar para que la rebelión del Albaicín granadino no fuera una carnicería, en diciembre de 1500. Jiménez de Cisneros, Arzobispo de Toledo, dejando de

lado los moldes respetuosos de Talavera, impuso las conversiones a punta de espada, que dejaron un rastro de hondo malestar en la comunidad islámica. Talavera siguió en Granada con su conducta irreprochable, aunque las cosas ya no eran igual que antes. Además, a la muerte de Isabel (26 de noviembre de 1504) parece que resurgieron viejos resentimientos y el inquisidor Diego Rodríguez Lucero lanzó un ataque indirecto contra él, en la persona de sus familiares directos, al indicar que en su casa se judaizaba (con su consentimiento, claro). El que había sido prelado eximio, respetado y alabado, ya anciano, vio amargados sus últimos años. La causa llegó hasta Roma, pero cuando se dictó la sentencia absoluta, Talavera ya había muerto (14 de mayo de 1507). Su prestigio había sido minado por un inquisidor sin misericordia, a pesar de la encendida defensa que brotó de todas partes para enaltecer al obispo «más digno de ser imitado que calumniado». La serenidad del paso del tiempo ha hecho justicia a un hombre a quien nada se puede reprochar.

Puesto que era conocedor de las ventajas de la imprenta en Valladolid, en Granada decidió dar a la imprenta una serie de obras que había escrito antes. Hizo trasladarse desde Sevilla a los impresores alemanes Juan Pegnitzer y Meinardo Ungut, para que sacaran un volumen con una serie de escritos cuya difusión consideraba de utilidad. Algunos de ellos hacen referencia a Valladolid (en su etapa de prior del monasterio jerónimo). Otros, como la *Breve doctrina*, no son fáciles de datar. Ésta pudo ser redactada para poner a disposición de sus diocesanos de Ávila un catecismo asequible. Lo que se publicó en Granada, en 1496, abarca ocho obras perfectamente diferenciadas: sobre la confesión, sobre la restitución, sobre el comulgar, sobre el murmurar, sobre las ceremonias de la misa, del vestir y calzar, y cómo ordenar el tiempo de cada día.

En particular, su *Breve doctrina* consta de los siguientes apartados: tratado sobre la cruz; las oraciones necesarias; la conducta en el templo; la misa; otras conductas propias del cristiano (donde aparece la referencia a la Semana Santa); los sacramentos; los mandamientos de Dios; los mandamientos de la Iglesia; las obras de misericordia; los pecados capitales; otras prácticas de la vida cristiana.

En el apartado de las conductas propias del cristiano habla de las imágenes, la bendición de la mesa, el rezo a lo largo del día, la recepción de la ceniza y los ramos en los días respectivos, las procesiones, y, finalmente de la Semana Santa. De ella, en particular, dice lo siguiente:

<sup>1</sup> Se denominaban con esa expresión los rezos del oficio de Semana Santa, concretamente los de maitines del los últimos días, Jueves, Viernes y Sábado santos, en que se incluía la antifona *Tenebrae factae sunt*. A ello se añadía el uso litúrgico de ir apagando paulatinamente las velas a medida que se iban terminando las lecturas, creando un clima de verdaderas tinieblas en el interior del templo.

“[f. 14r] ...Ha de estar presente [el cristiano] a las tinieblas<sup>1</sup> aquellos tres días de la semana santa: que son exequias e honrras que hace el pueblo cristiano en memoria de la sepultura de iesucristo nuestro redemptor: e assi mesmo ha de ser presente a los otros officios diuinos el jueves de la cena y el viernes sancto: e aun el sabado has-[f. 14v]ta dichas las visperas de la santa pascua: e merescera mucho galardón de dios nuestro señor: si esta acompañando, honrrando: e rezando al monumento todo aquel tiempo que el cuerpo de nuestro señor esta allí encerrado. Lo qual seria mucho mejor que cada uno hiciese en la yglesia de su parochia: o collacion<sup>2</sup>: o en algun deuoto monesterio: que andar en aquel tiempo a visitar los otros monumentos...”

En el párrafo anterior aparecen, una tras otra, varias advertencias diversas, para varios momentos, también diversos, de las celebraciones típicas de semana santa, que vale la pena diferenciar:

1. “Ha de estar presente a las tinieblas aquellos tres días de la semana santa: que son exequias e honrras que hace el pueblo cristiano en memoria de la sepultura de iesucristo nuestro redemptor”:
2. “e assi mesmo ha de ser presente a los otros officios diuinos el jueves de la cena”
3. “y el viernes sancto”
4. “e aun el sabado hasta dichas las visperas de la santa pascua”
5. “e merescera mucho galardón de dios nuestro señor: si esta acompañando, honrrando: e rezando al monumento todo aquel tiempo que el cuerpo de nuestro señor esta allí encerrado”
6. “Lo qual seria mucho mejor que cada uno hiciese en la yglesia de su parochia: o collacion: o en algun deuoto monesterio: que andar en aquel tiempo a visitar los otros monumentos”.

Comentaré brevemente cada una de ellas.

1. El oficio de tinieblas, originalmente, como está indicado, arrancaba de los maitines de los tres últimos días de la Semana Santa: Jueves, Viernes y Sábado santos. A cada una de las lecturas de maitines, seguía el apagado de una de las quince velas que estaban en el tenebrario, candelabro triangular especial para la ocasión. Se había popularizado la interpretación de que doce velas correspondían a cada uno de los doce apóstoles, y las tres restantes, se habían asignado a las tres Marías. Pero, por la coincidencia de nombre, la vela central, la de la cúspide del triángulo, había derivado en significar a María, la madre de Jesús (se la denominaba “la vela María”), que no se apagaba, sino que se ocultaba momentáneamente, porque había que resaltar que mientras los apóstoles y

<sup>2</sup> En los siglos XII y XIII tiene el sentido de “vecindario que pertenece a cada parroquia”, que es el que cuadra en este caso: “Ombres de la colacion, el clamant e iure en raptado” (Fuero de Alhambra, en *Textos Hispánicos*, ed. 1960, I, 372, 37). También tiene el sentido de “acción de aportar”, conectado evidentemente con el anterior, pues los de una parroquia aportan al sostenimiento de la misma.



las mujeres vieron su fe arruinada a la muerte de Jesús, su madre María la mantuvo pese a todo; de aquí que no se apagaba, para que volviera a lucir al cabo de un breve tiempo (equivalente, más o menos, al rezo de un padre-nuestro). La indicación litúrgica de que se hiciera algo de ruido, en los monasterios se traducía en unos golpes que los religiosos daban en los mismos libros de coro. Pero en las parroquias, conducían a una especie de desenfreno en ocasión excepcional, con gran estruendo, lo que proporcionaba alborozo a los reunidos: era la única oportunidad en que se hacía un cierto desorden anárquico en la iglesia<sup>3</sup>. Debía durar hasta que se reponía la luz de la vela que no se había apagado.

Lo que aconseja Hernando de Talavera es que se esté honrando el cuerpo muerto de Jesús (aunque el rezo de maitines, a primera hora, se adelantara a la celebración principal); toda la acción litúrgica se consideraba un solo hecho que llenaba los momentos del día. Y, estimando ya el fallecimiento de Jesús en la cruz, honrar su cuerpo era un deber especial. Si se hacía con el cadáver de cualquier persona fallecida, más aún había que hacerlo cuando se trataba del cadáver del propio Cristo. De ahí la llamada a una participación sentida en el oficio de tinieblas.

2. La presencia en los oficios divinos del Jueves de la Cena. Talavera mantiene la denominación litúrgica de la celebración de la eucaristía “*in coena Domini*”. La forma de designar como «oficios divinos» no permite diferenciar con certeza absoluta si se refiere a la lectura y recitación coral de lo dispuesto en el breviario, o a la celebración eucarística. Pero, como ya he indicado, el conjunto de actos formaba un conglomerado en que no se distinguía bien una y otra cosa, pues solían empalmarse una a continuación de otra. Ya ha aparecido en el comentario anterior que “los tres días de semana santa” (es decir, Jueves, Viernes y Sábado) estaban centrados en la espiritualidad del momento en la muerte de Cristo. Y la institución y el culto eucarístico aparecían velados, y con esa referencia mortuoria que se otorgaba al conjunto. Si a otro difunto se le velaba un día (o una noche), a Cristo correspondía un velatorio más amplio. De ahí la presencia aconsejada en un acto de índole mortuoria.

3 y 4. Tal velatorio se extendía a lo largo del Viernes, y aun el Sábado, hasta el rezo de vísperas. Y hasta

ese momento se urgía y estimulaba la presencia de los fieles. Era un luto prolongado que convertía esos días en días de dolor sagrado por la muerte de Cristo. Nada podía alterar el sentido que traspasaba los tres días completos. Las celebraciones eran matutinas. Y, por consiguiente, hasta la mañana del Domingo, no se manifestaba el sentido de la resurrección, que no es contemplado en la *Doctrina breve*, de Talavera.

5. “e merescera mucho galardón de dios nuestro señor: si esta acompañando, honrrando: e rezando al monumento todo aquel tiempo que el cuerpo de nuestro señor esta allí encerrado”. No se abandona en ningún momento el sentido de dolor ante la defunción del Señor. Se podría pensar, a la vista de la palabra “monumento”, que se está hablando del que actualmente se llama así, y que conserva la eucaristía desde la celebración de la eucaristía del Jueves, hasta la celebración del Viernes. Pero no es tal.

El “monumentum” latino era el sepulcro; por consiguiente, estar acompañando, honrando y rezando ante el monumento consistía en estar velando el cuerpo difunto de Cristo, depositado en su sepultura. La práctica era la de un prolongado velatorio que daba ocasión a oración, sermones, súplicas personales y colectivas y todas las demostraciones de luto del pueblo cristiano ante la muerte de su Señor<sup>4</sup>. De hecho, tal mentalidad está reflejada en la prohibición de dar la espalda a los altares, porque el altar representaba el monumento en que estaba enterrado el cuerpo de Cristo. Y suponía una insuperable falta de respeto dar la espalda a su cuerpo depositado. Cuando, con el paso del tiempo, se ha conservado el nombre de monumento al sagrario en que se conserva la eucaristía a partir de la celebración del Jueves Santo, no ha sido tanto por su teatralidad o carácter espectacular<sup>5</sup>. Es el vestigio de la denominación clásica, aunque haya perdido, con el tiempo, el carácter sepulcral, y haya adquirido la consideración de la reserva eucarística, con la consiguiente adoración; el acompañamiento, la oración, la “hora santa”,... también ha variado su sentido, acorde con este otro enfoque.

6. Hernando de Talavera hace una llamada a la sencillez y al recogimiento interno: “Lo qual seria mucho mejor que cada uno hiciese en la yglesia de su parrochia: o collacion: o en algun deuoto monesterio: que andar en aquel tiempo a visitar los otros monumentos”.

<sup>3</sup> Posteriormente, la celebración se desplazó a los primeros días de semana santa, lunes, martes o miércoles, para evitar la concentración de tantos actos en los días siguientes, sobrecargados, con celebraciones, procesiones, adoración al santísimo, desenclavos,...

<sup>4</sup> RIGUETTI, Mario. Historia de la Liturgia. Madrid: BAC, 1955, I, 810-811: «De la adoración de la cruz y de la comunión de los fieles asociadas al misterio de la sepultura de Jesús, se derivó hacia el siglo X en los países septentrionales un rito parecido a la reservatio crucis et hostiae; entró enseguida en las costumbres litúrgicas de todas las iglesias, excepto en la de Roma, que no la acogió jamás en sus libros oficiales. Consistía en “sepultar” simbólicamente en una

especie de sepulcro la hostia consagrada, o bien la cruz, o una y otra a la vez, con el fin de conmemorar de una manera más expresiva la sepultura del Señor. La hostia y la cruz quedaban rodeadas por la piedad de los fieles hasta la fiesta de la dominica, cuando eran solemnemente sacadas fuera para figurar el misterio de la resurrección».

<sup>5</sup> Durante el barroco, algunas de estas edificaciones efímeras resultaban especialmente llamativas. Piénsese, actualmente en la Escalera Dorada del crucero norte de la catedral de Burgos, que con su altura respecto al nivel de la nave constituye ya de por sí un ensalzamiento de la eucaristía, a la que los adornos realzan todavía más.

La idea de adornar y embellecer el monumento llevó a una cierta competición por ver quién lo presentaba más llamativo. Esto degeneró rápidamente en una competencia tonta entre parroquias y parroquias, entre las pudientes y las menos dotadas... Y el pueblo cristiano, sentimentalmente unido a su parroquia, acudía a la otra para visitar, y a la vez criticar o copiar (según los casos). Ese ir y venir rompía la monotonía de una oración pausada y larga; a la vez era ocasión de encuentros, charlas más o menos piadosas, saludos y cortesías. Se rompía la austeridad de velar el cuerpo difunto de Cristo, mientras las personas se entretenían en esas finuras sociales. Se llegó incluso a la concreción de que era necesario visitar precisamente siete monumentos. Esto se tradujo en la degeneración de que en los lugares donde sólo había una

iglesia se saliera al exterior para enterar una y otra vez, con el consiguiente ruido y alboroto. Hernando de Talavera se inclina por la sensatez de que es preferible un rato pausado de oración, que ir, venir, entrar y salir para “cumplir” con una especie de requisito, que no proporcionaba más que distracción y desorden.

\* \* \* \* \*

Breve y jugoso apunte de una reflexión brotada en las postrimerías de la Edad Media de la pluma y experiencia de Hernando de Talavera, el benemérito obispo que se preocupaba sinceramente por que las solemnidades de la Semana Santa fueran más sentidas e interiores que pura manifestación externa, pero vacía.

# DICHO Y HECHO: LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL EN LA SEMANA SANTA. UNA APROXIMACIÓN

Santiago Diez Barroso  
ESTUDIO TEOLÓGICO AGUSTINIANO DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

Dicho y hecho, mito y rito, palabra y gesto. Eso es la vida humana. Especialmente la fe cristiana<sup>1</sup> sobre todo en la Semana Santa<sup>2</sup>. Pero no como dos compartimentos estancos, porque ambos pertenecen a la categoría de la *acción*:<sup>3</sup> decir es hacer y hacer es decir. Ha sido J. R. Searle —siguiendo en esto a L. Wittgenstein y J. L. Austin, que echaron las bases para la pragmática lingüística—, quien ha descrito al lenguaje como una “especie de conducta regida por reglas”. Por eso debemos buscar la lingüisticidad complementaria entre decir, hacer, decir que se dice, decir que se hace, decir que se haga, hacer que se dice, hacer que se diga, hacer que se hace y hacer que se haga. Todo ello es ‘decir’ y ‘hacer’ al mismo tiempo. Lo realizaremos explorando

primero brevemente los dominios del símbolo, rito y experiencia religiosa como tierra nutricia de la expresividad, para luego terminar analizando detalladamente la comunicación verbal y no verbal en la liturgia y piedad popular de la Semana Santa<sup>4</sup>. Sabiendo que tenemos ante nosotros un ‘paralelismo celebrativo’, ‘dos ciclos con planteamiento diverso’<sup>5</sup> y que se deben evitar ‘mezclas híbridas de celebraciones’<sup>6</sup>.

## EL SER HUMANO ES SIMBÓLICO, RITUAL Y CEREMONIAL<sup>7</sup>

Sabemos que la *simbolización*, como dice E. Cassirer, es el modo peculiar, que tiene el ser humano, de estar en el mundo<sup>8</sup>. Mediante los *símbolos* se sitúa en *respectividad*

<sup>1</sup> Benedicto XVI habla de la ‘performatividad’ del mensaje cristiano: “el mensaje cristiano no es sólo ‘informativo’, sino ‘performativo’. Eso significa que el Evangelio no es solamente una comunicación de cosas que se pueden saber, sino una comunicación que comporta hechos y cambia la vida” (*Spe Salvi*, 2, cf. también núms. 4, 10).

<sup>2</sup> Hay dos razones: “se celebran los grandes misterios de la redención humana” (Directorio, núm. 140); y “la participación del pueblo es muy intensa” (Directorio, núm. 138). “Del mismo modo que la semana tiene su punto de partida y su momento culminante en el domingo, caracterizado siempre por su índole pascual, así el centro culminante de todo el año litúrgico resplandece en el santo Triduo pascual de la Pasión y Resurrección del Señor, que se prepara en el tiempo de Cuaresma y que se prolonga en la alegría de los cincuenta días sucesivos”. *Paschalis Sollemnitatis* (PS). *Carta circular de la Congregación del Culto Divino Sobre la celebración de la Pascua y su preparación*, del 16 de enero de 1988, núm. 2.

<sup>3</sup> El lugar de anclaje del rito, símbolo y lenguaje es la *acción*: “todos los ritos coinciden en primer lugar en el hecho de ser una acción simbólica”. J. Martín Velasco, *Lo ritual en las religiones*. Madrid: Fundación Santa María, 1986, p. 35.

<sup>4</sup> Si nos atenemos a los propios términos de la autoridad eclesial, deberíamos hablar de ‘Piedad Popular’ tanto o más que de ‘Religiosidad Popular’. Cf. CONGREGACIÓN PARA EL CULTO DIVINO Y LA DISCIPLINA DE LOS SACRAMENTOS, *Directorio sobre la Piedad Popular y la Liturgia. Principios y Orientaciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, núm. 9 y 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, núm. 138.

<sup>6</sup> *Directorio*, núm. 143. Se dice del Viernes Santo pero es aplicable a otras situaciones y pensamos que se debería tomar como criterio general a la hora de ‘coordinar’ liturgia y piedad popular.

<sup>7</sup> CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu, 1972. OTTO, Rudolf. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente, 1975. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967. MARTÍN VELASCO, Juan. *El hombre ser sacramental*. Madrid: Fundación Santa María, 1988; *Introducción a la Fenomenología de la Religión*. Madrid: Cristiandad 1978. BOUYER, Louis. *El rito y el hombre*, Barcelona: Estela 1967. L. Wittgenstein afirma que se podría casi decir que el hombre es un ‘animal ceremonial’. Se distingue entre ‘ceremonia’, —acción simbólica no utilitaria— y ‘rito’, —acción simbólica recurrente—, según normas y eficaz. En Semana Santa hay ceremonias, ritos y símbolos.

<sup>8</sup> CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1945; allí afirma que el ‘símbolo es una clave de la naturaleza del hombre’. También estructura en torno al símbolo su obra principal: *Filosofía de las Formas Simbólicas*, 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1971-1976. La simbolización y la ritualización son consecuencias de la corporeidad del ser humano. Son múltiples las respuestas que el ser humano da, cuando entra en contacto con la divinidad: “desde el gesto más simple, o la misma palabra pronunciada en la oración vocal, hasta la más complicada celebración”. VELASCO, J. M. *Lo ritual en las religiones*. Madrid: Fundación Santa María. 1986, p. 13.

con relación a todo lo existente<sup>9</sup> y se abre a horizontes de indeterminación e infinitud, porque el *símbolo* es un “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”<sup>10</sup>. Y entra en relación con la trascendencia mediante la dimensión ontológica de la *religión*<sup>11</sup>. Adquiere destrezas, acumula conocimientos, cultiva creencias, ejecuta ritos<sup>12</sup>.

“Todas las sociedades primitivas poseen ritos. Incluso podríamos afirmar, con mayor exactitud, que se los encuentra en todas las sociedades humanas o, al menos, en aquellas en que el avance de los conocimientos abstractos no han llevado a dudar de la eficacia de las costumbres tradicionales”<sup>13</sup>. Por ejemplo, en pueblos como el Dogon, admiten que existe una “*palabra del mundo*”, en torno a la cual estructuran la existencia individual y de la comunidad. Así lo certifica G. Calame Griaule: “Por lo tanto, para un espíritu dogon, el mundo es como un libro cuyo mensaje ha de descifrar, ‘descodificar’ y supone para él una constante preocupación el tener que interpretar los ‘signos’ que lo circundan. Emprende su labor observando detenida y concienzudamente la realidad material con la que desea identificarse para poder subsistir, teniendo en cuenta todos los elementos válidos”<sup>14</sup>.

Luego el ser humano, por los ritos, halla su lugar propio en el universo y articula la realidad. Por ellos quedan configuradas todas sus prácticas sociales. El sociólogo americano R. Bellah distingue varios estadios en las prácticas rituales: *primitivo, arcaico, histórico, moderno*. Toda una gama que abarca la historia de la cultura, donde se pasa de una fundamentación de la vida en relación con la divinidad hasta las prácticas sociales ritualizadas pero secularizadas. Pero también nos encontramos con el fenómeno de la *desritualización* en general, y especialmente en la Religión; lo cual parece una paradoja,

aunque no lo es, porque el rito propicia la regularidad y la estabilidad, mientras que la mentalidad moderna vive en el permanente cambio y en la continua movilidad<sup>15</sup>.

En resumen, teniendo en cuenta la situación desritualizada y secularizada que vivimos, sorprende el auge que tiene la Semana Santa especialmente entre los jóvenes. ¿Buscan el contrapeso a la anomía en la que se hallan inmersos? ¿Quieren referentes de identificación? No es fácil averiguarlo. Pero la *adhesión* a las cofradías y la creciente *participación*<sup>16</sup> en las procesiones pueden ser leídas como el testimonio de que la condición ritual del ser humano puede trasmutarse, cambiar de punto de aplicación, pero no desaparecer. J. Martín Velasco afirma que “los ritos son necesarios para la vida religiosa”, que el ser humano “no puede vivir religiosamente sin expresiones explícitas y orientadas específicamente a expresar la vida religiosa y, dada la importancia de su corporalidad y de la acción, no podrá vivir religiosamente sin ritos”<sup>17</sup>. Pero los ritos no deben ser absolutizados, para no caer en el *ritualismo* y en el *rubricismo*. Han de permanecer vivos, en continua revisión y puesta al día; *coherentes* humana y socialmente; generando *humanización* y *transformando* la sociedad. Tampoco hay que olvidar su dimensión *silenciosa* y *meditativa* porque, en definitiva, son cauces muy aptos para *estar en la presencia* del Señor<sup>18</sup>, que es la auténtica actitud creyente.

## EXPERIENCIA RELIGIOSA Y COMUNICACIÓN NO VERBAL

En este marco referencial situaremos nuestra reflexión:

“Para una adecuada ‘*ars celebrandi*’ es igualmente importante la atención a todas las formas de lenguaje previstas por la liturgia: palabra y canto, gestos y silencios, movimiento del cuerpo, colores litúrgicos de los ornamentos. En efecto, la liturgia tiene por su naturaleza una variedad de formas de comunicación que abarcan todo el ser humano.

<sup>9</sup> ZUBIRI, Xavier. *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza, 1986, p. 667.

<sup>10</sup> DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971, p. 21.

<sup>11</sup> ZUBIRI, Xavier. *Naturaleza, Historia, Dios*. Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 376

<sup>12</sup> CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*. Buenos Aires, 1972. “...entre los elementos de la religión, cualquiera que sea el modelo desde el cual se la comprende, ocupan un lugar privilegiado las acciones rituales.” MARTÍN VELASCO, Juan. *Lo ritual en las religiones*. Madrid: Fundación Santa María, 1986, p. 17.

<sup>13</sup> CALAME GRIAULE, Génévieve. *Etnología y lenguaje. La palabra del pueblo Dogon*. Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 31.

<sup>14</sup> CALAME GRIAULE, Génévieve, *ibid.* Como veremos más adelante la doctrina judeo-cristiana de la Creación defiende la misma idea.

<sup>15</sup> DOUGLAS, Mary. *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza, 1988. WORGUL, George S. *Magic to Metaphor: A Validation of Christian Sacraments*. New York: Paulist Press, 1980.

<sup>16</sup> Este concepto habría que matizarlo, porque muchas veces no se trata de la requerida *participación activa*, que pedía el Concilio Vaticano II (actuosa participatio, SC. 30) sino de entrar a formar parte de la banda de música de la cofradía o del grupo de costaleros y portadores que, por cierto, han aumentado significativamente en los últimos tiempos. Se había considerado una liberación para los cofrades el desplazar los pasos en las carrozas. Pues bien, ahora se vuelve a las ‘andadas’ y frecuentemente se anuncia: ‘portado a hombros’. ¿Es verdaderamente signo de penitencia? ¿Se busca realmente autenticidad en los gestos? ¿recuperar la tradición? ¿o la puja por el más difícil todavía? A ver si va a resultar como el ‘pan de pueblo’.

<sup>17</sup> MARTÍN VELASCO, J. *Lo ritual en las religiones*, p. 73. “El rito es, por tanto, para el cristiano, la forma concreta, que supera el tiempo y el espacio, en el que, de manera colectiva, toma cuerpo el modelo fundamental de la adoración, que se nos ofrece por la fe”. RATZINGER, Joseph. *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Madrid: Cristianidad, 2009, p. 202.

<sup>18</sup> *Ibid.*

*La sencillez de los gestos y la sobriedad de los signos, realizados en el orden y en los tiempos previstos, comunican y atraen más que la artificiosidad de añadiduras inoportunas. La atención y la obediencia de la estructura propia del ritual, a la vez que manifiestan el reconocimiento del carácter de la Eucaristía como don, expresan la disposición del ministro para acoger con dócil gratitud dicho don inefable*<sup>19</sup>.

La experiencia religiosa, especialmente la que debería tenerse en la Semana Santa, puede ser descrita en términos de *encuentro*<sup>20</sup>, porque no se trata simplemente de asistir a los actos de culto, sino de *participar activamente* en ellos. El fenómeno religioso, en sí mismo, es una síntesis de *respectividad afectante* y de *alteridad absoluta*. “Todo en él —ideas, palabras, gestos, sentimientos, instituciones— se ordena coherentemente y se hace comprensible, si se entiende como expresión o cristalización de una relación efectiva con la realidad trascendente. Por el contrario, suprimida esa relación, cada uno de esos elementos se disgrega y el fenómeno religioso se torna incomprensible”<sup>21</sup>.

Como la experiencia artística, o la experiencia simplemente humana, la experiencia religiosa, para encauzar su necesidad expresiva, recurre al *lenguaje verbal* y a la *Comunicación No-Verbal*. El *Directorio* dice: “El lenguaje verbal y gestual de la piedad popular, aunque conserve la simplicidad y la espontaneidad de expresión, debe siempre ser cuidado, de modo que permita manifestar, en todo caso, junto a la verdad de la fe, la grandeza de los misterios cristianos. (...) Una gran variedad y riqueza de expresiones corpóreas, gestuales y simbólicas, caracteriza la piedad popular”<sup>22</sup>. En el *Catecismo de la Iglesia Católica* encontramos: “En la vida humana, signos y símbolos ocupan un lugar importante. El hombre, siendo un ser a la vez corporal y espiritual, expresa y percibe

las realidades espirituales a través de signos y de símbolos materiales. Como ser social, el hombre necesita signos y símbolos para comunicarse con los demás, mediante el lenguaje, gestos y acciones. Lo mismo sucede en su relación con Dios”<sup>23</sup>.

También la *Ordenación General del Misal Romano* insiste en la importancia que tienen gestos y posturas corporales en la liturgia. Aunque en este caso se dice de la Misa, es aplicable a toda celebración: “El gesto y la postura corporal, tanto del sacerdote, del diácono y de los ministros, como del pueblo, deben contribuir a que toda la celebración resplandezca por su decoro y noble sencillez, de manera que pueda percibirse el verdadero y pleno significado de sus diversas partes y se favorezca la participación de todos”<sup>24</sup>. La ‘participación activa’ depende, en buena medida, de una adecuada ejecución.

El *gesto*, por tanto, no es simple adorno o complemento. Viene exigido por la propia estructura psicósomática del ser humano. Dice el filósofo M. Merleau Ponty: “La palabra constituida, tal como actúa en la vida cotidiana, supone realizado el acto decisivo de la expresión. Nuestra .visión sobre el hombre sería superficial mientras no mostremos en este origen, mientras no halleemos, bajo el ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe el silencio. La palabra es un gesto y su significación un mundo”(…). “Por mi cuerpo comprendo a otro, como percibo ‘cosas’ por mi cuerpo” (...). “El gesto está ante mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, me invita a reunirme con él”<sup>25</sup>. Flora Davis opina esto sobre la relación comunicación verbal / no verbal: “Lo verbal y lo visible —lo que un hombre dice y cómo mueve el cuerpo— constituyen solamente dos de las formas más obvias de la comunicación. Los seres humanos también se comunican a través del tacto,

<sup>19</sup> Benedicto XVI. *Sacramentum Caritatis*, 2007, núm.40.

<sup>20</sup> No en balde momentos álgidos de las procesiones de la Semana Santa entre nosotros son dos ‘encuentros’: el de Jesús con su Madre en la calle de la amargura (generalmente en Martes Santo) y el de María con el Resucitado en la mañana de Pascua.

<sup>21</sup> MARTÍN VELASCO, Juan. *El encuentro con Dios. Una interpretación personalista de la religión*, Madrid: Cristiandad 1976, p.237.

<sup>22</sup> DIRECTORIO. . . , núms. 14-15.

<sup>23</sup> CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA, núm. II46. El lenguaje de la Iglesia se inspira en el de los apóstoles que, a su vez oyeron, vieron, tocaron, y convivieron con Jesús. También él hizo abundante uso de los gestos y de la Comunicación No-Verbal en general: tocar, mirar, extender las manos, tomar de la mano, comer, llorar, encolezarse, escribir, acariciar. . . etc. Así aparece recogido en obras como la de BOSCIONE, Franco. *Los gestos de Jesús. La comunicación no verbal en los evangelios*. Madrid: Narcea 2004.

<sup>24</sup> *Ordenación General del Misal Romano*, 2005, núm. 42. “Para promover la participación activa, se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antifonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales. Guárdese, además, a tiempo, un silencio sagrado”. *Concilio Vaticano II: ‘Constitución sobre la Sagrada Liturgia’*, 30; cf. también 21, 34,

<sup>25</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 226. LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme, 1977. Insiste en la importancia del ‘rostro’ para la relación con el otro. GEVAERT, Joseph. *El problema del hombre. Introducción a la Antropología Filosófica*, Salamanca: Sígueme, 2003. FAST, J. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairos, 1971. JOUSSE, M. *La antropología del gesto*, 1979. DARWIN, Charles. *The Expresión of Emotions in Man and Animals*, 1872. Es considerado como el pionero de la Comunicación No Verbal. En esa obra analiza que el ser humano, a la hora de expresar el afecto, la tristeza, el sonrojo y otros sentimientos y emociones, con el lenguaje hablado, experimenta muchas limitaciones y que ha de echar mano de gestos, que imita de los animales, para compensarlo. Además afirma que primero fue el gesto y luego vino la palabra. En la misma dirección se sitúa André LEROI-GOURHAN, *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela. 1971. Por su parte, el antropólogo A. MEHRABIAN ha llegado a la conclusión de que las palabras sólo influyen un 7% en el resultado total de un mensaje, mientras que el tono de la voz, la pronunciación, la cadencia y otros aspectos del para-lenguaje suponen el 38%, y las posturas y ademanes, el 55%.

del olfato y, en raras ocasiones, también del gusto. Estos sentidos pueden formar una parte importante del mensaje total, y sin embargo es bien poco lo que conocemos a cerca de ellos<sup>26</sup>. Esta habilidad le viene de lejos. El ser humano no nace hablando. Su primer contacto con el mundo es no-verbal: mirando, tocando, mientras lo tienen en brazos, aprende las primeras lecciones de la vida, tal vez las más importantes. Incluso antes de nacer ha tenido experiencia de comunicación no-verbal: oye y reacciona ante los movimientos del cuerpo de su madre y percibe sonidos del entorno interior y exterior<sup>27</sup>. La experiencia religiosa, por su parte, pasa por dos momentos: de impresión y de expresión, de escucha y de testimonio<sup>28</sup>. Dios ha firmado, ha dejado su impronta, sobre las cosas y sobre el hombre, que debe descifrarlos, interiorizarlos y transmitirlos: “Una celebración sacramental esta tejida de signos y de símbolos. Según la pedagogía divina de la salvación, su significación tiene su raíz en la obra de la creación y en la cultura humana, se perfila en los acontecimientos de la Antigua y se revela en plenitud en la persona y la obra de Cristo<sup>29</sup>”. R. Guardini, por su parte, dice: “En la vida de la liturgia el creyente se encuentra de pronto ante un mundo de imágenes, de signos y de cosas, llenos de contenido: gestos, movimientos, acciones, vestiduras, objetos materiales para el culto, lugares y tiempos señalados..., etc.”<sup>30</sup>. Piensa que, en el proceso de expresión, hay un momento de las cosas (*das dingliche Moment*). Es decir, las cosas

refuerzan y prolongan la expresividad del cuerpo humano. Hay como un proceso de ósmosis por el que lo profano y lo sagrado se intercambian, —*admirabile commercium*, que dice la liturgia— sin confundirse, manteniendo la diferencia<sup>31</sup>.

El *Misal Romano*, insiste en que la ‘postura uniforme’, —de pie, sentados, de rodillas—, y la ‘uniformidad en los gestos’, son un ‘signo de comunidad y de unidad’<sup>32</sup>. Ante las limitaciones estructurales del lenguaje hablado, el ser humano recurre al *silencio*, como ámbito privilegiado, como condición de posibilidad, para que se geste la experiencia religiosa y aparezca el humus nutricio donde se produzca el diálogo. Los gestos, que prolongan espaciotemporalmente su corporeidad en el mundo, dotan de una mayor densidad de presencia a su encuentro con el otro. También con el *Otro*, como recuerda el *Catecismo de la Iglesia Católica*<sup>33</sup>. Añade que gesto y palabra son lugar de *encuentro*: “Toda celebración sacramental es un encuentro de los hijos con su Padre, en Cristo y en el Espíritu Santo, y este encuentro se expresa como un diálogo a través de acciones y de palabras”<sup>34</sup>. Por tanto la comunicación verbal y la no verbal deben marchar juntas en la vida, en la liturgia y en la piedad popular: “Además de la liturgia sacramental y de los sacramentales, 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 en torno a la vida sacra-

<sup>26</sup> DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza, 1986, p. 164. A. MONTAGU en su obra. *Touching*, afirma que lo que más se parece al útero son los brazos de la madre, por su carácter de proximidad envolvente. La Biblia recoge esa expresión: estar en el Señor ‘como un niño en brazos de su madre’. S. FREUD también se refirió a la importancia de la comunicación no-verbal en estos términos: “Aquel que tenga ojos para ver y oídos para escuchar, podrá convencerse de que ningún mortal puede guardar un secreto. Si sus labios mantienen silencio, parloteará con las puntas de sus dedos; la traición brota de todos sus poros”. Desmond MORRIS, en *El Mono desnudo*, aludía a este fenómeno así: “En las etapas pre-verbales, antes de que toda la maquinaria de la comunicación simbólica y cultural se nos haya impuesto, nos dejamos guiar mucho más por pequeños movimientos, cambios de postura y tonos de voz, de lo que necesitaremos en nuestra vida posterior. Si la madre realiza movimientos tensos y agitados, por mucho que procure disimularlos, se los comunicará al niño. Si al mismo tiempo muestra una amplia sonrisa, no lo engañará, sino que lo confundirá más aún”.

<sup>27</sup> La bibliografía es abundantísima. Citamos sólo algunos títulos: MORRIS, D. *El mono desnudo*. Barcelona: Plaza y Janés HALL, E.T. *El lenguaje silencioso*, Madrid: Alianza, 1989; FAST, J. *El lenguaje del cuerpo* Barcelona: Kairós, 2003. EIBL-EIBESFELDT, I. *Ethology: The Biology of Behavior*. New York: Holt, 1970. HALL, E.T. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday, 1966. Wainwright Gordon R. *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998. Gelabert María José, Emma Martinell, Josep Coll Mestre. *Diccionario de gestos con sus giros más usuales*. Madrid: Edi 6, D.L. 1990.

<sup>28</sup> Aplicado a la experiencia cristiana: “la fe viene de la predicación y la predicación por la Palabra de Cristo” (Rom. 10,17).

<sup>29</sup> CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA, 1145. Esta posición es la consecuencia lógica de la creencia en la Encarnación del Logos. BOFF, Leonardo. *Los sacramentos de la vida*. Santander: Sal Terrae 1977.

<sup>30</sup> GUARDINI, Romano. *El espíritu de la Liturgia*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2000.

<sup>31</sup> Pensamos en el toque de las campanas que, en principio, debería estar reservado para un uso ‘litúrgico’ y de hecho se utiliza para otras necesidades de la comunidad: en caso de incendio, guerra, peligro o alborozo (en mucho lugares se utiliza también en fiestas durante los ‘encierros’ de toros).

<sup>32</sup> *Ordenación General del Misal Romano*, núms. 20,21,22. “La armonía de los signos (canto, música, palabras y acciones) es tanto más expresiva y fecunda cuanto más se expresa en la riqueza cultural propia del pueblo de Dios que celebra (SC 119). Por eso ‘foméntense con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas’, conforme a las normas de la Iglesia ‘resuenen las voces de los fieles’ (SC 118). Pero los ‘textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún, deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas’ (SC 121)”. *Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1158.

<sup>33</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1146. “En nuestro intento de comprender la relación religiosa hemos otorgado un puesto de privilegio a la categoría del encuentro. (...) En efecto, en todas las manifestaciones de la historia de las religiones aparece como una constante la síntesis de ‘respectividad afectante’ y de ‘alteridad absoluta’ como la base que subyace a todas las formas de vivencia de relación religiosa.” (MARTIN VELASCO, J. *El Encuentro con Dios*. Madrid: Cristiandad. 1976, p. 237.

<sup>34</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1153.

mental 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 medalla..., etc”<sup>35</sup>.

### LA COMUNICACIÓN VERBAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN SEMANA SANTA<sup>36</sup>

“El Misterio Pascual no es objeto de libre devoción en la vida cristiana, como tampoco es una celebración excepcional en nuestra liturgia. Representa exactamente la ley misma de nuestra existencia cristiana, muerte y al mismo tiempo vida a través de la muerte y por la muerte. Es, en realidad, el centro de nuestra liturgia que, partiendo de él, va desarrollándose a través de todo el año”<sup>37</sup>.

#### • DOMINGO DE RAMOS

“En este día la Iglesia recuerda la *entrada* de Cristo, el Señor, en Jerusalén para consumir su misterio pascual”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 1674.

<sup>36</sup> En esta sección los párrafos entrecorridos y en cursiva, mientras no se diga lo contrario, están tomados de las rúbricas del *Misal Romano* para *Triduo Santo*. Pondremos en **cursiva** las indicaciones sobre comunicación no verbal. A veces simplemente lo señalamos sin añadir comentarios.

<sup>37</sup> NOCENT, Adrien. *El año litúrgico*. Santander: Sal Terrae, 1986, p. 13. RATZINGER, Joseph. *El camino pascual: Ejercicios espirituales dados en el Vaticano en presencia de S. S. Juan Pablo II*. Madrid: BAC, 1990.

<sup>38</sup> “La Semana Santa comienza con el Domingo de Ramos en la Pasión del Señor, que comprende a la vez el *presagio del triunfo real* de Cristo y el *anuncio de la Pasión*.” *Carta Circular sobre la preparación de la Pascua*, núm. 28. Existe la costumbre *estrenar* algo este día, ya que se suele decir: ‘*el que no estrena en Ramos no tiene manos*’. Es un día en que, ‘tradicionalmente’ los niños tienen un protagonismo especial, generalmente participan muchos en la procesión; hay lugares donde se acostumbra que sean los padrinos quienes les regalen el ramo a sus ahijados. En Medina de Ríoseco, por ejemplo, fueron los niños los que corrieron con los gastos de la imagen en 1950. Desde entonces los niños de todas las cofradías sacan en procesión el paso de la borriquilla. En el *Itinerario de Egeria* (381-384) se lee sobre el Domingo de Ramos: “*Acuden los niños de aquellos lugares y a los que no pueden caminar por ser pequeños sus padres los llevan a cuestas. Todos van con ramos: unos de palma y otros de olivo*”. *Peregrinación de Egeria*. Salamanca: Sígueme, 1994, p. 71.

<sup>39</sup> Al revestirse, marcan significativamente que van a actuar en ‘representación de Cristo Cabeza’. El color rojo símbolo de la realeza, de la sangre, del ‘manto de púrpura que le ‘echaron encima’ los soldados del procurador para la crucifixión.

<sup>40</sup> Son muchos los actos de lenguaje verbales que se realizan en toda acción litúrgica: moniciones, oración colecta, narración, súplica, intercesión, aclamaciones, lecturas, homilía. . .

<sup>41</sup> El gesto de las *manos juntas* expresa que el sacerdote se pone entre las manos de Dios. (“*En tus manos pongo mi espíritu*” (Lc 23,46).

<sup>42</sup> El gesto de la *aspersión* recuerda la lluvia, que Dios manda sobre la tierra para purificarla y hacerla fecunda, agua del Bautismo, agua con la que, por la fuerza de Dios, las cosas traspasan el umbral entre lo profano y lo sagrado. Es algo así como el *agua lustral* de otros ritos, aunque no del todo, porque a la base hay cosmovisiones diferentes.

<sup>43</sup> Este rito rememora la entrada de Jesús en Jerusalén, marcada por signos de fiesta, humildad, entrega y compromiso. A este desplazamiento se le da la categoría institucional de *procesión litúrgica*, con

**PROCESIÓN:** “*El sacerdote y el diácono, revestidos con los ornamentos rojos, que se requieren para la celebración de la misa* (...)”<sup>39</sup> “Después de la *monición*”<sup>40</sup>, el sacerdote dice una de las siguientes oraciones, *con las manos juntas* (...)”<sup>41</sup>. “A continuación *rocia con agua bendita los ramos sin decir nada* (...) Seguidamente *se proclama* el evangelio de la *entrada* del Señor... Después del evangelio, si se juzga oportuno, se puede hacer una *breve homilía*”. (...)”<sup>42</sup>; “Y comienza la *procesión*”<sup>43</sup> hacia la *iglesia* donde se va a celebrar la misa”<sup>44</sup>; (...) “Si se emplea el *incienso*”<sup>45</sup>, *va delante el turiferario con el incensario*. (...) “Seguidamente el que lleva la *cruz adornada, en medio de dos ministros con velas encendidas*”<sup>46</sup>. (...) “A continuación el sacerdote con los ministros y, por último, los fieles, que *llevan ramos en las manos*”<sup>47</sup>. (...) “El sacerdote, al llegar al altar lo *venera* y —si lo juzga oportuno— lo *incienso*”<sup>48</sup>; (...) “Después *va a la sede* (*se quita la capa pluvial y se pone la casulla*)”<sup>49</sup> y, *omitiendo los demás ritos, dice como fórmula conclusiva de la procesión*”<sup>50</sup>; la *oración colecta* de la misa. Dicha esta oración, la misa continúa como de costumbre”.

Lo cual adquiere un significado especial: Procesión es *peregrinación*. En mi parroquia se les invita a los fieles a traer el ramo, para personalizar el gesto y entroncarlo en el hábitat concreto de cada cual. El *Directorio* insiste en que la presencia del *ramo* en los hogares no debe ser tomado como ‘amuleto’ contra posibles males, sino como recordatorio de “un testimonio de la fe en Cristo, rey mesiánico, y en su victoria pascual.” (núm. 139), que los creyentes han de dar .

<sup>44</sup> “La entrada del Señor en Jerusalén, ya desde antiguo, se conmemora con una procesión, en la cual los cristianos celebran el acontecimiento, *imitando las aclamaciones y gestos*, que hicieron los niños hebreos cuando salieron al encuentro del Señor, cantando el fervoroso “Hossana”. *Carta Circular*, núm. 29.

<sup>45</sup> El *incienso* es signo de la aspiración, de anhelo de trascendencia y de encuentro con el Señor. *Turiferario e incensario* son signos la liturgia celeste. “*La columna de incienso, que lentamente, convertida en nube, se eleva a los cielos, intensifica asimismo la idea de aspiración, de ascendente anhelo, que se manifiesta también en las manos y rostros elevados de los que oran*”. GUARDINI, R. *El espíritu*. . . p. 55.

<sup>46</sup> La cruz de esta procesión es una cruz triunfal, gloriosa, de victoria ya alcanzada. Se adorna como se adorna el cirio pascual o la pila bautismal en la Vigilia Pascual.

“*La esbelta columna de los cirios, con su sensación de altura y coronados por la llama simbólica que los va consumiendo lenta y dulcemente, encarna la idea de sacrificio, pero el sacrificio voluntariamente ofrecido por el alma generosa*”. GUARDINI, R. *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>47</sup> Llevar ramos en las manos para personalizar el gesto de alabanza. El gesto de las manos es muy frecuente en la liturgia, como lo es la vida de Jesús: tocar, bendecir, tomar imponer... En la Ordenación Sacerdotal son *ungidas*, para que se conviertan en las manos de Jesús.

<sup>48</sup> Gesto de veneración al altar, que representa a Cristo. Vemos pues diferentes grados de presencia de Cristo en la celebración: evangelio, imagen, (si la hay), sacerdote, pueblo reunido, altar, pan y vino consagrados. Se asume esa presencia venerándola de diversos modos: postración, genuflexión, inclinación, beso, incensación, iluminación, adorno floral. . . etc.

<sup>49</sup> Con este gesto se marca el cambio de función: del *camino* se pasa a la *mesa*.

<sup>50</sup> Con lo cual se pone de manifiesto que la misa comenzó al bendecir los ramos y que la acción litúrgica discurre desde entonces sin solución de continuidad.

• JUEVES SANTO<sup>51</sup>

**MISA CRISMAL**<sup>52</sup>: “La bendición del óleo de los enfermos, del óleo de los catecúmenos y la consagración del crisma, ordinariamente la hace el obispo en este día, en la misa que se celebra por la mañana”<sup>53</sup>.

**MISA VESPERTINA DE ‘LA CENA DEL SEÑOR’**: “El *sagrario* ha de estar completamente vacío<sup>54</sup>; se ha de *consagrar*<sup>55</sup> en esta misa suficiente<sup>56</sup> pan para que el clero y el pueblo puedan comulgar<sup>57</sup> hoy y mañana<sup>58</sup>”<sup>59</sup>. “Se dice Gloria<sup>60</sup>. Mientras se canta, se hacen sonar las campanas,<sup>61</sup> que ya no se vuelven a tocar hasta la Vigilia Pascual,<sup>62</sup> a no ser que la Conferencia Episcopal o el Ordinario juzguen oportuno establecer otra cosa”. “En la homilía<sup>63</sup> se comentan los grandes misterios que se cele-

<sup>51</sup> “La Iglesia celebra cada año los grandes misterios de la redención de los hombres desde la Misa vespertina del jueves en la Cena del Señor “hasta las Vísperas del domingo de Resurrección”. Este período de tiempo se denomina justamente el “Triduo del crucificado, sepultado y resucitado”; se llama también “Triduo pascual” porque en su celebración se hace presente y se realiza el misterio de la Pascua, es decir el tránsito del Señor de este mundo al Padre. En esta celebración del misterio, por medio de los *signos litúrgicos y sacramentales* la Iglesia se une en íntima comunión con Cristo, su Esposo”. *Carta Circular sobre la preparación de la Pascua*, núm.38. Se subraya la comunicación por signos. Siempre en Jueves Santo, y en paralelo con los actos litúrgicos, se celebra, por el barrio húmedo de León, la *Procesión del entierro de Genarín*, un pícaro borrachín que murió atropellado en 1929. Emula su afición al vino y termina con un brindis de orujo o una quemada. Lo organiza la *Cofradía de Nuestro Padre Genarín*. También el *Juego de las Chapas*, que remite a las *suertes* que echaron los soldados sobre la túnica de Cristo, se celebra esta noche de Jueves Santo hasta la madrugada del Viernes en Palencia, León, Zamora, Valladolid. Nos encontramos que en muchos lugares de Castilla y León se celebran hoy, anticipadamente, Procesiones del ‘Santo Entierro’. Algunas muy conocidas como la de las ‘Capas Pardas’ de Zamora con el canto del *Misere* a las once de la noche.

<sup>52</sup> *Acciones*: concelebración, bendición de los óleos, consagración del crisma, renovación de promesas sacerdotales; *cosas*: óleos, crisma; *personas*: obispo, presbiterio; *deixis temporal*: por la mañana; *gestos específicos*: el obispo, al bendecir y consagrar, en cierto momento *sopla* sobre el crisma a la hora de consagrarlo para infundir, con este gesto, el Espíritu. En estos ritos se muestran los *tria munera* del sacerdote: enseñar, regir, santificar, que Benedicto XVI ha explicado magníficamente durante el Año Sacerdotal. 35. “La Misa crismal, en la cual el Obispo que concelebra con su presbiterio, consagra el santo Crisma y bendice los demás óleos, es una manifestación de la comunión existente entre el obispo y sus presbíteros en el único y mismo sacerdocio y ministerio de Cristo”. *Carta Circular*., núm.35

<sup>53</sup> Estos gestos de bendición y de consagración se llevan a cabo sobre elementos naturales (aceite de olivo y perfumes) que subrayan la emergencia de la naturaleza en la gesta de la salvación. Lo hace posible la sacramentalidad básica de las cosas, que Cristo asume como asumió la naturaleza humana para ser Dios-con-nosotros. “*Mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura, y yéndolos mirando, con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura*”. S. JUAN DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual*. Madrid: BAC, 1964, 5ª estrofa. “La recepción de los óleos sagrados en las distintas parroquias puede hacerse o antes de la celebración de la Misa vespertina “en la Cena del Señor”, o en otro momento más oportuno. Esto puede ayudar a la formación de los fieles sobre el uso y efecto de los óleos y del Crisma en la vida cristiana.”. *Carta Circular*., núm. 36.

<sup>54</sup> No es una medida meramente práctica sino que se muestra la ‘novedad’ de la Pascua. También Jesús será enterrado en un sepul-

cro en este día: la institución de la sagrada *eucaristía* y del sacramento del *orden* y el *mandato* del Señor sobre la caridad fraterna. Después de la *homilía*, en aquellos lugares donde lo aconseje el bien pastoral, se lleva a cabo el *lavatorio de los pies*”.

**LAVATORIO DE LOS PIES**<sup>64</sup>: “El lavatorio de los pies, que, según la tradición, se hace en este día a algunos hombres previamente designados, significa el servicio y el amor de Cristo, que ha venido “no para ser servido, sino para servir”. Conviene que esta tradición se mantenga y que se explique según su propio significado”<sup>65</sup>.

“Los *varones* designados<sup>66</sup>, acompañados por los *ministros*, van a ocupar los *asientos* preparados<sup>67</sup> para ellos<sup>68</sup> en un

cro en el que nadie había sido enterrado y la mañana de pascua los discípulos hallan ‘vacío’ el sepulcro.

<sup>55</sup> Consagración eucarística.

<sup>56</sup> En la multiplicación de los panes se dice: “*Comieron todos hasta saciarse. Se recogieron los trozos que les habían sobrado: doce cestos*” (Lc.9, 17).

<sup>57</sup> Para que ‘comulgue’ también el clero, porque al día siguiente, Viernes Santo, no habrá consagración.

<sup>58</sup> Como el padre de familia que se preocupa que no falte el pan en la mesa: ‘danos hoy nuestro pan (de cada día), del mañana’.

<sup>59</sup> Los números entre paréntesis remiten a las Rúbricas del *Misal Romano* sobre el Triduo Pascual.

<sup>60</sup> Canto de alabanza por excelencia antes de entrar en la ‘agonía’. Se sugiere que no se recite simplemente, sino que ‘se cante’.

<sup>61</sup> La *campana*, sobre todo lo hacía en el pasado, marca los ritmos de la vida de la comunidad: alegría y tristeza, convocatoria y despedida, anuncio y denuncia, paz y peligro...etc. El Triduo Pascual es como un Oratorio que se desarrolla entre los acordes del Gloria de Jueves Santo y los del Gloria de la Vigilia Pascual

<sup>62</sup> Esta austeridad litúrgica se marca por la ausencia de instrumentos en las celebraciones hasta la Vigilia Pascual: “Durante el mismo período de tiempo, el órgano y cualquier otra música instrumental pueden usarse sólo para mantener el canto”. *Carta Circular*., núm. 50

<sup>63</sup> En las celebraciones litúrgicas la *comunicación verbal* realiza muchos *actos de lenguaje*, cada uno con su ‘fuerza ilocucional’ específica como, por ejemplo, saludar, despedir, suplicar, consagrar, narrar, decir, orar, suplicar, dar una homilía, leer...etc. Las rúbricas hablan de cómo deben ser realizados: “con voz alta y clara, (...) la voz ha de corresponder a la índole del respectivo texto, (...) téngase en cuenta la clase de celebración y la solemnidad de la asamblea, (...) la índole de las lenguas y los caracteres de los pueblos”. *Ordenación General del Misal Romano*. 2005, núm. 38.

<sup>64</sup> “En cuanto al rito del *lavatorio de los pies*, se le encuentra ya a mediados del s.V, en Jerusalén. El rito se extendió después a todo Oriente y de allí, a Occidente”. (Nocent, A., o.c.) “Al servir y lavar los pies a su criatura, Dios se revela en lo más propio de su divinidad y da a conocer lo más hondo de su gloria”. BALTHASAR, H. U.von. *El Misterio Pascual*. En *Mysterium Salutis*. Manual de Teología como Historia de la Salvación, vol.3, tomo 2. Madrid: Cristiandad, 1971, p. 143.

<sup>65</sup> *Carta Circular*., núm. 51.

<sup>66</sup> Las personas a las que se les lava los pies serán *varones* y *designados previamente*. Para representar a los *apóstoles* que eran varones y a los que Jesús había elegido, - “*no me elegisteis vosotros, fui yo quien os elegí*”. Nada se dice ni del número, ni de la edad, ni de la condición. También se subraya que han sido *elegidos*.

<sup>67</sup> Gesto de desplazarse y de sentarse.

<sup>68</sup> También a Jesús le ‘preparan’ los apóstoles lo necesario para la Cena Pascual.



lugar visible a los fieles<sup>69</sup>. El sacerdote (dejada la casulla,<sup>70</sup> si es necesario) se acerca a cada una de las personas designadas y, con la ayuda de los ministros<sup>71</sup>, les lava los pies<sup>72</sup> y se los seca”

**LITURGIA EUCARÍSTICA**<sup>73</sup>: “Al comienzo de la liturgia eucarística se puede organizar una procesión<sup>74</sup> de los fieles con dones para los pobres”. Cuando se utiliza el Canon Romano: “Después de ‘Reunidos...’ (...) Con las manos extendidas<sup>75</sup>: ‘Acepta, Señor en tu bondad esta ofrenda de tu siervo’. (...) Luego junta las manos<sup>76</sup>: ‘Por Cristo nuestro Señor. (...) Junta las manos: ‘El cual hoy, la víspera de su padecer por nuestra salvación y la de todos los hombres...’ (...). Toma el pan<sup>77</sup> y, sosteniéndolo un poco elevado sobre el altar, prosigue: ‘tomó pan...’ (...). Se inclina un poco<sup>78</sup> (...). Acabada la distribución de la comunión<sup>79</sup>, se deja sobre el altar el pixis con el pan consagrado para la comunión del día siguiente. La misa acaba con la oración después de la comunión”.

<sup>69</sup> Es precisa la ‘visibilidad’ del gesto, para que hable a los fieles; acción, pues sacramentalizada. ‘No se enciende una lámpara para esconderla debajo del celmín, sino sobre la mesa para que alumbré a todos los de la casa’.

<sup>70</sup> Gesto que reproduce el gesto de Jesús: ‘se levanta de la mesa, se quita sus vestidos’ (Jn 13,4) y que anticipa el despojo, - ‘se despojó de su rango y tomó la condición de esclavo’ (Filp. 2, 7) – que había supuesto la Encarnación y del que más tarde será objeto Jesús: ‘le desnudaron y le echaron encima un manto color de púrpura’ (Mt. 27,28). Anotamos que mientras en el lavatorio Jesús se quita sus vestidos, los soldados le desnudan y le echan encima un manto de púrpura. Ya está revestido el sacerdote, para ofrecer el sacrificio. También el sacerdote se vestirá de rojo para los oficios de Viernes Santo. Juan describe el lavatorio en términos muy similares a como hacen los sinópticos con la última cena. De hecho ocupan lugares correlativos en sus respectivos evangelios.

<sup>71</sup> Matiz nuevo respecto al gesto de Jesús: él no se hace ayudar pero el sacerdote sí. ¿Por qué?

<sup>72</sup> Lavar y secar: purificación y habilitación para seguir la misión. Lavar los pies de los que anuncian el evangelio. Han de sacudir el polvo, que se les ha pegado, cuando no sean bien recibidos. Son hermosos, como dice Isaías, esos pies. Parte humilde del cuerpo, trabajo de los esclavos. Así lo señala Jesús en casa del fariseo Simón: la pecadora arrepentida le riega los pies con lágrimas, se los seca con los cabellos, se los besa y se los unge con perfume. (Lc. 7,44-46). Gesto anticipatorio del Lavatorio de los pies por Jesús: ‘las prostitutas os precederán en el Reino de los cielos.’ Jesús no besa los pies de los apóstoles, pero la pecadora sí y el sacerdote también. Llorar y consolar: ‘los que sembraban con lágrimas cosechan entre cantares’. Secar, enjugar: ‘Y enjugará toda lagrima de sus ojos’ (Ap. 21,4).

<sup>73</sup> Prácticamente son los mismos gestos que en otras misas. Hemos subrayado algunos especialmente en torno a la consagración.

<sup>74</sup> Comunicación no verbal: a través de esta procesión se significa que la vida camina hacia el altar, donde se hacen presentes las necesidades del género humano: la Iglesia peregrina.

<sup>75</sup> Manos extendidas, reproduciendo el gesto de Jesús en la cruz intercediendo por la humanidad ante el Padre.

<sup>76</sup> Juntar las manos: gesto de entrega, de disponibilidad, como el vasallo ponía sus manos entre las de su Señor, renunciando a su voluntad: ‘que no se haga lo que yo quiero sino lo que quieres tú’.

<sup>77</sup> Gesto de alguien que toma las riendas de su vida, de que no le quitan la vida sino que la da.

<sup>78</sup> Gesto de reverencia y de respeto. Dependiendo el grado de la inclinación la reverencia será mayor o menor, alcanzando el grado máximo en la postración, tal como se practica el Viernes Santo y en la Ordenación Sacerdotal. Y la forma intermedia es la genuflexión o el ponerse de rodillas.

**TRASLADO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO**: “Dicha la oración, el sacerdote de pie ante el altar,<sup>80</sup> pone incienso en el incensario<sup>81</sup>, y de rodillas incienso tres veces<sup>82</sup> el Santísimo Sacramento. Después, poniéndose el paño de hombros, toma en sus manos el pixis y lo cubre con el humeral”<sup>83</sup>.

“La cruz abre la procesión<sup>84</sup>, en la que en medio de cirios e incienso<sup>85</sup> se lleva el Santísimo por la iglesia<sup>86</sup> hasta el lugar de la reserva preparado<sup>87</sup> en alguna capilla convenientemente ornamentada<sup>88</sup>. Mientras tanto, se canta el himno ‘Pange, lingua’, en castellano: *Que la lengua humana* (excepto las dos últimas estrofas) u otro canto eucarístico”. (...) “Cuando la procesión ha llegado al lugar de la reserva, el celebrante deja el pixis y, poniendo incienso, lo incienso de rodillas, mientras se canta el *Tantum ergo*, en castellano: *Adorad postrados*. Después se cierra el sagrario o la urna de la reserva”<sup>89</sup>. (...) “Después de un tiempo de adoración en

<sup>79</sup> Gesto del padre de familia que distribuye el alimento en la casa: ‘abres tú la mano y sacias de tus bienes a todo viviente’ (Ps 145,16).

<sup>80</sup> Gesto de reverencia, (‘nos haces dignos de estar de pie ante ti, cf. 2ª Plegaria Eucarística), y de disponibilidad para emprender la marcha, cuando el Señor ordene.

<sup>81</sup> El incienso es una planta aromática muy presente en las celebraciones del templo de Jerusalén: ‘Suba mi oración, Señor, como incienso en tu presencia’.

<sup>82</sup> El incensar una, dos, o tres veces marca el grado de dignidad de quien lo recibe. Aquí es el grado máximo subrayado por la postura de rodillas.

<sup>83</sup> Gestos de respeto que acentúan la sublimidad del Misterio, la grandeza de lo santo.

<sup>84</sup> Gesto militar: abre el desfile el estandarte, - *vexillum crucis*. En la liturgia, como en la vida, Cristo siempre va a la cabeza de su pueblo.

<sup>85</sup> Arrojado como lo estuvo Jesús en su entrada en Jerusalén, cuando subió para celebrar la Pascua definitiva. *Honores de rey, honores de Dios*.

<sup>86</sup> Movimiento procesional. Luego el día de Viernes Santo, cuando se le vaya a recoger, para distribuir la comunión, se hará “pasando por el recorrido más breve”, porque se trata de un gesto práctico y el centro de atención, en ese momento, está en Cristo muerto.

<sup>87</sup> Se invita a preparar este lugar como los apóstoles prepararon el cenáculo. No improvisación, ni desidia.

<sup>88</sup> “La capilla de la reserva no se prepara para representar “la sepultura del Señor”, sino para conservar el pan eucarístico destinado a la comunión del Viernes de la Pasión del Señor”. *Carta Circular*, núm.55.El *Directorio* también insiste en que no debe tener forma de mausoleo, ni de capilla funeraria. Últimamente se ambienta con elementos que recuerdan la Última Cena: mesa baja, manteles, platos, cojines, pan y vino, jofaina y palangana, restos de comida, 13 velones, 30 monedas... Nosotros en la Parroquia de S. Pascual Bailón, patrono internacional de las Asociaciones Eucarísticas, ponemos en el Monumento su imagen. Tiene en una mano la custodia y en la otra le ponemos un trozo de pan común, que ha estado en el Monumento. Explicamos que él nos ayuda a conseguir, de parte de Dios el ‘pan del cielo’ y el ‘pan de cada día’. Luego, cuando lo devolvemos a su sitio sigue ostentando ambos ‘panes’. Así enlazamos la Semana Santa con el resto del año a través del ‘pan’ que estuvo en el monumento, durante la adoración.

<sup>89</sup> Es muy interesante que las rúbricas dejen abierta la posibilidad. Ello favorecerá la creatividad.

silencio<sup>90</sup>, el sacerdote y los ministros, hecha la *gemflexión*<sup>91</sup>, vuelven a la *sacristía*<sup>92</sup>. “Seguidamente *se despoja el altar* y se quitan, si es posible, *las cruces de la iglesia*. Si quedan algunas cruces en la iglesia, conviene *que se cubran con un velo*”<sup>93</sup>.

#### • VIERNES SANTO<sup>94</sup>

“En este día, en que “ha sido inmolada nuestra víctima pascual: Cristo”, la Iglesia, *meditando* sobre la Pasión de su Señor y Esposo y *adorando* la Cruz, conmemora su nacimiento del costado de Cristo dormido en la Cruz e *intercede* por la salvación de todo el mundo”<sup>95</sup>.

“El altar debe estar *desnudo por completo: sin cruz, sin candelabros, sin manteles*”<sup>96</sup>. “El sacerdote y el diácono, *revestidos de color rojo* como para la misa, *se dirigen al altar*, y, hecha la *debida reverencia*, *se postran rostro en tierra* o, si se juzga mejor, *se arrodillan*, y todos *oran en silencio* durante algún espacio de tiempo”<sup>97</sup>.

<sup>90</sup> Es un anticipo de la *Hora Santa*, - o *mágnun mysterium* -, ante el Misterio que calle la lengua y hablen el corazón y las entrañas: “*Adoro te, devote, latens deitas, / quae sub his figuris vere latitas, / tibi se cor meum totum subiicit, / quia te contemplan totum deficit. // Visus, tactus, gustus in te fallitur, / sed auditu solo tuto creditur ... // In cruce latebat sola deitas / at hic latet simul et humanitas ... // Plagas sicut Thomas non intueor*. Este himno eucarístico está plagado de indicaciones sobre la comunicación no verbal: las alusiones al ver, tocar, gustar. Nos limitamos a indicar los términos que aluden a ello. La Carta Circular alude a esa oración silenciosa, no la llama *vigilia*, en estos términos: “Invítese a los fieles a una adoración prolongada en la noche del Santísimo Sacramento en la reserva solemne”, núm. 56.

<sup>91</sup> Nuevos gestos de respeto y reconocimiento. Un lugar adecuado no tiene por qué ser necesariamente un sagrario.

<sup>92</sup> A notar que no todos los movimientos son ‘procesionales’, por ejemplo en este caso es un simple ‘dirigirse a’. No hay despedida. La sobremesa se prolonga hasta la Hora Santa y los oficios del Viernes.

<sup>93</sup> Gesto simbólico de ‘despojo’ y de ‘ocultamiento’ de Dios (*Deus absconditus*) “*me buscareis y no me hallareis*,” dijo Jesús. También para focalizar la atención en una sola cruz y evitar neutralizaciones. La Carta Circular., en el núm. 57 es más explícita sobre estos signos externos: “Terminada la Misa se despoja el altar en el cual se ha celebrado. Conviene que las cruces que hayan en la iglesia *se cubran con un velo de color rojo o morado*, a no ser que ya hayan sido cubiertas el sábado antes del V domingo de Cuaresma. *No se encenderán velas o lámparas* ante las imágenes de los santos.” Así se subraya la *centralidad de una única presencia* en el templo: Cristo en la Eucaristía.

<sup>94</sup> En este día tenemos, a nivel de Piedad Popular, las manifestaciones más cuidadas, grandiosas y sentidas en todas las partes, sobre todo en España. Citamos algunas: Procesión General (Valladolid), Procesión de ‘Los Pasos Grandes’ (Medina de Rioseco), sacados a hombros al grito de ‘¡oido!’, con los asistentes conteniendo la respiración y prorrumpiendo en clamoroso aplauso, cuando los Pasos aparecen en la plaza de Santa María. El Cristo ‘desenclavado’ durante los oficios ‘franciscanos’ en Villavicencio de los Caballeros (Valladolid). La Madrugá rasgada por clarines, bordones, redobles, saetas, sollozos, suspiros, ¡vivas! ... y alumbrada, y perfumada en Sevilla. Santo Entierro de los cofrades con sus ‘sudarios’ en Bercianos de Aliste (Zamora). La procesión de las Capas Pardas y el Miserere en la noche del Jueves y la madrugada del Viernes en Zamora. Procesiones de Silencio. Los tambores del bajo Aragón, especialmente en Calanda, ‘rompiendo la hora’. Los ‘Empalao’s en Valverde de la Vera... etc. Besamanos, besapiés, quinaros, triduos, binarios, novenas, protestaciones ante el Santísimo Sacramento, imposición de hábitos y de medallas, sudarios sobre cruces de piedra, como en la plaza de S.Pablo en Valladolid; prácticas penitenciales, rituales de carracas en

“Después el sacerdote, con los ministros *se dirige a la sede*, donde, *vuelto hacia el pueblo*, con las *manos juntas*, dice una de las siguientes oraciones”<sup>98</sup>. (...).

**PROCESIÓN CON LA SANTA CRUZ:** “*Se lleva al altar la cruz*<sup>99</sup> *cubierta con un velo* y acompañada por dos ministros *con velas encendidas*. El sacerdote, *de pie ante el altar*, *toma la cruz*, *descubre un poco su parte superior* y *la eleva*”<sup>100</sup>.

**ADORACIÓN DE LA SANTA CRUZ:** “El sacerdote, los ministros y el pueblo *se acercan procesionalmente* y *adoran la cruz* mediante *gemflexión simple* o con algún otro signo de veneración (por ejemplo *besándola*)<sup>101</sup> según la costumbre de cada lugar”.

#### • SÁBADO SANTO

“Durante el Sábado Santo la Iglesia *permanece junto al sepulcro del Señor*, *meditando*<sup>102</sup> su Pasión y Muerte, y *se abs-*

Alija del Infantado (León) y de matracas..., Estandartes, guiones, bandas de música, hábitos, medallas, incienso, hachones, faroles, rosarios, peinetas, capuchones, tambores, trombones. Todo en su orden, todo según un protocolo. Todo según rituales más o menos ortodoxos. La estética también ‘habla’. Todos los sentidos, —menos uno que ayuna, el gusto (?),— son convocados: La algarabía de la comunicación no verbal.

<sup>95</sup> Carta Circular sobre la de la Pascua y su preparación, núm. 58

<sup>96</sup> Gestos que visibilicen el vaciamiento, el silencio, la desnudez, despojo y duelo: “Cristo se despojó de sí mismo” (Filp. 2,7). Recuerdo también del despojo de Cristo por los soldados. Cruz ‘desnuda, ideal franciscano: ‘desnudos seguir a Cristo desnudo’.

<sup>97</sup> Gestos: *color rojo* (sangre), la *debida reverencia*, - suma reverencia (*postración rostro en tierra*); pero no *beso* como cuando se dirige al altar en otras ocasiones; al llegar, oración en silencio, - en otras celebraciones el sacerdote, al llegar, saluda, hoy no, el silencio del hombre es el mejor comentario al silencio de Dios. Es Viernes Santo. Dios calla, sus hijos también. Nunca jamás, en la liturgia hay tal austeridad. Hoy en la iglesia se camina ‘como de puntillas’, como ante un niño dormido, como ante un enfermo muy grave, como ante el difunto Jesús (Act. 25, 19).

<sup>98</sup> Tres gestos significativos: ir al lugar de la presidencia, se vuelve hacia el pueblo en actitud de humildad.

<sup>99</sup> “En la ostensión de la Cruz úsese una *cruz suficiente grande y bella*. De las dos formas que se proponen en el Misal para *mostrar la Cruz*, elijase la que se juzgue más apropiada. *Este rito ha de hacerse con esplendor digno de la gloria del misterio de nuestra salvación*; tanto la invitación al mostrar la Cruz como la *respuesta* del pueblo hágase con *canto*, y no se omita el *silencio de reverencia* que sigue a cada una de las *postraciones*, mientras el sacerdote celebrante, *permaneciendo de pie*, muestra *elevada la Cruz*.” Carta Circular., núm.68. ¡Riquísima proliferación de gestos altamente significativos!. Carta Circular., núm. 68.

<sup>100</sup> El ir mostrando la cruz progresivamente tiene una finalidad didáctica: ir asimilando la entrega de Jesús; además el mostrar cómo la revelación de Dios ha sido progresiva en la historia. El adentrarse en el misterio de Dios es un proceso. He subrayado las indicaciones de comunicación no verbal. La cruz es ‘axis mundi’; la elevación: mostrar, hacer visible, ofrenda. Había dicho Jesús: “*Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser levantado el Hijo del hombre*” (Jn 3,14). “*Cuando sea elevado atraeré a todos hacia mí*.” (Jn 12,32) El *gesto litúrgico* hace verdadera, cumple, la profecía de Jesús.

<sup>101</sup> Es muy significativo el ‘beso’ en la liturgia: en misa se besan el altar, el leccionario.

<sup>102</sup> Instrucción para la *actitud de recogimiento*, en este *compás de espera*. La Carta Circular añade: “su descenso a los infiernos y *esperando en la oración* y el ayuno su resurrección”, núm. 73.

tiene<sup>103</sup> del sacrificio de la misa, quedando por ello desnudo el altar hasta que, después de la solemne Vigilia o expectación nocturna de la Resurrección...”.

#### • VIGILIA PASCUAL<sup>104</sup>

“Según una antiquísima tradición, ésta es una *noche de vela en honor del Señor*, y la *vigilia* que tiene lugar en la misma, conmemorando la noche santa en la que el Señor resucitó, ha de considerarse como “*la madre de todas las santas vigiliass*”. Durante la vigilia, la Iglesia *espera* la resurrección del Señor y la *celebra* con los sacramentos de la iniciación cristiana”.<sup>105</sup>

**BENDICIÓN DEL FUEGO:** “*Se apagan las luces de la iglesia*”<sup>106</sup>. En un lugar adecuado, fuera de la iglesia, se enciende el fuego. “El sacerdote saluda, y hace una breve monición sobre el sentido de esta vigilia nocturna: “Seguidamente se bendice el fuego””<sup>107</sup>. “Del nuevo fuego se enciende el cirio pascual (...). Bendecido el fuego nuevo, un acólito, u otro ministro, lleva el cirio pascual ante el celebrante; este, con un punzón, graba una cruz en el cirio.”<sup>108</sup> Después traza en la parte superior de esta cruz la letra griega *Alfa*, y debajo de la misma la letra griega *Omega*; en los ángulos que forman los brazos de la cruz traza los cuatro números del año en curso (...).<sup>109</sup> “Acabada la incisión de la cruz y de los otros signos, el sacerdote puede incrustar en él cinco granos de incienso, en forma de cruz,

mientras dice (...). “El sacerdote enciende el cirio pascual con el fuego nuevo diciendo: La luz de Cristo...”<sup>110</sup>.

#### CONCLUSIÓN

Los lenguajes de la *Piedad Popular* y de la *Liturgia* en Semana Santa se presentan de la mano, pero como yuxtapuestos, cuando debieran ser diferentes, pero complementarios, coordinados, como amachambrados. Algo habrá que hacer. Ganarían ambos y, sobre todo, el honrado, el Señor, quedaría mejor servido. En los tiempos que corren los creyentes no pueden contentarse con que sea de ‘interés’ cultural o turístico, como cuelgan a algunas ‘semanas santas’. Aceptarlo es una vejación, porque se la convierte en *mera representación teatral*. ¿Dónde quedan el Misterio y la experiencia religiosa? Lo que se celebra ¿es realmente el *Paso* del Señor, la Pascua, o simplemente un desfile de *pasos*, aunque sean de los mejores imagineros y portados a hombros? Urge activar la bien programada y siempre indefinidamente aplazada *evangelización* de la piedad popular<sup>111</sup>. Urge la correspondencia entre lo “dicho” y lo “hecho”, como en Jesús (Jn, I, 14) y en sus testigos (Jn. I, I-3). Congresos como éste pueden ser un buen acicate, para comenzar a hacerlo con seriedad y responsabilidad.

<sup>103</sup> La *Carta Circular* puntualiza: “Hoy la Iglesia se abstiene absolutamente del sacrificio de la Misa”, núm. 75.

<sup>104</sup> Es la gran asignatura pendiente de la *Piedad Popular*. No tiene arraigo. En muchas ocasiones es sustituida por ‘cenas de hermandad’ y actos de confraternización con otras cofradías. Hay una llamita de esperanza en la procesión con la ‘*Virgen de la Alegría*’, para alentar el cambio. ¿Seremos capaces de intentarlo? Vale la pena.

<sup>105</sup> *Carta Circular*, núm. 77. Vigilia en la que se espera *celebrando sacramentalmente* la iniciación cristiana.

<sup>106</sup> Para que aparezca que sin Cristo estamos ‘a oscuras’, que Él es la Luz del mundo.

<sup>107</sup> Como el Espíritu se cernía sobre las aguas en el origen ahora entra en el fuego para purificarlo y capacitarlo para que alumbré y aliente, - columna de fuego que guía al pueblo peregrino. En esta ceremonia del fuego entroncan las costumbres populares de hacer hogueras estos días: quemar lo viejo, lo sucio, como la ‘*Quema del Judas*’ en Latinoamérica: personaje público no grato. Y las *hogueras* de Pascua, que han de saltarse, o se marcha sobre carbones encendidos, para purificarse.

<sup>108</sup> Gestos fuertes: grabar con un punzón, incrustar, por ellos se muestra que el propio Cristo, Cordero Pascual, ha sido marcado (como una pertenencia), traspasado. Luego lo serán sus discípulos fieles. Es como un tatuaje de amor, “*ponme cual sello sobre tu corazón, como un sello en tu brazo, porque es fuerte el amor como la muerte*”. (*Cantar de los Cantares* 8,6).

<sup>109</sup> Cristo principio y fin de la historia., la más radical novedad, que inaugura los nuevos cielos y la nueva tierra.

<sup>110</sup> Ya estamos en Pascua. La Iglesia peregrina entra en la ‘tierra prometida’ (procesión hacia el presbiterio) guiada por el *Cirio Pascual*, la Luz del mundo, Cristo resucitado. En la mañana de Pascua se producirá otro ‘encuentro’, siempre un encuentro, pero esta vez será de alegría. En muchos lugares se lleva a cabo con dos imágenes: los hombres llevan un Cristo resucitado, las mujeres una Virgen sobrevestida de negro. Cuando se encuentran, se ‘bailan’, mecen, las imágenes. Entonces éstas, o un ángel como en Peñafiel (Valladolid), le quitarán ese manto (negro=luto), para que aparezca el blanco de la vida y de la alegría pascual: ¡Cristo ha resucitado, Aleluya! .Otra vez los colores, los cohetes, la música los ¡viva!, los aplausos, la suelta de globos y de palomas ‘hablan’ por sí mismos. Pero no todo es liturgia y ‘gori gori’, —como llamaba mi amigo Juan a los cantos de la Iglesia—, también hay *buevos* (interesante el simbolismo del ‘huevo cósmico y relacionarlo con Cristo sepultado y resucitado) y *monas de Pascua* (Cataluña), y *lunes de aguas y hornazos* (Salamanca). Con todo no nos felicitamos, ni intercambiamos el beso de Pascua, como entre los orientales, eso que ésta es la Pascua más grande: la madre de todas las Pascuas. Pero sí lo hacemos en Pascua de Navidad y Año Nuevo. ¿Cosas de nuestra Cristiandad?

<sup>111</sup> “En el momento presente (1987), veinte años después del Concilio Vaticano II, asistimos a un esfuerzo serio de armonizar ambas expresiones (liturgia y piedad popular) de religiosidad”. Comisión Episcopal de Liturgia, *Evangelización y Renovación de la Piedad Popular*, Madrid:PPC, 1987, núm. I). “...queremos crear una mentalidad que facilite la renovación de la piedad popular y la oriente rectamente como ocasión propicia para la evangelización” (Ibíd., núm. 8).



# LA CELEBRACIÓN DEL DOMINGO DE RAMOS EN ZAMORA

Miguel Ángel Hernández Fuentes

OBISPADO DE ZAMORA

Se ha repetido en numerosas ocasiones que el documento más antiguo sobre la Semana Santa de Zamora hace referencia a la procesión del Domingo de Ramos y no es de extrañar, pues ésta es, sin duda, la procesión más antigua que se conoce en la liturgia de la Iglesia. Sabemos que la celebración del Domingo de Ramos, acompañada de algún tipo de procesión, comenzó a celebrarse en Jerusalén durante los primeros siglos del cristianismo, junto a otros ritos que recordaban los días centrales del misterio de la pasión y muerte del Señor.

Ya en el siglo V, la peregrina Egeria relata en su Diario una procesión que bajaba al caer la tarde desde el Monte de los Olivos para ascender a la ciudad, siguiendo en la medida de lo posible, el itinerario seguido por Jesús en su entrada triunfal. La procesión concluía en la iglesia de la Anástasis y participaban en ella como principales actores de la celebración el obispo, que representaba visiblemente a Jesucristo, y los niños que llevaban ramas de palmeras y olivos mientras el pueblo cantaba los himnos y las antífonas<sup>1</sup>.

Según el leccionario armenio de Jerusalén, este rito fue desarrollándose progresivamente a lo largo de los

siglos, hasta que adquirió en el siglo VII la siguiente estructura: bendición, distribución de los ramos y procesión, que se interrumpía varias veces haciendo estaciones. En cada una de ellas se leía el evangelio de la entrada de Jesús en Jerusalén correspondiente a cada evangelista.

Desde la iglesia de Jerusalén la celebración del Domingo de Ramos se extendió por el Occidente cristiano de un modo que todavía desconocemos. Sabemos por San Isidoro que en el siglo VI se desarrollaba algún tipo de celebración en Hispania<sup>2</sup>, testimonio confirmado por el *Liber ordinum mozarabe*<sup>3</sup>. Pero en la liturgia romana, este domingo, el inmediatamente anterior a la Pascua de Resurrección, era principalmente el *Domingo de Pasión*, como terminaría por denominarse<sup>4</sup>. Al menos desde el siglo V hasta el siglo X, la Pasión del Señor constituiría el tema único de este domingo en la liturgia romana<sup>5</sup>.

Dos tradiciones diversas, la jerosolimitana y la romana, que fueron configurándose por separado a lo largo del primer milenio, se unieron en una única celebración en la que confluían dos motivos. Así, el

<sup>1</sup> “A la hora séptima, todo el pueblo sube al Monte de los Olivos, o sea, a *Eleona*, a la iglesia. El obispo se sienta y se dicen los himnos y antífonas apropiadas al día y al lugar y de igual modo, las lecturas. Cuando comienza a ser la hora nona, se asciende con himnos hasta *Imbomon*, que es el lugar desde donde el Señor subió al cielo, y allí se sientan, pues todo el pueblo recibe la orden de sentarse, siempre que el obispo está presente mientras los diáconos todos están de pie. Se pronuncian entonces allí los himnos y las antífonas propios del día, así como las lecturas intermedias y las oraciones. Y cuando comienza a ser la hora undécima, se lee aquel pasaje del evangelio, cuando los niños con ramos y palmas salieron al encuentro del Señor diciendo: “Bendito el que viene en el nombre del Señor” (cf. Mat. 21, 9). A continuación se levanta el obispo y todo el pueblo, se va a pie desde lo alto del Monte Olivete, marchando delante con himnos y antífonas, respondiendo siempre: “Bendito el que viene en el nom-

bre del Señor”. Todos los niños que hay por aquellos lugares, incluso los que no saben andar por su corta edad, van sobre los hombros de sus padres, llevando ramos, unos de palmas, y otros, ramas de olivo (cf. Mat. 21, 8). De este modo es llevado el obispo de la forma que entonces fue llevado el Señor. Se baja desde el monte hasta la ciudad y de allí a la *Anástasis*, caminando a pie todos por la ciudad. Pero, si hay algunas señoras y señores, acompañan al obispo respondiendo y así despacio, despacio, para que no se canse la gente, se llega finalmente por la tarde a la *Anástasis*, donde se hacen las vísperas, aunque sea tarde. Finalmente se hace la oración en la Cruz y se despide al pueblo”. *Peregrinación de Egeria*, cap. XXI.

<sup>2</sup> Cf. SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*, libro VI, 18, n. 13.

<sup>3</sup> Cf. RIGHETTI, 778.

<sup>4</sup> Cf. RAMOS, 8.

<sup>5</sup> Cf. JOUNEL, 227.

Domingo de Ramos conmemoraba a un tiempo la celebración de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén y la Pasión del Señor. Dos tradiciones que unidas se extendieron por todo Occidente a lo largo de la Edad Media y llegaron a Zamora donde las podemos contemplar también juntas en aquella mañana del Domingo de Ramos de 1273.

### LOS RITOS MEDIEVALES DEL DOMINGO DE RAMOS

Sabemos con certeza que a lo largo de los siglos IX y X, gracias a la reforma carolingia, la procesión de las palmas se difundirá por todo el imperio. El rito se presentará entonces como una gran manifestación religiosa y popular que irá incorporando numerosos cantos, bendiciones y expresiones plásticas a lo largo de la Edad Media<sup>6</sup>.

Así ocurrió en Zamora, adonde llegó la costumbre de celebrar el Domingo de Ramos con una representación cantada en la que participaban los niños cantores, el clero diocesano y el pueblo fiel. Así se recoge en dos documentos medievales que sirven de base para nuestro estudio. En el primero de ellos, fechado en 1273, se resuelve la propiedad de una casa ubicada en las cercanías del Mercadillo a favor del Cabildo Catedral. Junto a esa casa, afirma el documento, solían cantar los monaguillos el himno *Gloria Laus* en el Domingo de Ramos cuando venían en procesión desde San Marcos y se hacía allí el servicio a honra de Dios y del Concejo de Zamora<sup>7</sup>.

En el otro documento, fechado en 1279, se autoriza al Cabildo y al clero para que puedan circular libremente por la puerta del Mercadillo para cantar los versos y hacer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos para el servicio de Dios, del rey y para honra de toda la ciudad<sup>8</sup>.

Pero ¿en qué consistía esta representación? ¿Cómo era la procesión aludida en el primer texto? ¿De dónde venían? ¿Hacia donde se dirigían? ¿Qué himnos se cantaban? ¿Qué se hacía a mayor honra de Dios y del concejo?

<sup>6</sup> Cf. ARGEMI, [http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=11394&cat=religioncristiana](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=11394&cat=religioncristiana).

<sup>7</sup> El texto original del documento reza así: “la casa que está en el canto del Castiello a piedras de Mercadiello en que solía morar Pay da Costa e en que suelen cantar los monaziellos en día de Ramos quando uienen de la procession de Sant Marcos Gloria laus es del Cabildo de la iglesia de Sant Çalvador de la Sey de Çamora, e fu e ye en possession della de cinquenta annos acá o mays e por que algunos omnes de nuestro conceyo dizien que era nuestra de nuestro Conceyo, nos sabuda la uerdad que aquella casa ye del Cabildo, quitamos nos da aquella demanda. Et si algún derecho by auemos dámoslo al Cabildo de la iglesia de Sant Çalvador de la de Se de Çamora por quanto sabemos e entendemos que assennaladamente en día de Ramos se faze seruicio e ondra en aquell logar a Dios e al Conceyo de Çamora”. Véase el texto completo en el Anexo a este artículo.

<sup>8</sup> “Otrosí, que el obispo e el Cabildo e la clerecía de Çamora ayan libremente entrada e salida sobre la puerta del Castiello sobre piedras del Mercadiello para

Estas preguntas y otras muchas nos podemos hacer para reconstruir la celebración del Domingo de Ramos en la Zamora medieval. Sabemos que, al comenzar el segundo milenio, se había extendido por todo el Occidente cristiano una curiosa dramatización en la liturgia del Domingo de Ramos. Dicha dramatización había sido recogida por el *Pontifical Romano-Germánico* y difundida desde la corte de Aquisgrán a la liturgia romana<sup>9</sup>. En él se desarrollaba la liturgia del Domingo de Ramos con diversas dramatizaciones, bendiciones y textos en los que se invitaba a participar a todo el pueblo. ¿Habría llegado a Zamora este modelo de celebración? ¿Corresponderían los versos y la representación de Nuestro Señor en el día de Ramos citados en el documento anterior, con la que se desarrolla en este ritual romano? Posiblemente sí. Sabemos que las costumbres locales en la liturgia fueron abolidas progresivamente desde los tiempos de la reforma gregoriana, que asumió como reto la generalización del rito romano con el fin de unificar la liturgia romano-latina en toda la cristiandad. En España, el Concilio de Burgos del año 1080 decretó la abolición de rito hispanomozárabe y su substitución por el romano. Esta abolición determinaría que en Zamora entrara en vigor el *Pontifical Romano Germánico* introducido en Roma con notable éxito.

Cierto que la oposición del clero a este cambio de rito fue notable, pero la nueva liturgia fue imponiéndose progresivamente y en este proceso contribuyeron de manera decisiva los franciscanos. Deseosos de celebrar la liturgia “según la ordenación de la santa iglesia romana”<sup>10</sup>, los franciscanos llevaron los usos y costumbres de la Iglesia de Roma a toda la cristiandad. Para la celebración de los oficios divinos los franciscanos usaban tres libros que difundían por donde pasaban: el Misal, el Breviario y el Pontifical romano. Eran tres libros de fácil uso que utilizaban los capellanes del papa en Roma y que ellos adoptaron por su fácil manejo en los desplazamientos. Portando estos libros, difundieron la liturgia romana hasta los lugares donde llegó su acción apostólica. En palabras de Basurko, “los franciscanos se convirtieron de hecho, en portadores de la liturgia romana por todo el occidente”<sup>11</sup>. Así llegaron a Zamora

*cantar los viersos e fazer presentación de Nuestro Señor en día de Ramos a seruitio de Dios, e del rey, e de mí, e a onrra de la cipdat, assí como siempre fue usado e otorgado por el Conceyo”.*

<sup>9</sup> Preocupado por el estado de la liturgia de Roma, el emperador Otón I encargó el primer *Libro Pontifical*, un libro litúrgico que contenía tanto oraciones como instrucciones sobre el rito. Este Pontifical, nacido en la corte imperial, ha pasado a la historia como *Pontifical romano-germánico*. Fue compuesto en Maguncia en torno al año 950 y supervisado por su arzobispo Guillermo. Fue un libro de gran difusión y éxito que salvaguardó lo más importante de la antigua liturgia romana y recogió el genio creador del Sacro Imperio Romano Germánico.

<sup>10</sup> Así se establecía en la segunda Regla escrita por San Francisco: 2R 3, I.Cf. SAN FRANCISCO, III.

donde conservamos dos ejemplares de estos libros litúrgicos adoptados por los franciscanos<sup>12</sup>.

Además, sabemos que las órdenes mendicantes, y en especial los franciscanos, impulsaron una piedad muy vinculada a la Pasión de Cristo, promoviendo con su predicación diversas prácticas de religiosidad popular, en las que encajaban perfectamente este tipo de representaciones. Los hermanos menores habían llegado a Zamora ya en la primera mitad del siglo XIII, fundando dos comunidades distintas: una de observantes y otra de descalzos. En 1233 se asentaron los descalzos en las cercanías de San Martín de Abajo<sup>13</sup>. Unos años después, en 1246, sabemos que existía otra comunidad de franciscanos, esta vez de observantes, en una ermita dedicada a Santa Catalina, en la margen izquierda del Duero, cuya casa ampliaron en 1260 por mandato del arzobispo de Santiago. De este convento comenzó a salir una procesión de Ecce Homo en el atardecer del Domingo de Ramos a cargo de la Venerable Orden Tercera.

En 1273, fecha en la que arraiga la noticia documental de la celebración del Domingo de Ramos en Zamora, los hermanos menores llevaban ya, al menos, cuarenta años en la ciudad. Su presencia y la generalización del rito romano en Occidente a lo largo los siglos inmediatamente anteriores, nos invitan a pensar que aquellos cantos y aquella representación realizada en las proximidades de la puerta del Mercadillo, siguiera las indicaciones del Pontifical romano. Así los hemos considerado y así lo exponemos a continuación siguiendo las referencias documentales de esta disposición del Concejo.

### a. La bendición de las palmas

A la hora señalada, el pueblo, acompañado por el obispo y los sacerdotes, se reunía a las afueras de la ciudad para la bendecir los ramos. Así lo indicaban las rúbricas del Pontifical romano-germánico<sup>14</sup>. Para ello solía buscarse un lugar elevado, con el fin de reproducir, en la medida de lo posible, la topografía de Jerusalén<sup>15</sup>. De este modo se imitaba la situación geográfica del Monte de los Olivos, un lugar elevado, desde el que accedió Jesús a la ciudad Santa. En Zamora el lugar elegido era la ermita de San Marcos,<sup>16</sup> propiedad del Cabildo Catedral, que se encontraba en una zona elevada y a una distancia considerable de la ciudad<sup>17</sup>. Este lugar permitía reproducir el trayecto recorrido por Jesús al descender desde el Monte de los Olivos, al torrente Cedrón y ascender después a la ciudad de Jerusalén. Desde el alto de Santa Susana se descendía por el barrio de San Lázaro hasta San Martín de Abajo y se ascendía después por la cuesta del Mercadillo hasta la ciudad de Zamora entrando en la Catedral del mismo modo que Jesús entró en el Templo de Jerusalén.

En el entorno de la ermita de San Marcos se congregaba el pueblo de Dios<sup>18</sup>. Allí se leía la lectura del Éxodo: *Venerunt filii Israel in Elim*, donde se recordaban las setenta palmera que existían en Elím<sup>19</sup>. Acabada la lectura, el diácono leía el evangelio de la entrada de Jesús en Jerusalén según San Mateo. A continuación el obispo bendecía los ramos de palma, de olivo o de otros árboles con una larga serie de oraciones y los distribuía entre los asistentes<sup>20</sup>. Una vez distribuidos los ramos, se ponía en marcha la procesión en dirección a la puerta del Mercadillo. Participaban en ella: el obispo, que representaba

<sup>11</sup> BASURKO, 244.

<sup>12</sup> En el archivo de la catedral de Zamora se conserva el Breviario propio de la iglesia de Zamora que según López Martín se trata del mismo breviario “revisado y ordenado por el papa Inocencio III en 1215 y adoptado por San Francisco en 1223 para su orden” (LÓPEZ, “Incipit...”, 195). Posee la estructura del Breviario romano lo que muestra la generalización del rito romano en Zamora y se puede relacionar perfectamente con la presencia de los franciscanos en la ciudad donde poseían conventos de frailes y monjas desde mediados del siglo XIII.

<sup>13</sup> En 1583, el Cabildo Catedral donó “a esta comunidad un herreñal extramuros, junto a la muralla, por bajo del Mercadillo”. (PIÑUELA, 143). Este herreñal estaba en las inmediaciones de la casa por la que litigó el Cabildo, junto a la que se hacía la representación del Domingo de Ramos.

<sup>14</sup> Cf. Para lo que sigue Cf. SCHMIDT, 559-570. El deseo de reproducir en el campo litúrgico las circunstancias de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, señala Righetti, “dio a la procesión de las palmas en el Medievo un movimiento dramático tan vivo y profundo, que quizá no encuentra igual en otras solemnidades del año”. RIGHETTI, 779.

<sup>15</sup> El ordinario de la iglesia de Bayeux, compuesto en el siglo XIII, al mismo tiempo que se celebraba esta procesión en Zamora, afirmaba “ad locum eminentem et excelsum”. RIGHETTI, 779.

<sup>16</sup> “cuando vienen de la procesión de Sant Marcos”. La ermita estaba extramuros de Zamora. Según Piñuela, “existió a la derecha

de la de Santa Susana, inmediata o unida al barrio de San Lázaro” (PIÑUELA, 197). Sabemos de su existencia ya en el año 1183 cuando “Froilá, canónigo y capellán de la iglesia de Zamora, dona al Cabildo de San Salvador (...) la iglesia de San Marcos y unas viñas en Valorio”. (DE LERA, 45). A ella iba el Cabildo en rogativa hasta que en 1708, “el Cabildo acuerda que por la indecencia y pequeñez de su ermita la procesión general se quede en la del Socorro trayendo a ella el santo”. (PIÑUELA, 197). A esta ermita de Nuestra Señora del Socorro continuará el Cabildo yendo en procesión general el día de San Marcos. (PIÑUELA, 216).

<sup>17</sup> De estar “tan lejos” se quejaba el Cabildo que intentó cambiar la rogativa a otros lugares más cercanos como hizo en 1635, acordando mudar la rogativa a la iglesia de San Juan de Puertanueva, si bien al año siguiente se acordó seguir “yendo a dicha ermita”. (PIÑUELA, 197).

<sup>18</sup> A juzgar por estas indicaciones litúrgicas, no es correcto lo que afirma Concha Ventura en su libro *Historia del teatro en Zamora* donde se afirma lo siguiente: “se salía en procesión desde la Catedral, atravesando la llamada puerta del Mercadillo, hasta llegar a San Martín de Abajo, ubicada extramuros de la ciudad, y allí se detenía la comitiva para representar escenas de la vida de Cristo”. VENTURA, 19.

<sup>19</sup> El pueblo de Israel acampó en Elím, “donde había doce manantiales y setenta palmeras” (Éx 15, 27).

<sup>20</sup> Terminadas las oraciones del obispo, los ramos eran entregados por los sacerdotes al pueblo, mientras se cantaba la antífona *Ante dies*.

a Jesucristo, el Cabildo Catedral y diversos clérigos, posiblemente todos los de la ciudad, pues se trataba de una única celebración para toda la urbe<sup>21</sup>. Acudían también los niños cantores y numerosos fieles cristianos<sup>22</sup>. Durante la procesión se alternaban las antífonas procesionales *Cum appropinquaret, Cum audisset, Turba multa, Occurrunt turbae cum floribus*, mientras los niños arrojaban flores al paso de los diáconos. Salían al encuentro del Señor con cantos.

### b. Estación de la Santa Cruz

Cuando llegaban a las inmediaciones de la ciudad, “en el canto de Castiello a piedras de Mercadiello”, es decir, en lo que conocemos hoy como San Martín de Abajo, tenía lugar el homenaje a la cruz o la llamada *Statio Sanctae crucis*<sup>23</sup>. Allí, el clero y el pueblo, separados en dos grupos, se disponían a “cantar los versos e fazer presentación de nuestro Señor en día de ramos”. También los *monaziellos* o la *schola cantorum* de niños se dividía en dos grupos. Uno permanecía con el clero y el otro con el pueblo. Se trataba de un rito simbólico de adoración a la Cruz en el que iban participando sucesivamente todos los miembros de la asamblea: los niños, el pueblo de Dios, los ministros sagrados y el obispo. Mientras unos y otros se postraban ante la cruz, se cantaban diversas antífonas que daban sentido al gesto de cada grupo. Lo hacían en canto llano o gregoriano, difundido por la reforma litúrgica del siglo XI. Iniciaban esta representación los *pueri cantores* que estaban junto al clero entonando la antífona *Fulgentibus palmis*:

*Fulgentibus palmis prosternimur*  
Adornados con palmas nos postramos  
*adveniēti Dómino;*  
ante el Señor que viene  
*huic omnes occurrāmus cum hymnis et cānticis,*  
salgamos todos con himnos y con cantos  
*glorificāntes et dicētes:*  
Dándole gloria y diciendo:  
*Benedictus Dóminus.*  
Bendito el Señor

Los niños cantores, que estaban en el otro grupo, junto al pueblo respondían:

*Occurrunt turbae cum flōribus et palmis*  
Con flores y palmas salen las gentes  
*Redemptōri óbviā:*  
al encuentro del Redentor.

<sup>21</sup> Así lo indica Salvatore Marsili: “la procesión de los ramos se inscribía antiguamente en el cuadro de toda una ciudad, ya que sólo una tenía lugar en ellas”. MARSILI, I3.

<sup>22</sup> “Otrosí que el obispo e el Cabildo e la clerecía de Çamora ayān libremiente entrada e salida (..) para cantar los viersos e fazer presentación de Nuestro señor en día de Ramos”. Avenencia de 1278.

<sup>23</sup> Cf. SCHMIDT, 565.

<sup>24</sup> Éstos son denominados en el *Pontifical Romano-Germánico* como *pueri laici* para diferenciarlos de los niños cantores denominados *scollastici* o *schola infantes*.

<sup>25</sup> A este himno alude el texto de 1273 cuando afirma que “sue-

*et victōri triumphānti*  
y al triunfante vencedor  
*digna dant obsequia:*  
le ofrecen dignos obsequios:  
*Fílium Dei ore gentes prædicant:*  
las naciones proclaman al Hijo de Dios  
*et in laudem Christi*  
y en honor a Cristo  
*voces tonant per núbila:*  
alzan su voz hasta el cielo:  
“*Hosanna in excelsis*”  
¡Hosanna en el cielo!

Entonces los niños cantores avanzaban lentamente hacia la cruz, se quitaban las capas y se postraban ante ella con toda reverencia en señal de adoración. Mientras los niños cantores hacían este rito, los clérigos cantaban una antífona con la que daban sentido a este gesto de adoración:

*Pueri Hebraeorum*  
Los niños de los judíos  
*vestimenta prosternebant*  
extendían sus vestidos  
*in via et clamabant dicentes:*  
en el camino y gritaban diciendo:  
*Hosanna Filio David,*  
¡Hosanna al Hijo de David!  
*benedictus qui venit in nomine Domini*  
¡Bendito el que viene en el nombre del Señor!

A continuación los demás niños que acudían a la procesión<sup>24</sup>, y que no pertenecían a la *schola*, se dirigían hacia la cruz cantando *Kyrie eleison*, depositaban sus ramos a los pies de la cruz y se postraban ellos también. Mientras tanto el clero cantaba:

*Pueri Hebraeorum,*  
Los niños de los judíos,  
*tollentes ramos olivarum*  
tomando en sus manos ramos de olivos,  
*obviaverunt Dominus*  
salieron al encuentro del Señor;  
*clamantes et dicentes:*  
y gritaban diciendo:  
*Hosanna in excelsis,*  
¡Hosanna en el cielo!

En ese momento, los *monaziellos* o la *schola cantorum* de niños se situaban junto a la cruz y, alternando con el clero, cantaban en dos grupos el himno *Gloria Laus*<sup>25</sup>. Cuando

len cantar los *monaziellos* en día de Ramos, cuando vienen de la procesión de San Marcos, Gloria Laus”. Se refiere al himno *Gloria, laus et honor*, precioso himno compuesto hacia el año 800 por el obispo Teodulfo de Orleans y difundido rápidamente por toda la cristiandad. El himno comenzaba con estas palabras:

*Gloria, laus et honor tibi sit*  
Gloria, alabanza y honor te sean dados  
*Rex Christe Redemptor,*  
Rey Cristo Redentor,  
*Cui puerile decus prompsit: Hosanna pium*  
a quien el esplendor de los niños aclamó: ¡Salud al piadoso!



intervenían los cantores que estaban junto al pueblo, todos se dirigían hacia la cruz e inclinaban la cabeza.

A continuación se entonaba el salmo 147, *Lauda Ierusalem*, precedido de una antifona que invitaba a la alabanza. Entonces todo el pueblo avanzaba hacia la cruz, depositando los ramos a sus pies. Tras el pueblo, hacía lo mismo el obispo, acompañado de los sacerdotes y diáconos. Por último, el propio obispo recitaba una oración y tras ella comenzaba una catequesis sobre el sentido de la fiesta.

Terminada la *Statio Sanctae Crucis*, la procesión continuaba ascendiendo hacia la ciudad por la cuesta del Mercadillo. Cuando atravesaban sus umbrales, pasando por la puerta del Mercadillo, el clero y la *schola* entonaban la antifona *Ingrediente Domino in sanctam civitatem*<sup>26</sup> y a continuación mientras discurrían por la rúa en dirección hacia la Catedral o como indica el documento hacia la “Eglesia de Sant Çalvador de la Sey de Çamora” se entonaba el himno *Magnus salutis gaudium*, en el que iban alternado el clero con la *schola*. Una vez en la Catedral, sede del obispo, se entonaba el *Benedictus*. Allí el prelado concluía la procesión con una oración que daba el sentido a toda esta ceremonia. Ciertamente la procesión era un auténtico salir al encuentro de Cristo con himnos y cánticos que reproducía aquella memorable entrada en Jerusalén.

### c. La lectura de la Pasión

Concluida la procesión, ya en la Catedral comenzaba la Misa. Allí se mudaba totalmente el escenario y el tono de la celebración. Los cantos y las aclamaciones de la procesión eran cambiados por el drama del Calvario. En efecto, siguiendo la costumbre de la Iglesia de Roma, la misa del Domingo de Ramos estaba consagrada exclusivamente a la memoria de la pasión de Nuestro Señor. Precisamente este domingo se leía por entero la pasión según San Mateo, el único que, según la antiquísima costumbre romana, se leía en esta semana<sup>27</sup>. La impor-

tancia de la lectura de la *Passio* era ya puesta de relieve en la liturgia antigua que se celebraba, en palabras de San Agustín, con toda solemnidad: *Solemniter legitur Passio, solemniter celebratur*. Para ello se fueron introduciendo diversas anotaciones que servían de guía al lector para modular la voz de distinto modo según interviniesen unos u otros personajes. Los más antiguos evangelizadores, como el de Vercelli del siglo V, así lo atestiguan. En estos libros litúrgicos las palabras de Cristo iban precedidas de una T. Más tarde se introdujeron otras dos marcas: la C al comenzar de nuevo la narración, y la S cuando entran en escena los interlocutores<sup>28</sup>. En torno al año 1000 se introdujo la costumbre de hacerlo con tres personas distintas, costumbre que se extendió muy rápido desde el Norte al resto de Europa. Estas tres indicaciones, utilizadas hoy para la liturgia (Cristo, S Sinagoga y C Cronista) servían para proclamar la pasión con tres cantores distintos.

En la Catedral de Zamora la lectura de la pasión se hacía también con tres cantores, de los cuales uno representaba la parte de cronista, otro la de Jesús y el tercero, la del resto de personajes que intervenían en el relato evangélico<sup>29</sup>.

## LA LITURGIA TRIDENTINA Y SU INFLUENCIA HASTA EL SIGLO XX

El deseo de unificar la liturgia en toda la cristiandad arraigaba ya en el corazón de Edad Media, pero este proceso se prolongó varios siglos, cristalizando definitivamente con el Concilio de Trento. Ya unos años antes, en 1474, pudo imprimirse el *Missale secundum consuetudinem Curiae*, constituyendo por tanto la "edición príncipe" del misal romano. La comisión creada por el concilio de Trento operó fundamentalmente sobre este misal y los frutos de su trabajo vieron la luz el 14 de julio de 1570 con la publicación del *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum Pii V Pont. Max. iussu editum*, pro-

<sup>26</sup> *Ingrediente Domino in sanctam civitatem*

Al entrar el Señor en la ciudad Santa

*Hebraeorum pueri*

los niños de los hebreos

*resurrectionem vitae pronuntiantes*

proclamaban al que es la resurrección de la Vida

*cum ramis palmarum:*

con ramos de palmas

“*Hosanna, clamabant, in excelsis*”.

diciendo “¡Hosanna en el cielo!”

*Cumque audisset populus*

Como el pueblo oyese

*quod Jesus veniret Jerosolymam,*

que Jesús llegaba a Jerusalén,

*exierunt obviam ei*

salieron a su encuentro

*Cum ramis palmarum:*

con ramos de palmas

“*Hosanna, clamabant, in excelsis*”

diciendo “¡Hosanna en el cielo!”

<sup>27</sup> Así lo atestiguan ya en el siglo V San León Magno o San Agustín. Cf. RIGHETTI, 783.

<sup>28</sup> Según Righetti, estas anotaciones no eran más que indicaciones musicales que servían de guía al cantor, según que la melodía se moviese para el canto del *Christus* en el tetracordo inferior del diapasón (*tacite, trabe*), o sobre la dominante (C = *cito, celeriter*), para el texto narrativo, o bien en el tetracordo agudo (S = *sursum*), para las frases interlocutorias. Cf. RIGHETTI, 784.

<sup>29</sup> Parece ser que esta costumbre fue introducida en las iglesias del Norte de Europa hacia el año 1000, y después imitada en el resto de la cristiandad “por exigencias prácticas y quizá también por el deseo, conforme con el gusto de la época, de hacer más dramática y expresiva la narración”. RIGHETTI, 780.

mulgado mediante la bula *Quo primum*. La celebración litúrgica de la Semana Santa quedaba fijada en todo el Occidente cristiano. Salvo ligeras modificaciones y adiciones de nuevos textos durante los pontificados de Clemente VIII (1605), Urbano VIII (1634) y Benedicto XV (1920), la celebración no debió variar mucho desde entonces hasta la reforma de la Semana Santa decretada por Pío XII. Lo que si fueron modificándose con el paso de los años eran los predicadores y la interpretación musical de las antífonas, los himnos y el resto de los textos.

En la catedral de Zamora, que a juicio de Alejandro Luis “puede gloriarse de haber tenido a su servicio a varios de los más eximios maestros de capilla de España”<sup>30</sup>, fueron interpretándose composiciones musicales de acuerdo con los gustos y las modas de cada época. En unas ocasiones, la capilla de música de la catedral interpretaba obras de compositores conocidos y en otras ocasiones se interpretaban la música propia de la catedral, salida de la mente y la pluma de sus maestros de capilla. Entre todos ellos destaca Juan García de Salazar, cuya composición para el Domingo de Ramos ya fue analizada por Albert Recasens con motivo de la celebración del tercer centenario de su muerte (1710-2010)<sup>31</sup>.

Hasta nuestros días ha llegado un sencillo testimonio de la celebración del Domingo de Ramos en la Zamora del Barroco. Se trata del Diario de Antonio Moreno de la Torre, redactado en pleno siglo XVII y editado en los últimos años del siglo XX. En él se cita el sermón del Domingo de Ramos y el canto de la Pasión en la catedral:

“Ramos, gran día como de verano. En la catedral predicó Franco, de lo bueno que se ha predicado en aquel púlpito, la Pasión de Cristo; hacía José Salgado el texto, el racionero, el triple y Judas el músico nuevo, que fue colegial del Chantre, que vino de Málaga. Lucieron”<sup>32</sup>.

Sabemos que por aquellas mismas fechas había una procesión vespertina a cargo de la Venerable Orden Tercera de San Francisco con una imagen del Ecce Homo. Un padre franciscano predicaba el sermón en el convento de San Francisco y a continuación salía una procesión que atravesaba el puente, ascendía por Balborraz y entraba en la Iglesia de San Juan de Puertanueva donde había otro sermón. Visitaban los cuerpos santos en San

Ildefonso y regresaban de nuevo al convento. La procesión era muy concurrida en aquellos años y así se mantuvo hasta el siglo XIX<sup>33</sup>.

Fijado de modo permanente por el Concilio Tridentino, el ritual de la *Dominica in palmis* debía celebrarse del mismo modo en todos los lugares a lo largo de los siglos. Según el misal tridentino, tres ritos principales constituían la celebración litúrgica de ese día. El primero era la bendición de las palmas y los ramos que se hacía en la nave sur de la catedral. El segundo, la procesión, que salía por la puerta del Obispo y, cantando rodeaba la Catedral para entrar por la puerta principal. El tercero, la misa del Domingo de Ramos o de la Pasión del Señor en que se cantaba el relato de la Pasión según San Marcos. De esta celebración tenemos abundante información a lo largo del siglo XX, que por su similitud con los siglos anteriores, nos sirve para presentar la celebración del Domingo de Ramos en la catedral durante, al menos cuatrocientos años.

## LA ADAPTACIÓN A LOS NUMEROSOS CAMBIOS DEL SIGLO XX

En la Catedral, el Domingo de Ramos se celebraba con todo esplendor, especialmente desde la llegada a Zamora de Don Gaspar de Arabaolaza y Gorospe, que renovó la música en el primer templo diocesano mientras ejerció como maestro de capilla entre 1908 y 1959. A pesar de la solemnidad del primer templo diocesano, la participación de fieles en ella no debía ser muy numerosa, pues los habitantes de Zamora se distribuían entre las numerosas parroquias y conventos que poblaban la ciudad<sup>34</sup>.

En 1944 llegaba a la diócesis de Zamora un nuevo obispo, Don Jaime Font y Andreu, que será de capital importancia para la configuración de la celebración del Domingo de Ramos tal como se hace en la actualidad. En 1945 celebraba por primera vez la Semana Santa en la catedral de Zamora y pronto albergó el deseo de “dar el máximo realce y esplendor a la tradicional y solemne misa de Bendición de Palmas celebrada el Domingo de Ramos en la Catedral”<sup>35</sup>. Así, en 1949 invitó a la comunidad del Seminario a participar en los oficios de Semana Santa del primer templo diocesano, procurando con ello que la liturgia tuviese toda la grandeza que recomendaba por aquellas fechas el

<sup>30</sup> LUIS, 17.

<sup>31</sup> RECASENS, 20-30.

<sup>32</sup> LORENZO, 196.

<sup>33</sup> Sabemos que en 1816, tras la invasión francesa, se cambió la imagen del Ecce Homo por una representación de la Entrada de Jesús en Jerusalén. El nuevo paso fue realizado por José de Lera y desfiló hasta el año 1949 en la tarde del Domingo de Ramos. Al año

siguiente, la nueva cofradía, fundada en 1948 encargaba un nuevo paso a Florentino Trapero, el mismo que desfila hasta la actualidad.

<sup>34</sup> Especialmente se llenaban “aquellas que eran designadas para comuniones generales”. *El Correo de Zamora*, 18 de marzo de 1940, p. 4.

<sup>35</sup> *El Correo de Zamora*, 3 de abril de 1950.

papa Pío XII<sup>36</sup>. Un año después, en 1950, el obispo invitó a todas las cofradías a participar en la procesión de los Ramos. La iniciativa episcopal fue secundada por casi todas ellas<sup>37</sup>, resultando la ceremonia muy concurrida. Al año siguiente participaron más cofradías y, a partir de entonces, se mantuvo esta costumbre de comenzar juntos la Semana Santa con la bendición de los ramos y la misa del Domingo hasta el punto de convertirse en una obligación para todas las cofradías y para el Consejo rector de la Junta Pro Semana Santa<sup>38</sup>.

Hasta el año 1956 el rito permaneció invariable. Lo que aumentó fue la solemnidad y la concurrencia de fieles. El Domingo de Ramos de ese año, 25 de marzo, entraba en vigor el nuevo orden litúrgico de la Semana Santa, sancionado por el Papa Pío XII.

Con la llegada de la reforma litúrgica se modificaron sustancialmente estos ritos. El cambio visiblemente más expresivo fue el del color litúrgico. Hasta la fecha, el obispo presidía los cultos del Domingo de Ramos revestido del morado penitente propio de la Cuaresma. A partir de la reforma de la Semana Santa comenzaba a emplearse el color rojo para la procesión de las palmas, manteniendo el color morado para la misa de la Pasión del Señor. Al concluir la procesión, una vez que la asamblea estaba en la catedral, el obispo dejaba la capa pluvial roja y se revestía de la casulla morada para la Misa. Con el Concilio Vaticano II, dejó de utilizarse definitivamente el color morado. Los ornamentos rojos, recogía en su crónica anual *El Correo de Zamora*, “daban vida a la liturgia y la hacía más alegre”<sup>39</sup>.

#### a. La bendición de palmas

El rito de bendición de palmas y ramos tenía tanta solemnidad como la propia misa. Los fieles se reunían en la nave sur de la catedral, conocida como nave de la epístola, pues en el ambón situado a este lado del templo se leía la lectura del Apóstol. Allí tenía lugar la bendición de las palmas. Revestidos con los ornamentos morados, la bendición comenzaba con el *Introito* y, hasta el *Sanctus*, la celebración tenía casi las mismas partes que la misa<sup>40</sup>. En ese momento, el rito daba un giro y comenzaban las oraciones de bendición de los ramos de palma

y olivo. Estas oraciones eran numerosas, por lo que la bendición de los ramos resultaba excesiva. A continuación se rociaban con agua bendita y se perfumaban con incienso. Después el deán, el miembro del clero de mayor rango presente en la catedral, entregaba su ramo al obispo: una palma rizada, artísticamente elaborada, que se emplearía por la tarde en la procesión de *La Borriquito*<sup>41</sup>. Inmediatamente el prelado se sentaba en la sede y comenzaba a distribuir los ramos a los asistentes, primero a los eclesiásticos y posteriormente a las autoridades civiles y militares y a las representaciones oficiales de las cofradías. Todos ellos se acercaban y besaban la mano del obispo y el ramo que éste les entregaba. Mientras, la *schola* entonaba las conocidas antífonas *pueri hebreorum*. A partir de 1965, con las nuevas disposiciones de la liturgia emanada del Concilio Vaticano II, los asistentes recibían las palmas sin besar el anillo pastoral, ni las palmas, como era habitual hasta ese año<sup>42</sup>.

#### b. La procesión

Tras la bendición de las palmas, se iniciaba inmediatamente la procesión litúrgica con la que se trataba de representar simbólicamente la marcha de Jesús hacia Jerusalén y su entrada triunfal en la ciudad de David. Iniciaba el cortejo el turiferario y le seguía la cruz guía portada por el subdiácono, entre dos acólitos. A continuación el clero y en último lugar el obispo. Salían por la puerta del obispo, rodeaban la seo por la cabecera, daban la vuelta a la plaza de la Catedral y entraban de nuevo en la catedral por la puerta principal. En el trayecto iban cantando las antífonas ya citadas<sup>43</sup>. Desde 1949 lo hacía la *schola* del Seminario que acudía la Catedral para reforzar el canto de la capilla de música.

El final de la procesión estaba acompañado de una ceremonia rodeada de profundo simbolismo. Al llegar a la Catedral, el cortejo se detenía ante las puertas cerradas del templo, pero continuaban entonándose cánticos de alegría. Era el momento del canto más popular de la procesión: *Gloria laus*. Se cantaba alternando las estrofas entre un coro, que permanecía dentro de la catedral y entonaba las estrofas, y los que participaban en la procesión que respondían desde el exterior con el estribillo.

<sup>36</sup> Cf. *El Correo de Zamora*, 16 de abril de 1949, p. I.

<sup>37</sup> Según la crónica del periódico local *El Correo de Zamora*, acudieron a la celebración catedralicia la directiva de la Junta Pro Semana Santa y las directivas de las cofradías de la Entrada en Jerusalén, Jesús Caído, Vía Crucis, Silencio, Vera Cruz, Yacente, Damas de la Soledad, Resurrección y el secretario del Santo Entierro. Como puede verse, sólo se notó la ausencia de una representación oficial de Jesús Nazareno y Nuestra Madre, pues el resto de las cofradías hoy conocidas todavía no habían sido fundadas aquel año.

<sup>38</sup> “Las Juntas Directivas de las Cofradías o Hermandades y el Consejo Rector están obligados a asistir a la Bendición de Ramos y Misas estacionales, de Domingo de Ramos y Resurrección. *Estatutos de la Junta Pro Semana Santa de Zamora*, 1986, artículo 30°.

<sup>39</sup> *El Correo de Zamora*, 26 de marzo de 1956.

<sup>40</sup> Tras el *Introito* y la oración se leía la epístola, se cantaba el gradual y se proclamaba el evangelio. La epístola estaba tomada del libro del Éxodo y como evangelio se leía la entrada triunfal del Señor en Jerusalén. Después comenzaba el prefacio que concluía con el *Sanctus*.

<sup>41</sup> La palma rizada que sostenía el Señor en el paso de *La Borriquito*, que desfiló hasta 1949, era la misma que había utilizado el prelado en la solemnidad catedralicia.

<sup>42</sup> Cf. *El Correo de Zamora*, 13 de abril de 1965.

<sup>43</sup> *Cum appropinquaret, Cum audisset, Ante sex dies, Occurrunt turbae, Cum Angelis, Turba multa*. El texto puede consultarse en las notas anteriores.

En la Catedral se interpretaba con la partitura compuesta por Juan García de Salazar<sup>44</sup>.

Con este gesto no se trataba sólo de recordar la entrada de Jesús en Jerusalén. Se trataba de mostrar el profundo significado de la redención obrada por Jesucristo. La Catedral simbolizaba en esta procesión la Jerusalén celeste. A ella se accedía por el gran arco triunfal construido en pleno Renacimiento. Bajo ese arco entraba la iglesia peregrina a la Jerusalén del cielo, pero las puertas estaban cerradas por el pecado de Adán. Entonces el subdiácono, que portaba la cruz procesional, golpeaba tres veces las puertas con el mástil de la cruz y en ese momento las puertas se abrían. Se pretendía representar así un misterio profundo de la fe. Jesucristo con su muerte en cruz abría las puertas del cielo a los creyentes, cerradas por el pecado de Adán. En el interior del templo catedralicio aguardaba la capilla de música de la catedral cuyos cantos representaban a los ángeles festejando la entrada de Jesús en la Jerusalén celestial. La *schola cantorum* del Seminario, que desde 1949 acompañaba con sus cantos la procesión, representaba el júbilo de los hombres que acudían al templo portando la cruz, signo de la victoria sobre el pecado y sobre la muerte. En el momento en que se abrían las puertas del templo, y la procesión pisaba los umbrales de la nueva Jerusalén, representada por el templo, la capilla de música de la Catedral entonaba la última antifona del himno de Teoldulfo conocida por sus primeras palabras, *Ingrediente Domino*, que tan hermosamente musicalizó Don Gaspar de Arabaolaza, y que continúa entonado todavía hoy el Coro Sacro al llegar la procesión a la catedral<sup>45</sup>.

Con la reforma litúrgica que entró en vigor en 1956, se simplificó notablemente este rito que tenía un simbolismo profundo. Se eliminaron las referencias a la Pasión y la procesión se transformó en una aclamación a la realeza de Cristo, no sólo como hijo de David sino como Hijo de Dios. Concluida la procesión, muchos de los asistentes no participaban de la misa pontifical de la catedral, sino que acudían al vecino convento de las Juanas donde oficiaba su capellán<sup>46</sup>.

### c. La Misa del domingo

A continuación tenía lugar la celebración de la misa. El contraste con la procesión precedente era notorio. El júbilo y el bullicio de la fiesta acompañaban la procesión de las palmas. El drama y la desolación secundaban la liturgia de la eucaristía. Como era costumbre en esta

misa, se cantaba la Pasión de Jesús de manera dialogada. Desde los siglos XIV o XV se había introducido esta práctica que realizaban tres ministros. El cronista, afirmaban las rúbricas, debía emplear un tono grave y patético. El sacerdote que interpretaba a Jesús debía hablar con acento dulce y noble, mientras que los demás personajes, representados todos ellos por un mismo sacerdote, debían recitarse en tonos agudos. En la Catedral la pasión era cantada desde los púlpitos y el coro por la capilla de la Catedral alternando con los beneficiados con una partitura a cuatro voces compuesta por el maestro de capilla Juan García de Salazar<sup>47</sup>. Mientras se cantaba la pasión, todos los que participaban en la celebración sostenían los ramos y las palmas en sus manos. Continuaba la misa cantada alternando composiciones en gregoriano con partituras de Antonio Lotti<sup>48</sup>.

### LA LITURGIA ACTUAL

El concilio Vaticano II supuso una profunda renovación de la Iglesia y de la liturgia. Según la constitución *Sacrosanctum concilium* sobre la divina liturgia, debía revisarse “el ordinario de la misa, de modo que se manifieste con mayor claridad el sentido propio de cada una de las partes”. Debía asimismo mismo simplificarse los ritos “conservando con cuidado la sustancia”. Suprimáanse, continuaba el Concilio, “aquellas cosas menos útiles que con el correr del tiempo se han duplicado o añadido (SC 50). Siguiendo estas indicaciones del Concilio, el 3 de abril de 1969, el papa Pablo VI firmaba la constitución apostólica *Missale Romanum*. Un año después, el 26 de marzo de 1970, mediante el decreto *Celebrationis Eucharisticae*, vio la luz el nuevo *Misal Romano*, declarando su carácter de edición típica. En España se hizo una primera edición oficial del misal de 1970, edición que permitió celebrar toda la misa en lengua vernácula. Ese mismo año, el Domingo de Ramos se celebró en Zamora conforme a las nuevas rúbricas. Terminado el rezo de la hora canónica, tuvo lugar la bendición de las palmas con un rito más sencillo que en años anteriores. La procesión siguió el mismo recorrido que hasta esa fecha. Los asistentes salieron por la Puerta del Obispo, dieron la vuelta a la catedral y entraron de nuevo al templo por la puerta principal. Era costumbre que la mayoría de los asistentes a la procesión acudiesen después a misa al vecino convento de religiosas Juanas. Este año, con arreglo al nuevo orden litúrgico, al terminar el desfile procesional comenzó la celebración de la eucaristía en la Catedral, donde per-

<sup>44</sup> Así figura en los programas de cultos de la Santa Iglesia Catedral publicados durante numerosos años en *El Correo de Zamora*.

<sup>45</sup> Composición en do menor, compás binario a cuatro voces mixtas y órgano.

<sup>46</sup> Cf. *El Correo de Zamora*, 13 de abril de 1965, p. 8.

<sup>47</sup> Así figura en los programas de cultos catedralicios.

<sup>48</sup> De Antonio Lotti (1667-1740) se interpretaban los *Kyries*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus* de la misa en si bemol. En gregoriano se interpretaba el *Introito* y en ocasiones también el *Credo*.

manecieron todos los asistentes. Al año siguiente, en 1971, la celebración se ajustó más al nuevo misal y se introdujo una interesante novedad. Siguiendo las disposiciones del nuevo orden litúrgico<sup>49</sup>, el rito de la bendición de palmas se trasladó desde la nave sur de la catedral hasta la iglesia de El Tránsito. Allí se congregaban todos los asistentes, a quienes se les entregan las palmas que portarían ya al comenzar la bendición. Se suprimía el rito de la entrega de los ramos y se simplificaba notablemente la bendición de los mismos, reduciéndola a una única oración de bendición. Asimismo se suprimía la incensación de los ramos manteniéndose sólo la aspersión con el agua bendita. El rito quedaba muy simplificado y “con arreglo a la nueva liturgia, tenía su continuación en la S. I. Catedral a donde se llegaba procesionalmente, celebrándose la santa misa”<sup>50</sup> como sigue haciéndose hasta hoy.

En efecto, a las 10 de la mañana se congregan cada año en la Iglesia de Nuestra Señora del Tránsito el clero catedralicio, presidido por el obispo, una representación de las cofradías y de la Junta Pro Semana Santa, autoridades y fieles en general. Allí tiene lugar la bendición de las palmas por parte del Obispo, la lectura del evangelio de la entrada de Jesús en Jerusalén, correspondiente al ciclo litúrgico de ese año y, a continuación, la procesión hasta la Catedral. Abre la procesión la cruz alzada, le siguen los representantes de las cofradías y la Junta Pro Semana Santa precedida por su bandera, el coro de San Alfonso, el clero y el obispo y detrás de él las autoridades públicas asistentes.

La procesión discurre por la rúa de los Francos, atraviesa el arco de San Ildelfonso y por la Plaza de Fray Diego de Deza y la calle Obispo Manso llega a la Catedral donde comienza la celebración de la eucaristía. En la bendición de las palmas y la procesión canta el Coro de San Alfonso y en la catedral interviene el Coro Sacro. Concluida la celebración de la eucaristía, todos se dirigen al teatro o al auditorio en el que tiene lugar el pregón de la Semana Santa, que comenzó a celebrarse en el año 1951. A las cinco de la tarde sale la procesión de La Borriquita que recorre las calles de la ciudad y que completa plásticamente la celebración litúrgica de la mañana.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1271, julio. [Zamora]

*El concejo de Zamora reconoce que la casa que está situada en el Canto del Castillo, junto al Mercadillo —donde los monazillos cantan Gloria Laus el Domingo de Ramos en la procesión de San*

*Marcos— es propiedad del Cabildo Catedral, y tienen la posesión de ella por cincuenta años o más.*

A.- ACZa 31/III/15

REG: LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*, Instituto Florián de Ocampo. Zamora 1999, núm. 847, pp. 268-269.

Saban cuantos esta carta uieren que nos el Conceyo de Çamora ayemos por uerdad por muchos omnes buenos de nuestro/ Conceyo que la casa que está en el canto del Castiello a piedras de Mercadiello en que solía morar Pay da Costa e /3 en que suelen cantar los monazillos en día de Ramos quando uieren de la procession de Sant Marcos *Gloria laus /* es del Cabildo de la iglesia de Sant Çalvador de la Sey de Çamora, e fu e ye en possession della de cinquen/-ta annos acá o mays e por que algunos omnes de nuestro conceyo dizien que era nuestra de nuestro Conceyo, nos sabuda /6 la uerdad que aquella casa ye del Cabildo, quitamos nos da aquella demanda. Et si algún derecho hy auemos dá-/moslo al Cabildo de la iglesia de Sant Çalvador de la de Se de Çamora por quanto sabemos e entendemos/que assennaladamente en día de Ramos se faze seruicio e ondra en aquell logar a Dios e al Conceyo de /9 Çamora. Et si por aventura Esteuan Meléndez o otro omne dixiesse que nos aquella casa que le la diéramos/ dizimos que el Conceyo nunca le la dio nin le la podiemos dar, ca ayamos por uerdad que ye de la iglesia de Sant/ Çalvador de Çamora assí commo de suso ye dicto.

Et por que aquesta cosa non uenga en dubda mandamos poner /12 nuestro seyello en esta carta en esta carta en testimonio de uerdad.

Esta uerdade fu sabida e la carta mandada por todos/ los omnes buenos de la villa e después fu otorgado por concello general en el mes de julio. ERA de/ mille e CCCos onze annos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGEMI I ROCA, Aureli, “Semana Santa”, [http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=II394&cat=religioncristiana](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=II394&cat=religioncristiana) (consulta 15 abril 2010)
- BASURKO, Xavier. *Historia de la Liturgia*. Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2006.
- CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés. “*Pueri hebraeorum*. La Iconografía de la Entrada en Jerusalén”. *La Opinión de Zamora*, domingo 28 de marzo de 2010.
- DE LERA MAÍLLO, José Carlos. *Catálogo documental medieval de la Catedral de Zamora*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián De Ocampo, 1999.

<sup>49</sup> Así lo expresan las rúbricas del actual Misal Romano: “A la hora señalada se reúnen todos en una iglesia menor o en otro lugar apto fuera de la iglesia a la que se va a ir en procesión”. Hasta entonces la bendición se hacía dentro de la misma Catedral, pero ahora se indicaba que debía hacerse en otro lugar y si esto no era posible se

establecían otras dos formas alternativas: la entrada solemne, con una procesión por el interior del templo, o la entrada simple, omitiendo en este caso la bendición de los ramos.

<sup>50</sup> *El Correo de Zamora*, 6 de abril de 1971, p. 1.

- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Memorias Históricas de la Ciudad Zamora: su provincia y su obispado*. Madrid, 1882.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Pedro y FERNÁNDEZ PRIETO, Enrique. *Semana Santa en Zamora. Crónica de cien años*. Zamora, El Norte de Castilla, 1997.
- JOUNEL, Pierre. "Domingo de ramos. La tradición de la Iglesia. En *El misterio Pascual*. Salamanca, Sígueme, 1967, pp. 222-240,
- LÓPEZ MARTÍN, Julián, "Incipit Ordo Breviarum secundum Consuetudinem Ecclesiae Zamorensis". En LAS EDADES DEL HOMBRE. *Remembranza*. Zamora: 2001, pp. 195-197.
- "Sacramentario". En LAS EDADES DEL HOMBRE. *Remembranza*. Zamora, 2001, pp. 197-198.
- LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TORANZO, Luis. *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2001.
- LORENZO PINAR, Francisco Javier. "Reseña histórica del convento de Nuestra Señora de la concepción de Zamora". En V.V.AA. *389 años del Convento de la Concepción*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2003.
- LUIS IGLESIAS, Alejandro, *La música en la Catedral de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, 1985.
- MARSILLI, Salvatore. "La procesión de los ramos ¿reconstitución histórica o misterio?". En *Asambleas del Señor*. Número 37, 1965.
- PIÑUELA XIMÉNEZ, Antonio. *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y Obispado*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1987.
- RAMOS, Manuel. "Domingo de Ramos. El pórtico de la Semana Santa". En *El Sentido de la Semana Santa. Cuadernos Phase*, 31, Barcelona, 1992, pp. 5-13.
- RECASENS, Albert. "El compositor Juan García Salazar. Notas al programa". En *In Dominica Palmarum*, Zamora, Pórtico de Zamora, 2010.
- RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid, BAC, 1955.
- SCHMIDT, Hermanus. *Hebdomada Sancta*. Roma: Herder, 1957.
- VENTURA CRESPO, Concha María. *Historia del Teatro en Zamora*. Lib. I. Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 2007.



CAPÍTULO II

# ANTROPOLOGÍA





# RITUAL, CULTO, TRANSCENDENCIA

Carmelo Lisón Tolosana

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLÍTICAS

*A Pilar Panero*

Me atrae la idea de ver al antropólogo siempre alerta, leyendo semáforos desde la altura y perspectiva de su ventana; las cosas, las personas, los fenómenos y los hechos, la realidad y las ideas van pasando a su vera como naves cargadas de botín que, en su deslizamiento van enviando señales, no siempre diáfanas, de su carga. Como las formas de la realidad y los sistemas de señales son excesivas voy a reducir el ángulo de mirada en este ensayo a un modo complejo de presentación de lo humano: al ritual, catarata de significado pero con exigencia hermenéutica. Además, y muy importante, el ritual es un universal cultural lo que ensancha su horizonte antropológico porque juntamente con el lenguaje, el arte, la religión y la familia conforma un ámbito mental wittgensteineano persistente que va más allá de la cultura porque lo encontramos en todos los pueblos de todos los tiempos, lo que le coloca inicialmente en otro cuadrante, en otro horizonte analítico difícil de aprisionar. Me refiero al subsuelo del ritual, a sus raíces primarias que hay que bucear tentativamente, con riesgo sin duda, en procesos biológicos que cumplen funciones básicas en la vida humana. El rito es algo muy serio. No voy a decirlo sino a insinuarlo en el primer *scherzo* de este ensayo ritual<sup>1</sup>.

## I

Parece que los homínidos habían desarrollado y practicaban algunos ritos<sup>2</sup>; la idea atrae y no es gratuita. Nuestro antepasado el Neandertal enterraba ya a sus muertos siguiendo prácticas funerarias lo que hace supo-

ner que el rito es más antiguo que el lenguaje ya que, según expertos, su habilidad para hablar como nosotros está seriamente cuestionada. En todo caso el comportamiento ceremonial parece obedecer a precondiciones de nuestra estructura biológica. Todos hemos visto en programas etológicos televisados los rituales de sumisión de los animales y todos sabemos de los sacrificios personales, penalidades y ofrendas corporales penosas que se realizan en santuarios por toda la geografía hispana como, por ejemplo andar descalzos hasta sesenta kilómetros, seguir un paso en una procesión arrastrando cadenas, azotarse, empalarse, dar vueltas de rodillas al templo, etc.<sup>3</sup>, sacrificios de sumisión y expiación que, además y por otra parte, analógicamente recuerdan las mutilaciones codificadas biológicamente en los animales. Algunas arañas y lagartijas al ser perseguidas por un predador se deshacen de algunas patas o de parte de la cola para que se entretenga el perseguidor y ponerse a salvo. El sacrificio ritual de un dedo en situaciones de enfermedad, crisis o aflicción que perdura hoy en pueblos de los cinco continentes, tiene al menos veinte mil años según atestiguan pinturas paleolíticas de manos mutiladas; se practicó en nuestra guerra civil para evitar el frente. El principio subyacente es el mismo siempre y en todas partes: lo que se persigue es salvar la vida sacrificando una parte, algo que todos, animales y hombres dramatizan a su manera objetivando el *rationale* primario *pars pro toto*. Ciertamente se trata de analogías y correspondencias y que hay un hiato que salvar, pero se trata también de una notable similaridad operacional entre

<sup>1</sup> He escrito sobre *Ritual y condición humana* en una monografía que saldrá en Akal.

<sup>2</sup> W. BURKERT. *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religion*, Harvard: U.P. 1966.

<sup>3</sup> Los he descrito en mis monografías sobre Galicia.



Paso de "La Escalera" de Francisco Díez de Tudanca uno de los iconos más admirados y venerados de la Semana Santa de Medina de Rioseco. Fotografía: Carlos González Ximénez.

hombres y animales y, más importante, que al producirse en dos rangos singulares ambos parecen manifestar la predisposición genética a ritualizar, o al menos la coevolución de genes y cultura, lo que aconseja, de paso, la reflexión sobre el rito desde una antropología integral.

Hay otra razón añadida: el rito en cuanto universal cultural —he insinuado— configura una supraunidad o conjunto de elementos de rango también universal, inseparables de alguna de las dimensiones del polivalente rito. Rito implica, en una de esas valencias, culto y éste espacios, tiempos y lugares separados o sagrados, gestos, movimientos, palabras y fiesta, extraversión demostrativa, acción común y, por tanto, otro régimen lógico, otra semántica, contiguos ambos pero diferenciados en enfoque de las analogías y correspondencias, de las resonancias estructurales y ecos funcionales que he señalado entre el hombre y el animal. Estamos ahora en otro terreno, terreno mucho más firme y en el que nos movemos empuñando nuestros propios enfoques y categorías. ¿Qué es el rito en sí mismo, en su modo de ser y presentarse? ¿Cómo acontece en su materialidad? ¿Qué propiedades naturales, substantivas tiene? ¿Qué es, en una palabra, como artefacto? Invito, para apreciarlo sensorialmente en este breve y segundo *scherzo*, a instalarnos cómodamente en una ventana-mirador en cualquier calle pertinente de Valladolid, Murcia, Sevilla, Cartagena o simplemente en Bercianos de Aliste (Zamora) o Calanda en Teruel para presenciar las procesiones semana-santas y absorber primero su polo fisiológico. Vamos a tener experiencias nuevas y emociones intensas.

La procesión viene precedida de sonido (trompetas, tambores, rezos, cantos) que crece según se acerca y que nos prepara emotivamente para el espectáculo; la inicia una cruz o estandarte o bandera que preside, marca e identifica al séquito a la derecha de cofrades que viene en sus mejores galas luciendo túnicas, capas, bandas de tafetán, capuchos, mucetas, insignias, hábitos de variados colores pero siempre de tonos discretos entre los que predominan el negro y el morado. Sorprende, por ejemplo, y ya que estamos en esta tierra tan procesionera, la sinergia de color de la procesión del Santísimo Cristo de la Luz con sus vistosas capas rojas granate, negras, verdes esmeralda y moradas; la radiante belleza del hábito blanco de la Hermandad de la Piedad y el morado oscuro con velo de misterio de los Gremios de Medina de Rioseco y la fuerza de la yuxtaposición del blanco y del rojo de la cofradía del Santo Sepulcro de Medina del Campo, gradaciones vibrantes que nos invitan a penetrar de lleno en la realidad espiritual que encubren. Portan monumentales pasos con las imágenes predilectas, tallas algunas de alta calidad, verdaderas obras de arte como las de Gregorio Fernández, Berruguete, Juan de Juni, Gaspar Becerra, Salcillo etc. bien iluminados y embellecidos con flores; llegan cantando himnos o salmos penitenciales, trenos y misereres según la liturgia y el gusto local. Caminan rítmicamente, con ademán y paso formalizado, en orden estructurado, no ordinario, con gestos y movimientos colectivos estereotipados, actúan solidariamente, en formación compartida —son de la misma cofradía—, todo lo cual intensifica una experiencia armónica, diferente no cotidiana. El movimiento rítmico, de conjunto viene pautado por trompetas, bandas, tambores, campanillas, matracas, timbales y otros instrumentos lo que, sin duda, genera añadida emoción. La cofradía con su nombre, iconos propios, advocación predilecta, historia y leyenda, en la que ya participó el abuelo, recorre lenta, pausadamente como requiere su rango y categoría, las calles y plazas más emblemáticas de la ciudad por las que, para realzar la ocasión, se ha prohibido el tráfico. Ahora todo es diferente, otro, más formal y digno; el ritual, con su varita mágica, con su presencia y escenificación ha tocado la ciudad —también a nosotros—, la ha transformado, la ha sacralizado y, no menos importante, las formas elementales de su ontología —el canto, la música, el ritmo, la percusión, el orden y la belleza imaginera— han provocado sentimientos también elementales. Este tipo de rituales dinamiza nuestra sensorialidad primaria, pero una sensorialidad que nos potencia y envía a un paisaje universal. A éste voy a dedicar unas líneas con el *scherzo* siguiente.

## II

*Scherzo* significa moverse ligeramente, explorar algo con vivacidad y alegría, con graduación pero que, no obstante, puede tener consecuencias serias. Voy a referirme ahora, en levedad, como lo requiere una breve



La religión se canta, se baila, se representa y se teatraliza. Lerma es uno de los numerosos pueblos que escenifican la Pasión. Fotografía: Carlos González Ximénez.

comunicación, a la exégesis de este conjunto de universales presididos por el rito. He comenzado alertando a algo que requiere el enfoque de una Antropología integral: al contexto total del tema, a su fundamentación radical, a lo que parece una predisposición biológica del rito en alguna de sus dimensiones. Este enfoque atenúa en alguna medida la interpretación histórico-social de la perpetuación y ubicuidad universal del rito y lo asienta en roca dura pero requiere de mayor precisión y aquilatación de expertos. Por otra parte, el argumento tanto el histórico, en profundidad temporal, como el cultural pertenecen a otro orden como ya señaló Durkheim hace muchos años en *Les règles de la méthode sociologique*<sup>4</sup>. No tengo duda de que en una Antropología integradora buscamos equivalencias, semejanzas, afinidades, paralelismos y concordancias entre órdenes de hechos heterogéneos, pero sin olvidar, y aquí glosó a Durkheim, en relación a algo más próximo como la Psicología que *en aucun cas* se podrá pedir prestado *purement et simplement* proposiciones para aplicarlas a los hechos sociales, cuanto más si tenemos en cuenta los biológicos. Ciertamente que la cultura es lo nuestro pero sin olvidar, por otra parte, que cuando nos acercamos a los universales culturales como el rito nos apremian también a indagar, o al menos a tener en cuenta, su fundamento primero o bien en los caracteres psíquicos generales de la humanidad o en las predisposiciones genéticas.

Pero afirmémonos en lo nuestro. El desfile procesional con su ritmo, intensidad y belleza cautiva a los sentidos y emociona al producir una experiencia colectiva. Agradan, a nivel elemental, el orden, el paso uniforme, el gesto del brazo y movimiento armónico del cuerpo, el color y la música, la luz y la flor, sin duda, en su simple pasar y acontecer, desde luego, en su materialidad también, pero adquieren mayor vigor y potencia al tener, esas características definidoras, el tinte de lo general, al formar parte de un coro de universales —música, ritmo, gesto, etc.—, fuerzas primitivas que actúan siempre en la psique humana en todo lugar. Tienen una cierta forma y significado existencial inmanente en su modo y manera que producen afectos y sentimientos y pulsiones, *patterns* de sensibilidad y respuestas como llorar, aplaudir, vitorear, conmovirse, cantar saetas al paso de la procesión. Fijémonos en la percusión, por ejemplo, tan común en nuestras procesiones penitenciales; forma parte, para comenzar, del racimo de universales culturales, lo que automáticamente le coloca en otro proyecto analítico. Este modo elemental sonoro genera un coeficiente de seria emoción por su contundencia, repetición y profundidad mayor y mejor que otros instrumentos. Se percute universalmente para indicar transición de un estado a otro, de lo profano a lo sagrado, de la vida a la muerte, para potenciar el culto a los muertos y resaltar la conexión con la muerte. Es un

<sup>4</sup> P. XIX de la 13 edic. PUF, 1956.

Los sacrificios de sumisión y expiación a través del dolor están presentes en los rituales de Semana Santa en distinto grado. Empalao de Valverde de la Vera. Fotografía: Carlos González Ximénez.



factor constante en muchas culturas; también en nuestro cine. Calanda lo practica durante veinticuatro horas para conmemorar la muerte del Señor<sup>5</sup>.

Pero a la vez ese conjunto de factores generadores de experiencias intensas transindividuales en nuestro espíritu se cubre de otra característica óptica a la que llevan todos y cada uno de los objetos y actuaciones que hemos observado desde nuestro mirador. Todos y cada uno de los cánticos son litúrgicos, no profanos, la música *ad hoc*, digna, pausada y clamorosa, las imágenes de la Virgen y de los santos en momentos dolorosos o de angustia, las inscripciones piadosas, las insignias y símbolos sagrados, la compostura y el comportamiento de todos sacramental y por tanto la procesión religiosa en su radicalidad y totalidad. No es posible la duda; pero fijémonos en esta doble concatenación: la presencia y lenguaje de esos objetos y acciones tiene una relación de necesidad o inmediatez, de plena equivalencia porque las cruces, estandartes e imágenes etc. son *sacra* y por tanto nos llevan sin transición a la esfera de lo sagrado, *per se*; pero además y después, porque la unidad de ese *continuum* material y objetivo —hábitos, sonidos, espacios, colores— se opone semióticamente a lo ordinario y cotidiano y normal lo que lo eleva a otro nivel, respecto o capacidad, a una unidad cultural en la que lo realzado y separado linda con lo fascinante, numinoso, y *tremendum*, esto es, con lo religioso. Y la religión es creen-

cia y teología, desde luego, pero como patentiza la procesión, es también y principalmente entre nosotros culto, ceremonia, liturgia, rito y fiesta con la que se tributa honor a la divinidad porque recordamos y entendemos mejor lo que sensorialmente hemos experimentado y gozado. La religión también se canta, se baila, se representa y se teatraliza —numerosos pueblos escenifican la Pasión—; es práctica común, comportamiento colectivo, acción conjunta, procesión, humilde peregrinaje suplicatorio, celebración y emoción, es del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Es lo nuestro. Entre nosotros el pueblo es el hierofante.

El pueblo no es teólogo, vive la creencia en acción, vibra en emociones que visiblemente expresa en sus formas de culto-fiesta inmensamente variadas. Ofrendas de flores, procesiones marineras, cabalgadas a santuarios, javieradas, autos y danzas de reyes y sacramentales, bailes al Niño y al Santísimo, belenes vivientes, villancicos, romerías mil, misteris, auroras, cantos de gozos, dramas sacros, ofrendas de frutos, alfombras de flores, endiabladitas etc. etc. son ideas-acción-emoción que expresan la fe y la devoción que jalonan y marcan un modo de vida. El semantema rito provoca, por su densa conformación, emociones, deseos y sentimientos, movimientos del espíritu, *qualia* internos complejos como puede comprobar cualquier observador que se fije en los espectadores de una procesión (vítores, aplausos, lágrimas), lo

<sup>5</sup> Lourdes Segura lo analiza en *Percusión e identidad. Aproximación antropológica a nueve comunidades del Bajo Aragón Turolense*. Zaragoza 1987.



El pueblo no es teólogo,  
vive la creencia en acción.  
Semana Santa de  
San Lorenzo de  
El Escorial. Fotografía:  
Carlos González  
Ximénez.

que no es difícil entender porque los estados mentales y emotivos están referenciados a las ocasiones y creencias, circunstancias, momentos, espacios y situaciones que los producen; podemos a la vez distinguir, identificar y clasificar actitudes, sentimientos, emociones y reacciones *ad libitum* pero esto dificulta enormemente la precisión, precisión complicada todavía más porque el individuo que íntimamente las experiencia tiene que expresarlas en palabras, gestos y movimientos convencionales que, primero, no son ni monovalentes ni unívocos y segundo, no son suyos sino comunes, lo que necesariamente media la vivencia personal y los hace difícil de discernir en especificidad y codificar. Y mientras que los deseos, intenciones y emociones individuales son lábiles, contingentes y circunstanciales —lo que no disminuye su intensidad momentánea— la acción ritual objetiva códigos estándar, conductas al unísono, rítmicas, comportamientos y emociones estereotipadas, de orden y jerarquía, posiciones institucionalizadas y valores concretos congruentes, regularidades comunes y permanentes, no lo íntimo y personal, no al hombre detrás de la máscara procesional sino a la estructura del ritual y sus consecuencias.

Pero el radar cultural detecta que el ritual en su plenitud es algo más, que borbotea con profundas y personales sugerencias. Estamos marcados *ab initio* por la radicalidad del Mal (con mayúscula) que todos y cada uno de nosotros experimentamos en nuestro propio cuerpo y en la interioridad de nuestro espíritu. Nuestro cuerpo enfermo sufre, decae, se desintegra y disuelve; nuestro espíritu se aflige en ansiedad y angustia; las situaciones críticas de la vida, el azar, la tragedia, el misterio de la crueldad, la agresión y la violencia humanas,

la injusticia y la sinrazón, el vacío de significado y sentido ante las primeridades y ultimidades de nuestra condición, la existencia del Mal original en una palabra, toman, desde luego, diferentes formas y manifestaciones distintas, pero es algo persistente y ubicuo, universal, natural en el sentido de necesario a nuestro predicamento, a la vez que individualmente experimentado, lo que agujonea nuestro cuerpo y nuestro espíritu. Este doble fundamento hace pensar, energiza y espolea procesos de respuesta y aparece, entre otros, el ritual, guerrero abanderado y sofisticado que lucha nada menos que contra la realidad del Mal. Ante experiencias dolientes recurrentes, primarias y universales el ritual es un referente tan radical y primitivo como aquéllas, sus causantes. El dolor y el sufrimiento, la angustia y ansiedad nos llevan, ya desde el Paleolítico, a la acción, al ritual curador.

Pero la acción ritual nos deja perplejos: ¿hay razón para actuar desde esa específica manera? ¿No constatamos repetidamente su deficiencia? Se trata de una acción simbólica que pretende un cierto resultado, acción que implica un principio o principios, ideas y creencias, acción cuyo significado reside en el pensamiento e intención subyacente, esto es, en la pretensión del agente, en su sentido o dirección: lo hago porque creo, pienso y quiero x. Escudriñamos este proceso y lo encontramos muy sugerente y fascinante pero también, sin duda, deficiente. Por otra parte no hay aprioris para que nos veamos siempre en razón y con razón, cada situación humana trágica requiere no sólo su descripción sino descripciones alternativas y tener en cuenta que son precisamente los intereses humanos, las creencias y los deseos

los que formulan nuestros conceptos y reacciones. La intención y la pasión también tienen su agenda.

El ritual procesional en este caso concreto, el ritual religioso alcanza un nivel de generalidad y abstracción autónomo en relación a la ciencia, estamos en otro régimen conceptual. El ritual religioso hierve irresistible, espuma sugerencias, habla a borbotones de promesas de transcendencia. Esos crucifijos exangües, esas dolorosas dolientes y bellas, esos Cristos yacentes ultramuertos nos hablan, en lenguaje divino, el lenguaje de los hombres, espejan a lo divino nuestra sufriente condición, nos sirven de paradigmas de lo que es y somos y de lo que nos

espera, de lo que somos en cuanto parte natural del cosmos y de lo que seremos el Domingo de Resurrección en cuanto espíritus que lo transcendemos; en suma, escenas en acción que prefiguran la vida después de la muerte.

El ritual dulcifica nuestro crudo predicamento al presentar escenarios sacramentales, supremos dramas, *exemplars* que nos enseñan y guían, que nos muestran, veladamente, el necesario, penoso camino y la salida del túnel. Veladamente, porque el ritual es un diamante en bruto que hay que tallar hermenéuticamente. Y algo más, porque el ritual como la enfermedad y la muerte, nos supera.

# THE SACRED IN THE CITY A SOCIO-THEOLOGICAL PERSPECTIVE

Virgilio Elizondo

UNIVERSIDAD DE NOTRE DAME (EE.UU)

*“San Fernando keeps alive the memories of our childhood, puts us in communion with of our ancestors and guarantees our lives into the future.*

*It keeps our Mexican soul alive and lets us feel at home. People come here because here they can be who they are.”*

## INTRODUCTION

Allow me to introduce myself. I am a Mexican American Catholic priest, born and raised in the USA of Mexican parents. For twelve years, I was the rector of San Fernando Cathedral where the popular religious traditions of the Mexican American people were regularly celebrated by the people as they had been passed down from one generation to the next since 1731.

During my 47 years as a priest I have been working in my native city of San Antonio, I have been working with many of the social justice movements of my people fighting for better wages, better educational opportunities, the end of segregating laws and practices, inclusion in the various structures of society and most of all a recognition of the beauty and enduring power of the popular religious expressions of the people that often clash with post-reformation USA Catholic culture. The USA is my country and I love and admire it, yet I am painfully aware that for many of the minorities of this country such as the Native Americans, the Afro Americans, my own Latinos and others, the civic creeds of this country “all are created equal” and “liberty and justice for all” are not yet a reality but a goal to be achieved.

As a social activist, I have seen the political power of these expressions, as I priest I have experienced the depth of devotion they express and as a theologian I have discovered the profound Christian faith that is contained within them. As Pope Benedict XVI expressed in Aparecida, Brazil last year, they are the great treasure of Latin American Catholicism. I am convinced that the religious expressions of the poor and oppressed are privileged icons into the face and heart of God.

The popular expressions of religion function in different ways conditioned by the socio-historical situation of the people. The origins of the popular expressions of the Mexican American people in the city of San Antonio

in the United States of America have their deep origins in the popular expressions of Spain of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, blended with those of the various nations of pre-Colombian America and today a new blend in taking shape with the cultural religiosity of the USA. From the very first moments of the clash between Mexico and the USA, racial mestizaje and popular religious expressions have been the deepest roots of the conflict that in many ways continues to this date. In a recent AP-UNIVISION poll, it was reported that the most discriminated group in the USA is the U.S. Latino. The recent anti-immigration fervor throughout the USA is basically an anti-Mexican, anti-Latino prejudice that has been picking up momentum in recent times.

## THE SOCIO-HISTORICAL SITUATION

In order to appreciate the force of the popular expressions of the faith in San Antonio, it is important to situate them within the history and contemporary context of our city. San Antonio is a city in the United States that has existed under five national flags: New Spain, Mexico, the Republic of Texas, the Confederacy of South and now the United States of America. During all these changes, the one thing that remained constant for the Mexican people is the uninterrupted celebrations of our popular expressions of the Catholic religion.

San Antonio was founded on the feast of Saint Anthony of Padua on June 13, 1691 by Fray Margil de Jesus, a Franciscan missionary from Valencia, Spain. In keeping with the missionary practices of New Spain, the ordinary practice of evangelization consisted in catechism, music and participation in the rich complex of popular expressions of the faith such as Guadalupe, Posadas, Pastorelas, Corpus Christi processions and most of all, *Semana Santa*. The people were not just to hear about the faith, but they were to experience its

foundations through the reenactments of the various moments of the life of Jesus. These popular expressions became the basis of the religious-cultural identity of the newly converted natives of these lands and of the Spanish and Mexican immigrants that would continue to come into these lands.

In 1731, Spanish settlers from the Canary Islands arrived to form the “Villa de San Fernando” and quickly dedicated their parish church to Nuestra Señora de la Candelaria (patroness of the Canary Islands) y Nuestra Señora de Guadalupe (patroness of New Spain / Mexico). They brought with them the rich and dynamic popular expressions of the faith that were common in Spain at that time. It was not long before a very natural *mestizaje* started to take place as the children of the Spanish settlers mixed with the natives and the newly arrived ranchers soldiers and merchants from Mexico. During this period the popular expressions of the faith functioned in a very natural way as the ordinary religious and cultural life of the people. The main religious rituals of the year were organized by the town council since the civic and the religious were but two halves of one whole, of one community. These celebrations provided a common space of togetherness for the various peoples that were making San Antonio their home – natives and immigrants along with their Mestizo children.

After Texas independence from Mexico (1836) and shortly after the Mexican – American War (1845), the Spanish-speaking, Catholic, Mestizo population of San Antonio found themselves to be undesirable foreigners in their own lands! Immediately after independence from Mexico, many new settlers from the United States, Germany, Belgium, Poland, Moravia, Slovakia and many Eastern European countries started to come into Texas – all with very anti-Mexican prejudices. The United States had forbidden any type of race-mixture and from the very first contacts with Mexico, the new comers despised Mestizos as contaminated and impure mongrels, as a type of inferior humanity. Mexicans would be good for cheap labor but not allowed into the ranks of the new Anglo-American, Protestant society. Many laws were passed to keep Mexicans down and ignorant.

With the U.S. conquest of Mexico, fifty percent of Catholic Mexico became part of the predominantly Protestant USA. The White, Anglo-Saxon, Protestants along with the White European Catholics that conquered and took over Texas considered Mexican Mestizos to be a mongrel race and Mexican Catholicism to be superstitious and pagan. Despotic and ugly segregation became the order of the day as Mexicans became an internal colony of the USA. White European Catholics had a special dislike for our Mexican expressions of Catholicism and looked upon the Mexican American people as dirty and uncivilized.

Living in a segregated society where everything Mexican was considered savage and undignified, where we were kept out of many places including English

speaking Catholic churches, and where we were even prohibited from speaking Spanish in our schools, the local Spanish speaking parish churches were the only places where we could celebrate who we were with pride and gratitude. San Fernando became the center and crowning jewel of our pride in the beauty and dignity of our Mexican traditions and way of life. Here we could be ourselves without any apology for being who we were. Gradually the public celebration of our favorite religious rituals became not only manifestations of our common faith but even more so a strong affirmation of our religious-cultural identity and a public expression of defiance. Our public, popular rituals became the symbolic language of resistance to a total assimilation to the basic Protestant culture of the USA. One Mexican American noted: “They might deprive us of many things but they will not take our God-expressions away from us!” I have participated in these rituals in San Antonio since I was a boy and they still continue to be a powerful, mystical and mysterious experience of who we are as Mexican American Catholics in the USA. These rituals became the soul and heart of our people as these celebrations affirm a continuity of life with our ancestors, a vigorous affirmation of our present and a guarantee of the future life that is beginning in us. They are a powerful expression of the inner life and ultimate identity of the people.

In this brief presentation I would like to present one of the three major cultural-religious celebrations. The first one is the feast of Our Lady of Guadalupe on December 12, another one is the Day of the Dead on November 2 and the third one, the one I will present here, is the celebrations of Good Friday. While Guadalupe is the festive celebration of a new creation, Day of the Dead as celebration that life does not end with death, and Good Friday is the dramatic celebration of the triumph of courage and endurance over excruciating suffering and even death.

### VIERNES SANTO (GOOD FRIDAY)

At the end of the Holy Thursday night vigil at midnight the men of San Fernando Cathedral gather to transform the sanctuary of the cathedral into the *calvario*. Their deep spirituality, as they move statues, decorate, and clean up, makes these actions a vital part of the liturgy, rather than simply preparation of setting the stage. The experience of this entire liturgy, from building the *calvario* to burial services in the evening, is a phenomenon that defies any simple explanation. For those who experience it, it is a deeply human and sacred moment. Indeed, the entire twenty-four-hour liturgy is permeated by a mood of awe, reflection and prayer.

The day begins around eight o'clock in the morning when the men and women of the parish gather to dress for the reenactment of judgment, way of the cross and crucifixion. There are no professional actors, only ordi-



nary believers who will live their gospel part for the day. The simple costumes are made by the people themselves. In an atmosphere of excitement and deep reverence, the people gather together in prayer to remind the participants that their mission is to help everyone experience both the extent of human malice and the infinite dimensions of God's love through Jesus. It is important to recall that they are not staging a theatrical drama, but leading people into a human experience of the sacred.

At the *Mercado*, the old Market Square of San Antonio, stages have been set up for Pilate and Herod and the crowd of thousands slowly assembles. Thousands gather to take part in the condemnation of Jesus, the public way of the cross on our very own "Dolorosa Street" in the center of our city and the crucifixion on Main Plaza, the proclamation of the seven last words from the cross, the adoration of the cross and in the evening the "*Pesame y Santo Entierro*." It is probably one of the only cities in the hemisphere where these rituals take place in the very center of the city. The people come in crutches, wheelchairs, babies in arms, children in hand, young and old alike; locals and visitors from other cities and countries. This is the main religious event of the city. At this moment, it is as if we were all together taking part in the original events in Jerusalem which through the memorial reenactment of the people are very alive in San Antonio.

Even though the origins of this tradition are very Catholic, today ministers from various Protestant and Evangelical denominations come together to pray in preparation of what we all are going to experience together. Even though Christian groups are divided in many ways, we are all united in seeking to experience the power of the cross for we know that he died for all of us. We pray for that unity of Christians that we so much desire while acknowledging the pain of our resent day separation. Not only do different denominations come together, but people from different ethnic backgrounds. The ritual is carried out by the Mexican American people of San Fernando but a good representative crowd of all the people of San Antonio is present.

At ten o'clock the trumpet sounds and a centurion announces that Pilate will hear the case against the so-called Jesus of Nazareth. From this point, the words and movements follow the gospel accounts of the Passion. Pilate presents Jesus to the people, hoping that the crowd will take pity, but the crowd demands the cross. Why the crowds changed so quickly and demanded the cross can only be understood in the context of the struggles of the poor not just for a just and better life, but a truly new life. Jesus came out of the struggling poor and marginal people of Galilee. He did not call for revolution which many of his people wanted – that would not have been anything new. Neither did he call for collaboration with the oppressors, others were already offering that option. Rather, in his typical sense

of creative fantasy, he offered new alternatives for humanity that invited everyone to basic change. This was too much for some and blasphemy for other. This bothered many and eventually disturbed everyone. Yet rather than back away from this new alternative for humanity, he accepted the painful rejection, insults, condemnation and death. His power to endure even crucifixion for the sake of a new humanity is the empowerment for those that are working to create a new society that will go beyond the ugly segregating barriers of today.

Wearing a crown of thorns and accompanied by a traditional song, "*Perdona Tu Pueblo, Señor*," Jesus begins to carry his cross through the streets of San Antonio. As the crowd follows the Galilean, the Mercado area, usually full of tourists and music, is completely transformed. This is not a church service or a parade or a political demonstration or an orderly procession of clergy, religious, and pious folks. There are no casual observers because even the reporters become participants in the living drama.

Then, in front of La Margarita, one of San Antonio's favorite restaurants, Jesus falls for the first time. The crowd stops, the singing stops. There is a profound silence. A woman in the balcony sings the famous song, "I Don't Know How to Love Him," from *Jesus Christ Superstar*. No explanation is needed, for her song to the fallen and bloody Jesus seems to express the deepest feelings of the crowd.

The march continues. Slowly Jesus stands up and moves forward with the cross. As Roman soldiers in their shining red capes and armor lead the group onto Dolorosa Street (the actual Via Dolorosa of San Antonio), Jesus falls a second time. The shouts and insults of the soldiers are so real that they have even drawn blows and insults for their cruelty from some of the onlookers while evoking tenderness from others. One time an elderly lady started to strike the soldiers with her cane while insulting them for being so cruel! One year a young boy broke away from his mother and ran to wipe the face of Jesus with his handkerchief tenderly and to kiss him. Another small child called out to his mother, "Mommy, call the police, that's wrong! They can't just hit him like that!"

The archbishop of San Antonio takes on the role of Simon of Cyrene. With great simplicity, he carries the cross, and his face communicates more than any sermon. He is burdened not by the physical weight of the cross, but by the weight of the suffering of the world, the church, and the people. As he walks slowly, bent over under the weight of the cross, he seems to say, "This is truly what being a follower of Jesus is all about; this truly the authentic identity and mission of a bishop."

The news media become part of the re-enactment. During the walk, reporters and cameramen become more intense. Each one wants to get closer, get a better shot, a more piercing sound, and an emotional soundbite. Although they cover the event every year, it is as if

they had never been there before. Although it happened almost two thousand years ago, thousand of miles away, it is reported as if it happened for the first time right in our own city. One television reporter said, “Today I committed the great sin of any reporter. I became so personally involved in what was taking place that I lost some of my best shots. But I recorded them in my heart and they will probably be the best shots I have ever taken!”

At midday the crowd passes through the Justice Center and arrives at the Main Plaza of the city where the crucifixion will take place. Thousands of people are gathered, waiting in breathless silence with their eyes fixed in one direction. Then, as Jesus is stripped and placed on the cross, the sound of the hammer driving in the nails sends chills through everyone. Because the nails appear to be real and the shouts of Jesus are so agonizing, some people believe that this man is really being nailed to the cross.

As the cross is lifted at high noon with Jesus nailed to it, no one moves or even seems to blink. As Mary and the other women approach the cross, their cries of anguish and pain pierce each heart in the crowd, and men and women sob openly with them. The crowd has been transformed by the pain and agony of unjust cruelty. People, especially the poor and excluded, know the helplessness of absolute powerlessness and utter a wordless protest while crying openly.

One year the elderly woman who took on the role of Mary explained: “I knew he (Jesus on the cross) was just a man when I was crying and kissing his feet, but I knew in my heart that it was really Jesus’ own feet that I was kissing at that moment. I did it to ask for forgiveness for all the wrong I have done, God knows I needed this and God got it for me.” It is amazing, everyone knows that is just ordinary persons playing the parts, yet they often express that they serve as icons making the reality represented truly present in the flesh.

The insulting soldiers finally become quiet, and suddenly, as if from the sky itself, the powerful voice of Jesus is heard, “Father, forgive them, for they know not what they do.” When the final word is uttered, “Father, into your hands I commend my spirit,” the only sound heard is the bell tolling in the death of a fellow human being. It has ended – or at least, so it seems. The silent crowd waits. Then, one of the Roman soldiers proclaims the first confession of faith: “Truly, this was the Son of God.” Then –as on the first Good Friday– the crowd slowly walks away.

An elderly participant once told me: “As I was standing there, hearing the hammering of the nails and seeing Jesus raised on the cross, a deep power seems to have possessed me, like I was much more than just me. Tears started to flow down my eyes, I had not cried since I was a child. I was not embarrassed and without even thinking about it, this deep feeling overcame me making me aware that this very moment, I had forgiven my sis-

ter for something that had happened way back and I had never been able to forgive her. Jesus dying on the cross did it for me.” This type of testimony is not at all uncommon for many of the participants.

On one occasion, the chief American Baptist minister took part in these rituals. Later on, he wrote me a letter. “You really messed me up by inviting me to participate in the way of the cross. I have been to the Holy Land many times, but have never been moved so deeply. I have read the passion narratives and preached on them many times, but it was nothing like this. I had a beautiful Easter sermon prepared but after walking the way of the cross through downtown San Antonio, my sermon appeared so lifeless that I had to prepare a totally new one and it became the best sermon I have ever preached.”

Jesus is taken down from the cross and slowly taken through the church into a rest area behind the church where many people come to congratulate and thank him for the powerful witness he has offered. A crucified statue now replaces him in the center of the sanctuary.

In the sanctuary of the church the re-enactment continues with the preaching on the seven last words of the cross. As the choir in the church sings “*Tan solo que solo vas,*” the clergy, vested in crimson red, file slowly down the middle aisle. The people kneel. Each priest prostrates himself at the foot of the cross in a moment of profound, humble prayer. The solemn service begins with the statue of the crucified Jesus presiding. The clergy, including the archbishop, sit on a simple bench. Each scripture reading is followed by a brief sermon, a collective prayer, and a song. The church, the plaza, and its surroundings are crowded with people, but no one moves. All eyes and ears are fixed on the crucified as they reflect on his final message from the cross. This portion of the day ends with the adoration of the cross, usually around 3 in the afternoon. Throughout the rest of the afternoon, people keep coming to be with the crucified one who gave his life for all.

As the sun begins to set, gypsies, dressed in the black of mourning and wearing penitential hoods, arrive to take Jesus down from the cross. They sing lamentation songs while they slowly climb ladders and carefully remove the nails so that his arms collapse. Finally, the body is gently taken down and placed in the funeral litter. The singing continues as women dressed in black, and covered with traditional *mantillas*, anoint the body. The congregation spontaneously joins the lead singer in an unrehearsed lamentation of, “*Ay, ay, ay, ay, ay.*” The burial procession moves down the middle aisle and out into the Main Plaza. With candles and torches, the congregation accompanies *La Soledad*, the solitary mother of Jesus, and the litter carrying his body through Soledad Street and Dolorosa Street, the two main streets around the cathedral that were names for the Good Friday procession. Eventually, the procession returns to the church, which for the night becomes the holy sepulcher.

The body is laid carefully in the center of the sanctuary. Now people begin to file by to pay their personal respects. Many bring simple flowers from their homes to put on the body of Jesus. They come, young and old, rich and poor, white, brown, and black, men with babies, people in wheelchairs, they just keep on coming and coming and coming and coming. In the end, the body of Jesus is covered with a mountain of flowers. They kiss his feet, touch his face, fell his hands. The people's faces seem to ask, "Why? Did we have a part in this? Did we realize what we were doing? Was this killing necessary?"

It continues as people come to comfort *La Soledad*. Mary is no longer alone in her moment of sorrow. People who have suffered a particular crisis during the year come to share their pain with her: parents whose son committed suicide, a mother whose famous son has given grave public scandal, an archbishop who shares the pain of his sinful church. They speak for all of us, and we walk together in our sorrow, giving strength to one another. It is the very sharing of sorrows that gives us collective insight in the meaning of the crucifixion and its life-giving power. In the presence of the body, the mountain of flowers, and *La Soledad*, an inner peace begins to emerge within us. No more words are said, but everyone begins to leave slowly, knowing that a new life has indeed begun within us.

## OBSERVATIONS

As I have observed these rituals over the years and discussed them with colleagues from various disciplines, it becomes evident that there are powerful dynamics taking place: personal, social, cultural and religious. On this day the veil of time and space is removed and Jerusalem, 33 A.D. becomes present in the streets and plazas of San Antonio. Just like in Jerusalem, the ordinary traffic and the hustle and bustle of everyday life continues as the cross moves through the city. It is as if the clock had stopped and we are actually present on the way to Calvary. No sermon or explanation is offered as each one is left to ponder in their hearts the meaning of this spectacle and the ultimate questions that it raises. There is one major difference – in the original, Jesus was taken out of the city to be crucified, in San Antonio he is brought into the very center of the city to be crucified! But the great question still remains.

Why is this totally secular, cruel and bloody execution of an innocent man a sacred event of the ultimate magnitude and the greatest beauty. The crucified people of today's world who are struggling for justice through non-violent means are the privileged interpreters of the original event which far from being the tragic end of a good man's life, was generative of one of the most incredible paradoxes of history: that the execution of an innocent man condemned as a criminal by the unjust justice of society would be a life-giving

force for millions of persons of all ages, of all races and of all the regions of the world. He was condemned as a trouble maker for denouncing segregating barriers and inviting everyone into the common table of God's children. Crusaders for justice are often victimized and even murdered by the dominant society, yet the success of their cause will vindicate them. The crucifixion was the triumph of non-violent and excessive love over the cruel forces of evil. It is this triumph of love that lets us see the beauty of what otherwise would be most horrible and at the same time empowering us to continue our struggles for a new and more accepting humanity regardless of the sacrifices we are called to make.

Through the magic of ritual, the people find themselves participating in the original and originating events that gave rise to Christianity and also to the origins of our lives as Mestizos in these lands. It is truly a ritual of origins and continuity; of suffering and endurance; of violence and holiness, of the secular and the sacred; of repulsive ugliness and stunning beauty, of destructive cruelty and creative love. It is an experience and a revelation of divine love in the nakedness of the most cruel, violent and disgusting actions of human beings deformed by sin. As the Gospel according to John brings out, it is the hour of darkness and equally the hour of glory. In many ways, this is a mirror image of the everyday realities of our contemporary struggles. Through them, we know in our hearts that God truly accompanies us and even takes our place in our most excruciating moments and situations of life. In the crucified God, our own tragedies take on a new life and signification as we live out the great drama of the ongoing struggles between good and evil knowing that crucifixion is but the passage unto a new and better life.

For the Mexican American poor of San Antonio, Good Friday is the day in which we proclaim what is ultimately sacred to us in the way that is truly meaningful to us. We do not wish to impose these religious traditions on anyone, yet everyone is welcome to participate thus breaking any law or tradition of exclusion and segregation. At no time is the sacredness of our struggles and our ability to endure whatever for the sake of the new life we are creating more forceful and inspiring than during the various rituals of Good Friday. We are not seeking to take over but merely to help create a more inclusive society for everyone where each one can contribute their gifts for the enrichment of the whole.

In our struggles for justice and equality, our quest for religious freedom—the right to celebrate God's sustaining and liberating presence amongst us— is the deepest and most urgent of all our struggles. The great challenge is how to become fully integrated into USA society without losing that which is most sacred to us. Without winning this one, we will be defeated in the very process of succeeding for we will simply melt into the mainstream of American society. The cultural-religious identity of a people expressed through the popular devotions, festi-

vals and rituals is the deepest root of identity, the very soul of the people. When they disappear, we will cease to exist as a people. Good Friday is an affirmation of life, not the easy life, but the cost of living out our identity as a people while integrating into the mainstream of the USA way of life.

Throughout the events of the day, it is evident that each individual is an integral part of the ritual, yet the full ritual is beyond and outside of any one person. As a visiting theologian observed, "This experience affirms and enlarges the identity of the person, allowing each one to find a greater sense of self." The act of walking together with a collective focus on the object of the ritual brings everyone to a particular location at a specific moment in time. As each person participates in the ritual, he or she is carried by the very movement of the ritual, all walking, singing, praying, reflecting and responding as one person.

A profound bond of unity is experienced by the very diverse participants but this is not the unity of a military battalion or even the unity of a monastic group praying in perfect uniformity of purpose, dress, gesture, and song where the individual is totally subsumed by the group. Instead, the public faith rituals of San Fernando bring together an incredible diversity of people of all ages and backgrounds, tourists, passers-by, the curious, the pious, the saints and the sinners, the sober and the drunks, the clergy and the laity. All barriers of exclusion dissolve into a profound communion that is experienced by everyone who participates. Everyone who approaches and joins experiences the deep bond of belonging through the profound experience of the ritual. The very magnetic force of the ritual seems to pull people in and join them together through a sort of mystical bond.

For a suffering people, as has been and in many ways continues to be the case for most of the Latino people of the USA, the scandalous way of the cross is a profound affirmation that our God does not abandon us in our suffering but on the contrary assumes our pain and shame and walks with us with dignity and determination. The unjust cruelty of oppressors cannot destroy our God-given dignity. Humanly imposed suffering, violence and cruelty is the great sin of the world but not even the worst of it could not destroy Jesus – they could kill him, but not destroy him. In the cross we discern the deeper meaning of our own struggles and receive the strength to continue forward no matter the cost. Participating in the way of the cross, as many participants have mentioned to me, fills the people with a new strength and resolution to continue forward without allowing the pressures, hardships, insults and even failures of life to disillusion or destroy them, The greatest triumph

of our Mexican American and Latino people living in the USA is that in spite of the many obstacles and heavy burdens placed upon us, we have never totally given in and disappeared from society. Today we are becoming more and more involved in the culture and society of the USA without losing our most cherished and sacred traditions. This is the new Latino – Anglo mestizaje that is in the process of emerging.

Through these religious rituals, each person experiences the past in a very lively way by actually reliving the events that have given life to all of us. Through the Way of the Cross, we affirm the deep faith that has kept us alive and festive in spite of the many insults and injuries that we have been subjected to as a people. In the cross of Jesus we affirm that suffering and even death cannot destroy us for we will rise above the suffering and celebrate life! The cross is not the end but the passage unto greater life and in spite of the sufferings of the day, we are alive! In the common experience of the popular rituals we all see, hear, feel, and relive our collective birth and development as a people. It is in these moments that our deepest religious / cultural identity is affirmed and proclaimed.

## BIBLIOGRAPHY

For further readings on this topic:

- ELIZONDO, Virgilio. *Galilean Journey, The Mexican American Promise*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1983; revised edition, 2000. (Spanish edition published by the Mexican American Catholic College, San Antonio).
- The Future is Mestizo: Life Where Cultures Meet*. Boulder, CO: University of Colorado Press, 2000. (Spanish edition published by the Mexican American Catholic College, San Antonio).
- A God of Incredible Surprises: Jesus of Galilee*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2003. (published in Spanish by Loyola Press, Chicago; in French by Bayard, Paris).
- Guadalupe: Mother of the New Creation*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1997. (there are also Spanish, Italian and German translations of this book).
- ELIZONDO, Virgilio and Timothy MATOVINA. *San Fernando Cathedral, Soul of the City*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1998.
- Mestizo Worship: A Pastoral Approach to Liturgical Ministry*. Collegeville, MN: Liturgical Press, 1998.
- ESPIN, Orlando. *The Faith of the People: Theological Reflections on Popular Catholicism*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1997.
- GOIZUETA, Roberto. *Caminmos con Jesus: Toward a Hispanic / Latino Theology of Accompaniment*. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1995.

# I GIORNI INVASI. FRANCESCO LANZA E LA PASSIONE NELLA SICILIA LETTERARIA

Mauro Geraci  
UNIVERSIDAD DE MESSINA - ITALIA

Come spesso capita tra gli scrittori siciliani quando raccontano della Passione e dei suoi fasti, grandi sono le tensioni esistenziali, le esitazioni che attraversano i loro scritti. Si tratta di sfasature etiche che affiorano da scritture inusuali della Settimana Santa che qui proviamo a considerare sul piano di una riflessione antropologica del resto attenta, sin dagli inizi, alla dimensione festiva e, forse eccessivamente, alle sue appariscenze rituali e spettacolari<sup>1</sup>. Di sicuro meno attenta alle rappresentazioni letterarie, alle interpretazioni, alle diverse assunzioni retoriche, poetiche, morali che ne hanno fatto importanti intellettuali esterni alla disciplina: in questo caso narratori siciliani, prevalentemente di estrazione borghese, dall'Ottocento ai nostri giorni operanti fuori o ai margini della crescita accademica di un'antropologia spesso pronta a dequalificarne le vedute come "divulgative", "romanzate", "stereotipate", insomma da "non addetti ai lavori". Nel radicale movimento autocritico che, specie negli ultimi decenni, ha investito l'oggetto e lo studio antropologico<sup>2</sup>, richiamare le poetiche dei "non addetti ai lavori" è più che mai proficuo e doveroso e restituisce l'umiltà conoscitiva indispensabile alla comprensione di quella polifonia di voci che contraddistingue il progetto primo dell'antropologia. Progetto che si compie attraverso estraniamenti e partecipazioni, restringimenti e allarga-

menti di campo, osservazioni e ascolti; comunque fondato sullo stupore rispetto a ciò che sembra ovvio ma che ovvio affatto non è. Stupore critico che oggi dovremmo a maggior ragione coltivare nei confronti di asserzioni che, nel generale revisionismo teorico e metodologico della disciplina, tendono a imporsi quali più alte e sofisticate certezze 'moderniste' che invece, più di altre, meriterebbero di essere trascinate nel fondo vivo di una reale autocritica degli "addetti ai lavori" e delle loro pratiche antropologiche.

Disporre degli usi letterari della festa in Sicilia vuol dire, allora, ragionare sulla posizione assunta da scrittori e letterati rispetto a un 'campo folklorico' che appare più evanescente, sconfinante rispetto a quello concettualizzato dalla tradizione demologica italiana; connesso a dimensioni sociali, politiche, filosofiche diverse e più articolate di quelle relegate alle sole 'tradizioni popolari' o sinora designate dall'antropologia. La Settimana Santa e il dispositivo festivo in genere non vi appaiono, cioè, come prerogative ristrette alla 'subalternità', alla 'debolezza' della 'cultura folklorica', quali meccanismi rassicuranti di autorappresentazione e autotutela mistica delle relazioni e del potere, così come messi in luce dal pensiero antropologico italiano. Al contrario, la narrativa esaminata rivelerà come i giorni della Passione, quando evocati dagli

<sup>1</sup> In una puntuale rivisitazione critica degli orientamenti conoscitivi con cui, soprattutto dal secondo dopoguerra a oggi, l'antropologia italiana ha osservato la dimensione festiva, Francesco Faeta ha notato, in particolare, "la debole e rapsodica pratica etnografica che è, di solito, dietro le opere italiane sull'argomento festivo: in genere i rilievi sono relativi al giorno o ai giorni della ricorrenza, e non si estendono alle molteplici declinazioni degli apparati mitologico-rituali, al sistema festivo nel suo complesso e alle sue interconnessioni, alle stratificazioni dei dispositivi simbolici che operano sulla scena, alle forze sociali che si confrontano, e così via. Certe

volte le *communitates* rituali o festive (per ricordare Victor Turner) sono viste esclusivamente nel momento parossistico della loro azione e l'indagine sull'*universo* festivo si risolve in un'indagine sulla *forma* festiva, quale appare nell'attimo epifanico dell'incontro con lo studioso". Faeta, *Questioni italiane*, pp. 153-154.

<sup>2</sup> Per una visione complessiva dei tumultuosi dibattiti che oggi hanno portato al profondo, repentino ripensamento critico degli statuti teorici dell'antropologia si rinvia al testo introduttivo *L'antropologia culturale oggi* di Robert Borofsky.

scrittori siciliani, investano una più ampia scena sociale come eccezionalmente soffocanti e contraddittori: giorni tanto *invasi e invasivi*, coi loro fasti, le loro pretese di salvezza, quanto distanti da una vita che continua a scorrere impassibile nei suoi conflitti quotidiani, nelle miserie, nelle mortali tensioni che, anzi, la festa serve a esaltare, per contrasto, sul piano delle narratologie. Invasività e, al tempo stesso, sordità degli eventi festivi rispetto ai drammi della vita sociale che i narratori siciliani sperimentano spesso fuori dalle letterature, nelle loro tormentate vicissitudini biografiche. Sarà soprattutto Francesco Lanza a inscenare, in alcuni suoi racconti, la Passione, quasi come segno premonitore dell'inutile invasione della festa, della distanza incolmabile tra la Morte, il Capodanno e l'Epifania che, come scopriremo infine, lo scrittore proverà sulla sua pelle nell'ultima settimana (non santa) della sua brevissima vita.

*Giorno di festa*, per iniziare, è un'operetta teatrale scritta tra il 1921 e il '23 da Francesco Lanza in un periodo di convalescenza trascorso a Cafèci, nelle campagne di Valguarnera (Enna), dov'era nato nel 1897 e dove, vedremo infine, morirà proprio nel giorno dell'Epifania 1933 a soli trentacinque anni, in circostanze che restituiscono nella vita l'universo tragico che lo scrittore, nella sua narrativa, attribuisce alla dimensione festiva. Pubblicato nel '24 nella prestigiosa rivista letteraria *Galleria* e rappresentato per la prima volta nel '27 al Teatro degli Indipendenti di Roma con la regia di Anton Giulio Bragaglia, *Giorno di festa* non mette in scena una vicenda compiuta, con inizio e fine riconoscibili dal punto di vista morale, ma un dialogo continuamente interrotto che alla fine risulta ininterrotto. Protagonisti sono tre personaggi che a stento riescono a parlarsi, ad ascoltarsi, a capirsi interrotti come sono da invasivi cori di bambini, verginelle, sacerdoti, insomma dai frastuoni rituali del Corpus Domini: Anna, "venere rustica" e prostituta del paese, Santa, madre di una famiglia indigente, Bastiano, cliente abituale di Anna con la quale, forse, condivide senza però poterlo confessare una relazione amorosa. A intromettersi tra le vicissitudini di Anna, Santa e Bastiano è il passaggio del Signore, apice di un giorno che Lanza sin dall'inizio presenta come letteralmente invaso dall'infuocato dominio della festa, con le sue retoriche, i suoi simboli:

"Il Signore deve passare per la strada, e tutti gli preparano grandi feste: luminarie, altari per la benedizione, mortaretti, fuochi di bengale, fiori e canti. Le fanciulle vestite da verginelle e da angioletti con le ali di cartone dorate vanno e vengono per la strada cantando e vociando, con canestri di fiori da buttare al passaggio del Signore Sacramentato: petali di rose, gigli, ginestre, violaciocche, margherite. Tutta l'aria ne odora. Ogni donna butta nello scaldino acceso per l'occasione grossi chicchi d'in-

censo, e le viuzze sordide se ne profumano. Come il Signore passa, ogni scaldino servirà da turibolo. A tutte le porte, a tutte le finestre, a tutti i balconi sono accesi lumi a petrolio e a acetilene, lucerne, lampioncini colorati. I più poveri riempiono d'olio grossi gusci di lumaconi e con lucignoli di stoppa li mettono in fitte righe sui davanzali; o inzuppano nel petrolio batuffoli di cotone e li accendono al bengala a molti colori: verde, rosso, giallo smorto, bianco argentato. Al passaggio del Signore ogni strada sarà un paradiso splendidamente variopinto. Risa, canti, grida; e un gran da fare di donne e uomini agli altari acconciati con grande sfarzo; ognuno più ricco e meraviglioso dell'altro, ché ogni altare vuole avere nella strada il primato, ad onore di chi lo para"<sup>3</sup>.

Nel totale frastuono di questo "paradiso splendidamente variopinto", anch'esse intente a preparare un altare per il Signore, la prostituta Anna e la povera Santa lasciano appena trapelare la loro emarginazione sociale attraverso dialoghi fugaci, interrotti continuamente da bambine eccitate dall'euforia festiva e che entrano in casa di Anna per ricevere pane, dolcini, caramelle ed essere aiutate a vestirsi da verginelle, a raccogliere fiori da gettare sulla statua del Signore che passerà su quella stessa strada dove, sott'occhi, Anna vede sfilare i suoi clienti, insospettabilmente a braccio delle loro mogli, i bambini per mano, anch'essi agghindati come statue processionali. Sgridate a forza da una vicina, le bambine vengono presto richiamate dalla casa di Anna affinché non si "insudicino" alla sola vista di quella donnaccia e non mangino quel "pane" su cui la vicina "sputa" perché non è "grazia di Dio". Mentre le grida della lite soccombono coperte da quelle della festa che al contrario inneggiano al "vivo pan del Ciel gran Sacramento", Bastiano compare in casa di Anna, deciso, proprio quel giorno, a congiungersi di nuovo con lei. La festa, tuttavia, prende ancora il sopravvento e assume, scrive Lanza,

"un aspetto fantastico. Da un brusio lontano emergono a tratti voci d'argento lodanti il Signore, scoppio di canti liturgici, voci di bambini, cantilenare di donne, rullare di tamburi. E' il Signore che si avvicina. Un acuto profumo di fiori riempie la scena. [...] Vengono tracangiando subito, bagliori di fuochi colorati. In un silenzio improvviso, odorato d'incenso, sparano lungamente mortaretti, tuona un rumore di banda. [...] Ora tutta la strada è una meraviglia di luci e di colori e di canti che aumentano, si avvicinano, s'incorrono, s'accalcano. Vocio, grida, invocazioni. Ciò che avviene nella strada invade immediatamente la scena"<sup>4</sup>.

Scena "invasa" dalla festa in cui, usciti dall'alcova senza una parola sull'eventuale decorso amoroso del loro rapporto al passaggio del Signore, Anna e Bastiano sva-

<sup>3</sup> LANZA, "Giorno di festa", in *Teatro edito e inedito*, pp. 55-56.

<sup>4</sup> LANZA, F., "Giorno di festa", in *Teatro edito e inedito*, pp. 62-63.

niscono tra “i cori, le grida, i canti, le invocazioni che s’incrociano, si confondono, s’abbracciano, si frantumano, in odorosi pulviscoli d’oro”<sup>5</sup>.

In *Giorno di festa* la sfera cerimoniale è ritratta come qualcosa che mentre l’invade e spezza, svanisce poi come “pulviscolo d’oro” lasciando inalterata la conflittualità quotidiana. Di essa Lanza segnala l’ineluttabile scollamento da una vita sociale che, nei suoi contrasti, nelle sue tensioni oppostive rimane uguale a se stessa, non modificabile neppure per virtù dello Spirito Santo. Un giorno invaso che ricorda *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, dove la magica armonia dei presepi anche se le ammantano non placa, anzi alimenta, le guerre che perdurano nelle case basse di Napoli, in un giorno che smentisce fortemente l’accezione della festa come quadro metastorico, protetto, efficace, ordinato e rassicurante spesso avanzata dalla demologia italiana, prima e dopo Ernesto de Martino<sup>6</sup>. Tra Anna, Santa, Bastiano e la schiera delle maschere festive s’instaura, invece, un’incolmabile cortina tutt’altro che protetta, metastorica e rassicurante; iato su cui la festa non riesce a riversare il suo salvifico contenuto lasciando inalterata ogni distanza, ogni contraddizione, ogni non detto, relazioni ininterrottamente interrotte.

*Giorno di festa*, però, non è la sola opera in cui Lanza insiste sulle irrisolte sfasature tra la festa e il quotidiano. Si pensi alle più note *Storie di Nino Scardino*, mezzadro dei Lanza, comparse nel 1923 e poi, tra il ‘26 e il ‘27, su suggerimento di Ardengo Soffici come *mimi siciliani* ne *La fiera letteraria*. Subito apprezzati da Giuseppe Ungaretti e Antonio Baldini e raccolti in volume nel ‘28, i *Mimi siciliani* sono brevi bozzetti in cui, con acutissima ironia, Lanza riporta dialoghi, battute, aneddoti, atteggiamenti, caratteri morali, situazioni, istanti di vita paesana che finiscono per restituirci un’immagine del folklore locale desueta e divergente da quella ‘culturalista’ avanzata dalla demologia. In essi si veda, scrive in particolare Italo Calvino,

“la serie delle storie sulla sacra rappresentazione paesana, basate sulle reazioni fisiologiche troppo umane del villano posto sulla Croce a far da Cristo. Qui l’opposizione sacro-profano (lo scandalo) su cui si basa la comicità della storiella, può esser detta di secondo grado rispetto all’opposizione sacro-profano (lo scandalo) in cui già consiste l’efficacia poetica della Passione secondo il Vangelo: il Vangelo racconta una storia di strumenti di tortura, soldati, folla urlante, ladroni, malefemmine e la riferisce a un significato sacro; la storiella paesana compie



Valguarnera (Enna).  
Casa natale dello  
scrittore Francesco  
Lanza (disegno di Marcella  
Tutto bene).

un’operazione simmetrica (e in fondo ridondante e tautologica) facendo insorgere i segni profani contro il sistema dei simboli sacri”<sup>7</sup>.

Nella loro brevità di bozzetti comici solo apparentemente idealistici ma, come vedremo, sostenuti dall’attenzione etnografica del loro autore, i *Mimi siciliani* ci parlano, ad esempio, di un ragazzo che fece carte false pur di recitare il ruolo di Cristo sulla croce e “con ai fianchi una fascia di carta velina per nascondergli le vergogne”, nella sacra rappresentazione del Venerdì Santo che si svolge ogni anno a Santa Caterina Villermosa (Caltanissetta). E ciò non per assolvere chissà quale scopo penitenziale, devozionale, rituale ma per rivelare le sue grandi qualità di attore a Mariagrazia, ragazza compaesana di cui s’era invaghito e che recitava il ruolo di Maddalena ai suoi piedi, sotto la croce, “con le trecce disciolte e il petto aperto che c’era l’abbondanza, e se lo stracciava per il dolore”. Alla fine “non potendone più, per paura di guasto, le gridò di lassù: –Mariagrà nasconditi le mamme, se no la carta velina si straccia!”<sup>8</sup> Ne *Il vino a tre soldi* Lanza svela poi i retroscena della parata del Cristo risorto allestita ogni anno, in coda alla messa del Sabato Santo, nella chiesa tardobarocca di Assoro, vicino Enna.

“Il sabato santo, per maggior pregio, gli assaresi fecero venire il paratore di Leonforte, ch’era famoso. Quello salì sull’altare col fiasco appeso alla cintura, e dietro la tenda acconciava il Cristo risorto; gli mise nella dritta la canna con la pezza, la raggiera d’oro nelle reni, e tutt’intorno le candele accese, ch’era un bel vedere.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>6</sup> Oltre alle descrizioni della festa prodotte dai folkloristi italiani tra Otto e Novecento, ci riferiamo, in particolare, a studi antropologici a noi più vicini quali quelli di Paolo Toschi, Ernesto de Martino, Vittorio Lanternari, Annabella Rossi, Roberto De Simone, Clara Gallini, Antonino Buttitta, Alfonso Di Nola, Luigi M. Lombardi Satriani che hanno sottolineato, nell’analisi di specifici ambiti

cerimoniali, i caratteri fondativi, rigeneranti, rassicuranti, terapeutici, catartici, salvifici connessi a cicli e teatri festivi quali quelli del Capodanno, dell’Epifania, del Carnevale, della Settimana Santa, del Maggio, del Natale, dei santi patroni.

<sup>7</sup> CALVINO, I., “Introduzione” a LANZA, F., *Mimi siciliani*, p. XIV.

<sup>8</sup> LANZA, F., “Il Cristo di Santa Caterina”, *ibidem*, p. 105.

Nel mentre venutogli da bere, si tolse il fiasco e se lo succiò tutto; e non avendo ove metterlo, per comodo lo appese alle tre dita aperte che il Cristo levava in alto alla manca; e continuò il fatto suo senza pensarci più.

Intanto nella chiesa il brusio era grande, e i preti in cappa magna cantavano messa a squarciagola. Arrivati alla resurrezione, il sagrestano si fece sotto, e gli gridò: Spicciatevi, spicciatevi, che il Cristo sta resuscitando e ho da tirare la tenda.

Il leonfortese non se lo fece dire due volte, e scese a precipizio la scaletta; e come le campane disciolte sonavano a gloria, il sagrestano tirò il laccio, e apparve il Cristo trionfante in un nugolo di luci e d'incenso, con la bandiera nella dritta e il fiasco appeso alla manca.

—Viva il Cristo!— strillarono tutti, e chi si batteva il petto, e chi si teneva le braccia; e vistogli il fiasco alle tre dita aperte, facevano a coro: —Lo vedete che dice? Che il vino quest'anno ha da andare a tre soldi?<sup>9</sup>

Il tema della precarietà contadina contrapposta agli eccezionali sfarzi della festa torna ne *L'acitano*, mimo dedicato all'abitante di Acireale (Catania), che nel

“giorno di Santa Venera, con la pentola piena di carne cotta e di ossicini, andava gridando: —Il paradiso nella caldaia! Il paradiso nella caldaia!

Un tale, di dietro, ficcava ogni tanto la mano nella pentola, e trattone un osso se lo spolpava come cosa sua.

Ma l'acitano lo colse con la mano dentro, e gli si voltò inviperito: —Santissimo e santissimo, che state facendo?

E quello: —Cercavo l'anca di San Giovanni Battista!<sup>10</sup>

Nell'ottica di una filogenesi storico-letteraria tali esempi richiamano certo lo sfrenato culto delle reliquie e la trasgressione scatologica già attestata —da studiosi quali Henry Irénée Marrou, Michail Bachtin, Giorgio Agamben, Tito Saffioti, Carlo Ginzburg, Cesare Segre— nella poesia trovadorica e in molti cicli epico-cavallereschi d'epoca medievale, come nelle loro più tarde rivisitazioni rinascimentali e romantiche: da Chrétien de Troyes a Ludovico Ariosto, da Miguel de Cervantes ai romanzi *d'appendice* dei siciliani Giusto Lodico e Giuseppe Leggio<sup>11</sup> fino a John R.R. Tolkien. Si pensi, ad esempio, alle con-

<sup>9</sup> LANZA, F., “Il vino a tre soldi”, *ibidem*, pp. 53-54.

<sup>10</sup> LANZA, F., “L'acitano”, *ibidem*, p. 51.

<sup>11</sup> Si tratta dell'ampio rifacimento romanzesco dei poemi epico-cavallereschi del Rinascimento operato, nell'Ottocento, da scrittori siciliani quali Giusto Lodico e Giuseppe Leggio e che costituirono i principali sostegni narrativi del Teatro dei Pupi. In particolare, dal 1856 al 1860, la *Storia dei paladini di Francia* di Lodico venne pubblicata a dispense settimanali corredate dai disegni di Mattaliano che riprendono xilografie rinascimentali e barocche. In dodici volumi, l'opera è stata poi ristampata a cura di Felice Cammarata nel 1972, dall'editore Celebes. Al filone del romanzo cavalleresco *d'appendice* appartengono poi le numerosissime opere di Leggio di cui un'antologia è stata realizzata dal figlio Antonino col titolo *L'opera dei pupi attraverso gli scritti di Giuseppe Leggio*, Roma, Manzella, 1974.

traddizioni sollevate da Orlando, primo paladino di Carlo Magno e della cristianità che già la *Chanson de Roland*, intorno al 1060, non esitò a chiamare “Cristo armato”, la cui spada Durlindana custodiva entro la lama un capello della Madonna e nella croce, incastonato tra elsa e spada come arma magica, un pezzo della stessa croce di Cristo. Proprio per questo l'eroe, dalla parte avversa considerato assassino dei mori, sul finale della *Chanson* accenna a un pentimento in fin di vita non a caso ripreso dal poeta siciliano Ignazio Buttitta che, ne *A disfatta di paladini*, avanza seri dubbi sul fatto che il cosiddetto “Cristo armato”, impositore della pace cristiana, possa essere davvero accolto a braccia aperte nel regno dei cieli: “Cu lu sapi vi dumannu / lu misteru di la morti? / Cu lu sapi s'iddu ncelu / ci grapèru tutti i porti?”<sup>12</sup>.

Si pensi, in tal senso, anche all'ignoto autore del poemetto *Audigier* —manoscritto del XIII secolo— che ripropone la logica trasgressiva delle antitesi attingendola liberamente dal repertorio dei *tópoi* epici per sprofondarli in una gigantesca palude di vivaci trovate comico-scatologiche di bachtiniana memoria. *Audigier* è, infatti, eroe alla rovescia o, meglio, eroe senza corazza che agisce all'insegna del grottesco e della beffarda auto-critica, non perdendo occasione per deridere se stesso e gli stereotipi morali della cavalleria di cui è parte. Se Orlando “nobile ha il corpo e gagliardo e possente, / ha il viso chiaro ed il contegno fiero; / dopo cavalca ben saldo sulla sella”, *Audigier* “il viso pallido, la testa nera, / grosse le spalle, più grossa la pancia”, e il suo cavallo non è “l'agile Vegliandino” ma il macilento, antidestriero *Audigon*, sul quale *Audigier* si avventurerà per vendicarsi della “brutta, vecchia e schifosa più del demonio” Grinberge, colpevole di aver defecato nel *fumier* (“letamaio”) dove si celebrava la sua solenne iniziazione alle armi (*adoubement*). Clima d'inversione che qui punta a smascherare la rete simbolica su cui s'edificano i poteri regali, feudali e clericali e non esita a contornare di miasmi escrementizi funzioni religiose, riti, feste e sacramenti quali il battesimo di *Audigier*, nato “accanto ad un porcile” da Turgibus “signor di Cocuzza” e da Reinberge “guercia e tignosa” e “dalla bocca bavosa”<sup>13</sup>. A simili prospettive, per tornare alla letteratura siciliana,

<sup>12</sup> Traduzione: “Chi conosce vi domando / il mistero della morte? / Chi lo sa se in cielo / apriranno lui ogni porta?”. Assieme a *La pazzia d'Orlannu*, *A disfatta di paladini* è un episodio inedito di un'incompiuta *Storia dei paladini di Francia*, scritta nel 1977 dal poeta Ignazio Buttitta per la voce del cantastorie siciliano Vito Santangelo. Cfr. Santangelo V., *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, Brescia, Grafo, 2006.

<sup>13</sup> LAZZERINI, L. (a cura di), *Audigier*, vv. 143-182, 257-258. In proposito si veda anche il saggio di Mauro Geraci, “Dalla *chanson de geste* alla ragion degli uomini. L'umanizzazione dell'eroe nella letteratura epico-cavalleresca dei cantastorie”, pp. 163-192.



possono ricondursi le *Novelle saracene* di Giuseppe Bonaviri, scrittore nato nel 1924 a Mineo (Catania), che si svolgono in una Sicilia mitologica da ‘mille e una notte’, in cui le storie di un Gesù saraceno s’intrecciano con quelle del figlio di un nuovo Dio Macone –Giufà, maschera d’una fiabistica popolare rivisitata anche da Leonardo Sciascia<sup>14</sup>– e con quelle di Orlando, Rinaldo e di un Re Federico che qui è *stupor mundi* per un’irreale, nefanda tirannia. In un paese dove il Giovedì Santo “si usava mettere in croce, come fosse stato Gesù, un contadino saraceno”, ne *La zucca* la sacra rappresentazione scivola così in un mare di risate laddove viene scelto per sbaglio un predicatore girovago che, quel giorno, ospitato per carità da un contadino, aveva fatto scorpacciata di fave, fagioli e zucchine novelle che gli erano state offerte per pranzo:

“Lo legarono, con apposita corda di fibre d’agave unite a cordelle, a una croce fatta d’ulivo. Era costumanza. Per il giovedì santo. Quello non abituato a mangiare cocuzza, pativa, si sentiva storcere lo stomaco. [...] La popolazione non capiva, gioconda luce del giorno entrava d’ogni parte in chiesa. Prima i bambini, poi gli uomini, in ultimo le donne –come punti da mosche ridoline che in sottili voli vanno– sbottarono a ridere. Che risate, che cachinni! Che suoni in rubini e perle uscivano dalle bocche delle donne! Il monaco impigliato con corda in croce, più forte si lamentava: ‘Scendetemi, scendetemi! / ché tutta la pancia mi sento abbuttare!’”<sup>15</sup>.

Ogni spiegazione filologica del grottesco praticato da Lanza e Bonaviri non si lega, però, alla memoria autobiografica da cui i narratori siciliani tendono a recuperare il discorso su una festa spesso presentata nella sua dissociazione dai problemi della vita materiale, dalle conflittualità sociali, politiche, sentimentali che essa lascia perennemente irrisolte, inevase, pur sovrapponendosi temporaneamente nei giorni invasi da solenni messe, processioni, paramenti, fuochi, campane, bande. Distanza tra la festa e le contrastate reti sociali del resto centrale nel prototipo dei racconti fin qui esaminati: *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga.

Comparsa per la prima volta nel 1880 nella raccolta *Vita dei campi*, in cui anche la novella emblematicamente intitolata *Guerra dei santi* punta ai rapporti tra festa e conflitto, *Cavalleria rusticana* solo tre anni dopo venne trasposta per le scene teatrali da Verga stesso e rappresentata per la prima volta a Torino nel 1884 con interpreti del calibro di Eleonora Duse, Flavio Andò, Cesare Rossi, Tebaldo Checchi. Poi i librettisti Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci ne riadattarono il testo per il celebre dramma musicale di Pietro Mascagni rappresentato per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma



Francesco Lanza, fototessera.

nel 1890. Al di là delle differenze che contraddistinguono la novella dalle versioni teatrali, come *Giorno di festa*, *Cavalleria rusticana*, secondo quel *verismo* letterario di cui Verga assieme a Luigi Capuana fu massimo esponente, si svolge in un paese contadino della fine del XIX secolo, nel mattino di Pasqua. Turiddu (diminutivo dialettale di “Salvatore”), tornato dal servizio militare, apprende che Lola, di cui era innamorato, è andata in sposa al carrettiere Alfio. Cerca così di vendicarsi consolandosi con Santuzza ma, dopo averla sedotta, l’abbandona. Accecata dalla gelosia e dal dolore, Santuzza allora si vendica rivelando ad Alfio che Lola gli è infedele e che mentre lui gira il mondo a guadagnarsi il pane come carrettiere e a comprar regali per la moglie, questa “gli adorna la casa in malo modo”, presa com’è dall’amore per Turiddu. All’uscita della chiesa, in pieno rito pasquale, Turiddu invita gli amici al consueto brindisi e lì Alfio, rifiutandosi di partecipare, lo provoca in un duello per lui mortale.

*Cavalleria rusticana*, che solo un giudizio superficiale oggi considererebbe animata da stereotipi morali, al contrario, nel suo impianto conoscitivo, è pervasa da un

<sup>14</sup> Cfr. SCIASCIA, L., “L’arte di Giufà”, in CORRAO, F.M. (a cura di), *Giufà*, pp. 7-15.

<sup>15</sup> BONAVIRI, G., “La zucca”, in *Novelle saracene*, p. 61.

realismo definito da Verga stesso del “guardare da una certa distanza” e con ironia a quello stesso apparato stereotipico che, proprio perchè posto a distanza criticamente, finisce per dispiegare sulla scena intuizioni antropologiche sorprendentemente moderne circa le dinamiche festive. Intuizioni che hanno a che fare con gli usi linguistici, retorici, simbolici, relazionali del resto subito colti da una vastissima critica qui neppure riassumibile<sup>16</sup>. Intuizioni, per quanto ci riguarda, che mostrano come gli stereotipi borghesi della Sicilia popolare –il tradimento connesso al forzato allontanamento del servizio militare, la gelosia, l’onore familiare, l’amicizia, il sangue, la vendetta, l’omertà, la festa, il duello rusticano– in Verga diventano strumenti ancora una volta tesi a rappresentare le incolmabili discrepanze lasciate aperte dai *giorni invasi* dalla Passione e dai suoi riti. Discrepanze subito evidenziate da un sistema di separazioni spaziali e visive presenti già in un’apposita apertura scenografica:

“La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta; a destra una viottola, fra due siepi di fichidindia, che si perde nei campi. Al primo piano a destra, la bettola della Gnà Nunzia, colla frasca appesa all’uscio; un panettino con su delle ova, pane e verdura, in mostra; e dall’altra parte dell’uscio una panca addossata al muro. La bettola fa angolo con una stradiciuola che mette nell’interno del villaggio. All’altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino. Più in là, sulla stessa linea, lo stallatico dello zio Brasi, con un’ampia tettoia davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradiciuola. Infine la casetta della zia Filomena”<sup>17</sup>.

Tra molteplici separazioni abitative e architettoniche fatte di siepi, muretti, panche, filari di alberi, tre dominano lo spazio scenico verghiano: 1) la chiesa dove non si mostra mai il rito pasquale che all’interno si svolge; 2) la piazzetta, punto di confluenza di viali e stradine abitate; 3) la caserma dei carabinieri. Nella versione teatrale Verga mantenne esplicitamente la caserma come riferimento a un’arma nazionale pensata come ‘piemontese’, cioè ancora distante dall’ordine pubblico così com’era gestito nel regno borbonico in vigore solo trent’anni prima e da quello feudale che, proprio nell’anno in cui va in scena *Cavalleria rusticana*, trovava l’ufficiale abolizione nel nuovo assetto giuridico dell’Italia

unita. Distanza che, alla fine del dramma, i due carabinieri segnano attraversando di corsa il palcoscenico verso un luogo del delitto che rimane in un fuoricampo dove, s’intuisce, la coppia militare avrà da negoziare con le logiche omertose dei duellanti. Il luogo del duello e della morte come quello della chiesa al cui interno Cristo muore e risorge, pur centrali nell’impianto verista dell’opera, sulla scena rimangono però sempre separati e mai mostrati: il primo richiamato solo alla fine col celebre grido fuoricampo di una donna –“Hanno ammazzato compare Turiddu!”–; il secondo con una serie di veloci entrate e uscite dei personaggi, suoni rituali quali quelli delle campane che ne rimarcano la morale distanza dalla vita delle case, dei cortili, delle strade, della piazza. Così, ad esempio, nelle parole di Santuzza quando si confida con Gnà Nunzia, madre di Turiddu:

“Non dubitate, in casa non entrerò. Non mi scacciate anche dalla porta, gnà Nunzia, se volete fare come il Signore misericordioso, che andate a pregare in chiesa. Lasciatemi qui, vi dico! Lasciate che parli con lui quest’ultima volta, per l’anima dei vostri morti!”<sup>18</sup>

Così lo Zio Brasi, lo stalliere –“Vedete, io faccio come il campanaro, che chiama la gente in chiesa, ma lui se ne sta fuori”– e il dialogo tra Turiddu, Gnà Lola e Santuzza:

“Gnà Lola. –Mi disse: vado dal maniscalco per baio che gli manca un ferro, e subito ti raggiungo in chiesa. Voi, che state a sentire di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo una conversazione? Turiddu. –Comare Santa qui, che stava dicendomi. . .

Santuzza. –Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa!

Gnà Lola. –E voi che non ci andate in chiesa?

Santuzza. –In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta, gnà Lola.

Gnà Lola. –Io ringrazio Iddio, e bacio in terra”<sup>19</sup>.

Per quanto vi s’intreccino, i segni della festa trovano difficoltà a interferire fattivamente con le azioni che i personaggi compiono sempre in una scena ‘silenziosa’<sup>20</sup>, cioè che punta a mettere in primo piano il sottile gioco delle allusioni, delle allegorie, delle metafore, delle politiche di cui viene mostrata l’alterità, la separazione da un’invasione festiva che, non a caso, Verga rappresenta contenuta entro le mura di una chiesa che mai s’apre a dialogare con l’esterno. Richiami alla chiesa e alle campane pasquali giocati ancora come pretesto da Turiddu che abbandona Santuzza per Lola:

<sup>16</sup> Nel ricordare almeno i nomi di Luigi Russo, Gaetano Ragonese, Adriano Seroni, Gino Raya, Alberto Asor Rosa, Renato Lupertini che hanno prodotto fondamentali analisi critico-letterarie dell’opera di Verga, rinviamo, per un quadro d’insieme, al lavoro di Giorgio Santangelo, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (I ed. 1954).

<sup>17</sup> VERGA, G., “Cavalleria rusticana”, in *Teatro*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 15, 18.

<sup>20</sup> Per un’analisi antropologica delle articolazioni retoriche e simboliche del silenzio nei diversi ambiti poetico-narrativi del folklore siciliano si v. di Mauro Geraci, *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell’assenza nella poesia popolare in Sicilia*, Roma, Meltemi, 2002.

“Santuzza. –Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?

Turiddu. –Non voglio essere menato pel naso, intendi?

Santuzza: Tu puoi camminarmi coi piedi sulla faccia. Ma essa, no!

Turiddu. –Finiamola! Me ne vado per troncare queste scenate!

Santuzza. –Dove corri?

Turiddu. –Dove mi pare. . . Vado a messa.

Santuzza. –No, tu vai a far vedere alla gnà Lola che m’hai piantata qui per lei; che di me non t’importa!

Turiddu. –Sei pazza!

Santuzza. –Non ci andare! Non andare in chiesa a far peccato oggi! Non mi fare quest’altro affronto di faccia a quella donna. [...] Turiddu! Per questo Dio che scende nell’ostia consacrata adesso, non mi lasciare per la gnà Lola!”<sup>21</sup>.

In uno studio dell’impianto conoscitivo dell’opera, già avviato da Antonio Gramsci nelle note pagine sugli intellettuali siciliani<sup>22</sup>, la rappresentazione della Pasqua in *Cavalleria rusticana* è sostanzialmente diversa da quella in uso presso i numerosi folkloristi siciliani come Giuseppe Pitrè, Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo, Serafino Amabile Guastella, Francesco Pulci attivi negli stessi decenni in cui operò il drammaturgo<sup>23</sup>. Certo, comprese già Ugo Ojetti, parte del successo dell’opera verghiana fu dovuto “all’esotismo, alla violenta rarità e stranezza dei tipi, così che per molto tempo e per molte menti superficiali tutta la Sicilia parve fotografata nel gesto di Turiddu che morde l’orecchio a compare Alfio”<sup>24</sup> per invitarlo, silenziosamente e fuori dalle scene festive, al finale duello. L’insieme delle funzioni pasquali in Verga tuttavia non sembra essere ripreso solo per quel gusto borghese e aristocratico del “buon selvaggio”, per un esotismo rusticano da assecondare in zuccherate scenette di folklore locale; né quale insieme rituale di una *performance* folklorica da inscenare per assecondare curiosità tipologiche, filologiche, elencative, descrittiviste, sulla falsariga degli studi demologici che riempivano il tardo romanticismo siciliano. L’assunzione della Pasqua in Verga non coincide cioè con le coeve descrizioni riportate dai demologi, spesso con fonti di seconda mano e, come in questo Venerdì Santo ad Aidone (Enna) descritto da Pitrè, concentrate esclusivamente sugli apparati visivi, teatrali della festa:

“Durante tutta la Settimana di Passione, ogni sera la cattedrale di Aidone è piena di popolo. Le donne da un lato, sono sedute sulle sedie portate da casa;

gli uomini dall’altra parte all’impiedi; i ragazzi in numero grandiosissimo, stanno arrampicati sulle colonne, si accovacciano nella pila dell’acquasanta e accompagnano, a suon di nacchere e tabelle, la parola del predicatore, che pochi ascoltano e nessuno capisce.

La sera del Venerdì Santo la predica si converte in rappresentazione. Sull’altare maggiore è innalzata una grande croce con un crocifisso mobile. Attorno fanno la guardia i civili del paese, incappucciati di bianco; da un lato le Marie in carne e ossa piangono e si disperano. A un certo punto il predicatore si volge ai civili e grida:

–Abbassate quel braccio che condanna i Filistei! Ed il braccio è staccato dalla croce e pende lungo il tronco. Quindi il predicatore continua a parlare e poi esclama:

–Abbassate l’alto braccio, che condanna i Giudei. Ed il secondo braccio è lasciato pendere lungo il corpo.

Finalmente il predicatore ordina che tutto il corpo sia staccato dalla croce e posto in una bara di cristallo. E i civili eseguono l’ordine, mentre la banda municipale, suonando la marcia funebre, penetra nella chiesa dalla porta principale e la bara è sollevata dai civili, che la portano in processione”<sup>25</sup>.

L’uso retorico della Pasqua in Verga è, cioè, molto discordante rispetto a quello spettacolarista in voga negli ‘idilli di religiosità popolare’ prodotti dalla demologia siciliana della quale, per riportarne un altro stralcio, entrò a far parte il Venerdì Santo di Isnello, sulle Madonie, vicino Palermo, così descritto nel 1899 da Cristoforo Grisanti:

“[...] la processione ha luogo dalla prima ora di notte in poi, e parte essa dalla chiesa di S. Michele Arcangelo, dove ha sede la pia Congregazione che ne ha cura. La processione, circa l’ave, ti viene annunciata dagli squilli lamentosi di una tromba e dai tum-tum cupi e alternati di un tamburo, che t’ispirano malinconia, dalla piazzetta di quella chiesa.

[...] Questa processione però non sempre si esegue colla medesima solennità. Se si conduce l’immagine di Gesù in croce, steso sur una bara portata da otto alabardieri vestiti all’antico costume romano, che il popolino chiama *lapardei*, e quella dell’Addolorata, essa, perché semplice e modestissima, viene detta *nica* (piccola) o della *sulità*; se poi per mezzo di persone, tutte in costume orientale si rappresentano i principali fatti e i più importanti misteri del Nuovo Testamento, a partire dall’Annunziazione della Vergine

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>22</sup> GRAMSCI, A., *Passato e presente*, pp. 281-282.

<sup>23</sup> Per una complessiva ricostruzione documentaria del clima intellettuale in cui operarono i demologi siciliani di fine Ottocento rinviamo ai lavori di Giuseppe Cocchiara e di Giovanni Battista Bronzini.

<sup>24</sup> OJETTI, U., “Il teatro di Giovanni Verga”, p. 185.

<sup>25</sup> PITRÈ, G., *Cartelli, pasquinate, canti, leggende del popolo siciliano*, pp. 229-230.

alla morte di Gesù, allora la processione vien detta grande o *casazza*, perché davvero ci è il bisogno di molta gente, di molte cure e di molte spese per riuscirvi.

[...] E già la chiesa, dond'essa dee partire, è piena dei personaggi, che, ben vestiti e truccati, vi si sono condotti dalle case loro per vie men frequentate; ciascuno dei rettori ha chiamato lo appello dei componenti il gruppo suo; il direttore in capo li ha visitati ed approvati; ha già dato gli ordini; vengono sparati dei grossi mortaretti di avviso; la tromba squilla lamentosa, il tamburo vi associa i suoi colpi gravi e malinconici; ed eccoti, secondo l'ordine cronologico stabilito nella sua famosa tragedia in tre atti: Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo, detta volgarmente *Mortorio*, da Filippo Orioles. [...] Preceduti da una stella luminosa e raggiante, vengono tosto su magnifici cavalli, in mancanza di dromedari, e per offrirgli i loro doni i tre Magi dall'aspetto diverso, cui sieguono, a piedi e su cavalli e muli anch'essi riccamente bardati, e guardie e paggi e valletti; indi Erode ed i rabbini consultanti i libri dei profeti, e conturbati; la fuga della Santa Famiglia in Egitto; la cruda strage degli innocenti; il ritorno di Gesù, Maria e Giuseppe dall'Egitto; Gesù e la Samaritana al pozzo di Sicar; Gesù e la resurrezione di Lazzaro; l'entrata solenne di Gesù co' suoi Apostoli in Gerusalemme fra turbe di fanciulli cantanti il pio osanna al Figliuolo di Davide; il Consiglio degli Scribi e de' Farisei, che, sotto la presidenza del sommo sacerdote Caifas, dichiara Gesù degno di morte; Gesù con gli Apostoli nell'orto degli ulivi; Gesù tradito da Giuda, arrestato dalla soldatesca e incatenato; condotto innanzi a Caifas, ad Anna, ad Erode, a Pilato; Gesù legato alla colonna, flagellato e contornato di spine, quale re da burla mostrato al popolo da Pilato e condannato a morte; Gesù fra i due ladroni, sotto il peso della croce aiutato dal Cireneo; incontrato da Giusa, dalla Veronica fra schere di soldati, che, preceduti dalle bandiere romane e scortati da un manipolo di cavalieri, i quali stanno ai cenni del loro prefetto e delle trombe, lo incalzano, respingendo coi loro numerosi flagelli la Madre di lui e le pie donne, al Calvario sino a farlo cadere, a quando a quando, per la feroce ebbrezza, a terra sotto il peso della croce.

Che scena commovente non è quella! Gli animi tutti vengono scossi senza volerlo, e il popolo, commosso e piangendo, grida ogni volta: Viva la misericordia di Dio!

Sieguono indi Giuda impiccato a un albero, cui intorno tripudiano parecchi demoni; Gesù in croce, cui seguono Longino ed il Centurione ravveduti e pentiti; indi in aspetto orribile la Morte e il Demo-

nio, che schizza fiamme, rabbiosi e incatenati ai piè di una croce sorretta da un angelo; Gesù deposto sulla bara preceduta dal clero e portata da dodici alabardieri; Maria con l'apostolo Giovanni e le sante donne; Giuseppe e Nicodemo portanti gli unguenti e gli aromi colla sindone per ungerlo, avvolgerlo e seppellirlo; da ultimo l'Addolorata, cui siegue grande calca di popolo"<sup>26</sup>.

No. L'inaspettato successo di *Cavalleria rusticana* fu dovuto a qualcosa di diverso da una semplice ripresa del teatro folklorico di Pasqua. A dimostrarlo è il fatto che, come s'è visto, le appariscenze della Settimana Santa e del duello, che qualsiasi folklorista romantico non avrebbe perso occasione di porre al centro delle proprie etnografie e che Verga avrebbe potuto inscenare in una colorata, esotizzante ed esaltante rappresentazione scenografica della Pasqua in Sicilia per di più compiacente ai dettami scientifici della demologia, in tutto il dramma rimangono paradossalmente sempre fuori da un campo scenico dove, invece, i personaggi si muovono in fretta tra luoghi pubblici *di mezzo*: la chiesa, la piazza, la caserma. Dimensione *di mezzo*, architettonica e conoscitiva, che, quale tratto decantato dal verismo, poi dalla *scepsis* pirandelliana, dal realismo letterario siciliano, certo affascinò Verga ma che in *Cavalleria rusticana* sembra voler alludere ancora a qualcosa di diverso anche dal generale privilegio dato ai luoghi dell'estraniamento critico, della riflessione pubblica e peripatetica, della maieutica, insomma di quel "guardare da una certa distanza" che Verga pur cercò di perseguire nei suoi lavori<sup>27</sup>. Nel lasciare fuori scena gli spettacoli di Pasqua e del duello vendicativo, quali stereotipi di un 'Oriente' siciliano assieme folkloristico e demologico, lo scrittore si concentra, invece, sulle dicerie, sulle retoriche partecipazioni dei personaggi al rito pasquale, sul morso all'orecchio, sull'abbraccio tra Alfio e Turiddu che, come riporta l'amico Federico De Roberto, autore de *I Vicerè*, Verga ebbe modo di scoprire da bambino assistendo senza comprendere a una sfida dal balcone della sua casa catanese avvenuta tra il figlio del portiere e un tale con cui litigava. L'abbraccio nel pieno della lite sembrò al bambino di pacificazione: seppe poi che era di sfida mortale. E non si tratta neppure di un'attrazione documentaria per i tipi sociali simile a quella che Verga ebbe anche modo di ereditare da Capuana come dalla *Commedia dell'Arte*, dalla *commedia all'improvviso* diffusa nella Sicilia del Settecento, dal "Teatro del Mondo" di Carlo Goldoni come dal più tardo teatro dialettale borghese di Nino Martoglio e Giovanni Girgenti. Se passava dallo studio accurato della mimica, della gestualità,

<sup>26</sup> GRISANTI, C., *Folklore di Isello*, pp. 65-68.

<sup>27</sup> Le implicazioni socioculturali connesse ai luoghi 'di mezzo', cioè destinati all'esercizio di un sapere auto-critico e di una pubblica riflessione - dalle prospettive aediche, tragiche e sofistiche nella Grecia antica ai quelle dei *griot* in Africa sub-sahariana, fino alla piazza

nella canzone narrativa dell'Europa contemporanea - sono state indagate da una copiosa letteratura storico-antropologica. Qui ci limitiamo a segnalare lavori quali quelli di Marcel Detienne, Meyer Fortes e Robin Horton, Bruno Gentili, Mauro Geraci, Roberto Leydi, Allardyce Nicoll, Rudolf Schenda, Paul Zumthor.

della presa di contatto tra i personaggi di testi teatrali dialettali quali *I mafiusi di la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaetano Mosca<sup>28</sup>, Verga ricerca comunque una rappresentazione differente da quella macchettistica della commedia delle maschere.

Sorprendentemente puntata sulla rimessa in discussione di *tipi e tradizioni* che la nascente demologia aveva al contrario bisogno di attestare, classificare e conservare una volta per tutte in voluminose biblioteche di folklore, il verismo di Verga non s'arresta agli stereotipi che, una volta segnalati, vengono, al contrario, sgombrati via dalla scena critica, così come sgombrato viene il teatro rituale di Pasqua, tutto relegato all'interno gremito di una chiesa che non si vede, che non esercita alcuna funzione catartica, espiatoria, propiziatoria nell'evitare il duello, il delitto, la morte. Nello stesso tempo la piazza, da stereotipo dello stazionamento paesano si fa luogo fugace di attraversamento da parte di uomini e donne che, con contraddittorie allusioni, svelano il loro codice 'silenzioso' di comportamento di cui viene così fortemente marcata la distanza, la separazione, la distinzione rispetto ai cori giubilanti e invasivi imposti dalla Pasqua. I personaggi di *Cavalleria rusticana* disegnano, in altre parole, un varco d'azione intermedio tra la ritualità pasquale che dilaga in paese e il groviglio irrisolto delle tensioni sentimentali che ne resta interamente al di fuori. Al contrario delle opere di Lanza che descrivono il festivo assedio delle strade, qui l'invasione della festa è resa tramite un paradossale ritiro dalle scene, arginata com'è tra le mura di una chiesa che mai esplose e s'apre alla vista di uno spettatore che, così, può esplorarne il di fuori, da quella posizione *terza* ricreata da Verga, con la sua rete di sottintesi, silenzi, slittamenti di senso, criptiche allusioni, gesti mafiosi che diventano il vero centro esplicativo e la vergogna *vera* del dramma o (per riprendere l'espressione del poeta dialettale siciliano Alessio Di Giovanni, amico dello stesso Verga) dell'"inferno siciliano"<sup>29</sup>.

Tale distanza antropologica, negli stessi anni Venti in cui comparvero le opere di Lanza, è rilevata anche da Francesco Perri, narratore non siciliano ma nato a Careri, vicino Reggio Calabria, nel 1885, da una famiglia di agricoltori e che, sin da bambino, ebbe modo di frequentare i luoghi delle feste seguendo il padre Vin-



Contrada Cafèci  
(Valguarnera, Enna).  
Casa di campagna di  
Francesco Lanza (foto di  
Ferdinando Scianna).

cenzo, organista e cantore, nonché compiendo i primi studi nel seminario vescovile di Gerace prima di laurearsi in giurisprudenza con una tesi sulle colonie italiane. Pubblicati, con l'apprezzamento di Benedetto Croce, il poema *Rapsodia di Caporetto* e il primo romanzo *I conquistatori*, in cui denuncia l'illegalità della repressione fascista, per partecipare al premio Accademia Mondadori bandito nel '27 Perri scrive *Emigranti*, romanzo costruito, affermò, su "un materiale che conoscevo da bambino e che avevo nel cuore", cioè sui ricordi delle feste popolari e della sua partecipazione alle lotte per la rivendica bracciantile dei beni demaniali per le quali subì una condanna a due mesi di carcere. Pubblicato nel '28, le vicende di *Emigranti* si situano nella lezione memorabile che le fasce contadine di Pandore – "i pandurioti senza sangue" – avevano deciso di infliggere ai "galantuomini", cioè ai

"Grossi proprietari di Platì, di S. Ilario e di Siderno che avevano, in altri tempi, con l'inganno, la violenza, e valendosi delle magistrature e delle influenze politiche, usurpate quasi tutte le terre demaniali del Comune, e per colmo del dispetto si servivano ora di braccia forestiere per coltivarle. Ancone, il Caruso, i piani di Angelica, Flavia, i Baronali: tutta terra usurpata, sangue dei poveri, beni collettivi del Comune, che poteva essere il più ricco della provin-

<sup>28</sup> Scritta nel 1863 dai palermitani Giuseppe Rizzotto, attento attore popolare, e dallo scrittore Gaetano Mosca che aveva anche compiuto studi giuridici, la commedia *I mafiusi di la Vicaria* ebbe notevole successo in molte città italiane e costituisce uno dei primi esempi di teatro dialettale siciliano. Ambientata nelle antiche prigioni di Palermo (*Vicaria*) il successo dell'opera fu dovuto al fatto che portava in scena l'intreccio complesso e ambivalente che legava il mondo dei quartieri popolari palermitani a quello di una mafia qui ancora intesa come malavita, come 'malandrineria' di cui vengono descritte le forme di vita, il gergo, le abitudini, le retoriche, la moralità, il vestirsi, l'atteggiarsi.

<sup>29</sup> Composti dal noto poeta e drammaturgo dialettale Alessio Di Giovanni intorno al 1895, i sonetti raccolti sotto il titolo di *Nfernu veru* ("Inferno vero") dovevano costituire una sorta di grande poema dedicato allo sfruttamento e ai drammi sociali dei *carusi*, giovani minatori delle zolfare siciliane. Il progetto ambizioso non fu mai portato a termine ma alcuni sonetti furono pubblicati sparsi in riviste e altre raccolte poetiche. Per una lettura integrale dei sonetti si veda il puntuale lavoro curato da Aurelio Grimaldi, con un saggio introduttivo di Vincenzo Consolo, *Nfernu veru. Uomini e immagini dei paesi dello zolfo*, Roma, Edizioni Lavoro, 1985.

cia e invece era tra i più poveri, e doveva mandare i suoi figli in America, in un altro mondo, a procacciarsi un tozzo di pane. Il paese, chiuso in un cerchio di ferro da quei vasti latifondi, passati, non si sapeva come, nelle mani dei signori forestieri, non respirava se non per quel tanto che piacesse ai padroni di farlo respirare. Per far legna, per pascolare, per coltivare un po' d'ortaglia, per seminare un pugno di grano bisognava passare il lustrissimo ai signori, i quali si davano l'aria di proteggere e beneficiare il Comune, mentre si nutrivano del suo sangue e si godevano i suoi beni. E ciò senza contare qualche acconto in natura, prelevato di quando in quando tra le ragazze più belle del paese.

Altre volte si era tentato di rivendicare quei benedetti terreni demaniali, e molti erano stati gli agenti delegati a risolvere l'annosa questione; ma alla resa dei conti non si era mai concluso nulla. I signori avevano sempre trovato il modo di eludere la legge, se pure qualcuno si era mai proposto veramente di applicarla: perché, a guardarci bene in fondo, tutti quei magistrati che venivano da lontano, e dimostravano, a parole, tante buone intenzioni verso gli interessi del popolo, erano poi d'accordo con gli usurpatori per gabbarlo. E il Governo, beato lui! teneva mano<sup>30</sup>.

Già nella prima parte del romanzo, incentrata sulle lotte contadine per la defeudalizzazione delle terre visute come ultima spiaggia prima della forzata emigrazione, la rivendicazione della giustizia sociale è subito associata ai paradigmi della Passione, laddove molti manifestanti vennero arrestati come sediziosi:

“Rocco Blèfari legato diceva lui –come Gesù Cristo, e innocente come lui, con sulle spalle la giacca dalle maniche rigonfie che gli penzolavano e gli sbattevano sui fianchi, in mezzo ai carabinieri armati, avanzava come a tentoni, annichilito. Le tracolle bianche, le giberne, le strisce rosse dei pantaloni, i grandi cappelli a due corni, i sottogola, gli facevano ricordare le figure dei giudei, di quei soldati romani intorati e muscolosi, che venivano esposti la settimana santa nel Sepolcro, ai lati del piccolo Cristo livido e sanguinante. Come quel Cristo egli veniva condotto davanti ai Tribunali! E la Giustizia? Ah! Quella bella signora dalle poppe prosperose e dalla bilancia! –L'ho detto io, che era una bottegaia. . . una specie di Porzia Papandrea!”<sup>31</sup>.

I braccianti sperimentano così l'estraneità verso ogni forma di potere e a Rocco Blèfari.

“I pensieri gli s'ingarbugliavano, dubitava di tutto, della giustizia, dell'autorità, del Governo: tutto gli sembrava falso, precario, inutile, e si vedeva ingannato da ogni parte, lui povero contadino ignorante, che non sapeva farsi le proprie ragioni, perché non sapeva leggere e scrivere. Un grande sconforto lo

invadeva, lo sconforto dell'uomo davanti all'ingiustizia. Si sentiva oppresso da una paurosa solitudine, la solitudine dell'ignorante che in ogni potere vede un'insidia e odia tutti i poveri”<sup>32</sup>.

La dimensione festiva tuttavia compare soprattutto nella seconda parte del romanzo, in relazione alle condizioni del ritorno in Calabria dei braccianti che le congiunture politiche ed economiche avevano di fatto costretti all'espatrio negli Stati Uniti d'America, in quella che, ai primi del Novecento, si rivelò come la prima, massiccia ondata migratoria degli italiani. Dopo una “letizia pasquale” rotta dai pianti, dalle “alte grida”, dal “corrotto lamentoso” di tutto un paese che una lettera, appena giunta dal Massachusetts, aveva informato della morte di Peppe Liano, minatore rimasto “schacciato in una galleria di carbone”, la dimensione festiva ricompare una mattina di domenica, quando la bottegaia Porzia Papandrea, sulla scalinata di una chiesa, maledice pubblicamente la figlia Vittoria, colpevole di avere infranto il patto matrimoniale stretto con Pietro Blèfari prima che questi partisse per gli Stati Uniti, unendosi con lo squallido latifondista massaro Bruno Ceravolo che, dopo la morte della moglie, “consumava le sue rendite nelle bettole e nei suoi numerosi amori vedovili”. Il pellegrinaggio al santuario della Madonna di Polsi, ai piedi dell'Aspromonte, prosegue poi l'attenzione di Perri nei confronti di uno scenario festivo che qui viene tanto minuziosamente esposto nei suoi più effervescenti aspetti simbolici e coreutico-musicali, quanto presentato come sordo alle richieste di grazia e alle impellenze lavorative dei braccianti. Mariuzza, in particolare, nonostante vi fosse stata condotta dal marito Gesù Blèfari (il nome non è casuale) con la speranza ultima di un miracoloso intervento della Madonna, morirà stroncata da una tremenda malattia venerea che Gesù stesso le aveva inoculato, avendola a sua volta contratta in un rapporto occasionale con una prostituta avuto in Pennsylvania. Nel quadro festivo della Madonna di Polsi, in cui l'altisonanza del rito corrisponde alla sua “impassibile” sordità rispetto ai bisogni sociali, Perri colloca pure l'intervento omicida del massaro Bruno Ceravolo che, con una coltellata, uccide Pietro avendolo scorto, tra le masse processionali, baciare Vittoria, colei che (in un ritorno dello schema verghiano) Pietro avrebbe dovuto sposare come stabilito prima della sua partenza in un'America da cui era tornato da soli due giorni.

“–Accorrete, accorrete, cristiani! Si ammazzano! La via davanti al mulino rigurgitava di gente che precedeva la statua della Madonna. La Vergine era a una cinquantina di passi. Portata a spalla da venti pellegrini robustissimi ondeggiava lentamente su quel mare di teste, tutta luccicante di ori e di sole, col

<sup>30</sup> PERRI, F., *Emigranti*, pp. 9-10.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 32.

suo sorriso impassibile e il suo occhio fisso sul popolo”<sup>33</sup>.

*Emigranti* culmina, infine, nell'alba tragica di un Venerdì Santo in cui la morte del Gesù Nazareno nella sacra rappresentazione corrisponde a quella del bracciante Gesù Blèfari, che “peggiorava ogni giorno” sempre a causa della letale malattia americana. Tema del Gesù-contadino che, del resto, diverrà un motivo centrale nel Novecento letterario meridionale, dal *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi a *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro, fino al *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, poema scritto da Buttitta che così presenta una Passione in cui a morire come Cristo, sotto i colpi dei mafiosi latifondisti, è il bracciante Salvatore Carnevale, sindacalista socialista assassinato a Sciara (Palermo) nel 1955:

“Ancilu era e non avia ali  
non era santu e miraculi faccia,  
ncelu acchianava senza cordi e scali  
e senza appidamenti nni scinnia;  
era l'amuri lu so capitali  
e sta ricchezza a tutti la spartia:  
Turiddu Carnivali nminatu  
e comu a Cristu muriu ammazzatu.

[...] Sidici maggiu, l'arba ncelu luci,  
e lu casteddu àutu di Sciara  
taliàva lu mari chi straluci  
comu n'artaru supra di na vara;  
e fra mari e casteddu una gran cruci  
si vitti dda matina all'aria chiara,  
sutta la cruci un mortu, e cu l'aceddi  
lu cbiantu ruttu di li puvireddi”<sup>34</sup>.

Tema, questo, che Buttitta riprende in *A crucifissioni*, *Ncuntravu u Signuri* e *Un cristu ncruci* dove il “campanile alto” mai s'abbassa ad ascoltare i drammi di un “popolo” silente, addormentato da secoli di sottomissione e sfruttamento, votato all'attesa vana e rassegnata di un giorno in cui Cristo, scendendo davvero dalla croce, farà sì che il prete non avrà più bisogno di dire messa e il sagrestano di suonare le campane; o in *Mafia e parrini* dove, nella sotterranea stretta di mano tra mafia e clero, se la chiesa “alza la croce” la mafia “punta e spara”, se la chiesa “minaccia inferno”, la mafia “la lupara”<sup>35</sup>. In modo simile, nel finale di *Emigranti*, l'annuale rappresentazione della Passione dove Gesù muore ma risorge, rimane sorda al dramma di un altro Gesù,

più vero di quello recitato sul Calvario: Gesù Blèfari, bracciante, emigrante calabrese che si spegne per sempre in un silenzio domestico ancora invaso e sopraffatto dai maestosi canti, esterni ed eterni, del Venerdì Santo e delle sue folle rigurgitanti.

“La mattina del venerdì santo volle scendere dal letto per vedere la processione. Lo misero sopra una sedia vestito alla meglio, lo coprirono con un mantello di orbace, perché l'aria della mattina era ancora fresca parecchio, specie prima del levarsi del sole, e lo portarono sulla strada.

All'alba del venerdì di passione a Pandore si fa una processione che è come una specie di rappresentazione sacra. Si finge il trasporto del Corpo Santo al sepolcro. La chiesa quella mattina rigurgitava di gente. Tutto il popolo, come di consueto, era convenuto alla mesta cerimonia quando appena imbiancava il crepuscolo. Allor che apparve sull'altare la croce, un'immensa croce piatta di legno, con un lungo sudario appeso alle braccia, la Palamara, col suo vocione baritonale, intonò un inno maestoso al segno della redenzione: *Evviva la cruci surgenti di gloria...* Poi la processione uscì dalla chiesa diretta a una collina chiamata il Calvario. Quando giunse in fondo alla Ruga Grande il sole non era ancora spuntato sul mare. Come un'immensa aureola di luce era nel cielo, una luce argentea, nella quale tremolavano leggermente le cime degli olivi. In testa alla processione era la croce che ondeggiava funerea, nell'aria limpida della mattina, in mezzo alle piccole case tristi che parevano anch'esse in lutto. Seguiva il Cristo morto, un piccolo Cristo di legno, come un adolescente di dodici anni, portato a spalla da otto giovani che avevano in testa grosse corone di spine. Aveva i ginocchi e i gomiti scorticati, le membra livide e i capelli e la barba impastati di grumi di sangue.

Dietro il Cristo veniva una piccola comitiva di cantori: Don Gianni Cùfari, Don Gialormo il capo guardia, il Galeoto e pochi altri tra i più celebri bestemmiatori del paese. Leggevano in certi libriccini manoscritti una serie di distici che cantavano a voce spiegata. A essi rispondeva il popolo in coro. Dopo i cantori era una grande statua della Madonna Addolorata, con un ampio panno nero sul mantello turchino, un piccolo crocifisso snodato sulle braccia, e le sette spade nel petto. Il popolo mesto seguiva a capo scoperto salmodiando. Dicevano i cantori: *Gesù mio, con dure funi, / le tue mani chi mai legò?* Rispondeva il popolo picchiandosi il petto: *Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà.*

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>34</sup> Traduzione: “Angelo era e non aveva ali / non era santo e miracoli faceva, / saliva in cielo senza corde e scale / e senza sostenersi ne scendeva; / era l'amore il suo capitale, / questa ricchezza a tutti la spartiva: / Salvatore Carnevale nominato / e come Cristo morì ammazzato. [...] Sedici maggio, l'alba in cielo splende, / e il castello alto di Sciara / guardava il mare che luceva / come un altare sopra di una bara; / e tra mare e castello quel mattino / una grande croce si vide all'aria chiara, / sotto la croce un morto, e con gli uccelli

/ il pianto dei poveri a diretto”. Buttitta I., “Lamentu pi Turiddu Carnivali”, pp. 105, III. Riguardo alla genesi e alla diffusione presso i cantastorie del *Lamentu pi Turiddu Carnivali* che costituisce una delle più alte pagine della poesia dialettale siciliana v. Geraci M., *Le ragioni dei cantastorie*, pp. 42-52.

<sup>35</sup> BUTTITTA, I., “A crucifissioni”, in *Io faccio il poeta*, pp. 94-101; “Ncuntravu u Signuri”, *ibidem*, pp. 79-81; “Un Cristu ncruci”, in *La peddi nova*, pp. 133-137; “Mafia e parrini”, in *Lu trenu di lu Suli*, pp. 77-78.

Il canto saliva in mezzo alle case silenziose, triste, lugubre come un lamento, e più triste lo rendeva il bisbiglio dei passeri che negli intervalli si udiva venire dai tetti. Le finestre erano socchiuse, le porte serrate, i volti erano tutti mesti. Sembrava che quel popolo povero, che aveva negli occhi e nei vestiti tanti segni di sofferenza e di miseria, si accusasse con un lamento corale della passione del Dio-Uomo. Dicevano i cantori: *Gesù mio, d'acute spine / il tuo capo chi incoronò?* Rispondeva il popolo: *Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà.*

Gesù guardava la processione avanzare, con un leggero tremito nelle mani, gli occhi già quasi senza sguardo, emaciato come un'ombra. Ricordava appena, in quel residuo crepuscolare di vita che gli rimaneva, i giorni quando egli andava in chiesa a cantare, quando la sua bella voce tenorile scandiva per le vie del paese il distico doloroso. Rocco si era inginocchiato alla sua destra, e Mariuzza alla sua sinistra. Si picchiavano il petto e lacrimavano silenziosamente. Il popolo che passava li commiserava nelle pause del canto. La Madonna, col suo bel volto affilato e dolente, due grosse lacrime immobili sulle guance, pareva guardasse il malato e dicesse: "Non vedi che piango anch'io, non vedi che soffro anch'io? Tutto è dolore nel mondo".

[...] Giusa si avvicinò al fratello, e osservando che la testa gli era caduta pesantemente sul petto, gli mise una mano sulla spalla e lo chiamò con dolcezza. La bocca del malato era aperta in modo macabro, e un filo di bava gli scendeva sul petto. Gli occhi erano socchiusi ma senza sguardo.

—Pa'... o pa'..., - fece Giusa spaventata, a bassa voce, - venite qua, mi pare sia morto.

Rocco si avvicinò e si chinò sul malato.

—È morto, figlio benedetto, è morto! Non gridare che non oda quella poveretta —e accennava a Mariuzza. —Aiutami a portarlo in casa.

E mentre il padre e la figlia portavano a braccia il povero morto su per la scala, il canto espiatorio veniva da lontano con l'aria fresca della mattina. Dicevano i cantori: *Gesù mio, di fiele e aceto / le tue labbra chi abbeverò?* Il popolo rispondeva: *Sono stato io, l'ingrato! / Gesù mio, perdono e pietà*<sup>36</sup>.

Il motivo di un'invasione festiva parallela, presente ma al tempo stesso disgiunta dal piano dei conflitti e della morte sociale, torna, a circa un secolo dalle opere di Verga e Perri, oltre che in Lanza e Bonaviri nella descrizione della *semana santa* andalusa che Sciascia, con l'apporto fotografico di Ferdinando Scianna, propone nel diario di viaggio *Ore di Spagna*, "in una sorta di trasversale giuoco di specchi, la Sicilia si riflette nella Spagna e la Spagna nella Sicilia"<sup>37</sup>. L'incombenza della ritualità pasquale qui è equiparata a quella della guerra civile spagnola combattuta dal 1936 al '39 fra i nazionalisti anti-

marxisti (*nacionales*) ed i *republicanos* composti da truppe governative e sostenitori della Repubblica spagnola. Guerra sanguinosa, terminata con la sconfitta della causa repubblicana che portò alla dittatura franchista. Sciascia, in particolare, fa riferimento alla presa di Siviglia condotta dal generale Gonzalo Queipo de Llano che, col massiccio sostegno della radio e dei militari inviati dall'Italia fascista e dalla cavalleria mora, invase la città adoperando gli stessi circuiti propagandistici e processionali della *semana santa*:

"Di 'settimane sante' luttuosamente fastose, cupe, isteriche (e con una più o meno celata controparte di esplosione vitalistica, liberatoria, quasi orgiastica), a un siciliano della mia età non solo non manca memoria, ma gli basta fare qualche chilometro, e specialmente verso i paesi dell'interno, per ritrovarne qualcuna non ancora guastata da interventi innovatori o di pseudo-restauro. [...] Intanto, è da dire che la 'semana santa' andalusa dura propriamente una settimana, dalla domenica delle Palme al sabato della Resurrezione. Processioni che si dipartono da ogni quartiere, girano per la città dal primo pomeriggio a notte alta, si sfiorano, si intersecano, sembrano cercare un punto di confluenza al tempo stesso che invece se ne diramano. A guardare dall'alto la città percorsa dalle processioni, è da credere si avrebbe l'impressione di un continuo movimento centripeto e centrifugo, da caleidoscopio. E a Siviglia, stando al centro della città, che è come dire al centro del vortice delle processioni, viene da pensare che il generale Queipo de Llano si sia servito dell'itinerario che le processioni percorrono nella 'semana santa' per impadronirsi subito, la stessa notte dell'*alzamiento* dei militari, della città: con la trovata di far girare per tutta la notte i pochi carri di cui si disponeva e dando l'impressione di averne tanti da poter subito abbattere il sollevamento popolare. Avrà avuto una cinquantina di carri; ma i cittadini avranno creduto ne avesse una miriade, per cui intanati in casa se ne sono stati quelli che in altri luoghi della Spagna, con diversa fortuna, sono invece scesi a combattere nelle strade. Così a noi sembra di assistere a una miriade di processioni; e forse sono meno di cinquanta. Ma sono già tante; e durando un'intera settimana sembrano moltiplicarsi. Sette giorni, uno appresso all'altro: e ogni giorno tutto si acquieta all'alba, e per poche ore; ore in cui le strade sono invase da alacrissimi nugoli di spazzini che raschiano lo strato di cera che le migliaia di candele hanno sgocciolato e dissolvono il forte sentore di ammoniac che vicoli e cortili esalano, restituendoli all'ineffabile profumo delle zagare"<sup>38</sup>.

L'associazione tra *Semana Santa* e guerra torna anche quando Sciascia descrive la processione armata della

<sup>36</sup> PERRI, F., *Emigranti*, pp. 107-110.

<sup>37</sup> TEDESCO, N., "Nota", in Sciascia L., *Ore di Spagna*, p. 121.

<sup>38</sup> SCIASCIA, L., *Ore di Spagna*, pp. 33-34.



polizia che a Granada, con lo stesso passo, si svolge contestualmente a quella della Passione:

“Tra il fercolo col Cristo confortato dall’Angelo (e con San Pietro che dorme discosto) e quello della Madonna – un cono di spumeggiante ricamo bianco ed oro con al vertice una testa di bambina – la polizia sfila interminabilmente, generale e ufficiali che aprono la sfilata, ciascuno portando quella specie di alabarda che in Sicilia è delle confraternite artigiane. I lunghi fucili, nuovi o ben lubrificati, inclinati sulla spalla destra, la canna verso l’alto; le mitragliette corte e leggere impugnate invece dalle donne-poliziotto, il dito sul grilletto. E sono tante, le donne in divisa e mitraglietta. Davvero ce ne sono tante nella sola Granada? Ma un po’ rassicura, di queste donne-poliziotto armate e quasi tutte prive di dolcezza nel volto e nel corpo, il passo ondulante che accentua quelle forme che la divisa nasconde: il passo che tengono tutti quelli che vanno in queste processioni – due laterali, uno a destra e uno a sinistra, uno in avanti – ma che in loro acquista un che di avanspettacolo, quasi un ricordo della ‘mossa’ che gli spettatori dei café-chantant una volta invocavano. Questo passo, che è anche dei portatori dei fercoli, dà a momenti il sospetto che appunto per loro sia stato inventato, a nascondere l’ubriachezza che ad un certo punto non può non prenderli, considerando i fiaschi di vino che quasi ad ogni fermata entrano sotto i fercoli. Stanno, sotto ogni fercolo, cinquanta portatori, nascosti da cortine: e se ne vedono i piedi, scalzi o calzati di scarpe come da tennis. La fatica, l’aria irrespirabile, il vino, rendono necessario, ogni paio d’ore, il cambio. Ed è pensando al loro numero, e alla legione di incappucciati che seguono ogni fercolo, che ci chiediamo se sono venuti anche da loro i tanti voti che il Partito Socialista ha avuto”<sup>39</sup>.

Nella narrativa sciasciana, inoltre, gli aspetti politici e bellici connessi alla festa costituiscono un argomento di riflessione inaugurato ben prima del 1988 in cui esce *Ore di Spagna*. Già ne *L’antimonio*, racconto del ‘58 aggiunto nel ‘61 a *Gli zii di Sicilia*, Sciascia si era infatti soffermato sulle connessioni, non solo riconducibili al mito giudaico-cristiano, che continuano a legare la Settimana santa alla guerra, la Spagna alla Sicilia, narrando l’evoluzione spirituale di un giovane minatore siciliano il quale, per sfuggire al lavoro pericolosissimo nelle cave di zolfo, si fa arruolare nelle truppe italiane che fiancheggiano l’esercito franchista e parte per combattere in Spagna contro i repubblicani. Man mano che comprende le congiunture internazionali della guerra civile, s’accorge di essere dalla parte sbagliata rischiando la vita per ideali contrari agli interessi della propria classe sociale. La marginalità estrema in cui il protagonista di colpo si ritrova corrisponde, così, a un doloroso ma libe-



Cimitero di  
Valguarnera (Enna).  
Tomba di  
Francesco Lanza.

ratorio risveglio intellettuale dove la distanza dalla Sicilia migliora anche la sua capacità di giudicare i meccanismi del paese da cui proviene e quindi di maturare un’assoluta posizione antifascista rispetto a “tutte le cose del mondo”. Non è un caso come, ancora una volta, Sciascia collochi la trasmutazione politico-ideologica del personaggio proprio nei pressi di una chiesa occupata, come quella verghiana, dal cerimoniale di Pasqua. “Seduto sulla scalinata di quella chiesa, ho capito tante cose della Spagna e dell’Italia, del mondo intero e degli uomini nel mondo”, commenta il soldato mentre, più avanti, così finisce di meditare: “ma dalla guerra di Spagna, dal fuoco di quella guerra, a me pare di avere avuto davvero un battesimo: un segno di liberazione nel cuore; di conoscenza; di giustizia”<sup>40</sup>. Presa di distanza maturata sulla scalinata di una chiesa parata a festa e usata, ancora una volta, come metafora letteraria dell’invalicabile, del lontano, di un’invasione mitico-rituale che arriva ogni anno per segnare abbandoni storici e cosmici. Distanza tra storia e festa che, in *Nerò metallico* del 1994, in una delle brevi favole scritte da Vincenzo Consolo, scrittore di Sant’Agata di Militello (Messina), troviamo ancora evocata da un presepe che due monaci di passaggio, ospitati dai briganti, scoprono nel fuliginoso sotterraneo di un castello zeppo d’armi, assieme a una botola e a una scala scura e infernale che li avrebbe fatti sbucare, la notte di Natale, “proprio dietro l’altare della chiesa del convento nel solenne momento in cui, nella gran luce dei ceri, il padre Guardiano, a polmoni pieni, sulle note dell’organo, solennemente intonava: *Gloria in excelsis Deo...*”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>40</sup> SCIASCIA, L., “L’antimonio”, in *Gli zii di Sicilia*, pp. 185, 233-238.

<sup>41</sup> CONSOLO, V., “Il presepe naturale”, in *Nerò metallico*, p. 55.

A Vigata, immaginario paese dell'entroterra siciliano, è ancora una botola, sul palcoscenico dell'annuale sacra rappresentazione della Passione, che, ne *La scomparsa di Patò* di Andrea Camilleri, separa analogamente i *giorni invasi* della Passione dalle quotidiane tensioni. Pubblicato nel 2000, il romanzo sviluppa una cronaca richiamata da Sciascia nel finale di *A ciascuno il suo*, dove il protagonista, professor Laurana, essendo giunto a un passo dal provare l'intrigo delle coperture sentimentali, mafiose, statali relative a un duplice omicidio, per ciò stesso viene fatto sparire così come

“Cinquant'anni prima, durante le recite del 'Mortorio', cioè della Passione di Cristo, Antonio Patò, che faceva Giuda, era scomparso, per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì: solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente; e il fatto era passato in proverbio, a indicare misteriose scomparizioni di persone o di oggetti”<sup>42</sup>.

Sulla scomparsa di Patò e del Giuda da lui impersonato nel *Mortorio* di Vigata del 1890, il realismo fantastico di Camilleri costruisce un esilarante *dossier* cronologico e comparativo dei documenti prodotti nelle circostanze: a parlarci da sole, porgendosi quali testimonianze di punti di vista, categorie, interessi, connivenze di tipo diverso, sono, cioè, lettere anonime di minaccia, cronache e interventi sui giornali locali di personalità del mondo politico-intellettuale, denunce e verbali di polizia e carabinieri, atti ministeriali, pareri espressi da criminologi, sociologi, medici, avvocati. Ironica finzione e, al tempo stesso, amara ricostruzione delle retoriche della burocrazia e del potere che Camilleri però lega anche ai voluminosi scritti del Marchese di Villabianca, noto diarista della Palermo del Settecento, di Pitrè e di quanti altri studiosi della Settimana Santa hanno attestato nel *Mortorio* la presenza della botola da cui, al momento del suicidio, Giuda e chi lo interpreta viene fatto scomparire nel sottopalco della sacra scena, come fosse risucchiato dagli inferi.

Al di là dei presunti 'archetipi' della caduta, della discesa, della morte e resurrezione che qui lasciamo alle prospettive classiche dello strutturalismo simbolico o storico-religioso<sup>43</sup>, in Camilleri la botola segna una soglia netta, precisa, visibile tra la dimensione teatrale, alta della *performace* e l'intreccio, divertente ma basso e oscuro, delle supposizioni elaborate dalle diverse parti sociali circa la scomparsa definitiva di Patò, dal palco-

scenico come dalla vita. Scomparsa che, il realismo letterario di Camilleri, riprende anche da una casistica di attori effettivamente scomparsi o defunti sulle scene invase della Settimana Santa. Tra tutte, quella del ventitreenne geometra Renato Di Paolo, uno dei trentatré figuranti della rituale Passione di Camerata Nuova, tra Lazio e Abruzzo, morto il Venerdì Santo del 2000, sotto gli occhi di familiari, amici, compaesani, videoamatori, ricercatori che non si sono accorti di nulla; che scivolava dallo sgabellino rimanendo impigliato nel nodo scorsoio da lui stesso preparato per recitare la parte di Giuda che, pochi giorni prima, aveva preso in cambio di quella di Barabba, ceduta a un ragazzo più corpulento e idoneo al ruolo<sup>44</sup>. Nel romanzo, allo stesso modo, il ragioniere Patò, direttore della Banca di Trinacria di Montelusa (altro paese immaginario), qualche giorno prima della rappresentazione aveva accettato la parte offertagli dal maestro di scuola Erasmo Giuffrida che, a sua volta, aveva preso quella del Redentore a patto che fosse Patò a impersonare Giuda.

Al di là delle pregnanti coincidenze che, in un "Trionfo della Morte"<sup>45</sup>, vedremo ricomparire nella vita stessa di Lanza, la scomparsa di Patò e quindi del Giuda che il *Mortorio* impone "come da copione", nel romanzo mette paradossalmente in estremo risalto non il culto della *performance*, coi suoi costumi, i suoi carri processionali, i suoi pianti funebri, i suoi cortei tanto cari a molti storici delle tradizioni popolari, ma il *prima* e il *dopo* di essa, al momento in cui Patò più non torna e la scomparsa *da copione* diventa *de facto*. Il fatto che Patò, alla fine dello spettacolo, non ricompaia più da quella stessa botola che lo ha visto sprofondare nei panni di Giuda, dà luogo a un vortice di domande sulle cui pungenti implicazioni antropologiche Camilleri gioca, interrogandoci per tutto il romanzo. Dov'è finito Patò? Se è morto, com'è morto? Si tratta di incidente, sequestro oppure omicidio? E, in tal caso, chi ha potuto commetterlo e perché? E se si fosse nascosto? Una fuga? E se avesse preferito morire nell'inferno suicida di Giuda piuttosto che in quello, ben più vulcanico, di Vigata, del suo parentame e dell'"isola felice"? E quali sono le ragioni che hanno spinto un funzionario irreprensibile, marito integerrimo e padre amoroso come Patò a eclissarsi per sempre dalla vita domestica e sociale? Siamo di fronte a una scomparsa subita o voluta? Ed è strumentale l'uso della Settimana santa da parte del ragioniere Patò o di chi ha tramato per la sua definitiva uscita di scena? Vortice di domande cui fa

<sup>42</sup> SCIASCIA, L., *A ciascuno il suo*, p. 134.

<sup>43</sup> Per una ragionata sintesi delle prospettive strutturaliste così come si sono sviluppate negli studi storico-religiosi e in quelli antropologici rinviamo al volume di Furio Jesi, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>44</sup> RONCONE, F., "Muore recitando Giuda alla Via Crucis", *Corriere della Sera*, 25 aprile 2000, p. 17.

<sup>45</sup> E' questo il titolo attribuito a un celebre dipinto della metà del XV secolo, di autore anonimo, si pensa catalano o provenzale, esposto nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

eco un vortice di azioni, reazioni, informazioni, testimonianze rilette come indizi da vari uffici, vari interpreti in competizione tra loro. Vortice di supposizioni che, nel groviglio delle pendenze intrattenute da Patò nel *prima* e nel *dopo* del teatro sociale, e non nell'*ora* del Venerdì Santo, cercano spiegazioni possibili alla sua scomparsa. Scomparsa di volta in volta letta: 1) come ritorsione rispetto alla restituzione di un prestito bancario di cui il ragioniere avrebbe negato la dilazione al beneficiario; 2) come momentanea perdita della memoria che Patò avrebbe subito cadendo nel sottopalco, costringendolo a vagare senza riuscire a ritrovare la via del ritorno; 3) come l'omicidio cui alludono anonime lettere, scritte murali, la ballata di un "fantomatico cantastorie" che, però, non svelano mai il movente; 4) come sequestro per un regolamento di conti connesso ai prestiti bancari che Patò era costretto a elargire "in obbedienza agli ordini del politico consanguineo che a quel posto l'aveva voluto", che ne possedeva il 51% e che per questo usava servirsi della banca "come tasca propria, affranto com'è a elargire favori a dritta e a manca, sempre coll'intento d'ottenere un consentaneo popolare consenso"; 6) come reincarnazione di Giuda che il "Signor Iddio Onnipotente", indignato per le strabilianti capacità mimetiche di Patò, avrebbe voluto subito cancellare dalla faccia della terra o che il "Maligno" avrebbe accolto a braccia aperte tra le fiamme infernali; 7) come sequestro operato da malviventi per impossessarsi delle chiavi della filiale "onde potervi penetrare indisturbati e a bell'agio nottetempo, operando un furto"; 8) come simulato rapimento cui Patò sarebbe stato consenziente per far sparire dalla Banca di Trinacria, oltre ai denari, "tutte le carte compromettenti" relative ai traffici coi politici potenti; 9) come incidente che Patò avrebbe subito scendendo la scala di legno posta sotto la botola, di cui un gradino si sarebbe spezzato e, secondo l'archeologo inglese Michael Christopher Enscher, avrebbe trasformato quella del *Mortorio* nella scala perpetua scoperta dal matematico Roger Penrose che non dà possibilità di risalita e per la quale Patò starebbe ancora scendendo. La fantasiosa ironia di Camilleri partorisce, infine, una lettera inviata da Alistair O'Rodd, astronomo reale della Corte inglese, al sindaco di Vigata per spiegare come Patò, secondo lui, sarebbe caduto in uno degli intervalli che, secondo una recente "Teoria degli interstizi", di tanto in tanto vengono a crearsi nel *continuum* spazio-temporale, e che consentono di "risalire verso il Passato o precipitare nell'Avvenire". Anthony Patow sarebbe, così, scomparso al momento della fucilazione dalla guerra di secessione americana per ricomparire in Francia, ai tempi di Napoleone III, come Antoine

Pateau, soldato francese messo al muro perchè disertore. Così prosegue l'astronomo camilleriano:

"Trovatomi nei giorni passati in Montelusa per archeologico diletto, seppi da un valletto dell'albergo della scomparsa di tale Antonio Patò mentre recitava, e perciò di tutti alla vista, in uno spettacolo religioso. Adunque Anthony Patow, mutando nome in Antoine Pateau e quindi in Antonio Patò continuava (sia pure non più in panni militari) il ciclo delle sue cadute da interstizio a interstizio!

Precipitatommi in Vigata, ho potuto lungamente esaminare parte del palcoscenico e soprattutto la scala sulla quale Antonio Patò era caduto subito dopo il passaggio attraverso la botola.

Non havvi possibil dubbio, incertezza alcuna: il fenomeno si è novellamente ripetuto!

Siccome è assodato che il Patow è caduto in avanti all'interno dell'interstizio, tanto è vero che è riapparso anni dopo come Pateau, anche lui caduto in avanti dato che si è ripresentato come Patò, è assolutamente essenziale conoscere se quest'ultima volta il Patow-Pateau-Patò sia caduto medesimamente in avanti o sia all'indietro precipitato.

In questo secondo caso il Patò avrebbe interrotto il ciclo interstiziale verso il Futuro per intraprendere il ciclo di segno inverso e quindi risalire nel passato. E' fondamentale conoscere questo. Occorre saperlo. Basterebbe l'attenta consultazione degli Archivi storici dell'Isola per evincere tutti i fenomeni di scomparsa accaduti nel passato, in particolar modo di individui dal nome e cognome assonante con Patow (esempio: Patù), con Pateau (esempio: Papò), con Patò (esempio: Palò).

Io la impetro, Signor Sindaco, e non mi sforzo d'usar anadiposi, arditamente tale ricerca iniziare: Ella diverrebbe il Benemerito della Scienza e della Umanità!"<sup>46</sup>.

Camilleri, in definitiva, prosegue nell'assunzione della festa un orientamento rappresentativo come s'è visto già in uso presso altri, precedenti narratori siciliani e che, adesso, occorre osservare più da vicino.

C'è un filo, nel repertorio letterario qui esemplificato, che lentamente si dipana a disegnare una Passione che, minuziosamente rievocata nella sua palpabile spettacolarizzazione o confinata negli allusivi retroscena verghiani, diviene fulcro che ratifica trame sociali ed esistenziali perennemente esterne, lontane, invariabili. Distante dalla funzione salvifica e teatrale tendenzialmente esaltata dai demologi, la Passione, nella letteratura siciliana, figura come concentrato di forze dense, pesanti, invasive. Concentrato di simboli, di referenti morali, ideologici, religiosi, di obblighi rituali, di strumenti retorici e politici, di tradizioni tutt'altro che rassicuranti e additati come fonte di obblighi, insoddisfazioni, schiacciamenti, abbandoni, scomparse. La festa, qui, è oggettivazione

<sup>46</sup> CAMILLERI, A., *La scomparsa di Patò*, pp. 141-142.

letteraria di una ritualità culturale e culturale sempre distante, che, proprio perché s'impone quale alta pretesa di risoluzione, marca, sul terreno umano, ferite che restano aperte e sanguinanti. Quello della Passione letteraria in Sicilia è il racconto dell'uomo solo che, nell'imminenza della morte, fa appello alla memoria (privata, culturale, storica, mitica) nel tentativo di riconoscere un'identità che invece non trova e non riesce a dare un senso neanche alla propria scomparsa, a quel trapasso che tutto dovrebbe essere meno che casuale e silenzioso e poi, malauguratamente, lo diventa. "Signore, mi fa male la vita", esclama l'io narrante de *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car* di Gesualdo Bufalino<sup>47</sup>, importante scrittore di Comiso (Ragusa), che in un articolo intitolato *La Passione secondo noi*, torna a sottolineare il carattere invasivo dei riti della Settimana santa che assecondano quasi una Passione, non solo letteraria, per le sconfitte.

"Un intreccio fra festa e teatro esiste, com'è noto, sempre e dovunque, ma è soprattutto in Sicilia, durante la Settimana Santa, ch'esso si svela con la più straripante e invasiva evidenza. Congiurano a tale effetto il gusto della dismisura proprio del carattere isolano; il tempo dell'evento, che è la primavera, stagione di metamorfosi, la natura stessa del rito, in cui, come in un *cuntu* dell'Opera dei Pupi, la zuffa del male col bene si combatte in termini di inganno, doglia e trionfo. Appunto la Passione, Morte e Resurrezione del Cristo, al di là delle originarie ragioni della pietà religiosa, sembra con le sue vicissitudini fornire il copione ideale a una gente che s'appassiona alle sconfitte e quasi le cerca, tutte le volte che crede di poterne spremere il piacere solitario di una rivincita.

[...] Questo non smentisce, naturalmente, chi ama scorgere nella vicenda pasquale una metafora della terra in rigoglio dopo il letargo d'inverno, come in quel mito greco (ma altrettanto siciliano che greco) di Persefone rapita a Demetra e a lei restituita ogni anno al tempo delle rinascite vegetali.

Sarà vero, ma agli occhi del siciliano su ogni implicazione mitico-magica fa premio lo strazio della madre offesa, il suo pianto carnale, mentre nasconde sotto lo scialle la faccia e si sente penetrare sette volte la spada nel cuore. E' qui che vibra la più autentica partecipazione popolare alla festa: in questo nodo cruciale di solidarietà con la donna orfana in cerca della sua creatura perduta. *Mater* e matriarca dolorosa, essa s'accampa su una platea di teste a gridare la sua pena; eroina e primadonna, al cui confronto lo stesso Figlio, nelle ceree polpe delle sue nudità mortuarie, risulta subalterno"<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> BUFALINO, G., "Voci di pianto da un lettino di sleeping-car", in *L'uomo invaso*, p. 164.

<sup>48</sup> BUFALINO, G., "La Passione secondo noi", in *La luce e il lutto*, pp. 34-35.

<sup>49</sup> BUFALINO, G., "L'uomo invaso", in *L'uomo invaso*, p. 10.

Ancora, in una ripresa bufaliniana delle *Metamorfosi* kafkiane, la Passione siciliana per le sconfitte ritorna in Vincenzino La Grua, il protagonista de *L'uomo invaso* da un giorno all'altro posseduto non dal diavolo bensì da un angelo 'benefico' che s'impadronisce del suo corpo, del suo cervello. Come la Passione che irrompe in un dramma sociale concepito come impermeabile ai poteri festivi, l'irruzione dell'angelo in La Grua punta a invaderlo dall'interno di una purezza ancestrale che corrisponde al ripristino di uno stato zero, alla totale liberazione del suo "io" dalle convenzioni, dai pesi rituali, dalle ossequiosità di tradizioni imposte e subite da anni, da secoli. Dopo che un dolore sanguinante fa esplodere dall'interno del suo corpo piume ed ali, l'angelo, anche qui, finisce per riconsegnare il *corpo invaso* di La Grua ai "caroselli del traffico", allo squallore angelico di una *routine* che lo vedrà "annunciare maternità benedette di porta in porta con un giglio nel pugno; vegliare col dito sulle labbra davanti alle camere dei moribondi"<sup>49</sup>.

Si tratta di una Passione forse diversa da quella che oggi, opportunamente, l'antropologia tende sempre più a cogliere nei ruoli retorici e simbolici che essa svolge entro reti sociali e politiche affatto restringibili alla sola sfera folklorica<sup>50</sup>. La letteratura, da Verga in poi, coglie più che altro l'immagine paradossale dell'inutilità storica, dell'evanescenza effettiva contrapposta alle pretese liturgiche, sfarzose, propiziatriche, catartiche abitualmente attribuite agli eventi festivi. E' uno sguardo, quello degli scrittori, che smaschera l'efficacia sociale del rito festivo, la finzione sacrale della rappresentazione, quel potere tremendo e salvifico delle immagini di una *via crucis* che qui, invece, abbiamo visto scorrere alte e parallele sul *continuum* feriale dei conflitti o del tutto subalterne ai progetti materiali, sessuali, relazionali dei mimi di Lanza o Camilleri, pronte a svelare finzioni, mascheramenti, silenzi, scomparse, le mortali invasioni che emergono dagli sfondi, tanto iridescenti quanto assenti, delle festive rappresentazioni. Come i personaggi del suo *Giorno di festa*, per ironia della sorte Lanza finisce per provare su di sé la distanza festiva, in una breve tragedia biografica che qui vale la pena di ripercorrere passo passo, dati i sorprendenti addentellati che rivela rispetto a una poetica che ha cercato di dipanarsi tra la disposizione verista, maturata in ambito letterario, e quella demologica che, tra Otto e Novecento, trovava in Sicilia una delle stagioni più produttive.

Lanza, s'è detto, era nato nel 1897 a Valguarnera, vicino Enna, dove il padre Giuseppe, avvocato, era stato

<sup>50</sup> Ci riferiamo, in linea generale, alle nuove, diverse prospettive di riflessione antropologica sul fenomeno festivo sviluppatesi in lavori quali quelli di Giordana Charuty, Claudine Fabre-Vassas, Francesco Faeta, David Freedberg, Serge Gruzinski, Bernardino Palumbo.

sindaco dal 1879 al 1881 e il nonno, medico condotto, severo educatore. Compie i primi studi nella Catania di Giuseppe De Felice, Mario Rapisardi, Luigi Capuana, Federico De Roberto, dello stesso Verga la cui ammirazione è provata dalla solenne pagina dedicatagli nell'*Almanacco per il popolo siciliano*. Dopo il liceo s'iscrisse alla facoltà di giurisprudenza a Roma, laureandosi, però, a Catania nel 1922, con una tesi su Pierre-Joseph Proudhon, che risente dell'esperienza della guerra e di un ragionato pessimismo. Gli anni romani gli fecero conoscere poeti, narratori che mai però lo distolsero da una Sicilia di cui descrive la povertà, l'emarginazione rispetto a una lontana vita nazionale: scriverà "per noi che siamo si può dire della stessa parrocchia e ci paghiamo le tasse, andare a Enna è come andare alla Mecca"<sup>51</sup>. Le lettere che da Roma invia all'amico Aurelio Navarria documentano la vastità delle sue letture: Aristofane, Luciano, Aretino, Virgilio, Ovidio, Ariosto ma anche Clemente Rebora, Gustave Flaubert, Joseph de Maistre, Michel Eyquem de Montaigne, Joseph Roumanille, Frédéric Mistral, Anton Cechov; filosofi quali Karl Marx.

Chiamato alle armi nel 1917, nel '20, a Caltanissetta, dove si trovava in servizio di pubblica sicurezza per lo sciopero dei ferrovieri, la febbre spagnola gli lese gravemente un polmone ma ciò non gli impedì di fondare, osteggiato dalla borghesia di Valguarnera, la prima sezione del partito socialista con un successo tale da fare del suo paese il centro antifascista più importante in provincia. Esperienza che, tuttavia, non impedì una successiva iscrizione al partito fascista, alle sue demagogiche istanze di giustizia e ammodernamento di un Sud per molti aspetti ancora strutturato sul modello feudale. Adesione, tuttavia, i cui dubbi e dilacerazioni sono testimoniati dalla prosa caricaturale de *Il colletto di Pirandello* e *Norme per la divisa del signor Accademico n. 2*, ironica verso gli intellettuali che, come Pirandello, avevano accettato dal fascismo la nomina di "accademici". A questo periodo appartiene, anche, la produzione teatrale tra cui *Fiordispina*, favola ariostesca, e il suddetto *Giorno di festa*.

A Catania, dove tornò nel '22, Lanza entra a far parte del giornalismo letterario con vivaci articoli sul *Corriere di Sicilia*, sul *Corriere Italiano*, sulla prestigiosa rivista *Galleria* poi diretta da Sciascia. Del '23 sono anche le prime *Storie di Nino Scardino*, poi *Mimi Siciliani* pubblicati su *La fiera letteraria* e raccolti in volume nel '28. Fu allora che l'amico Navarria lo presentò al pedagogista Giuseppe Lombardo-Radice, allora proteso nella lotta all'analfabetismo in Sicilia, nei problemi della scolarizzazione delle fasce contadine, soprattutto nella progettazione di un sussidiario che fosse veicolo di una cultura nazionale attenta, al contempo, ai saperi locali e che, tra l'altro, nel

programma "Dal dialetto alla lingua", doveva prevedere l'uso delle lingue regionali nel rispetto delle differenze storico-culturali tra gli italiani. Divisero il lavoro: Lombardo-Radice riserbò a se la parte didattica generale, a Lanza commissionò quella poetico-letteraria e antologica tarata sulle cosiddette tradizioni siciliane. Lanza, nel solco di una demologia sempre più attenta, come quella di Guastella, alle *parità* contadine, cioè alla poesia, alla narrativa, all'aneddotica popolare, si mette al lavoro raccogliendo, selezionando, commentando proverbi, parabole, novelle, indovinelli e precetti fra agricoli e morali, nonché storie di santi, consigli pratici e letture tratte dalle opere degli scrittori dell'Isola. Chiamato a Roma dal ministro dell'istruzione Giovanni Gentile quale collaboratore della riforma della scuola elementare, Lombardo-Radice lasciò nelle mani di Lanza l'intero *Almanacco per il popolo siciliano* che incontrò ostacoli d'ogni sorta negli editori, lontani del tutto dal gusto dissacratore che lo scrittore nutriva per gli stereotipi del folklore come voluti dalla propaganda fascista. L'ultima parte della brevissima vita di Lanza appare così appesantita dai continui, disagiati viaggi in treno tra Valguarnera, Catania e Roma dove Lombardo-Radice lo fece apprezzare a Prezzolini, e Prezzolini a Soffici, Cecchi, Baldini, ad altri scrittori. A Roma, con Vera Gaiba, compilò anche *La Spiga*, volumetto di lettura per le scuole elementari che gli assicurò un certo reddito per alcuni anni. Da qui i sogni confessati in una lettera a Navarria l'II agosto 1925:

"[...] io farò una casa editrice! Spaventa o ridi! Con la Spiga credo che avrò diecimilalire l'anno: sono disposto a sprecarle per la casa. Pubblicazione base sarebbe un lunario per la Sicilia, tipo Barbanera, ed uso e consumo del popolo, con intendimenti d'arte ben precisati – lunario annuale. Altra pubblicazione base i miei Mimi che rifiutati da tutti vorrebbe ora stampare una nuova casa editrice di Aquila. Nel programma entrerebbero libri originali a contenuto popolare (Giufà, Ferrazzano, San Francesco di Paola), poesie scelte del Meli, eccetera. Tu dirai che non avrò soldi: ma sto aprendo anche un'industria di gesso a Papanza, che frutterà bene. Parallelamente pubblicherò un Lunario siciliano a giornale trimestrale per il popolo (con leggende, poesie, agricoltura, commerci, proverbi eccetera)"<sup>52</sup>.

L'industria di gesso però andò male e *Lunario siciliano* –mensile pubblicato prima a Enna e, dal '29, a Roma– subì una seconda interruzione nonostante, tra i collaboratori registrasse firme quali quelle di Ardengo Soffici, Silvio D'Amico, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati, Enrico Falqui, Stefano Landi, Luigi Pirandello. Ritornò infine alle stampe nel '31 a Messina, coi

<sup>51</sup> LANZA, F., "Enna", in *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, p. 127.

<sup>52</sup> NAVARRIA, A., "Gli anni di preparazione di Lanza e l'Almanacco per il popolo siciliano", pp. 253-254.

contributi del suddetto poeta Di Giovanni, mentre Lanza, in seguito alla febbre spagnola e a una caduta da cavallo, stanco e debilitato, si stabilì definitivamente nella casa di Cafèci, nelle campagne di Valguarnera. Questo, in una lettera a Navarra del 16 febbraio 1931, il senso di schiacciamento che Lanza sempre più matura in Sicilia:

“A che parlarti di me? [...] Ho in odio me stesso e il mondo: il senso della rovina materiale e intellettuale, d’una vita perduta da ricominciare non so come. Sono alla ricerca d’un impiego che mi possa salvare da questa situazione disperata, dal pericolo di non so che espediente pazzesco. La miseria che c’è in paese - c’è della gente che muore letteralmente di fame - contribuisce a demoralizzarmi. I vinti hanno sempre torto. Mi sento inutile, e questo aggrava il mio morale gravemente scosso”<sup>53</sup>.

Anche l’epistolario con l’amico Corrado Sofia, pubblicato col titolo *Sicilia come trappola*, testimonia Lanza sofferente, provato dalla morte della madre, dall’abbandono degli amici, dalla precarietà del lavoro intellettuale e l’odio-amore che lo legò a una Sicilia che da insostituibile fonte poetica divenne sempre più “trappola”, “maledetto paese”, “infamissimo paese”, “gabbia infernale” da cui urgeva “scappare... scappare”. Al 14 maggio 1931 risale poi una lettera in cui è chiara la sensazione di una Sicilia subita come insopportabile peso. Oppressione, questa, che lo accompagnò negli ultimi anni, in una solitudine che gli procurava frenesie, quasi presentisse che uno scacco mortale era a portata di mano e ne sfiorava l’orlo:

“Che vuoi che faccia in queste condizioni? Quello che dici sulla Sicilia è perfettamente giusto. Devo a questo maledetto paese –dove non si parla che di debiti, di scadenze, di miseria, e dove tutti stanno alla finestra col fucile spianato pronti a lasciarti andare una schioppettata sul deretano mentre sei per cadere– la maggior parte dei miei mali. Me lo sento pesare sulla testa e mi soffoca. Sono circondato da odiosità vili, da maldicenze, da ripicchi bestiali (non mi diedero i soldi alla banca soltanto per il piacere di farmi una mala parte). Sono sei mesi che non esco –se non per andare nelle buone giornate in campagna– che non parlo con anima viva, se non con quelli di casa, che non apro il cuore a un amico. Qui non conto nulla, l’ultimo dei villanzoni che ha dieci salme di terra vale infinitamente più di me, specialmente ora che mi pesa sul capo una spe-

cie di disfatta. Certi giorni mi sono davvero sentito come l’ultimo degli uomini. Il paese si vendica per il solo motivo che l’ho troppo amato. Ma che farci? Ormai ci sono prigioniero. Anche se riuscissi a trovare mille lire per venirmene a Roma, che potrei fare?

Se stessi bene, non mi preoccuperei, ma in queste condizioni sarebbe peggio. Le preoccupazioni dell’avvenire, l’impossibilità di lavorare, mi annichilirebbero ben presto. Eppure –altra contraddizione– ho bisogno, per guarire, per risollevarmi, per riacquistare la fiducia in me stesso, di uscire da questo paese. Invoco su questa accozzaglia di case un lungo interminabile terremoto.

Potrebbe salvarmi un impiego anche provvisorio, per un anno, per sei mesi, la sicurezza cioè per il tempo necessario a rimettermi. Ma a chi può importare tutto questo? E proprio necessario ch’io sia “salvato”? Soltanto nei drammi si usano certe espressioni”<sup>54</sup>.

Qui Lanza mostra di avere acquisito soprattutto l’estraniamento critico rispetto a una località *sui generis* di cui denuncia la terribile autoreferenzialità, il conformismo, l’autocontrollo. Località il cui senso claustrofobico pare appena disciogliersi solo nei giorni dorati delle feste. Ma così non è, per il giovane Lanza, e così non poteva essere e non è stato. Per un’iniezione con ago non sterilizzato, colto da malori e febbre altissima mentre in treno si recava a Roma dove l’amico Sofia era riuscito a trovargli lavoro, lo scrittore è costretto a fermarsi nell’Hotel Sangiorgi di Catania, colpito da quella che poi si rivelerà una fatale setticemia. E’ proprio un *giorno di festa*, il 31 dicembre 1933 e dalla camera dell’hotel, dove tutto fermenta per l’allestimento del cenone di Capodanno, Lanza scrive la sua ultima lettera per avvisare Sofia del suo grave impedimento:

“Caro Corrado, mi ero l’altro ieri messo in viaggio per Roma, ma in treno sono stato colto da una febbre tale che ho dovuto fermarmi all’albergo. Si tratta d’una iniezione suppurata con sintomi di setticemia. Per due giorni e due notti ho delirato con la febbre a 41, solo come un cane. Ora la febbre è a 39. Ho telegrafato a parecchi amici vicini, ma tutti si sono limitati ai semplici doveri di cortesia. Questa solitudine mi dà una maggiore disperazione. Aspetto domani mio fratello per tornare a casa: ricado nella trappola, è proprio il mio destino. Mi sarà molto più difficile ora pensare a partire: sia per i soldi, sia perché non ho più biglietti, e quello che feci non sarà certo ancora usufruibile.

In questo albergo da cocottes stanno preparando le

<sup>53</sup> LANZA, F., “Lettere agli amici”, lettera ad Aurelio Navarra, in *Galleria*, pp. 258-259.

<sup>54</sup> LANZA, F., *Sicilia come trappola*, p. 83.

imbandigioni per il classico cenone: per fortuna la febbre mi fa sentire tutto il disgusto di questi odori a base di suppli e di brodi. Scrivimi a Valguarnera — e speriamo che anche questa passi. Il tuo Francesco”<sup>55</sup>.

Nelle feste di Capodanno l’universo dello scrittore è quindi quello chiuso, solitario e febbricitante di una camera d’albergo siciliana dove la morte già è entrata; fuori è una gala delirante fatta di brodi, suppli, spumanti, chiassi, balli, brindisi augurali per l’anno nuovo che si apre. Nella casa natale di Valguarnera, dove venne trasportato subito dopo, Lanza avrà modo di spegnersi nell’Epifania, assaporando ancora dal letto le magre, beffarde abbondanze dell’ultimo *giorno di festa*.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi, 1982.
- BACHTIN, Michail. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979 (ed. or. 1965).
- BONAVIRI, Giuseppe. *Novelle saracene*. Milano: Rizzoli, 1980.
- BOROFKY, Robert (a cura di). *L’antropologia culturale oggi*. Roma: Meltemi, 2004 (ed. or. 1994).
- BRONZINI, Giovanni Battista. *Intellettuali e poesia nella Sicilia dell’Ottocento*. Palermo: Sellerio, 1991.
- BUFALINO, Gesualdo. *L’uomo invaso*, introduzione di S. Giovanardi. Milano: Bompiani, 2001 (I ed. 1986).
- BUFALINO, Gesualdo. “La Passione secondo noi”. In *La luce e il lutto*. Palermo: Sellerio, 1988, pp. 34-37.
- BUTTITTA, Antonino. *Pasqua in Sicilia*, fotografie di M. Minnella. Palermo: Grafindustria, 1978.
- BUTTITTA, Ignazio. *La peddi nova*. Prefazione di C. Levi. Milano: Feltrinelli, 1963.
- *Lu trenu di lu suli*. Prefazione di R. Leydi, introduzione polemica di L. Sciascia. Milano: Edizioni Avanti!, 1963.
- *In Io faccio il poeta*. Milano: Feltrinelli, 1977 (I ed. 1974).
- CAMILLERI, Andrea. *La scomparsa di Patò*. Milano: Mondadori, 2010 (I ed. 2000).
- CIRESE, Alberto Mario. *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi, 1976.
- CHARUTY, Giordana (a cura di). *Nel paese del tempo. Antropologia dell’Europa cristiana*. Napoli: Liguori, 1995.
- COCCHIARA, Giuseppe. *Storia del folklore in Italia*. Palermo: Sellerio, 1981 (I ed. 1947).
- CONSOLO, Vincenzo. “Il presepe naturale”. In *Neró metallicó*, Genova: il melangolo, 1994, pp. 37-55.
- CORRAO, Francesca M. (a cura di). *Giufà. Il furbo, lo sciocco, il saggio*, prefazione di L. Sciascia. Milano: Mondadori, 1991.
- DE MARTINO, Ernesto. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, 1994 (I ed. 1961).
- DE SIMONE, Roberto e ROSSI, Annabella. *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*. Roma: De Luca, 1977.
- DETIENNE, Marcel. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Milano: Mondadori, 1992 (ed. or. 1967).
- DI NOLA, Alfonso. *L’arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*. Torino: Boringhieri, 1983.
- FABRE-VASSAS, Claudine. “Il teatro della passione”. In Charuty G. (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell’Europa cristiana*. Napoli: Liguori, 1995, pp. 105-141.
- FAETA, Francesco. “Il sangue, la rosa e il cardo. Note sul corpo in un contesto rituale”. In *Etnosistemi. Figure della corporeità in Europa*, numero monografico a cura di G. Pizza, 5, V, 1998, pp. 59-72.
- FAETA, Francesco. *Il santo e l’aquilone. Per un’antropologia dell’immaginario popolare nel secolo XX*. Palermo: Sellerio, 2000.
- *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- FORTES, Meyer e HORTON, Robin. *Oedipus and Job in West African Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- FREEDBERG, David. *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi, 1993 (ed. or. 1989).
- GALLINI, Clara. *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*. Bari: Laterza, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989 (ed. or. 1987).
- GENTILI, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli, 2006 (I ed. 1984).
- GERACI, Mauro. *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore, 1997.
- *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell’assenza nella poesia popolare in Sicilia*. Roma: Meltemi, 2002.
- “Dalla chanson de geste alla ragion degli uomini. L’umanizzazione dell’eroe nella letteratura epico-cavalleresca dei cantastorie”. In *Mori e cristiani nelle feste e negli spettacoli popolari, Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, Atti del XXX Festival di Morgana, a cura di R. Perricone. Palermo: Museo Internazionale delle Marionette, 2005, vol. 26, XXX, pp. 163-192.
- GINZBURG, Carlo. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi, 1989.
- *Occiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 1998.

<sup>55</sup> LANZA, F., *Sicilia come trappola*, p. 90.

- GRAMSCI, Antonio. *Passato e presente*. Roma: Editori Riuniti, 1973.
- GRISANTI, Cristoforo. *Folklore di Isnello*, introduzione di R. Schenda. Palermo: Sellerio, 1981 (I ed. 1899-1909).
- Gruzinski, Serge. *La guerra delle immagini*. Milano: Sugarco, 1991.
- GUASTELLA, Serafino Amabile. *Le parità e le storie morali dei nostri villani*. Palermo: Edizioni della Regione Siciliana, 1969 (I ed. 1884).
- LANTERNARI, Vittorio. *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*. Bari: Dedalo, 1981 (I ed. 1959).
- LANZA, Francesco. "Lettere agli amici", in *Galleria*, n. 5-6, V, 1955, pp. 255-263.
- *catro edito e inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà. Catania: Tringale, 1975.
- *Mimi siciliani*, introduzione di I. Calvino. Palermo: Sellerio, 1971 (I ed. 1928).
- *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, a cura di N. Basile. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1985 (I ed. 1953).
- *Sicilia come trappola. Lettere a Corrado Sofia*. Siracusa: Edizioni dell'Ariete, 1989.
- LAZZERINI, Lucia (a cura di). *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*. Roma: Carocci, 2003.
- LEVI, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1963 (I ed. 1945).
- LEYDI, Roberto. *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*. Milano: Edizioni del Gallo, 1959.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio, 1989 (I ed. 1979).
- MARROU, Henry-Irénée. *I trovatori*. Milano: Jaca Book, 1983 (ed. or. 1971).
- NAVARRIA, Aurelio. "Gli anni di preparazione di lanza e l'Almanacco per il popolo siciliano", in *Galleria*, n. 5-6, V, 1955, pp. 250-254.
- NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Roma: Bulzoni, 1971 (ed. or. 1927).
- OJETTI, Ugo. "Il teatro di Giovanni Verga", in *Il Marzocco*, n. 46, I, 13 dicembre 1846, p. 9.
- PALUMBO, Berardino. "Fuoco di devozione e 'politiche inquietudini'. Cerimonialità, potere e politica in un centro della Sicilia orientale", in I.E. Buttitta e R. Perricone (a cura di), *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*. Palermo: Folkstudio, 1999, pp. 237-282.
- "The War of the Saints': Religion, Politics, and the Poetics of Time in a Sicilian Town". In *Comparative Studies in Society and History*, n. 46, 2004, pp. 4-34.
- *Politiche dell'inquietudine. Passione, feste e poteri in Sicilia*. Firenze: Le Lettere, 2009.
- PERRI, Francesco. *Emigranti*. Milano: Garzanti, 1945 (I ed. 1928).
- PITRÈ, Giuseppe. *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, prefazione di G. Galasso. Palermo: "Il Vespro", 1978 (I ed. 1913).
- ROSSI, Annabella. *Le feste dei poveri*. Palermo: Sellerio, 1986 (I ed. 1969).
- SAFFIOTI, Tito. *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano: Xenia, 1990.
- SCHENDA, Rudolf. *Folklore e letteratura popolare: Italia, Germania, Francia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1986.
- SCIASCIA, Leonardo. *A ciascuno il suo*. Torino: Einaudi, 1966.
- "L'antimonio". In *Gli zii di Sicilia*, Milano: Adelphi, 1997 (I ed. 1961), pp. 185-239.
- *Ore di Spagna. Fotografie di Ferdinando Scianna e una nota di Natale Tedesco*. Marina di Patti (Messina): Pungitopo, 1988.
- SCOTELLARO, Rocco. *Contadini del Sud*. Bari: Laterza, 1954.
- SEGRE, Cesare. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990.
- TEDESCO, Natale. *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*. Napoli: Guida, 1980.
- TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*. Torino: Boringhieri, 1982 (I ed. 1955).
- VERGA, Giovanni. *Teatro*. Milano: Mondadori, 1952.
- ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce*. Bologna: il Mulino, 1984 (ed. or. 1983)



# LA SEMANA SANTA ENTRE LOS CRISTIANOS AZTECAS DEL SIGLO XVI: LA REHABILITACIÓN DEL SACRIFICIO HUMANO

Jaime Lara

UNIVERSIDAD DE NOTRE DAME (EE.UU)

El territorio que hoy llamamos México Central, y que en tiempos del virreinato se llamaba la Nueva España, era la tierra de la gran civilización de los *mexica*, más comúnmente llamados *aztecas*. En el continente americano, la Nueva España fue el primer teatro de operaciones de encuentro y colisión entre pueblos, religiones y culturas, y por lo tanto es un lugar excelente para examinar como funcionó la enculturación, especialmente en las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. En América los franciscanos, dominicos y agustinos importaron las prácticas litúrgicas de la Semana Santa tal y como se celebraban en su patria. En general dichas prácticas seguían el uso de la Iglesia de Sevilla, que fue la Metropolitana de las diócesis de América. Nadie se sorprenderá al oír que los pasos de Semana Santa, el uso de las esculturas, las andas, los santos de vestir, el Cristo yacente, el sonido chasco de la matraca, y el hábito de los penitentes como en Andalucía hicieron su aparición en el Nuevo Mundo ya en el siglo XVI. En algunas partes de América aun continúan en nuestros días. Así pues, mi intención aquí no es tanto examinar cuales textos o cuales prácticas de la religiosidad popular vinieron al Nuevo Mundo desde Europa, sino mas bien estudiar el modo en que los pueblos indígenas comprendieron esos textos, prácticas kinestéticas y artefactos, y el modo en que los adaptaron a sus horizontes religiosos y a su sentido de lo sagrado.

## LOS PRIMEROS CONTACTOS

Es difícil para nosotros penetrar mentalmente dentro de la cosmovisión de la civilización azteca, que llegó

a su apogeo a principios del siglo XVI. Esa dificultad resultó, naturalmente, aun más aguda para los primeros europeos en invadir a América, como el conquistador Hernán Cortés, que pisó tierra el Viernes Santo de 1519 en el puerto que ahora llamamos Veracruz. Los emisarios del emperador Moctezuma ya lo esperaban y su primera acción fue sacrificar varios mozos esclavos, y ofrecer sus cuerpos despedazados al nuevo dios, o sea a Cortés. Todo mesoamericano daba por descontado que los dioses se alimentaban de carne y sangre humana, por lo cual, lógicamente, este dios que llegaba providencialmente desde las tierras donde nace el sol también participaría del sacratísimo rito de la antropofagia<sup>1</sup>.

Los *mexica* eran un pueblo extremadamente religioso, totalmente envueltos en un cosmos sagrado. Una de sus principales creencias era la idea de que la función fundamental de los ritos religiosos era evitar las catástrofes. Pensaban que la mayoría de los males se podían evitar por la acción individual o comunitaria. Esta actividad preventiva tomaba la forma del sacrificio humano o de verter la propia sangre —perforándose la lengua, los muslos, las orejas o los órganos sexuales— para inducir sucesos afortunados o para evitar sucesos desgraciados. Para los *mexica*, la sangre era una sustancia sagrada, y este derramamiento voluntario de sangre era la acción más noble que un ser humano o un ser divino podía ejecutar. Esa manera de sentir no desapareció del todo con la llegada del cristianismo, y los estudiosos han mirado el resultado de esta supervivencia desde el punto de vista del término “sincretismo dirigido,” una decisión deliberada de incluir ciertos elementos de la cultura recipiente<sup>2</sup>. Según el antropólogo Hugo Nutini, el sincretismo diri-

<sup>1</sup> CARRASCO, pp. 429-463. Los *mexica* confundieron a Cortés con el dios Quetzalcoatl el cual, según sus creencias, había sido un hombre blanco exilado a las tierras del oriente a causa de su oposi-

ción a los sacrificios humanos, y que había de venir algún día para tomar venganza.

<sup>2</sup> Véase LEOPOLD y JENSEN.

gido tiene lugar cuando existe una similitud estructural e ideológica entre las tradiciones religiosas que interactúan; cuando una de dichas tradiciones ejerce poder social, económico y político sobre la otra; y cuando los encargados de propagar la nueva religión están dispuestos a favorecer la identificación estructural y simbólica para conseguir que el pueblo subyugado se convierta a la nueva religión más rápida y sinceramente<sup>3</sup>. Estas condiciones indudablemente existían en la Nueva España, donde los frailes franciscanos, dominicos y agustinos, junto con sus auxiliares indígenas, no solo adoptaron la lengua náhuatl (idioma antiguo de los aztecas) para la predicación y para escribir textos religiosos, sino que adoptaron y adaptaron ciertos signos, símbolos, metáforas y prácticas religiosas de la cultura local. Este proceso de adaptación crítica a la mentalidad y a las costumbres de un pueblo se llamaba *accomodatio* en la época colonial y ahora recibe el nombre de “contextualización” o de “enculturación”<sup>4</sup>.

Lo que algunos podrían percibir como una mezcla de tradiciones fue en México más bien el producto de una adopción y remodelación selectiva (aunque no siempre bien pensada), la cual resultó en lo que podríamos llamar un “cristianismo nahua”<sup>5</sup>. Este cristianismo indígena se logró en gran parte al nivel de la imaginación religiosa, tanto visual como verbal. La liturgia y el rito, como los de la Semana Santa, por necesidad usan el lenguaje de las metáforas y los símbolos<sup>6</sup>. Pero las metáforas son también los elementos más difíciles de traducir en un sistema cultural, por lo cual parecía mejor adoptar las metáforas de la cultura azteca. En este proyecto los frailes encontraron que los miembros de la intelectualidad indígena, muchos de los cuales habían sido sacerdotes en la religión azteca, estaban dispuestos a servirles con gusto como informantes etnográficos, intérpretes, traductores y auxiliares litúrgicos<sup>7</sup>.

También hay que tener en cuenta que la evangelización del Nuevo Mundo coincidió con los años en que Lutero, Calvino y los demás caudillos de la Reforma se estaban separando de la Iglesia Romana con respecto a temas como la legitimidad del uso de las imágenes, el aspecto sacrificial de la misa, y la transubstanciación. Y precisamente esas doctrinas tenían ahora que ser explicadas y dramatizadas para un pueblo acostumbrado a los sacrificios humanos y al canibalismo ritual. Por lo tanto, entre los muchos desafíos que se presentaban ante

los frailes, estaba la necesidad de *rehabilitar* la idea misma del sacrificio para explicar la pasión y muerte de Cristo en el Calvario, y la presencia real de su Cuerpo y su Sangre en el manjar eucarístico.

Yo diría que los frailes operaban instintivamente desde dos principios inconscientes: la *equivalencia dinámica* y la *substitución ritual*<sup>8</sup>. El primero de estos términos se refiere al lenguaje y a la traducción de textos.

Muy pronto los evangelizadores se dieron cuenta que no podían traducir los textos cristianos al náhuatl palabra por palabra, porque las traducciones hechas de esa manera o no hacían sentido o no producían un verdadero impacto en los oyentes. Esto se ve claramente por el hecho de que, al momento que llegó a México en 1524, el franciscano Fray Andrés de Olmos, comenzó a compilar una lista de metáforas y modismos aztecas que los “antiguos” (o sea, los sacerdotes e intelectuales indígenas) habían usado.<sup>9</sup> Así pues, la *equivalencia dinámica* trata de transmitir a los oyentes o lectores el mensaje original de un texto usando componentes lingüísticos comparables que les resulten familiares. Esta clase de traducción usa expresiones idiomáticas, metáforas y proverbios locales en un esfuerzo por encarnar el mensaje original en la cultura recipiente<sup>10</sup>. Y tiene éxito en cuanto presenta un lenguaje rico en imágenes.

Los textos cristiano-aztecas, por ejemplo, normalmente usan la palabra *teotl* (deidad) para traducir la palabra latina *Deus* o la palabra castellana *Dios*, y más sorprendentemente, toman prestados los títulos de ciertas deidades aztecas y los aplican a la Santísima Trinidad: *ipalnemobuani*, “Aquel por quien se vive”; *iloque nabuaque*, “Aquel que posee lo que está cerca, o que nos rodea”; e *ilbuicabua tlalticpaque*, “el Señor de cielo y tierra”<sup>11</sup>. Estos títulos implican señorío universal, omnipotencia y la dependencia por parte de todo ser humano, por lo tanto podían aplicarlos fácilmente al nuevo dios de los invasores europeos<sup>12</sup>. Y es obvio que muchos de los amerindios se convirtieron en participantes activos en este proceso de traducción<sup>13</sup>, hasta el punto de que ciertos estudiosos consideran que buena parte de la reinterpretación del cristianismo en términos de la cultura azteca fue propuesta por iniciativa de los indígenas, y solamente más tarde fue aceptada por los frailes<sup>14</sup>. Este proceso hizo que el impacto del cristianismo se hiciera tangible y lleno de colorido, y que hasta adquiriera, por así decirlo, un sabor azteca. De hecho, la palabra “sabor”

<sup>3</sup> NUTINI, p. 81.

<sup>4</sup> Véase CROLLIUS, pp. 2-9.

<sup>5</sup> WOOD, pp. 13-14.

<sup>6</sup> Véase SEARLE, pp. 98-120; y KELLEHER, pp. 125-148. Para la religión mexicana, véase READ, esp. pp. 29-43.

<sup>7</sup> Véase BURKHART, “The Amanuenses.”

<sup>8</sup> Véase BALQUIEDRA, pp. 5-79.

<sup>9</sup> OLMOS. Listas de metáforas se encuentran también en otros autores, como en el apéndice a la obra de MIJANGOS.

<sup>10</sup> CHUPUNGCO, pp. 37-54.

<sup>11</sup> Según GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, los franciscanos preferían circular las traducciones de mano en mano, evitando los peligros de las ediciones impresas, las cuales podrían suscitar la ira o las sospechas de las autoridades.

<sup>12</sup> BURKHART, “Doctrinal Aspects” pp. 67-68.

<sup>13</sup> BAILEY, pp. 3-43, 183-98, *passim*.

<sup>14</sup> LOCKHART, pp. 203-60.

podría ser en este caso una metáfora muy ajustada, porque la teología azteca estaba llena de un sentido de la existencia humana como un ciclo de alimentos que nutrían a los dioses y al cosmos, y que luego regresaban para alimentar a los seres humanos<sup>15</sup>.

El segundo principio usado por los frailes y sus colaboradores indígenas, la *substitución ritual*, se refiere a la eliminación y reemplazo, o lo que yo he llamado “reciclamiento”<sup>16</sup>. La substitución ritual constituía un medio de evitar la creación de un vacío ceremonial como resultado de la demolición de los templos, la destrucción de los ídolos, y de la supresión del culto ancestral. Dicha substitución ofrecía inmediatamente algo con que reemplazar lo perdido.

### NOVUS ORBIS FINIS MUNDI

Para los europeos, el Nuevo Mundo era un lugar extraño que exigía explicaciones bíblicas y teológicas<sup>17</sup>. Con las perspectivas medievales heredadas de la obra del abad Joaquín de Fiore (+1202) y otros escritores proféticos, los primeros evangelizadores de América sabían que se acercaban al fin de los tiempos, o por lo menos a la tercera época: la Edad del Espíritu Santo, época final de la historia<sup>18</sup>. Esta situación se complicaba aun más por el hecho de que muchos entre los frailes pensaban haberse encontrado con las Tribus Perdidas de Israel. Prácticas mesoamericanas tales como la importancia de la sangre como *locus* de vida, la circuncisión, el sacerdocio ritual, libros sagrados, holocaustos, procesiones, reliquias, calendario litúrgico, y cosas por el estilo parecían indicar que había habido una evangelización previa, y una subsiguiente perversión de la doctrina judío-cristiana en el Nuevo Mundo<sup>19</sup>. Por coincidencia, la religión azteca, al igual que el cristianismo medieval, tenía un fuerte elemento apocalíptico, y de hecho estaba esperando un próximo fin de la historia cuando llegaron los invasores europeos. En su pensamiento escatológico, los mexica creían estar viviendo en el quinto y último “sol,” o época de la historia humana. Este guión apocalíptico de la extinción del Quinto Sol sería el fin definitivo, la victoria final del caos y la nada<sup>20</sup>.

Mientras tanto, el Quinto Sol, como cualquier otro cuerpo vivo, tenía que alimentarse para continuar su



Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, 1579.  
Franciscano predicando con imágenes de la Pasión.  
(Cortesía de la Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University).

vida, y su alimento era la sangre humana. En el ritual de los templos, los seres humanos se transformaban en comida para el sol. Pero así como los dioses se alimentaban de la vida humana, así también los hombres se alimentaban de los dioses en un acto de reciprocidad divina<sup>21</sup>.

Los relatos de testigos oculares, la información ofrecida por los colaboradores indígenas, y también los descubrimientos de la arqueología moderna demuestran que los sacrificios humanos se celebraban a una escala ingente. Las oblaciones humanas se escogían de entre los miembros más jóvenes y hermosos de la sociedad—como corderos sin mancha ni defecto—o de entre los cautivos más fuertes y valientes capturados en guerra sagrada. El ser seleccionado para esta función sagrada se consideraba como un supremo honor, porque en su papel sacrificial se veían transubstanciados en *ixiptla teotl*, o sea, en imágen, representante o personificación de los

<sup>15</sup> Acerca de este concepto tan complejo y que impregna toda la cosmovisión azteca, véase ARNOLD; y también CARRASCO.

<sup>16</sup> LARA, *City, Temple, Stage...* p. 7.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, la exégesis bíblica de Cristóbal COLÓN en su *Libro de las Profecías*, escrito en 1502.

<sup>18</sup> El Quinto Concilio del Letrán (1512–1517) se convocó poco después del descubrimiento de América, comprendido por los Padres conciliares como un signo profético. Véase HAMDANI, pp. 39–48. El agustino Edigio de Viterbo, que predicó el discurso de apertura de dicho concilio, escribió acerca de estos presagios en sus obras *Libellus de litteris hebraicis* y la *Secchina*. Véase MINNICH, 63–90.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, CERVANTES, pp. 5–39.

<sup>20</sup> Véase COLSTON, pp. 239–258. Aunque los mesoamericanos creían en una vida después de la muerte, la concebían como un estado temporero antes de la aniquilación final. No tenían noción alguna del concepto de eternidad ni de un lugar de premio y castigo comparable al cielo y el infierno cristianos.

<sup>21</sup> Los eruditos están de acuerdo en que las metáforas unificantes o raíces entre los aztecas eran las que se derivaban de la sangre, y (por afinidad) de la luz solar. Véase, por ejemplo, BRUNDAGE, pp. 37, 222.

dioses, hasta el punto de experimentar la divinización. En su día de destino estas “primicias” del pueblo eran llevadas (bajo la influencia del alcohol o las drogas) bailando camino al *momoxtli*, es decir, el altar de los sacrificios. Cuatro sacerdotes acostaban a la víctima de espaldas sobre el ara, y le mantenían inmóvil con los brazos en cruz, mientras el sumo sacerdote le abría el pecho para extraerle el corazón, cortarle las arterias, usar su sangre para ungir el dintel y las jambas de la puerta del templo, y colocaba el corazón en un recipiente de piedra llamado *cuanhxicalli* (literalmente, “vaso-águila”) que se concebía como un vehículo que transportaba el corazón hacia el dios Sol<sup>22</sup>. El cadáver era entonces empujado para que rodara por la escalinata del templo en cuya base otros levitas esperaban para cortarlo en pedazos y cocinar las porciones más deseables. Solo a los sacerdotes y a la alta nobleza azteca se les permitía consumir estos manjares sagrados.

En otras formas de sacrificio, la víctima se quemaba como holocausto o se colgaba con los brazos en cruz en un armazón como en los autos de la Pasión en Europa. O bien, la víctima se convertía en una imagen viva del dios Xipe Totec al ser acribillado a flechazos, como en la leyenda de San Sebastián. Los aztecas también tenían un rito que a los frailes les parecía una parodia de la Eucaristía: una cena de comunión en que se consumía una torta hecha de semillas, harina de maíz y sangre humana – especie de “sagrada forma” que representaba a la divinidad, y que frecuentemente se consumía en conexión con las sangrías rituales<sup>23</sup>.

Los aztecas consideraban el sacrificio humano como algo justo y necesario para la conservación del cosmos y la supervivencia de los dioses y de la humanidad<sup>24</sup>. Pero esta práctica confundió a los frailes, suscitando en sus mentes la posibilidad de que hubiera habido una evangelización previa en el siglo primero de la era cristiana por parte de Santo Tomás o de San Bartolomé, y luego una perversión de esta enseñanza apostólica por parte del demonio<sup>25</sup>. En sus crónicas los frailes no dudaron en interpretar estas prácticas pseudo judeo-cristianas a la luz de la Sagrada Escritura<sup>26</sup>.

Una vez que pasó el caos de los primeros años de la conquista, la evangelización comenzó a tomar auge, y puede parecerse irónico que una de las primeras imágenes de la predicación cristiana en el Nuevo Mundo repre-

sente a un franciscano de pie sobre un *momoxtli*, el altar para sacrificios humanos, mientras predica a un auditorio indígena<sup>27</sup>. Los religiosos aprendieron las lenguas indígenas, compilaron datos etnográficos con la ayuda de sus colaboradores indígenas, y con su ayuda tradujeron la Sagrada Escritura, las oraciones y catecismo.

Los catecismos en forma pictográfica tuvieron gran éxito, y los frailes pronto se dieron cuenta de que las artes eran el medio más efectivo para comunicar la nueva religión<sup>28</sup>. En una obra acerca de las prácticas evangelizadoras de los franciscanos, hay un grabado en el que un fraile está predicando a los neófitos con la ayuda de lienzos de la Pasión de Cristo<sup>29</sup>. Lejos de esconder el cuerpo ensangrentado y herido de Jesucristo de los ojos de los aztecas, los frailes atraían la atención de los indígenas hacia él, y tales imágenes repercutían en la mentalidad religiosa azteca de un modo inesperado.

## EL CRISTO DE MAÍZ

Cuando los artistas indígenas aprendieron los métodos europeos de crear esculturas naturalistas, produjeron crucifijos monumentales en los que el cuerpo de Cristo se formaba a base del maíz, comida sagrada y hasta deidad en el panteón azteca. En este proceso se amarraban mazorcas para formar una escultura básica del torso y las extremidades; luego se hacía una pasta a base de la médula del maíz con la cual se cubría este armazón, y con la pasta se modelaban los detalles del cuerpo y rostro, que luego se pintaban. El maíz hacía posible crear imágenes de gran tamaño, pero de peso muy ligero, ideales para cargar en las procesiones de Semana Santa<sup>30</sup>. De ese modo el maíz, que era dios y el alimento más sagrado en la cultura azteca, se transformaba en un cuerpo material<sup>31</sup>, un *ixiptla teotl*, o representante de Cristo (aun *alter Christus*) en su Pasión.

Además de las metáforas visuales que hacían falta para expresar la fe cristiana en términos aztecas, los frailes y sus colaboradores indígenas se esforzaban por encontrar metáforas verbales que extendieran un puente sobre el abismo cultural que separaba a los europeos de los aztecas. Por ejemplo, el verbo náhuatl que equivale a “sacrificar un ser humano” es el mismo que también significa “amasar pasta de maíz” o “formar tortillas de maíz” porque, en la mentalidad mexicana, el proceso era lo

<sup>22</sup> LÓPEZ LUJÁN, p. 283: “Los ministros y los fieles usaban la sangre para ungir las jambas, los dinteles y las paredes de los templos, así como los camarines y los labios de las imágenes sagradas.”

<sup>23</sup> DIEGO DURÁN, pp. 94-95.

<sup>24</sup> Los aztecas no hubieran considerado a los sacrificados como “víctimas” en el sentido moderno de la palabra.

<sup>25</sup> LARA, *Christian Texts for Aztecs*, 229-54.

<sup>26</sup> La siguiente comparación del franciscano Juan de TORQUEMADA (+ 1624), 3:237 es típica de ese modo de pensar: “La división del templo [azteca] es digna de nota, porque hallamos un *Sancta*

*sanctorum* como el del templo que edificó Salomón en Jerusalén, en el que no entraba nadie sino los sacerdotes, y ni aun todos ellos, sino uno solo. De aquí se puede entender la envidia del demonio, porque viendo el orden del templo de Dios [en Jerusalén] quiso seguir su forma e imitarlo aquí [en México].”

<sup>27</sup> MUÑOZ CAMARGO.

<sup>28</sup> Véase Juan Guillermo DURÁN, *passim*.

<sup>29</sup> VALADÉS, III.

<sup>30</sup> MOYSSÉN, xxx.

<sup>31</sup> Entonces un tipo de transubstanciación al revés.

mismo. Los textos cristianos en náhuatl usan sin titubear el mismo verbo para expresar la muerte voluntaria de Cristo. Jesucristo se vio amasado, extendido, aplastado y sacrificado sobre la cruz para convertirse en nuestro alimento.

Cuando el franciscano Fray Bernardino de Sahagún tradujo las lecturas evangélicas dominicales, sus colaboradores indígenas le hicieron saber que la expresión bíblica “el Hijo del Hombre” era ininteligible en náhuatl<sup>32</sup>. Por lo tanto, decidió traducirla como “el Hijo de la Virgen María”. Así pues, la traducción de Juan VI: 53 resultaba: “En verdad os digo que si no coméis la carne del Hijo de la Virgen María, y no bebéis su sangre, no tendréis vida en vosotros”. El resultado sería acentuar el aspecto carnal y carnívoro de las palabras de Jesús acerca de comer a Dios, lo cual traería ecos del pasado religioso azteca. Además, los traductores pensaron que convenía usar una palabra de uso común para aludir al pan eucarístico, por lo cual escogieron la palabra *tlaxcalli*, o sea, “tortilla de maíz”, el alimento básico en la cultura mesoamericana<sup>33</sup>. [“Tortilla” se usa aquí en el sentido mexicano de la palabra, no en el ibérico.] En uno de los catecismos pictográficos la petición correspondiente del Padre Nuestro se traduce como: “Danos hoy nuestra tortilla de cada día...”<sup>34</sup>.

Para los aztecas, las plumas de aves exóticas eran tan sagradas como el maíz. Siguiendo esta mentalidad, un códice ilustrado (*Códice Tlaltelolco*, c. 1565) representa la tortilla eucarística expuesta en un sagrario coronado por un penacho de plumas, un símbolo tradicional azteca, reservado para los reyes y los dioses. No es coincidencia que la hostia-tortilla aparece acompañada por un guerrero azteca y un noble que viste la llamada “mitra azteca” que indicaba la sangre real.

## JERUSALÉN TRASLADADA

Sin duda, el proceso de sincretización se vio favorecido por el mito del origen hebreo de los pueblos indígenas, lo cual tiene relevancia en el contexto de la Semana Santa en Nueva España. El modelo arquitectónico para los primeros centros de evangelización fue el antiguo Templo de Jerusalén con sus atrios y altares sacrificiales, y con su correspondiente culto al aire libre.<sup>35</sup> El culto al aire libre continuaba una costumbre mesoamericana, y los espacios descubiertos se hacían



Topiltepec, Oaxaca. Cruz atrial del centro doctrinero dominico, siglo XVI. (Foto del autor).

necesarios a causa del gran número de neófitos; en ese caso, ¿qué mejor modelo a seguir que el modelo bíblico del Templo del Antiguo Testamento?<sup>36</sup>

Estos centros doctrineros consistían de una iglesia tripartita<sup>37</sup> con un atrio al frente, el cual servía tanto de salón de clases como de lugar para las danzas litúrgicas del catolicismo mexicano. En las esquinas del atrio había cuatro capillas posas para las procesiones frecuentes<sup>38</sup>, en el centro había una cruz de piedra, más un ábside abierto o un balcón que servía de púlpito y presbiterio. El plan básico se derivaba del erudito franciscano Fray Nicolás de Lira (+ 1349) que había tenido un gran interés por la arqueología del Antiguo Testamento en su arquitectura y sus artefactos<sup>39</sup>. Así pues, los frailes usaron el modelo bíblico del Templo de Jerusalén para reemplazar los templos pre-hispánicos y evitar una situación de vacío ceremonial. Pero tenemos evidencia de que se hicieron experimentos aun más atrevidos en busca de una simbiosis cultural.

<sup>32</sup> SAHAGÚN, *Evangeliarum*.

<sup>33</sup> Con respecto a la “tortilla” como pan sagrado, véase CHIMALPÁHIN, 2: 179; y Alva, 162. Sahagún usa la palabra “tortilla” para significar la hostia eucarística a lo largo de toda su *Psalmódia christiana*.

<sup>34</sup> Edgerton, fol. I.

<sup>35</sup> LARA, *City, Temple, Stage*, pp. III-150.

<sup>36</sup> Tanto Joaquín de Fiore como San Buenaventura predijeron que el Templo de Jerusalén se reconstruiría en la época final de la his-

toria. Véase WESSLEY, pp. 142-53; y SAN BUENAVENTURA, 5:327-449.

<sup>37</sup> O sea, sancta sanctorum = el presbiterio; sancta = la nave; porticum = el sotocoro.

<sup>38</sup> Las cuatro capillas representan los cuatro misterios cristológicos: la navidad, la pasión, la resurrección y ascensión, y el retorno en gloria.

<sup>39</sup> Véase ROSENAU; y LARA, *City, Temple, Stage*, pp. III-150.

### EL ALTAR DE LA CRUZ

En el centro del atrio siempre se erigía una cruz tallada con los instrumentos escatológicos de la Pasión, los *arma Christi*, los “armamentos” con que Cristo ganó la salvación universal<sup>40</sup>. Muchas de estas cruces se levantan sobre una base con cuatro puntas en las esquinas, imitación consciente de los “cuernos” del altar de los holocaustos en el Templo de Jerusalén. Aun en nuestros días, los mexicanos que todavía hablan el náhuatl se refieren a estas bases con la palabra *momoxtli*, la antigua palabra que denotaba el altar de los sacrificios humanos, lo cual sugiere que hubo una elisión consciente y deliberada<sup>41</sup>.

En el atrio del centro doctrinero agustino de Yecapixtla, por ejemplo, la cruz tiene esculpido un corazón humano con las arterias cortadas, tal como las cortaba el sumo sacerdote en los sacrificios aztecas. Es verdad que un corazón flechado es símbolo de la orden agustina, pero el hecho de que aquí el corazón esté representado de este modo y colocado en el “altar de la cruz” en el centro del atrio, indica que se está reciclando la antigua metáfora del sacrificio de los corazones.

En la época pre-hispánica una de las formas de sacrificio humano consistía en acostar el cuerpo de la víctima sobre una especie de cacto o biznaga, de modo que se le clavaran las espinas en la espalda y sobre esa “ara” sacarle el corazón<sup>42</sup>. Parece, pues, muy atrevido que los encargados de la misión agustina de Nonoalco esculpieran la cruz atrial como surgiendo de este tipo de cacto, el cual a su vez está “sembrado” sobre un altar para celebrar la misa al aire libre. Una reciclación aun más atrevida de los símbolos del sacrificio humano ocurrió en dos centros franciscanos, donde una *cuauhxicalli* (la caja de piedra en que se depositaban los corazones sacrificados) fue empotrada al pie de la cruz entre los cuatro cuernos del altar *momoxtli*<sup>43</sup>.

Una alusión más sutil a la sangre divina y a la luz solar sagrada son las cruces que colocan espejos oscuros pero reflectivos en el lugar donde hubiera estado la cabeza de Cristo. Esos espejos son de obsidiana, un cristal volcánico negro tan sagrado para los aztecas que contaba como un dios en su panteón; los cuchillos que usaba el sumo sacerdote para abrir los pechos de las víctimas eran de obsidiana sagrada. Por eso, hubiéramos pensado que el uso de la obsidiana en una cruz se hubiera considerado totalmente inaceptable, pero como vemos, este no fue el caso<sup>44</sup>. En los primeros años de la evangelización la luz solar y la sangre que sostenía al

mundo convergieron en una metáfora que creó un puente entre la teología azteca y la cristiana.

En la cruz atrial del centro doctrinero dominico de Topiltepec aparece Cristo extendido como el dios Xipe Totec, también acribillado a flechazos. En lo alto, un glifo representa el quinto y último sol de la escatología azteca<sup>45</sup>. El mensaje que esto parece comunicar es que la sangre de Cristo, que fluye hacia arriba hacia el sol, mantiene al mundo en la existencia<sup>46</sup>. Y de hecho, este es un tema muy común en la liturgia, la música y los dramas catequéticos del período colonial<sup>47</sup>.

### TEATROS DE SACRIFICIO

Las composiciones dramáticas comenzaron a usarse al mismo principio de la evangelización, y los atrios servían en ese caso de teatros<sup>48</sup> mientras que las capillas abiertas servían de escenarios. Esto tenía gran aceptación y resonancia entre los indígenas, ya acostumbrados desde antiguo a las funciones dramáticas en sus templos. Un auto sacramental representado en 1538, *El Sacrificio de Abraham*, trataba sobre el tema delicado del sacrificio humano. Basado en el libro del Génesis, presentaba al patriarca como dispuesto a obedecer el terrible mandato del Señor de que degollara a su único hijo Isaac, y lo ofreciera en holocausto<sup>49</sup>. Durante el drama, Abraham le dice a su hijo: “Hijo amado, tendrás que convertirte en cenizas, porque voy a hacer un holocausto con tu cuerpo”. Como la valentía cara a la muerte voluntaria era uno de los principales valores de la sociedad militar azteca, Isaac responde estoicamente: “No llores, padre amado y respetado, porque es con grandísimo gozo que recibo la muerte a tus manos”. ¡Abraham hasta le promete a Isaac (y al auditorio del drama) que si siguen su ejemplo en obedecer la voluntad inescrutable de Dios, tendrán gozo y alegría!

Bien se puede pensar que éste era un mensaje ambivalente y peligroso para los espectadores, que apenas hacía unos años habían abandonado los sacrificios humanos. No era imposible que entendieran el drama como una invitación a repetir la hazaña de Abraham y disponerse a ofrecer en holocausto a sus propios hijos. De hecho, los niños de los aztecas habían sido comúnmente sacrificados de este modo a Tlaloc, dios de las aguas, para atraer las lluvias de primavera; y algunas formas de sacrificio incluían el quemar totalmente el cuerpo de la víctima, como Abraham pensó hacer con Isaac.

<sup>40</sup> Son escatológicos porque los instrumentos volverán visiblemente con Cristo en los últimos días. Cf. Mt 24,30.

<sup>41</sup> Molina usa el término *momoxtli* en este sentido en su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (1571).

<sup>42</sup> Véase el *Códice Boturini*.

<sup>43</sup> Wilder WEISMANN, p. 24. Otro *cuauhxicalli* sostiene la cruz del atrio en Nativitas Zacapa (Edo. de México).

<sup>44</sup> KUBLER. Entre los artículos exportados de México había aras de obsidiana para el uso de las iglesias europeas.

<sup>45</sup> El glifo mixteca en la cruz nos da la fecha de 1550.

<sup>46</sup> CALLAWAY.

<sup>47</sup> LARA, “Sacramented Sun”, pp. 261-91.

<sup>48</sup> Semejantes a los “corrales teatrales” de Iberia en el siglo XVI.

<sup>49</sup> SELL y BURKHART, I: pp. 146-63.

Sin duda se corría un riesgo al presentar al Dios judeo-cristiano exigiendo la muerte del único hijo de Abraham, pero al parecer los frailes estaban dispuestos a correr este riesgo para poder crear una conexión cristológica entre el sacrificio del Calvario y el sentido sacrificial de la Eucaristía. El episodio de Abraham e Isaac servía para presentar a los mexica cristianizados una nueva versión del sacrificio humano, trasladado ahora a una nueva deidad solar: Cristo-luz-del-mundo en la cruz y en la custodia eucarística (en forma de sol)<sup>50</sup>. En este sacrificio ofrecido “de una vez para siempre” las metáforas básicas aztecas de la luz solar sagrada, la sangre sagrada, y la tortilla sagrada se trasponían a un entramado cristológico.

### SEMANA SANTA AZTECA

Todo lo antedicho nos trae al tema de la Semana Santa en sí. Lo primero que hay que notar es que el trazado de los pueblos de indios en América no es de inspiración renacentista, sino reproduce el plan ortogonal de Jerusalén como aparece en los manuscritos apocalípticos medievales (por ejemplo, en los del Beato de Liébana) o en las versiones idealizadas de la Jerusalén utópica de Ezequiel según Fray Nicolás de Lira<sup>51</sup>.

En la América española, la hagiópolis reproducida tomaba un aspecto de escenario al aire libre, parecido a los *sacri monti* de Europa. Un Calvario aparece invariablemente fuera del pueblo, a menudo en una loma o monte cercano. De hecho, una de las primeras cosas que hicieron los frailes en México fue erigir Calvarios<sup>52</sup>. De ese modo actúan de muy visible propaganda para la nueva religión y reproducían la colina del Gólgota en su ubicación topográficamente correcta: fuera de los muros (imaginarios) de cada “Jerusalén” americana. La línea procesional desde la plaza del pueblo al Calvario sirve todavía como *vía sacra* dentro del paisaje urbano. A lo largo del camino hay capillas de *humilladero* que marcan las caídas de Cristo en esta Vía Dolorosa americana<sup>53</sup>. Esta escenografía funciona particularmente bien durante las procesiones de Semana Santa, y abarca litúrgicamente a toda la población como parte del paisaje religioso<sup>54</sup>. Así Jerusalén se ve re-creada y ritualmente re-habitada en Latinoamérica al menos una vez al año<sup>55</sup>.



Huejotzingo, Puebla, iglesia conventual franciscana. Pintura mural de los penitentes, siglo XVI. (Foto del autor).

### EL CATECUMENADO CUARESIMAL

A mi parecer, la mayoría de los liturgistas no tienen idea de que el catecumenado adulto se hubiera restablecido en el siglo XVI durante la primera evangelización. Antes de imprimirse el *Rituale Romanum* de 1614, los frailes usaban el *Liber Sacerdotalis* (1523, también llamado *Sacerdotale ad consuetudinem S. Romanae Ecclesiae*) de Alberto Castellani, O.P. para la administración de los sacramentos<sup>56</sup>, pero pronto se dieron cuenta que hacía falta algo

<sup>50</sup> Los textos catequéticos hablan con frecuencia de la Eucaristía como “divino sol” o “sol sacramentado.” Véase SAHAGÚN, *Psalmodia christiana*, passim.

<sup>51</sup> LARA, *City, Temple, Stage...* pp. 90-109.

<sup>52</sup> ESCOBAR, p. 79; y NEBEL, p. 63.

<sup>53</sup> Para las capillas de *humilladero* y sus usos como posas en las procesiones, véase “Adoratorio”; y GIL ATRIO, pp. 68-69.

<sup>54</sup> PALM, pp. 217- 220; GUARDA, pp. 51-61; BONET CORREA, pp. 173-214.

<sup>55</sup> SALCEDO, *Urbanismo...* pp. 209-12.

<sup>56</sup> CASTELLANI, *Liber sacerdotalis*.

más adecuado para los adultos que se convertían. En 1540 Fray Juan de Zumárraga, arzobispo de México, y don Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, publicaron un *Manual de Adultos* en latín y náhuatl para el bautismo y matrimonio de adultos, los dos sacramentos primarios de los indígenas. El catecumenado comenzaba a media cuaresma y consistía en tres semanas de catequesis; los escrutinios y exorcismos se celebraban veinte días antes de Pascua<sup>57</sup>. A los catecúmenos se les despedía de la misa dominical después de cantado el Credo, según la práctica de la iglesia de la época constantiniana<sup>58</sup>.

### DOMINGO DE RAMOS

Uno de los textos litúrgicos más consultados en la Nueva España fue el *Rationale Divinorum Officiorum*, escrito antes de 1286 por Guillermo Durando, obispo de Mende, el cual fue impreso varias veces durante el siglo XVI. Dicha obra especifica el uso de ciertos accesorios para las ceremonias de Semana Santa, y estos artefactos parecen haber tenido un cierto valor místico a los ojos de los indígenas. Sin duda hacían más inteligible la narración pública de la vida y pasión de Cristo, y más interesantes las liturgias. La posesión de esta clase de accesorios, como por ejemplo el velo que escondía el altar mayor durante la cuaresma, servía para realzar el orgullo cívico de la villa. El *Códice Sierra* (1551) demuestra que los fiscales indígenas mostraban vivo interés en comprar tales accesorios para las parroquias de sus pueblos.

Otro artefacto medieval que se trajo de Europa a la Nueva España (y que todavía está en uso en algunas partes) es el *palmesel*, escultura de Cristo sentado sobre un asno (a veces en andas o con ruedas pequeñas) para ser usada en la Procesión de Ramos. Dicha escultura atraía a los neófitos novohispanos cuando representaban litúrgicamente los episodios de la Pasión del Señor. Como se consideraba fuera de lugar el que un hombre de la villa —que tal vez se asemejaba muy poco a Cristo en su vida diaria— representara al Señor entrando a Jerusalén, una imagen de tamaño natural se consideraba más apta que un actor viviente. En el Nuevo Mundo las tallas de Cristo y de los santos normalmente eran “imágenes de vestir”, y se llevaban en procesión sobre andas, igual que las imágenes de culto de los aztecas, las cuales se vestían y se enjoyaban, y llevaban en literas<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> FOCHER, f. 25v. Había un segundo catecumenado durante el Tiempo Pascual para los bautismos de adultos realizados en el Domingo de Pentecostés.

<sup>58</sup> FOCHER, f. 21r.: “Et stent (catechumeni) in missa usque dum dictum fuerit Credo, si dicatur; et si non dicatur, usque dum dictum fuerit Evangelium. Quo dicto, vel dicto Credo, si dicitur, eii-ciantur ab ecclesia longe, ita ut non possint audire, neque videre residuum missae.”

### JUEVES SANTO

El interés de los indígenas en los accesorios litúrgicos continuaba en el Jueves Santo en la construcción del Monumento —preparado con materiales preciosos como plumas y jade, adornado con multitud de flores y candelas, y enriquecido con cirios y hachas encendidas que se llevaban en la procesión— así como las matracas que se usaban en ella y que recordaban los tambores que acompañaban los sacrificios humanos. Los documentos indígenas tales como el *Códice Sierra* y el *Códice Aubin* demuestran que los cabildos seculares de las villas estaban dispuestos a gastar cuantiosas sumas en estos objetos, que a menudo constituían manifestaciones de rivalidad entre las distintas villas (o entre las distintas órdenes religiosas)<sup>60</sup>.

### VIERNES SANTO

Por su enfoque en lo patético de la Pasión y Muerte de Cristo, no hay duda que el Viernes Santo era para los cristianos aztecas el día más atractivo, y el más culturalmente comprensible, de todo el año litúrgico. Los frailes descubrieron que los indígenas ya habían usado movimientos coreográficos en sus antiguos cultos y permitían las danzas litúrgicas, de alegría o de llanto, en las fiestas católicas. Los aztecas ya estaban familiarizados con procesiones penitenciales en las cuales los habitantes de una aldea o villa se flagelaban unos a otros<sup>61</sup>. En el mes de mayo (mes de las sequías) la población prehispánica acostumbraba celebrar una especie de procesión de rogativas para alcanzar la lluvia. “Se llevaba la estatua de la divinidad alrededor del atrio del templo, mientras que el sacerdote pagano incensaba continuamente al ídolo; entretanto, el pueblo se disciplinaba”<sup>62</sup>. Después de la conquista se celebraban “procesiones de sangre” a lo largo de la Cuaresma, y aun al principio del siglo XVII, sangrientos festejos nocturnos en los atrios en las cuales los indios se turnaban para flagelarse mutuamente.

Un mural monocromático en el convento franciscano de Huejotzingo representa una cofradía de flagelantes (hombres, mujeres y aun niños) disciplinándose no solo con disciplinas normales, sino con disciplinas de varias tiras, cada una de las cuales tiene una aguda estrella de metal en la punta<sup>63</sup>. Es significativo que los participantes llevan los símbolos escatológicos de la

<sup>59</sup> Sobre el vestido ritual de las imágenes aztecas, véase TOWNSEND, 23.

<sup>60</sup> *Códice Aubin; Códice Sierra*.

<sup>61</sup> ACOSTA, 5:17.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 5:29.

<sup>63</sup> ESCALANTE, pp. 373-374, nos informa que como si eso no bastara, los indios terminaban su penitencia lavándose las heridas con agua de ajo o hasta con chiles picantes.



Pasión<sup>64</sup>. La procesión representada en la pintura mural camina a lo largo de la nave hacia la puerta lateral norte, llamada la Porciúncula en las iglesias franciscanas. Alrededor de la puerta misma está pintado el Calvario con Cristo crucificado entre los dos ladrones. Tres frailes franciscanos están bajando a Cristo (o a una imagen de Cristo) de la cruz, como se hacía en la ceremonia litúrgica del Viernes Santo llamada el Descendimiento. Las tres cruces aparecen sobre una colina rocosa cuyas faldas cubren los dos lados de la puerta, de modo que una persona que entrara por esa puerta desde el lado norte del atrio parecería desde adentro como si estuviera emergiendo de la cueva/sepulcro del Calvario. A la inversa, una procesión, como por ejemplo la de los flagelantes pintada en la pared de la iglesia, parecería salir a través del Calvario<sup>65</sup>. Esta ingeniosa peregrinación visual a los Santos Lugares de Jerusalén no puede haber sido casual.

Sabemos que las procesiones del Viernes Santo en Huejotzingo incluían una imagen del Cristo yacente. Esta imagen tenía brazos articulados, de modo que podía estar clavada en la cruz y ser bajada de ella; una vez bajada de la cruz se llevaba en procesión (deteniéndose en las cuatro capillas posas del atrio) a su lugar de reposo en un nicho que se llamaba “Capilla del Santo Sepulcro”<sup>66</sup>. El escritor cristiano-azteca, Domingo de San Antón Muñón Chimalpáhin Quauhtlehuantzin, llama a estas imágenes de Cristo con coyunturas articuladas *imiquilizyxiptlatzin*, que literalmente significa “impersonadores sepultados de un dios,” re-emplendo de este modo la antigua noción azteca de la imagen como “presencia por sustituto” de una deidad<sup>67</sup>. Los ejemplos barrocos de estas esculturas en México son especialmente sangrientos e incluyen huesos reales; en algunos se puede hacer palpitar el corazón por medio de una palanca, a manera de títeres.

### SÁBADO DE GLORIA Y DOMINGO DE PASCUA

La mañana del Sábado de Gloria se empleaba en preparativos para el bautismo de los adultos, el cual se celebraba con todas sus ceremonias<sup>68</sup>. Un aspecto notable del antedicho *Manual de Adultos* era la cálida y amorosa acogida que se ofrecía a los neófitos al recibirlos en la comunidad cristiana; este rito debe haber sido muy atractivo para los mesoamericanos, para quienes la comunidad era cosa de suma importancia. La ceremonia de bautismo, para la cual todos vestían sus mejores ropas, y en la cual



Guanajuato, Iglesia de la Compañía. Cristo a la columna con costillas reales, siglo XVII. (Foto del autor).

tomaban parte los músicos y coros indígenas, terminaba con el ósculo de paz, y era seguida de danzas comunitarias al estilo antiguo y de un gran banquete por la tarde.

La fórmula trinitaria del bautismo se acompañaba por una triple inmersión de la cabeza en la pila bautismal; para esta inmersión los hombres se desnudaban hasta la cintura, mientras que las mujeres solo se destocaban las cabezas quitando las cintas y aretes. Los niños de pecho eran sumergidos desnudos en las grandes pilas bautismales.

<sup>64</sup> El centro doctrinero de Huejotzingo está lleno de símbolos acerca de la segunda venida de Jesucristo. Véase LARA, *City, Temple, Stage...* pp. 158-163.

<sup>65</sup> Véase WEBSTER, pp. 5-43.

<sup>66</sup> Para ejemplos de precedentes europeos, véase GIL ATRIO, pp. 73-77; y SHEINGORN, pp. 37-60.

<sup>67</sup> CHIMALPÁHIN, *Diario*, p. 327.

<sup>68</sup> Los textos de bautismo se encuentran en LARA, *Christian Texts for Aztecs*, apéndices C y D.

Hay razones para creer que los *cuaubxicalli*, o sea, los receptáculos de piedra para los corazones sacrificados, se usaban luego como mobiliario litúrgico. Sesenta años después de la conquista el dominico Fray Diego Durán escribió a sus compañeros de hábito sobre el re-descubrimiento del inmenso *cuaubxicalli* del Templo Mayor de la Ciudad de México.

Esta piedra se halló y desenterró hace poco cuando se edificaba nuestra catedral, y ahora se halla junto a la puerta. *Se dice que los mexica la quieren ahora rehacer como santa pila para los bautismos, y me parece bien que esta piedra se usara en el servicio de nuestro Dios, de modo que lo que fue vaso de sangre de hombres sacrificados al demonio sea ahora vaso del Espíritu Santo*<sup>69</sup>.

Sin duda la idea era enlazar el bautismo cristiano con las ideas heroicas del auto-sacrificio y del martirio, el “bautismo de sangre”. Esta asociación del agua y la sangre se ve confirmada en los catecismos pictográficos donde los glifos que significan “agua” y “sangre” son siempre los mismos —una cuchillada de la que fluye líquido sagrado—<sup>70</sup>.

La mañana del Domingo de Pascua las cofradías indígenas celebraban la Procesión del Santo Encuentro. Las mujeres sacaban en procesión la imagen de la Virgen, envuelta en un manto negro que solo dejaba ver su rostro y sus manos. Entretanto los hombres iban por otra ruta, llevando la imagen del Resucitado, que llevaba un estandarte con la cruz. Las dos procesiones se encontraban en la puerta del templo, donde las mujeres le quitaban el manto negro a la imagen de María, revelando un vestido blanco bordado en hilo de oro, y un velo de encajes blancos, que simbolizaban el gozo pascual. Entonces las dos imágenes con sus portadores y acompañantes entraban juntos al templo para los Oficios de la mañana<sup>71</sup>.

En este día el repique de las campanas reemplazaba el son de la matraca, las orquestas indígenas tocaban desde los techos de los templos cristianos, y se hubiera pensado que las penitencias cuaresmales habían terminado, pero no en la Nueva España. Uno de los frailes agustinos nos informa que los indios sentían tanto entusiasmo por las penitencias y el ayuno que les parecía que las seis semanas de cuaresma eran muy poco. Así pues, les rogaban a los frailes que les permitieran continuar sus prácticas de sangrías religiosas, y al fin consiguieron permiso de continuarlas durante el tiempo pascual hasta el Domingo de Pentecostés<sup>72</sup>. Esto es significativo, porque demuestra que al nivel popular la Pascua se posponía psicológicamente, probablemente hasta la fiesta de la Cruz de Mayo —una de las fiestas más populares en el Nuevo Mundo—, y si no me equivoco, la fecha en que las

penitencias cuaresmales de hecho llegaban a su fin. Por lo tanto podemos decir que la Cuaresma, la Semana Santa y el Tiempo Pascual combinaban los sentimientos religiosos del pasado azteca y el presente cristiano.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

La imaginería popular mexicana y la devoción al Cristo de la Pasión no eran ni supervivencias encubiertas del paganismo pre-hispánico ni una entrega pesimista a la conquista y a los azares de un destino aciago. Surgieron de la liturgia católica de Semana Santa y de una piedad tanto medieval como tridentina según se practicaba en la Nueva España del siglo XVI. Se expresaban vívidamente en las metáforas rehabilitadas del sacrificio humano y de la sangre sagrada, tanto en la cruces de los atrios como en la decoración escultórica de las pilas bautismales, en tallas de sagrados corazones cortados, en el Cristo de maíz, y en el vocabulario sacrificial cuidadosamente seleccionado de las oraciones, himnos y traducciones bíblicas en náhuatl. Esto, obviamente, no se logró tan solo por obra de los frailes europeos, sino que atestigua una participación activa y determinativa por parte de los cristianos aztecas, especialmente del liderazgo indígena que servía a los frailes de informantes, escribas, traductores, dramaturgos, y hasta autores de obras originales. Me parece que la rehabilitación del “canibalismo eucarístico” y del sacrificio humano de Jesucristo de una vez por todos —manifestada sobre todo en las celebraciones de Semana Santa— demuestran el éxito de la empresa evangelizadora, una empresa que en sus mismos orígenes se atrevió a emplear las metáforas, los símbolos, y los valores de los pueblos de Mesoamérica.

## BIBLIOGRAFÍA

- “Adoratorio” en *Enciclopedia de la Iglesia Católica*, I:71. México: Enciclopedia de México, 1982.
- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. En *Crónicas de América* #34. Madrid: Historia, 1987.
- ALVA, Bartolomé de. *A Guide to Confession Large and Small in the Mexican Language, 1634*. Ed. Barry Sell y John Frederick Schwaller. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1999.
- ARNOLD, Philip. *Eating Landscape: Aztec and European Occupation of Tlalocan*. Niwot, Colo.: University of Colorado Press, 1999.
- BAILEY, Gauvin. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1524-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

<sup>69</sup> DURÁN, *Historia de las Indias*, p. 119. Énfasis mío. Algunos *cuaubxicalli* en el Museo Nacional de Antropología e Historia, México, aparecen haber sidos recortados para funciones bautismales.

<sup>70</sup> Véase DEAN, esp. figs. I.I2 y I.I5.

<sup>71</sup> Véase CASTELLANI, f. 254r.

<sup>72</sup> ESCOBAR, pp. 79, 100-102.

- BALQUIEDRA, Luis. "The Liturgical Principles Used by Missionaries". En *Philippiana Sacra*. Número 30, 1995, pp. 5-79.
- BONET CORREA, Antonio. "Sacromontes y calvarios en España, Portugal y América Latina," en *La Gerusalemme di San Vivaldo e i sacri monti in Europa*. Ed. Sergio Gensini. Montañone: Pacini, 1989.
- BRUNDAGE, Burr Cartwright. *The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*. Austin, Tex.: University of Texas, 1979.
- BUENAVENTURA, "Collationes in Hexaëmeron." En *Opera Omnia* 5:327-449. Quarracchi: Collegio San Buenaventura, 1891.
- BURKHART, Louise. "Doctrinal Aspects of Sahagún's Colloquios," en *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Mexico*, ed. Jorge Klor de Alva et al. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1988.
- "The Amanuenses Have Appropriated the Text," en *On the Translation of Native American Literatures*, ed. Brian Swann. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992.
- CALLAWAY, Frédègrand. "Pre-Columbian and Colonial Mexican Images of the Cross: Christ's Sacrifice and the Fertile Earth". En *Journal of Latin American Lore*. Número 16.2, 1990, pp. 199-231.
- CARRASCO, David. "Cosmic Jaws: We Eat the Gods and the Gods Eat Us". En *Journal of the American Academy of Religion*. Número 63.3, 1995, pp. 429-63.
- CASTELLANI (o DA CASTELLO), Alberto. *Liber sacerdotalis nuperrime ex libris Romanae ecclesiae et quarundum ecclesiarum: et ex antiquis codicibus apostolicae bibliothecae: et ex iurium sanctionibus et ex doctorum ecclesiasticorum*. Venecia: Lucantonio de Giunta, 1523. [En las ediciones posteriores el título es *Sacerdotale ad consuetudinem S. Romanae Ecclesiae*.]
- CERVANTES, Fernando. *The Devil in the New World*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1994.
- CHIMALPÁHIN QUAUHTLEHUANTZIN, Domingo de San Antón Muñón. *Códice Chimalpáhin* Ed. y trad. Arthur Anderson y Susan Schroeder. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1997.
- Diario*. Trad. Rafael Tena. México: Conacultura, 2000.
- CHUPUNGCO, Anscar. *Liturgical Inculturation*. Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 1992.
- Códice Aubin* [c. 1607], reproducido en *Historie de la nation mexicanie: Manuscrit figuratif acompagné de texte en langue Nabuatl ou Mexique*. Paris: Ernest Leroux, 1893.
- Códice Boturini* o bien *Tira de la Peregrinación* [primera mitad del siglo XVI]. Manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.
- Códice Sierra* [1550-64]: *Fragmento de una nómina de gastos del pueblo de Santa Catarina Texúpan*. Ed. Nicolás León. México: Poulat, 1906.
- Códice de Tlatelolco* [c. 1562]. Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México. Ed. Xavier Noguez y Perla Valle. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1989.
- COLÓN, Cristóbal. *The 'Libro de las Profecias' of Christopher Columbus*. Ed. Delno West and Arthur King. Gainesville, Fla.: University of Florida Press, 1991.
- COLSTON, Stephen. "No Longer Will There Be a México". En *American Indian Quarterly*. Número 9, 1985, pp. 239-58.
- CROLLIUS, Ary Roest. *What Is So New about Inculturation?* Roma: Pontificia Universidad Gregoriana, 1984.
- DURÁN, Fray Diego. "Praying with Pictures: A Reading of the *Libro de Oraciones*". En *Journal of Latin American Lore*. Número 15:2, 1989, pp. 211-73.
- Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* [1581]. *The Aztecs: The History of the Indies of New Spain*. Trad. Doris Heyden y Fernando Horcasitas. New York: Orion Press, 1964.
- Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Trad. Fernando Horcasitas y Doris Heyden. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 1977.
- DURÁN, Juan Guillermo. *Monumenta catechetica hispanoamericana: siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1984.
- Egerton MS 2898*. Catecismo pictográfico. Manuscrito inédito en la Biblioteca Británica, Londres.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo. "Los pueblos, los conventos y la liturgia". En *Historia de la vida cotidiana en México*, I. Ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: El Colegio de México, 2004.
- ESCOBAR, Matías de. *Americana Thebaida: Vitae patrum de los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la provincia de S. Nicolás Tolentino de Michoacán* [1729]. Ed. Manuel de los Angeles Castro. Morelia: Basal, 1924.
- FOCHER, Juan de. *Itinerarium Catholicum Proficiscentium ad infideles convertendo* [1574]. Madrid: Librería General V. Suarez, 1960.
- GIL ATRIO, Cesáreo. "¿España, cuna del vía crucis?" En *Archivo Ibero-Americano*. Número II, 1951, pp. 63-92.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Jaime. "La difusión manuscrita de ideas en Nueva España". *Revista Complutense de Historia de América*. Número 18, 1992, pp. 89-116.
- GUARDA, Gabriel. "La liturgia, una de las claves del barroco americano". En *El Barroco en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Academia Chilena de la Historia, 1965.
- HAMDANI, Abbas. "Columbus and the Recovery of Jerusalem". En *Journal of the American Oriental Society*. Número 99, 1979, pp. 39-48.
- KELLEHER, Margaret Mary. "Liturgy and the Christian Imagination". En *Worship*. Número 66, 1992, pp. 125-48.
- KUBLER, George. "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art," en *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*. Ed. Samuel Lothrop. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961.
- LARA, Jaime. *Christian Texts for Aztecs: Art and Liturgy in Colonial Mexico*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2008.

- LARA, Jaime. *City, Temple, Stage: Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2004.
- “The Sacramented Sun: Solar Eucharistic Worship in Colonial Latin America,” en *El Cuerpo de Cristo: The Hispanic Presence in the United States Catholic Church*. Ed. Peter Casarella y Raúl Gómez. New York: Crossroad, 1998.
- LEOPOLD, Anita y Jeppe JENSEN. *Syncretism in Religion*. Lenders: Equinox, 2004.
- LOCKHART, James. *The Nahuas after the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford, Calif.: University of Stanford Press, 1992.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*. Niwot, Colo.: University of Colorado Press, 1994.
- MIJANGOS, Juan de. *Primera parte del sermonario y sanctoral en lengua mexicana*. México: Juan de Alcázar, 1624.
- MINNICH, Nelson. “Prophecy and the Fifth Lateran Council,” en *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*. Ed. Marjorie Reeves. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MOLINA, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México: Casa de Antonio de Espinosa, 1571.
- MOYSSÉN, Xavier. *México: Angustia de sus cristos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. Facsímile del manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Glasgow. México: UNAM, 1981.
- NEBEL, Richard. “El rostro mexicano de Cristo,” en *Cristo crucificado en los pueblos de América Latina*. Ed. Frans Damien y Esteban Judd Zanon. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1992.
- NUTINI, Hugo. *Todos Santos in Rural Tlaxcala*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
- OLMOS, Andrés de. *Of the Manners of Speaking That the Old Ones Had*. Ed. Judith Maxwell y Craig Hanson. Salt Lake City: University of Utah Press, 1992.
- PALM, Edwin Walter. “¿Urbanismo barroco en América Latina?” En *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*. Roma: Istituto Italo-latinoamericano, 1962, I: 217- 20.
- READ, Kay. “The Fleeting Moment: Cosmogony, Eschatology, and Ethics in Aztec Religion and Society”. En *Journal of Religious Ethics*. Número 14, 1986, pp. 113-138.
- ROSENAU, Helen. *Vision of the Temple: The Image of the Temple in Judaism and Christianity*. London: Oresko, 1979.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Evangeliarum, epistolarum et lectionarum Aztecum sive mexicanum*. Edited by Bernardinus Biondelli. Milan: Typis Jos. Bernardoni Q. Johannis, 1858.
- Psalmodia christiana, y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana* [1583]. Trad. Arthur J. O. Anderson. Salt Lake City: University of Utah Press, 1993.
- SALCEDO, Jaime. *Urbanismo hispano-americano, siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1994.
- SEARLE, Mark. “Liturgy as Metaphor”. En *Worship*. Número 55, 1981, pp., 98-120.
- SELL, Barry y Louise BURKHART. *Nahuatl Theater: Death and Life in Colonial Nabua Mexico*. Norman, Okla.: University of Oklahoma, 2004.
- SHEINGORN, Pamela. “The Sepulchrum Domini: A Study in Art and Liturgy”. En *Studies in Iconography*. Numero 4, 1978, pp. 37-60.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía indiana*, 4v. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- TOWNSEND, Richard. *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1979.
- VALADÉS, Diego. *Rhetorica Christiana ad concionandi, et orandi vsum accommodata vtrivsqe facultatis exemplis svo loco insertis: quae quidem ex Indorum maxime de prompta sunt historiis. Unde, praeter doctrinam summa quoque delectatio comparabitur*. Perusiae: Petrumiacubum Petrutium, 1579.
- WEBSTER, Susan Verdi. “Art, Ritual and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 70, 1997, pp. 5-43.
- WEISMANN, Elizabeth Wilder. *México in Sculpture, 1521-1821*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950.
- WESSLEY, Stephen. “The Role of the Holy Land for the Early Followers of Joachim of Fiore,” en *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*. Ed. R. N. Swanson. Suffolk: Boydell Press, 2000, 142–53.
- WOOD, Stephanie. *Transcending Conquest: Nabua Views of Spanish Colonial Mexico*. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, 2003.

# SEMANA SANTA: REPRESENTACIONES DE LOS NIÑOS DE LA QUEBRADA DE HUMAHUACA, JUJUY, ARGENTINA. APROXIMACIONES DESDE LA ESCUELA

Mónica Montenegro

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTIAGO DEL ESTERO

## INTRODUCCIÓN

La Semana Santa constituye un momento significativo en el calendario anual de las comunidades de la provincia de Jujuy. En el curso de la última década, este sector del Noroeste Argentino se ha visto inmerso en complejos procesos de construcción de patrimonio e identidades, que han llevado a sus pobladores a reforzar sus sistemas signícos, a partir de diversas manifestaciones expresivas. Las celebraciones populares se han convertido en espacios privilegiados para recrear vínculos y definir adscripciones. Algunas de ellas, como es el caso de las festividades religiosas católicas han reafirmado su relevancia social. En esta dinámica, el complejo festivo-religioso de la Semana Santa se vuelve mecanismo de memoria social que ritualiza tradiciones, reafirmando identidades; de esta manera, es apropiado y resignificado como patrimonio cultural.

El ritmo natural de las comunidades de la Quebrada de Humahuaca, suele verse alterado en esta época: el tiempo ordinario da paso un tiempo extra-ordinario, donde se produce una exaltación de la religiosidad popular. Los actores sociales participan de diferente modo y desde distintas perspectivas, en las actividades programadas; sus prácticas y discursos encierran una notable plurisemia. En este devenir es posible reconocer grupos diversos: pobladores locales —católicos prac-

ticantes— que asisten con devoción a la liturgia de la Semana Santa; vecinos que aunque no participan de la fe, acompañan con su presencia los actos confirmando roles y status locales; promesantes que llegan desde lugares distantes del país para acompañar a sus familiares en los rituales tradicionales; completan este cuadro “otros culturales”: los turistas, quienes en los últimos años han aparecido en mayor número, e intervienen la escena religiosa desde una dimensión de alteridad, que suele afectar el curso de las prácticas religiosas tradicionales.

La comunidad educativa también es partícipe de este acontecer, en un intercambio comunicacional, donde se negocian significados y adscripciones socioculturales. En este trabajo presentamos miradas sobre la Semana Santa que se han construido en la escuela, a partir de actividades patrimoniales promovidas desde el Estado Provincial. Los invitamos a compartir las representaciones sociales de los niños<sup>1</sup> acerca de prácticas locales, como la elaboración de las tradicionales ermitas, la procesión de la Dolorosa y San Juan, y el hecho más significativo: “la Peregrinación a Punta Corral”, donde fieles y bandas de *Sikuris*<sup>2</sup> suben al abra a buscar a la Virgen, que presidirá las ceremonias. A partir de sus prácticas discursivas, intentaremos acceder a la comprensión de las interacciones materiales y simbólicas que se producen en el transcurso de las manifestaciones religiosas tradicionales.

<sup>1</sup> ARAYA UMAÑA, p. II: Las representaciones sociales constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas.

<sup>2</sup> Músicos que interpretan el siku (instrumento andino de viento de escala pentatónica, compuesto por cañas de diferente longitud amarradas entre sí, similar a una flauta de pan).

## PATRIMONIO RELIGIOSO E IDENTIDADES LOCALES

### Jujuy: un espacio de frontera con manifestaciones culturales compartidas

La provincia de Jujuy, limita al Norte con la República de Bolivia, al Oeste con las Repúblicas de Chile y Bolivia y al este y sur con la provincia de Salta. Administrativamente, está dividida en dieciséis departamentos, que comprenden un total de 611.888 habitantes, según datos del último censo nacional. Sobre una extensión de alrededor de 53.200 km<sup>2</sup>, despliega una interesante geografía, que ha dado lugar a cuatro diferentes regiones: Puna, Quebrada, Valles y Yungas. Las mismas se diferencian altitudinalmente, desde los 4.500 msnm en la Puna hasta los 300 msnm en el extremo NE de la provincia<sup>3</sup>; ello provoca gran diversidad de paisajes y recursos, que convierten a esta provincia en un verdadero mosaico natural. Como indicáramos en trabajos anteriores<sup>4</sup>, este territorio se destaca además por poseer una gran riqueza cultural, evidenciada en sus manifestaciones arquitectónicas, históricas, artísticas, religiosas y arqueológicas. Las mismas han ido conformando un valioso patrimonio, que comienza a ser re-conocido y re-valorizado por los actores sociales, en el marco de la dicotomía local-global.

Jujuy presenta dos pasos fronterizos: al oeste el Paso de Jama (límite con Chile), y al norte el complejo fronterizo La Quiaca-Villazón (límite con Bolivia). Por su posición geopolítica, se trata de un área de frontera, lo que condiciona fuertemente los procesos de construcción de patrimonio e identidades. Como sugiere Oliveros<sup>5</sup> frontera es un concepto y una realidad compleja, que constituye un espacio de actuación compartida, escenario de una densa trama de relaciones económicas, sociales y culturales; un espacio cuya delimitación, por lo mismo de existir allí una relación dinámica, sólo puede ser establecida en forma aproximada y transitoria, constituyendo su esencia el carácter cotidiano de dicha relación, la heterogeneidad de situaciones que en ella se constatan, su equilibrio momentáneo, y, consecuentemente, su permanente evolución en el espacio y en el tiempo.

Las fronteras son espacios de condensación de procesos socioculturales; esas interfaces tangibles de los estados nacionales unen y separan de modos diversos tanto en términos materiales como simbólicos; esa diversidad, se encuentra también sujeta a procesos y tendencias<sup>6</sup>. Entre las tendencias globales actuales, los procesos

de patrimonialización cobran gran relevancia en los escenarios latinoamericanos y están estrechamente relacionados con fenómenos de conformación de identidades y territorios. A su llegada al nuevo territorio, los migrantes comienzan a compartir espacios geográficos comunes con las poblaciones locales; en esa dinámica se despliegan mecanismos identitarios que permiten definir “la otredad”. Esto genera relaciones de pertenencia y/o exclusión en determinados espacios socioculturales. Las mismas están signadas por trazos hegemónicos y definen una asimetría permanente entre pobladores locales e inmigrantes, donde los elementos culturales propios y ajenos, adquieren diferente reconocimiento y valoración social. En este contexto, el patrimonio opera como construcción social que permite definir “lo propio” en un escenario multicultural.

En el caso particular de Jujuy, los procesos fronterizos son percibidos de modo diferente desde la comunidad educativa. La frontera con Chile, es más lejana a las representaciones de los niños. Es considerada una barrera que demarca límites y contribuye al reforzamiento de identidades nacionales; la interacción se produce en general en las esferas del turismo y el comercio internacional. La frontera con Bolivia en cambio, denota características más permeables; se reconoce como un espacio de interacción socioeconómica, política y cultural permanente. Uno de los ámbitos que los niños señalan como espacio de visibilización de intercambios, es el de las festividades y celebraciones religiosas<sup>7</sup>. Algunas de estas manifestaciones culturales son resemantizadas y resignificadas, y se asumen como parte del patrimonio local; a este respecto, un caso interesante es la celebración de la Virgen de Urkupiña y el Señor de Quillaques, tradicionalmente consideradas como “fiestas de bolivianos”, que en la última década ha comenzado a manifestarse en la capital de la provincia de Jujuy.

### La Quebrada: Patrimonio de la Humanidad y espacio de religiosidad popular

La Quebrada de Humahuaca es un estrecho valle montañoso de unos 155 km de largo, excavado por el Río Grande de Jujuy, que corre en sentido N-S. Está flanqueado al Norte y Oeste por el Altiplano de la Puna, al Este por las Sierras Subandinas y al Sur por los Valles templados. Desde el punto de vista geológico, sus diversas estructuras expuestas a la acción fluvial presentan estratos, plegamientos y procesos erosivos de las

turales, pueden entenderse como parte de procesos migratorios, donde personas, bienes materiales y simbólicos (imágenes religiosas, elementos para la liturgia, artículos de ornamentación, trajes y música), trascienden los límites nacionales de Bolivia e ingresan en el territorio argentino, en una dinámica que reafirma creencias, reforzando adscripciones socioculturales.

<sup>3</sup> BRAUN WILKE, p. 15.

<sup>4</sup> MONTENEGRO, “Preservation...”, p. 14.

<sup>5</sup> OLIVEROS, p. 4 y ss.

<sup>6</sup> GRIMSON, p. 5 y ss.

<sup>7</sup> Un ejemplo interesante, es la presencia del complejo religioso festivo de la Virgen de Urkupiña y el Señor de Quillaques en la Provincia de Jujuy durante la última década. Estas manifestaciones cul-

mayores proporciones en la región, y en ellos se observan testimonios de distintas eras geológicas. Este árido corredor, ha sido utilizado como itinerario en forma constante a lo largo de 10.000 años de historia del hombre en la región, sin haber perdido vigencia. La mayor parte de sus 28.000 habitantes reside en las localidades más importantes: Tumbaya, Maimará, Tilcara y Humahuaca; el resto ocupa poblados más pequeños y áreas rurales dispersas<sup>8</sup>.

En el curso de la última década, la Quebrada se ha transformado en un complejo escenario de prácticas socioculturales y políticas, relacionadas con la construcción de identidades y territorios. Estos fenómenos están asociados a activaciones patrimoniales promovidas desde el Estado, para favorecer proyectos de desarrollo local, fundamentalmente asociados al turismo. Una consecuencia de esas acciones políticas, fue la mención de UNESCO, que en el año 2003, declara a la Quebrada de Humahuaca "Patrimonio Cultural de la Humanidad". A partir de entonces, patrimonio, un concepto prácticamente desconocido para los pobladores locales, fue incorporado rápidamente a las prácticas discursivas de diferentes actores sociales. Considerado simultáneamente, recurso económico y bien cultural, es un tema que ha convocado a distintas instituciones: organismos del Estado, organizaciones no gubernamentales, comunidades originarias, equipos de investigaciones científicas y grupos económicos locales e internacionales<sup>9</sup>.

En un principio, las comunidades de la Quebrada, fueron construyendo un concepto de patrimonio, a partir de la categoría paisaje cultural. De cierto modo, esto ilustra la profunda relación de los pobladores con su medio ambiente, hecho que supone la valoración y significación de ciertos espacios naturales, como las abras (pasos de alta montaña), a partir de rituales prehispánicos como las apachetas (acumulación monticular de piedras realizado por los viajeros para pedir permiso) y cristianos (cruces).

Más adelante fueron incorporando a las conceptualizaciones del patrimonio, manifestaciones intangibles de la cultura local que comenzaron a ser revalorizadas. En algunos documentos oficiales<sup>10</sup>, se señala el valor excepcional que tiene el patrimonio inmaterial, como marcador de identidad. El mismo es resultado de un prolongado proceso de interfecundación cultural entre las antiguas tradiciones aborígenes e hispanas y la constitución del imaginario de la sociedad contemporánea.

La religiosidad, junto con la música, la lengua, la narrativa oral y las artesanías, han mantenido su vigencia a lo largo de los siglos, como resultado de una fecunda relación intercultural que establece una fuerte cohesión social, reforzando las redes sociales. Las celebraciones religiosas suelen incluir en su dinámica oficios de la liturgia católica y elementos prehispánicos (bailes, instrumentos musicales, ofrendas rituales) que confluyen en prácticas discursivas tradicionales. Estas son apropiadas por los quebradeños como parte de su patrimonio intangible.

Por lo demás, las evidencias materiales más contundentes de la religiosidad popular en la Quebrada de Humahuaca, son sus capillas que se remontan al siglo XVI<sup>11</sup>. Estas son, de sur a norte: Iglesia de los Dolores y Nuestra Señora de la Candelaria de Tumbaya; Capilla de Santa Rosa de Lima de Purmamarca; Iglesia de Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís de Tilcara; Capilla de Nuestra Señora de la Candelaria de Huacalera; Iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía; Iglesia de la Candelaria y San Antonio de Humahuaca. Responden a un tipo de arquitectura religiosa de origen mudéjar, pero realizadas con materiales y características constructivas de tradición local<sup>12</sup>. Algunas guardan en su interior invalorable obras de arte religioso colonial realizadas por las escuelas pictóricas Cuzqueña y Alto-peruana, como la colección de los "Arcángeles Arcabuceros", que se conserva en la iglesia de Uquía o la colección de "escenas de la vida de la Virgen" que se encuentra en Tilcara. Se destacan además las tradicionales imágenes de madera para vestir, las colecciones de trajes y mantos de la Virgen, y ciertas figuras como el Cristo yacente de Tilcara. Estas manifestaciones culturales nos permiten entender a la Quebrada como un corredor cultural donde se entremezclan elementos del culto católico y creencias prehispánicas andinas, conformando un espacio de profunda religiosidad popular.

## EL PATRIMONIO RELIGIOSO EN LA ESCUELA

### Festividades y celebraciones: espacios de interculturalidad

Este estudio formó parte de un proyecto más amplio que buscó conocer las relaciones entre patrimonio y educación. La problemática atendía a la posibilidad de detectar la repercusión de fenómenos globales,

<sup>8</sup> QUEBRADA DE HUMAHUACA, un itinerario..., p. 1.c y ss.

<sup>9</sup> La comunidad en general, pensó que el patrimonio asociado al turismo podría contribuir a revertir tensas situaciones de desempleo en las que se encontraban sumidos desde la crisis económica nacional del año 2001.

<sup>10</sup> QUEBRADA DE HUMAHUACA, un itinerario..., p. 2.a.3 y ss.

<sup>11</sup> En 1941, fueron declaradas Monumentos Históricos Nacionales.

<sup>12</sup> Muros de adobe asentados sobre cimientos de piedra. La estructura del techo se compone de tirantería y entablado de madera de cardón y cubierta de torta de barro. Los pisos son de piedra.



Alumnos de la Escuela N° 296 "Lizárraga de Lerma", El Perchel. Fotografía: Mónica Montenegro (2008).

como las activaciones patrimoniales, en espacios socioeducativos locales analizando su impacto en relación con las normativas establecidas en el Currículum oficial. Nos interesaba conocer si la escuela favorecía la creación de espacios de interculturalidad en relación con las celebraciones populares.

Consideramos relevante presentar la mirada de los propios actores sobre el patrimonio. Por ello, buscamos conocer y analizar las prácticas discursivas de la comunidad educativa, para aproximarnos a una comprensión más profunda de las tradiciones locales<sup>13</sup>. Desde el punto de vista metodológico, focalizamos la investigación en las representaciones sociales de los niños acerca del patrimonio intentando detectar los mecanismos de construcción. La metodología utilizada fue cualitativa; la información fue relevada a partir de observación participante, entrevistas y talleres de expresión grafo-plástica. El trabajo de campo fue realizado entre los años 2007 al 2010 en distintas escuelas primarias de la Quebrada de Humahuaca: Escuela N° 7, "Domingo F. Sarmiento" de Tilcara; Escuela N° 101, de Colonia San José, Escuela N° 296 "Lizárraga de Lerma" de El Perchel y Escuela N° "25 de Mayo" de Volcán.

Del análisis de la información, pudimos deducir que la percepción de las activaciones patrimoniales en las escuelas de la Quebrada estuvo condicionada desde un principio por la propaganda estatal<sup>14</sup>; aunque según los docentes, la información provenía en simultáneo desde distintos canales (funcionarios, padres, periodis-

tas, investigadores y otros). En un primer momento, el patrimonio fue percibido desde la comunidad educativa como la sumatoria de cualidades paisajísticas del lugar:

Tabla 1: ¿Cuál es el patrimonio de la Quebrada de Humahuaca? (año 2007)

Los cerros de colores	Las llamas y vicuñas	La gente	El paisaje
6%	4%	8%	82%

Sin embargo, con el correr del tiempo esta construcción fue re-semantizándose; y en la actualidad ha comenzado a percibirse como un espacio para el reconocimiento de prácticas, saberes y tradiciones que contribuyen a revalorizar la cultura local. En esta dinámica de re-apropiación de elementos materiales y simbólicos, los niños otorgan un espacio privilegiado a las festividades y celebraciones.

Tabla 2: ¿Cuál es el patrimonio de la Quebrada de Humahuaca? (año 2009)

Festividades	Celebraciones religiosas	La historia	El paisaje
37%	38%	12%	13%

Los discursos infantiles aluden a dos festividades importantes, que consideramos estrechamente relacionadas con tradiciones prehispánicas. En primer lugar el culto a la *Pachamama* (Madre Tierra), que se celebra durante el mes de agosto. En su honor se realiza un ritual propiciatorio conocido como la *corpachada*; esta ceremonia de "dar de comer a la tierra", consiste en abrir un pozo en la tierra, arrodillarse junto al mismo para realizar algunas rogativas, y entregar una ofrenda que incluye comidas típicas (*tijtincha*, *kalapurka*), bebidas (fundamentalmente la *chicha*) y hojas de coca. Alrededor del pozo se colocan sahumerios (ramitas de coa) y cigarrillos encendidos, para homenajear a la Pacha.

Otra celebración importante es el "Día de los Santos Difuntos", que tiene lugar el 1° de noviembre. Para esta fecha se realizan ofrendas de pan (en forma de escaleras, ángeles, palomas) y coronas de flores. La noche anterior se prepara una mesa donde se colocan fotos de los muertos, velas, flores, las comidas que más les gustaban y debajo de la mesa una jarra de agua con flores de cebolla, porque se cree que el alma del difunto llega esa noche a visitar a la familia. Al día siguiente, se visitan los cementerios llevando comidas, bebidas, velas, flores y música, para compartir con los familiares fallecidos.

el tema "Quebrada de Humahuaca, patrimonio de la Humanidad", en el contexto áulico.

<sup>13</sup> APARICIO y MONTENEGRO 2005; MONTENEGRO y APARICIO 2008 y 2010.

<sup>14</sup> A través de una Resolución del Ministerio de Educación de la Provincia, en el año 2003, se invitó a las escuelas primarias a incluir



### Celebraciones religiosas: miradas desde la comunidad educativa

Las celebraciones católicas, también adquieren especial relevancia y son consideradas parte del patrimonio religioso de la Quebrada:

Tabla 3: Celebraciones Religiosas (año 2009)

Semana Santa	Día de la Virgen	Navidad	Día de los Santos
45%	32%	12%	11%

Un gran porcentaje de niños (32%) considera que las celebraciones más importantes, son las que se realizan en honor de la Virgen María. Refirieron que el pueblo jujeño es muy devoto de la Virgen; en los discursos escolares hemos registrado seis advocaciones diferentes: “Virgen de la Candelaria” de Copacabana de Punta Corral, “Virgen de la Asunción” de Casabindo, “Virgen del Rosario de Sixilera”, “Virgen del Rosario” de Río Blanco y Paypaya, “Virgen de las Nieves” de El Moreno y “Virgen de la Asunción” de Urkupiña. Nos hicieron saber que la Virgen es homenajeada cada año. Los promesantes se deben a su Virgen protectora, para quien preparan fiestas que incluyen además de la misa, serenata o vigilia, salva de bombas, bandas de sikuris, procesiones, bailes sagrados (los samilantes, la cuartada), ofrendas de flores, peregrinaciones, y reuniones familiares con bailes y comidas. En ese espacio cada quien tiene un rol asignado previamente, como ser: esclavos, pasantes, madrina de souvenirs, madrina de flores, padrino de bebidas, padrino de sikuris, y otros<sup>15</sup>.

Otro grupo (12%) comentó la importancia de la Navidad, que se inicia con el Tiempo de Adviento, cuando comienzan a organizarse los pesebres. Estos reúnen una gran cantidad de figuras que representan el nacimiento de Jesús; todas las imágenes deben estar bendecidas, por ello cada una que se incorpora debe asistir a misa. El pesebre deberá estar terminado para el día 16 de diciembre, cuando se inicia la novena y comienzan las adoraciones. Estas agrupaciones congregan a niños que participan en bailes de “adoración” al niño Jesús, cantos de villancicos y baile de las trenzas. Las parejas de adoradores, son acompañados por agrupaciones de jóvenes músicos que tocan sikus, redoblantes y queñas. Las adoraciones culminan el día de Epifanía, con la celebración de los Reyes Magos.

El tercer grupo (11%) recordó las festividades en honor de los Santos; entre otros mencionaron a San Santiago, San Marcos, San Francisco, Santa Bárbara, y San Juan de Quillaques. Los promesantes realizan pro-



Ceremonia a la Pachamama. Mailén, Escuela N° 296 “Lizárraga de Lerma”, El Perchel.

cesiones conocidas como “Misachicos”, en las cuales las imágenes de los santos son adornadas con arcos de flores y llevadas en andas por los devotos, acompañados por músicos (sikuris) y otros fieles, hasta la iglesia para “pasarles misa”. Cada santo tiene celebraciones particulares según el lugar; en el caso de Santa Ana, cada 26 de julio en la localidad de Tilcara, luego de la misa, se realiza la tradicional Feria de Santa Anita, donde la gente del pueblo lleva para vender miniaturas de vestimentas, adornos y objetos de uso cotidiano, que relacionan en forma simbólica con deseos y esperanzas de prosperidad.

Pero sin duda, es la Semana Santa, la celebración religiosa por excelencia en la Quebrada de Humahuaca, al menos así lo considera el 45% de los niños consultados. Este complejo festivo tiene como máxima expresión una tradición popular que se remonta al siglo XIX: la peregrinación a Punta Corral para traer a la Virgen de Copacabana (de su santuario de más de 4.000 msnm), que presidirá los oficios de la Semana Santa. Observamos que aunque se trata de la misma devoción, hay diferencias formales en las prácticas rituales, entre los pobladores del departamento Tilcara (sector central de la Quebrada) y los de Tumbaya (sector sur). Hablaron de la existencia de dos vírgenes, para los alumnos de Tilcara, la verdadera es la “Virgen del Abra”, en tanto para los de Volcán “la legítima es la de Punta Corral”<sup>16</sup>.

Los relatos de los alumnos de Tumbaya indican que la semana se inicia el viernes anterior al Domingo de

<sup>15</sup> MONTENEGRO y APARICIO 2010, pp. 3y ss

<sup>16</sup> Para una explicación mas detallada ver el artículo de M.C. DI SARLI



Banda de Sikuris de la Virgen de Sixilera. Pablo, Escuela N° 296 "Lizarraga de Lerma", El Perchel.

Ramos, cuando luego de la bendición ascienden los peregrinos, acompañados de religiosos y bandas de sikuris a Punta Corral. Ese viaje se realiza únicamente a pie y puede demorar alrededor de ocho horas para subir y cinco para bajar. Los caminantes se desplazan por caminos de alta montaña entre lecho de río y profundos precipicios, a través de los distintos calvarios hasta llegar a la cima de la montaña donde se encuentra la capilla; allí descansan, hacen sus oraciones y asisten a misa. El domingo, al atardecer bajan en procesión con la Virgen; al llegar a la entrada de la Quebrada de Tumbaya, la imagen es recibida por una multitud de fieles provenientes de distintas partes de la Provincia, que se encuentran congregados desde el mediodía en las márgenes del Río Grande. Los feligreses saludan a la "Mamita de Punta Corral" agitando pañuelos blancos, con una lluvia de flores. A su llegada al pueblo, da inicio la misa dominical.

Para los niños de Tilcara, en cambio, la Semana Santa se inicia el Domingo de Ramos con la misa en la iglesia y la Bendición de Ramos en la Plaza Chica. El lunes siguiente, parten los promesantes y las Bandas de sikuris en peregrinación hacia Punta Corral en busca de la Virgen del Abra, para lo cual habrán de recorrer casi 30 km. Antes de partir, las Bandas realizan los bailes de adoración en la iglesia, para pedir la bendición antes de iniciar el viaje; esta actividad solía durar unas horas por la tarde, pero en la actualidad, dada la cantidad de promesantes (mas de 60 bandas de sikuris se registraron en el año 2010), se extiende hasta la madrugada en forma ininterrumpida. Las bandas ingresan en el templo tocando y bailando, su capitán es quien dirige los movimientos que han sido previamente ensayados. Cada

banda posee un elemento identificador, se trata, en general de sombreros, boinas o gorros; esto recuerda ciertas prácticas identitarias prehispánicas de los Andes Centro Sur, donde los tocados servían para identificar diferentes grupos étnicos.

Los peregrinos comienzan a bajar el miércoles a la madrugada y por la tarde llegan a Tilcara. La Virgen es recibida a las afueras del pueblo por una multitud que se congrega en las márgenes del Río Huasamayo; luego es trasladada a la iglesia donde se celebra la misa. El Jueves se asiste a la ceremonia del lavado de pies en la iglesia. El Viernes Santo, se realiza la Ceremonia de adoración de la Santa Cruz y el desclavamiento del Cristo. A la oración, se realiza la Procesión de Viernes Santo con la Virgen Dolorosa, San Juan y el Cristo Yacente (éste es trasladado por los esclavos, que están vestidos a la usanza de soldados romanos). El vía crucis esta dividido en varias estaciones cada una de las cuales está ilustrada por una ermita (cuadro tradicional realizado con flores y semillas naturales). Los actos culminan el Domingo de Pascua con una procesión por las calles de la ciudad.

En ambos casos la participación de los niños se concreta en las bandas de sikuris, y en la confección de ermitas.

## PALABRAS FINALES

La Semana Santa tiene un espacio central en el calendario litúrgico de los pobladores de la Quebrada. Marca un cambio en la dinámica que venía desarrollándose en el tiempo previo: el Carnaval. Indica la ruptura del orden festivo y el comienzo de un tiempo de oración y contemplación. Se inicia el miércoles de ceniza con celebraciones religiosas en el transcurso de las cuales se impone a los feligreses las cenizas, signo inequívoco de lo efímero de la vida. Para los niños simboliza un tiempo de "tristeza" y de "perdón". La participación en los diversos actos de la Semana Santa se da desde la temprana niñez y es el entorno familiar quien determina el grado y el espacio de participación de cada quien. En este sentido, los rituales de Semana Santa no sólo contribuyen a reforzar las creencias religiosas, sino que permiten definir adscripciones de grupo.

José Luis Alonso Ponga, sugiere que la Semana Santa es un tiempo en el que bajo el pretexto de celebrar la pasión y la resurrección de Cristo, pueblos y ciudades convocan a vecinos y forasteros a revivir una serie de manifestaciones que suelen ser anacrónicas, pero que no por ello carecen de profundo significado para los protagonistas y crean una honda admiración en los visitantes<sup>17</sup>. En la Quebrada de Humahuaca, estos acontecimientos se viven con profunda devoción católica; sin embargo, en

<sup>17</sup> ALONSO PONGA, p. 79

medio de los rituales cristianos, emergen elementos simbólicos prehispánicos, y se imbrican en una compleja trama de significaciones religiosas e identitarias. Los niños participan activamente de esas construcciones simbólicas y se sorprenden al comprobar que otros actores no comprenden su sentido; en ocasiones nos comentaron por ejemplo que los turistas no entienden “las ermitas” y les tienen que explicar su significado. Dichas manifestaciones culturales de la Semana Santa poseen una dimensión semiótica (vinculada con demandas sociales, cuestionamientos políticos, procesos identitarios y otros), a la que difícilmente puedan acceder los visitantes, que solo contemplan la faceta artística o religiosa de las mismas.

Desde los distintos espacios de participación de los rituales de Semana Santa, los niños re-conocen y re-valorizan manifestaciones culturales que son consideradas parte de su patrimonio religioso. Esta dinámica, se comparte en el ámbito educativo, a través de las representaciones y prácticas discursivas de docentes y alumnos, aún cuando las escuelas no participen de la educación en la fe. Posiblemente es ese devenir, dichas instituciones se constituyen en campo de tensión entre las prácticas de la comunidad educativa y los lineamientos dispuestos por el currículum oficial. De todos modos, como hemos podido constatar, en algunas regiones como la Quebrada de Humahuaca, la escuela participa aunque de modo indirecto de las celebraciones, y logra convertirse en espacio de actualización de memoria y redefinición de identidades locales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PONGA, José Luis. “De las semanas santas en Castilla a la semana santa castellana”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, Alonso Ponga, José Luis; Álvarez Cineira, David; Panero García, Pilar y Pablo Tirado Marro. (Coords.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008. pp. 79-93.
- APARICIO, María Elisa y MONTENEGRO, Mónica. “Es posible el resguardo del patrimonio y su entorno natural. Un desafío para las sociedades del nuevo milenio”. *Ambiente Natural y Desarrollo: Propuestas para la Conservación de la Biodiversidad y el Paisaje*, San Salvador de Jujuy: FUNDANDES, 2005. pp. 104-108
- ARAYA UMAÑA, Sandra. “Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión”. *Cuadernos de Ciencias Sociales 127*. Costa Rica: FLACSO, Sede Académica San José, 2002.
- BRAUN WILKE, Rolando. *Carta de aptitud ambiental de la provincia de Jujuy*. Jujuy: Editorial Universidad Nacional de Jujuy, 2000.
- DI SARLI, María Cristina. “Semana Santa en Tilcara. Transformación, resignificación y sincretismo en Latinoamérica”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, Alonso Ponga, José Luis;



Procesión de Viernes Santo en Tilcara (2010). Fotografía: Nicolás Lamberti.

Alvarez Cineira, David; Panero García, Pilar y Pablo Tirado Marro (Coords.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008. pp. 115-132.

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE JUJUY. *Quebrada de Humahuaca. Un Itinerario Cultural de 10.000 Años*, Propuesta para la Inscripción a la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. San Salvador de Jujuy: 2002.

GRIMSON, Alejandro. “Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur”. *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de la Globalización 2*. D. Mato (comp), UNESCO y CLACSO, 2001. [www.clacso.org.ar/biblioteca](http://www.clacso.org.ar/biblioteca).

MONTENEGRO, Mónica. “Préservation du Patrimoine Archéologique dans la province de Jujuy. Argentina: Analyse des instruments de gestion français et possibilités d’application”. *Mémoire de Master 2, Archéologie et Archéosciences*. Francia: Université de Rennes I, 2006.

MONTENEGRO, Mónica y APARICIO, María Elisa. “Los niños y el patrimonio ¿Una deuda de la Educación?” *Cuadernos N° 34: 103-119*, Jujuy: Editorial Universidad Nacional de Jujuy, 2008.

—“Reflexiones acerca del patrimonio en áreas de frontera. El caso de la provincia de Jujuy, Argentina”, en *Procesos migratorios bolivianos a la provincia de Jujuy: construcción de identidades y uso de espacios urbanos*. San Salvador de Jujuy: Ediciones DASS-UCSE, 2010.

OLIVEROS, Luis. “La integración de las fronteras andinas elementos de una propuesta para el estudio, clasificación y el diseño de cursos de acción en materia de integración y desarrollo fronterizo en los países de la comunidad andina”. *Documentos Informativos de la Comunidad Andina SG/di 439*, 2002. [www.comunidadandina.org](http://www.comunidadandina.org).



# CELEBRACIONES LITÚRGICAS Y RITOS POPULARES EN LA SEMANA SANTA

Isidoro Moreno

GRUPO DE INVESTIGACIÓN GEISA  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

“Las celebraciones litúrgicas no pueden ser suplidas ni suplantadas por ninguna otras, por muy espectaculares y coloristas que sean”. Estas palabras del arzobispo de Burgos, monseñor Francisco Gil Hellín, reflejan con rotundidad la posición de la jerarquía católica respecto a la Semana Santa tal como se festeja en muchas ciudades y pueblos de España. Y agregaba, por si lo anterior no estuviese suficientemente claro: “La Semana Santa más verdadera no se celebra en nuestras calles sino en nuestros templos”<sup>1</sup>. Y monseñor Asenjo, sucesor en la sede arzobispal de Sevilla del cardenal Amigo Vallejo –al que Roma aceptó, con rapidez inusual, su renuncia preceptiva al cumplir la edad reglamentaria– aconsejaba también, este año 2010, “procurar vivirla en el silencio, la oración y el calor de la liturgia”<sup>2</sup>. Esto, en una ciudad en la que desfilan del Viernes de Dolores al Domingo de Resurrección sesenta y cinco cofradías, con más de cincuenta mil nazarenos y nazarenas de todas las edades, tres mil costaleros y decenas de bandas de música y que son presenciadas, con motivaciones muy diversas, por cientos de miles de personas que llenan calles, jardines, bares y restaurantes en contraste con la relativa escasa asistencia a los oficios litúrgicos.

Aunque no lo reconozca, la jerarquía eclesiástica está instalada permanentemente en una calculada contradicción, o al menos ambigüedad: por una parte, reivindica el monopolio de la interpretación y de las decisiones sobre hermandades, cofradías y rituales de Semana Santa, dando por incontestable que el único verdadero carácter de las procesiones –y en general de los rituales de la Semana Santa en las calles– es el religioso católico. Y, por otra, afirma que dichos rituales sólo son, a lo más, un

complemento de lo que constituye la verdadera rememoración de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, que sólo se da en las ceremonias litúrgicas, con lo que les confiere una significación secundaria y subalterna.

Así, es la propia jerarquía eclesiástica la que distingue con claridad en la Semana Santa entre liturgia y rituales populares. La primera, siempre protagonizada por clérigos, los segundos con escasa presencia de estos; aquella en el interior de las iglesias, estos principalmente en las calles; aquella vivida en silencio, en recogimiento, en oración y reflejando la ortodoxia de creencias universales, y estos repletos de emotividad, de sensualidad que emerge en múltiples sonidos, luces, olores, colores y sensaciones, en estrecha relación con las culturas locales.

Es cierto que no existe un muro impermeable entre liturgia y rituales populares de Semana Santa: subsisten algunas escenificaciones y efectos teatrales en la liturgia del Triduo Sacro, al igual que algunas procesiones utilizan elementos tomados directamente de lo litúrgico; pero la distinción es rotunda y los pastores de la Iglesia se encargan constantemente de subrayarla... a la vez que afirman que los rituales populares sólo tienen sentido “desde la fe”, para reivindicar el monopolio del control sobre las asociaciones que organizan y protagonizan dichos rituales. En palabras del citado monseñor Asenjo, “una cofradía es una institución de Iglesia que sólo se legitima desde la Iglesia. A veces se oye decir, por parte de algunos cofrades, que una cosa son las cofradías y otra la Iglesia. Eso es un error, casi una herejía. Una hermandad sólo se legitima si mantiene la comunión con la Iglesia, con su parroquia, con su Pastor”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> En *Alfa y Omega*, suplemento de *ABC* de Sevilla, I/04/2010.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Exhortación de Monseñor Asenjo a los cofrades de la hermandad de Jesús ante Anás y María Santísima del Dulce Nombre, en la sevillana parroquia de San Lorenzo, momentos antes de su

salida procesional la tarde del Martes Santo, recogida en varios diarios sevillanos del día siguiente. A dicha hermandad, el arzobispado le ha impuesto recientemente un Comisionado al no reconocer a la junta de gobierno elegida en las últimas elecciones aduciendo la existencia de importantes enfrentamientos internos.

Por su propia naturaleza, la liturgia es universal y poco adaptativa. Sólo admite singularidades y se somete a cambios por decisión de la cúspide de la Iglesia. Así ocurrió en 1956 con las modificaciones en el triduo sacro, cuando, entre otros cambios menores, el Sábado de Gloria pasó a ser Sábado Santo; de día de alegría se convirtió en día de luto y de vacío, en espera de la resurrección. Y también con el Concilio Vaticano II, al producirse importantes transformaciones en la liturgia de la misa y en otros oficios: se aceptaron las diversas lenguas en lugar de mantener el monopolio del latín, como parte de un esfuerzo por incardinar lo universal en lo local; el oficiante, en lugar de dar la espalda a los asistentes, realiza ya sus acciones y dice sus oraciones de cara a estos; se diversificaron las músicas; se suavizaron las posturas de sumisión de los fieles; se eliminaron algunos tabúes antes de participar en sacramentos... Modificaciones litúrgicas, sobre todo las del Concilio, que encontraron contestación por parte de los sectores eclesiásticos más conservadores y dieron lugar a lo que, a veces con cierta base y en ocasiones sin ella, fueron llamados *excesos y abusos*.

Contrariamente a la liturgia de la Semana Santa —al conjunto de los ritos oficiales—, que está directamente controlada y organizada por las autoridades eclesiásticas y sujeta a normas muy fijas, los ritos no litúrgicos de la Semana Santa siempre han sido considerados por aquellas de forma ambivalente. Por una parte, de modo positivo por cuanto creaban, con las procesiones y otros actos en la calle un ambiente religioso que no hubiera sido posible ni hubiera afectado a las mayorías sociales sólo con las ceremonias litúrgicas, siempre reducidas a sectores sociales más o menos minoritarios. Por otra, como un problema difícil de encauzar por las vías que interesa a la jerarquía y de controlar totalmente por esta.

La proliferación de hermandades, cofradías y otras asociaciones con el objetivo expreso de realizar cultos públicos —es decir, rituales no litúrgicos en las calles— en las que el papel de los clérigos dista mucho de ser central ni cotidiano, reduciéndose muchas veces a una “dirección espiritual” carente de poder en la práctica; la fértil y a menudo desbordada imaginación de los organizadores y protagonistas y, sobre todo, la conversión de algunos de estos rituales —en nuestro caso de Semana Santa— en referentes de identificación de mayorías sociales, de colectivos territoriales, étnicos, de clase social o profesionales, dotándolos de una multiplicidad de funciones y dimensiones más allá de su significación religiosa, ha hecho que las autoridades eclesiásticas pierdan buena parte del control sobre ellos. Es este miedo a la pérdida de control y a lo que a veces se ha calificado como “deriva hacia la heterodoxia” lo que explica que haya habido épocas de desentendimiento cuando no de abierta

hostilidad contra ellos por parte de la Iglesia oficial, como ocurrió a fines del siglo XVIII y en los años posteriores al Vaticano II, paradójicamente, en este último caso, coincidiendo con el intento, en América Latina y otros lugares, de incardinar las prácticas y los rituales de la Iglesia en las culturas y aspiraciones locales. Épocas, en uno y otro caso, a las que sucedieron otras de esfuerzo por la recuperación del control y la autoridad sobre los rituales y las asociaciones para el ritual por parte de la jerarquía eclesiástica mediante directrices *pastorales* y normas encaminadas a eliminar o, al menos, poner límites a los elementos y dimensiones considerados demasiado “heterodoxos”, “folklóricos” o “no religiosos”. En una de estas épocas de recuperación e intento de “purificación” del llamado por la jerarquía “catolicismo popular” nos encontramos hoy, al menos en España.

Creo interesante comparar las palabras anteriores del nuevo arzobispo de Sevilla con las de Ignacio Camacho, conocido columnista del diario *ABC* de dicha ciudad —un periódico muy poco sospechoso de laicismo o de posiciones anticlericales— cuando, en relación a la Semana Santa, señalaba este mismo año, en su columna del Jueves Santo, que, aunque “para vivirla y entenderla ayuda la fe, no es estrictamente necesaria: se puede participar desde la convicción, desde la duda y hasta desde la descreencia... Entre los tres casos existe un hilo invisible que cose la vivencia de esta fiesta al tejido sentimental de nuestra identidad colectiva; se trata de una ceremonia de la memoria, de un rito vinculado al territorio común de la tradición y la cultura”. Añadiendo: “El factor primordial de tan poderosa energía participativa es su carácter abierto, integrador, que permite a cada uno elegir la distancia a la que quiera situarse: incluye desde el misticismo más hondo y abrazado a la simple expectación contemplativa; cabe la relación sacramental, la identificación doctrinal, la admiración artística, el discurso metafísico o el éxtasis estético. Por eso implica y mueve a tanta gente tan distinta y por eso pertenece al ADN de nuestros sentimientos, al patrimonio inmaterial de un pueblo que no acostumbra a disponer de puntos de encuentro tan amplios, ni tan respetuosos, ni tan acogedores”<sup>4</sup>.

Un día antes, en el mismo diario conservador, un economista, Manuel Ángel Martín, escribía un artículo con el significativo título de “La Semana Santa como Bien Público”. Basaba esta caracterización —incompatible con que ningún grupo o institución, incluida la Iglesia, pueda reivindicar en exclusiva su propiedad— en que sus beneficiarios lo son no sólo, ni fundamentalmente, en términos económicos sino “con pagos de carácter emotivo, estético, espiritual, sentimental o identitario”; en que su consumo es “multitudinario, diverso, inagotable y no excluyente ni de los que niegan su fundamento

<sup>4</sup> Ignacio CAMACHO. “La fiesta de la conciencia”. *ABC* de Sevilla, I/04/2010.

religioso”; y en que supone, en definitiva “una transformación de bienes públicos en gozos privados”. Si estuviéramos de acuerdo con esto, y como ningún Bien Público puede (o debe) ser monopolizado por ningún grupo o institución, se haría evidente lo inadecuado de la reivindicación que la Iglesia institucional hace de un supuesto derecho a controlar en exclusiva los rituales populares de Semana Santa y a las hermandades y cofradías, que son las principales sustentadoras de dicho Bien.

Pienso que es, sobre todo, para evitar las consecuencias del reconocimiento del carácter multidimensional, plurisignificativo, del “hecho social total”<sup>5</sup> que constituye en muchos lugares de nuestro país la Semana Santa —entendida no centrada en la liturgia y la autoridad *pastoral* sino en los rituales y el asociacionismo popular— lo que explica el especial empeño de la jerarquía eclesiástica, en los últimos años, en acentuar la base jurídica de su poder sobre rituales y asociaciones que no siempre responden a sus intereses y directrices<sup>6</sup>. Así, la reafirmación de la naturaleza de las hermandades como entidades *públicas* de la Iglesia, y no como asociaciones privadas de fieles —definición contra la que algunas cofradías, como la sevillana de Jesús del Gran Poder, elevaron incluso recurso a Roma—, significa que todos los bienes de las mismas, las imágenes incluidas, y el ordenamiento de su gobernanza (requisitos para ser admitidos como hermanos/as, criterios para poder presentar candidatura a cargos directivos, etc.) quedan totalmente bajo la autoridad de los ordinarios, con las consecuencias de todo tipo que esto puede conllevar.

Considero que la dicotomía “liturgia versus rituales no litúrgicos” sería más adecuada que la tantas veces utilizada de “religiosidad oficial versus religiosidad popular”. No hay que olvidar que la Iglesia posee una estructura de poder fuertemente monárquica y un organigrama de autoridades jerárquicas y de redes funcionariales que llega a todos los lugares —aunque con diversa intensidad— del orbe católico. Por ello, todo ritual que no está formalmente declarado como herético o excomulgado tiene un lugar en la “iglesia oficial”, por más que su carácter popular desborde ampliamente el ámbito de la ortodoxia y de las directrices *pastorales* de la jerarquía.

Es precisamente el carácter plástico de los rituales no litúrgicos y de las asociaciones dedicadas primordialmente a organizarlos lo que está en la base de la posibilidad adaptativa de unos y otras. Las diversas fases de la historia de la Semana Santa en las diversas regiones de España son buena prueba de ello<sup>7</sup>. En general, aunque con especificidades propias en cada caso, a una primera fase de pervivencias medievales, centrada en la penitencia durante la Cuaresma y los días grandes de la Semana Santa, donde el protagonismo era de los flagelantes que participaban en las procesiones mientras que tenía un papel secundario la imagen, siempre un crucificado, que cerraba el cortejo llevado por una o muy pocas personas, sucedió una segunda en la que el protagonismo pasó a las imágenes religiosas y sólo secundariamente a los miembros del cortejo, que en Andalucía y otros lugares comenzaron a ser denominados nazarenos/as porque, a imitación de Jesús el Nazareno, portaban una cruz acompañando a aquellas y a los grupos procesionales que recordaban un pasaje de la pasión del Señor, haciendo pedagogía de calle que a veces incluía escenificaciones tanto con figuras vivas como con las propias imágenes escultóricas. Y a mediados del siglo XIX, en Sevilla, y hasta la segunda o tercera década del siglo XX, como en Valladolid, se abrió una tercera fase con la “reinvención” de la Semana Santa, que es la actual, aunque hoy, con los fenómenos que acompañan a la globalización, parece haber culminado o entrado en una encrucijada que podría desembocar en una cuarta fase<sup>8</sup>.

En contraste con esto, los ritos litúrgicos tienen menor posibilidad de adaptación, son más “fríos” y hablan menos a los sentidos. Diríamos que se dirigen más a la mente que a estos, aunque no falten estímulos sensoriales. La relación entre la fuerza de los contenidos del polo ideológico-doctrinal, por una parte, y el emocional-sensitivo, por otra, se invierte. De aquí que difícilmente asistan a ritos litúrgicos, con la salvedad de aquellos que constituyen ritos de paso, quienes no sean creyentes practicantes, contrariamente a la presencia de no practicantes, de agnósticos y de indiferentes religiosos en los ritos populares en torno a iconos religiosos. Y es que, en con-

<sup>5</sup> Como ya señalábamos en la ponencia al Primer Congreso Latinoamericano sobre la Semana Santa, celebrado en este mismo lugar hace dos años, esta categoría, acuñada hace un siglo por el antropólogo francés Marcel Mauss, es perfectamente aplicable a las semanas santas de numerosas ciudades y pueblos de Andalucía, Castilla, la región de Murcia, Extremadura y lugares concretos de Aragón, Cataluña, Valencia, Galicia y otras Comunidades del Estado Español. Refiere a aquellos fenómenos socioculturales que imbrican diversas dimensiones de la vida social y a los diferentes colectivos sociales. Ver I. MORENO. “La Semana Santa andaluza como ‘hecho social total’ y marcador cultural: continuidades, refuncionalizaciones y resignificaciones”. En J. L. Alonso Ponga et alii. (coords.) *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 193-205.

<sup>6</sup> Está reciente el fracaso de la campaña, auspiciada por el sector mayoritario de la Conferencia Episcopal Española y liderada por

algunas de las cofradías más integristas ideológicamente y más sumisas a los deseos de aquella, para utilizar las procesiones de Semana Santa del año 2009, en toda España, como manifestaciones políticas contra la nueva ley del aborto aprobada en el Parlamento. Se trataba de que en pasos e insignias hubiera lazos blancos que expresaran el rechazo. La falta de entusiasmo y la resistencia pasiva de la mayoría de las hermandades, sobre todo en ciudades muy significativas, frustró el intento, que se vio reducido a la lectura en privado de un texto antes de comenzar cada procesión en el que se hacía una genérica defensa del derecho a la vida.

<sup>7</sup> I. MORENO: *o. c.*, en lo que respecta a Andalucía.

<sup>8</sup> Ver I. MORENO. “Transformaciones y encrucijadas de un ‘hecho social total’: la Semana Santa de Sevilla en la Modernidad y en tiempos de Glocalización”. En E. Luca Trombetta y S. Scontti (eds.), *L'albero della vita. Feste religiose e ritualità profane nel mondo globalizzato*. Firenze: University Press, 2007, pp. 133-157.

traste con aquellos, estos ritos son polisémicos, es decir, pueden tener distinto significado, no excluyente, para los diferentes sujetos sociales, mientras que la liturgia sólo posee uno: el que le adjudica el poder que ha convertido en tal determinados ritos. El fracaso de las jerarquías de la Iglesia en controlar los ritos populares de la misma forma y con igual eficacia que la liturgia está en la base de los intentos de conseguir la ya citada “recuperación” de los mismos. Si miramos la historia, sin embargo, encontramos que la dualidad, cuando no la contraposición, liturgia/ritos populares ha existido siempre, y que los problemas de las autoridades eclesiásticas para controlar estos han estado también siempre presentes. En lo que respecta a las procesiones de Semana Santa y a las hermandades que las organizan, basta leer las consideraciones y acuerdos de los sínodos diocesanos desde finales del siglo XVI hasta hoy para comprobarlo<sup>9</sup>.

Desde una perspectiva simbólica, tanto los ritos litúrgicos como los no litúrgicos están cargados de significación pero la diferencia es clara en cuanto a otras dimensiones socioantropológicas, en las cuales la riqueza de los ritos populares es mucho mayor que la de la liturgia. Ya me he referido a la posibilidad, por parte de los sujetos sociales, de situarse de forma diversa respecto a ellos, otorgando mucha o escasa importancia al núcleo de creencias religiosas y considerando también, y con frecuencia sobre todo, otras dimensiones: la identitaria, la estética, la emocional... Respecto a la liturgia, apenas hay espacio entre la aceptación plena y el rechazo o la indiferencia. Por ello, el nivel de integración que consiguen los actos litúrgicos —hay que repetir que con la excepción de aquellos que son también ritos de paso, como bautizos, matrimonios, entierros, primeras comuniones...— es ideológico y dibuja los límites entre creyentes practicantes y el resto de la sociedad. Los ritos religiosos populares, no litúrgicos, como los de la Semana Santa, pueden marcar diversos niveles de integración, según los casos; niveles que son más sociales e identitarios que ideológicos: desde el comunitario, cuando se trate de “hechos sociales totales”, hasta diferentes ámbitos grupales —en torno a la profesión, la clase social, el género, la etnia, el territorio...— pasando por niveles semicomunales o llegando a supra-comunales<sup>10</sup>.

El nosotros/ellos que visibiliza la participación en rituales y el papel de estos como medios de reproducción de la inclusión/exclusión, está muy marcado en el caso de los litúrgicos y es mucho menos dicotómico en

términos ideológicos en los ritos populares, aunque sí pueda serlo en lo identitario.

Por otra parte, considero que no es cierto que el nivel de espiritualidad de los participantes sea mayor en los ritos litúrgicos que en los populares. Un alto nivel de espiritualidad puede alcanzarse tanto en unos como en otros. Como también ser vividos de forma ajena a toda espiritualidad. Y lo mismo habría que decir respecto a la trascendencia. Esta puede alcanzarse por diversas vías, no necesariamente ligadas al ámbito de lo religioso. Trascender es rebasar los límites de sí mismo como único universo y fusionarse con un más allá de este sí mismo. Este más allá puede ser Dios, pero también la Patria, la Causa u otro referente convertido en absoluto social<sup>11</sup>. Y se puede alcanzar también trascendencia a través de la inmersión en un colectivo humano unificado permanente o fugazmente en torno a iconos identitarios que pueden tener, o no tener, contenido religioso (incluso pueden ser clubs de fútbol o cantantes emblemáticos).

La trascendencia es una característica —si se quiere, una necesidad— profundamente humana: la de proyectarse más allá de uno mismo sintiéndose parte de un algo en el que uno mismo esté contenido. En la liturgia, la trascendencia se logra más por introspección en las creencias y por conciencia de pertenencia al grupo de creyentes que a través de los estímulos sensoriales de los elementos del ritual, aunque esta introspección pueda tener carga emocional. Y puede conducir a una actitud mística. En los ritos populares, por contraste, la trascendencia se logra, sobre todo, a través de la inmersión en los estímulos sensoriales y por la activación de la memoria que estos actualizan. La espiritualidad a la que conducen, más que mística, es sensorial. Por ello, a místicos y a guardianes de la ortodoxia oficial les cuesta tanto entender y aceptar los rituales populares de Semana Santa. Pretenden el imposible de que sean sólo un cauce más para sus directrices que llaman *pastorales*. Pero muchos de quienes los viven profundamente, o incluso los protagonizan, no se sienten parte de un rebaño que ansíe ser pastoreado. Sin cuestionar a los clérigos como especialistas religiosos —necesarios para desarrollar determinadas secuencias del rito— pretenden seguir utilizando un ámbito de autonomía que las autoridades eclesiásticas pretenden estrechar. Y es que, aunque no guste a los clérigos, para la gran mayoría de quienes participan en los rituales populares de la Semana Santa, las cofradías, con sus procesiones y prácticas, y la Iglesia no son la misma cosa. Aunque sean dos ámbitos con indudable relación, a veces de colaboración y otras veces de relación tensionada.

<sup>9</sup> En lo que respecta al caso de Sevilla, ver I. MORENO. *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*. Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 5ª ed, 2006, capítulo II. Lo que allí se dice al respecto considero que es generalizable a otros muchos lugares.

<sup>10</sup> Ver I. MORENO. *Las hermandades andaluzas. Una introducción desde la Antropología*. Universidad de Sevilla, 1999 [1974].

<sup>11</sup> I. MORENO. “Religión, Estado y Mercado. Los sacros de nuestro tiempo”. En Carlos V. Zambrano, *Confesionalidad y Política*.

*Confrontaciones multiculturales por el monopolio religioso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 35-52 y “El mercado como religión y el papel de las religiones bajo la hegemonía del sacro Mercado”. En Simona Scotti y María Eugenia Olavaria. *La natura e l'anima del mondo. Le frontiere della globalizzazione*. Firenze: Mauro Pagliai Editore-Ed. Polistampa, 2009, pp. 109-125.



# PERSISTENZE E MUTAMENTI NEI RITI PASQUALI IN CAPITANATA

Patrizia Resta

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA

Le poche pagine che seguono sono destinate ad affrontare in chiave problematica l'analisi delle modificazioni che si stanno introducendo nella celebrazione dei riti della Settimana Santa, a partire dalla consistente produzione etnografica raccolta nel nord della Puglia, regione ricca di pratiche processionali pasquali di assoluto fascino che, fatta eccezione per le celebrazioni che si svolgono nella città di Taranto<sup>1</sup> e nel comune di San Marco in Lamis, sul promontorio del Gargano<sup>2</sup>, non sono state adeguatamente studiate.

La considerazione da cui prenderemo le mosse è che la partecipazione dei giovani ai riti e alle confraternite negli anni sessanta e settanta del secolo scorso aveva fatto segnalare un preoccupante calo di presenze. Nel complesso, i giovani di allora mostravano un sostanziale disinteresse per le pratiche della religiosità popolare, compresi i riti pasquali, probabilmente in connessione con il sorgere e l'affermarsi di ideologie politiche critiche nei confronti del credo religioso e che offrivano, o parevano offrire, modelli diversi di aggregazione ed espressione collettiva. Tendenza che si è invertita nei decenni successivi e che oggi vede nella presenza giovanile un dato costante. La seconda considerazione è che le confraternite svolgono un ruolo da protagonista nella gestione delle processioni che fra il Giovedì e il Sabato Santo si susseguono a ritmo incalzante, ruolo che, se per un verso le porta a reiterare le celebrazioni nella piena osservanza del canone liturgico-popolare, per altro verso le propone come mediatrici della performatività a cui i riti stessi si aprono.

L'osservazione diretta degli eventi rivela, tuttavia, che i giovani, pur presenziando agli eventi cerimoniali, si

comportano secondo modelli divergenti. La partecipazione con cui alcuni giovani confratelli vivono le processioni suggerisce la possibilità di considerarle riti, ovvero azioni che posseggono forza dichiarativa e formativa. D'altra parte, la dialettica fra atteggiamenti opposti messa in atto dalla maggior parte dei giovani non confratelli che oscillano fra l'indifferenza, la partecipazione tiepida e saltuaria, fino ad ostentare in qualche caso un polemico disinteresse, induce a sospettare che la dimensione simbolica in cui le azioni rituali iscrivono i loro significati rimane in ombra e perde efficacia per molti degli agenti sociali.

Descrivendo i riti che si svolgono in due popolosi comuni della provincia di Foggia, Cerignola a sud e San Severo a nord della vasta provincia di Capitanata, cercheremo di dimostrare che le processioni pasquali si riaffermano, al contrario, come il campo<sup>3</sup> nel quale la comunità locale si riconosce e perimetra lo spazio sacro nel quale mette in scena le anime, diverse e complesse, che formano la sua identità. Cercheremo di dimostrare, inoltre, che i codici espressivi adoperati con recando ancora a performare l'*habitus*, ovvero le disposizioni che, essendo dotate di una carica significativamente generativa<sup>4</sup>, permettono ai giovani di produrre un insieme di pratiche in una forma rinnovata, adeguata al contesto sociale in cui si trovano ad agire, nonostante la liturgia popolare segua modalità espressive apparentemente inconciliabili con le modalità comunicative privilegiate dai giovani. Si consideri, per esempio, quanto il codice del silenzio, che domina nella maggior parte dei riti pasquali nell'Italia meridionale, possa risultare estraneo e perfino confliggere con il suono, caratterizzato dai toni

<sup>1</sup> CIRESE, *Aspetti...*; RESTA, *Identità ...*; RESTA, "Aspetti laici..."

<sup>2</sup> ANGIULI, *Il fuoco sacro...*

<sup>3</sup> BOURDIEU, *Il senso pratico...*

<sup>4</sup> BOURDIEU, *Per una teoria della pratica...*

alti ed acuti, dei contesti festivi giovanili. Cercheremo di dimostrare, infine, che se è sempre vero che i prodotti culturali sono la traduzione delle procedure logiche che li presiedono, la fitta dimensione simbolica celata nei riti Pasquali è ancora decodificabile, ricca di suggestioni, com-movente per le generazioni attuali che si dispongono a incarnare a Cerignola il Cristo rosso, e a dare vita all' "Incontro" di San Severo, declinando in chiave positiva la distinzione fra la dimensione dell'immaginario e quella dell'illusorio a cui si riferiscono quanti, al suo interno, *immaginano* di dar vita alla festa mettendola in scena, costruendone l'immagine, attraverso il processo di elaborazione simbolica della loro agentività, e quanti, al contrario, si *illudono* di decretarne la scomparsa attraverso il processo di falsificazione cosciente a cui la sottopongono *per ludus*, e giocando a metterla in discussione, si negano alla festa rituale che, al contrario, per effetto della loro stessa negazione, si riproduce quale polo dialettico dell'esistenza.

### DIVAGAZIONI

Ogni anno, in primavera, il fascino indiscreto dei riti pasquali interrompe il fluire composto del tempo ordinario e ripristina la circolarità straordinaria e ripetitiva del tempo sacro.

Un fascino indiscreto perché prorompente, eccessivo, che dispone di simboli efficaci che possono comporsi e ricomporsi secondo grammatiche diverse. Libere riedificazioni di statuti fondativi, i riti Pasquali hanno a che fare con la vita e la morte, il sangue e la sofferenza, le tenebre e la luce. Officiati con il favore delle ore notturne o ai primi bagliori mattutini, scompaginano i ritmi delle azioni quotidiane per reintrodurre pratiche, tempi, suoni, odori che rifondano ogni anno la stessa pratica consuetudinaria che ordina e scandisce il tempo sacro, lo perimetra e gli dà corpo e vita. Una vita e un corpo rappresentati dal ripetersi dei movimenti ritmici con i quali gli agenti sociali si muovono nelle chiese, per le strade, nelle piazze e che trasformano lo spazio urbano in un palcoscenico in cui sono messi in mostra simboli potenti che richiamano il processo di codifica della realtà, espresso in forme storicamente e spazialmente variate.

Seguendo le liturgie canoniche, infatti, ogni località ordisce la propria trama paradigmatica. Secondo Francesco Faeta e Antonello Ricci è questa una delle funzioni delle feste quaresimali, nelle loro parole "In un mondo in cui la produzione di località è attività prevalente ed esuberante,... la comune koiné cristiana e cattolica della Pasqua funge... da elemento di raccordo tra

dimensione locale e dimensione globale... e proprio perché contenitore universale e generalizzante, proprio perché istanza rivelatrice di ideologie di progetti di pratiche la Pasqua è stata anche produttrice, per reazione, di differenze di specifici percorsi identitari di visioni e tensioni eterodosse"<sup>5</sup>.

Studiate nella loro dimensione semiotica, descritte attraverso etnografie accurate e a tratti puntigliose, il succedersi delle processioni che animano il triduo pasquale sono, con un certo margine di ambiguità, definite riti e feste da una letteratura straordinariamente ricca che ha indagato, per quanto riguarda l'Italia, soprattutto le aree settentrionali, e solo in parte anche quelle settentrionali<sup>6</sup>, sviluppando una ricerca per la verità a macchia di leopardo, concentrata principalmente sulle processioni o le sacre rappresentazioni che si svolgono in Sicilia o in Calabria, molto meno, per esempio, in Puglia. Una letteratura che ha insistito nel considerare il periodo pasquale non solo festa di inizio di un ciclo annuale<sup>7</sup> ma soprattutto come l'occasione di partecipare de "la morte destoricata in una rete simbolica"<sup>8</sup> come esperienza nella quale gli agenti sociali mettono in scena il dramma di una esistenza finita, che sconfigge il proprio essere discreto attraverso la circolarità ermeneutica del continuum vita morte<sup>9</sup>. A questo filone di studi scientifici si affianca la tendenza dei cultori delle tradizioni locali a raccogliere e pubblicare descrizioni minuziose delle liturgie popolari che ogni città, paese, borgo, quartiere, parrocchia predispone per celebrare il periodo pasquale. Letteratura divulgativa e di ambito circoscritto, che raccoglie dati desunti dalla osservazione diretta degli eventi, certamente indispensabile per creare il deposito documentale atto ad archiviare la memoria delle infinite varietà con la quale i "giacimenti simbolici"<sup>10</sup> che sottostanno alle pratiche pasquali vengono orchestrate. Saggi puntuali, in cui la dimensione descrittiva è spesso prevalente e assunta in maniera acritica, questi hanno talvolta il limite di sovrastimare la qualità estetica degli eventi narrati, che appaiono deformati dalla lente con la quale vengono osservati, una lente la cui messa a fuoco è viziata dall'appartenere lo studioso alla medesima comunità locale e di condividerne, perciò stesso, il gusto. Considerazione che ci riporta al tema principale delle nostre riflessioni tese a cogliere, all'interno della scenografia pasquale, i nessi causali capaci di performare l'habitus festivo.

A mio avviso non è particolarmente stimolante, infatti, entrare in una querelle definitoria, né mettere in evidenza l'aspetto teatrale<sup>11</sup> e spettacolare<sup>12</sup> dei riti che pure spesso è prevalente ed affascinante. Sono piuttosto

<sup>5</sup> FAETA-RICCI, *Le forme...* p. 9.

<sup>6</sup> BRAVO, *La complessità della tradizione...*

<sup>7</sup> TOSCHI, *Le origini...* p. 656.

<sup>8</sup> LOMBARDI SATRIANI-MELIGRANA, *Il Ponte...* p. 55.

<sup>9</sup> BUTTITTA, *Dei segni...*; BUTTITTA, "Forme logiche...".

<sup>10</sup> FAETA-RICCI, *Le forme...* 9.

<sup>11</sup> TOSCHI, *Le origini...*

<sup>12</sup> BUTTITTA, *Il mosaico...* p. 30.

interessata a cercare una mediazione che consenta di parlare, come suggerisce Faeta, di feste pasquali<sup>13</sup> e non tanto perché la distinzione fra l'aspetto cerimoniale e quello rituale richiamato dalla letteratura sull'argomento<sup>14</sup> e a lungo dibattuto, da Durkheim<sup>15</sup> a Valeri<sup>16</sup> (1981) passando per Gluckmann<sup>17</sup>, insiste sull'essenziale "unitarietà" di quei fenomeni che per realizzare "la comunicazione fra gli attori reali si serve di un attore immaginario, che serve a sanzionare il contenuto della comunicazione e gli dà forma specifica"<sup>18</sup>, né perché sia necessario documentare la loro efficacia nella distinzione che esse creano fra tempo sacro e tempo profano, quanto perché nella proposta di Faeta sono incline a ritornare sulla idea di località considerata come "il frutto di un diuturno processo di costruzione", "un movimento di aggregazione, in risposta alla complessa estraneità del mondo; il luogo al cui interno si riconosce, in un'ottica solidaristica e/o antagonistica, la legittimità di un processo di edificazione e mantenimento dei confini, di costruzione di norme comuni e di un ethos collettivo"<sup>19</sup>. Categoria concettuale che lo stesso Faeta riconduce, fra gli altri, anche alla nozione di campo elaborata da Pierre Bourdieu e già richiamata.

Il dialogo fra il processo di ricostruzione dell'efficacia segnica degli apparati simbolici all'interno di un campo, ovvero della località intesa nel senso di luogo di produzione di simboli e idee che esprimono le disposizioni sulla cui base gli agenti sociali orientano la loro azione, aiuta ad introdurre il tema annunciato, studiare i segni che nell'apparato rituale delle feste pasquali inducono alla commozione i giovani che si sono assunti il ruolo di trasmetterli nel futuro. Proponiamo di usare in questo contesto piuttosto la categoria della commozione per rintracciare il modo in cui si trasmette ed esprime l'habitus festivo, intendendo la commozione nel suo significato etimologico volto non solo ad indicare il movimento in comune *cum moveo*, ma anche ad evocare la provocazione ed il turbamento che il procedere collettivo comporta.

Le riflessioni di Lombardi Satriani intorno allo spazio perimetrato dalle processioni<sup>20</sup>, al tema del sangue<sup>21</sup>, ed ancora di più della morte<sup>22</sup>, le riflessioni di Antonino Buttitta<sup>23</sup>, Fatima Giallombardo<sup>24</sup>, di Ignazio Buttitta<sup>25</sup> per ciò che attiene le processioni siciliane, di Mario Atzori per quelle sarde<sup>26</sup> e quelle proposte da un team di giovani studiosi diretti da Francesco Faeta nella



Cerignola, mattina del Venerdì Santo. Rientro della Processione dei Misteri in cui sono visibili i due Cristi Rossi.

ricerca sulle feste pasquali in Calabria<sup>27</sup> sono certamente essenziali per studiare i complessi cerimoniali connessi ai riti della Settimana Santa nella Puglia settentrionale. Consentono di progredire nella comprensione delle tipicità espresse dai due complessi rituali foggiani sviluppando le considerazioni in chiave comparativa. Nella letteratura pregressa si assume però come dato, l'ipotesi che la funzione simbolica mantenga inalterata la sua efficacia anche se il contesto ricettivo è mutato.

Noi sosteniamo al contrario che proprio perché le feste sono un codice performativo e vivo, seppure l'orizzonte segnico appare immutato, il trasferimento simbolico si va deformando per essere accolto e trasmesso in una nuova chiave semantica.

Nei due esempi scelti, le quattro processioni che si svolgono a Cerignola, grosso centro agricolo che si situa nel basso tavoliere, nella parte meridionale della provincia foggiana e le due processioni che si svolgono a San Severo, anch'esso popoloso centro in prevalenza agricolo che si trova però nell'alto tavoliere, nel nord della provincia, il codice cromatico è componente essenziale dell'impianto cerimoniale. Il rosso che domina a Cerignola, il contrasto fra il bianco ed il nero delle vesti indossate dai confratelli nelle processioni di San Severo si presentano come codici espressivi di un paradigma che mantiene la sua efficacia sul piano locale, ma limita

<sup>13</sup> FAETA, "La festa religiosa...".

<sup>14</sup> VALERI, "Cerimoniale".

<sup>15</sup> DURKHEIM, *Le forme elementari...*

<sup>16</sup> VALERI, "Rito".

<sup>17</sup> GLUCKMAN, *Potere, diritto...*

<sup>18</sup> VALERI, "Cerimoniale" p. 959.

<sup>19</sup> FAETA, "La festa religiosa..." p. 26.

<sup>20</sup> LOMBARDI SATRIANI, *Il silenzio, la memoria...*

<sup>21</sup> LOMBARDI SATRIANI, *De Sanguine*.

<sup>22</sup> LOMBARDI SATRIANI-MELIGRANA, *Il Ponte...*

<sup>23</sup> BUTTITTA, *Il mosaico delle feste...*

<sup>24</sup> GIALLOMBARDO, "La settimana santa...".

<sup>25</sup> BUTTITTA, *Verità e menzogna...*

<sup>26</sup> ATZORI, *La settimana santa...*

<sup>27</sup> FAETA-RICCI, *Le forme...*

la sua efficienza comunicativa ai confratelli, a coloro che si ritengono eredi di tradizioni immutabili, esecutori fedeli, custodi e trasmettitori di una *certa etica*, come ha dichiarato in video quest'anno il priore dell'arciconfraternita dell'Orazione e Morte di Nostro Signore Gesù Cristo di San Severo. A coloro che, sempre nelle sue parole, incarnano il passato futuro escludendo forse un altro futuro, la generazione di coloro che si dispongono ai margini e fanno ala mentre i confratelli sfilano portando in processione i simulacri, talvolta guardando incuriositi, talvolta partecipando e qualche altra volta mancando l'appuntamento. Un futuro incarnato da quei giovani che, senza travestimenti, nelle parole di uno dei sacerdoti che hanno partecipato all'"Incontro" di quest'anno, con i jeans a vita bassa e l'orecchino, guardano al *Cristo Rosso* o al nero della Croce vuota che separa l'Addolorata da suo figlio e, nella loro interpretazione, inconsapevolmente non autentica, stanno creando nuovi nessi fra simboli antichi e nuovi significati.

La processione del Cristo Rosso a Cerignola e dell'*Incontro* di San Severo vanno coniugati all'interno di una etnografia in fieri, il cui patrimonio documentale si va costruendo in questi ultimi anni in virtù dell'attività di ricerca del centro *Ester Loiodice*, fondato nell'Università degli Studi di Foggia nel 2003, e che raccoglie in una sezione specifica i documenti video prodotti sui riti della Settimana Santa, finora studiati nella provincia. I casi di Cerignola e di San Severo non vanno considerati casi paradigmatici. Molte e diverse sono le espressioni della religiosità popolare che si attivano nella provincia durante il periodo pasquale. Particolarmente significative sono le *fracchie*, enormi torce che si bruciano a San Marco in Lamis e, connesse alla simbologia del fuoco, sono portate in processione la sera del Venerdì Santo. Altrettanto esemplificativa è la processione delle *Catene*, che si svolge a Troia, nel sub Appennino dauno, durante la quale penitenti incappucciati in saio bianco visitano i sepolcri la mattina del Venerdì Santo, trascinando pesanti catene di ferro legate alle caviglie. Le processioni del Cristo Rosso e dell'*Incontro* sono state scelte solo perché a questo stadio della ricerca, sembravano quelle più ricche dal punto di vista semantico e meglio si prestavano a studiare il comportamento dei giovani.

Nell'ipotesi che cercheremo di dimostrare, il caso delle processioni che si svolgono nella Settimana Santa a Cerignola, manifesta l'aspetto dinamico delle forme in cui si esprime la religiosità popolare. Il caso di San Severo, al contrario si presenta come un esempio di resistenza al cambiamento e di fedeltà alla tradizione.

## MUTAMENTI

L'*habitus* rituale cerignolano è performato attraverso una serie di eventi cerimoniali che, pur attenendosi ad un canovaccio consolidato, sono aperti al cambiamento. La cittadina mantiene in vita la forma tradizionale dei riti pasquali accettando la sfida di modificarli, plasmarli e riplasmarli, secondo nuove esigenze.

La competizione, il controllo reciproco degli atti devozionali esercitato dalle confraternite che partecipano al ciclo processionale, l'attenzione alla spettacolarizzazione dell'evento, la grammatica gestuale tesa alla drammatizzazione che propone l'attore protagonista delle sue processioni noto, nella tradizione orale, come in letteratura, come il *Cristo Rosso*<sup>28</sup>, fanno dei riti che si svolgono nel paese pugliese, un campo, inteso come un luogo di produzione e riproduzione dell'attività che si esprime attraverso i canoni della religiosità popolare, e come luogo di concorrenza, strutturato intorno a sfide specifiche<sup>29</sup>. La sfida in questo caso non consiste solo nel riconoscersi nei riti, considerandoli elementi discreti dell'identità locale, il tempo e luogo privilegiato in cui la collettività si esprime in quanto comunità<sup>30</sup>, e nemmeno in riferimento ad una metodica rifondazione dello spazio "reso simbolicamente intriso di morte" e recuperato infine "come spazio rinnovato e protetto"<sup>31</sup>. La sfida appare più ambiziosa, volta ad accettare il mutamento per riaffermare la propria, quale forma autentica dell'espressione religiosa popolare.

Per non soggiacere all'effetto che Bourdieu definisce di *don Chisciotte*, in virtù del quale si ripropongono vecchi schemi cognitivi, pratici ed espressivi ormai desueti<sup>32</sup>, Cerignola aggiorna il suo codice espressivo; ammicca a quanti, fra i giovani, ostentano il loro rifiuto nei confronti delle celebrazioni considerate "folklore locale" utili al più per entrare nel circuito del cosiddetto turismo culturale. Si svincola dalla tradizione mantenendola in vita. Si ricorderà, per inciso, che una tradizione si mantiene viva fino a quando è nella facoltà dei protagonisti di modificarla. Ugualmente l'*habitus* è soggetto ad interpretazioni perché è l'insieme delle disposizioni di discernimento che la società rimodula secondo coordinate spazio temporali diverse.

La impressione che si riceve osservando lo spettacolo, ogni anno scenograficamente più curato, delle processioni di Cerignola è quello di una cornice antica che custodisce un quadro moderno. La sensazione è che per conservare la tradizione si sia stabilito un canone più rigido, che limita l'interpretazione personale, e che questo sia dipeso dalla volontà comune di cambiare

<sup>28</sup> CONTE, *Tradizioni...*; CIPRIANI, *Il Cristo Rosso...*; ANTONELLIS, *Cerignola...*; CONTE-CONTE-DISANTO, *Festività...*

<sup>29</sup> BOURDIEU, *Il senso pratico...*

<sup>30</sup> RESTA, *Identità a confronto...*

<sup>31</sup> LOMBARDI SATRIANI, *Il silenzio...* p. 74.

<sup>32</sup> BOURDIEU, *Per una teoria...*

l'aspetto cerimoniale dei riti pasquali per abbellire ordinare e restituire le feste ad un precedente ordine, forse illusorio, che ne ha reso l'aspetto più formale. Il confronto fra le processioni che si sono svolte nel 2010 e quelle che si snodavano fino agli anni Ottanta per le vie e le piazze del paese, mostra che le processioni novecentesche erano governate, tanto nell'aspetto cerimoniale quanto nelle forme espressive della religiosità popolare locale, dai fedeli. Quelle attuali paiono seguire, invece, una regia esterna rispetto alla località. Quanto i riti della Settimana Santa hanno guadagnato in suggestione sembrano aver al contrario perso in commozione, restando come unico baluardo di una gestione autentica ed autonoma della simbolica del dolore solo la figura controversa ed affascinante del *Cristo Rosso*. I riti attuali, più che prodotti della religiosità popolare, sembrano artefatti scenici. Nonostante ciò, alcune recenti introduzioni, sollecitate e gestite dal clero locale, possono essere considerate elementi di raccordo essenziali nella capacità che mostrano di possedere nel coniugare il rispetto dei valori cristiani, vissuti in osservanza al canone liturgico con il modello di espressività e auto rappresentazione affermatosi nella tradizione locale. Per questo, il ciclo festivo messo in scena dalle processioni pasquali, che si apre la mattina del venerdì santo e, dal 1992, si chiude con la processione del sabato santo, rimane un esempio interessante di come una località sia capace di modificare i suoi codici semantici, lasciando inalterato il significato cui si ispirano le sue pratiche.

I riti iniziano la mattina del Venerdì Santo con la processione dei *Misteri*, seguita nel tardo pomeriggio da quella della *Desolata*. Al termine prende il via, nella tarda serata dello stesso Venerdì, la Processione del *Cristo Morto*. Il Sabato santo il ciclo processionale termina con la Processione delle *Donne al sepolcro*.

Protagonisti dei riti sono le confraternite, i portantini e i *Cristo rosso*, che sono presenti in tutte le processioni con lo stesso abito, la stessa mimica e la stessa potenza simbolica, indipendentemente dalla confraternita su cui ricade l'onere dell'organizzazione.

La processione dei *Misteri* si avvia intorno alle otto del mattino dalla Chiesa dell'Addolorata, situata nel centro storico, organizzata dall'omonima confraternita, che vanta oltre duecento anni di storia. È un rito antico cui partecipano circa centocinquanta portantini ed una sessantina fra confratelli e consorelle. In origine, le statue erano sorrette dai confratelli, ma considerando che il numero dei congregati diminuiva ogni anno, fu necessario, fra gli anni Settanta e i primi anni Novanta far ricorso alla nuova figura dei portantini che si è conservata anche oggi, anche se le iscrizioni alla congrega sono decisamente aumentate. Nonostante esista uno statuto

cui deve uniformarsi chi ambisca a portare le statue, in realtà è sufficiente fare domanda, accompagnandola con l'attestazione del parroco, che testimonia la sincerità del sentimento religioso del candidato. I confratelli, secondo l'antica tradizione, possono scegliere di partecipare alla processione incappucciati e scalzi o al più con delle calze bianche ai piedi, come simbolo della purezza del sentimento penitenziale da cui sono mossi. Al contrario, i due fedeli penitenti che impersonano il Cristo rosso sono sempre scalzi ed incappucciati e vengono collocati al centro della processione fra due ali di confratelli in una posizione di sicuro risalto, uno davanti alla statua del Crocifisso e l'altro davanti a quella della Addolorata. Le statue settecentesche, di foggia napoletana, portate in processione a volto scoperto, rappresentano Gesù nell'orto degli ulivi, Gesù alla colonna e Gesù alla canna e la Madonna Addolorata. Alle prime quattro statue, dal 2009 si è aggiunta una quinta, rievocativa del Cristo sulla Croce. In questa processione procedono a volto coperto, oltre ai due Cristo rosso, solo i tre confratelli che aprono la processione con il *Calvario*, anche loro vestiti di rosso. Pur essendo una processione lunga, che si snoda seguendo un percorso tradizionale nel centro cittadino, dura appena due ore e si conclude intorno alle 10.30, con il rientro nella chiesa dell'Addolorata, non prima che lungo il tragitto siano state simulate le tre cadute di Cristo da parte dei due Cristo Rosso. È cura del cerimoniere agevolare, ogni volta che un Cristo rosso ne accenni, una sosta in preghiera, in luoghi degni di particolare devozione agli occhi della confraternita, della comunità e soprattutto del Cristo rosso. I luoghi delle soste, la durata dell'adorazione e la teatralità nella rappresentazione del dolore sono attentamente valutati dai confratelli delle diverse confraternite e sono fonte di discussione e contesa.

I così detti *Pappalusce*, i confratelli dell'Addolorata che secondo la letteratura locale<sup>33</sup> visitavano i sepolcri in coppia e con il viso coperto dal cappuccio, nella cittadina sono scomparsi in epoca post conciliare, mentre altrove continuano tranquillamente il loro ufficio devoto, a testimoniare quanto le forme della religiosità popolare stiano imparando, per sopravvivere, a dialogare con i dettati della liturgia canonica.

La seconda processione è detta della *Desolata* e si avvia verso le sette di sera nel cuore della *terra vecchia*. In questo caso, protagonista è la confraternita del Santissimo Sacramento, che ha sede nella cappella di Sant'Agostino, che viene aperta solo in occasione delle celebrazioni pasquali. Confratelli e portantini procedono tutti a capo scoperto. Il gruppo statuario portato in processione rappresenta la pietà, e raffigura la Madonna Addolorata che sorregge il Cristo morto in

<sup>33</sup> CONTE, *Tradizioni popolari...*; ANTONELLIS, *Cerignola...*



San Severo, Venerdì Santo.  
L'Incontro tra la  
Madonna e Gesù morto  
impedito dalla  
interposizione della  
Croce.

grembo, un angelo la consola ponendole una mano sulla spalla mentre due puttini, posti lateralmente, recano i alcuni simboli della passione. Anche in questa processione compare la figura del *Cristo rosso* incarnata da due penitenti uno dei quali apre la processione ponendosi, come di consueto da solo, al centro della scena fra le due ali della processione, e l'altro davanti al gruppo statuale nella stessa posizione centrale. La processione segue un itinerario diverso rispetto a quello della mattina. Si addentra nella zona più antica del corso e affronta una salita, il che contribuisce, insieme al maggior peso della statua, a renderla lenta e faticosa. Le difficoltà di cui il percorso è costellato, l'orario e la lentezza con cui si snoda, ne fanno la processione meno seguita dai fedeli, pur essendo particolarmente suggestiva, illuminata prevalentemente dalle luce delle torce che i fedeli recano accese in mano. Il suo rientro, previsto per le 21,30 precede di pochi minuti l'uscita della processione del *Cristo morto*, battendo a tempo serrato il ritmo dell'agonia rappresentata nell'intero ciclo processionale.

La processione del Cristo morto si avvia, infatti, alle 22 circa, muovendo dalla Chiesa del Purgatorio, anch'essa chiusa durante il tempo ordinario. Officiata dall'arciconfraternita della Orazione e Morte è la più seguita per la suggestione e la commozione che evoca.

In questo caso vengono portate in processione solo il simulacro del Cristo Morto nella bara e la statua dell'Addolorata. Cerignola dispone di due simulacri in cui viene adagiata la statua del Cristo morto. Il primo è una bara settecentesca, aperta e decorata in oro zecchino. La seconda, più recente, è chiusa, realizzata in cristallo pesante e risale appena al 1959 quando fu donata da una coppia di cerignolani. Le due bare vengono portate in processione ad anni alterni dai portanti incappucciati, che vestono l'abito confraternale, abito che consiste di un saio di color violaceo con un

crocifisso sul petto e una croce ruvida che pende al fianco. Ai confratelli è riservato l'onore di sorreggere la statua all'entrata e all'uscita della processione. La statua dell'Addolorata è anch'essa circondata dai confratelli della congrega a lei dedicata, vestiti con il tradizionale abito nero con il cappuccio bianco calato sugli occhi.

Alle piccole variazioni che andiamo di volta in volta segnalando nella pratica processionale, si va ad aggiungere la modificazione più importante che ha inciso significativamente sull'aspetto delle processioni che sono così notevolmente migliorate dal punto di vista estetico. Fino agli anni Novanta le statue venivano portate a spalla dai fedeli che vestivano l'*abito scuro* usato nelle occasioni festive laiche. Questo, se per un verso comportava il pericolo che i confratelli inscenassero una competizione silenziosa, usando l'abbigliamento come status symbol, dall'altro dava alle processioni della Settimana Santa un aspetto meno formalizzato e più spontaneo. Sicuramente il tutto appariva meno scenograficamente accattivante. Il clero, nelle parole di un informatore, onde evitare l'esibizione di sé che comportava l'uso delle vesti ordinarie, ha preferito obbligare i confratelli ad indossare il saio e i confratelli penitenti a procedere incappucciati in modo da essere irriconoscibili. Non vi è dubbio, però, che così facendo hanno altresì alterato, a vantaggio del contenuto spettacolare, la scena del rito, con la piena soddisfazione, pare, dei fedeli, che ne hanno apprezzato l'accentuata teatralizzazione. È questa, d'altra parte, la processione più importante e suggestiva della Settimana di Passione nella quale, oltre ai confratelli, sfilano in processione anche i cavalieri e le dame del Santo Sepolcro percorrendo un lungo tragitto nel quale le autorità civili, politiche e militari accompagnano, come è uso, la bara del Cristo. Due confratelli penitenti vestono il saio del Cristo rosso, uno posto dinanzi la bara del Cristo morto, l'altro dinanzi alla statua della Madonna. Le luci soffuse che illuminano appena le vie del centro storico e le lucine fioche nelle mani dei fedeli, conferiscono ulteriore suggestione alla processione, che termina intorno all'una di notte.

La processione del Sabato Santo è detta delle *Donne al sepolcro* ed esce verso le sette del mattino dalla chiesa di S. Antonio in un quartiere periferico, officiata dalla confraternita di Maria Santissima della Pietà. La sua istituzione risale appena al 1992 in sostituzione della processione della Madonna della Pietà che si svolgeva il giovedì santo. Il Vescovo, considerando che questa interferiva con l'adorazione dei sepolcri, volle trasferirla al sabato santo. Lo spostamento comportò anche la radicale trasformazione della processione cui vennero aggiunte le statue di Santa Maria di Cleofa, di Maria Maddalena e di San Giovanni in memoria delle donne che trovarono il sepolcro vuoto. Anche in questa processione il vero primo attore è il Cristo rosso. Quest'anno a testimoniare l'importanza sempre maggiore che la processione va assumendo nel panorama dei riti della Settimana Santa vi erano addirittura tre penitenti ad

impersonare il ruolo del Cristo rosso posti prima della statua di Santa Maria di Cleofa, prima della statua di San Giovanni e prima della statua della Madonna Addolorata. Ma in questa processione il Cristo rosso è comprimario perché le tre statue sono portate in processione sulle spalle da giovani donne dell'azione cattolica, caso unico almeno in Puglia, con la recente eccezione della vicina Ortona. Solo la statua dell'Addolorata continua ad essere custodita e protetta dai suoi congregati che, peraltro, in questo caso non vestono l'abito confraternale. Il mix che questa processione mette in scena la proietta nel futuro, mantenendo le radici ben salde nel contesto tradizionale. Pur presenziando il clero, il seguito di fedeli e le confraternite, che sfilano con le loro mozzette colorate, sono infatti le giovani donne le protagoniste della nuova processione. Le portantine e le donne che seguono in ranghi di cinque per cinque le statue, facendo svolazzare compostamente le cappe rosse che scendono fino alle ginocchia a coprire jeans e maglietta, formano un colpo d'occhio efficace. Esse accompagnano e sostengono il Cristo rosso che ondeggia sotto il peso della croce, accogliendone il simbolo cromatico, quasi a voler ribadire che, nel rivoluzionare l'habitus cerimoniale, esse si dispongono in continuità con la tradizione. Indossando la mantellina rossa e le scarpe da ginnastica sembrano volerlo riscrivere per adattarlo ai tempi nuovi, in cui le donne non sono relegate nel ruolo di comprimarie.

Figuranti, attori, congreghe, portantini, clero, luce e buio, suoni e silenzio partecipano a formare l'habitus festivo cerignolano ma la figura paradigmatica, semanticamente complessa, antropologicamente affascinante rimane il Cristo Rosso.

Nelle parole di Roberto Cipriani, che dedicò a questa figura una intera monografia nel 1985, il Cristo Rosso "è di solito membro di una 'congrega', completamente vestito di un saio rosso, con in testa un cappuccio dello stesso colore che copre completamente il volto lasciando solo due piccole aperture all'altezza degli occhi. I fianchi sono cinti da una corda annodata in più punti; i piedi sono assolutamente scalzi. Sul capo è poggiata una corona di spine selvatiche appositamente confezionata con rami di piante raccolte nelle campagne del circondario. Lungo il percorso i Cristi rossi recano sulla spalla di solito la sinistra una pesante croce che può raggiungere pure 40 chili"<sup>34</sup>. A venticinque anni di distanza questa descrizione è ancora calzante. Il pistacchio selvatico usato per intrecciare la corona di spine non cresce più nelle immediate vicinanze del centro urbano e nelle campagne sempre più coltivate, che ormai brulicano di immigrati extracomunitari regolari e non. Per

questo i devoti penitenti la conservano di anno in anno e, nella trasposizione mitologica locale, la tramandano di generazione in generazione. A confezionare l'abito del Cristo rosso, infatti, provvede chi lo impersona, e può essere trasmesso di padre in figlio. La possibilità di impersonare il Cristo rosso rimane ereditaria, appannaggio di famiglie il cui capostipite fu il primo ad impersonare l'ufficio della penitenza, privilegio che i figli conservano con gelosa fedeltà, nella consapevolezza che mancare un anno al pio ufficio vuol dire cedere ad altri l'onore ambito.

In passato il Cristo rosso poteva essere anche un semplice devoto, oggi, vuoi per l'abbondanza di confratelli disponibili, vuoi per le disposizioni dei vescovi che si sono succeduti al governo della diocesi e che hanno provveduto a riportare sotto il loro controllo gli eventi cerimoniali, il Cristo rosso deve necessariamente far parte di una confraternita. Sicché, se per un verso le famiglie in cui si tramanda la tradizione, anche se i figli sono emigrati, hanno finito per iscriversi alle congreghe laicali, è pur vero che di recente un confratello "senza famiglia alle spalle" è riuscito ad entrare nella lista e ad impersonare il Cristo Rosso. L'impegno di segretezza a cui il nostro informatore ci ha vincolato, - sia detto per inciso, l'intero ciclo delle processioni che si svolgono a Cerignola sono archiviate in video sul sito del centro di documentazione Ester Loiodice e visibili all'indirizzo [www.festeincapitanata.it](http://www.festeincapitanata.it) - ci impedisce di spiegare quale posizione egli assuma nella processione, perché il Cristo rosso è sempre scalzo, penitente incappucciato e soprattutto figura legata all'anonimato.

La figura del Cristo rosso è presente in altri luoghi della regione, per esempio a Francavilla Fontana, in provincia di Brindisi, nella Puglia meridionale<sup>35</sup>. Secondo Cipriani l'uso di far sfilare in processione bimbi vestiti di rosso era ancora vivo negli anni ottanta in alcuni paesi intorno al capoluogo di regione ed in alcuni paesi della limitrofa regione Basilicata<sup>36</sup>, mentre nella Via Crucis vivente che si svolge a Verbicaro, in Calabria, Ferlaino ne registra la presenza ancora fino a pochi anni fa<sup>37</sup>. Poche varianti rispetto ad un modello che nella sua completezza si riscontra sempre uguale solo nel comune foggiano, dove l'espressione autentica a cui si lega l'habitus religioso locale è posta in evidenza soprattutto nella dimensione della pratica<sup>38</sup> devota che perimetra e manifesta il sentimento religioso della località. Di conseguenza, non è un caso se le processioni che durante la settimana santa si svolgono nei paesi vicini incominciano ad adottare la figura del Cristo Rosso, come accade ad Ortanova, paese di dimensioni certamente minori rispetto a Cerignola, situato nell'immediato

<sup>34</sup> CIPRIANI, *Il Cristo Rosso...* p. 5.

<sup>35</sup> AA.VV. *Riti della settimana...* p. 58.

<sup>36</sup> CIPRIANI, *Il Cristo Rosso...* p. 12.

<sup>37</sup> FERLAINO, "Il sangue e la notte..." p. 21.

<sup>38</sup> INGOLD, *Ecologia della...*

hinterland della città di Foggia, capoluogo della provincia di cui il paese del cristo rosso fa parte, dove alcuni cerignolani, trasferitisi, ne hanno introdotto l'uso. Né può meravigliare che se ne documenti la presenza persino nella lontana città di Torino, meta storica di emigrazione, dove quanti non possono tornare nell'occasione della Pasqua nel paese d'origine, fanno rivivere in loco l'antica tradizione<sup>39</sup>.

Il simbolo cromatico cui si lega questa figura è presente e prevalente persino nell'aggettivo con cui è diventata celebre la figura del penitente cerignolano. Il rosso è un colore denso di significati ambigui come il sangue cui immediatamente rimanda. Simbolo tanto potente da avere concentrato su di sé la maggior parte della attenzione e delle riflessioni. Non è un caso quindi che Roberto Cipriani indulga nel rintracciarne il senso. Un senso tanto ambivalente che il sociologo romano ne riconduce la spiegazione a due ambiti diversi e per certi versi opposti. Per un verso rievoca in chiave storica la tradizione romana del "Rex sacrorum" o "Rex sacrificulus" o "Rex sacrificus" detto in greco *ieropoios*. Questi presiedeva l'azione sacrificale indossando un manto rosso e ornandosi il capo con una corona. La sua veste rossa era detta "vestis sacrificata"<sup>40</sup>, senza dimenticare di tracciare un quadro sintetico del simbolismo del colore rosso rintracciabile nella mitologia classica<sup>41</sup>, nelle pagine della Bibbia e nella dimensione cristiana, dove è stata declinata in connessione con essenze sotterranee pericolose e diaboliche<sup>42</sup>.

Su un versante completamente antitetico, prova a coniugare la simbologia del rosso con la contingenza storica a lui contemporanea quando, al tempo della ricerca, era ancora prevalente nel paese una tradizione politica legata all'ideologia comunista e alla figura centrale di Giuseppe Di Vittorio. Nella spiegazione che egli accetta e propone a fondamento della sua analisi il Cristo a Cerignola è rosso perché "il Signore quand'è nato e andava per terra andava col camice rosso. Perché la tunica è rossa. Gesù Cristo è rosso: perché è del popolo"<sup>43</sup>. Il rosso simbolo dell'ideologia comunista ed il rosso della processione cerignolana in questa sua interpretazione provvisoria si fusero facendo sì che, però, per molte generazioni di studenti che lessero e studiarono la sua monografia il *Cristo rosso* pugliese diventasse il Cristo rosso comunista.

A conferma della debolezza della sua ipotesi, oggi nulla di questo atteggiamento è sopravvissuto. Cerignola è stata da allora in poi governata da una giunta di destra e alla destra nazionale ha dato nomi di spicco. Il Cristo rosso, continua il suo pellegrinaggio indifferente ai cam-

biamenti politici, imperterrito nel suo incedere traballante sotto il peso della croce, sofferente e scalzo, accompagnato da portantini che non indossano più l'abito della festa, da confratelli gelosi del loro ruolo e da giovani donne in jeans, scarpe da ginnastica e cappelli permanentati. Quale il suo segreto? Chi è realmente il Cristo rosso? Difficile azzardare una spiegazione in poche righe. Proviamo però a ragionare. Intanto il mistero è nella sua identità e non perché procede con il volto celato, ma perché si dispone sulla soglia fra essere e non essere. Il *Cristo rosso* è il Cireneo ed il Cireneo è detto *Cristo rosso*. Il Cireneo aiutò Gesù, non era Gesù. Cipriani azzarda: "l'occultamento dei suoi caratteri somatici consente contemporaneamente due trasformazioni: per un verso un comune mortale personifica l'uomo-Dio, per un altro un individuo con una personalità tutta sua e non certo rappresentativa della propria comunità assurge al ruolo di "inviato", di messia solo umano, delegato a realizzare attraverso il suo personaggio la simbiosi fra umanità e divinità"<sup>44</sup>. La spiegazione fornita oggi dai Cirenei-Cristo rosso è un po' diversa. C'è una differenza sostanziale fra i due Cristo rosso di cui si sono raccolte le testimonianze nella Pasqua del 2010. Uno è emigrato e torna ogni anno dal 1971 a vestire i panni del Cristo rosso, alternandosi fra gli altri eredi di suo nonno, che fu l'iniziatore della pratica penitenziale. La ricostruzione della sua storia di vita compare anche nel testo di Cipriani a testimoniare, ove fosse ancora necessario, quanto sentito sia l'obbligo trasmesso nella famiglia. Costui sa di essere il Cireneo ma parla del suo essere *Cristo rosso*, dell'importanza della tradizione e del ruolo fondamentale che la sua famiglia ha avuto nel mantenere "in piedi sia la confraternita che la tradizione del cristo rosso".

In senso opposto si sviluppa invece la testimonianza del Cristo rosso che ha dichiarato di non avere una tradizione familiare alle spalle. Nelle sue parole il Cristo rosso non ha potere. Non ha il potere di governare le processioni battendo il ritmo e scandendo le soste. Ciò significa che non gli riconosce la capacità di segnalare la posizione sociale di uomini e cose usando la gestualità per manifestare o negare riconoscimento al prestigio. Non gli riconosce il potere di rappresentare, con il suo procedere incerto e con la sua capacità di mimare le cadute, creando l'attrattiva scenica che appaga il gusto degli spettatori. Infine, limita la centralità che la figura assume nello spazio processionale nel quale procede solo, mentre i confratelli fanno ala perché è soltanto "la figura che deve rappresentare il Cristo con la croce, nemmeno Cristo, ma il Cireneo, colui che aiutò Cristo!".

<sup>39</sup> BASILE, "Piazza Cerignola..." pp. 46-47.

<sup>40</sup> CIPRIANI, *Il Cristo Rosso...* p. 52.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 72.



Il Cristo rosso impersona il possibile. Non è una figura ma la possibilità di essere una figura. È un inganno: il rosso inganna. Scambia il senso dell'atto penitenziale con il suo cromatismo. Forse per questo a Francavilla Fontana il Cristo rosso non è solo ma trascina la pesante croce con altre co-figure: i Cristo in saio bianco ed i Cristo in saio nero. La policromia, efficace sul piano spettacolare, toglie senso al simbolo cromatico. La possibilità di essere se stesso e il diverso da sé, religiosità popolare autentica e spontanea o controllata e riportata all'interno del rispetto canonico, tradizione e innovazione. Il Cristo rosso è piuttosto la possibilità di interpretare lo stesso ruolo con significati diversi, di performare l'habitus cerimoniale rendendo il campo religioso competitivo, di consolidare il senso di una località che, per riaffermarsi ogni anno, gioca a nascondersi dietro il volto diverso di un eterno Giano.

## PERSISTENZE

L'antitesi cromatica fra il bianco e il nero che governa i riti della settimana santa che si svolgono a San Severo racconta una storia completamente diversa, fatta di rispetto della tradizione e riproposizione e custodia di privilegi antichi.

Popoloso centro agricolo a nord di Foggia, la cittadina vanta una storia lunga che la collega direttamente alla nobile famiglia dei *di Sangro*. Cresciuta fra antichi fasti e nuove ricchezze essa riserva il momento più spettacolare, fra gli eventi che segnano il tempo sacro pasquale, a poche ore, all'alba del venerdì, quando fra le sei e le dieci del mattino si svolge la processione dell'*Incontro*. Per descrivere il senso dell'*Incontro* e della ricca e polisemica dimensione simbolica in cui è racchiuso il codice semantico e performativo della città, bisognerebbe rubare il titolo di un'opera scritta ormai molti decenni fa da Lombardi Satriani: *Il silenzio, la memoria, lo sguardo* (1979), qui già più volte citata. Componenti essenziali del rito, il silenzio reverente dei congregati, la ripetizione di atti conservati nella memoria, che negli anni hanno ammesso poche ed inessenziali variazioni nell'itinerario processionale, l'intensità dello sguardo adorante che i confratelli rivolgono verso il simulacro dell'Addolorata, sono gli elementi principali, che tornano nelle testimonianze degli informatori privilegiati che ci hanno aiutato a ricostruire l'evento, per altro osservato direttamente ed archiviato in video nella sede del centro Ester Loiodice, permettendoci di individuare lo spazio sacro che la processione perimetra, chiudendo in un circolo ideale gesti esemplari, procedure cognitive, stimoli percettivi che hanno la capacità di presentarsi



San Severo, Venerdì Santo.  
Confratelli  
dell'Arciconfraternita  
del Rosario.

come performativi dell'habitus religioso locale, e di comprendere il significato delle dinamiche posizionali occupate dagli agenti sociali.

Il tema dell'incontro fra Maria Addolorata e il Figlio morente è uno dei topoi ricorrenti, almeno per ciò che attiene alle celebrazioni che si svolgono fra il giovedì della domenica di resurrezione nelle regioni meridionali della penisola, e su cui esiste una accurata letteratura scientifica<sup>45</sup>. L'Incontro di San Severo rientra, quindi, in una tipologia celebrativa già nota. La scena allestita per rappresentarlo non si avvale di strategie capaci di suscitare intima commozione nello spettatore esterno. L'effetto spettacolare è giocato sulla rapidità della corsa breve delle due statue, irruenta quella del figlio, composta e rassegnata quella della madre, interrotta dall'improvviso sollevarsi della croce che si erge a separarli. È piuttosto la processione nel suo complesso a proporsi come dimensione in cui i dispositivi locali vengono riaffermati e trasmessi ai destinatari nella loro significazione simbolica. I congregati rappresentano, attraverso la commozione diversamente ostentata da ciascuna arciconfraternita, la stratificazione su cui si è sedimentata l'organizzazione locale. Le sequenze ordinate del rito diventano pietre miliari dell'*ordo mundis* che governa la cittadina.

I preparativi della celebrazione iniziano prima dell'alba. L'intera processione è agita da tre diverse confraternite, ciascuna delle quali è proprietaria o custode di uno dei tre simulacri che vengono portati in processione: la statua dell'Addolorata, la statua del Cristo alla Colonna detta anche Ecce Homo, e la pesante croce di legno.

<sup>45</sup> Fra gli altri BUTTITTA, 2006 \*\*\*; MAFFEI, "Timori di popolo...".



Cerignola, Sabato Santo.  
Particolare della  
processione delle Donne al  
Sepolcro.

La statua del Cristo alla Colonna viene portata in processione dalla Arciconfraternita del Rosario, che ha sede nella chiesa di Celestini, posta al centro di un triangolo ideale, disegnato dai siti occupati dalle tre chiese in cui vengono custoditi i simulacri.

La confraternita veste l'abito di colore bianco, che consiste di un saio tenuto in vita da un cordone di colore anch'esso bianco e di un cappuccio.

Stesso abito vestono i confratelli dell'Arciconfraternita del Soccorso, dedicata alla locale Madonna del Soccorso, compatrona della città, che recano in processione la pesante croce di legno che si ergerà fra la Madonna e Gesù ad interrompere la corsa, portata a spalle da un confratello che viene detto il Cireneo. Come nel caso di Cerignola, anche qui si tratta di compiere l'atto penitenziale in pieno anonimato. I confratelli che porteranno la croce non si vestono insieme agli altri nella chiesa, ma vi giungono già incappucciati. L'unico a conoscerne l'identità è il rettore del santuario del Soccorso<sup>46</sup> che li aiuta a indossare il saio uno per volta, sicché nessuno possa riconoscere gli altri. Tanta segretezza lasciava supporre che l'ufficio fosse diretto ad espiare una colpa, al contrario i tre Cirenei che quest'anno si sono alternati a portare la croce, sostengono di averne fatto domanda per ottenere una grazia, chi per un figlio, chi per la moglie di un amico. Quel che è certo è che questo è un ufficio ambito, dato che esiste una lunga lista di attesa, per essere ammessi a portare la Croce.

Diversamente si comportano i confratelli dell'Arciconfraternita dell'Orazione e morte di nostro Signore

Gesù che giungono nella chiesa dell'Addolorata, di loro proprietà, già vestiti, del saio, a viso scoperto, in processione e preceduti dalla *troccola*, strumento noto in letteratura, adoperato per dare il passo alla processione.

Le statue escono contemporaneamente o quasi dalle rispettive chiese, intorno alle sei del mattino. La prima è quella del *Cristo alla Colonna* e precede le altre di circa dieci minuti. Le altre si muovono contemporaneamente alle sei in punto. Tutte e tre le arciconfraternite controllano di posizionarsi nel luogo esatto che spetta a ciascuna statua. Il Cristo alla colonna attraversa per primo il percorso, e va a collocarsi alla estremità più lontana. Segue la croce che si ferma al centro dello slargo nella piazza in cui avverrà l'incontro, in posizione defilata, cercando di appiattirsi il più possibile fra la folla che nel frattempo va assiependosi quasi per caso. Non ci sono transenne a delimitare il percorso, né gesti o simboli evidenti del rito che di lì a poco nuovamente ristabilirà l'ordine locale. D'altra parte, l'attenzione verso la resa scenica è riservata alla processione del Cristo morto e dell'Addolorata che si svolgerà nella serata. Per ultima giunge la bellissima statua settecentesca dell'Addolorata. La differenza è palpabile. L'incedere di questa sezione della processione è spontaneamente composto e solenne. La Vergine è preceduta da una donna che da venti anni veste per voto un abito simile a quello della Madonna, come ringraziamento per aver ricevuto dall'Addolorata il miracolo della propria guarigione. Grande tenerezza suscitano poi quelle poche bimbettoni che indossano un abito identico a quello della Madonna che le mamme hanno fatto cucire per loro come segno di una educazione alla devozione che in famiglia inizia molto presto. Ma a colpire sono soprattutto i confratelli. Essi sono compresi nella parte quanto gli altri, ma più degli altri lo mostrano, ostentando la propria differenza. Arrivano per ultimi, si fanno attendere non solo perché è la madre che cerca il figlio, quanto perché sono loro a portare sulle spalle la Madonna, figurativamente intesa come supremo simbolo religioso. Sono loro custodi e tutori. Loro sono la sapienza e la tradizione. Intoccabili. Intoccabili perché seguono un lungo noviziato prima di diventare confratelli, perché devono possedere i requisiti per potere essere raccolti fra i novizi, perché hanno un rito di aggregazione di rara efficacia simbolica che si svolge a porte chiuse nella loro bella ed antica chiesa settecentesca, dove ogni fase del cerimoniale è rigidamente regolata e l'adepto viene fatto stendere, supino, su un tappeto di velluto nero a braccia distese. Una congrega antica che usa con sapienza la numerologia. Trentatré è il numero massimo di confratelli che formano la congrega, con un evidente riferimento agli anni di Cristo. A questo numero massimo si sono aggiunti, negli ultimi

<sup>46</sup> MASSELLI, *La settimana Santa...* p. 131.

anni, circa una decina di confratelli emeriti, cui viene riservato l'onore di partecipare alla processione ma che non formano più le squadre composte da quattro confratelli che sorreggono la loro vergine. Una confraternita che nella cerimonialità di cui riveste ogni suo gesto, tradisce l'origine nobile che gli attribuisce la tradizionale orale. Non è stato ancora possibile visionare i documenti della confraternita, che si spera di poter leggere a breve. Probabilmente però più che da nobili in senso proprio, la confraternita potrebbe essere stata composta da notabili locali, rappresentanti delle professioni liberali e dai proprietari terrieri. Coloro a cui era permesso di sfilare a fronte alta e a volto scoperto, al cui passaggio i devoti dovevano chinare il capo, non solo perché recavano il simulacro della vergine ma anche perché erano loro stessi il simbolo vivente del potere tradizionale.

Oggi tutto questo ha molto meno senso, ma la confraternita conserva i suoi privilegi ostentandoli. Così i confratelli spiegano la ragione per la quale alle altre due confraternite è stato imposto di andare in processione a volto coperto con il comportamento sconveniente e scarsamente religioso da questi spesso adottato, mentre i loro privilegi, la loro intoccabilità, viene ricondotta all'intimo sentire religioso che essi sono in grado di esprimere. L'*Incontro* è un momento di eccezionale concentrazione e di commozione, è l'arciconfraternita, nel suo essere soggetto protagonista, a portare sulle sue spalle la Madonna, il peso della sua sofferenza, a proteggere il senso del religioso che è sempre più a rischio. D'altra parte non fanno mistero di preferire disciplinari pre – conciliari e di puntare a celebrare la messa in latino, almeno nella loro chiesa.

E così consapevolmente diventano protagonisti. Si appropriano dello spazio sacro. La Madonna non può incontrare il figlio ma lo segue. La processione riparte. In testa il Calvario portato dalla confraternita del Rosario, seguito dalla statua di Cristo alla colonna, poi il Calvario della confraternita del soccorso, cui segue il Cireneo con la croce sollevata. Quindi il Calvario dell'Addolorata, la statua della vergine e in chiusura la banda. Questa volta si procede seguendo il perimetro esterno del centro storico e si torna verso le rispettive chiese.

L'Addolorata sempre sulle spalle dei confratelli assorti e preganti, divisi in squadre di quattro. Quest'anno erano appena in venticinque o trenta confratelli ordinari in grado di formare le squadre perché, a loro dire, è meglio che la confraternita non raggiunga il numero massimo previsto a statuto piuttosto che rischiare di reclutare adepti le cui caratteristiche morali e materiali noi siano confacenti. Per questo i confratelli vigilano attentamente su chi avanza la propria candidatura. Ciò nonostante sono stati ugualmente loro a segnare le tappe. Ogni squadra porta la Madonna più volte durante lo stesso percorso. Stabiliscono le fasi in cui ciascuna squadra porterà il simulacro rispettando il desiderio dei confratelli di sorreggere la statua in luoghi per loro particolarmente significativi. Al rientro delle

statue il modo in cui la processione si dispone ribadisce la posizione di deferenza con la quale ci si raffronta con i confratelli vestiti di nero. Per prima rientra la Croce, dando le spalle all'altare e rivolgendosi in un ultimo simbolico abbraccio alla piccola folla radunata sullo slargo antistante la chiesa. L'uso di rientrare di tergo appartiene anche alle progressioni descritte a Cerignola, ma nel caso di San Severo la spiegazione non coinvolge la relazione di scambio fra la comunità e la Pietà divina, bensì viene letta come un omaggio alla Vergine ed alla potente confraternita dei signori. Una volta giunta la chiesa dei Celestini rientra anche la statua di *Cristo la colonna*, sempre volgendo il volto verso la Madonna la cui statua si ferma in attesa che il simulacro di Gesù rientri senza però rivolgere a sua volta lo sguardo verso l'immagine del figlio, come vorrebbero molti fedeli. I confratelli tirano dritto verso la loro meta. La statua della Vergine Addolorata rientra nella sua sede dove, svestito il sontuoso mantello ricamato in oro indossato per la processione e la corona d'argento, che le viene posta ai piedi su un cuscino di velluto, viene rivestita di un lungo velo nero e così preparata attende alla sera quando alla luce debolissima delle candele si svolgerà il rito, se possibile ancora più suggestivo, della Desolata, cui la musica gregoriana e i canti in latino perfettamente eseguiti, conferisce un'aurea quasi magica. Al termine della celebrazione la Madonna, viene poggiata sul gradino più alto dell'altare maggiore, dove due confratelli le si dispongono accanto, quasi a sorreggerle le braccia mentre i fedeli, sfilano in processione per baciare le mani della Vergine Sovrana. Il rito di rifondazione a cui la confraternita ha proceduto è stato nuovamente compiuto e gerarchie e superiorità sono state ancora una volta per suo tramite riconosciute e restaurate.

Il mondo non procede alla rovescia, va per il suo verso. Nella direzione segnata dalle processioni di Cerignola che mutano sempre e accolgono nuove disposizioni e in quella dell'*Incontro* di San Severo dove ogni atto è protetto, controllato e ripetuto secondo la tradizione. L'una muove verso il cambiamento, l'altra verso la restaurazione ma entrambe disegnano gli habitus cerimoniali che perimetrano il campo della religiosità popolare nella quale, diversamente da Don Chisciotte, gli agenti sociali che partecipano e quelli che indifferenti giudicano, non combattono contro i mulini a vento ma lottano per riaffermare in una forma nuova antiche identità.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Riti della settimana Santa Francavilla Fontana Fede e tradizione*. Francavilla Fontana (Br): Citta di Francavilla Fontana, 2008.
- ANGIULI, Emanuela (coord). *Il fuoco sacro: demologia fra dibattito e ricerca*. Manduria: Lacaia, 1982.
- ANTONELLIS, Luciano. *Cerignola. Storia, usi, tradizioni e leggende*. Cerignola: Nuova editrice il Duomo, 1984, 2ª ed. riveduta ed ampliata.

- ATZORI, Mario. *La settimana santa in Sardegna e Corsica*, Cagliari: Edes, 2003.
- BASILE, Dario, "Piazza Cerignola, un simbolo dell'immigrazione pugliese a Torino". in *Più di un sud, studi antropologici sull'emigrazione a Torino*. coords. Paola Sacchi e Pier Paolo Viazzo. Milano: Franco Angeli, 2003, pp. 25-54.
- BOURDIEU, Pierre. *Il senso pratico*. Roma: Armando editore, 2005 (ed. or. 1980).
- *Per una teoria della pratica con tre studi di etnologia Cabila*. Milano: Raffaello Cortina editore, 2003 (ed. or. 1972).
- BRAVO, Gian Luigi. *La complessità della tradizione*, Milano: Franco Angeli, 2005.
- BUTTITTA, Antonino. *Dei segni e dei miti Una introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo: Sellerio, 1996.
- "Forme logiche e costruzioni rituali" in *La forza dei simboli, studi sulla religiosità popolare*, coords. Ignazio Buttitta e Rosario Perricone Palermo: Folkstudio, 2000, pp. 75-85.
- *Il mosaico delle feste. I riti di pasqua nella provincia di Palermo*, Palermo: Flaccovio, 2003.
- BUTTITTA, Ignazio. *Verità e menzogna dei simboli*. Roma: Meltemi, 2008.
- CIPRIANI, Roberto. *Il Cristo Rosso, Riti simboli religione e politica nella cultura popolare*. Roma: IANUA, 1985.
- CIRESE, Alberto Maria, *Aspetti della ritualità magica e religiosa nel tarantino*. Manduria: Lacaíta, 1971
- CONTE, Maria. *Tradizioni popolari di Cerignola*, Bologna: Forni editore, 1970 (ed. or. 1910).
- CONTE, Tommasino, CONTE, Franco e Angelo DISANTO. *Festività religiose e civili a Cerignola Agiografia, storia e religiosità popolare*. Cerignola: Centro ricerche di storia ed arte "Nicola Zingarelli", 1998.
- DURKHEIM, Emile. *Le forme elementari della vita religiosa*, Torino: Edizioni di Comunità, 1971, (ed. or. 1912).
- FAETA, Francesco. "La festa religiosa nell'Europa meridionale contemporanea". in *Festa viva Continuità mutamento innovazione*, coord. Laura Bonato. Torino: Omega Edizioni, 2005, pp. 23-35.
- FAETA, Francesco e RICCI, Antonello. "Introduzione" a *Le forme della festa*. Coords Francesco Faeta e Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 7-11.
- *Le forme della festa*, Roma: Squilibri, 2007.
- FERLAINO, Franco. "Il sangue e la notte. Un appunto sui flagellanti a Verbicaro". in *Le forme della festa*. coords Francesco Faeta e Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 16-21.
- GIALLOMBARDO, Fatima. "La settimana santa ad Alimena". in *Archivio delle tradizioni popolari siciliane*, n. 2, Palermo, 1977.
- GLUCKMAN, Max. *Potere, diritto e rituale*. Torino: Boringhieri, 1977, (ed. or. 1965).
- INGOLD, Tim. *Ecologia della cultura*. Roma: Meltemi, 2001.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria e MELIGRANA, Mariano. *Il Ponte di San Giacomo*. Milano: Rizzoli, 1982.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. *Il silenzio, la memoria, lo sguardo*. Palermo: Sellerio, 1979.
- *De Sanguine*. Roma: Meltemi, 2000.
- MAFFEI, Macrina Maria. "Timori di popolo e corse di Santi". In *Le forme della festa*. Coords Francesco Faeta e Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 233-251.
- MASSELLI, Antonio. *La settimana Santa a San Severo, Le chiese e le Confraternite*. Apricena: Arti Grafiche Malatesta on line, 2003.
- RESTA, Patrizia. *Identità a confronto. Un'ipotesi antropologica su norme valori e modelli di comportamento nell'indagine sulla tarantinità* Taranto: Regione Puglia, 1990.
- "Aspetti laici di una festività religiosa: processioni pasquali a Taranto". in *Festa viva Continuità mutamento innovazione*. Coord. Laura Bonato. Torino: Omega Edizioni, 2005 pp. 337-347.
- TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976, (ed. or. 1955).
- VALERI, Valerio. "Cerimoniale". in *Enciclopedia Einaudi*, Torino: Einaudi, 1977, pp. 955-967.
- "Rito". in *Enciclopedia Einaudi*, Torino: Einaudi, 1981, pp. 210-243.

# RITOS Y FESTIVIDADES RELIGIOSAS ENTRE FE Y CULTURA LAICA, VERDADEROS INSTRUMENTOS DE COHESIÓN COMUNITARIA

Mons. José Manuel del Río Carrasco

COMISIÓN PONTIFICIA PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA

El elemento religioso modela tradiciones y costumbres de nuestros países. El ritmo continuo de las estaciones y de la existencia lleva a invocar la presencia de Dios sobre los trabajos y los días del humano acontecer. Todo sucede de fiesta en fiesta, con los intersticios de subordinación a la dureza de lo cotidiano. El cristianismo, introduciendo las festividades de precepto, ha querido enseñarnos a ir alternando el trabajo con el descanso para poder así reponernos física y espiritualmente. Los momentos religiosos se han ido exteriorizando en múltiples tradiciones festivas que han reutilizado costumbres procedentes de tradiciones diferentes. A menudo el cristianismo ha asumido, en las diversas culturas, usos y costumbres precedentes, intentando evitar excesos cruentos, contenidos paganos, desórdenes morales.

## RELIGIOSIDAD, RITOS Y FESTIVIDADES

Ciertamente no ocurre por casualidad que junto a las festividades religiosas apreciadas por la tradición popular aparezcan manifestaciones folclóricas de gran sugestión. No nos puede extrañar esta imbricación entre lo sagrado y lo profano, lo caballeresco y lo religioso, lo belicoso y lo curativo. Es un síntoma de la complejidad de la existencia, cuyos múltiples aspectos, frecuentemente muy diferenciados, nos hablan más de complementariedad que de oposición entre las partes. Además, es el destino de la existencia humana donde, también, la oposición entre gracia y pecado, alegría y dolor, bien y mal, subsisten conviviendo como el trigo y la cizaña, ya que el sol surge para todos, en espera del último día. Pero por su naturaleza esto no nos tiene que hacer olvidar la urgencia de volver a poner en Dios la propia existencia, implorar la luz del Espíritu, armarse de fuerza espiritual, combatir, en último término, el pecado.

La religión de la encarnación se introduce en el doméstico fluir de la existencia llevando adelante la recapitulación de todas las cosas en Cristo. Por este motivo, en el seno del cristianismo está ya superada la oposición pagana de sagrado y profano. Todo, en efecto, puede ser sagrado, o bien la primicia que se le puede ofrecer a Dios, si se rechazan las seducciones del pecado.

En el conjunto de los aspectos constitutivos de las diversas culturas, las tradiciones populares forman parte del variado sistema de símbolos que determinan lo específico de cada una de ellas, originando manifestaciones que satisfacen los gustos y la espiritualidad de cada grupo social. El proceso de creación de símbolos, que se encuentra en la base de todas las expresiones folclóricas, viene provocado por la exigencia de expresar la personal situación interior manifestando capacidades intelectivas, emotivas y volitivas. Permite trascender la propia individualidad para pasar a formar parte de la comunidad, evidencia la imagen de grupo, asume una función de exorcista, valoriza el momento lúdico, realiza una función de control y elevación de las tendencias transgresivas. Con su redundancia favorece la violación de los estrechos límites del recinto de lo finito, para desde ahí poder encaminarse hacia lo numinoso, de modo que pueda asumir con facilidad connotaciones religiosas.

El discurrir de los acontecimientos viene personalizado a través de un complejo de instituciones y costumbres que salen al paso de las diversas exigencias emocionales y espirituales. Por medio de las tradiciones, repetidas de año en año, se va construyendo un depósito de memoria que da a las colectividades el sentido del devenir y, al mismo tiempo la permanencia de su propia identidad. Los elementos que la caracterizan se dotan de valor simbólico, ya que a la función material se conecta la espiritual, poniendo en marcha todo un régimen de relaciones interpersonales que encuentran respuesta en la estructuración ritual de las costumbres.

La etimología misma de los términos “cultura” y “culto” viene a indicar la toma de posición del hombre sobre la naturaleza, que reordena según los propios parámetros, haciendo emerger la progresiva necesidad de dar cuerpo a las expectativas espirituales, ya sea en el ámbito social, como en el religioso. Sobre todo en los países latinoamericanos, las generaciones de todos los tiempos han dedicado habitualmente al hecho religioso grandes energías creando tradiciones extremadamente arraigadas, hasta el punto de marcar profundamente la fisonomía misma de la cultura local.

Tales instancias espirituales no son accesorias a las manifestaciones del folclore, sino más bien el contenido último, íntimamente relacionados con aspectos antropológicos y culturales. No obstante, estos aspectos antropológico-culturales han de ser comprendidos por los participantes en los ritos y solemnidades, para poder acoger el nexo de la narración, participar activamente en el evento y probar emociones religiosas. En efecto, las manifestaciones tradicionales son el escenario en el que se comprende, por medio de una experiencia de vida colectiva, que todas las cosas parten de Dios y van hacia Dios. Por lo tanto, es necesario ofrecer al Señor el propio esfuerzo para llegar a ser “soldados de Cristo”; no se tiene que correr por una corona corruptible, sino incorruptible; es bueno estar alegres en la amistad con el Señor y dejar de lado las alegrías fugaces del mundo.

### ESPIRITUALIDAD Y TRADICIONES

Las tradiciones religiosas connotan la referencia a la divinidad de una comunidad, hasta el punto de poner en evidencia la ideología ritual. Sobre todo en el contexto de Europa y Latinoamérica es posible deducir de las tradiciones la historia de la evolución espiritual y litúrgica de la población. Normalmente se ha generado en efecto una unión simbiótica entre el entorno natural, las circunstancias históricas, las exigencias conmemorativas, la sensibilidad espiritual, las técnicas expresivas, las elaboraciones iconográficas, los gustos del comitente y los estilemas culturales. Tales relaciones han puesto de relieve el desarrollo articulado de las dinámicas tradicionales inherentes a la vida religiosa europea y latinoamericana.

No obstante, no podemos olvidar que la creciente secularización, las concepciones ideológicas opuestas al cristianismo, la no suficiente preparación específica de los operadores y los numerosos problemas y circunstancias pastorales, han condicionado, a veces negativamente, las manifestaciones tradicionales, hasta el punto de reducir las a un mero hecho de folclore, disociando el aspecto lúdico del cultural y del espiritual. Es destructivo y desalentador para nuestras culturas reducir acontecimientos, rituales y solemnidades a una simple atracción turística.

El proceso de elaboración y fijación de las tradiciones locales se caracteriza por su unidad compleja y

habitualmente persistente. Los rituales y las solemnidades religiosas, como tantas otras manifestaciones populares, constituyen un “espectáculo” envolvente cuyos “ejemplos” expresan la imaginación colectiva. El valor “sacro” es ambivalente en cuanto, por un lado, lo que viene representado nos aleja de la tremenda contingencia por medio de coreografías y ritualizaciones; por otro, se introduce en lo fascinante para indicar lo inefable, lo ancestral y lo divino. En último término, toda expresión bella tiene valor sacro, ya que separa las profanaciones y reconduce a una creación originaria. Los elementos religiosos, connaturalmente innatos en las tradiciones populares de nuestros países, son una señal elocuente del proceso de recapitulación de todas las cosas en Cristo. Por lo tanto, si se puede deducir en la imaginación colectiva la persistencia de elementos de inclinación hacia el paganismo, se tiene también que individuar la presencia de una resolución religiosa.

Además se tiene que precisar que en el contexto cristiano, cualquier tradición de que se trate, no es sagrada en cuanto tal, sino dirigida hacia lo sagrado. En el pensamiento eclesial lo sagrado no se entiende en el sentido de la separación del hombre, sino de la consagración del hombre. Por lo tanto, lo que viene destinado a lo sagrado tiene que favorecer la santificación de los fieles y expresar el encuentro con Dios. De todo ello se deriva que las tradiciones religiosas y las representaciones sagradas tienen que estar en sintonía con los ritos litúrgicos y la espiritualidad cristiana, hasta el punto de favorecer y hacer evidente la edificación de los fieles. Por lo tanto, en dichas expresiones populares se acomoda la natural apertura del hombre a lo “sagrado” y al encuentro con lo “santo” de la liturgia.

La concepción de lo sagrado y de lo santo es específica en cada una de las culturas e individuos. Ésta se concretiza habitualmente en la simbolización espacial y temporal, dentro de la cual se mitifica el encuentro entre lo humano y lo divino. En el universo eclesial tal “especialización” asume la dimensión del *parámetro interior*, según el cual, el solo “Santo” inhabita en el creyente “por Cristo, con Cristo y en Cristo”, ofreciéndole la gracia de vivir en él por medio del Espíritu Santo.

Como consecuencia, la ascesis cristiana tiene que dirigir a la persona hacia Cristo, que se convierte en el elemento vital en quien nos podemos sumergir. Este *íter* precisa de un *espacio-tiempo-santo-exterior*, que sea capaz de indicarnos el recorrido para la santificación personal y colectiva. Este *lugar teológico* se concreta precisamente en la Iglesia, que no es un *habitat* inerte, sino, al contrario, una realidad vital y, por lo tanto, sacramento universal de salvación. En la lógica de la encarnación, la ascesis hacia lo *sagrado-santo* encuentra una respuesta sensible originando simbologías culturales y costumbres rituales, de las que nuestras tierras son muy ricas. La simbología predominante considera a la Iglesia como “cuerpo místico” de Cristo-cabeza y de los fieles-miembros. Es, por lo tanto, un lugar místico que goza de una excelencia

única y está abierto a todos por medio de la oferta de una religión “en espíritu y en verdad”. Las formas tradicionales que se han depositado en la memoria colectiva de nuestros países expresan visiblemente la imaginación cultural y cultural por medio de *performance* celebrativas.

### LA BELLEZA Y LO INEFABLE

El lenguaje humano es una entidad compleja, que al ser usado, implica conjuntamente inteligencia, voluntad y sentimiento encontrando una expresión particular en las tradiciones populares, dentro de las cuales se codifican múltiples formas de rituales propiciatorios. La inteligencia viene encaminada hacia lo auténtico, la voluntad hacia el bien, el sentimiento hacia lo bello. Por lo tanto, las tradiciones, al ser algo espléndido en sus expresiones sensibles, suscitan en el individuo emociones estéticas que ponen en evidencia lo inteligible. Tales formas, manifestando el esplendor, evocan lo inefable, ya sea ancestral, o religioso. Recorriendo la *via pulchritudinis*, la colectividad refleja, en sí misma, la belleza de un acontecimiento ritualizado con un proceso de adecuación para que exista una conformidad a nivel global y totalizador. La costumbre tradicional establece con el grupo que la ha codificado a lo largo del tiempo una comunicación absoluta.

Las personas, ante tal belleza encarnada en lo sensible, realizan una experiencia *estética* y *estática* engendrando un seductor y catártico imaginario colectivo. El gozo de sumergirse en lo inefable se asocia al malestar causado por la imperfección, produciendo como resultado la excepcionalidad del acontecimiento. Surge así el deseo de superación de la oposición sujeto-objeto y del límite contingente, que no se traduce en voluntad de potencia, sino en distensión y ascesis. Se aumenta, por lo tanto, la pasión por una experiencia que te envuelve, total, persistente y absoluta para alcanzar una dimensión meta-contingente, o bien —en el contexto cristiano— Dios.

En sentido más amplio, el esplendor y la sugestión, innatos a las epopeyas tradicionales, evocan «valores trascendentes de belleza y verdad intuitivos, más o menos fugazmente, como expresión de lo absoluto»<sup>1</sup>. Todos ellos incentivan en el hombre el *itinerarium mentis a Deum*. En efecto «la belleza como la verdad, pone alegría en el corazón de los hombres; es fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración»<sup>2</sup>. La belleza de las formas sensibles es la vía que conduce a la belleza divina. Las formas, por todo ello, son la manifestación de lo que no se puede expresar, “expresan lo inexpressable”.

La belleza de las tradiciones, experimentada en el espacio y en el tiempo de lo sagrado religioso, donde lo visual y lo verbal participan en la única esencia ritual, asume un profundo valor comunicativo a causa de las peculiares características de desinterés, religiosidad, inteligibilidad, la admisión de lo finito y de la superación de sus límites. Las tradiciones religiosas, a causa de su analogía connatural, representan la peregrinación de una comunidad hacia lo divino. Éstas pueden encontrar soluciones immanentes o trascendentes, paganas o cristianas, sagradas o profanas, pero siempre celebran la exigencia de atravesar el límite estrecho de lo finito. Se trata, pues, de reexaminar las propias tradiciones locales fortaleciendo el alma cristiana y superando las complejidades del “siglo presente”.

### ARTE Y FESTIVIDADES

La belleza no es un aditivo accidental que se añade para completar un equilibrio exterior. Por lo tanto, el elemento de belleza que califica los ritos tradicionales, tiene un valor esencial, ya que transforma un acontecimiento conmemorativo en *performance* artística. La belleza que aquí experimentamos es señal de plenitud interior y expresa la perfección que una realidad ha alcanzado en conformidad con su verdadera esencia. En cuanto tal, la belleza participa de las propiedades trascendentales del ser de unidad, verdad y bondad, poniendo en evidencia, de forma manifiesta, el principio propio de inteligibilidad, la *claridad*, es decir, de la *res*, donde «claritas est de ratione pulchritudinis»<sup>3</sup>.

El esplendor de las formas revela la *performance* artística en su totalidad compleja, en su energía frontal, en su realidad de primigenia inteligibilidad, en su radical indiferencia para existir y, al mismo tiempo, en su matriz, en último término, sacra. Todo ello es, pues, revelación del ser, es llamada a una total conformidad del intelecto con lo real, es metáfora de la *gloria* de Dios, es huella paradójica de la sustancia divina. Los atributos que describen el esplendor del arte son la *integridad*, ya que el intelecto se satisface de la perfección intrínseca, y la *proporción* o *consonancia* ya que «nihil est de ordinatum quod non sit pulchrum»<sup>4</sup>. La obra de arte también es un logro en lo efímero exterior de un rito; ésta es siempre una manifestación elocuente del anhelo de infinito y posee necesariamente un contenido.

Además tiene que ser moralmente buena, ya que “sólo el orden moral abarca al hombre en toda su naturaleza”<sup>5</sup>. Pues «el mirar, por su naturaleza *estética*, no puede, en la conciencia subjetiva del hombre, ser ais-

<sup>1</sup> JUAN PABLO II, *Homilía*, 20 de mayo de 1982.

<sup>2</sup> CONCILIO VATICANO II, *Mensaje del Concilio a los artistas*, 8 de diciembre de 1965.

<sup>3</sup> S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1 a 3.

<sup>4</sup> SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XLI, 77.

lado totalmente de aquel *mirar* del que nos hablaba Cristo en el Discurso de la montaña: poniéndonos en guardia contra la concupiscencia»<sup>6</sup>. Por el contrario, cuando del hecho humano se extrae por medio del arte “un acento de bondad, enseguida un resplandor de belleza recorre la obra»<sup>7</sup>. Comunicar por medio de las tradiciones populares es, por tanto, valerse de un medio intrínsecamente abierto al bien. Hace falta, no obstante, empeñarse para que el espectáculo no degenera en seducción orgiástica, sino que lleve siempre a una catarsis espiritual.

### CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

La belleza estética nace en el acto creativo, que infunde formas espléndidas a las obras y acontecimientos, y se concluye cumpliendo con una finalidad comunicativa, que recorre la vía del esplendor formal. Las manifestaciones tradicionales poseen una largo *iter* de elaboración que corresponde a las exigencias espirituales y lúdicas de la colectividad. Progresivamente el esquema se cristaliza, aunque nunca definitivamente. Es la misma manifestación, reiterada una y otra vez, la que se convierte en acontecimiento artístico. Alcanza su cumplimiento en el deleite comunitario que procura el resultado de todo el proceso.

El término medio viene constituido, pues, por el acontecimiento celebrado, a modo de objeto colocado y contemplado por sujetos habilitados a constituirlo y a disfrutarlo. En cada producción podemos distinguir algunas notas inherentes al modelo integrado de la comunicación: emisor, mensaje, receptor. En el caso de las tradiciones populares el *emisor* es el acontecimiento ritualizado y vuelto a proponer en una *performance* específica. Dicho acontecimiento envía un *mensaje* sensible, que no es otro que el contenido expresado de forma artística. El mismo permite ser contemplado a causa de su perfección formal, en el sentido de la forma sustancial que alcanza la perfección formal. El *receptor* es la colectividad que lo disfruta, que goza del acontecimiento comprendiendo su mensaje y reviviendo la situación que se pone en escena. El esplendor en formas sensibles de la estructura escénica del rito, activa en la misma la coparticipación recreativa y la ascesis interior hacia lo sagrado.

Cada acontecimiento artístico en contexto religioso, a causa de su belleza, nos habla del Absoluto indicándonos, con metáforas y paradojas, su perfección suprema. Se sitúa en la cumbre de la expresión humana. Transforma las esencias, intuitas en el universo de lo finito, enunciándolas en su ejemplaridad universal anterior al

propio objeto al que se refieren. Tiene la misión de divinizar a través del anuncio de la belleza arcana «en las descubiertas proporciones de las cosas y de sus innatas medidas, y especialmente de las formas del hombre, creado a imagen misma de Dios»<sup>8</sup>. Su intrínseca finalidad consiste en suscitar una emoción estética capaz de potenciar el intelecto. Es un producto prioritariamente donado a los otros. Todo ello favorece una experiencia ontológica, que afirma la participación común a la realidad; una experiencia estética, que habla de un espectáculo compartido; una experiencia mística, que confirma el encuentro con Dios y, por tanto, la comunión con los hombres.

### FRUICIÓN Y CATARSIS

El arte presente en un acontecimiento conmemorativo engendra disfrute e incentiva la cohesión de grupo. En el pensamiento cristiano «pulchrum dicitur id cuius ipsa apprehensio placet»<sup>9</sup>. Por lo tanto, el *proprium* de lo bello es el deleite inmediato en quien lo contempla. La belleza, como claridad y plena inteligibilidad de un ser determinado, es proporcionada al efecto que engendra. Desvela el ser revelando, al mismo tiempo, la relación que existe entre lo inteligible, en su clara evidencia, y el intelecto, en su máxima capacidad de intuir lo que se manifiesta. La belleza es epifanía del ser haciéndole plenamente comprensible, es comunicación de lo inefable por medio de lo sensible.

La comunicación a través de la belleza es una intuición inmediata que provoca deleite: es *intuición*, ya que no es el resultado de una argumentación sino una evidencia inmediata que el intelecto acoge infaliblemente, en la medida en que es capaz de percibir; es deleite, en cuanto que tal experiencia implica totalmente a quien la disfruta, da satisfacción a la inteligencia y goce existencial. Pasa por medio de los sentidos externos, como cualquier otra experiencia cognoscitiva, extasía el intelecto y se expande a los demás sentidos interiores.

Es posible trazar un paralelismo entre la experiencia estética y la experiencia cognoscitiva ordinaria. Ambas expresan *novedad*, en ambas el individuo recibe una información en calidad de mensaje. Un determinado aspecto esencial de la realidad entra a formar parte del patrimonio cognoscitivo del sujeto por vía de conformación. Pero la experiencia estética expresa una *novedad heterogénea* con respecto a las informaciones habituales, va más allá de las evidencias ordinarias (que son acogidas con certeza puramente cognoscitiva) aislando la relación entre el sujeto y el objeto en un absoluto puntual y originario. Lo bello asume un relieve y se separa del complejo de nuestra experiencia como algo mágico y

<sup>5</sup> *Inter mirifica*, 6.

<sup>6</sup> JUAN PABLO II, *Alocución*, 15 de abril de 1981.

<sup>7</sup> PABLO VI, *Alocución*, 6 de mayo de 1967.

<sup>8</sup> PABLO VI, *Homilía*, 29 de febrero de 1969.

<sup>9</sup> S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. I a 3.



aventurero imponiéndonos una integración hermenéutica y una inspiración emotiva. Esta es la causa por la que las celebraciones del folclore tienen una relevancia social, encierran un valor sacro, definen el imaginario de un grupo.

La experiencia estética es *dramática* en cuanto retira la cotidianidad llevándola a una tensión máxima con valor hipostático. Es *intransitiva* ya que no existe recorrido discursivo que no sea previo. El sujeto recibe las informaciones del objeto contextualizado para elaborar un congruo bagaje de precomprensión, pero la experiencia estética viene después, ya que comporta una elevación superior de la razón discursiva. Tal característica conlleva otras notas que califican la recepción objetiva: sincoría (plena armonía del espacio), sincronía (plena armonía del tiempo), sinfonía (plena armonía del sonido). Además, es *desinteresada*, o bien se constituye en una dimensión espiritual, más allá de la esfera del uso instrumental sin anular esta última, ya que comprometería la armonía intrínseca del contenido. Es *precaria* en cuanto que el disfrute de la belleza precisa de la convergencia de muchos requisitos previos que se disuelven en el devenir. En tal sentido los ritos y las solemnidades religiosas tienen un profundo impacto emocional y cumplen una función catártica.

Para crear las condiciones de la experiencia estética es necesario superar la ignorancia, o bien la no sintonización y comprensión del acontecimiento celebrado, para que la evidencia *quoad se* de su resplandor pueda reflejarse totalmente en la colectividad que lo contempla con estupor, para después poder contemplarlo con deleite. El sujeto-colectividad tiene que ser, por lo tanto, previamente educado a la fruición estética por medio de un trabajo de análisis y contextualización del acontecimiento artístico en cuestión. Por ello, la misma comunidad educa a las nuevas generaciones en los usos tradicionales, dando consistencia a los mismos y encontrando en ellos la medida de pertenencia a una determinada cultura. Tal *iter* tiene que conducir a los usuarios a una síntesis personal en la que la inteligencia informa y, al mismo tiempo, acoge el gozo de los sentidos resonando con ellos en un acto único. De aquí procede la capacidad de socialización y fruición de las manifestaciones populares.

El deleite de los ritos y solemnidades religiosas, pues, engendra catarsis en la medida en que son comprendidas y experimentadas en su totalidad de sentido. Tales manifestaciones elevan, como tantas otras, tanto al individuo, como a la colectividad, que vuelven a encontrar la riqueza de la propia vida en el mundo, la fuerza de transformarlo, la valentía de esperar más allá de la actual dimensión contingente. Si están mal administradas pueden, no obstante, enajenar al individuo lle-

vándole a una dimensión que le hace sentirse extraño consigo mismo, incentivando emociones instintivas, reducciones fetichistas, recorridos mágicos, desinterés hacia la realidad.

## BELLEZA Y CARÁCTER SAGRADO

Bello y sagrado son aspectos complementarios. Por ello se distingue entre intuición mística y estética. Lo bello es el resplandor de las formas sensibles, lo sagrado es el resplandor de la gloria de Dios. La estética está encaminada pues a la contemplación de la forma, la mística a la contemplación del fin. El conocimiento místico lleva a Dios resolviéndose en el *patire* las cosas divinas, produce una experiencia incommunicable discursivamente en cuanto el Espíritu eleva el intelecto adelantándole la facultad de sustentar la visión de Dios, es un momento de transfiguración del propio ser a causa del reflejo del resplandor de Dios, que luego reconduce a la urgencia de encaminarse a lo largo de la vía de la cruz para alcanzar eternamente Dios. El conocimiento estético lleva a las cosas sensibles, provoca la contemplación de la potencia creadora del hombre impresa en las formas, es un momento de catarsis de la brutalidad de la contingencia que activa la nostalgia de lo divino y puede solucionarse en un acto de culto a Dios. Gracia artística y gracia santificante no se anulan, sino que se esposan para hacer nacer lo sagrado en el arte. Los acontecimientos artísticos abren los cancelos de lo finito, para que fantasía e intelecto puedan conducir al hombre hacia lo infinito; la fe, como don sobrenatural, guía el camino.

La experiencia estética abre al Numinoso por lo que pone en evidencia el anhelo religioso del hombre. El resplandor de las formas contingentes se colega al resplandor de la sustancia divina para indicar que no se puede expresar. Mientras el mito parte de abajo para expresar con la fuerza de la razón y el arte el deseo religioso, Dios se manifiesta de lo alto de modo exclusivo. El resplandor del contenido es pues obra de Dios, el resplandor de la forma es obra del hombre que se asocia con la fuerza creadora divina. Las manifestaciones tradicionales, al asumir contenidos mitológicos, evocan recuerdos ancestrales, en sus elementos cristianos tienen valor sacramental.

Con la encarnación, el Verbo irrumpe en la historia para hacerse visible y, por lo tanto, se puede representar y reproponer por los sacramentos. El arte en el cristianismo, juntamente con la santidad, constituye la expresión máxima del acercamiento de la criatura humana a la naturaleza divina y el homenaje del creyente a Dios para reconocerlo como Señor. «Por esta razón, la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes y buscó constantemente su noble servicio»<sup>10</sup>. Los participantes en las manifestaciones populares, en sintonía con sus protago-

<sup>10</sup> *Sacrosanctum Concilium* 122.

nistas, son empujados a alcanzar la esencia inefable de lo real abriéndose al deseo del recogimiento espiritual.

### CUSTODIA Y CONSERVACIÓN

La vivencia de Europa y Latinoamérica es rica en manifestaciones muy sugestivas en sus *performance* y significados. Hace falta salvaguardar con diligencia este bagaje cultural que da fuerza histórica y existencial a las poblaciones que viven en estas tierras.

La mencionada salvaguarda comporta intervenciones coordinadas en varios frentes. Es importante la tutela jurídica de los acontecimientos artísticos, que deben consolidar su institucionalización en referencia a los cambiantes órdenes sociales y políticos. Es oportuno proveer a su conservación filológica, que exige el estudio atento de los materiales y los usos. Se tiene que garantizar la valorización comunitaria para seguir considerando el acontecimiento dentro de la vivencia ordinaria y, de este modo, no reducirlo a espectáculo de folclore, a la vez que se deben poner en evidencia los componentes religiosos.

La experiencia de los pueblos siempre ha conectado los ritos y las solemnidades religiosas con la vida espiritual, de modo que la representación cíclica de las costumbres seculares tiene que tener actualidad de contenidos espirituales, para poder, de este modo, constituir realmente una tradición de civilización.

### LA SEMANA SANTA

En este contexto, podemos afirmar que la Semana Santa es el momento propicio de súplica que nos ofrece la liturgia a todo el Pueblo de Dios, que viene invitado a meditar sobre el acontecimiento central del misterio de la salvación: la santa pasión, muerte y resurrección de Cristo. Es una ocasión para hacer comunitariamente “ejercicios espirituales”, con el fin de reposar en Dios, a pesar del frenesí cotidiano, y de retomar, por la contemplación de los misterios de la fe, el ánimo de la esperanza.

Junto a las acciones litúrgicas podemos añadir los “ejercicios píos” y los momentos de silencio interior para favorecer ulteriormente la participación de los fieles. Es importante que cada iniciativa, comunitaria o personal, sea convergente con el misterio celebrado por la liturgia, ya que en ella se encuentran la memoria y el memorial, es decir, el recuerdo histórico y la eficaz actualización de la presencia de Cristo salvador.

En nombre de la memoria, cuyo resultado forja la tradición de la Iglesia, las numerosas formas de celebración se revisten de las costumbres suscritas por culturas diferentes y se concretan en dramatizaciones de género diferente encaminadas a conmover los sentimientos con la inteligencia de la fe. Representaciones sagradas, procesiones y otras manifestaciones se entretajan descri-

biendo un diseño elaborado por el pueblo y sus pastores, que manifiesta, con un valor espectacular, lo que interiormente cada uno cree. En efecto, en el culto participa el hombre que quiere amar a Dios con toda la mente, con todo el corazón y con todas las fuerzas. La *lex orandi* se expande entonces en la cotidianidad de las costumbres convirtiéndose en *lex vivendi* y los usos de la cotidianidad revisten expresivamente la propia *lex orandi*.

Tanto en los siglos pasados como en el momento actual, la Iglesia, que es «experta en humanidad», siempre ha favorecido los ritos locales, con el deseo de componer con ellas una estrategia espiritual, que sea capaz de hacer madurar la participación comunitaria. En la Edad Media ha producido una eficaz catequesis bíblica y litúrgica para las sagradas representaciones; la cultura española en Latinoamérica ha dejado en las celebraciones una huella propia, pero sin borrar las tradiciones y costumbres locales preexistentes que nos reconducen a simbologías que han entrado en el ajuar de lo sagrado con un sabor precristiano e incluso precolonial.

El actual sucederse de las conmemoraciones sufre la contradicción entre lo sagrado y lo profano. Por un lado, la imaginación, abundante y mistificadora, que ofrecen los medios de comunicación, que a menudo usurpan y siempre intentan enajenar los signos de lo sagrado. Por otro lado, la imaginación, árida y aburrida, suministrada por una liturgia malentendida, que se vacía ulteriormente de sentido religioso en las propuestas paralitúrgicas tradicionales.

En esta era de la “nueva evangelización” se impone la reunificación entre la liturgia de la Iglesia y los rituales tradicionales para volver a ofrecer a nuestra sociedad la deseada creatividad y la dimensión existencial de las celebraciones litúrgicas, y al mismo tiempo recargar las manifestaciones tradicionales con una mayor verdad espiritual.

Un ritual, como cualquier fórmula expresiva, tiene que ser ante todo auténtico y comprensible. Ahora bien, la verdad en las cosas de lo sagrado viene dada exclusivamente por la adhesión a Dios, y la comprensibilidad viene del conocimiento histórico y del consenso sobre los signos, que por su naturaleza son convencionales. Por lo tanto, una representación sagrada tiene que llevarnos hacia Dios. Es una conmemoración cuya verdad se fundamenta en el tejido íntimo de las Escrituras, y cuya belleza activa el lenguaje universal del arte que suscita piedad e invita a la súplica. Es un acto de respeto al patrimonio de las generaciones pasadas, un homenaje de fidelidad a quienes han expresado antes de nosotros la misma fe. Es una realidad viva que requiere el concurso de las actuales generaciones para que la memoria se enriquezca con nuestra profecía, entregándose como nuevo memorial a los que nos sucederán.

Cada uno de los ritos cristianos es un acontecimiento comunitario, cuya nota esencial es la coparticipación. No hay espectadores, todos y cada uno de los participantes, de diversos modos, son actores. Por lo

tanto, también una representación sagrada no tiene espectadores. Los presentes tienen que estar implicados en la acción escénica con una participación activa, para que todos juntos tomen conciencia de los misterios creídos por la fe. La Iglesia no se ha inculturado en el tiempo para ofrecer un espectáculo a los extraños, sino para vivir en las culturas de los pueblos la religión de la encarnación. A los fieles, por tanto, se dirige con un lenguaje “que todos hablan”; a los lejanos se dirige con la voluntad de quien anuncia sin descanso la alegre noticia

de Cristo. También el *folclore* es oración, catequesis y anuncio y como tal tiene que ser administrado.

Si en un tiempo lejano las sagradas representaciones salieron de los templos en busca de espectadores profanos, ahora podemos volver a tomar lo que es patrimonio de la comunidad cristiana local con el compromiso de no ser espectadores, sino, por el contrario, intentando imprimir en el mismo, para nuestro común aprovechamiento espiritual, el sello de la santificación.



# SORIANO CALABRO: LE «MAGNIFICHE ROVINE» E I RITI PASQUALI (STORIA - ARTE - CULTURA). LINEAMENTI DEMOETNOANTROPOLOGICI SULLA SETTIMANA SANTA

Martino Michele Battaglia

UNIVERSITÀ DI MESSINA

Soriano Calabro è un piccolo borgo della Calabria situato nell'entroterra Vibonese, adagiato su le prime pendici dell'appennino Serrese. Sulle sue origini fioriscono varie ipotesi legate anche alla presenza dei monaci basiliani in fuga dalle lotte iconoclaste. I primi dati storici offrono però ragguagli dettagliati grazie ai documenti redatti dai normanni, i quali portarono la devozione di San Martino di Tours, patrono del paese<sup>1</sup>.

Per la cronaca, all'alba del 15 settembre del 1530, vent'anni dopo la fondazione del convento domenicano, l'eco del nome Soriano risuonò in Italia, in Europa e persino in America latina, grazie all'evento relativo alla traslazione della *Celeste Icona* di San Domenico di Guzmán. Tale evento conferì autorità al santuario sorianese, che stabilì rapporti privilegiati con gli ambienti religiosi spagnoli devoti di quella Santa Immagine, dispensatrice di miracoli e grazie. Rapporti che si palesarono ulteriormente con la Casa Reale spagnola nel 1652, quando Filippo IV, offrì il proprio aiuto ai frati per l'acquisto del feudo di Soriano. Lo stesso re inoltre, all'indomani del terremoto del 1659, si prodigò personalmente affinché il santuario fosse riedificato in tempi rapidi. A tale scopo, sollecitò l'intervento del viceré di Napoli, Conte di Peñorada, che incaricò il certosino Bonaventura Presti, noto architetto dell'epoca, di progettare «La Santa Casa di San Domenico»<sup>2</sup>. Il progetto del Presti ricalca

per sommi capi l'Escoriale di Madrid e richiama, in parte, lo stile tardo barocco della chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma<sup>3</sup>. L'intenso rapporto con la Spagna, si ravvisa anche dalla pubblicazione di un volume del 1676, da parte del procuratore generale spagnolo di Valladolid, padre Francesco Gomez, dal titolo: *S. Domingo de Soriano milagroso y appaludido*<sup>4</sup>. Tuttavia, Soriano e l'antico cenobio domenicano, al pari di altre località calabresi, vennero distrutti dal terremoto del 1783. Il paese allora venne riedificato in direzione del chiostro del priore, adiacente alla Collina degli Angeli, a testimonianza dell'antico splendore. In virtù di ciò, le consuetudini sulla pietà popolare continuano ad alimentare quella «strategia del ricordo» sempre viva nella popolazione locale, che attende con trepidazione gli eventi religiosi custoditi nella sfera della memoria, di cui si avverte fortemente il bisogno nell'imminenza della Pasqua. Di qui, il culto delle immagini sacre, resta una pratica popolare in cui fede e tradizione si intrecciano al devozionismo di famiglie locali e gruppi sociali che spesso approfittano per consolidare il loro potere religioso, economico e politico<sup>5</sup>.

Da un'attenta analisi sui riti pasquali nella provincia di Vibo Valentia, che va dal diacronico al sincronico, si intuisce che Soriano vanta una storia antecedente rispetto agli altri paesi del vibonese. Basta pensare

<sup>1</sup> Nel 1070 il Conte Ruggiero il normanno fece edificare la prima chiesa dedicata a S. Martino di Tours. Cfr., FERRARI, p. 108. Cfr., CAMPITELLI, p. 5. Cfr., BARILARO O.P., *San Domenico...*, pp. 37-41. Dello stesso autore vedi *Fondo di Cinquecentine*, p. 5.

<sup>2</sup> Cfr., BARILARO O.P., pp. 32-33. Cfr., FAETA, 2000, pp. 182-184.

<sup>3</sup> È noto che l'Escoriale di Madrid, progettato nel 1562 da Juan Bautista de Toledo e iniziato l'anno seguente, dopo essere stato sottoposto al vaglio dell'italiano Francesco Pacciotto (1521-1591),

fu voluto da Filippo II di Spagna in memoria della vittoria di S. Quintino. Il Santuario di Soriano pur avendo aspetti somiglianti fu ideato in base a proporzioni più modeste. Cfr., LEMBO, O.P., pp. 168-169. Cfr., BARILARO O.P., pp. 144-152 e p. 156. Per quanto riguarda l'Escoriale di Madrid e Francesco Pacciotto, vedi COPPA, p. 11 e p. 18.

<sup>4</sup> M. Campitelli, cit., p. 74.

<sup>5</sup> Cfr., FAETA, 2005, pp. 36-42. Cfr., PALUMBO, pp. 15-22 e pp. 374-375.

all'opera di catechizzazione delle classi subalterne avviata dai frati Predicatori e dalla Confraternita del Rosario da loro fondata, che iniziò a promuovere in loco questa specie di «teatro paraliturgico» rivolto al volgo bisognoso di lumi, già in difficoltà nel cercare di seguire le celebrazioni liturgiche in lingua latina che risultavano incomprensibili. A tal uopo, la «teatralizzazione del dolore», si è sposata nel tempo, con gli eventi più importanti della storia del luogo attraverso il folklore delle processioni spettacolo, che inerendo quanto a percezione soggettiva alla dimensione religiosa, si pone come meta-teatro, ossia rappresentazione in cui si realizzano istanze religiose e esigenze espressive cariche di simboli che svolgono per lo più implicitamente il compito di precise funzioni culturali<sup>6</sup>. È noto, che i domenicani fin dal loro arrivo a Soriano (1510), nella loro opera di evangelizzazione tra le valli del Mesima e del Poro, furono coadiuvati dai cosiddetti *Rosarianti*, associazioni laico-religiose, che prepararono l'*humus* su cui si sono costituite le confraternite moderne sull'esempio delle ghilde medievali e delle confraternite sorte in Spagna. Gli obiettivi delle confraternite locali, riguardano ancora oggi infatti, interventi nelle comunità a favore dei bisognosi, l'assistenza per la buona morte, e la divulgazione della pietà popolare (*Biblia pauperum*)<sup>7</sup>. In tutto ciò, rivestono un alto rilievo simbolico, i riti della Settimana Santa che coinvolgono da sempre tutta la comunità locale. Non a caso la «Settimana Maggiore», è scandita, secondo costume, dalla manipolazione delle sacre immagini, statue barocche a tutto tondo, che per l'occasione, assumono il ruolo di veri e propri attori sociali<sup>8</sup>. Probabilmente, i domenicani e la Confraternita di Gesù e Maria del SS.mo Rosario (che all'epoca si prodigava per ottenere il *Regio Assenso*) cominciarono ad allestire le loro macchine processionali all'interno del canovaccio rituale della Pasqua sorianese, intorno al 1600; centro di questi eventi religiosi era un lungo viottolo, su cui dopo il sisma del 1659 è stato tracciato il profilo della piazza di fronte al santuario, sull'attuale corso di via Roma. Documentazioni scritte del 1700, attestano inoltre, alcuni dati relativi alla rendicontazione delle spese sostenute dalla suddetta confraternita per Domenica di Pasqua<sup>9</sup>. Da ciò si evince che gli «attori sociali», protagonisti dei riti a quel tempo, erano statue modeste dal punto di vista artistico, rispetto alle pregiate sculture lignee settecentesche, capolavori della rinomata scuola serrese. Sculture a grandezza d'uomo che dominano la scena da oltre due secoli.

<sup>6</sup> LOMBARDI SATRIANI, 2008, p. 74.

<sup>7</sup> Cfr., CHRISTIAN, pp. 50-52. Cfr., Marzotti, pp. 5-16.

<sup>8</sup> Cfr., FABRE-VASSAS, pp. 107-114.

<sup>9</sup> Cfr., TRIPODI, pp. 55-56. Nello stesso articolo a p. 59, Tripodi sottolinea come nel 1858 la Confraternita divenne proprietaria del simulacro della Madonna del Rosario, portata a Soriano da un certo frate Caprino O.P. molto tempo prima del terremoto del

Molti anziani ricordano ancora infatti il simulacro del Cristo risorto (*u Signurieuju*), che fino al 1970, veniva posto sull'altare maggiore della Chiesa di San Domenico. Ciò dà l'idea del rapporto fra i primi e gli attuali simulacri. L'incontro tra Gesù risorto e la Madonna, detto dai sorianesi *Cumprunta*, avveniva al centro dell'attuale via Roma, e sanciva, secondo i frati domenicani, una specie di unificazione tra i due borghi di Soriano distanti tra loro. A quel tempo vi erano infatti: Soriano Superiore (oggi Sorianello) e Soriano moderno (oggi Soriano). Lo stesso Santuario, a detta di Silvestro Frangipane, era stato concepito in quel luogo quale trait d'union tra i due agglomerati urbani. La storia dell'urbanistica su tale fenomeno, evidenzia in proposito, come fin dal XIII secolo in poi, l'insediamento degli Ordini religiosi nel tessuto urbano, assume la funzione di coordinamento e centralizzazione delle varie parti della città, al fine di consolidare il potere religioso e politico<sup>10</sup>. L'Ordine dei Predicatori, oltre a inserire il Convento tra i due casali di Soriano, dopo il 1659, fece tracciare una estesa piazza per le prediche che prospettava sui due chiostri principali, migliorando visibilmente la strada che indirizzava la visione dei fedeli verso le parti più significative della nuova chiesa, la cupola e la torre campanaria. Le antiche rovine sono le quinte della *Cumprunta*, e dopo l'incontro, i tre simulacri rivolgono il loro sguardo verso il chiostro, ove un tempo si innalzava l'imponente cupola della torre campanaria. Il sermone sulla resurrezione avveniva al centro della piazza dopo l'incontro (*Cumprunta*) fino al 1975.

L'architetto sorianese, Nazareno Davolos, evidenzia al riguardo, i rapporti visivi che intercorrevano all'epoca, tra il campanile del santuario e gli edifici religiosi e civili di Soriano<sup>11</sup>. Le cose cambiarono dopo il sisma del 1783, e in maniera particolare, quando nel 1850, la «chiesa di San Martino di sopra», divenne ufficialmente parrocchia titolare, per andare incontro ai bisogni della popolazione che si spostava sempre più verso la Collina degli Angeli. Soriano, grazie all'impegno profuso dalla Confraternita di Gesù e Maria del SS.mo Rosario, rivive intensamente ogni anno i riti pasquali in cui è ben visibile la persistente influenza spagnola che ha caratterizzato i tratti folklorici del

Sud Italia. L'itinerario demologico ed etnostorico riproposto puntualmente dai confrati, esprime il senso di appartenenza e le radici del popolo sorianese, quasi a riecheggiare una festa della rimembranza non solo per coloro che vivono nel borgo o nei paesi limitrofi, ma

1783. Da ciò nacque certamente l'esigenza nei confrati di commissionare le altre due statue del Cristo risorto e di San Giovanni evangelista a rinomati artisti della scuola serrese.

<sup>10</sup> Cfr., FRANGIPANE, pp. 43-44. Cfr., MILELLA, p. 35. Cfr., BARILARO O.P., 1982, p. 32. Cfr., DAVOLOS, pp. 170-172.

<sup>11</sup> Cfr., DAVOLOS, pp. 173-176.

anche per quanti sono emigrati, che attraverso la tecnologia moderna usufruiscono delle immagini che li rendono virtualmente partecipi dei riti della Pasqua locale. Tutto ciò evolve chiaramente da un paradigma diffuso in ambito Euromediterraneo, ove diversità e differenze, vedono protagonisti in piena era post-moderna, nel Sud dell'Italia, le confraternite laicali meridionali che insieme alle autorità ecclesiastiche animano le macchine processionali attraverso la manipolazione dei simulacri, il loro nascondimento, il loro spostamento, il relativo trasferimento, il tocco e l'esaltazione.

Il teatro religioso popolare si rifà all'epoca barocca e alla tradizione spagnola, dalla quale emerge ancora il fasto, l'esaltazione e la puntigliosità riconosciuti nell'accezione proverbiale di «spagnolismo». Già San Gregorio Magno raccomandava l'uso delle immagini a fini catechistici. Difese nel Concilio tridentino le immagini ritornarono, dopo le polemiche dei riformatori nel '500, al centro della devozione popolare segnando una delle maggiori differenze tra cattolici e protestanti. Croce e Burckardt ricordano inoltre che i drammi sacri (*autos sacramentales*) ottennero fortuna in Italia con i predicatori spagnoli che introdussero i cosiddetti «concetti predicabili»<sup>12</sup>. Nel 1664, infatti, uno stampatore vibonese, Domenico Antonio Ferro, giunse da Napoli a Soriano per impiantare una tipografia per il convento. In essa furono tra l'altro stampati due volumi, complessivamente di 1.500 pagine di «Considerazioni predicabili sopra gli Evangelii della Quaresima e altre feste, un modo di recitare il Santissimo Rosario con tre meditazioni per ciascun misterio»<sup>13</sup>. Mario Atzori ritiene in sostanza, sulla scia di Paolo Toschi, che si sia verificato un fenomeno di «discesa e divulgazione culturale» di forme religiose teatrali di livello «culto» e «dotto» verso espressioni di teatralità popolare di livello inferiore, dopo il processo avviato da quei centri di diffusione della cultura rappresentati da ordini monastici come i benedettini, e ordini influenti del monachesimo intellettuale come i domenicani, promotori di vari modelli di rappresentazione teatrale, connessi alla pratica liturgica annuale. Tali modelli, hanno riplasmato particolari forme di teatralità popolare nel complesso rapporto, che si stabilisce tra liturgia ufficiale e pratiche devozionali, ossia tra liturgia e paraliturgia<sup>14</sup>. Di qui, è ben visibile, come i mezzi di comunicazione sociale, continuano a rappresentare per i domenicani, strumenti idonei per combattere ideologie devianti. L'arte è vista infatti, quale strumento propulsore della fede nel cuore della gente. Da questa prospettiva risulta chiaro che il compito dei frati Predicatori, è legato all'annuncio del Vangelo e al modo di farlo comprendere anche da un punto di vista



Soriano Calabro (VV)  
Cumprunta, Pasqua 2010.  
Foto di Martino  
Michele Battaglia.

pratico (attraverso strumenti appropriati, condivisi dalla Controriforma) per offrire una predicazione plastica al popolo. Ogni anno infatti, alle 19,30 di Venerdì Santo, dalla chiesa del Santuario escono in processione, a luci spente e in silenzio, la bara vuota del Cristo morto, l'Addolorata e San Giovanni evangelista, per recarsi presso la chiesa matrice dove avviene la cosiddetta *Chiamata da Madonna* (la chiamata di Maria da parte del commentatore della Passione a cui viene consegnato il Figlio morto). Accade proprio quanto evidenzia Claudine Fabre-Vassas: «Lo spettacolo è interpretato dalle statue che per farlo lasciano la chiesa e tornano ogni anno in vita»<sup>15</sup>. Tutti i confratelli della Confraternita del Rosario indossano solamente il saio bianco stretto ai fianchi dal cingolo azzurro. Sul loro capo una corona di spine che spesso alimenta battute ironiche di chi li osserva curiosamente durante il percorso processionale. Il priore viene quasi fasciato con tre giri di corda attorno al petto e alla vita, il vice priore con due giri e il maestro di disciplina con uno soltanto. Anche i portatori dei simulacri, compresi i loro aiutanti, pongono sul loro capo una corona di spine alla stregua dei congregati del Rosario, segno di espiazione e di penitenza per propri peccati. Spesso anche alcuni fedeli e in particolare le donne, pongono sul loro capo la corona di spine. Si tratta di corone fatte con i rami spinosi dell'asparago selvatico (*sparacogna*).

<sup>12</sup> Cfr., CROCE, p. 215 e p. 221. Cfr., TOSCHI, pp. 710-714. Cfr., BURCKARDT, p. 79.

<sup>13</sup> BARILARO O. P., *San Domenico in Soriano*, p.196.

<sup>14</sup> ATZORI, pp. 103-105. Cfr., TOSCHI, pp. 710-714.

<sup>15</sup> FABRE-VASSAS, p. 114.

Durante il tragitto verso la chiesa matrice, teatro della Passione, la banda pur aggregandosi al corteo processionale non suona. Il silenzio regna sovrano, il tempo è scandito esclusivamente dagli «strumenti delle tenebre»<sup>16</sup>, ossia, dal ritmo blando del tamburo muto (senza cordina) con cadenza regolare e dalle catene agitate dal maestro di disciplina della confraternita, intento a sorvegliare i confrati nel loro abbigliamento, nel loro portamento e nel loro incedere lento.

Il corteo processionale è aperto proprio dal confratello Bruno Schiavello che percuote un antico tamburo, seguito dal un confratello incappucciato detto «*u Bau*». Davanti ai simulacri si posiziona il rettore del santuario, o in sua vece, un frate domenicano con la stola rossa, il colore della Passione. Più avanti, all'interno del corteo la «Croce dei dolori» viene portata a turno dal priore Domenico Margiotta e dal vice priore Antonio Grillo. Essa rappresenta il simbolo del supplizio di Cristo, perciò, spetta di diritto alle più alte cariche della confraternita portarla in processione. Al vertice della croce è posto in evidenza il gallo, più giù la tavoletta con la scritta *INRI*, i tre chiodi che hanno forato le mani e i piedi del Cristo, la corona di spine che è stata posta sul suo capo, mentre ai lati si trovano la scala, la tenaglia, il martello, e la lancia con una spugna, gli strumenti usati dai suoi carnefici. Un mini-lenzuolo bianco con frangia ricamata, posto su di essa, ricorda infine il modo in cui è stato avvolto il corpo di Cristo. I congregati tengono la sfilata su due file parallele davanti alla bara illuminata da quattro lanterne. Assumendo questa posizione nel corteo rimarcano, come l'attività confraternale prefigura un concreto rapporto con la morte: «Vita e morte costituiscono un binomio inscindibile; il primo termine può affermarsi se viene superato—circoscritto, controllato, dominato—il secondo» e poco oltre: «Ma principio di vita e principio di morte non sono paritetici; alla base del primo c'è l'essere, alla base del secondo una negatività; del primo si predica al presenza, del secondo l'assenza»<sup>17</sup>. Più avanti le donne del Terz'Ordine con candele e fiaccole accese, mentre dietro ai simulacri si dispongono gli aiutanti dei portantini delle statue e altri fedeli. Il nutrito corteo processionale non ha fretta, procede lentamente verso la chiesa parrocchiale, osservato con curiosità da coloro che si affacciano dalle finestre o si posizionano sull'uscio dei loro negozi sulla via Francesco Pellegrino. Nel frattempo, la Chiesa di San Martino è gremita fino all'inverosimile, quando padre Giuseppe Damigella O.P., inizia la predica della Passione seguita dalla gente attonita e commossa che si immedesima

nella scena, quasi fosse partecipe di quanto avvenne realmente sul Golgota circa duemila anni fa<sup>18</sup>.

Subito dopo la consegna del Cristo morto all'Addolorata, dalla chiesa matrice esce la processione con i due simulacri, a cui si aggrega San Giovanni, mentre la banda musicale intona «Pianto eterno» del maestro Pasquale Quatrano. Curiosità suscita il modo in cui i portatori del Cristo morto procedono lentamente facendo dondolare la bara (*nazzicano*), seguiti dai portatori delle altre due statue che si dispongono in fila indiana, procedendo in maniera analoga. Alcune donne in lacrime procedono accanto alla bara del Cristo, ammirando e coccolando il simulacro alla stregua di un congiunto morto tragicamente. Il coinvolgimento della gente è pressoché totale, chi non partecipa al corteo processionale aspetta lungo le vie, i vicoli e soprattutto in piazza per ammirare lo spettacolo. L'atmosfera sembra a tratti magica, sovranaturale simile a volte ad una borgia dantesca caratterizzata da diversi elementi che chiamano in causa i sensi per il modo in cui si avverte il profumo dei fiori, dell'incenso e della cera bruciata, il suono della banda musicale, il tamburo e le catene che scandiscono il passo dei portantini, il buio in alcuni rioni rotto dalla luce di torce e candele, e i passi della folla dei fedeli dietro i simulacri. I canti tradizionali e le preghiere, richiamano alla mente l'amore materno, la sofferenza e il dolore, la morte da innocente di Gesù, il tradimento che da Giuda si proietta in ogni peccatore che diventa a sua volta traditore (soprattutto quando si parla di politica locale), la tortura sopportata dal Cristo, l'impotente compassione umana di fronte alla morte dell'innocente per antonomasia<sup>19</sup>. Quando la processione giunge in via Roma, rallenta ulteriormente; i portantini vogliono sentire la musica per procedere. Di solito muovono sulle note di una celebre composizione del maestro Amedeo Vella (*Una lacrima sulla tomba di mia madre*).

Ad ogni modo, le manifestazioni paraliturgiche a Soriano raggiungono l'apogeo Domenica di Pasqua, quando va in scena una tra le più antiche e suggestive drammatizzazioni dell'incontro tra il Cristo risorto e sua Madre (*Cumprunta*). Si tratta, di una rappresentazione tipica della pietà popolare da sempre in voga in tutto il Meridione. Francesco Faeta e Antonello Ricci in proposito rilevano: «Proprio perché contenitore universale e generalizzante, proprio perché istanza livellatrice di ideologie, di progetti, di pratiche, la Pasqua è stata anche produttrice, per reazione, di differenze, di specifici percorsi identitari, di visioni e tensioni eterodosse»<sup>20</sup>. Il percorso processionale del Cristo risorto è

<sup>16</sup> Cfr., LEVI-STRAUSS, pp. 446-449. Cfr., RICCI, pp. 328-331.

<sup>17</sup> LOMBARDI SATRIANI, 1986, p. 99.

<sup>18</sup> FABRE-VASSAS, p. 108.

<sup>19</sup> Cfr. LOMBARDI SATRIANI, 1992, p. 352 e p. 359.

<sup>20</sup> FAETA E RICCI (a cura di), p. 9.



di fondamentale importanza nel contesto soriano, in quanto rappresenta una parodia storica delle vicissitudini legate agli eventi sismici che hanno segnato drammaticamente nel tempo questa comunità. Ecco perché ciò regola uno schema fisso nell'ambito della struttura demologica ed etnostorica del rito religioso, in quanto simboleggia il rapporto di continuità tra la prima edificazione del paese e il cambiamento urbanistico subito a causa della sua rifondazione avvenuta dopo il terremoto del 1783. Tutto l'impianto della drammatizzazione religiosa ruota proprio attorno alla figura del Cristo risorto, da cui dipendono i movimenti degli altri due simulacri protagonisti della rappresentazione biblica.

Domenica 4 aprile alle 9,30, l'uscita del Cristo Risorto, è sembrato quasi un evento metafisico. Lo splendido simulacro apparso maestoso sulla gradinata della chiesa di San Domenico, è stato accolto da tante giovani donne rumene al grido di «Christos a înviat» (Cristo è risorto), «adev rat a enviat» (è veramente risorto) che hanno lanciato petali di margherite verso di Lui, suscitando un'intensa emozione nella comunità locale. Partiti alcuni mortaretti, la banda musicale, ha intonato il Mosè rossiniano. Per strada i portantini si sono fermati più volte per cambiare spalla o posizione nelle rispettive stanghe, aiutati da parenti e amici. Attraversata la via San Domenico (*u Stierru*) il corteo processionale ha osservato una breve sosta davanti agli imponenti avanzi del santuario. La sosta davanti alla sontuosa facciata barocca della *Chiesa Antica* ha un alto valore simbolico. Subito dopo, a passo veloce, la processione ha guadagnato la chiesa del Carmine dove gli abitanti del quartiere hanno assistito alla messa del Cristo risorto. Alle 11,00 in punto San Giovanni è stato portato rapidamente in vico Ruggiero. Infine alle 11,50 è apparsa sulla soglia della chiesa del santuario la Vergine del Rosario con al centro del corteo il vescovo emerito di Lamezia Terme, mons. Vincenzo Rimedio, originario di Soriano. La Madonna si è posizionata davanti al municipio nel punto in cui si intravedono i ruderi dell'antico cenobio. In un momento di concitazione generale è apparso San Giovanni. Alcune donne anziane pregavano per scongiurare eventuali cadute dei simulacri che avrebbero significato sventura per il paese. Giunto davanti al Cristo risorto, un confratello ha tirato il manto nero che avvolgeva l'evangelista, prima di iniziare il viaggio affannoso per portare la lieta notizia alla Madonna. Si è scatenata allora la corsa del Cristo risorto verso la Madre e della Madre verso il Figlio, tra il pathos della folla. La Vergine del Rosario e del Flagello



Soriano Calabro (VV).  
Cumprunta 2010  
(S.E. Mons. Vincenzo  
Rimedio) –  
Foto di Martino  
Michele Battaglia.

lascia cadere il manto nero nell'attimo dell'incontro, divenendo da «Mater dolorosa», «Mater Gloriosa»<sup>21</sup>. Le pesanti statue sulle spalle dei portantini in corsa, hanno dimostrato che si tratta di una vera e propria gara tra famiglie in competizione per esibire forza, coraggio, devozione, lignaggio. Le statue hanno rischiato lo scontro nella corsa tumultuosa, ma fortunatamente, una frenata al limite del possibile da parte dei portantini più esperti con il viso completamente stravolto, è giunta propizia ad evitare l'impatto che avrebbe avuto conseguenze rovinose per i portatori e per le statue che danzavano nell'aria<sup>22</sup>. Subito dopo i simulacri hanno subito un'autentica invasione da parte dei fedeli, mentre venivano innalzati i bambini ai piedi dei santi per ricevere aiuto e protezione. L'incontro tra il Risorto e sua Madre simboleggia, dopo il sisma del 1783, un rito di rifondazione territoriale nel segno della rinascita del borgo soriano. Il profilo barocco della piazza trapezoidale, offre spunti di osservazione sensazionali. Lo sguardo del pubblico viene spesso rapito dal meraviglioso simulacro della Madonna del Rosario che sembra ricoprire una distanza più lunga rispetto al Cristo risorto. Attraverso questo rito, i soriani, manifestano la loro presenza nel mondo in virtù dell'esplosione di quell'energia morale che fonda la civiltà e la storia, di quei vibranti quadri energetici idonei a ricapitolare il passato per offrire prospettive di senso all'avvenire liberando ogni singolo soggetto dall'isolamento e dalla dispersione permanente<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>22</sup> Cfr. RUMIZ, p. 33.

<sup>23</sup> Cfr., DE MARTINO, p. 123.

## BIBLIOGRAFIA

- ATZORI, Mario. "Note storiografiche sulla Settimana Santa in Italia". In *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, ALONSO PONGA, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid: 2008, pp. 103-114.
- BARILARO, Antonino O.P. *San Domenico in Soriano*. Chiaravalle Centrale: Frama Sud, 1982.
- *Fondo di Cinquecentine*. Oppido Mamertina: Barbaro, 1982.
- *Apprezzo dello Stato di Soriano in Calabria Ultra 1650*. Oppido Mamertina: Barbaro, 1982.
- BURCKARDT, Jacob. *Considerazioni sulla storia universale*. Milano: SE, 2002.
- CAMPITELLI, Martino. *Ragguaglio storico della miracolosa Immagine di S. Domenico nel Regno di Napoli*. Ristampa anast. a cura di G. Ferrari, Salerno: Elea Press, 1999.
- CHRISTIAN, William. *Santi vicini*. Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2002.
- COPPA, Alessandra. *Francesco Pacciotto architetto militare*. Milano: Unicopli, 2007.
- CROCE, Benedetto. *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza, 1943. DAVOLOS, Nazzareno. "Il modello urbanistico della strada trapezoidale a Soriano Calabro(VV)". In *Il tesoro delle città*. Roma: Kappa Ed, 2007, pp. 170-172.
- DE MARTINO, Ernesto. *Furore, simbolo, valore*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- FABRE-VASSAS, Claudine. "Il teatro della passione". In CHARUTY, Giordana (Coord.), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*. Napoli: Liguori, 1995, pp. 107-114.
- FAETA, Francesco. *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*. Palermo: Sellerio, 2000.
- *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Bollati Boringhieri, Torino: 2005.
- FERRARI, Giuseppe. *Alle origini di Soriano Calabro*. Vibo Valentia: Mapograf, 1990.
- FRANGIPANE, Silvestro. *Raccolta de' miracoli et grazie adoperate dall'Immagine del Patriarca S. Domenico di Soriano*. Messina: Pietro Brea, 1621.
- LEMBO, Antonino O.P. *Cronica del convento di S. Domenico dall'anno 1510 fin al 1664*. Soriano: Stamperia Domenico Antonio Ferro, 1665, pp. 168-169.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Dal miele alle ceneri. Oltre la contrapposizione tra "natura" e "cultura"*. Milano: Il Saggiatore, 2001.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. "La Settimana Santa in area mediterranea o della teatralizzazione del dolore". In *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. ALONSO PONGA, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 73-77.
- "La teatralizzazione della speranza". In E. De Simoni (a cura di), *Ex voto tra storia e antropologia*. Roma: De Luca, 1986, pp.
- *Lo sguardo dell'angelo. Linee di una riflessione antropologica sulla società calabrese*. Rende: Centro Editoriale e Libreria, Università degli studi della Calabria, 1992.
- MARZOTTI, Antonio. *Chiesa e società in Calabria nel dibattito storiografico del secondo dopoguerra—Un contributo: le congreghe*. In *Incontri meridionali*. Cosenza: Pellegrini, 1977.
- MILELLA, Ornella. *I domenicani in Calabria. Storia e architettura dal XV al XVIII secolo*. Roma: Gangemi, 2004.
- PALUMBO, Berardino. *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*. Firenze: Le Lettere, 2009.
- PEZZIMENTI, Rocco. *Storia e politica in Jaime Balmes*. Roma: Aracne, 1999.
- RICCI, Antonello. "Sacre fonosfere. Paesaggi sonori della settimana santa calabrese". In FAETA Francesco e Antonello RICCI (Coords), *Le forme della festa. La settimana santa in Calabria: studi e materiali*. Roma: Squilibri, 2007, p. 9 e pp. 328-331.
- RUMIZ, Paolo. "Filosofando tra le rovine". In *La Repubblica*. Roma, 12/08/2009, p. 33.
- TETI, Vito. *Il senso dei luoghi. Paesi abbandonati di Calabria*. Roma: Donzelli, 2004.
- TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Boringhieri, 1976.
- TRIPODI, A. "La Confraternita di Gesù e Maria del Rosario di Soriano Calabro". In *Rogierus*. Soveria Mannelli: Rubettino, anno X, n.I, 2007, pp. 5-59.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi, 1999.

# ANÁLISIS DE LAS EMOCIONES EN LA SEMANA SANTA SALMANTINA

Sonia Bartol Sánchez  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Las manifestaciones religiosas de la Semana Santa cobran vida por las emociones y sensaciones, tanto de los cofrades como de los espectadores, provocadas ante la presencia de los pasos sagrados que expresan el dolor, la pasión y el éxtasis. En Castilla-León las tallas se caracterizan por su gran calidad artística y las procesiones por ser sobrias, austeras y silenciosas. En Salamanca ciudad, las tallas son realizadas con la luz de las velas y la piedra dorada de Villamayor, bajo la atenta y severa mirada de los salmantinos.

## EMOCIONES

Las emociones son parte de nuestra adaptación al entorno en el que vivimos, nos permiten la interacción con otros individuos. Darwin ya definió las emociones como formas expresivas evolucionadas que cumplían una función adaptativa, de supervivencia. El ser humano necesita incluso localizar un objeto, animal o persona para canalizar sus emociones más intensas ante la dureza de la cotidianidad y las restricciones de las normas religiosas, culturales y sociales. Desde la antropología, como se refiere Lisón Tolosana: “Pretendemos conceptualizar el entramado emocional, alcanzar la especificidad, el discurso local vivencial —que contrastamos con el comportamiento—, lo que nos lleva directamente a nuestro objetivo inicial: a la vertiente cultural de la emoción<sup>1</sup>”. El análisis de la emoción de la psicología se estudia como una respuesta individual a un estímulo, desde las ciencias sociales supondría la interpretación y la evaluación de las emociones en su contexto socio-cultural y desde la biología, se enfocarían los patrones básicos de emociones universalmente compartidas como son: la ira,

la alegría, la tristeza, el miedo; además del asco y la sorpresa.

El discurso emotivo debe interpretarse asimismo teniendo en cuenta el colectivo, la comunidad o la población. El poder del colectivismo es vital para el ser humano que requiere el sentirse parte del grupo, de la comunidad y de la sociedad donde vive; de esta forma obtiene un sentimiento de enraizamiento o de pertenencia, con el que en diversos rituales se refuerza el vínculo de la comunidad. La unión con la familia no es suficiente, es necesario el sentirse respaldado por tus vecinos ya sean conocidos o no. La Semana Santa de cada población es sentida como algo propio, por lo que se expresa con cierto orgullo las procesiones, las vírgenes o los pasos.

La experiencia espiritual se condensa en el sentimiento de pertenecer a una conciencia única. Sentirse uno con el universo, la percepción holística que la mayoría de las religiones o nuevos movimientos religiosos con corte de la Nueva Era promocionan a diestro y siniestro. Y es que el individuo también puede sentir que pertenece a una conciencia única dentro de una multitud. El individualismo propiciado en la sociedad postmoderna que estamos inmersos, los objetivos o metas son encarados hacia lo personal y no a lo comunitario. Consecuentemente existe una búsqueda por conseguir el apoyo social encontrando un grupo o un colectivo en el que pertenecer, ya sea de tipo lúdico, es decir profano, o religioso u espiritual. Desde la década de los ochenta, el número de hermanos en las cofradías ha aumentado considerablemente y las listas de espera cada año son más largas.

El riesgo que se comete al estudiar las emociones en la experiencia de la fe de los creyentes como menciona Sanmartín “puede dar la impresión de que nos

<sup>1</sup> LISÓN TOLOSANA, p. 15.



Paso de la Virgen de la Soledad de la Cofradía de la Virgen de la Soledad en Viernes Santo procesionando por la calle San Pablo de Salamanca.

adentramos en un medio poco claro, no sólo expresado a través del oximorón y la metáfora, sino también construido con elementos de dudosa fiabilidad<sup>2</sup>". Se depende tan sólo del testimonio de los informantes que en ocasiones ni ellos mismos pueden expresar lo que sienten e incluso, para los no creyentes, no saber explicar por qué lo sienten o encontrar una respuesta lógica. Una de mis informantes que es agnóstica me comentaba: "Yo no suelo ir a las procesiones, pero cuando veo una, siento como... pena." Otra informante que se considera atea: "A mí me da risa, cuando la gente llora y se emociona. Para mí los pasos son obras de arte." Aunque más tarde durante la conversación me comentó: "Pero hay procesiones que te llegan, como cuando era jovencita que fui a ver salir la Virgen de la Esperanza en los Dominicos en la madrugada del Viernes Santo. Fue bellissimo ver esta Virgen al alba".

### TRISTEZA, DOLOR Y PENA: COFRADES Y ESPECTADORES

Las emociones de las multitudes se siguen observando en el periodo de la Semana Santa, los cofrades las sienten a flor de piel, tanto es así que en los últimos años que las imágenes de los telediarios muestran a los cofrades llorando porque las procesiones se han tenido que

cancelar por causa del clima. Se sienten impotentes ante la lluvia que no les deja ir en procesión con sus pasos por los que sienten auténtica devoción. Las lágrimas de los cofrades junto a la lluvia restan popularidad a los grandiosos pasos de la Semana Santa española.

Desde dentro de las cofradías, los cofrades se distinguen por antigüedad, por los cargos y en la dinámica interna del grupo por los que son "buen cofrade" y no lo son. Los que predicán que se es cofrade los trescientos sesenta y cinco días del año y no, desde el Domingo de Ramos. Como en cualquier grupo social y además politizado, con estatutos y normas, se suele escuchar "Ya no es lo que era. Antes los Hermanos debían estar unidos y existía la camaradería y la caridad, so pena de una multa por parte del Hermano Mayor. Además, esto era un acto anónimo, ahora hay cofradías que van con la cara descubierta". Otro informante me comenta: "Los verdaderos cofrades contamos los días para que llegue el Domingo de Ramos y desde ese día, ya sentimos un hormigueo en el estómago".

En relación a los observadores o espectadores de las procesiones se palpa el respeto, las lágrimas contenidas, emociones que surgen ante el mirar a los cofrades descalzos, cofrades flagelándose, cofrades llevando una cruz, y el contemplar los pasos que son obras de arte en la península representando escenas de la pasión o el dolor de las madres; escenificado por las vírgenes nombradas como: del Dolor, de las Lágrimas, de la Soledad, de la Esperanza, etc. Cabe resaltar otro rasgo más de la sociedad actual en la que vivimos, donde el estímulo visual e informativo es diario, intenso y continuo, con lo que no deja de sorprender que el contemplar los pasos a pie de calle, las personas sigan teniendo una sensación única de admiración ante los símbolos sagrados.

Sin embargo, ¿cuáles son los componentes subjetivos que llevan a que las personas reaccionen de distinta o similar forma emotiva ante las procesiones en Semana Santa? Esta pregunta es crucial en nuestra sociedad actual, ya que el sentimiento religioso, la fe y el respeto hacia la Iglesia Católica no poseen los mismos cánones que tenía hace cuarenta años. Aún así, personas de distinta índole, de diferente credo o de ningún credo, de diferente clase social, de diferente sexo, de diferente edad... sienten un nudo en la garganta ante una procesión como es la Soledad en Salamanca. La parafernalia ayuda a conseguir este estado emotivo: la música como los coros o la marcha fúnebre de Thalberg, el olor intenso a incienso, los colores de los hábitos de los cofrades, los silencios causados por el retiro emocional al que se ve el individuo inmerso incluso sin pretenderlo, la oscuridad de la noche rota por la iluminación de los pasos y los cirios de los cofrades (más los numerosos *flashes* de las cámaras), el tintineo de los rosarios en las

<sup>2</sup> SANMARTÍN, p. 146.

manos, la cera pegada en las largas y anchas mangas de las túnicas negras (color de esta cofradía en esta procesión), el ruido de las cadenas arrastradas por pies descalzos y además de un itinerario especialmente elegido por el casco antiguo de Salamanca donde las cofradías procesionan por calles empedradas y recónditas.

En relación a los espectadores locales: existen los que salen detrás de la procesión, los que esperan en determinados puntos de la ciudad para que pase la procesión, los que están en un café hasta que saben que está pasando por determinada calle y salen para verla, el grupo de amigos que se reúnen todos los años para tomar una copa y ver la procesión, cotidianidad en lo profano y lo sagrado en la ciudad; y los que salen exclusivamente de copas y no se molestan a verla, aunque escuchen la música desde alguna calle céntrica. Se hallan también los que despotrican hacia los cofrades tachándoles de hipócritas por ser practicantes fervorosos sólo estos días del año.

Volviendo a los componentes subjetivos, qué es lo que queda implícito ante todas esas miradas: tanto las que sobresalen del capirote o aquellas miradas atentas hacia los cofrades y los pasos. Separando los conceptos de fe y devoción religiosa de los creyentes, es un respeto hacia las divinidades tanto masculinas o femeninas y a las escrituras sagradas que hablan del dolor, del sacrificio, de la entrega, de la fragilidad humana... emociones ligadas a la tristeza, al arrepentimiento y a la resignación ante la impotencia de unas leyes divinas. En el respeto también se puede incluir admiración hacia los cofrades, esa entrega por esos días y en reuniones durante el año, amén de cuotas económicas; por la pertenencia a estos colectivos religiosos, que los ata a pedir días libres en sus puestos de trabajo para poder ir en procesión junto a su paso.

¿Y que sienten los cofrades debajo de la túnica y del capirote? Una de las informantes, creyente y cofrade, comenta: “Con la cara cubierta puedo dar rienda suelta a mis emociones”. Continúa diciendo: “No sólo es la devoción, sino el hecho de que estás con tus compañeros y sabes quién tiene algún familiar enfermo o ha tenido una muerte cercana. Además, los espectadores son para mí parte de la procesión, me emociona verlos también llorar”. Un hermano de carga comenta que recuerda con emotividad el día que por primera vez vio desde debajo del paso a su mujer y a su hijo recién nacido. Otra cofrade menciona sus debilidades en la procesión: “Durante la procesión a veces no puedo más, estar durante horas caminando, te vas cansando, te dan ganas de irte para casa y encima el caperuz empieza a clavarse en la cabeza; aquí es el momento de encararse con uno mismo y seguir para adelante, mirar a la Virgen y rezar para que te de fuerzas”. Todos los testimonios



Talla barroca del Juita de La Alberca que caricaturiza a Judas conduciendo al Ecce Homo con una sogá.

van dirigidos a sentir el dolor del alma, a recordar a los familiares, a una reflexión de los propios actos y a la confirmación de la fe mediante la superación física. El dolor y el arrepentimiento junto a una interna tristeza van acompañados de una expiación que no deja de ser una limpieza del alma en términos aristotélicos.

### LA IRA: JUDAS ISCARIOTE

Existe un personaje bíblico que no deja impasible a nadie. Judas Iscariote a lo largo de la historia del cristianismo no ha dejado de ser una figura polémica e incluso odiada. Aunque, en la actualidad, el cuestionamiento y los datos históricos intentan dar veracidad a las identidades de las personas que son mencionadas en la Biblia. Dando lugar a nuevos descubrimientos e incluso a interpretaciones de libre albedrío, peligrosas para los más incautos y generosas desde el punto de vista mercantil de las novelas históricas. Aún así, es una herramienta para poder discernir lo que nos hicieron pensar como universal dentro de los cánones de la Iglesia católica, como así, se asumen en la actualidad varias interpretaciones de quién fue realmente María Magdalena. Por lo que ahora también podemos cuestionar la identidad de Judas Iscariote. ¿Fue realmente un traidor avaro

<sup>3</sup> LORENZO, 2008.

o un encargado de seguir los planes de Jesucristo? Ciertamente, no es el caso que nos ocupa analizar, lo fundamental para este ensayo es plantear las emociones causadas por él, descrito como el conspirador de Jesucristo. Para ello, hemos de referirnos a las numerosas poblaciones tanto de España como de Latinoamérica en las que todavía existe la tradición de hacer monigotes ridiculizados representando a Judas Iscariote donde se les golpea para después quemarlos; expresando la ira, el dolor, el odio, la rabia hacia el apóstol maldito. Curiosamente, los monigotes o peleles son nombrados como Judas o/y demonio, en algunas poblaciones incluso se confunden. En otras poblaciones de España y Latinoamérica además eligen personas públicas corruptas que han tenido una visión negativa durante el año, para identificarlas con las figuras a quemar. Un ejemplo es en Monterrey, México; donde en Sábado Santo queman los judas, representando a los causantes de la inseguridad de la ciudad.

En la provincia de Salamanca, los mozos de Sotosserrano elaboran el armazón del pelele con una horca y un palo para los brazos; le ponen ropa y lo rellenan de paja para colgarlo en la noche del Sábado de Gloria en la plaza del pueblo. El pelele acabará quemándose el Lunes de Pascua no sin antes recibir insultos y burlas. En La Alberca, ha desaparecido este evento, en Sábado de Gloria se solía colgar un monigote de paja en el campanario de la iglesia donde los mozos del pueblo lo linchaban, tirándole piedras. Una de las razones por las que se cesó este evento fue por peligro a que el campanario se dañara<sup>3</sup>. No sólo en La Alberca, sino en varias poblaciones esta tradición ha desaparecido. Cabe resaltar que el periodo de Cuaresma ya no se vive con tantas restricciones, los cuarenta días de abstinencia ciertamente no se cumplen. Por lo tanto, ya no es necesaria la celebración de la quema de Judas para dar paso a la primavera y a la cotidianidad. Aunque, el número de participantes y cofrades en Semana Santa haya aumentado en los últimos años, ahora se vive más la Semana Santa, dejando atrás la funcionalidad de la Cuaresma.

“En la capilla de la Vera Cruz de la ciudad de Salamanca, era costumbre sacar una irrisoria figura vestida a la moda ridiculizando la que parecía anualmente más extravagante, carga era de hidalga casa salmantina costear los trajes de aquel maniquí a quien el vulgo llamaba Judas y que le acogía siempre con estrepitosa gritería<sup>4</sup>”.

Las quemas de Judas no son actos de tristeza, ni tampoco de violencia; son una agresión canalizada hacia un pelele para expresar una simbólica justicia, celebrándolo con jolgorio y alegría.

Otro caso al que podemos referirnos por su peculiaridad es la talla del Juíta en La Alberca, causante de

simpatía y odio a la vez, en la procesión del Vía Crucis en el Viernes Santo. El Juíta o Judas Iscariote es definido por José María Requejo como: “Escultura de un sayón de grotesca nariz; conduce la del Ecce Homo en uno de los pasos más populares de la Semana Santa<sup>5</sup>”. El Juíta es una talla barroca satírica de un enano vestido de soldado romano caracterizado por exagerados rasgos judíos como una nariz aguileña que va conduciendo con una soga la imagen de Jesús portando la cruz. Esta escultura singular con vestimenta de soldado romano y con una nariz prominente, representa despectivamente los que llevaron a Jesús a la crucifixión: los romanos y los judíos. El Juíta marca y rompe la austeridad Semana Santa, según la etnóloga salmantina Rosa Lorenzo, esta procesión es causa de risas, de burlas y de una cierta simpatía hacia este personaje. Al finalizar, la imagen es custodiada por su propia cofradía que la recoge en una casa particular hasta el año próximo. Los cofrades solían tener viñedos y oliveras en la comarca para poder tener aceite para las lámparas durante la procesión y vino para las comensalías.

La quema de Judas se suele hacer dependiendo de la población o del continente en Viernes, Sábado o Domingo santos. Asimismo, es una forma de terminar con el periodo de los cuarenta días de abstinencia y Semana Santa en los últimos meses del invierno. Por lo que la quema de Judas junto a la resurrección de Jesús, son actos que se celebran con algarabía, diversión, gozo y alegría, dando paso a la primavera. Algunos autores relacionan la quema de Judas con la tradición pagana de los fuegos de Beltrán. De hecho, la Pascua de Resurrección se celebra siempre según el concilio de Nicea, el domingo siguiente al plenilunio después del equinoccio de primavera.

## LA ALEGRÍA: DOMINGO DE RESURRECCIÓN

La emoción de la tristeza más el dolor visible de la pasión se terminan el Domingo con la celebración de la Resurrección de Jesucristo. Todo se transforma, desde el color de los mantos negros de la Virgen, que ahora son cambiados por un blanco prístino. Las procesiones se hacen a la luz del día y la música de las bandas alienta con ritmo para levantar el ánimo. Esta es la procesión final, donde se juntan todas las cofradías para juntar a Jesús Resucitado y la Virgen de la Alegría (Cofradía de la Vera Cruz) a la que se le despojara el manto negro en la Plaza Mayor de Salamanca. En el momento del encuentro, el Himno de España suena junto al sonido de las campanillas de los cofrades y los espectadores charros rompen en aplausos conteniendo la emoción aga-

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ PASCUAL, 2004, p. 126.

<sup>5</sup> REQUEJO, p. 171.

rrotada en la garganta. Posteriormente, grupos folclóricos charros bailan en la plaza.

Con esta procesión se cierra la Semana Santa salmantina, que da paso a la primera romería en Lunes de Pascua, celebrada en algunos pueblos de la provincia como Hinojosa de Duero, festejando con alegría, baile, carne y vino. En la gastronomía podemos comprobar el cambio de la abstinencia y el ayuno a la carne; del potaje se pasa a comer el hornazo, compuesto de una gran variedad de embutidos ibéricos y de huevo. El huevo representa simbólicamente el origen de la vida. En pueblos como La Vellés, la talla de Jesús resucitado es un niño. Y en Peñaranda de Bracamonte, se elige un niño al que se viste de ángel personificando al Arcángel San Miguel quien anunció la Resurrección de Jesús a la Virgen María. Al niño lo suben al paso durante el encuentro, y es él quien le quita el manto negro a la Virgen, para después recitar unos versos alusivos religiosos<sup>6</sup>. Como consideraciones finales, se hará referencia a la complementariedad de las tres emociones universales que se han mencionado: la tristeza, la ira y la alegría. Estas tres emociones van prácticamente sucesivas en el proceso de eventos en la Semana Santa. En primer lugar, la tristeza intrínseca que producen los pasos de la Pasión causada asimismo, por el dolor mimético al contemplar a Jesucristo y la Virgen de la Soledad. Tanto los cofrades como los espectadores creyentes se identifican con Jesucristo acercándose a su dolor. Los espectadores no creyentes aunque no se identifiquen sienten pena, respeto e incluso se llegan a turbar también. En segundo lugar, la ira se potencia buscando el culpable del dolor para agredirlo, siendo Judas el chivo expiatorio representado por monigotes hechos con palos y paja. No se reprime la rabia, se canaliza mediante el apaleamiento hacia el monigote o incluso se le quema y se le insulta. La razón que causó el dolor es vengada y liberada mediante la agresión al pelele. Una vez liberada la rabia, la persona está libre y relajada para seguir viviendo. Por último, la emoción de la alegría puesto que hay esperanza, Jesucristo ha resucitado. La talla de la Virgen asimismo es la de la Alegría, que en su ritual anual, se le despoja el manto negro. La expiación ha terminado, y con ella la catarsis. Incluso el himno patriótico es tocado y los espectadores o participantes rompen en aplausos con un nudo en la garganta. Concluyendo, así como de un

proceso terapéutico colectivo se tratase, se ha pasado del reconocimiento del dolor y el duelo, a la expansión de la rabia sin reprimirla y una vez liberados el dolor y la ira; la renovación y la vuelta a la vida. Para finalizar, ha de mencionarse la desaparición de ciertas tradiciones como la quema de judas en ciertos pueblos o ciudades. Al desaparecer estos actos, ya no se libera la rabia. Y es que quizás ya no es necesaria esa liberación como hace cuarenta años, cuando la Semana Santa se vivía la Pasión con pasión. Es decir, las emociones eran más extremas; el dolor y la identificación con Jesucristo eran más intensos. El periodo de Cuaresma se vivía con más rectitud y severidad, los cuarenta días de abstinencia y el ayuno se cumplían a rajatabla, con lo que al llegar a Semana, físicamente y espiritualmente el individuo estaba preparado para sentir las emociones con más intensidad. Consecuentemente la agresión al monigote podría ser una necesidad física, como válvula de escape para la represión, la rabia o la ira. Al finalizar la Semana Santa, comenzaban las romerías con ambiente festivo y alegre. Si la Semana Santa ya no se vive con la intensidad de antes, el individuo, en este caso, el salmantino ha tenido que encontrar otras válvulas de escape.

## BIBLIOGRAFÍA

- LISÓN TOLOSANA, C. “De Antropologica Motione Animate”. En: Carmelo Lisón Tolosana (Ed.) *Horizontes Emotivos*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- LORENZO, R. M.<sup>3</sup>. “Protagonismo infantil en la Pascua de Resurrección salmantina: el Ángel San Miguel y el Niño Dios”. En: *Revista Pasión en Salamanca*. Ed: Tertulia Cofrade Pasión, 2007.
- “Escarnio y quema de Judas en la Semana Santa salmantina”. En: *Revista Pasión en Salamanca*, Ed: Tertulia Cofrade Pasión, 2008.
- REQUEJO, J. M. *La Alberca. Monumento Nacional*. Salamanca: Gráficas Cervantes, 1981.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, F. *La Semana Santa de los Pueblos I*. Castilla-León. Zamora: Editorial Semuret, 2004.
- SANMARTÍN, R. “Emoción y Verdad en la Experiencia de los Creyentes”. En: Carmelo Lisón Tolosana (Ed.) *Horizontes Emotivos*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.

<sup>6</sup> LORENZO, 2007.





# EL UNIVERSO SIMBÓLICO DEL CORTEJO PENITENCIAL EN LA SEMANA SANTA HISPALENSE

Ramón de la Campa Carmona

En las relaciones sociales de comunidad, inherentes al ser humano, la manifestación constituye el vehículo más eficaz para mostrar la existencia de unos intereses colectivos que se quieren recalcar o reivindicar. Ésta, generalmente, se organiza a modo de marcha hacia la autoridad u organismo competente ante el que se quiere evidenciar esta sintonía comunitaria. Este modo simbólico de expresión trasciende a la esfera de lo sagrado: es la procesión, que deriva de la palabra latina *processio*, “marcha o paso adelante”<sup>1</sup>. No olvidemos que para el hombre la vida es un camino, una andadura... Para el *homo viator* cristiano, es el camino de Cristo<sup>2</sup>.

La procesión es una movilización de la comunidad para participar en una marcha religiosa ordenada, a modo de cortejo (en torno a una imagen u objeto que se quiere honrar) o desfile (identificación del grupo con el motivo que propicia la procesión). Entre los ritos peculiares de la Cuaresma, nos interesa el culto estacional.

Los miércoles y viernes primero, y los martes y jueves después también, hacia las tres de la tarde, hora de Nona, se reunía la asamblea cristiana de Roma en una iglesia designada como lugar de cita: en ella se recitaba una oración colecta, y, entre cantos penitenciales y letanías, precedidos de la cruz procesional se dirigían pro-

cesionalmente fieles, clero y sumo pontífice a la iglesia estacional, donde se celebraba la Eucaristía.

Estas ceremonias recibieron el nombre de *estaciones*, vocablo latino que significa etimológicamente *punto de guardia*, porque en estas jornadas, de semiayuno, el cristiano montaba espiritualmente guardia. Simbolizan el camino penitencial de la Cuaresma como tránsito hacia la Pascua. Debemos situar aquí el antecedente de nuestros desfiles procesionales de Semana Santa, que se configuran también como *estaciones penitenciales*. Tanta importancia adquirió el culto estacional, que pasó a señalarse en el *Misale Romanum* postridentino de Pío V (1570)<sup>3</sup>.

Desde el origen de las Cofradías de penitencia hispalenses, se establecía en sus Reglas la estación en uno o varios templos. La *Cofradía del Dulcísimo Nazareno y la Virgen con San Juan* fundada en la Parroquial Omnium Sanctorum en 1340, aprobada por el Arzobispo Nuño de Fuentes en 1356, fijaba su estación penitencial al Real Hospital de San Lázaro desde su sede en la Ermita de San Antón del Campo de las Cruces (extramuros de la Macarena).

En 1604 se opera una unificación decisiva: se establece en el Sínodo Diocesano del Cardenal Niño de Guevara la *estación de penitencia* a la Catedral, cabeza de todas

<sup>1</sup> Cf. ALDAZÁBAL, 206-8; BERMEJO, 21; GÓMEZ GUILLÉN, 18-20; KAPELLARI, 97; MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, t. II, 246 ss.; PRADO, 363-5.

<sup>2</sup> Cf. Juan XIV, 6: “Yo soy el camino y la verdad y la vida”; Hechos de los Apóstoles IX, 1 s.: “Saulo, por su parte, respirando aún amenazas y muerte contra los discípulos del Señor, se presentó al Sumo Sacerdote, y le pidió cartas para las sinagogas de Damasco, para que si encontraba algunos que siguieran este camino, hombres o mujeres, llevarlos encadenados a Jerusalén”.

Los Obispos del Sur de España lo resumen admirablemente en su *Carta Pastoral* (nº 54): “Salir en procesión, en peregrinación o en romería supone ponerse en camino. El camino es una experiencia espiritual, es una apertura a lo nuevo, a lo desconocido. Es un “desinstalarse”. Es el abandono de todo lo que tengo para encontrar algo que valoro más que todo lo dejado. Es el paso por la soledad y el desierto, antes

de alegrarse por haber encontrado lo que se buscaba. Abrahán dejó la casa de sus padres y su patria y se puso en camino hacia la tierra que Yavé le mostró (Cf. Gén. XII, 1). El pueblo de Israel caminó durante cuarenta años por el desierto antes de ver la tierra prometida (Cf. Deut. XXIX, 4 s.). Nosotros mismos somos peregrinos y caminantes en esta tierra. Pero el camino que lleva a la vida es angosto y estrecho y pocos son los que lo encuentran (Cf. Mt. VII, 14). Hacer el camino tiene un profundo sentido bíblico cuando éste supone una experiencia que lleva hacia la conversión al Evangelio, a la entrega a Dios Nuestro Padre y a Su Hijo Jesucristo”.

<sup>3</sup> Las disposiciones posconciliares de la Sagrada Congregación para el Culto Divino también reconoce, asimismo, la importancia de este tipo de ceremonias y dispone (nº 16): “se recomienda que se mantengan y renueven las asambleas de la Iglesia local según el modelo de las antiguas ‘estaciones’ romanas”.

las iglesias de la urbe, y a la Real Parroquia de Santa Ana como su vicaria a la otra orilla del río, con lo que se da un origen remoto de la *carrera oficial*, otro elemento diferenciador de las procesiones de la Semana Mayor.

A partir de la Contrarreforma y con el apogeo de la religiosidad barroca, se va desdibujando el sentido de *estación penitencial* y se va adoptando como predominante la concepción de cortejo, a modo de un gran entierro: incluso los pasos eran denominados urnas, en honor de Cristo muerto por nosotros y de la Santísima Virgen, la primera doliente —por eso cierra el cortejo, presidiendo el duelo—. Pasan a un primer plano las imágenes titulares y su aderezo, que se exponen públicamente —haciendo de la vía templo abierto— para conmover al contemplador. Actualmente, estas procesiones penitenciales de Semana Santa son características de la religiosidad popular católica, y en particular de los pueblos mediterráneos e hispanos<sup>4</sup>.

Las jornadas del *Jueves Santo* por la tarde y *Madrugada del Viernes* son las nucleares a partir de las cuales se extienden las *estaciones penitenciales* al resto de la *Semana Santa*. Esto viene determinado por la costumbre de la visita a los *Monumentos*, lucrada por múltiples indulgencias desde la Edad Media. Acorde con la interpretación medieval alegórica de la liturgia, el simbolismo fundamental que adopta esta reserva fue fundamentalmente sentimental y anacrónico: la deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro<sup>5</sup>. A esta consideración se une la significación mística de acompañar a Jesús en la agonía del Huerto.

En las *Reglas* de 1558 de la Cofradía del Sagrado Decreto, transmite Bermejo (75), se fija la estación de penitencia en la noche del *Jueves Santo*, y se visitaban siete iglesias. Las *Reglas* de la Cofradía del Silencio de 1578, entonces en el Hospital de Jerusalén (Calle Rioja), prescriben la estación penitencial en la mañana del *Viernes Santo*, señalando la visita a cinco sagrarios de iglesias cercanas a su sede.

Un siguiente paso es extenderse a la tarde del *Viernes Santo*, a partir, sobre todo, del ejercicio del viacrucis y de la procesión del Santo Entierro y Soledad, a la que puede preceder la dramatización del descendimiento, que adquiere en muchos lugares, como en Sevilla, un carácter oficial. Luego ocupan el *Miércoles Santo*, jornada preparatoria del triduo sacro, día de la traición de Judas. De aquí pasan al *Domingo de Ramos* por la introducción de las cofradías de la Entrada en Jerusalén.

Ya en el siglo XX, al adquirir la celebración de la Semana Santa una eclosión grande y crecer la ciudad, ha invadido los días que quedaban vacíos: *Martes* (1905),

*Lunes* (1923), e, incluso *Sábado Santo*, tras la reforma litúrgica de 1956, en que la *Vigilia Pascual* pasa a la noche. En la actualidad, las procesiones penitenciales han rebasado incluso la *Semana Santa*, extendiéndose a la *de Pasión* (*Viernes* y *Sábado* anteriores).

Todo en una Cofradía está cargado de simbología, nada queda al azar ni como meramente ornamental: desde las imágenes, pasando por sus pasos y su ajuar, hasta el hábito nazareno, el propio escudo corporativo y las insignias y su orden discursivo en el cortejo, que se despliega en una compleja escenografía.

Incluso el lujo de los ricos tejidos, los bordados, la orfebrería, los marfiles... adquieren un importante carácter persuasivo, dirigidos, en clave barroca, a través de los sentidos, a los sentimientos del actor y del espectador en orden a transmutar la realidad, singularizando el tiempo al romper la rutina y al ser una repetición con matices, sobrenaturalizando o divinizando el espacio cotidiano.

La Real Academia Española denomina *atributos* al conjunto de enseres de una Cofradía. Giran alrededor de las imágenes Titulares y a la particular idiosincrasia de ésta: “hablan” de su historia, de su carácter o de la función que asume en el conjunto de las corporaciones existentes. Por lo tanto, el análisis de estos elementos se mueve dentro de los parámetros de la diversidad y de la unidad de un lenguaje común y compartido.

Desde la Cruz de Guía, que abre la procesión, se van sucediendo, en un preciso y aquilatado lenguaje icónico, una serie de secuencias simbólicas ascendentes que tienen su clímax en la aparición de la imagen en su paso, que, actualmente, se concibe más como desfile procesional que como estación penitencial, carácter que primaba en los orígenes, cuando lo principal eran los disciplinantes y penitentes y apenas había insignias, y sólo se llevaba un Crucifijo, portado por un clérigo, presidiendo la comitiva.

El cortejo penitencial va desarrollando toda una pedagogía propia que queda perfilada al alborar la Edad Moderna, y que se va desarrollando a lo largo de ésta hasta llegar a la plenitud del barroco. La puesta en escena ha variado en sus elementos pero no en su espíritu. Se muestra como una oportunidad de evangelización por el gran número de personas a las que afecta, dentro del cortejo, donde participa una pluralidad de actores que deben interpretar correctamente el papel emblemático y simbólico a ellos asignado, y fuera de éste, donde se arraciman los espectadores, muchos de ellos apartados de la Iglesia o bien con una formación insuficiente o una práctica religiosa débil.

<sup>4</sup> Hasta tal punto es su peso actual que es reconocido por la *Sagrada Congregación del Culto Divino*, que amonesta (n° 72): “Los ejercicios de piedad, como son el Vía Crucis, las procesiones de la Pasión y el recuerdo de

los Dolores de la Santísima Virgen María, en modo alguno deben ser descuidados, dada su importancia pastoral”.

<sup>5</sup> PASCHER, 150.

Es una impresionante dramaturgia de morfología barroca con su mensaje propio y en el que cada individuo, cada grupo social, tiene su rol asignado, que habla plásticamente por medio de los hábitos, de los pasos y, por supuesto, de las insignias: ya doctrinales (cruz de guía, senatus, bandera concepcionista...) ya histórico-sociales o votivas (estandartes, banderas, banderines, guiones representativos de Órdenes Religiosas o instituciones civiles, militares o eclesiásticas, o conmemorativos).

Aunque la configuración actual del cortejo penitencial arranca de finales del siglo XIX, conviene recordar que ya en el siglo XVII se cuidaba en extremo la pedagogía del cortejo penitencial, que se dirigía por un lado al intelecto, pues los diferentes elementos estaban dotados de significado, y, por otro, a la persuasión por los sentidos, por su exuberancia barroca y la nobleza de sus materiales<sup>6</sup>.

Toda esta suntuosidad declina y se pierden la mayoría de las alhajas y enseres con las revueltas político-sociales y desamortizaciones de la primera mitad del siglo XIX. En el tercer tercio de dicho siglo se detecta un resurgir con un protagonismo decisivo de la burguesía, que tiende a reemplazar lo perdido con la nueva estética imperante en la etapa isabelina, en que esa clase emergente se hace cargo de las cofradías<sup>7</sup>.

Tras el periodo crítico del sexenio revolucionario, a partir de la Restauración se inicia una línea ascendente que cuaja y llega a su época dorada en los felices años veinte. La Guerra Civil significa una importante pérdida del patrimonio religioso cofrade, lo que exige una reorganización de las cofradías afectadas y la creación de otras nuevas dentro del marco del nacionalcatolicismo y del desarrollo demográfico y urbanístico.

Tras un breve paréntesis de crisis provocado por una mala interpretación del Vaticano II y la asimilación de la transición política española, el movimiento cofrade se consolida, readaptándose el fenómeno cofradiero a la nueva situación social española y a la pluralidad religiosa, alcanzando un nuevo periodo de auge y esplendor inusitados.

Hoy se detecta una toma de conciencia del respeto debido a los usos, maneras y peculiaridades propios, necesarios para mantener o recuperar la autenticidad de las manifestaciones religiosas penitenciales, sin que esto signifique una involución o inmovilismo que paralice la evolución propia de cualquier actividad humana. Frente a unas décadas en que ha primado la forma sobre el contenido, se constata una tendencia a recuperar el equilibrio exigido entre ambas. No basta con que *esto es bonito o queda*

*bien*, sino que debe ser vehículo válido de un mensaje e integrado en un conjunto.

Empecemos a analizar los elementos más importantes del cortejo penitencial. En primer lugar la manera de abrirlo. Según González de León, en Sevilla en sus orígenes *“la forma de sus procesiones era llevar delante la manguilla, insignia primordial de estas corporaciones; los hermanos de luz con sus achas en dos filas, en el centro los penitentes y disciplinantes, y detrás un sacerdote con un crucifijo”* (13).

Esta manguilla era propia de la cofradía, distinta de la Cruz Parroquial. En las *Reglas* de 1590 del Valle, tras el muñidor iba la Manguilla llevada por el Prioste, a la que seguía el Estandarte antiguo y el moderno. En 1618 la Borriquito abría su cortejo con una manguilla de damasco azul bordado perteneciente al Amor de Cristo. La Carretería abría el cortejo en 1751 con su manguilla, así como la Mortaja en 1793.

En cuanto al lugar de la cruz parroquial, hoy por lo común abriendo los tramos del palio o integrada en el cortejo litúrgico del palio, lo cierto es que en el año 1625, como un elemento identificativo de la procedencia de las Cofradías, el Arzobispo hispalense, Luis Fernández de Córdoba, había ordenado que no salieran éstas de sus casas y conventos sin llevar en su acompañamiento y presidencia dichas insignias<sup>8</sup>.

En el cortejo del Santo Entierro descrito por el Abad Gordillo (+1644), las cruces parroquiales, con sus velos negros, iban detrás del paso del Triunfo de la Santa Cruz (nº 195, 165). En la de Pasión iba siguiendo al estandarte, antecedendo a los cofrades de disciplina, tras los que iba el paso del Señor (nº 206, 173). La Mortaja en 1793 la llevaba como última insignia delante del paso de la Piedad.

La Cruz de Guía, término propio del léxico cofrade, es la insignia que abre el cortejo procesional a partir, sobre todo, del siglo XVIII. Esta colocación quizá proceda de la ubicación aquí de la Cruz de las Toallas o del Sudario, de la que hablaremos más abajo, como es el caso de la Carretería en 1630, precediendo a las Hermanas, cuando se obligó a segregar a éstas, colocándolas delante del cortejo, que se abría por el estandarte.

En las *Reglas* de 1578 se prescribía abrir el cortejo de la Cofradía del Silencio por la Santa Cruz de Jerusalén, titular de la corporación, acompañada por ocho nazarenos con cirios, dos diputados con varas y dos con bocinas, pero ya en 1761 se estableció iniciar la comitiva con la Cruz de Guía portada por un nazareno, acompañada por otros cuatro con varas, como lo hace en la actualidad.

<sup>6</sup> Así, el cronista Ortiz de Zúñiga exclama: *“Desprecian las Cofradías en las insignias, cruces, candeleros, varas, campanillas, y otras alhajas, quanto no es preciosa plata; desdeñan en faldones de los pasos, palios, estandartes guiones y banderolas, quanto no es costosos bordados, subidas telas o terciopelos”*.

<sup>7</sup> Así Bermejo comenta: *“las insignias son también de más brillantez y primor que antes”* (50).

<sup>8</sup> En El Silencio se suscitó una fuerte oposición ante esta medida. La Cruz parroquial acabó por colocarse a continuación de los hermanos y devotos en traje militar que iban detrás del simpecado en el cortejo de la Virgen.

De la Soledad de San Lorenzo, entonces en el Carmen, el Abad Gordillo escribe: “Ordenaban su procesión de disciplina el Viernes Santo que era como ahora es, la última de aquel día con notable orden y compostura. Iba delante una cruz con ornato que llevaba un hermano de la cofradía en hábito de penitente y cubierto el rostro...” (n.º 202, 169).

El modelo actual de Cruz de Guía procede de las que acompañaban a María en su Soledad, patentizando el desamparo de María después del sepulcro. Era ésta, por lo general, plana, de madera en su color, de la que colgaba un sudario blanco, de raso o seda. Estas Cruces de Soledad, del Sudario o de las Toallas, en las Cofradías que procesionaban también una imagen de Cristo, iban generalmente abriendo la comitiva del paso de Virgen, como se documenta en 1629 para la Carretería, en que iba portada por un religioso tras el primer paso<sup>9</sup>. La sigue llevando en este lugar Los Negritos (es una simple cruz plana de madera pintada de negro de la que cuelga un sudario blanco) tras el paso de Cristo. Cuando pasaron a encabezar la procesión, eliminado el sudario, generalmente pasó a ocupar este lugar la cruz parroquial o manguilla.

De Vera Cruz, González de León comenta que hasta 1832, en que dejó de procesionar, detrás del paso del Cristo iba una cruz muy grande con sudario negro, seguida de la comunidad observante del Convento de San Francisco, distinta de la manguilla, que abría el cortejo, y de la Cruz Parroquial, ubicada delante del palio.

Según el citado autor, la generalización de la Cruz de Guía abriendo el cortejo en Sevilla hay que fijarla a principios del siglo XIX. De la Cofradía de la Macarena dice: “no tuvo ninguna reforma (a excepción de las generales) hasta principios de este siglo, que quitó la manguilla, puso la Cruz y llevó hermanos con capirotos” (63).

Refiriéndose a la Cofradía de las Cinco Llagas, comenta que, al reanudar su estación penitencial en 1804, después de no efectuarla desde 1777, “hizo de nuevo sus insignias y demás útiles, quitó la manguilla sustituyéndola con una cruz de caoba” (25). Igual y en la misma fecha comenta de la del Amor: “Entonces se le dio la nueva forma con que sale en el día, quitando la manguilla, sustituyéndola con la cruz” (34).

El mismo fenómeno registra el mismo autor con la Cofradía de la Columna y Azotes, que, al reanudar su estación penitencial en 1807, tras no hacerla desde 1788, “quitó la manguilla, y llevó hermanos con túnicas de nazarenos”. (57). De la extinta del Despedimiento de San Isidoro, que no salía desde 1787, González de León

apunta que “en sus dos últimas salidas [1817 y 1818], llevó Nazarenos y Cruz en lugar de manguilla” (39). Un año después adoptó esta misma costumbre la de la Lanzada. La de la Mortaja salió de esta nueva forma en 1819, tras no salir desde 1798.

La Cofradía del Museo conservó la antigua costumbre hasta el año 1827, en que empezó a sacar Cruz y nazarenos. Igual se dice de la Cofradía de la Cena cuando vuelve a realizar su estación de penitencia en 1830, tras no efectuarla desde 1768; del Santo Entierro, que salió en el mismo año después de treinta y tres de suspensión, y de Los Negritos de Sevilla, cuando volvió a procesionar en 1849, tras sesenta y tres años sin hacerlo.

Pasemos ahora al estandarte, la insignia representativa de la Hermandad<sup>10</sup>. La forma propia de los cortejos penitenciales era llevar como estandarte una bandera en su origen cuadrada de 1x1,50 m. aproximadamente, enrollada o recogida en la parte inferior en señal de luto, primero con la mano, luego con un cordón, que lleva en su centro bordado o aplicado de metal el escudo de la corporación.

Posteriormente se empezó a confeccionar ex profeso para ser recogida, adoptando la forma actual rígida fusiforme, redondeada en su parte inferior, debido a una formaleta interior. Ésta va sujeta a un asta metálica rematada por lo común por una cruz, y recogida por un doble cordón, que, partiendo del remate, se recoge en la parte inferior del escudo, dejando colgante una faldilla. Por el reverso, quedan cosidos los lados de la bandera, dejando un hueco para poder asir el mástil.

El tejido más común utilizado es el terciopelo. El color o los colores empleados son los emblemáticos de la Cofradía. El escudo suele ir bordado en oro y sedas, aunque también puede ser de aplicación de orfebrería. El resto del estandarte aparece, a veces, totalmente recubierto de bordados o aplicación de placas de metal. En él se pueden prender o colgar alguna condecoración o medalla votiva entregada a la Hermandad. En Sevilla es denominado popularmente *bacalao* por su silueta. La forma habitual de portarlo es echarlo al hombro. Preside todos los actos corporativos de la Hermandad.

Según González de León tras el *Sínodo Diocesano* de 1604, los cortejos procesionales “variaron algún tanto su forma, pues establecieron nuevas, o más insignias, principalmente los estandartes que todas lo tenían, y era el que usaban para otras procesiones fuera de la Cofradía” (16). Lo cierto es que en el

<sup>9</sup> Bermejo resume así todo lo expuesto: “La Santa Cruz con que hoy dan principio esos actos, en vez de la Manguilla que antes llevaban, no es nueva en las cofradías [...]. En lo antiguo fue conocida en sus procesiones conservándose todavía algunas de aquel tiempo, entre ellas, la de la Cofradía de los Negritos. El lugar, empero, que entonces ocupaba era distinto; pues iba en el centro de la procesión, llevada por un sacerdote o religioso, y de los brazos del sagrado Madero pendía un sudario, por lo cual la llamaban la Cruz del Sudario o de las toallas” (56 s.).

<sup>10</sup> El *Diccionario de Autoridades* lo define así: “Se llama también el que usan las Comunidades Religiosas y Cofradías, el qual es más largo que ancho, y se suele guarnecer de almenillas y llevar borlas pendientes. Hácese de varias telas y colores, pintando en él la imagen de su Comunidad o Cofradía. Elévase assimismo en un mástil” (1726: 627).

traslado de la Virgen de los Reyes a la Capilla Real de la catedral hispalense, efectuado en 1579, asistieron treinta Cofradías penitenciales con sus guiones y estandartes.

El Abad Gordillo, hablando de la Vera Cruz, nos dice: *“Llevan su estandarte negro de tristeza (aunque en las fiestas solemnes es verde) con una cruz bermeja”* (n.º 175, 152); ello nos induce a pensar que las más antiguas cofradías, al empezar a sacar el estandarte en las estaciones penitenciales, tenían uno especial de luto para ello, en este caso semejante a la seña de la Catedral, de la que después hablaremos.

El mismo, del Silencio, comenta: *“Llevaban su estandarte morado y en él dibujadas de oro las cruces, que llaman de Jerusalén en las cuatro esquinas del estandarte y una cruz grande de la misma forma en medio de él, y en su principio junto al estandarte iba la imagen de Cristo Nuestro Señor con la Cruz sobre los hombros, solo, sin otra alguna figura, con una túnica o vestidura de tafetán morado...”* (n.º 183, 158). El color morado es el mismo de las túnicas de los penitentes, que imitan la de Cristo.

El citado Abad, en su descripción del cortejo del Santo Entierro, nos dice que el estandarte de damasco verde con cruz blanca de lo mismo de Nuestra Señora de Villaviciosa salía detrás de los veinticuatro niños de la Doctrina con hachas amarillas y la Cruz ordinaria de los entierros. Delante del paso de la Santa Cruz iba otro estandarte de raso liso negro con la cruz roja, con vara y cruz de remate de plata.

De la Soledad del Carmen, hoy en San Lorenzo, dice que abría el cortejo una cruz, luego las mujeres y, tras éstas y delante del primer paso de la Cruz desnuda sobre el Calvario, *“el estandarte de la cofradía de color negro, acompañado con sus luces y bachas grandes de cera blanca con la insignia de la cofradía puesta en ellas, que es un cruz grande de color negro”* (n.º 202, 170). González de León comenta que ya en el siglo XVII la Cofradía del Silencio llevaba el estandarte detrás de las mujeres, hermanas y devotas, que iban colocadas tras la Cruz de Jerusalén, que abría la procesión.

En algunas cofradías el estandarte, hasta la incorporación de las cruces de guía, abría marcha, como en Pasión, según el propio Gordillo: *“Llevan primero su estandarte blanco con cruz carmesí y muy bien acompañados de luces”* (n.º 206, 173).

En la actualidad suele anteceder a la presidencia, inmediatamente delante o abriendo el último tramo, del paso en el que va el Hermano Mayor, que suele ser el último, aunque esto puede variar por colocarse delante de la imagen más carismática de la Cofradía. Así, en San Esteban, los Estudiantes, Lanzada, Silencio o Gran Poder, van delante del paso de Cristo y no del palio, que es lo más común.

La Presidencia, que va cerrando el cortejo, justamente delante del acompañamiento litúrgico, va portando varas, como el acompañamiento de muchas insignias, que en su origen estaban reservadas a los Oficiales de la Hermandad.

Las varas<sup>11</sup>, junto con pértigas, báculos y bastones de mando, símbolos de autoridad, atributo de jurisdicción, nos exteriorizan la naturaleza de la cofradía como persona jurídica erigida canónicamente por la Iglesia y con entidad reconocida en la esfera civil.

Éstas se componen de una pértiga rematada en su parte inferior por una contera o regatón y en la superior, por una cabeza que representa el escudo corporativo, parcial o totalmente reproducido, otro emblema a propósito de la insignia a la que acompaña, o la propia imagen titular, que en algunas ocasiones se cobija debajo de un templete.

Los diputados o celadores, que van al cargo de los diferentes tramos o secciones del cortejo, suelen llevar varas de pequeño tamaño, o, en otras, un palermo o cirio apagado (blandoncillo de cera), cilindro de madera pintada del color de los cirios y, a veces, encerado, rematado con un pabulo en lazo para poderlo llevar con comodidad. En algunas cofradías los diputados llevan *canastillas*, de mimbre o madera, forradas a veces de terciopelo y con apliques de orfebrería, para llevar en su interior cerillas, pabulo, imperdibles, la lista de los cofrades del tramo y cualquier otra cosa necesaria.

González de León señala de El Silencio que *“sus atribuciones son las de dirigir, y ordenar la procesión, y relevar al Nazareno que se le ofrece alguna diligencia, ínterin la evacua. El canasto es una distinción de mando o de gobierno”* (68). Según Bermejo, eran *“para recoger la cera desprendida de los cirios o bachas que van en estas procesiones; y también, para que cuidasen los que las llevan, de las luces o alumbrado de los acompañantes. En algunas hermandades las atribuciones de los hermanos canastillas son las de los diputados de gobierno”* (58).

El libro de Reglas contiene la normativa de la incorporación y sus privilegios o derechos. Se constituye, así, no sólo en el instrumento regulador de la Cofradía y, por ende, de la estación de penitencia, sino también, por su carácter público, en instrumento para defenderse de cualquier lesión que se le quiera infligir por agentes externos, como conflictos de precedencias, injerencias de autoridades, etc. No es, por tanto, estrictamente, una insignia, sino un documento jurídico.

Suele corresponder a un secretario, notario de la Hermandad, llevarlo, a veces provisto de una pértiga de autoridad, acompañado de nazarenos con varas o pértigas. Se empezaron a llevar en los primeros tramos por sí se planteaba algún conflicto en la calle, algo muy frecuente, pues

<sup>11</sup> Covarrubias las define así: *“Otra diferencia de varas son las que traen el día de hoy los alcaldes de corte, los corregidores, sus tenientes y alcaldes, los jueces pesquisidores, los alguaciles y los demás ministros de justicia, por ser tan solamente insignia y animadvertencia al pueblo”* (952). El *Diccionario de Autorida-*

*des* recoge el mismo significado: *“Significa también la que por insignia de jurisdicción trahen los Ministros de Justicia en la mano, por la qual son conocidos, y respetados [...] Figuradamente se toma por la misma jurisdicción, de que es insignia, o por el Ministro que la tiene”* (1737: 421).

se censuraba en el Título XI de las *Constituciones Sinodales* de Sevilla de 1604: “Y así mismo mandamos que nuestro Provisor [...] les señale las calles por donde cada una ha de ir y la hora en que ha de salir y la orden que sobre esto le dieron; mandamos que las guarden y cumplan y no vayan ni pasen contra ella en manera alguna, ni se encuentren ni riñan sobre el pasar antes la una que la otra”. Las Penas de San Vicente lo lleva aún abriendo el segundo tramo.

El Senatus es una de las insignias más antiguas de la Semana Santa. Aunque profana, se ve justificada porque simboliza la historicidad de la Redención del Hijo de Dios. Es un lábaro romano, en el que van inscritas las letras SPQR, siglas de *Senatus Populusque Romanus*, de tela bordada o de metal, montado sobre un asta que suele ir rematada por una moharra o por un águila rodeada por corona de laurel. En muchos senatus de Cofradías se introduce sobre las siglas S.P.Q.R. una falera o tondo con el busto de Tiberio, emperador cuando Cristo fue condenado a muerte.

La introducción de éste hay que buscarlo en las centurias de romanos que participaban en los autos de Semana Santa y en los cortejos penitenciales, recordando la guardia que condujo a Jesús al Calvario y lo custodió hasta la entrega de su cadáver a José de Arimatea y después la que Pilato puso ante el Sepulcro de Cristo.

Según las *Reglas del Valle* de 1590, iba tras el paso de la Coronación. González de León indica que El Silencio en el siglo XVII la llevaba como tercera insignia del paso del Señor, tras la Cruz de Jerusalén, que abría el cortejo, y el estandarte, precedido de “un cuerpo de hermanos y devotos en traje militar, con velas de a libra, que ascendía doscientos”, acompañado de cuatro nazarenos con hachetas de cuatro libras (80).

En el siglo XVIII, la mentalidad ilustrada decidió eliminar la presencia de personajes vivientes históricos y alegóricos, incluidos los soldados romanos, por considerarlos grotescos, indecorosos y anacrónicos. Esto hizo que el senatus, en un principio portado por un romano escoltado por dos Hermanos, pasara a ser llevado por un nazareno cuando, en el XIX, se vuelve a generalizar el uso de la túnica entre los participantes en la procesión, aunque el historicismo de la segunda mitad del siglo XIX recuperara, en gran parte, si bien transitoriamente, las centurias o escuadras.

En Sevilla, por esta época, sacaron Hermanos a la romana: la Cena, la Columna y Azotes, el Cachorro, la O, Montserrat, la Piedad de Santa Marina o el Cristo de San Agustín. La Amargura llevó una centuria aún en los años cincuenta del siglo; hoy sólo la llevan la Macarena,

los populares *armaos*, con su barroquizante y anacrónico uniforme, el Santo Entierro, que presenta, sin embargo, una reconstrucción historicista, y la Puente Cedrón, que reproduce la guardia del Templo.

Para Bermejo “su uso es bastante antiguo en las procesiones de Semana Santa” (57). En el inventario de 1620 del Gran Poder se lee: “más un pendoncillo de terciopelo con letras de oro S.P.Q.R. y fleuco”. En 1736 el platero Francisco de Valdés entregó un senatus a la Hermandad de Los Negritos. En el inventario de 1763 de la Cofradía del Patrocinio aparece un senatus de terciopelo celeste llano con cordones y borlas de seda.

Normalmente abre el segundo tramo del paso de Cristo, escoltado por varas, pues al no ostentar imagen sagrada, no lleva faroles alumbrándola. Las Penas, en cambio, lo sitúa tras el Libro de Reglas, la Quinta Angustia detrás de la Bandera del Dulce Nombre y la Trinidad abriendo el cortejo del segundo paso, en el que se representa el Calvario. Algunas, incluso, no lo tienen, como el Valle y la Soledad de San Buenaventura.

La bandera es una pieza de tela cuadrilonga adosada a un mástil que ostenta los colores y escudos de la cofradía, motivos sacramentales, marianos, pontificios, etc. El uso de las banderas en los cortejos penitenciales es algo generalizado y muy antiguo<sup>12</sup>.

La bandera concepcionista, según González de León, es la más antigua de los cortejos penitenciales, ideada en pleno fragor de la contienda immaculista por la Cofradía del Silencio a propuesta de su Hermano Mayor Tomás Pérez en 1617<sup>13</sup>. Es una bandera votiva, denominada Bandera Blanca, para ser llevada delante del paso de Virgen, ante la presidencia.

Según González de León, la segunda Cofradía que llevó bandera fue la del Gran Poder, que “en 1782 quitó la manguilla y el Senatus, puso la cruz y la bandera y llevó nazarenos. También la de Jesús [El Silencio] se quejó de este hecho, que era contra sus privilegios o escepciones” (102). La tercera, en el paso de Cristo, fue la del Amor al reanudar se estación en 1804: “Estrenaron muchos efectos, y la bandera que fue la tercera cofradía que la usó, pues antes sólo la usaban, la de Jesús Nazareno, que llevaba la que levantó en defensa de la Concepción de nuestra Señora y la del Gran Poder, que la tenía en lugar del Senatus” (34).

Esta bandera de Cristo tiene su origen en la bandera de tafetán negro, de luto, dividida en cuatro partes por una cruz roja, color martirial, izada en mástil también negro rematado en una pequeña cruz, conocida por la Santa Señal o Estandarte de la Cruz, que se ondeaba en las catedrales españolas como signo del triunfo de la

<sup>12</sup> El *Diccionario de Autoridades* define la voz *abanderados* de la siguiente manera: “En Salamanca llaman así a los que llevan el Viernes Santo y el Domingo de Pascua de Resurrección en las procesiones unas banderas con diferentes insignias, cuyo encargo es honorífico y solamente se encomienda a personas conocidas” (1726: 5).

<sup>13</sup> En Cabildo General de veintinueve de septiembre de 1615 acordó hacer voto y juramento de sangre immaculista, que habría de ser renovado anualmente.

Cruz en la ceremonia conocida como *Santa Señá* u *Ostensión de la Bandera*. Esto lo confirma la noticia de González de León de que tras el paso de la Santa Cruz, en el Santo Entierro, la Compañía de Banderas iba arras-trando banderas de tafetán negro y cruz roja.

En las *Reglas* de 1538 de la Vera Cruz se prevé que la procesión ha de abrirse por la seña negra con la cruz roja, portada por un mayordomo, distinta del estandarte que utilizaba en el resto de las procesiones. En las del Gran Poder de 1570 se coloca detrás de los veinticuatro Niños de la Doctrina con su Cruz de los Entierros.

Posteriormente las Hermandades las colocan en el cortejo de Cristo, empleando comúnmente los colores representativos de la Hermandad, que lucen sus túnicas de nazareno, enriquecidas a veces con escudos en su parte central. Conservan, por ejemplo, la bandera negra con la cruz roja originaria la Sed. La bandera de Virgen surge a imitación de la del paso de Cristo. Tiene la misma estructura y suele combinar en los colores del fondo y de la cruz los colores normalmente marianos: blanco, azul y celeste fundamentalmente.

El número de banderas ha aumentado ostensiblemente en el siglo XX, puesto que los cortejos han ido aumentando y sofisticándose, ideándose nuevas insignias para separar los tramos de nazarenos. Algunas nos hablan de algún título o carácter especial que posee la Cofradía, como la bandera pontificia<sup>14</sup>, que portan la Estrella, la Amargura, el Amor, San Gonzalo, la Vera Cruz, los Estudiantes, San Benito, la Candelaria, el Dulce Nombre, el Cristo de Burgos, el Prendimiento, la Exaltación, Montesión, la Quinta Angustia, el Silencio, la Macarena, la Esperanza de Triana, la Carretería, la O, San Isidoro, Montserrat, la Trinidad, la Soledad de San Lorenzo, o la Bandera o Pendón Sacramental<sup>15</sup>, propia de la Cofradías del Santísimo, que llevan la Amargura, el Museo, el Cerro, San Benito, la Soledad de San Lorenzo.

Algunas cofradías han tenido históricamente o tienen actualmente relación o vínculo con Congregaciones Religiosas o instituciones civiles y militares, por lo que incluyen en su cortejo banderas que las representan. La Columna y Azotes procesiona el Pendón Morado de Castilla. La Soledad de San Lorenzo lleva una Bandera Carmelitana, que recuerda la residencia de la corporación desde 1587 a 1810 en la extinta Casa Grande del Carmen y el hermanamiento con su comunidad. Ha sido portada en varias ocasiones por un religioso carmelita. Es conocida la relación de la Paz con el ejército,

pues fue fundada por excombatientes de la Guerra Civil en 1939, por lo que el Regimiento de Ingenieros nº 2 hizo donación de su propia Bandera.

Otra bandera mariana, que surge a modelo de la Concepcionista, es la Bandera Asuncionista, que recuerda el dogma de la Asunción en cuerpo y alma a los cielos de María. Normalmente es de raso o damasco blanco o celeste y puede llevar una imagen de la Virgen Asunta y una leyenda alusiva a este misterio mariano o a la fecha de la definición dogmática. Va lógicamente en la comitiva de la Virgen.

En 1954 el Papa Pío XII Pacelli, en el centenario de la definición dogmática de la Inmaculada, promovió la confesión de la Realeza de María. La Hermandad de la Cena de Sevilla hizo entonces una bandera, a modelo de la concepcionista del Silencio, blanca, con mayúsculas en oro: *María Reina Emperatriz del Cielo y de la Tierra*.

También pueden representar las banderas a Titulares que no procesionan o santos relacionados con las cofradías respectivas. La Trinidad de Sevilla procesiona la Bandera blanca de San Juan Bosco de la Asociación de Antiguos Alumnos Salesianos, por la vinculación con el colegio anexo a su sede canónica. La Bandera del Beato Cardenal Marcelo Spínola de la Soledad de San Lorenzo, Hermandad de la que fue Hermano Mayor Honorario desde 1897, es de 1987, año de su beatificación.

En época contemporánea han proliferado también, al necesitarse insignias para nuevos tramos, los banderines y guiones, que desarrollan la misma casuística de las banderas, difiriendo sólo en su tamaño. Son muy abundantes los que representan grupos o actividades nacidas dentro de las Cofradías: bolsas de caridad, grupos jóvenes.

El simpecado<sup>16</sup> es un estandarte con forma de repostero de tela, terciopelo, seda o damasco, pendiente de un asta, presidido generalmente por una imagen de la Inmaculada, en pintura o escultura, o alguna inscripción o emblema mariano concepcionista, montado en un asta, acabado en su parte inferior en forma de corneta (con puntas al batiente). Abunda para él el azul y el celeste, colores concepcionistas por excelencia. La Cofradía del Silencio lo creó en 1619, y lo llevaba abriendo la comitiva de la Virgen, acompañado de cuatro nazarenos con hachetas, dos con bocinas y dos diputados con varas. De Sevilla se difundió por el resto de la geografía andaluza durante el periodo barroco,

<sup>14</sup> De raso amarillo y blanco a dos mitades, la llevan las Hermandades que gozan del ejercicio de dicho título, bordándose o pintándose en ella el escudo del Sumo Pontífice que hizo la concesión. El asta, por lo general de metal plateado o dorado, va rematado por la cruz patriarcal (dos travesaños) o papal (tres travesaños) o por el escudo pontificio (tiara y llaves).

<sup>15</sup> Suele ser rectangular de raso, damasco o terciopelo blanco o rojo, recogida en su parte inferior pero sin estructura interior. Lleva

al centro bordado o pintado una custodia, a veces adorada por ángeles, y alegorías eucarísticas, como el trigo o las uvas. El asta suele ser de orfebrería y rematarse por una cruz.

<sup>16</sup> Es definido por el *Diccionario* de la Real Academia como “*insignia que en las procesiones sevillanas abre marcha en la sección de cofradías de la Virgen, y que ostenta el lema sine labe concepta*” (1882), voz aceptada en 1968.

generalizándose a partir de la definición dogmática inmaculista de 1854.

La misma forma y nombre que los simpecados adoptan también los estandartes marianos con otros títulos de la Virgen. En la actualidad aparecen incorporados a los cortejos penitenciales después de fusiones con Hermandades letíficas, que suelen proceder de los de diario de rosarios públicos, por lo general rojos, por ser éste el color asignado a dicha práctica religiosa, o de los de gala, blancos o del color propio del título mariano correspondiente.

### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 1997 (tres volúmenes).
- AA. VV. *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 1998 (cuatro tomos).
- AA. VV. *Misterios de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 1999 (cinco tomos).
- AA. VV. *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio Cultural y Devocional*. Sevilla: Fundación El Monte, 2003.
- ALDAZÁBAL, José. *Gestos y símbolos*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 1989.
- BERMEJO CARBALLO, José. *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador, 1882.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid 1611). Madrid: Castalia, 1995.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J.; Federico GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO & Antonio MAÑES MANAUTE. *Anécdotas, leyendas y curiosidades inéditas de la Semana Santa de Sevilla*. Madrid: El Correo de Andalucía, 2002 (nueve volúmenes).
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Estudio histórico-institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla* (vulgo "El Silencio"). Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1987.
- GÓMEZ GUILLÉN, Ángel. *Religiosidad popular. Aproximación teológica y pastoral*. Arzobispado. Sevilla: Instituto de Liturgia "San Isidoro", 1997.
- GÓMEZ LARA, Manuel, & Jorge JIMÉNEZ BARRIENTOS. *Semana Santa. Fiesta Mayor en Sevilla*. Sevilla: Alfar, 1990.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, 1852.
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. "Simbología del cortejo: las insignias", en: *Esperanza de Triana*, t. II, pp. 156-169. Sevilla: Tartessos, 1996.
- KAPELLARI, Egon. *Signos sagrados*. Herder: Barcelona, 1990.
- LENCINA JIMÉNEZ, José Antonio. *De la Heráldica y Títulos de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: 1981.
- MACÍAS MÍGUEZ, Manuel. *Antecedentes históricos de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio*. Sevilla: Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Patrocinio, 1982.
- MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, Gregorio. *Manual de Liturgia Sagrada*. Madrid: Editorial del Corazón de María, s/a.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio. "La procesión: nazarenos, insignias y penitentes", en: *Sevilla Penitente*, t. III, pp. 57-119. Sevilla: Gever, 1995.
- NIÑO DE GUEVARA, Fernando. *Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilmo. y Revmo. Sr. D. \_\_\_\_\_, Cardenal Arzobispo de Sevilla, en el Sínodo que celebró en su catedral el año 1604, y mandadas imprimir por el deán y cabildo, canónigos in sacris, sede vacante*. Sevilla: Alonso Rodríguez de Gamarra, 1609.
- OBISPOS DEL SUR DE ESPAÑA. *Las Hermandades y Cofradías. Carta Pastoral de los Obispos del Sur de España*. Madrid: PPC, 1988.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*. Madrid: Imprenta Real, 1796.
- PASCHER, J. *El Año Litúrgico*. Madrid: BAC, 1965.
- PRADO, Germán. *Curso Popular de Liturgia*. Madrid: FAX, 1935.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1737 (5 tomos).
- *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- RIBELOT, Alberto. "La Seña u ostensión de la sagrada bandera", en: *Retablo*, n.º 3, pp. 24-25. Sevilla: Moncase Club, 1989.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José; Federico DE LA CONCHA DELGADO Y Manuel SOUSA SOUSA. *Aproximación a la Historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja*. Sevilla: Hermandad de la Sagrada Mortaja, 1993.
- SAGRADA CONGREGACIÓN DEL CULTO DIVINO, *Carta circular sobre la preparación y celebración de las fiestas pascales* (16-I-1988).
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 1982.



# TRAS LOS PASOS DEL NIÑO RESUCITADO

M.<sup>a</sup> Elena Collado Sánchez

La Semana Santa es tiempo de exteriorización de sentimientos individuales y colectivos, es en definitiva manifestación cultural, un hecho ciertamente complejo que comprende múltiples aspectos. Podemos entender la Semana Santa como un *acto absoluto*, donde el ritual ayuda a conjugar lo sagrado con lo profano. Podría resultar muy fácil caer en la tentación de generalizar acerca de los procesos socio-culturales que se producen en la Semana Santa, pero hemos de tener en cuenta que ésta no es un fenómeno que se nos presenta con similar intensidad a lo largo de la historia, ni tan siquiera en el momento actual, existiendo múltiples factores responsables de este hecho. Lo que sí parece contrastable es que los actos y rituales que se realizan durante toda la Semana Santa adquieren una importancia trascendental, ya que se producen en un tiempo no corriente, que ocurre solo una vez al año, un tiempo que no pertenece a la cotidianidad, y que el pueblo vive como tiempo sagrado. El espacio se sacraliza igualmente y las imágenes religiosas adoptan nuevos significados aunque el significante permanezca.

Para intentar ilustrar lo anteriormente dicho, y coincidiendo con una historia que llegó a mis oídos, me propuse recabar información acerca de una de estas celebraciones de la Semana Santa andaluza, en concreto de la Semana Santa cullera.

Aparentemente todo comienza el día en que mi informante principal, Manuel, se inscribió en la Hermandad Sacramental del Santísimo de Cúllar-Vega —entre otras consideraciones— una expectativa muy singular: la de llegar a ser Mayordomo de la Hermandad<sup>1</sup>. Dicho de esta forma parece una cuestión baladí, y lo sería si no se diese la circunstancia de que el padre de

Manuel también se había inscrito años atrás, en sus tiempos mozos, y además porque la espera de Manuel se prolongó durante treinta años.

Me pregunté qué era lo que tenía de particular el hecho de la mayordomía, por qué esperaban con tanta emoción el momento, y por qué en los meses previos, la vida emocional y económica de la familia giraba en torno a ese acontecimiento.

Descubrí que las funciones del Mayordomo son muchas y variadas y que se desarrollan a lo largo del año, básicamente centradas, eso sí, en celebraciones religiosas —por ejemplo encabezar procesiones, ofrendas florales, entrega de palmas y de ramas de olivo en el Domingo de Ramos, lavatorio de pies del Jueves Santo etc.—, además de ir de casa en casa cobrando la cuota a los Hermanos. Pero el cometido principal, el motivo de gozo primero de este informante, era que por unas horas iba a tener en su casa la imagen del Niño Resucitado, muy venerada en Cúllar-Vega. Al ver como a Manuel se le empañó la mirada cuando lo explicaba me surgieron infinidad de preguntas, y fue lo que hizo que me decidiera a llevar a cabo esta investigación.

## PRELUDIO ETNOGRÁFICO

Cúllar-Vega es un municipio situado a 9 km de Granada capital, emplazado en el centro de la Vega granadina con los ríos Genil y Dílar regando sus prolijas huertas, y con interminables hileras de chopos jalonando su contorno. Constituye uno de los 168 municipios que tiene la provincia de Granada. En la actualidad la población es de unos 6658 habitantes, siendo el 50'92 hombres y el 49'08 mujeres<sup>2</sup>. Está centralizada en la zona del

<sup>1</sup> Cuando una persona se inscribe en la Hermandad Sacramental se le ofrece convertirse en Hermano activo (los que en su día quieren llegar a ser Mayordomos), o en Hermano asociado. La cuota es la misma en ambos casos, 20 euros.

<sup>2</sup> Padrón del 2008.

núcleo urbano en una gran mayoría, alrededor del 72%, y en la urbanización El Ventorrillo el resto, salvo aproximadamente un 1% de la población, que está diseminada en cortijos. Es un municipio muy dinámico, con un elevado índice de población joven y activa, propiciado en parte por el regreso de los jóvenes a su pueblo, y también porque dada la cercanía con la capital granadina, mucha gente toma Cúllar-Vega como segunda residencia. Podemos concluir que la población ha crecido considerablemente desde hace unas décadas al convertirse Cúllar-Vega en lugar tanto para primera como para segunda residencia.

El modelo de organización de la actividad económica es el familiar de forma preferente, y sus principales fuentes de ingresos son la agricultura —con sus secaderos de tabaco—, ganadería —ganado caprino principalmente—, y la construcción —con más de treinta empresas constructoras asentadas en la zona—. El sector servicios está bastante desarrollado aunque en constante modificación, sobre todo debido a la aparición de las grandes superficies comerciales.

Cúllar-Vega es un pueblo de estética sencilla en sus orígenes y que ha ido modificando su fisonomía con el paso del tiempo. A ello han contribuido las épocas de bonanza económica, lo que ha permitido el crecimiento del pueblo con la construcción de varias urbanizaciones. Probablemente ese haya sido el cambio más sustancial en la cartografía cullera desde que en 1571 la villa fuese repoblada por colonos tras la expulsión de los moriscos por Felipe II y se fijaran las lindes de esta población.

En el núcleo urbano hay dos enclaves que gozan del respeto y admiración de los habitantes de Cúllar, aunque por motivos diferentes, uno es el aljibe —reminiscencia de sus antecedentes moriscos—, y el otro es la Iglesia de La Asunción, construcción del siglo XVI de típico estilo mudéjar, mezcla de arte islámico y cristiano. Construida en ladrillo, de planta rectangular, con un exterior bastante austero, presenta una torre en la que redoblan cuatro campanas llamadas popularmente “La Gordá”, “La Mediana o Clara”, “El Esquitín” y “la de hierro”. En su interior, destacan dos retablos barrocos que acogen a los patronos del pueblo, San Miguel —magnífica imagen en madera policromada— y Nuestra Señora del Rosario. Además hay una imagen, sin gran valor artístico, pero de gran veneración por parte de los culleros, que es la imagen del Niño Resucitado (eje central de este estudio). Es una talla en madera que representa un Niño Jesús de pie, con una mano levantada en posición de bendecir, y con

todos los aditamentos propios de su santidad. Esta es la imagen que saca en procesión la Hermandad Sacramental<sup>3</sup> el domingo de Resurrección también llamado *domingo de petardos*.

En este estudio preliminar de la Semana Santa en Cúllar-Vega, he podido constatar que tanto el Jueves como el Viernes Santo se celebran con procesiones, Misas y rituales similares a los de otras comunidades —es impresionante la Procesión del Santo Entierro—. Cuando cambia el ritmo con respecto a las otras Semanas Santas es el Sábado Santo, también llamado Sábado de Gloria. A las doce de la mañana, la imagen del Niño Resucitado es conducida desde la Iglesia de la Asunción, hasta la casa del Mayordomo. No está muy claro desde cuando se lleva a cabo este ritual, pero referencias orales de los más viejos del lugar, lo sitúan a finales del siglo XIX.

Porta la imagen en brazos, en esta ocasión, un muchacho de trece años, sobrino de una de las mujeres encargadas a lo largo del año de cuidar y vestir al Niño, las llamadas camareras del Niño Resucitado. La imagen es recibida a la puerta por toda la familia, la mujer del Mayordomo, Antoñita, la coge en brazos y la conduce al interior entre vítores: “Viva el Niño Resucitado”, “Viva lo más grande de Cúllar-Vega que entra en esta casa”, “Viva la gracia de Dios”, coreados por una buena parte de los habitantes del pueblo, que allí se han dado cita. En un momento dado, alguien grita “Resucitaaaao” alargando mucho el sonido de la “a”, y la gente contesta “Guapo”, vuelven a gritar “Resucitaaaao” y se escucha de nuevo “Guapo”, y por tercera vez “Resucitaaaao” y ahora la respuesta es “Guapo, guapo y guapo”, así todo el tiempo mientras suben las escaleras que dan acceso a la vivienda.

Una vez dentro de la casa, la venerada imagen es colocada en un lugar de honor “la mejor habitación de la casa” según me cuenta Antoñita, y que ha sido preparada con esmero, como el resto de la casa, durante los meses anteriores —paredes recién pintadas, los mejores cortinajes, los suelos brillantes y pulidos—, todo reluciente, y allí, rodeado de infinidad de enormes ramos de flores, el Trono está preparado para recibir a su dueño, al Niño de Cúllar, que está en brazos de Antoñita y que ella se encarga de pasar a cada uno de sus hijos para que lo sostengan por un momento, en definitiva para que lo toquen y “para que el Niño los toque y los proteja, chiquilla.”. No puede parar de llorar y me comenta “*niña*, llevo tanto tiempo esperando este momento que no me parece que esté pasando, es lo más grande tener al Niño

<sup>3</sup> La Hermandad Sacramental del Santísimo a la que pertenece Manuel, es la más grande en cuanto a número de hermanos de las que existen en Cúllar-Vega. No hay datos de cuando se creó —los primeros documentos son de 1939— ya que los archivos se quemaron en la guerra civil, pero se cree que puede datar del siglo XIX. Me comenta

uno de los hermanos que, ante la desaparición de otras Hermandades, la Sacramental asumió el cuidado y custodia de sus devociones, como ocurrió con la extinta Hermandad de San Miguel, pero que en la actualidad, parece que hay un resurgir de estas agrupaciones.

en mi casa”. Por su parte Manuel le da la bienvenida a la imagen diciendo: “quiero darle la bienvenida al Niño a mi casa, y que aunque esta noche nos lo llevemos, que permanezca siempre en ella”, no hay ni uno solo de los presentes que no esté emocionado, y se escuchan palmas y nuevos vivos al Niño. La imagen es colocada en su pedestal por un Manuel también muy emocionado, que la lleva en brazos y la deposita delicadamente en su lugar, mientras que las camareras del Niño repasan y estiran el vestido de la imagen para que quede correctamente colocado. El pedestal estaba en la casa desde unos meses atrás, cuando Antoñita lo recogió en el salón parroquial, que es donde está guardado durante el año, y se encargo de restaurarlo “chiquilla, ¿a que parece nuevo?”. Me cuenta que un mayordomo anterior pidió prestado a una Cofradía de Granada un paso muy repujado y muy bonito para llevar en procesión al Niño, pero que ellos prefirieron llevarle en el trono que tiene habitualmente en la Iglesia. Además, Antoñita con la ayuda en particular de una de sus primas, ha preparado un altar repleto de ramos de flores, que han ido aumentando con las aportaciones de vecinos y amigos. Otra conocida, le ha prestado dos ángeles muy grandes que ella ha colocado flanqueando la imagen del Niño.

Durante todo el tiempo la gente vitorea y grita algunos olés al Niño, y en un momento dado, una mujer del pueblo, prima de la familia, entona una canción que por su ritmo es un son colombiano, y que dice:

“Mi Cúllar guarda un tesoro, mi Cúllar guarda un tesoro, que no está en el mundo entero. Y el Niño Resucitao, el Niño que yo más quiero, el Niño Resucitao, el Niño Resucitao, lo mejor del mundo entero. No hubo escultor que te hiciera, no hubo escultor que te hiciera ni mano que te tallara, tú bajaste del mismo cielo y a quedarte aquí en tu casa, y tu casa es Cúllar-Vega, y tu casa es Cúllar-Vega que te quiere y que te guarda. Y decir yo soy cullero es un orgullo p’ a ti, y aunque seas tan pequeño, y aunque seas tan pequeño eres grande para mí”.

En este momento canta ella sola y todo el mundo escucha con gran fervor, luego me dijo que la canción era de su invención, como las demás que entonó a lo largo del día. La gente aplaude y vuelven a vitorear “Viva el Niño Resucitado” y a responder “Viva”. En las horas siguientes, los invitados<sup>4</sup> (habitantes del pueblo, familiares y personas venidas de otras localidades colindantes), visitan este santuario improvisado, rezan delante del Niño pidiéndole favores y luego charlan con algunas parroquianas que permanecen sentadas dentro de la estancia, mujeres en su mayoría.



El Niño Resucitado de Cúllar-Vega en casa del Mayordomo. Alicia Collado Sánchez ©2010.

La gente entra y sale constantemente y de vez en cuando alguien canta o reza en voz alta, y todos los presentes le siguen. Mientras tanto, en otro lugar de la casa, se está produciendo una “celebración” de carácter bien distinto, ya que Manuel, el Mayordomo, no solo acoge en su casa al Niño Resucitado, sino que agasaja a los que vienen a verlo con un cóctel o “refresco”. Encuentro entonces otro ritual: los visitantes presentan sus respetos al Mayordomo y a su mujer es decir, a los señores de la casa, y luego presentan sus respetos al Niño Resucitado, el Señor del Cielo. Después se reúnen en el sótano o cochera de la vivienda -práctica muy usual en esta zona- para comer y beber. La comida es ligera pero abundante: canapés, bocadillos, pinchos de tortilla, jamón serrano, queso, bizcochos y está distribuida en varias mesas primorosamente dispuestas. No se ha escatimado en gastos y las mesas se están reponiendo constantemente. Los asistentes son atendidos, en este caso, por los hijos, nuera, y algún familiar del Mayordomo, y lo mismo sirven copas que limpian el suelo.

Va pasando así el día en un ir y venir de gente, pero llega la noche, y con ella la tristeza inunda el hogar de Manolo, porque el Niño Resucitado vuelve a su CASA, con mayúsculas, vuelve a la Iglesia. Cuentan los mayores

<sup>4</sup> Las invitaciones se han efectuado “de viva voz” por Manolo y Antoñita, como ella me dijo “invitas a quién quieres, a quien te apetece, aunque algunas personas se presentan sin invitación, pero

niña como vas a echarlas después de estar aquí, una vez subidos todos en el burro, tiramos p’alante”.

del lugar que antiguamente la imagen se quedaba en la casa del Mayordomo hasta el día siguiente, hasta el Domingo de Resurrección, algunos recuerdan cuando la imagen se quedaba hasta la tarde en casa del ayudante de mayordomo, y por la noche en casa del Mayordomo, pero, y según sus palabras “la gente se aprovechaba, se quedaban en la zona del “refresco” y no paraban de beber [...] formaban mucho, mucho ruido niña, había peleas..”, por lo que se eliminó esa parte de la tradición, y en la actualidad alrededor de la una de la madrugada, cuando han terminado los oficios en la Iglesia parroquial, la gente se reúne frente a la casa del Mayordomo Manuel para recoger la imagen del Niño Resucitado y devolverla de nuevo a la Iglesia. En este momento, suenan los primeros petardos, que serán la música de fondo hasta bien entrada la tarde del Domingo<sup>5</sup>.

La despedida al Niño se hace con alegría porque ya ha resucitado, y vuelve a la Iglesia: “ya se va para su casa..”, “ya ha llegado la hora..”, pero también con gran tristeza porque abandona la casa. Antoñita, la Mayordoma, se lamenta diciendo “qué poquito rato lo he tenido”, “se han pasado las horas volando” mientras recoge de la mano de la imagen su reloj de pulsera de oro, que le colocó nada más llegar el Niño a la casa.

En los preparativos necesarios para iniciar la procesión, como son colocar las andas al trono, colocarle la luz<sup>6</sup> y bajarlo por la escalera principal, intervienen algunos miembros de la familia y varias personas expertas en estas lides, que ayudan y mucho a que la imagen no resulte dañada. Es un proceso que dura, en este caso, unos treinta minutos hasta que la comitiva está preparada para comenzar la procesión. La imagen ya está en la calle, y los petardos, tirados por la gente que se ha congregado, no dejarán de sonar hasta que el Niño atraviese la puerta de la Iglesia. Es un adelanto de lo que ocurrirá al mediodía del Domingo de Resurrección. Algo especial ocurre este año, y es que, y por primera vez, hay dos mujeres llevando la imagen del Resucitado, son Antoñita y su hija. A lo largo del trayecto se unirá alguna otra, que durante el recorrido pidió que la “dejaran un ratito llevar al Niño”. En este grupo procesional, hay dos personas que llevan sendos cirios, y otra que lleva la Cruz, suelen ser monaguillos, y en su defecto, cualquier cullero o cullera que quiera hacerlo, y es que

en este recorrido, no hay ningún representante de la Iglesia<sup>7</sup>. El Resucitado es precedido pues, por una pequeña comitiva compuesta por la Cruz, dos cirios, el Mayordomo y el ayudante del mayordomo —que van con traje y corbata y portan la vara de mando, una medalla y banda representativa—, y se dirigen hasta la casa de este último, que le corresponde ser Mayordomo al año siguiente. Allí, en la vivienda especialmente iluminada para la ocasión, hacen una parada de unos minutos a la puerta “como si el Niño estuviese revisando la casa donde va a ir el año entrante..”, “el Niño mira de frente a la casa y les dice a los de dentro eh, que el año que viene vendré aquí..”, y siguen luego camino de la Iglesia de la Asunción, acompañados por el humo y el ruido de los petardos y de los castillos de fuegos artificiales<sup>8</sup>.

Una vez allí, el Niño es vitoreado y aplaudido nuevamente. La gente del pueblo permanece un rato más en el templo saludándose y felicitando tanto al Mayordomo como a la Mayordoma, luego, marchan a sus casa para descansar.

Amanece el Domingo de Resurrección, si cabe, el día más importante de la Semana Santa cullera, lo llaman *Domingo de los petardos*. El ruido y el olor a pólvora colapsan la atmósfera mañanera. Alrededor de las doce y media, después de la Misa, la imagen del Niño sale de la Iglesia acompañada del estruendo de los petardos, de vez en cuando alguien grita —aún a riesgo de no ser oído— un “Viva el Niño Resucitado”, pero casi nadie contesta, tal es el ruido. Este grupo procesional parte a recorrer las calles del pueblo para llegar a la Plaza de la Constitución.

Minutos después de salir el Niño, otro grupo procesional sale de la misma Iglesia: es el paso de la Virgen del Rosario, cuyos portadores pertenecen desde tiempo inmemorial según mis informantes, a la misma familia, la que dicen de “los alfonsicos”<sup>9</sup>, que se encargan de todo lo que conlleva el cuidado y mantenimiento de la Virgen. En ambos grupos llama la atención la vestimenta, ya que salvo el Mayordomo y su ayudante, todos van con ropa usada, y con mascarillas, gafas y tapones para los oídos.

Los “alfonsicos” llevan a la Virgen por un camino distinto al que sigue el Niño Resucitado, recorren tam-

<sup>5</sup> Parece que en un principio no se tiraban petardos, sino que se disparaban las escopetas al aire por parte de los hombres que venían de las muchas alquerías colindantes. También me cuentan, que en época de la República se prohibieron las procesiones, pero hubo un cura que se atrevió a salir con la procesión y para que no tuviera problemas, la gente en vez de disparar, aplaudía “tanto que les sangraban las manos”

<sup>6</sup> La luz que ilumina al Niño es un sistema que está alimentado por una batería de coche.

<sup>7</sup> La gente tiene muchas versiones, que aporta también el Mayordomo al respecto, desde que el cura no quiere trabajar, hasta

que le asustan los petardos, hasta que considera algo pagana la celebración, pero el caso es que hace años que no asiste.

<sup>8</sup> Todos los gastos, tanto los de la comida, como los de las flores, y los castillos de fuegos artificiales son pagados por el Mayordomo de su bolsillo.

<sup>9</sup> Los “alfonsicos” descienden de una mujer del pueblo que se llamaba Alfonsa, que cuidaba la imagen de la Virgen. Desde entonces —por el momento nadie ha podido darme una fecha ni aproximada—, esa familia y solo ella, cuida, viste y lleva en procesión a la Virgen del Rosario. Es como una institución en Cúllar-Vega.

bién algunas calles del pueblo, y llegan a la Plaza de la Constitución. Allí se encuentran de frente con la procesión del Resucitado. La apoteosis está a punto de producirse, el ruido de los petardos va *in crescendo*, Virgen y Niño, Madre e Hijo cara a cara. El momento más esperado, el de las reverencias, está cercano: “ya queda poco, estate atento Ramón, y graba, grábalo todo, para que tu tita lo vea..”, “yo, el año pasao lo colgué en Internet, y bien chulo me quedó, lo ha visto toda mi familia de Argentina..”. La gente aplaude y el tirar petardos se intensifica. Antes que la Virgen y el Niño se saluden, tres personas se acercan primero al Niño y luego a la Virgen, son el Mayordomo, el ayudante de Mayordomo y un fraile perteneciente a la Orden de los Padres Blancos, que derrama incienso sobre ambas imágenes. No es el cura párroco, que no participa en este ritual, es un cullero, que además es fraile, realiza la incensación y acompaña a los vecinos en este día tan importante para ellos. Una informante me dijo que “el día que no esté el padre blanco, el incienso lo echará cualquiera de nosotros, no necesitamos al cura...”. En ese momento, la Virgen y el Niño se van acercando mecidos por los porteadores, caminan el uno hacia la otra inclinándose y levantándose por tres veces, hasta que se juntan. Vuelven hacia atrás, sobre sus pasos y comienza de nuevo el acercamiento. Este paseo ritual se repite tres veces.

La gente no cesa de tirar petardos y otras muchas personas aplauden. Curiosamente, hasta el religioso que preside las reverencias tiene en sus manos una caja de petardos y los va lanzando mientras la Virgen y el Niño hacen sus recorridos.<sup>10</sup>

Una vez que han acabado las reverencias, las imágenes vuelven a la iglesia, primero el Niño, después la Virgen. Antes de entrar, dan una o dos vueltas alrededor de una pequeña rotonda que hay frente a la Iglesia, uno de mis informantes más joven me comenta que “estas vueltas se llevan dando solo desde hace unos diez años aproximadamente”. Tras ese paseo final, las imágenes de la Virgen y del Niño se ponen frente a la puerta de la Iglesia y entran definitivamente, primero Él, luego Ella entre los aplausos y gritos de la gente.

### SAETA ANTROPOLÓGICA

Como prácticamente sucede en el resto de Andalucía, la Semana Santa en Cúllar constituye un *tempo* distinto, una especie de corte en la vida cotidiana y que durante unos días articula la vida de este pueblo. Es tiempo de ofrendas y a la vez tiempo de rogativas, es tiempo de penitencia y a la par tiempo de gozo. Reciprocidad y antagonismo como acordes necesarios en esta saeta. En nuestra Semana Santa se conjugan los

actos festivos y las creencias religiosas, es bien sabido que en toda cultura fiesta y tradición son difícilmente separables. Desde el momento que Manuel se inscribe en la Hermandad Sacramental, lo hace con la idea de llegar a ser Mayordomo, y así cumplir con la tradición como hicieron sus mayores, teniendo la imagen del Niño Resucitado en su casa “quiero darle la bienvenida al Niño a mi casa, y que aunque esta noche nos lo llevemos, que permanezca siempre en ella”. Ha esperado mucho tiempo por solo unas horas, y podemos decir que hay un gran componente de tradición en su sentir, pero también es importante destacar que Manuel y en general su familia, se afirman socialmente por su protagonismo en el ritual religioso. El ser Mayordomo es algo importante, no proporciona bienes materiales, bien al contrario ya que los gastos son muy elevados, pero proporciona estatus, prestigio, una especie de capital simbólico que no solo queda para Manuel, sino que se extiende a los miembros de su familia. Pero hay algo más: aunque para él es importante lo que la gente piensa, es más importante haber cumplido. Hay un sentimiento de haber hecho lo que se tenía que hacer y tanto Manuel como Antoñita se sienten muy orgullosos de haber podido cumplir con su misión como anfitriones del Niño, porque como ellos dicen “así es como tiene que ser”.

Pero es que, además se produce otro fenómeno interesante, un fenómeno de afirmación colectiva, el pueblo se une en torno al Niño Resucitado, quiere participar, quiere implicarse, en definitiva quiere sentir que pertenece a algo. La gente está predispuesta, lleva flores, aportan lo que pueden, su presencia, sus rezos y cánticos, todo es importante, no tiene que ser nada material, se nota un ferviente deseo en los que participan por cumplir, cumplir frente al resto del pueblo que les observa, y cumplir frente a ellos mismos, como si de un ritual de purificación se tratase.

El ritual tiene una vertiente de reorganización social y de socialización, como la expresión de pertenencia a un grupo, de integración social, de prestigio social, pero a la vez es canalización de la competencia e imitación y también es diferenciación: “es el Niño Resucitado lo mejor de Cúllar, es un orgullo ser cullero”, “a ver donde encuentras tú una imagen más bonita, y además ¡un Niño!, cuando todos los pasos de resucitados tienen a Cristos ya mayores”, “merece la pena darse la paliza desde Madrid hasta aquí, aunque solo sea por estar un ratito cerca del Niño”, “no me perdería los petardos por nada del mundo, muy malito tendría que estar para no poder salir y tirar unas cajas”. Los habitantes del pueblo se consideran únicos frente a otros, ya sea por tener la imagen más bonita, ya sea porque la procesión es muy espectacular, ya sea porque tienen a un Niño Resucitado

<sup>10</sup> Un informante comentaba que “el padre blanco es uno más del pueblo, le gusta esta celebración y está integrado en el pueblo

aunque ya no vive aquí, por eso disfruta como el que más tirando petardos...”

en vez de un Jesús adulto —en este caso, no son únicos—, ya que otras poblaciones como Benacazón y Pilas en Sevilla y Albaladejo en Ciudad Real también procesionan a Jesús Niño el Domingo de Resurrección para cerrar el abierto más arriba. La gente participa en forma masiva en los actos religiosos, incluso aquellas personas que no asisten a los rituales de la Iglesia con asiduidad, todos quieren participar, aunque está claro que todos los individuos presentes no siguen de manera habitual los cultos religiosos o al menos no con la misma intensidad. Es como si las personas distinguieran entre los distintos tipos de rituales, y en este pueblo he encontrado constancia de esto, por ejemplo, cuando el Niño resucitado llega a casa del Mayordomo, le acompañan gentes de edad avanzada junto con algunos jóvenes. Sin embargo, el Domingo de Petardos hay una gran cantidad de jóvenes que recorren el pueblo a su lado, y no olvidemos que en ambos casos, la Iglesia oficial, está ausente.

Se podría decir que la procesión del Domingo de Resurrección en Cúllar-Vega ha pasado por un proceso de secularización y desacralización y se ha significado como referente de identificación del colectivo de personas que participan en ella. Todos los culleros se identifican con el *Domingo de petardos*, es algo suyo, característico y diferenciador, pero eso no significa que en otras circunstancias la unión sea tan fuerte ni se identifiquen tanto como algo UNO. El hecho religioso no tiene por qué ser el motor en estas celebraciones, al menos no tanto como el hecho de pertenecer a una comunidad, los culleros, una especie de orgullo que les ayuda a paliar su descontento en general, que acompaña a quienes forman parte de ella y que se incrementa cuando hay alguna celebración, en este caso, la procesión de los petardos. Además, insisto en que el pueblo ha tomado las riendas de la fiesta, no necesitan tanto reforzar su identidad religiosa, sino su identidad como grupo. No precisan del cura, al que ven casi como un funcionario (hay que tener en cuenta que en los últimos años ha habido varios curas en poco tiempo), es más, en algún momento “usurpan” sus funciones. Ritual en estado puro. Continuando en este contexto, quiero hacer hincapié en algo que ha estado también presente en todos los rituales que he observado, la emoción, emoción reflejada en las personas que paraban por la calle al Niño para besarle los pies, emoción a flor de piel en Antoñita y Manolo a recibir al Resucitado en su casa, emoción en la voz de la improvisada cantante de colombianas, emoción de las mujeres y hombres que rezaban en silencio delante de la imagen del Niño, emoción entre los que gritaban vivas y oles, emoción en la gente grabando las escenas para enviarlas a los que no están o colgarlas en Internet. Emoción que alcanza su culmen en el acto de las reverencias. La emoción que se puede palpar en todo el ritual le da sentido al mismo,

aunque para quién lo ve desde fuera lo que ocurre carezca de explicación o razonamiento lógico.

## REFLEXIONES A MODO DE RESUMEN

1.- La Semana Santa pone en juego un complejo sistema de significados cuyo sentido se escapa muchas veces a los espectadores y actores, aunque creo que es más correcto decir que cada uno de ellos la analiza desde sus expectativas, y la convierten en una manifestación cabal de la sociedad que la festeja. Las representaciones a la que he asistido, están cargadas de una significación simbólica que no es fortuita, sino que está preñada de motivos.

2.- Hay un fenómeno de afirmación del grupo, un ritmo colectivo debido a su intervención o protagonismo en el ritual religioso, cuyo fin último es unificar a todos como una sola cosa ante lo sagrado. Existe una clara necesidad de lo sagrado, independientemente del nivel social, es una necesidad imbricada en el tejido más íntimo del imaginario cullero, y no necesita de la aquiescencia de la jerarquía —en este caso la eclesiástica— para cubrir esa necesidad.

3.- La tradición indica permanencia y a la par transformación. Se mantiene y adapta lo que existe, se retoma lo olvidado o abandonado y se incorporan nuevos elementos. Cúllar-Vega no es una excepción, y presento varios ejemplos recogidos a lo largo de esta primera aproximación a su Semana Santa, como puede ser el hecho de la revitalización de las Hermandades, el hecho de suprimir del ritual que el Niño “durmiera” en casa del Mayordomo, el hecho de que las mujeres hayan portado por primera vez el trono del Niño, las vueltas que dan la Virgen y el Niño tras las reverencias justo enfrente de la iglesia y antes de entrar a ella para dar por finalizada así la procesión, incluso el hecho de los petardos, que al parecer, en un principio eran disparos al aire. Son pequeños hitos en la conservación de la tradición y que pueden ayudar a revivirla además con un fin más utilitario en estos tiempos de soledad y desapego social.

4.- La significación de la simbología y del componente mágico en todas estas representaciones y cultos a imágenes: tocarle las manos o el vestido, besarle los pies, llevarlo en brazos y pasárselo a los hijos “para que le toquen y Él les proteja”.

5.- La importancia de la imagen del Niño Resucitado como tótem donante de prestigio y estatus. Durante las horas que el Niño Resucitado estuvo en casa de Manuel, esa fue la casa más importante Cúllar-Vega y Manuel fue el anfitrión de todos. El pueblo así lo reconoció, reafirmando con este reconocimiento su presencia lo que la tradición y el ritual proclaman, como ellos dicen “es lo que tiene que ser”.

# LA SEMANA SANTA EN PANAMÁ: UN ANÁLISIS DESDE DE LA PRENSA ESCRITA

GUILLERMINA-ITZEL DE GRACIA  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

La Semana Santa o Semana Mayor es la fiesta más importante del calendario religioso cristiano. Para los católicos estas fechas tienen la finalidad de conmemorar la pasión, muerte y resurrección del hijo de Dios. En Panamá, un país donde el 69% de la población se considera católica, esta celebración ocupa un lugar importante para gran parte de la sociedad.

A la vista de los escasos estudios antropológicos que abordan las fiestas populares religiosas en ese país, este artículo pretende hacer un análisis de cómo se celebra la Semana Santa y qué importancia tienen estos eventos en una nación donde conviven paralelamente otras religiones (judaísmo, protestantismo, hinduismo, etc.).

Para ello hemos recopilado y analizado los diferentes artículos publicados en dos de los diarios panameños<sup>1</sup> que han hecho mención de forma más profusa a esta celebración durante los últimos diez años. Nos hemos centrado en el diario *La Prensa* porque cuenta con una tirada diaria de 42.000 ejemplares y para tener una visión comparativa investigamos también los artículos publicados por el periódico *Panorama Católico*, que bajo la dirección de la Conferencia Episcopal Panameña, todos los domingos del año salen 14.500 ejemplares a la venta.

## DATOS ESTADÍSTICOS

Según la Dirección de Estadísticas y Censos de la Contraloría General de la República de Panamá, se estima la población panameña en 3.283.959 personas: 1.656.469 hombres y 1.627.490 mujeres. La edad media de esta población es de 26,2 años y su densidad

de 43,5 personas por kilómetro cuadrado. El 64% de los panameños habita en las zonas urbanas, siendo la provincia de Panamá la de mayor población urbana, con un 90%. Importante resaltar que en Panamá el 30% de la población tiene menos de 15 años de edad, el 64% entre 15 y 64 años y un 6% supera los 64 años.

Un aspecto intrínseco que influye enormemente en la conformación de la idiosincrasia del caso panameño es el mestizaje y la continuidad cultural a lo largo de los años, así en la población panameña podemos comprobar fenotípicamente la presencia del indígena, con un 39,7% de contribución genética, la del europeo, con un 27,4%, y la del africano con un 32,9% en más del 70% de los panameños<sup>2</sup>.

Los grupos indígenas representan un total del 10% del total de la población, contando con siete grupos claramente diferenciados, siendo el que constituye una mayor población el pueblo gnöbe-buglé, el pueblo dule (o kuna) y el emberá-wounaan. En menor proporción se mantienen los nasos y teribes (quienes buscan en conjunto el reconocimiento de su territorio), los bokotas y los bri-bri.

Durante los trabajos de construcción del Canal de Panamá (a finales del siglo XIX) fueron llegando trabajadores de otras muchas etnias (china cantonesa, indostana, judía y árabe). En los últimos años debido a las oscilaciones económicas y políticas se pueden apreciar migraciones de países latinoamericanos como: Colombia, Ecuador, Venezuela, República Dominicana, Jamaica y Perú. Estas últimas han traído consigo su bagaje cultural y la influencia del catolicismo, pero en algunos casos se han vinculado con otras creencias religiosas, en especial con la corriente cristiana evangélica.

<sup>1</sup> Dentro de la investigación se han revisados otros diarios de circulación: *La Crítica* y *La Estrella de Panamá*.

<sup>2</sup> ARIAS, p. 42.



Mapa de la distribución de las diócesis católicas panameñas. Datos Conferencia Episcopal Panameña. Elaboración del autor.

En la actualidad la Constitución Panameña no designa expresamente a la católica como la religión oficial de los panameños. Aún así, desde los primeros años de vida de la República (1904) se dejaba claro que el catolicismo era la religión practicada por su gran mayoría<sup>3</sup>. A lo largo de los años dicha Constitución ha experimentado modificaciones, sin embargo se sigue plasmando dentro esta carta magna que es el catolicismo la religión que predomina en el pueblo panameño, pero respetando en todo momento el resto de creencias religiosas que conviven en la República.

En el Título III –Derechos y Deberes Individuales y Sociales– Capítulo I°– Garantías Fundamentales –Artículo 35, se deja claro que: “Es libre la profesión de todas las religiones, así como el ejercicio de todos los cultos, sin otra limitación que el respeto a la moral cristiana y al orden público. Se reconoce que la religión católica es la de la mayoría de los panameños”<sup>4</sup>. Es por ello que se le otorga a la religión católica un carácter oficial ya que sigue contando con una fuerte presencia en la actividad nacional.

Adicionalmente, dentro de la Constitución se especifica que se debe enseñar religión católica en las escuelas públicas de país. En el Capítulo 5°– sobre Educación, en su artículo 107. Se señala que: “Se enseñará religión católica en las escuelas públicas, pero su aprendizaje y la asistencia a los cultos religiosos no será obligatoria cuando lo soliciten los padres o tutores”<sup>5</sup>.

Debido a esto la participación del clero estará asegurada en los actos protocolarios del gobierno. Para concluir con este apartado, terminaremos diciendo que finalmente según el censo de población, los panameños se declaran en su mayoría católicos, en más del 69%<sup>6</sup>.

### LA PRESENCIA DE LA IGLESIA

La Iglesia Católica está presente dentro engranaje administrativo del Estado, aunque la Constitución de 1972 y su posterior reforma de 2004 hablan expresamente de libertad de religión. Es muy común que la Iglesia Católica aparezca como intermediaria en proyectos de importancia para el país.

En la actualidad la Iglesia Católica en Panamá está distribuida de la siguiente manera<sup>7</sup>:

Diócesis	Sacerdotes	Parroquias
Arquidiócesis de Panamá	170	96
Diócesis de David	47	29
Diócesis de Chitré	32	22
Diócesis de Colón - Kuna Yala	46	27
Diócesis de Penonomé	19	7
Diócesis de Santiago	31	17
Vicariato de Darién	14	16*
Prelatura de Bocas del Toro	10	5

\*zonas misioneras

<sup>3</sup> “Y no podía ser de otro modo, pues el pueblo panameños, sincera y profundamente católico su aquella lejana época, conmemoraba con devoción la tragedia del Calvario y la muerte, el viernes el Hijo de Dios”. CASTILLERO, p. 18

<sup>4</sup> Constitución de la República de Panamá de 1972.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> En 1998 el 81% de la población panameña decía ser católico. En 2009, el 69% de la población panameña. Datos proporcionados por el Centro de Información Estadística. Dirección de Estadística y Censo. Contraloría General de la República.

dos por el Centro de Información Estadística. Dirección de Estadística y Censo. Contraloría General de la República.

<sup>7</sup> Datos proporcionados por la Conferencia Episcopal Panameña <http://www.iglesia.org.pa/cep/>.



Según las estadísticas censales Panamá es un país con una población predominantemente urbana, pero lo que no revelan es que en su mayoría dichos habitantes, que actualmente pueblan la metrópoli, proceden en su mayor parte del resto de las provincias del país y se han trasladado buscando una mejor prosperidad económica. Este hecho, aparentemente anecdótico, hace que sea en Semana Santa cuando el panameño católico, que se encuentra establecido durante el año en Ciudad de Panamá, busque el reencuentro con sus raíces y sus tradiciones trasladándose a celebrar estas festividades a las zonas más rurales de donde procede<sup>8</sup>. La devoción y el mayor interés que se demuestra en la celebración de la Semana Santa en los pueblos del interior se plasma de forma muy evidente en la prensa nacional, que es capaz de narrar pormenorizadamente las sutiles diferencias existentes entre cada pueblo, haciendo así un perfecto retrato de la heterogeneidad de la cultura panameña. Sirvan los siguientes extractos de artículos como ejemplo.

Para las pequeñas parroquias todos los días se realiza un acto diferente, pero el “Viernes Santo en el día, los fieles se hacen presentes en las distintas iglesias para adorar al Santísimo, que fue trasladado del sagrario al monumento. Es tradicional que en las iglesias más importantes de los pueblos (interioranos) se arregle el monumento con muchas flores y velas blancas. Durante la noche sale la procesión detrás de cada imagen de Jesús donde se representan las estaciones del Vía Crucis. El sábado como a las 10:00 p.m., en la mayoría de los templos se canta el Gloria y sacan la imagen del Cristo Resucitado. En Monagrillo los jóvenes realizan la Caravana de Resurrección”<sup>9</sup>.

Como en los demás ritos de ésta y de otras religiones, se tiende a la teatralización para llegar así a un público más amplio, que necesita de una expresión visual inmediata para poder comprender de una forma más clara y sencilla el mensaje divino. La falta de alfabetización existente en otros tiempos hacía de éste un método perfecto para la evangelización. Surgen así, ahora más como tradición, las representaciones en vivo de momentos bíblicos, protagonizados por los propios vecinos que hacen suyos pasajes como *La pasión y muerte de Cristo*. La prensa escrita da buena cuenta de todo esto.

“En el distrito de Pesé, en Herrera, se realiza cada año una escenificación de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo como parte de las actividades de la Semana Santa”. Otro dato rescatable de este escrito es que según el encargado de la organización de este evento “se trata de un proyecto que pasa de generación en generación”<sup>10</sup>.

Este último artículo fue publicado dentro de la sección de turismo del periódico, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la existencia de un turismo religioso en Panamá ligado a la Semana Santa como ocurre en otros países como España, por ejemplo. Títulos como este: “Turismo religioso está ‘en pañales’”<sup>11</sup>, revelan la realidad Panameña. Ciertamente es que en los últimos años se ha tratado de encontrar en el turismo una herramienta para el desarrollo sostenible del país, y es evidente que a día de hoy no se han llegado a satisfacer las necesidades básicas. Esto se debe a que se intentan vender servicios buscando satisfacer las necesidades del visitante extranjero y no se potencia una estrategia de servicios que llegue al panameño de a pie, de forma que se favorezca un turismo interno. Quizás sea durante las fiestas de Semana Santa cuando se pueda apreciar más claramente este fenómeno.

A pesar de todo existe una movilización de la población en estas fechas que ha llevado a los distintos rotativos nacionales a publicar artículos en los que se ofrece información de las distintas actividades, lugares y posibilidades de disfrute de esta fiesta religiosa en cada región.

## LA PRENSA ESCRITA Y LA SEMANA MAYOR

Para dar inicio a nuestro análisis comenzaremos exponiendo las publicaciones que realiza el Domingo de Ramos el periódico gestionado por la Iglesia Católica panameña. En su portada *Panorama Católico* da a conocer las actividades a realizar durante estos días en las diferentes parroquias y desde el año 2003 publica una separata exclusiva de Semana Santa.

La finalidad de estas separatas es proporcionar a los lectores una visión sobre la celebración de la Semana Santa y sobre su importancia para los católicos.

“La Semana Santa es la conmemoración anual en que el calendario cristiano conmemora la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús de Nazaret. Por ello, es un período de intensa actividad litúrgica dentro de las diversas confesiones cristianas. Da comienzo el Domingo de Ramos y finaliza el Sábado Santo, aunque su celebración suele iniciarse en varios lugares el viernes anterior (Viernes de Dolores) y se considera parte de la misma el Domingo de Resurrección. Va precedida por la Cuaresma, que culmina en la Semana de Pasión y da paso a un nuevo período litúrgico, la Pascua. La Semana Santa cuenta con celebraciones propias que recuerdan la institución de la eucaristía en el Jueves Santo, la Crucifixión de

<sup>8</sup> Del casi millón de personas que viven en la ciudad capital, “342 mil 595 personas viajaron hacia el interior del país por tierra y mar durante el feriado”. KOMAS, p. 12B.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ, p. 13C.

<sup>10</sup> CORRO RÍOS, p. 5C.

<sup>11</sup> BERNAL, p. 25A.

## Ley seca regirá en la Semana Santa

**COCLÉ.** Totalmente prohibida estará la venta, expendio y consumo de bebidas alcohólicas en Coclé, durante la Semana Santa. El decreto No.3 del 3 de abril de 2006, emitido por la Gobernación, prohíbe la venta y consumo de bebidas alcohólicas en cantinas, bares, bodegas, discotecas, parrilladas, supermercados, mini súper, distribuidores de licores, billares, casinos y restaurantes desde las 12:00 a.m. del viernes 14 de abril, hasta las 12:00 mediodía del sábado 15 de abril. Veta además el uso de cajas de música, toques de orquestas, cantaderas y otros medios de distribución de música en la misma fecha y horario.

Edilsa González

GONZÁLEZ, Edilsa,  
En *La Prensa*, 9 de abril  
de 2006.

Jesús y su Muerte el Viernes Santo y su Resurrección en la Vigilia Pascual en la noche del Sábado Santo al Domingo de Resurrección. Durante la Semana Santa tienen lugar numerosas muestras de religiosidad popular a lo largo de todo el mundo, destacando las procesiones y las representaciones de la Pasión<sup>12</sup>.

En las separatas revisadas, nos encontramos con otros artículos como: "Vocabulario y expresiones de la Semana Santa"; "Viviendo la Semana Santa en Familia", entre otros. Y sobre todo, *Panorama Católico* inicia la Semana Santa con una reflexión de la máxima autoridad de la Iglesia católica en Panamá Monseñor Dimas Cedeño, bajo el título de: "Semana Santa: Recordar o Celebrar" donde se pueden leer frases como estas: "La Iglesia Católica nos invita no sólo a recordar hechos milenarios sino a hacerlos presentes aquí y ahora mediante la celebración litúrgica"<sup>13</sup>.

Los días de la Semana Santa van transcurriendo y en los diarios se reseñan las leyes que el gobierno dicta esas fechas, donde lo que más destaca *La Prensa* es el decreto ley por el cual las oficinas públicas estarán cerradas los días Jueves y Viernes Santos. Igualmente, dentro de la portada se destaca el decreto ley que prohíbe la venta, distribución y consumo de bebidas alcohólicas en dichas fechas (ver Anexo 2).

Un hecho curioso a destacar durante estas fiestas religiosas es la prohibición, por decreto ley, del consumo de bebidas alcohólicas. Así se establece que al que no cumpla la ley se le puede llegar a multar o a hacerlo pasar por la cárcel (ver Anexo 2). Pero esto no significa que realmente no se consuman bebidas alcohólicas en esas fechas y como bien dice el dicho panameño: "Las leyes se hicieron para no cumplirlas". Los días previos al Jueves Santo, cuando ya se da por hecho que entra en vigor la mencionada "Ley Seca"<sup>14</sup>, los panameños se abastecen para que no les falte de nada durante estos días, pero si no pudo adquirir sus provisiones antes de que los supermercados, cantinas y bodegas se cerraran,

que no se preocupe porque se pueden adquirir muy fácilmente en el mercado negro<sup>15</sup>, eso sí a precios más costosos, o si lo prefiere puede esperar hasta las 12 de la noche del Sábado de Gloria, cuando el decreto deja de tener vigencia.

Paralelamente, a estos artículos encontramos que las máximas autoridades de la Iglesia Católica, dan a conocer lo que ellos consideran debe ser el verdadero significado de estas fechas y a su vez hacen una petición a sus fieles: "no debemos de ninguna manera profanar estos días, destinados no solo a recordar un hecho del pasado, sino a revivir estos acontecimientos cuya eficacia perdura por los siglos, ya que por la acción litúrgica se hacen presentes para nosotros en el aquí y en el ahora de nuestro devenir"<sup>16</sup>.

Se puede decir que la Semana Santa panameña es una fiesta donde se mezclan por un lado un fervor religioso y por el otro la necesidad durante esos días de ir en contra de lo impuesto, lo primero es producto de más de 500 años de practicar una religión basada en que estas fiestas se "celebre" a través de la abstinencia, el sufrimiento y muerte de su Dios, lo segundo se debe a que se han ido perdiendo, a lo largo de los años, parte de los valores que mantenían el respeto por dicha celebración.

## SOBRE MITOS Y LEYENDAS: CELEBRACIONES DE LA SEMANA SANTA

La fiesta de la Semana Santa en Panamá está constituida por una serie de celebraciones tradicionales y costumbres, que lejos de ser una manifestación de los mandatos bíblicos o formar parte de los actos doctrinales ha pasado a convertirse en una sucesión de mitos y leyendas tradicionales. Pasemos a enumerar algunos de ellos a título de ejemplo y a ver cómo los analizan los diferentes rotativos del país:

"No comer carne". Según las creencias panameñas no se debe comer carne durante estas fechas, principalmente el Viernes Santo.

"Curar los árboles". A las doce de la noche del Viernes Santo se les da latigazos (rejera), a los árboles frutales para tener mejores cosechas.

También existen dichos populares como: "No te bañes en el río o en la playa porque te convertirás en pez" y "No te subas a los árboles o te convertirás en mono".

*Leyendas y Semana Santa*<sup>17</sup>. Esta información se repite en los siguientes años con títulos como: "Semana Santa:

tir este día de reflexión en un día de fiesta y negocio. Algunas personas, desde la informalidad, se dedican a vender ilegalmente licor desde sus casas aprovechando la restricción para el comercio formal". BERRICAL Y MUÑOZ. p. 12C.

<sup>16</sup> SUCRE SERRANO. p. 15C.

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ. p. 8A.

<sup>12</sup> *Panorama Católico* - Separata de Semana Santa, Abril de 2009.

<sup>13</sup> CEDEÑO. p. 7.

<sup>14</sup> "Ayer los supermercados y bodegas, especialmente cuando se acercaba la hora del inicio de la "ley seca", parecían mercados persas". SUCRE SERRANO. p. 15C.

<sup>15</sup> "Aunque la mayoría de panameños y residentes en el país se abstienen de beber hoy por ser Viernes Santo, muchos consumidores se las arreglan para conver-

su mitología vernacular”<sup>18</sup>; “Mitos, leyendas y tradiciones sobre el Viernes Santo”<sup>19</sup>.

Estas leyendas contadas por personas de la tercera edad como la Sra. María Castro, de 98 años, quien narra historias que se “escuchaban” en el pueblo en estas fechas, según ella: “(...) para los días martes y viernes durante la Cuaresma los campesinos de antaño no consumían carne de res, porque consideraban que era el cuerpo de Jesús, mientras el Jueves y Viernes Santo se ayunaba y no se trabajaba”.

La historia que más llama la atención dentro de su narración, es la ocurrida a un tal Sr. Pablo Gutiérrez “(...) oriundo de Las Guabas, que durante un jueves santo, molió una tarea de caña de azúcar a primeras horas de la madrugada, pero cuál fue su sorpresa, ya al anochecer, que cuando empezó a almacenar la miel que había obtenido y le faltaban vasijas para guardarla. A la mañana siguiente (Viernes Santo), cuando volvió a la molienda encontró que la *paila* (cazuela) se había convertido en comején y la miel había desaparecido totalmente. Los campesinos de esa época (1920) conjeturaron que esto sucedió porque Paulito, como le decían, había molido caña y cocinado miel un día santo”.

Este tipo de historia se puede encontrar en muchos pueblos del interior de la República de Panamá con una misma moraleja: Prohibido trabajar en Semana. Es de suponer que estos mitos y leyendas tiene la función de regular las normas conductuales, para poder “saber estar” en esos días “santos”, como ya explicaba Malinowski: “El mito no es una vana fantasía, ni una efusión sin sentido de vanos ensueños, sino una fuerza cultural muy laboriosa y en extremo importante”<sup>20</sup>.

Durante nuestro análisis de la prensa escrita no hemos encontrado un solo año donde no se escriba algo referente a estas costumbres, lo que nos lleva a preguntarnos, ¿cuál es el interés por repetir año tras año estos mitos y leyendas? Consideramos que para muchos de los panameños no tienen un significado más allá que el de dar a conocer un tipo de Semana Santa que no se vive en la actualidad porque, aunque parezca un sin sentido, hemos descubierto que si vamos al río no nos convertimos en peces y si subimos a un árbol no nos vamos a convertir en monos. Sin embargo, y aunque “el diablo ande suelto” por estas fechas, la prensa tiene la función de recordar los cambios que esta celebración está experimentando con el paso de los años, porque seguimos estando ante un hecho cultural dinámico.

Sería interesante en futuras investigaciones desarrollar un análisis exhaustivo del porqué de estos de los mitos y leyendas y de cómo han llegado a ser parte importante de la Semana Santa panameña. Lo que sí se

puede decir es que cumplen la función de marcar el carácter sagrado de las fiestas religiosas que se están celebrando y al mismo tiempo de darle explicación a unos acontecimientos que para muchos pudieran asociarse a lo sobrenatural.

### UN MEDIO PARA REFLEXIONAR. ANALIZANDO LA SECCIÓN DE OPINIÓN

No sólo los periodistas o columnistas del diario investigado escriben acerca de la Semana Santa en Panamá, sino que también existe un apartado donde los mismos lectores aportan su granito de arena a través de artículos de opinión o meramente informativos. Analizamos dos de estos artículos.

El primero es el titulado “Tiempo para Reflexionar. ¿Qué es la Semana Santa?”<sup>21</sup>. La Sra. Marie B. Lanas realiza una exposición al respecto de cómo considera que el panameño actual disfruta de estas fiestas, dejando de lado la religión y aprovechando estos días como un período vacacional más. Así realiza la siguiente llamada de atención: “Amados Amigos. Antes de salir para las playas, los resorts o las casas de campo, reflexionemos acerca de esto, todo lo que está escrito en La Biblia (la infalible palabra de Dios), se ha cumplido, letra a letra, hasta el día de hoy”.

El segundo artículo del Dr. Carlos Iván Zúñiga<sup>22</sup>, abogado y ex rector de la Universidad Nacional de Panamá, relata muy idílicamente cómo eran estas fiestas en su Penonomé natal y finalmente echa de menos los cultos y tradiciones de antaño, denunciando su lento pero inexorable desvanecimiento: “En los días santos, extraordinarios oradores sagrados explicaban didácticamente el vía crucis que padeció en su momento el hijo de Dios. Eran palabras a favor del buen discernimiento y para ser aplicadas a lo cotidiano. Los episodios de un Poncio Pilatos indeciso y de carácter frágil se relataban con tal claridad y trascendencia que el oyente veía Poncios Pilatos por todas partes y en la intimidad del análisis detestaba esa especie humana. La gran importancia del Viernes Santo. (...) El Viernes Santo, a partir de las tres de la tarde, hora en que un cornetero anunciaba, desde la azotea de la torre, la muerte de Jesús, tornaba respetuoso el comportamiento individual. Un manto de silencio se extendía sobre el solar nativo y solo la palabra del orador sacro interrumpía el pesar colectivo. El Sermón de la Montaña, algunas veces brotaba del labio del sacerdote local y otras de uno foráneo, traído al púlpito por el brillo

<sup>18</sup> QUINTERO. p. IB.

<sup>19</sup> CORTEZ. p. 7B.

<sup>20</sup> MALINOWSKI. p. 27.

<sup>21</sup> LAMAS. p. 7A.

<sup>22</sup> ZUÑIGA GUARDIA. p. 10A.

espectacular de su verbo. Pero las tradiciones cambian y en esta sección de opinión el escrito revela un por qué de este cambio: La misma Iglesia ha ido apagando la luz de las tradiciones. Ahora el campanario no da los toques fúnebres de Viernes Santo, el cornetero desapareció; la matraca que sacudía el silencio del paisaje nadie la escucha. No sé si aún se produce el Sermón de la Montaña; el itinerario de Jesús el Domingo de Ramos no es el de ayer; Judas no es sancionado por el pueblo y los testamentos se agotaron”.

Una vez más la prensa escrita como refleja una sociedad panameña cambiante y sirve como medio de información y denuncia sobre las nuevas formas de entender la Semana Santa en el istmo.

### CONSIDERACIONES FINALES

La prensa escrita es un instrumento que es capaz de reflejar la evolución de una sociedad cambiante, es popular, está disponible para todo el mundo y permite la participación ciudadana en la cultura diaria que le rodea. De este modo es factible su utilización como un medio más para investigar aspectos relacionados con la tradición y las costumbres de un pueblo. Aunque de una forma somera, nos ha permitido realizar un viaje a través de la Semana Santa a lo largo de un período de tiempo y evaluar las diferentes maneras de vivir un mismo acontecimiento por las diferentes gentes que habitan Panamá.

Utilizando este método investigativo quisimos exponer cuál es el interés de los medios escritos en hablar de la Semana Santa, concluyendo que, a pesar de poder existir diferentes puntos de vista, de poder llegar a pecar de una menor o mayor parcialidad en temas como la política o de zaranearse ideológicamente según soplen los vientos, la prensa panameña no deja de lado el brindar cada año a sus lectores con todo tipo de enfoques respecto a estas fechas, tratando de este modo la Semana Santa como un fiesta religiosa, como una tradición cultural o como un reclamo turístico, pero siempre con el respeto de saberse en un país con un 69% de católicos.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Tomás, “Panamá, un país indígena mestizado”. En *Camino de Maíz*. Panamá: 2003. pp. 41-45.
- BERNAL, Raúl, “Turismo religioso está ‘en pañales’”. En *La Prensa*, 21 de marzo de 2008, p. 25A.
- BERROCAL, Rafael y MUÑOZ, Mario, “Un pecado hecho negocio”. En *La Prensa*, 9 de abril de 2004, p. 12C.
- CASTILLERO, Ernesto J. “La Semana Santa en los viejos tiempos”. En *Revista Lotería*, 2ª Época, Vol. 2, N° 17, 1954, pp. 15-21.
- CEDEÑO, Dimas, “Semana Santa. Recordar o Celebrar”. En *Panorama Católico – Año 22*. Edición 1074, Domingo I de abril de 2007, p.7.
- CORRO RÍOS, Vielka, “La ‘Semana Santa Viviente’ de Pesé”. En *La Prensa*, 4 de enero de 2010, p. 5C.
- CORTEZ, Alcibíades. “Mitos, leyendas y tradiciones sobre el Viernes Santo”. En *La Prensa*, 4 de abril del 2004, p. 7B.
- GAMBOA, Manuel T. “El Domingo de Ramos en Penonomé”. En *Revista Lotería*, 2ª Época, Vol. 14, 1969, pp. 125 -128.
- GONZÁLEZ, Elsa, “Semana Santa en el interior del país”. En *La Prensa*, 6 de abril de 2007, p. 13C.
- JAEN AROSEMENA, Agustín. *La semana santa en Penonomé*. Panamá. Impresora de la Nación. 1981.
- KOMAS, Sofía K. de, “Semana Santa disparó el turismo interno”. En *La Prensa*, 29 de marzo del 2005, 12B.
- LAMAS, Marie B. “¿Qué es la Semana Santa?” En *La Prensa*, 6 de abril de 2007, p. 7A.
- QUINTERO, Roberto. “Semana Santa: su mitología vernacular”. En *La Prensa*, 13 de abril de 2001, p. 1B.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*. España: Editorial Ariel, 1994.
- MARTÍN QUIRÓS, Rosa de, “Domingo de Ramos en Penonomé”. En *Revista Lotería*, 2ª Época, Vol. VI, N° 64. 1961, pp. 24-25.
- TAPIA COLLANTE, Lola de. “Las festividades de Semana Santa”. En *Revista Lotería*, 2ª Época Vol. III. N° 90, 1963, pp. 11-13.
- RODRÍGUEZ, Omar. “Leyendas de Semana Santa”. En *La Prensa*, 9 de abril de 2007, p. 8A.
- SUCRE SERRANO, Hermes: “Semana Santa ¿Fiesta o devoción?”. En *La Prensa*, 13 de abril de 2001, p. 15C.
- ZUÑIGA GUARDIA, Carlos Iván. “La Semana Santa en mi pueblo”. En *La Prensa*, 7 de abril de 2007, 10A.

# MORS MORTEM SUPERAVIT. EL SANTO ENTIERRO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO. ETIQUETA, PROTOCOLO Y CEREMONIAL EN UN DESFILE PROCESIONAL DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

José Gámez Martín

La vinculación de los poderes eclesiástico y civil con una variada serie de matices y peculiaridades ha tenido una constante y genuina presencia a lo largo de la historia de España, así en una celebración religiosa de tal arraigo popular como la Semana Santa andaluza no debe extrañarnos la existencia de elementos de la sociedad formando parte de los desfiles procesionales con carácter representativo, naciendo al parecer dicha costumbre ya a finales del siglo XV, pues es sabido que por aquellas calendas el Ayuntamiento de Málaga participaba en las procesiones más importantes de la ciudad, lo que corroboran documentalmente unos estatutos fechados en 1506 y que aún se conservan doonde se establece la obligatoriedad de esta presencia municipal en los cortejos de las cofradías malacitanas<sup>1</sup>.

En Sevilla perpive un cortejo procesional cada tarde del Sábado Santo que mantiene rango de oficialidad en su desfile penitencial. La Hermandad del Santo Entierro, perviviendo una tradición imperante desde época barroca, es acompañada por el llamado “Convite”, acertadamente definido como “representación cívica de autoridades, organismos y corporaciones, en el cortejo del Santo Entierro”<sup>2</sup>.

“La convidá” de la corporación para ser acompañada en su estación penitencial se formulaba a las autoridades políticas entre las que destacaba el Ayuntamiento, la nobleza titulada y, también en lugar prefrente, las órdenes militares y nobiliarias que tanto fulgor han tenido en la historia española y que por su intrínseca razón de ser católicas no podían dejar de estar presente

en el desfile penitencial de más esplendor de cuantos se ha escrito en los anales de la Pasión según Sevilla, como en esta apretada síntesis de aproximación histórica vamos a comprobar.

La participación de una representación oficial, con carácter civil o nobiliario, está ajustada a un cortejo de carácter luctuoso como el de la Hermandad del Santo Entierro, el cual representa la llevada al sepulcro del Santísimo Cuerpo de Cristo Yacente, que a su vez es acompañado en su camino al sepulcro por la soledad de su familia doliente, representada en el caso de Sevilla en el exquisito Paso del Duelo, presidido éste por María Santísima de Villaviciosa que recibe las condolencias del discípulo amado, los Santos Varones, María Magdalena y las Santas Mujeres en un conjunto de marcada impronta neoclásica, componiendo sin duda alguna una de las más bellas iconografías de la Semana Santa Sevillana<sup>3</sup>.

Ya el Abad Gordillo definía la procesión de Cristo Yacente como “la más solemne de cuantas se celebran en Semana Santa, y así es respetada y vista por toda la gente de la ciudad y fuera de ella”<sup>4</sup> incidiendo en esta grandiosidad el barroco analista Ortíz de Zúñiga al afirmar de su desfile “cuya cristiana pompa hace ceder en religiosa ostentación los testigos triunfales de la antiguedad a los héroes y príncipes mayores arrastarando estandartes ,enlaunatndo pífanos y enroqueciendo clarines”<sup>5</sup>.

Fundada la cofradía hacia los años setenta del siglo XVI<sup>6</sup>, su procesión cobró desde los primeros tiempos pujanza y esplendor como podemos apreciar con la

<sup>1</sup> Realicé una aproximación a tan sugestivo tema en GÁMEZ, “Las representaciones...”, pp. 124-143.

<sup>2</sup> BURGOS, p. 87.

<sup>3</sup> Tuve el honor de estudiarla, y perdón por la inmodestia, en GÁMEZ, “El Duelo...”, pp. 193-196 y en “María Santísima de Villaviciosa...”, pp. 555-566.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, p. 168.

<sup>5</sup> ORTÍZ DE ZÚÑIGA, p. 242.

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ, “Real Hermandad...”, P. 406. Una reciente y valiosísima aportación sobre la historia de la hermandad sevillana del Santo Entierro en MESTRE, *Historia de la Real Hermandad...*



noticia de que ya en 1620 figuraban en el cortejo cuatro músicos y un maestro de los genoveses pertenecientes al tercio de la armada, mandado por don Fadrique de Toledo<sup>7</sup>.

Ya a finales del siglo XVI hay constancia documental de la peculiaridad del desfile procesional de la corporación ya que un grupo de hermanos dedicados “a la custodia del Señor acompañaban a la urna vestidos de soldados con armas y muchas luces”<sup>8</sup>.

Durante el siglo XVII la procesión se celebra los años 1620, 1621, 1642, 1643, 1645, 1646, 1647, 1648, 1650, 1651, 1654, 1656, 1659, 1663, 1667, 1668, 1671, 1686, 1693, 1694 y 1697.

Hace ya muchos años, se publicó un estudio del Manifiesto de 1693, al parecer y por desgracia, hoy perdido y que nos permite documentar la presencia ya de un nutrido acompañamiento de ascendencia civil junto al paso de la Virgen de Villaviciosa “ocho soldados romanos portando un palio negro tras la urna, y tras ellos caballeros, nobleza, regentes oidores, caballeros de las órdenes, veinticuatro y jurados, todos ellos con hachas de cera blanca”<sup>9</sup>.

Pese a que el citado documento no especifica ni nombra las autoridades ni órdenes participantes, no creo que sea arriesgado señalar que estas últimas corporaciones fueran las cuatro órdenes militares españolas, es decir, la de Santiago —fundada en 1170 y confirmada por el Papa Alejandro III en 1175—, la de Calatrava —instituida en 1158 por San Raimundo de Fitero y confirmada por el mismo Pontífice en 1164—, la de Alcántara —con origen en 1156 y aprobada también por Alejandro III en 1177— y finalmente la orden de Montesa —instituida en el reinado de Jaime I de Aragón y aprobada por Juan XXII en 1310—.

Asimismo es fácilmente deducible que junto a estas históricas corporaciones hispánicas formaran también el cortejo las órdenes implantadas en el reino de procedencia extranjera, así las dos de más importancia, por un lado la orden de San Juan de Jerusalén, más conocida como Malta y nacida en 1084, y por otro la

del Santo Sepulcro de Jerusalén, con año de origen fundacional en 1098<sup>10</sup>.

En cuanto a las autoridades invitadas tenemos constancia de la presencia del Ayuntamiento hispalense en la procesión según acuerdo capitular de 1693, aunque se piensa que anteriormente ya concurría a la misma. Este acuerdo de cabildo establece el protocolo que aún se mantiene en nuestros días: el desfile del municipio de manera corporativa tras el Paso del Duelo. Esta presencia del alcalde y sus ediles persiste a lo largo de la historia y en 1956 y tras la reforma litúrgica, teniendo a bien la cofradía establecer su estación de penitencia de forma anual la tarde del Sábado Santo, el Ayuntamiento acordó seguir con la asistencia oficial al Entierro de Cristo<sup>11</sup>.

Desde 1694 la hermandad se vanagloria de tener en su nómina a todos los reyes de España, comenzando tal costumbre Carlos II y tomándose la determinación por la buena nueva de que la presidencia oficial de la cofradía fuera ostentada por el monarca, o en su defecto, por un representante de su real persona<sup>12</sup>.

Durante todo el siglo XVIII continuó la loable costumbre de la asistencia civil en las salidas procesionales de los años 1700, 1727, 1729, 1758, 1761, 1769, 1775, 1782 y 1797.

A principios de siglo tuvo a bien incorporarse al cortejo la más importante institución de carácter nobiliario de la ciudad, la recién creada Maestranza de Caballería, fundada en el año de 1670 con el fin primordial de que los caballeros se ejercitaran y dominaran el ejercicio de la jineta, y que ya había pruebas palpables de su existencia y su implicación oficial con la vida sevillana con renombrados festejos de carácter público, siguiendo la estética y mentalidad barroca imperante en la época de su génesis, con ocasión de la boda del Conde de Niebla con la hija de los Duques de Pastrana en 1680, o en 1703 por el cumpleaños y casamiento del rey Felipe V. La incipiente corporación sevillana se consolidó en esta centuria adquiriendo rango de oficialidad en 1703<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> CARRERO, *Anales...*, p. 518.

<sup>8</sup> MESTRE, *Historia de la Real Hermandad...*, p. 285.

<sup>9</sup> FARFÁN, p. 2.

<sup>10</sup> De entre la copiosa bibliografía sobre las órdenes militares se publicó un atractivo y cuidado resumen histórico sobre las mismas con el título *Lux Hispaniarum...*

<sup>11</sup> DOMÍNGUEZ: “El Ceremonial...”, p. 113.

<sup>12</sup> CARRERO, p. 519.

<sup>13</sup> Fundamental para la historia de esta institución sevillana, la reciente aportación de NUÑEZ.



Procesión de Semana Santa. Anónimo. Acuado, 105x1.40 cm. Cuadro sobre la Procesión del Santo Entierro Grande de 1854. Reales Alcázares de Sevilla.

Afortunadamente se conserva un manifiesto de la procesión de 1727, celebrada el 11 de abril, Viernes Santo, tras 27 años sin llevarse a cabo. En el impreso, costado por Francisco Sánchez Valiente, se constata la presencia de autoridades, nobleza y órdenes en un nutrido cortejo que estuvo presidido por el primer Teniente de Hermano Mayor, don Tomás Pinto Miguel, que en ausencia del conde de Ripalda, representaba a su majestad el rey<sup>14</sup>.

Desde el 3 de febrero de 1729 al 16 de mayo de 1733, el primer rey Borbón, Felipe V, acompañado de su familia, habita en Sevilla trasladándose la Corte desde Madrid a la capital hispalense en el periodo de tiempo que es conocido por la historiografía como “Olimpiada” o “Lustro Real”.

La ciudad, encabezada por sus gobernantes y por la aristocracia, tuvo presente que esta visita del rey era la mejor forma de demostrarle su fidelidad, como ya aconteciera los años de la Guerra de Sucesión, por lo que es lógico que los gobernantes y las autoridades principales organizaran el buen desarrollo de la visita para que la ciudad, convertida en corte de España, volviera a disfrutar de su pasado esplendor de los años en que fue puerta de las Américas.

Durante estos años de presencia de la familia real en Sevilla, la ciudad intentó recuperar, aunque fuera brevemente, el pasado esplendor que disfrutara cuando era Puerto de Indias, pero desgraciadamente, como tantas veces ha acaecido a lo largo de nuestra historia, todo quedó en un sueño adornado con el espejismo exultante de aquellos tiempos y que no tardó en desvanecerse.

El rey junto a su familia tan sólo participó activamente en la Semana Santa de 1729 debido a su precario estado anímico y las crónicas refieren, entre otras, el lucimiento de la cofradía de la Soledad del Carmen acompañada por la mejor nobleza de la ciudad, aunque lució sobremanera el cortejo del Santo Entierro que fue descrito en un manifiesto publicado por la hermandad para la ocasión: soldados y alguaciles abrían

paso al desfile, participaban en el mismo más de quinientos cofrades que alumbraban con hachas amarillas y blancas, daban escolta dos compañías de soldados que arrastraban las picas con banderolas negras, resaltaba el lucimiento del cortejo simbólico que antecedía al paso de la derrota de la muerte, participaron las tres comunidades de la Real y Militar orden de la Merced con sus tres conventos: la Casa Grande, el Colegio y los Descalzos, portando sus religiosos estolas negras, a los que le seguían las cruces parroquiales, el clero de San Vicente, doce diáconos con dalmáticas y doce sacerdotes, a la urna del Santo Sepulcro la escoltaban doce sacerdotes vestidos con capas pluviales negras, tras el paso del Cristo Yacente el batallón de inválidos, música y cantores y los principales estamentos de la ciudad ante el paso de la Virgen de Villaviciosa cuya presidencia ostentaba el conde de Ripalda como asistente de la ciudad.

Acompañando a sus majestades presenciando el rico cortejo estuvieron presentes, entre otros, el marqués de la Paz, los duques de Osuna y de Arcos y el conde Santiesteban, siendo las autoridades eclesiásticas el Cardenal Patriarca Borja, el Nuncio de Su Santidad, el Arzobispo de Sevilla y el Obispo de Segovia<sup>15</sup>.

De la procesión de 1797 también conservamos un ejemplar del manifiesto que se custodiaba por los padres jesuitas de Alcalá de Henares y que, gracias a los desvelos de la hermandad representados en la persona de su archivero don Pablo Mestre, fue publicado el año pasado. En el mismo, se nos dice de la representación civil “*quien hace convite á la nobleza de esta ciudad para que acompañe con luces. Detrás de esto dos hermanos diputados y después los lucidos cuerpos de igual clase y oficialidad convidados...*”.

En un proyecto de reglas de la hermandad en 1795, y también afortunadamente publicado para el bien de la historiografía y que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, se inserta un anexo que recoge el orden protocolario de la procesión y que nos dice “*a quien acompaña el lusidísimo combite que hace el señor Asistente a los señores gefes principales señor comte (sic) de las*

<sup>14</sup> MURO, “La Cofradía...”, p. 8.

<sup>15</sup> Descripción del Modo en que ejecutó ... \_ José Gámez Martín: “Sevilla, Templo, Corte y Ciudad. Felipe V y la Semana Santa en el

Lustro Real” en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*; Valladolid, 2008; p. 279.

*armas, oficialidad que haya en esta ciudad y caballeros particulares della, que con velas encendidas alumbran el paso de la Santísima Virgen, que ba en este lugar...*<sup>16</sup>.

Con respecto a la procesión de 1797 se ha aportado una curiosa noticia que nos permite reflexionar. Realizando la corporación la estación penitencial el Viernes Santo, una persistente lluvia hizo que tuviera que tomar refugio para sus pasos titulares, volviendo a su sede canónica el jueves 20 de abril ya en el gozoso tiempo litúrgico de la Pascua, motivo por el cuál la autoridad eclesiástica representada en el cabildo catedral obligó que se invirtiera en esta procesión el orden de los pasos figurando el duelo en primer lugar y la urna detrás representando así en triunfal cortejo letífico el triunfo del Redentor sobre la muerte y siendo el cuerpo de Cristo Yacente la representación de la Triunfal Resurrección, dogma central y corazón vivo donde se sustenta toda la fe católica.

Esta obligación impuesta por los canónigos dieciochescos para salvaguardar la iconografía sacra e iconológica de la pasión nos hace que nos preguntemos si hoy en día no sería más necesario una intervención más plena de la pertinente autoridad religiosa con el fin de regular las representaciones actuales del arte para que las mismas se ajusten de forma clara a los principios, tanto dogmáticos como litúrgicos, que regulan la vida devocional del Triduo Sacro<sup>17</sup>.

Aunque fueron aprobados nuevos estatutos en 1805 la invasión francesa undió en profunda crisis a la cofradía, que sería remediada por la ingente labor del asistente de la ciudad don José Manuel de Arjona, caballero gran cruz de la Orden Americana de Isabel la Católica y Teniente de Hemano Mayor de la cofradía del Santo Entierro, establecida por aquel entonces pero en precario estado, desde 1818, en el Convento Casa Grande de la Merced.

En 1829 el celo del Señor Arjona junto a la labor desinteresada de algunos hermanos y el apoyo económico de lagunas personalidades sevillanas como don Joaquín Llorente que contribuyó con 75.000 reales, permitió que se reorganizara, realizando dicho año Juan de Astorga las imágenes para el Paso del Duelo y volviendo a salir por las calles el Viernes Santo 9 de abril de 1830. En el Archivo Municipal hispalense se conserva un ejemplar del Manifiesto publicado con motivo de esta procesión, que en el año 2000 fue

reproducido en facsimil por la hermandad y en él se indica que tras el Paso de la Urna figurarán “dos señores diputados con varas y la insignia conocida por estandarte, de raso negro, bordado en él el escudo de la corporación, circunvalado con la inscripción ‘ubi est dolor sicut dolor meus?’ Y los cordones y borlas de seda negra y oro, el cual habría de llevar nuestro hermano el señor Marqués de Esquivel, gentilhombre de Su Majestad, quien combidará a los que gusten acompañarle cogiendo las borlas expresadas”.

Así mismo se comisiona al Teniente de Hermano Mayor señor Arjona para “hacer el combite a la nobleza de esta ciudad, a los cuerpos eclesiásticos, oficialidad de la guarnición de esta plaza, empleados y demás clase que guste, los que irán con velas encendidas a continuación del estandarte”<sup>18</sup>.

Señalar como curiosidad que en esta procesión se usaron por vez primera las velas encarnadas y que fue responsable de la comisión de ángeles y sibilas el escultor don Juan de Astorga, diputado de gobierno y hacienda, como oficial de la Junta de Gobierno<sup>19</sup>.

Hoy en día se mantiene la tradición de que el estandarte sea portado por el señor marqués de Esquivel, título concedido por Fernando VII en 6 de octubre de 1817 a Francisco María de Esquivel e Ibarburu, maestrante de Sevilla<sup>20</sup>.

En el siglo XIX se procesionó los años 1830, 1832, 1839, 1842, 1843, 1846, 1848, 1849, 1850, 1854, 1857, 1867, 1871, 1874, 1875, 1876, 1877, 1880, 1890 y 1898 constatándose la presencia del *Convite* en los documentos conservados. Así el manifiesto de 1843 señala de nuevo al señor marqués de Esquivel como portador del estandarte, autorizando al señor Teniente de Hermano Mayor, don Andrés Gómez, “para convidar a todas las autoridades, corporaciones y demás personas que guste para el mayor lucimiento y solemnidad de la procesión, los que llevarán velas encarnadas a continuación del estandarte”<sup>21</sup>.

De especial importancia en la historia de la hermandad es el año 1850 cuando su Teniente de Hermano Mayor y Alcalde Regidor de la Ciudad, don Francisco Javier Cabestany, instado por una petición personal de la duquesa de Montpensier, establecida junto a su familia en Sevilla desde el 7 de mayo de 1848, organiza por vez primera la Magna Procesión del Santo Entierro Grande con la asistencia de otras diez corporaciones y que volvería a llevarse a cabo los años 1854, 1874, 1890, 1898, 1910, 1915, 1920, 1923, 1948, 1965, 1992 y 2004, estando en todas presente “el combite a la nobleza, autoridades y corporaciones nobiliarias”. Esa

<sup>16</sup> El texto del manifiesto y el mencionado proyecto de reglas en *Manifiesto que publica la Hermandad del Santo Entierro*; Sevilla, Sábado Santo, II de abril del año del Señor de 2009. Véase en la misma publicación el certero trabajo de Pablo Alberto Mestre Navas: “La Hermandad del Santo Entierro a finales del siglo XVIII: la Regla de 1795 y la Procesión de 1797”. Aprovecho la ocasión para agradecer a Pablo su amabilidad siempre que he necesitado una consulta en el archivo de la Hermandad del Santo Entierro.

<sup>17</sup> Al hilo de estas reflexiones considero de muy oportuna la lectura de GÓMEZ, pp. 71-84.

<sup>18</sup> *Manifiesto que publica la Real Hermandad ...* (1830), pp. 19 y 20.

<sup>19</sup> La vinculación de Arjona con el Santo Entierro en MESTRE, “La reorganización...”, pp. I-II.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ, *Diccionario heráldico...* p. 134.

<sup>21</sup> *Manifiesto que publica...* (1843), p. 13.



aportación de los Montpensier junto a la Hermandad del Santo Entierro ha dado, sin lugar a dudas, un gran lustre a la Semana Santa sevillana como tuvimos el gozo de contemplar en el último Santo Entierro Magno y en el que tanto tuvo de participación de la generosa personalidad del entonces Teniente de Hemano Mayor Daniel Jiménez Quirós y fallecido durante la elaboración del presente trabajo y a quien rindo desde aquí un homenaje a su memoria<sup>22</sup>.

La creación del Santo Entierro Magno que tan meritorio lustre daría a la Semana Santa Sevillana, hay que encuadrarlo en el impulso que la llegada de los Montpensier dió a Sevilla, así como en la visión de futuro de los dirigentes de la ciudad para hacerla revivir, encontrándose anclada en una crisis de valores tanto económicos como existenciales desde finales del siglo XVII. El Ayuntamiento vió en la Semana Santa una fiesta a la que potenciar con el fin de atraer hacia la urbe a visitantes extranjeros, por lo que durante toda la segunda mitad de la centuria institucionalizó la fiesta y luchó, en la medida de sus posibilidades, por el engrandecimiento estético de la misma, lo que se haría más ostensible durante la alcaldía de García de Vinuesa que, el mismo año que tomó el bastón de mando, en 1859 y en una revisión del protocolo litúrgico del Municipio, estableció la obligatoriedad de la asistencia de la Corporación a los oficios divinos de la Semana Santa celebrados en la Catedral el Jueves y Viernes Santo, creando ese mismo año una comisión especial de festejos religiosos<sup>23</sup>.

En esta unión de la autoridad municipal con la Semana Santa, hay que estudiar el nombramiento que el propio municipio se hizo como oficial de la Junta de Gobierno de la Hermandad del Santo Entierro, por lo que se veía obligado a subvencionar los gastos derivados de la estación penitencial de la misma, como acaeciera en 1882 —por citar algún ejemplo— cuando se le entregaron 1.500 pesetas a Antonio del Canto por los bordados de oro para estrenar en el estandarte así como por el arreglo de otras insignias; las 500 pesetas dadas a Juan Roxi “por Arreglo y disposición de los pasos”; o las 175 pesetas entregadas al escultor Emilio Pizarro y Cruz “por composición, restaurar y encarnar las imágenes de Nuestra Señora de Villaviciosa y de San Juan y de otras imágenes para la hermandad del Santo Entierro”. Así



Urna del Santo Entierro durante la estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral de Sevilla.

mismo se hacía cargo de los gastos más peregrinos como la compra de 16 zapatillas para los conductores de los pasos, la hechura de los trajes de los capataces o la compra de cera encarnada<sup>24</sup>.

El año 1877, como ya publicara en anterior ocasión, los días cuaresmales el Municipio envió a las cofradías una misiva para “conseguir el propósito del Santo Entierro, participando en él los que no salgan este día” con el fin de “combinándolo a ser posible, de manera que representen en el orden que vayan en la comitiva, los sagrados misterios de la Pasión de Jesús” Aunque desgraciadamente este Santo Entierro Magno no pudo llevarse a cabo por motivos económicos, si fue ante la presencia real de gran suntuosidad el desarrollo del cortejo procesional de la Hermandad.

El cortejo lo abría un piquete de la Guardia Civil al que seguía uno de la escolta romana, un tramo de nazarenos y el paso de “la Canina”; tras él las cruces parroquiales y un coro de ángeles formado por niños; doce niños representando a las sibilas y la Santa Mujer Verónica; tras ella la nueva urna, estrenada dicho año

<sup>22</sup> Sobre el Santo Entierro Grande son fundamentales los trabajos realizados por DOMÍNGUEZ con motivo de la Procesión de 2004, no sólo por su descripción iconográfica e histórica, sino también al presentar la procesión como reflejo de la mentalidad de una época, especialmente en lo referente a sus orígenes. De entre ellos, y por no resultar demasiado prolijo, menciono “El Santo Entierro Grande...”, pp. 37-44.

<sup>23</sup> \_ Archivo Catedral de Sevilla: Secc I, Secretaría; Autos Capitulares, Lib 214 (1857-1859); Fol 24 vto y 25.

\_ Archivo Municipal de Sevilla: Autos Capitulares, año 1859; Fol I47-18.

\_ Archivo Municipal de Sevilla: Colección Alfabética, Secc X, Caja 95, Ceremonial. Expedientes 1859.

\_ Archivo Municipal de Sevilla: Colección Alfabética, Semana Santa, Caja 625.

<sup>24</sup> Archivo Municipal de Sevilla: Colección Alfabética, Semana Santa, Caja 630.

Ya se dieron a conocer estas noticias en GÁMEZ y JIMÉNEZ, “De San Jacinto al Patrocinio...”, p. 469.

con diseño de Antonio del Canto y la ejecución de Juan Rossy; seguían al Cuerpo Yacente del Cristo diez eclesiásticos portando un palio negro de respeto y la escolta de soldados romanos; tras ella comenzaba el convite de autoridades, que presidía el paso de la Virgen de Villaviciosa; tras el paso marchaba el clero parroquial de San Miguel y el Ayuntamiento en pleno, presidido por el gobernador civil.

Tras pasar por los palcos la urna “*aunque construida de madera llamó muchísimo la atención por su buen gusto y correspondiente dibujo gótico del señor Canto*”, el rey junto a su familia bajó del palco en que se encontraba, ostentando la presidencia oficial tras el Paso del Duelo, teniendo a su derecha al gobernador civil, don Antonio Guerola, y a su izquierda al alcalde, señor Ybarra; detrás de los mismos desfilaban la Reina Madre Isabel II, la Princesa de Asturias, sus hermanos Pilar, Paz y Eulalia y los Duques de Montpensier y sus hijas Cristina y Mercedes.

Una vez en la Catedral toda la familia esperó, para ver a la Virgen de la Soledad, a los pies del reloj, donde hoy se encuentra el monumento a Colón, y donde el Rey quedó prendado de la belleza de la Dolorosa, habiéndosele comunicado la devoción que a la misma tuvo Felipe II.

El público recibió con alegría que el Rey presidiera la procesión del Santo Entierro, aunque he de reseñar que no fue un deseo repentino del monarca, sino que según refleja ya la documentación municipal, había sido invitado para que así lo hiciera desde los días de Cuaresma. Bruna, en su crónica del viaje real habla de la gran alegría de las personas que presenciaban la procesión en los palcos al ver al Rey y su familia tras el Paso del Duelo, en la que sería la primera vez que un monarca español presidiera una procesión sevillana<sup>25</sup>.

Esta presidencia real del cortejo se repetiría el 18 de abril de 1930 en la persona de Alfonso XIII; y en la de un Jefe de Estado con Francisco Franco en la Semana Santa de 1940<sup>26</sup>.

Desde el último tercio del siglo XIX participan en el cortejo representativo diferentes colegios profesionales como el de Abogados, y las Reales Academias de Buenas Letras y Bellas Artes; y desde 1915 se invita a participar en el cortejo a los señores condecorados “*con las grandes cruces del reino*”, a saber las de la Orden de Carlos III establecida por el monarca de igual nombre el 29 de septiembre de 1771 bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción y la Orden Americana de Isabel la Católica, creada por Fernando VII el 14 de marzo de 1815<sup>27</sup>.

Especialmente concurrido iba a ser el acompañamiento nobiliario del Viernes Santo 26 de marzo de 1948, en la fastuosa procesión para conmemorar el VII centenario de la Reconquista de la Ciudad por San Fernando. Desgraciadamente la lluvia frustró que acompañaran al paso del duelo junto a representaciones de las reales academias de Medicina, Bellas Artes y Buenas Letras, de la Universidad Literaria, de los Colegios de Abogados, Notarios y Procuradores y las Audiencias y demás jerarquías del movimiento, caballeros de las cuatro órdenes militares, de la orden de Malta, la del Santo Sepulcro y junto a la sevillana, las reales maestranzas de caballería de Ronda, fundada el 6 de septiembre de 1572 por Real Cédula de Felipe II, la de Granada el 12 de enero de 1686, la de Valencia en 1697, y la de Zaragoza en 1675<sup>28</sup>.

En el pontificado del Cardenal Bueno Monreal al principio de los años sesenta se institucionalizó el que el Prelado asistiera a la procesión, presidiendo junto al Alcalde y el Teniente de Hermano Mayor el Paso del Duelo, justamente detrás del representante oficial del monarca, que preside con el mayor protocolo todo el luctuoso cortejo.

Durante los años de la transición política las inevitables corrientes de carácter modernista pugnaban por la desaparición de los cortejos de carácter oficial y, junto a ellos, la de algunos elementos iconográficos que para estas mentalidades carecían de sentido, separando así de una manera contundente los poderes eclesiásticos y civiles, incluso en la prensa del momento leemos una curiosa entrevista con el Teniente de Hermano Mayor, don Tomás de Aquino y García, en la que el ilustre letrado sevillano abogaba por la urgente y necesaria modernización del desfile procesional del Santo Entierro con la desaparición por necesidades “*actuales*” del denominado convite y de incluso el palio de respeto que procesiona tras la urna. Afortunadamente para el esplendor de la Semana Santa sevillana las palabras del reconocido historiador hispanoamericano carecieron de valor profético<sup>29</sup>.

Es más, es durante estos últimos años cuando se ha incrementado, más si cabe, la incorporación de nuevos estamentos al cortejo, tal como ocurriera en la Semana de 1988, cuando se incorpora anualmente al cortejo una representación de la Sagrada y Militar Orden de San Jorge, cuyos orígenes fundacionales se remontan según la tradición a tiempos de Constantino (356 d.C.)

<sup>25</sup> *El Liberal*; Sevilla, 1 de abril de 1877.

— *La Andalucía*; Sevilla, 1 de abril de 1877.

— La obra de BRUNA es un trabajo típicamente decimonónico donde el autor enaltece la institución monárquica describiendo más los sitios visitados por el rey que las propias incidencias del viaje.

— GÁMEZ, “Alfonso XII...”, p. 351.

<sup>26</sup> CARRERO, p. 526.

<sup>27</sup> GÁMEZ, “Las órdenes militares...”, p. 104.

<sup>28</sup> “Noticia del Santo Entierro Grande” en *ABC de Sevilla*, Sevilla, 26 de marzo de 1948.

No me resisto a mencionar el precioso manifiesto publicado por la hermandad para la procesión en plena apoteosis del Nacional Catolicismo y del pontificado del Cardenal Segura: *Procesión del Santo Entierro...* Obra publicada en Vitoria con huecograbado de Fournier.

<sup>29</sup> “La reforma del Santo Entierro es necesaria y urgente” en *ABC de Sevilla*; Sevilla, 27 de marzo de 1977; p. 32.

y que cedida como fideicomiso familiar a los Farnese, poseedores del ducado de Parma, el 5 de agosto de 1699, pasando en 1734 al trono de Nápoles, ocupado por entonces por el futuro Carlos III de España, quedando así por siempre vinculada a la Casa de las Dos Sicilias<sup>30</sup>, en 1997 comenzó a participar la Asociación de Caballeros de Santa María del Puig, establecida en el Santuario Valenciano donde se venera esta advocación de Santa María de la Merced desde mediados del siglo XIII<sup>31</sup> y finalmente, ya en el nuevo milenio, se incorporó la institución sevillana denominada Orden de San Clemente, de impronta iconográfica nobiliaria y que realiza una fructífera labor en obras de asistencia a la iglesia.

Aún al ser un cortejo religioso, al estar presidido por un representante del rey, el protocolo del reino preceptúa que las órdenes militares y nobiliarias cierren siempre los desfiles y que el mismo sea siempre presidido por las cuatro órdenes militares españolas al ser consideradas como las de mayor importancia histórica. Siendo Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla don Luis Manuel Alcón de la Lastra, conde de Peñaflor, y don Antonio Domínguez Rodríguez del Santo Entierro, se firmó una carta de hermanamiento entre las dos corporaciones, lo que concede a los maestrantes sevillanos tal privilegio la tarde del Sábado Santo<sup>32</sup>.

En tiempos pretéritos sería de lujoso cromatismo la visión de este cortejo de invitados, ya que la mayoría de las instituciones o corporaciones de la nobleza tenían su propio uniforme con el que desfilaban, así y por ejemplificar, el Ayuntamiento hispalense desde 1824 poseía el siguiente uniforme capitular concedido por el Ministerio de Gracia y Justicia: “*casaca azul con solapa, cuello y botas de grana, y en estos tres puntos una bordadura de plata de dos dedos de ancho, conteniendo en su centro el Nudo o madeja, calzón y media blanca, sombrero de tres picos sin galón, con presilla de plata y escarapela encarnada, espada con puño blanco y bastón con cordones de seda negro y puño de oro*”<sup>33</sup>. A mediados del siglo XIX se comenzó a usar el frac como prenda de ceremonia, siendo sustituido por el mismo ayuntamiento en 1979, pues tras la llamada “Guerra de los Chaqués” se acordó vestir esta última prenda, ajustada también al protocolo ceremonial y que hoy en día se sigue usando tanto por la autoridad principal de la ciudad como por los demás invitados que hoy en día siguen formando el tradicional convite.

El chaqué o levita de faldones abiertos, debe usarse de forma luctuosa, es decir, con complementos negros, entendiéndose por tales el chaleco, la corbata y los guantes, no debiendo ni si quiera portar el chaleco el tradicional “vivo” blanco. No sólo por que el chaqué no

las contempla, sino también y lo que es más importante, por acompañar a un cortejo fúnebre, debe reducirse la ostentación de condecoraciones, y llevar en su caso y como exige el protocolo español, la condecoración de la corporación que se represente con la insignia de la misma en miniatura y pendiente de una cinta colgada del ojal de la solapa o, en su caso, medalla corporativa llevada al cuello con un cordón realizado en hilo de seda<sup>34</sup>.

Es estos últimos años ha sido de gran amplitud el número de componentes en este cortejo de representación civil, tanto es así que la propia Hermandad del Santo Entierro ha tenido que reducir el número de invitaciones, contemplándose casi todos los años nuevas peticiones de instituciones con el fin de formar parte del convite, lo que muestra no sólo la actual viveza de la fiesta pasional de la ciudad, sino también la persistencia de la unión de los poderes civiles y eclesiásticos tan característica de la historia española.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *La Orden de Santa María de la Merced*. Roma: Biblioteca Mercedaria, 1997.
- BURGOS, Antonio: *Diccionario Secreto de la Semana Santa*. Sevilla: El Mundo, 1989.
- BRUNA, José Carlos: *Impresiones de un Viaje a Andalucía con Su Majestad el Rey Don Alfonso XII*. Madrid, 1877.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Fray Juan (Coord): *Lux Hispaniarum. Estudio sobre las Órdenes Militares*. Madrid, 1999.
- CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla: Castillejo, 1991.
- DOMÍNGUEZ ADAME, Mauricio: “El Ceremonial de la Ciudad” en *Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*. Sevilla: Guadalquivir, 1992.
- DOMÍNGUEZ LEÓN, José: “El Santo Entierro Grande: la interpretación de la Pasión según Sevilla” en *Catálogo de la Exposición El Santo Entierro Grande. La Pasión según Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2004.
- FARFÁN RAMOS, Francisco: “La cofradía del Santo Entierro en 1693” en *El Correo de Andalucía*. Sevilla: 2 de abril de 1920, p. 2.
- GÁMEZ MARTÍN, José: “Las órdenes militares y nobiliarias en el Santo Entierro” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, N 517. Sevilla, 2002.
- “El Duelo de María Santísima de Villaviciosa. Antecedentes y simbolismo de una iconografía sevillana” en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N 530.

<sup>30</sup> STAIR.

<sup>31</sup> AA.VV.: *La Orden ...* p. 64.

<sup>32</sup> PÉREZ.

<sup>33</sup> DOMÍNGUEZ, A, pp. 101-102.

<sup>34</sup> Recientemente he tratado la uniformidad civil que, ajustada al protocolo español, ha de portarse en la procesión en GÁMEZ, “El convite a la nobleza...”.

- Sevilla, 2003.
- “Las representaciones militares, civiles, nobiliarias y religiosas en los Cortejos Procesionales de la Semana Santa Andaluza. Algunas pinceladas históricas” en *Arte y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Tomo 9. Sevilla: Tartessos, 2004.
- “María Santísima de Villaviciosa, el duelo por Cristo Yacente y el triunfo de la vida” en *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*. Murcia, 2008.
- “Sevilla, Templo, Corte y Ciudad. Felipe V y la Semana Santa en el Lustró Real” en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Valladolid, 2008.
- “Alfonso XII y la Semana Santa de 1877. Aspectos histórico-artísticos de la visita del rey romántico” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, N 578. Sevilla, 2009.
- “El convite a la nobleza y autoridades de la Ciudad. Aspectos de una tradición del Santo Entierro en su desfile procesional” en *Manifiesto que publica la Real Hermandad del Santo Entierro, Sevilla, Sábado Santo, 3 de abril del año del Señor de 2010*.
- GÁMEZ MARTÍN, José; y SOLEDAD JIMÉNEZ BARRERAS: “De San Jacinto al Patrocinio. Un pleito sobre la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, N 604. Sevilla, 2009.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Las tendencias actuales y el lenguaje de la Fe” en *Patrimonio Cultural*, N 44. Madrid, 2006, pp. 71-84.
- GONZÁLEZ DORIA, Fernando: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Madrid, Bitácora, 1994
- MESTRE NAVAS, Pablo Alberto: “La reorganización de la Hermandad del Santo Entierro y el impulso decisivo de José Manuel de Arjona y Cubas, Asistente de Sevilla (1812-1833)” en *Manifiesto que publica la Real Hermandad del Santo Entierro, Sevilla, Sábado Santo ...* Sevilla, 2008.
- Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, del colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Sevilla, 2010.
- MURO OREJÓN, Antonio: “La Cofradía del Santo Entierro en 1727” en *El correo de Andalucía*. Sevilla, 4 de abril de 1958, p. 8.
- NUÑEZ ROLDÁN, Francisco: *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla (1670-1990): de los Juegos Equestres a la Fiesta de los Toros*. Sevilla, Universidad, 2007
- ORTÍZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales Eclesiásticos y Seculares de Sevilla*, Tomo III. Sevilla, Guadalquivir, 1998.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonio: “El Santo Entierro: de la historia al presente” en *ABC de Sevilla*, Sevilla, “La semana Santa Paso a Paso”, N 56, Cuaresma de 1994.
- RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, Triunfo de la Santa Cruz y María Santísima de Villaviciosa” en *Misterios de Sevilla*, Tomo 2. Sevilla, Tartessos, 1999.
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso: *Religiosas Estaciones que frecuenta la Religiosidad Sevillana*: Sevilla, Consejo de Hermandades y Cofradías, 1982.
- STAIR SAINTY, Guy: *The Orders of Chivalry and Merit of the Bourbon Two Sicilies Dynasty*. Madrid, 1989.
- Descripción del Modo en que ejecutó su estación la Cofradía del Sagrado Entierro (...) el Viernes Santo 15 de abril a las tres de la tarde de 1729 hallándose presentes para verla en su tribuna (...) los Señores Reyes Católicos don Felipe V y doña Isabel de Farnesio*. Sevilla, 1730.
- Manifiesto que publica la Real Hermandad de... de la Salida de la Procesión que ha de hacer con sus sagradas imágenes a la Santa Iglesia Catedral el Viernes Santo por la tarde del presente año*. Sevilla, Imprenta de don Mariano Caro, 1830.
- Manifiesto que publica la Hermandad Sacramental... de la salida de su Cofradía...* Sevilla, Imprenta de la Calle de la Serpes Número 30, 1843, p. 13.
- Manifiesto que publica la Hermandad del Santo Entierro*. Sevilla, *Sábado Santo, 11 de abril del año del Señor de 2009*. Sevilla, 2009.
- Procesión del Santo Entierro*. Sevilla, 1948. *VII Centenario de la conquista de la Ciudad*. Sevilla, 1948.

# RITUAL Y TEATRO: NIVELES DE DRAMATIZACIÓN EN LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Pedro García Pilán  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

## FIESTA Y TEATRO

Parece evidente que, en nuestras secularizadas sociedades de la modernidad globalizada, la fiesta y el teatro constituyen dos tipos de acción expresiva claramente delimitados. Bien sabemos que no siempre ha sido así: como ha afirmado con contundencia Rodríguez Adrados, de las fiestas religiosas de la antigüedad griega —es decir, del mito y el rito— nació el teatro, cuyas funciones sólo se entienden en el ámbito religioso del ritual. Además, y como en su momento mostró Victor Turner, ritual y teatro quedarían englobados bajo lo que denominaríamos prácticas performativas, y no han faltado en los últimos años estudios de historiadores de la literatura, antropólogos y sociólogos que han puesto de relieve las estrechas imbricaciones entre fiesta y teatro<sup>1</sup>. Es pues evidente que ritual y teatro son dos tipos de acción social susceptibles de ser aprehendidos desde supuestos similares: en ambos casos se trata de acciones formales, estilizadas, repetitivas y estereotipadas, que se realizan en lugares y momentos señalados, interpretan secuencias, palabras y actos establecidos antes de la representación, y que transmiten un mensaje al público o a los participantes.

Desde esta perspectiva, tampoco faltan los trabajos que han puesto de relieve el carácter dramático o teatral de la Semana Santa<sup>2</sup>, pudiéndose destacar, al respecto, el intento de construir una “teoría de las procesiones” a partir de su consideración como un fenómeno teatral, efectuado a partir del caso vallisoletano por Gavilán Domínguez. Partiendo de estos y otros trabajos, mi objetivo aquí es intentar avanzar en el conocimiento de las relaciones entre ritual y teatro a partir del caso de la

Semana Santa Marinera de Valencia, celebración que tiene lugar en tres barrios de la fachada marítima de dicha ciudad (El Cabanyal, El Canyamelar y El Grao), que fueron municipios independientes hasta finales del siglo XIX, y que han mantenido hasta la actualidad rasgos diferenciados y un fuerte sentimiento de identidad<sup>3</sup>. Más que de hablar sin más de la fiesta como teatro, intentaré distinguir distintos niveles de presencia del teatro en el seno de la acción ritual festiva<sup>4</sup>. Avanzando desde el plano más periférico hasta el más nuclear, es posible, en primer lugar, discernir en esta fiesta la presencia de escenificaciones teatrales modernas, representadas con independencia de la acción ritual (fuera de los días festivos propiamente dichos). En segundo lugar —mucho más importante en este caso— tenemos la presencia de dramatizaciones de la secuencia ritual, es decir, actos centrales y específicos de una secuencia ritual que se transforman en una acción dramática dentro de las procesiones. Finalmente, pasamos a considerar la fiesta considerada globalmente como drama, poniendo de manifiesto no sólo las similitudes, sino también las limitaciones de la asimilación entre ritual y teatro.

## ESCENIFICACIONES TEATRALES MODERNAS: EL TEATRO COMO “METARRITUAL”

Incluiríamos dentro de este apartado el teatro entendido su sentido más restrictivo. Aunque el caso aquí analizado no consta de grandes representaciones dramáticas que sí han adquirido notoriedad mediática

<sup>1</sup> Díez Borque (Dir.); Ariño, “Fiesta y teatro...”; Ariño (Dir.).

<sup>2</sup> Briones Gómez, 6-8.

<sup>3</sup> Un análisis detallado de esta fiesta puede verse en García Pilán.

<sup>4</sup> Desarrollo ideas contenidas en Ariño, “Fiesta y teatro...”.

en el ámbito del País Valenciano, como sería por ejemplo la Pasión de Moncada, la propia existencia de la fiesta ha servido desde hace algunas décadas, y sigue sirviendo en la actualidad, para la realización de obras teatrales, realizadas normalmente los días previos a las celebraciones. Es decir, se trata de obras que realizan un comentario al ritual, incorporando la temática de éste fuera de las celebraciones: se trataría, utilizando la terminología utilizada en otros estudios, de una “puesta en escena teatral del rito”, que tendría una función “metarritual”.<sup>5</sup> Son, en todo caso, manifestaciones estricta e inequívocamente modernas: así, tenemos constancia, por ejemplo, de la escenificación de la obra *Sayons i granaeros* (sic), en el teatro Alcázar de Valencia (obra que, por cierto, no dejó de suscitar la censura eclesial), en el año 1958,<sup>6</sup> el mismo año en que se representó también, en el teatro Eslava y organizado por la Junta Mayor de la Semana Santa, *Jerusalén año 33*. No es objeto de la presente comunicación rastrear sistemáticamente todas las obras de este tipo representadas durante todos estos años; en todo caso, y superando la raíz nacional-católica de las mismas, constan diversas representaciones organizadas por distintas cofradías durante las décadas de los setenta a los noventa<sup>7</sup>, con títulos como *La Última cena* o *El hombre de Galilea*, y el fenómeno continúa aflorando intermitentemente durante los primeros años del siglo XXI. En definitiva, y aunque no es este nivel el más importante de la Semana Santa Marinera de Valencia, no deja de aparecer la fiesta como un pre-texto adecuado para la condensación de ese tipo de actividad expresiva que es el teatro. Debe insistirse en que el rito es aquí representado teatralmente, de manera externa al mismo, a diferencia de los niveles siguientes de presencia del teatro en la acción festiva.

### DRAMATIZACIONES DE UNA SECUENCIA RITUAL

Como se ha señalado en otro lugar, “muy frecuentemente, algunos de los actos centrales y específicos de una secuencia ritual se transforman en acción dramática o incorporan formas dramáticas en su estructura”<sup>8</sup>. Esta dramatización se produce fundamentalmente en formas rituales que tienen un carácter religioso, produciéndose así una vinculación entre religiosidad y expresividad dramática que está históricamente condicionada, y que es el resultado de la impregnación sacral de las sociedades tradicionales, cuyo calendario festivo hemos heredado, pese a las profundas transformaciones derivadas del proceso de secularización.

Desde esta perspectiva, nos interesa aquí fijarnos, en primer lugar, en Domingo de Ramos. Durante la mañana, en todas las parroquias de los citados barrios, a la bendición de la Palmas siguen las procesiones que rememoran la entrada de Jesús en Jerusalén. La complicación entre acción ritual y narración mítica se estrecha, con lo que crece también la imbricación entre teatro y procesión (no sólo en la imaginería: también puede verse desfilando a algún cofrade-actor encima de un burro). Con todo, desde el tema que nos ocupa, el primer acto destacable llega la tarde del Miércoles Santo, cuando la Corporación de Longinos efectúa una pequeña representación teatral, que consta de dos fases: primero, los soldados romanos desfilan hasta una casa particular, donde espera Jesús. Efectuado el prendimiento -tras un mínimo diálogo-, lo conducen hasta la parroquia de nuestra Señora de los Ángeles de El Cabanyal. En el interior de ésta, el actor será reemplazado por una imagen del Crucificado, sobre la que se ejecutará el acto de “la Lanzada”, tras la que se inicia una procesión por las calles de la parroquia. Este acto, relativamente reciente, trae a la memoria la escenificación que, años antes, realizaban conjuntamente en Jueves Santo las corporaciones de Sayones y Granaderos de la parroquia vecina de San Rafael, en el transcurso de una ceremonia en la que, a tres toques de corneta, se hacía efectiva la condena de Jesús (acto al que también seguía una procesión)<sup>9</sup>.

La mención de este acto nos lleva a plantearnos la cuestión de la profundidad de las transformaciones experimentadas por el ritual de la Semana Santa Marinera desde una perspectiva histórica. Llegados a Jueves Santo, podemos hacerlo con la suficiente amplitud, si comparamos el actual programa de fiestas con lo que sucedía en El Grao en el año 1847, según la narración del erudito Basilio Sebastián Castellanos de Losada:

“En la Villa Nueva del Grao existe desde 1792 una hermandad titulada Concordia de Jesús Nazareno, cuyo objeto es solemnizar la Pasión en el tiempo en que nos la recuerda la iglesia. La cofradía se divide en dos compañías, la una vestidos a la romana con su gefe y bandera, con el lema S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus) y la otra de los soldados del Centurion que reconocieron al hijo de Dios. Estas compañías se reúnen el Jueves Santo durante los oficios, después de tres toques de llamada en sus respectivos cuarteles. En seguida acompañados de su correspondiente banda militar, van a por su gefe, bandera y por las imágenes de Jesús Nazareno y paso de los Azotes; los Sayones, nombre que dan a la primera comparsa, y la segunda denominada de los Granaderos, se dirige por la Virgen de la Soledad, tocando su música piezas lúgubres. Colocado

<sup>5</sup> Sigo aquí a ARAIZA.

<sup>6</sup> CHINER GIMENO, II, 908-909.

<sup>7</sup> CHINER GIMENO, II, 909-911.

<sup>8</sup> ARIÑO, “Fiesta y teatro...”, 26.

<sup>9</sup> MARTORELL, 19.

el Santísimo en el monumento, entran ambas compañías tambor batiente en la iglesia, y despues de colocar las imágenes en sus puestos custodiadas por una guardia de cuatro soldados y un oficial, se vuelven a dejar el gefe y banderas en sus respectivas casas, y marchando á sus cuarteles en donde se disuelven hasta el día siguiente; pero quedando avisados para relevar las guardias de honor espresadas de media en media hora”<sup>10</sup>.

No disponemos de ningún testimonio similar para los barrios vecinos; sabemos, sin embargo, gracias a los mordaces comentarios del polígrafo local Bernardo Morales San Martín que, a principios del siglo XX, los sayones de El Cabanyal habían dejado de montar guardia al Santo Sepulcro “desde que en noche famosa convirtieron el religioso velatorio en orgía sacra y el santo recinto en campo de Agramante”. Parece que en El Grao el acto perduró más, pues figura, con algunas modificaciones, en el programa oficial de fiestas del año 1928. Ahora bien, es en Viernes Santo cuando la incorporación de formas dramáticas a la acción ritual alcanza su mayor intensidad, y también es aquí cuando mejor podemos apreciar las transformaciones a largo plazo experimentadas por la fiesta. Volvamos a citar extensamente a Castellanos de Losada, que nos cuenta lo que sucedía durante las mañanas de dicho día:

“... en Villa-Nueva del Grao (...) hay aquí un *Via crucis*, á los que los destemplados tambores y las bocinas llaman á los fieles antes de amanecer. Las compañías de sayones y de granaderos de que hablamos antes al tratar de esta villa, se reunen a las seis, los primeros en la puerta de la parroquia con el Nazareno y los segundos en un puesto acordado con la Soledad. Sale la procesión de la iglesia en el orden siguiente: dos estandartes con las insignias de la Pasion, los sayones con su música, y, entre ellos, la Magdalena, la Samaritana, María Santísima acompañada del amado discípulo y de las demas Marías representadas todas con trages adecuados por niñas de esta población, sigue despues un Santo Crucifijo tras del que va un coro cantando motetes de la Pasion. En cierto sitio para la procesion, y los sayones se dirigen á un huerto cercano donde esta el que hace de Cristo orando, y prendiéndole brusca-mente y atándole las manos, le conducen á la presencia de Pilatos, el que desde un balcon, hace leer a su secretario la sentencia de Jesus, haciendo la ceremonia de labarse las manos protestando no tener parte en la muerte del Señor. En seguida llevado el que hace de Cristo á un sitio en que se halla la cruz, le desata las manos un sacerdote, y la cargan sobre sus hombros, en cuyo caso vuelve á andar la procesion. A poco tiempo sale al encuentro la Virgen de la Soledad acompañada de los granaderos con su música y despues de saludar y abrazar á su Santí-

simo Hijo, se incorpora la Soledad entre el Nazareno y el Crucifijo que corona la procesion. Tambien se hace aquí el paso de alquilar a Simon Cirineo, y despues que este va ya ayudando á llevar la cruz al que hace de Cristo, sale á poco rato una niña vestida de Verónica y le limpia el rostro, apareciendo estampado en el lienzo. Llega el Nazareno á la puerta Judiciaria y cae el Cristo segunda vez (*sic*), apareciéndose entonces siete niñas vestidas de luto y llorando, en representación de las piadosas hijas de Jerusalén, que encontró el Señor en la calle de la Amargura. Sucede despues la tercera caída en la que se ofrece al Cirineo a llevar la cruz hasta el Calvario, al ver el desfallecimiento de Jesus, lo que no consigue por la crueldad de los sayones: este es el último ceremonial, pues en seguida entra la procesión en la iglesia de donde salió. Empiezan acto continuo los oficios divinos, alternando las musicas mientras dura la adoracion de la cruz, formandose las comparsas al quitar al Señor del monumento; volviendo despues de los oficios las banderas a sus respectivos depósitos. El sermon de las Siete Palabras empieza á las doce, a cuya hora al pié del Cristo de la Agonia se colocan las niñas que representan a María y a la Magdalena, y el niño que hace de discípulo, situándose al frente las guardias de ambas comparsas. Concluye el sermon que es intermediado de musica con un estrepitoso terremoto figurado, y con el acto de contricion, y en seguida se verifica la ceremonia del descendimiento de la cruz. Empieza el sermon, y al llegar al punto del descendimiento, lo verifican dos sacerdotes despues de pedir licencia a Pilatos sentado sobre un solio, y a la que representa a la Virgen, valiéndose para ello de escaleras colocadas al efecto, y ejecutándolo conforme va diciendo el predicador. Los dos sacerdotes que representan a José de Arimatea y á Nicodemus, presentan a la Virgen sucesivamente los clavos y corona de espinas, y despues de manifestar al Señor bajado de la cruz le colocan en un sepulcro de cristales que posee la cofradía de la Concordia”<sup>11</sup>.

Estamos pues ante una representación teatralizada de las estaciones del *Via Crucis*, mucho más completa que las que pueden verse en vivo en la actualidad en las calles de El Cabanyal y El Canyamelar. Resulta significativa la aparición de penitentes representando a diversos personajes bíblicos, pues la presencia de los mismos es fundamental al abordar la Semana Santa Marinera desde la perspectiva del teatro. Éstos son comparables a los que ya describiera Caro Baroja en Puente Genil allá por 1950, o a los descritos por Munuera Rico en Lorca. La presencia de personajes bíblicos dentro de las procesiones es una muestra más de la tenaz resistencia de determinadas prácticas populares a desaparecer, pese a que, desde el Concilio de Trento, arrecian las prohibiciones por parte de la jerarquía eclesiástica de representar en

<sup>10</sup> CASTELLANOS DE LOSADA, 62.

<sup>11</sup> CASTELLANOS DE LOSADA, 63-64.

vivo escenas de la Pasión. La efectividad de tales prohibiciones es sumamente dispar, pero parece que en ámbitos urbanos tuvieron mayor éxito que en núcleos rurales, ya que en éstos la vigilancia de la jerarquía diocesana era menor, mientras que el bajo clero podía emplear éstas como un recurso didáctico, dirigido a gentes consideradas de bajo nivel cultural. En todo caso, en numerosas poblaciones su efectividad es nula, lo que se demuestra por la propia reiteración de las mismas: el propio Castellanos de Losada menciona la prohibición, lanzada en 1827 por el arzobispo de la diócesis, de que “se celebre a lo vivo la Pasión del Señor, por los abusos e irreverencias que se cometían”<sup>12</sup>, pero aunque afirma que no hubo resistencias al respecto, reconoce inmediatamente después que el gobernador eclesiástico volvió a conceder el permiso pasado cierto tiempo.

En todo caso, la primacía de formas de representación esencialmente plásticas es, en la actualidad, un fenómeno incuestionable: la hibridación en forma de combinación de personaje bíblico y paso escultórico es la principal forma de expresión dramática de la fiesta que aquí se analiza. Podría afirmarse que la representación viviente del drama de la Pasión de principio a fin dejó paso, en el siglo XX, a la escenificación de determinadas estampas de ésta, como se hace evidente cada Viernes Santo en las calles de los viejos Poblado Marítimos de la ciudad de Valencia, cuando, por la mañana, las hermandades, cofradías y corporaciones de cada parroquia organizan conjuntamente, por el territorio de cada una de ellas el *Vía Crucis*, llamado antiguamente la “procesión de los Pasos”. La fusión entre liturgia y teatro alcanza aquí su punto álgido, pues a lo largo del recorrido puede verse escenificar una serie de estaciones o pasos relacionados con el camino realizado por Jesucristo, desde su juicio hasta su muerte.

La parroquia que cuenta con mayor infraestructura organizativa y capital humano (Nuestra Señora de los Ángeles en El Cabanyal), es la que más escenificaciones representa, llegando a representarse un mismo paso en dos ocasiones. Por otra parte, hay que tener en cuenta que las escenificaciones pueden representarse bajo tres tipologías: con personajes humanos, con imágenes, o combinando imagen y persona real (personaje bíblico). También aquí apreciamos variaciones a lo largo del tiempo, que serán detalladas siguiendo el orden pasional.

1) La I Estación: un grupo de jóvenes de la Hermandad del Santísimo Ecce-Homo escenifica el “Juicio de Jesús ante Pilatos”. Es, con mucho, la representación más larga de todas, con un escenario construido al efecto, y una escenificación

relativamente compleja, que la convierte en una pequeña obra de teatro —entendida a la manera convencional— dentro de una secuencia ritual mucho mayor. Hay que decir que se trata de una representación relativamente joven: en el interior de la misma parroquia se hacía antes en Jueves Santo;<sup>13</sup> después empezó a escenificarse antes de comenzar el *Vía Crucis*,<sup>14</sup> luego se incluyó dentro de éste y, en los últimos años, ha vuelto al templo<sup>15</sup>. Antes de la Guerra Civil, el Juicio lo tenemos documentado también en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario (El Canyameler) en Jueves Santo, de manera similar a la descrita por Castellanos de Losada en 1847; con las variaciones pertinentes, el acto ha vuelto a recuperarse durante los últimos años.

2) La IV Estación, o “Encuentro entre Jesús y su Madre”, se realiza en todas las parroquias. Se escenifica siempre con imágenes (cada una llega por un lado acompañada de su cofradía, y se juntan en el punto delimitado por los azulejos que, marcando las estaciones del *Vía Crucis*, jalonan el territorio de cada parroquia), excepto en San Rafael-Cristo Redentor (El Cabanyal), donde una Dolorosa de carne y hueso se abraza a la imagen del Cristo del Salvador y del Amparo.

3) La VI Estación o “Paso de la Verónica”, combina en todas las parroquias un personaje vivo (la mujer) con una imagen, excepto en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, donde, desde 1983, también un hombre hace de Jesús. Se trata de escenas de gran hieratismo, que no impiden alcanzar una notable tensión dramática (no es difícil ver llorar a los protagonistas, o incluso a gente del público). En el *Vía Crucis* de Nuestra Señora de los Ángeles (El Cabanyal), la Verónica sube hasta el trono-anda donde se encuentra Jesús, con lo que la dificultad del ascenso añade dramatismo a la escena; en otras parroquias, se limita a pasar el lienzo por el rostro de una imagen; en todos los casos, la protagonista se acaba girando hacia el público, mientras despliega el pañuelo en el que aparece la Santa Faz.

4) La XIII Estación (el “Descendimiento” o “*Descendimentament*”) se hace en dos parroquias: en la de El Grao, desde fechas recientes y dentro de la iglesia, y en la de Nuestra Señora de los Ángeles (El Cabanyal), donde viene realizándose con

<sup>12</sup> CASTELLANOS DE LOSADA, 64.

<sup>13</sup> *Semana Santa 1950. Año Jubilar*, s.p. (Archivo de la Junta Mayor de la Semana Santa Marinera).

<sup>14</sup> *Semana Santa 1968*, s.p.

<sup>15</sup> *Semana Santa de Valencia 1982*. Valencia: Junta Mayor de la Semana Santa, 1982, s.p. En el año 2006, el acto volvió a realizarse dentro de la iglesia.



regularidad desde los años cincuenta, en la calle y ante un público numeroso. La escena es similar a la que puede verse en muchos lugares desde hace siglos: un pequeño Cristo articulado es desenclavado por un cofrade mientras el párroco lee la escena. El cuerpo de Cristo es entregado a un personaje bíblico que hace de María, que declama a renglón seguido una escena impregnada de dolor (amplificada hoy por altavoces). El acto no lo tenemos documentado en las demás parroquias, excepto en la de El Grao: sabemos que se representó, después de veinticinco años sin realizarse, en 1930, por la tarde y antes de la procesión del Santo Entierro<sup>16</sup>. Después se repetiría, al menos, en 1950 y en 1955<sup>17</sup>.

Hay que recordar, finalmente, que en la documentación disponible encontramos otros pasos, como el del Cirineo (V Estación), que se representó en Santa María del Mar en 1928, sin que tengamos noticia de que se haya vuelto a representar. Cabe apuntar que, en la misma parroquia, en los últimos años, también se escenifica la Pasión en el interior del templo.

Vemos, pues, que se trata de dramatizaciones de una secuencia ritual dentro del drama más amplio que la fiesta despliega; desde esta perspectiva, podrían ser consideradas “metateatro”, un “representar dentro de la obra que se está representando”, y que actúa como un recurso que ayuda a entender la obra al público espectador<sup>18</sup>. En ocasiones, como la I Estación, adquieren el rango de obra teatral por pleno derecho; en la mayoría de los casos, su hieratismo y simplicidad permitiría más bien hablar de representaciones parateatrales. Se han seleccionado escenas de alto contenido emocional, que coinciden en gran medida con las celebradas en otras localidades, tanto del ámbito del País Valenciano como de fuera de éste. Por otra parte, se trata de escenificaciones de factura ingenua que, a diferencia de las otras modernas representaciones teatrales de la Pasión, entroncan en su morfología con los viejos misterios medievales, pero con los cuales de ninguna manera se puede establecer una filiación ininterrumpida, dado el complejo proceso de desapariciones, apariciones y reelaboraciones a los que en diversos contextos se han visto sometidas.

No se debe olvidar que el Domingo de Pascua, en las cuatro parroquias implicadas en la fiesta se hace el “Encuentro” entre la Dolorosa y el Resucitado. En todos los casos se realiza con imágenes: la del Resucitado avanza por una calle, la de su Madre por otra, hasta

que se encuentran de frente; entonces a la Virgen se le retira el velo negro, mientras tracas, música, aplausos y –en ocasiones– palomas al vuelo acompañan los gestos de alegría de las imágenes. Además, en las calles de la parroquia de San Rafael-Cristo Redentor (El Cabanyal), tal “Encuentro” se escenifica con personajes vivientes: la Hermandad de María Santísima de las Angustias aporta la Madre; el Resucitado es un niño de la Corporación de Sayones. Esta costumbre de utilizar un niño –sea una persona viva o una imagen– se ha verificado también en otros muchos lugares y, según un estudioso, “la explicación quizás esté en que el pueblo entiende la re-surrección como un re-nacimiento. Por eso vincula la Pascua de Resurrección a la Pascua de Navidad... Como también enlaza, sin hiato alguno, los dos grandes ciclos humanos: muerte y vida, *eros y zánatos*”<sup>19</sup>. Celebración del triunfo de la vida, pues, que alcanzará su cénit unas horas después, en el “Desfile de Resurrección”. Éste llega a la una de la tarde, cuando todas las hermandades, cofradías y corporaciones vuelven a desfilar por los tres barrios, sin imágenes, y a cara descubierta: se trata ahora de una auténtica marcha triunfal, decididamente informal, donde flores, pasodobles y caras alegres multiplican el estado de alegría general. Pero entramos así en el tercero de los niveles discernidos de presencia del teatro en la acción ritual.

### LA FIESTA COMO DRAMA

Se ha hablado hasta ahora de teatro metarritual, de metateatro y de parateatro, para analizar la presencia del teatro en el seno del ritual festivo, como un elemento más dentro de la acción ritual que éste despliega. Sin embargo, es posible avanzar un paso más, interpretando globalmente la secuencia ritual desde la perspectiva del teatro.

No está de más, antes de continuar, recordar que la tarde de Viernes Santo, hasta bien entrada la noche, tiene lugar el mayor acto colectivo de la Semana Santa Marinera: la “Procesión del Santo Entierro”. En un orden inspirado en la secuencia de la Pasión, todas las agrupaciones desfilan exhibiendo con la máxima solemnidad todas sus banderas y estandartes, personajes bíblicos e imágenes titulares: en Valencia, como en Valladolid, la procesión es fundamentalmente “relato”<sup>20</sup>. También es interesante apuntar que, el Sábado de Gloria, a las doce de la noche, los vecinos efectúan desde sus casas la “*trençà dels perols*”: se lanza desde las casas loza y agua a la calle, con lo que los espectadores del ritual se implican en éste hasta alcanzar el papel de co-protagonistas, en igualdad

<sup>16</sup> *Solemnes Fiestas de Semana Santa en Valencia 1930 (Distrito del Puerto)*, s.p.

<sup>17</sup> *Semana Santa de Valencia 1955. Distrito Marítimo*, s.p.

<sup>18</sup> MAS, 137.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ PASCUAL, 205.

<sup>20</sup> GAVILÁN DOMÍNGUEZ, 70.

con los cofrades, que hacen lo mismo desde sus locales. Dentro y fuera de éstos, pueden llegar a adoptarse formas de raigambre carnavalesca; en todo, caso, se produce en el barrio una situación de alegría generalizada: mientras las campanas de las iglesias tocan a gloria, las cofradías lanzan tracas desde sus locales y desde los domicilios donde hay imágenes (pues éstas se guardan en las casas durante los días de Semana Santa). Estamos, pues, en la antesala del Desfile de Resurrección mencionado en el apartado anterior, y el ensamblaje cronológico de todos estos actos viene a demostrar que la fiesta no se compone de simples escenas superpuestas, sino que éstas se encuentran sólidamente ensambladas en una trama ritual completa, en la que se imbrican indisolublemente mito y rito, liturgia y teatro, desde una indiscutible primacía de las salidas procesionales como medio de expresividad religiosa.

En actos como los acabados de enunciar, es evidente que el territorio (señalado diacríticamente mediante la implicación de los vecinos, que engalanan las fachadas, etc.) se transforma en escenario, y que la comunidad celebrante asume roles, transforma su vestimenta, etc. Se crea así un espacio y un tiempo festivo que puede ser muy bien analizado desde la perspectiva del teatro: no en vano se ha afirmado (refiriéndose a Valladolid) que la perspectiva teatral es indispensable para comprender las procesiones de Semana Santa<sup>21</sup>. Sin embargo, y aun sin dejar de reconocer la utilidad de esta perspectiva, tampoco podemos asimilar sin más ritual a teatro, por diversos motivos.

En primer lugar porque, como hemos visto, en la fiesta se disuelven frecuentemente las fronteras entre actores y espectadores, algo que no sucede habitualmente en el teatro. Otra diferencia importante es que la fiesta es fundamentalmente celebración, que expresa materialmente, mediante la incorporación de los cinco sentidos, el valor sagrado que la comunidad celebrante otorga al objeto celebrado. Sin embargo, en condiciones de modernidad avanzada, cuando los procesos de globalización e individualización han asestado su golpe de muerte a las comunidades locales caracterizadas por la homogeneidad cultural, son múltiples las miradas que pueden posarse sobre unos mismos símbolos. Así, fenómenos como el turismo impiden de antemano a la procesión jugar cualquier papel catequético: la diversidad de la "competencia teatral"<sup>22</sup> de los cada vez más heterogéneos espectadores hacen inviables las funciones adoctrinadoras y cohesionadoras del grupo que el teatro ritual pudiera haber tenido en otros tiempos. Cualquier ejercicio de *catharsis* colectiva que caracterizaba al

teatro (ritual) antiguo y que se supone actuaría también en las procesiones modernas<sup>23</sup> encuentra serias fisuras en situación de modernidad, ya que un mismo relato puede ser reelaborado desde múltiples opciones: la secularización, pues, obliga a separar en buena medida el teatro del ritual, lo que, paradójicamente, ni va en detrimento de las funciones metarrituales del teatro, ni elimina la importancia de las incorporaciones parateatrales al rito. Por otra parte, y como el propio Gavilán Domínguez señala en sus reflexiones sobre Valladolid, "el elemento central de la procesión es mucho más la cofradía que el paso"<sup>24</sup>. Y aunque los actos de teatralización de cualquier grupo que se brinda en espectáculo son la forma elemental de objetivación de dicho grupo (para sí mismo y para los demás), esto es otro claro indicador del grado de secularización alcanzado por el ritual. Dicho de otra manera, el rito ha triunfado sobre el mito, lo que explica también la proliferación de procesiones y actos al margen de cualquier orden de pasión (la Semana Santa Marinera de Valencia proporciona sobradas muestras de ello).

Evidentemente, las procesiones son teatro en la calle. Pero también son más que esto, y la metáfora teatral resulta insuficiente para expresar la identidad de la fiesta, pues ésta, articulada a través de ritual, es más que representación: es celebración de algo sagrado, a lo que cada vez menos puede aspirar el teatro, como consecuencia del proceso de secularización. El teatro puede servir y sirve para enriquecer la expresividad del ritual, pero éste desborda a aquél. El caso analizado permite pues corroborar la aseveración de Antonio Ariño, quien advierte que "existen diferencias intrínsecas irreductibles entre ritual y drama y, por tanto, ambos pueden enriquecerse y contaminarse, pero sin suprimir sus especificidades"<sup>25</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAIZA, Elisabeth. "La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual?", En *Alteridades*. Número 20, 2000, pp. 75-93.
- ARIÑO, Antonio. "Fiesta y teatro. Los límites de la contaminación metafórica". En *Les arrels del teatre valencià actual*. Eds. Josep Ll. Sirera y M.V. Vilanova. Vila-real: Ajuntament de Vila-Real, 1993, pp. 21-45.
- "La nostalgia de Dionís. Festa i teatre en la modernitat avançada". En *El teatre en la festa valenciana*. Dir. Antonio Ariño. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 401-414.
- (Dir.). *El teatre en la festa valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

<sup>21</sup> GAVILÁN DOMÍNGUEZ.

<sup>22</sup> Ver ARAIZA, 76, nota 2.

<sup>23</sup> Ver GAVILÁN DOMÍNGUEZ, 57.

<sup>24</sup> GAVILÁN DOMÍNGUEZ, 69.

<sup>25</sup> ARIÑO, "La nostalgia de Dionís...", 412.

- BRIONES GÓMEZ, Rafael. "La semana santa andaluza". En *Gazeta de Antropología*. Número 2 (1983), pp. 4-10.
- CARO BAROJA, Julio. "Semana Santa de Puente Genil (1950)". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. XIII, 1957, pp. 24-49.
- CHINER GIMENO, Jaime. *Mar, llum i passió. Historia de la Junta Mayor de la Semana Santa Marinera de Valencia*. 2 vols. Valencia: Junta Mayor de la Semana Santa Marinera, 2001.
- DÍEZ BORQUE, José M.<sup>a</sup> (Dir.). *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.
- GARCÍA PILÁN, Pedro. *Tradición en la modernidad avanzada: la Semana Santa Marinera de Valencia*. Valencia: Museu Valencià d'Etnologia, 2010.
- GAVILÁN DOMÍNGUEZ, Enrique. "Cruce de miradas. Para una teoría de las procesiones". En Teófanos Egido *et al.*, *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2005, pp. 47-88.
- MARTORELL, Pep. *Al teu pas la llum. Història de la Germanat de Maria Santíssima de las Angustias i de la seua Imatge Titular*. Valencia: Diputació de València - Junta Mayor de la Semana Santa Marinera, 1997.
- MAS, Pasqual. *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- MORALES SAN MARTÍN, Bernardo. "Sayons y Granaeros (La Semana Santa del Cabañal)". Extraordinario de *Las Provincias*, 20 de julio 1907, p. 5.
- MUNUERA RICO, Domingo. "Traslado de las figuras bíblicas en procesión: del Corpus a la Semana Santa". En *La religiosidad popular. Hermandades, romerías y santuarios*, vol. III. Coords. Carlos Álvarez Santaló; M.<sup>a</sup> Jesús Buxó y Salvador Rodríguez Becerra. Barcelona: Anthropos, 1989, pp.617-627.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza, 1999.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. "Semana Santa rural y campesina". En *La Semana Santa en Castilla y León*. Coord. M.A. Mateos Rodríguez. León: Junta de Castilla y León, 1993, pp. 189-207.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.



# ESTUDIO DE UN CAMBIO EN LA PROCESIÓN DEL VIERNES SANTO EN ALMENDRAL DE LA CAÑADA (TOLEDO)

Paz Gatell Maza  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (MADRID)

La Semana Santa, además de ser la expresión de una creencia religiosa, es un fenómeno cultural complejo, por ello, es uno de los temas de estudio que despierta interés entre los antropólogos, dado que durante esos días se representan rituales que si tratamos de entender sus formas, funciones y significados pueden ayudarnos a comprender la Sociedad dónde estos hechos se producen. El sentido de la Semana Santa no es sólo religioso, por ello los significados de estos rituales, serán cambiantes y vendrán condicionados en función de los valores que valen en el momento histórico-social para cada sociedad en concreto. Estudiar los cambios que acontecen en esos rituales, pues, nos orientará hacia los valores que están rigiendo esa sociedad en un tiempo y época determinada.

Este estudio está realizado en Almendral de la Cañada (Toledo) España. La procesión del Viernes Santo en Almendral conmemora la Pasión (el calvario) y muerte de Jesús, después de haber llevado la cruz por las calles y finalmente, ser crucificado. Desde que se tiene memoria se celebra el Viernes Santo en la noche, los almendralenses realizan un recorrido manifestando su dolor por la muerte de Jesucristo. En ella desfilan las imágenes del Jesús crucificado o muerto, el busto de Jesús Nazareno llamado por los participantes el Ecce-Homo, la Verónica con su paño milagroso impreso de las facciones del Nazareno colgando entre las manos, el Cristo Nazareno arrastrando la Cruz, y la Virgen María vestida de luto (la Virgen dolorosa), según el orden descrito.

Es también llamada la procesión del “Silencio”, del “Calvario” y algunos paisanos recuerdan que fue llamada “de los hombres”. Una informante me contó que en una ocasión un sacerdote que llegó al pueblo en los años cincuenta del siglo XX, quiso imponer la participación única de los varones en esta procesión, y aquel año salieron sólo hombres que iban portando, al modo de Jesús, una cruz a cuestas que cada uno se había construido, lo que hizo que hubiese cierta rivalidad entre

ellos por ver quién era el que la portaba mayor y mejor construida, las mujeres asistieron mirando desde las casas a través de los cristales de las ventanas, al paso del recorrido de dicha comitiva, pero que esto, sin saber darme razones concluyentes, no prosperó y la procesión volvió a ser una expresión de todo el pueblo, hombres, mujeres y niños.

Durante el recorrido por las calles de las imágenes en procesión, se canta recitando un poema llamado “El Calvario”, y cada fiel porta una vela encendida en sus manos. La vela usada durante la procesión del silencio, era guardada en la casas porque alcanzaba un estatus sagrado y en días de tormenta cuando la luz “se iba” se encendía para conjurar los males que la propia tormenta pudiera traer a las personas, librándolas, por ejemplo, de la caída de un rayo en sus hogares, o en las cuadras donde estaban sus animales de labor. He constatado que esta costumbre sólo la mantienen personas mayores, pues en la procesión se pueden ver candiles y faroles que se compran en los comercios y que lucen con pequeñas velas que se consumen en el propio recorrido, o alimentados por pilas eléctricas.

Este poema “El Calvario” recitado-cantado dura exactamente el mismo tiempo que se tarda en recorrer el itinerario marcado por las calles del pueblo en la procesión, unos veintiún minutos, según la grabación de viva voz que realicé en la Semana Santa del 2010. Siempre es cantado por un hombre, que porta un megáfono portátil mediante el cual impone su voz sobre los feligreses que acompañan la procesión de imágenes. Éste va cantando y recitando un largo poema que describe La Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, en pequeñas estrofas que son a su vez repetidas por los participantes. Se pide de forma implícita que tenga una voz potente y de reconocido buen hacer en el canto por la mayoría de los asistentes. Casi siempre es la misma persona, uno de los hombres que se ha venido encargando



Cristo Nazareno,  
Almendral de la  
Cañada, Toledo.  
Procesión  
del Viernes Santo

en los últimos tiempos, me indicó, que no sólo se tiene cantar con una voz clara y alta, sino que se debe de conocer bien como van encajando las estrofas del poema con el recorrido de las calles en la procesión, así el conocía bien cuando llegaba a un cierto punto del recorrido si el desarrollo de la procesión iba muy rápido o excesivamente lento, y aceleraba o retrasaba el paso de la comitiva por las calles del pueblo con la finalidad que la llegada a la iglesia coincidiera con el final del poema. Hoy las mujeres pueden también cantar, pero los mayores recuerdan que antaño sólo los hombres lo hacían, hasta hoy siempre ha sido un hombre el encargado de dirigir el canto que lleva escrito sobre un folio que le sirve de guía para no olvidar ninguna estrofa, pero en tiempos, cuando la gente apenas sabía leer y escribir, un grupo de varones mayores adultos se especializaba en aprender de memoria algún trozo del poema, y recitarlo durante la procesión encadenando unos a otros sus trozos y de este modo se cantaba completo. Estos hombres quedaban encargados de por vida, mientras las circunstancias se lo permitían, de realizar esta labor, y ellos mismos buscaban sus sucesores, para que con el tiempo no se perdiera la tradición. No obstante la letra se tenía escrita y guardada.

Hace unos años la letra original del poema se reestructuró, pues en éste aparecían expresiones antiguas y populares del castellano que ya no eran utilizadas en el lenguaje corriente de la gente del pueblo. A finales de los setenta en el siglo XX, los jóvenes que participaban en la procesión hacían motivo de broma y burla la repetición de estas expresiones antiguas y sin significado para ellos, y contestaban con palabras similares que eran una irreverencia, haciendo brotar la consiguiente risa de los demás. De este modo lo que es una manifestación de la fe cristiana que indica la tristeza que tiene la Iglesia de ver a Cristo muerto se convertía en una juerga y diver-

timiento de jóvenes. Para poner remedio a esta situación, el que fue hasta hace unos años aguacil, junto con los que entonces eran el médico y secretario del ayuntamiento del pueblo, a principios de los ochenta del siglo XX, reformaron estas expresiones en un castellano más moderno. Por sí mismo, constituiría un estudio antropológico estudiar cómo se modificaron los versos del poema en la traducción.

Sabemos que a partir del siglo XIII se extiende por la península la costumbre de hacer representaciones teatrales en las iglesias durante el Jueves y Viernes Santo, tales como el lavatorio de los pies de los discípulos, el viacrucis del Señor hacia la cruz, la crucifixión, etc. Su finalidad era didáctica, hacer comprender a los fieles de forma sencilla el sermón y la doctrina de los evangelios que el sacerdote explicaba en la misa. Con la llegada de la Contrarreforma estos pasos vivientes de las escenificaciones se sustituyen por pasos escultóricos representados por tallas en madera. Después con la evolución de las cofradías penitenciales, que se reúnen en torno a una advocación de Cristo, la Virgen o un santo, se van encargando las esculturas, y estas imágenes se sacan de las iglesias desfilando en procesión de forma organizada durante los días de la Semana Santa en un itinerario acostumbrado, llamado carrera común.

Hoy sólo queda referencia en Almendral de la existencia de la Cofradía de la Ánimas Benditas del Purgatorio que el estudioso D. Julio Gil (Historiador local) nos detalla en un artículo del *Boletín Informativo de la Asociación Cultural Ana de Almendral* y que nos dice que estaba formada por los generales, las alabardas y bastones; su función fundamental era vigilar durante la celebración del Carnaval que los fieles no realizaran acciones contrarias a la buena moral cristiana, pero también tenía un importante papel durante la celebración de la Semana Santa, custodiando el cuerpo de Jesús en sus horas de muerte en la iglesia, a partir de las tres de la tarde del Jueves Santo hasta su resurrección el Sábado por la noche, y en la celebración de la procesión del Viernes Santo escoltando al nazareno en su recorrido. Los cargos de esta cofradía se obtenían en la misa del Miércoles de Ceniza por subasta pública, quedando al mejor postor, el dinero recaudado, junto con otros donativos que se recogían a lo largo del año, se gastaba en misas para los difuntos (Ánimas Benditas del Purgatorio) o pequeñas reformas de la iglesia.

En los últimos años prácticamente la Cofradía ha desaparecido pues hace más de diez años que se hizo la última subasta de cargos, y el Nazareno había quedado sin escolta, sólo en su recorrido durante la procesión.

La procesión guarda un orden en su recorrido, que más o menos, es aún respetado por los participantes. Existía la costumbre que por respeto a la Virgen Dolorosa, las mujeres llevaran sobre su cabeza un velo negro como signo de sentimiento y reconocimiento ante la muerte y sufrimiento de su hijo Jesús acompañándola en su dolor. También que la vestimenta estuviera de acuerdo

con lo que se entendía por manifestación de luto, es decir, de color negro. Con el paso de los años esto ha desaparecido completamente, ninguna mujer lleva velo negro sobre su cabeza y menos se visten de luto.

Así a finales del siglo XX la procesión del Silencio del Viernes Santo había perdido parte del esplendor ritual. A partir de 1999 un grupo de amigas, chicas jóvenes, escuchan la idea de una mujer que les dice lo conveniente que sería intentar que en la Procesión del Silencio un grupo de penitentes acompañara al Cristo Nazareno, y aprovechando la posición de vocal de Folclore de la Junta Directiva de la Asociación Cultural “Ana de Almendral”, que ostentaba una de ellas, llevan la idea a la Junta de Gobierno que en ese momento dirigía dicha asociación, y se decide que se asumirá el gasto de confeccionar los hábitos y de cuidar en adelante, por parte de esta asociación, que la nueva tradición se arraigue y mantenga en la celebración de la Procesión del Silencio. Para ello antes se habla con el cura párroco, que en ese momento regía la parroquia del pueblo, el cual acepta el cambio, pero con un matiz, los nuevos actores de la procesión por su condición de penitentes no podrán acceder a la iglesia y tendrán que esperar fuera de la misma a la salida de la imagen, a la cual acompañarán escoltando en su recorrido hasta su llegada de nuevo al templo donde la despiden en la calle, y esta entra sola. Hay que destacar que la Asociación Cultural que patrocina el cambio, en sus estatutos, se define como “aconfesional” y “arreligiosa”. El grupo de amigas jóvenes, eligen el color del traje de penitentes, que por ser del Nazareno comprenden será el color morado, por ser así el color del hábito que porta la propia imagen. Ellas mismas sacan el patrón de un disfraz de bruja y confeccionan un número de seis, junto con sus capirotos, ayudadas por mujeres mayores más expertas en el arte de coser en una máquina que tienen en una de las casas. Compran los cordones de la cintura, los guantes blancos y los velones en la cercana ciudad de Talavera de la Reina. Los hábitos de penitente quedaran como propiedad de la asociación donde se guardan de año en año para su uso, también se ocupa, quien tenga el cargo de vocal de folclore, o en su omisión el cargo de presidente, de buscar los voluntarios cada año para que lleven el hábito. Los voluntarios suelen ser personas que repiten muchos años en vestirse de penitentes, y dicen en la entrevista, que su forma de colaborar es más por el pueblo que por un sentimiento religioso, para que las tradiciones no mueran, curiosamente una tradición recién implantada.

Un año más tarde y como colofón a esta novedad un grupo de mujeres adultas deciden vestirse con peineta alta y mantilla, y acompañar a la Virgen Dolorosa para que esta también lleve su comitiva. La idea la aporta una mujer mayor residente en el pueblo, que busca a un grupo de mujeres a las que va a alentar para que se decidan llevar a cabo la acción. Son asesoradas por una sobrina de ella que conoce bien la Procesión del Silencio de Móstoles (Madrid) en la que participa vestida



Penitentes del Nazareno, Almendral de la Cañada, Toledo. Procesión del Viernes Santo.

junta a la Dolorosa. El rito va a establecer peineta y mantilla española negra larga, vestida de luto riguroso con vestido largo, o en su lugar traje, se puede llevar abrigo pero en ningún caso pantalón, adornadas con collar de perlas blanca largo o de doble vuelta, guantes negros y velón, zapatos de tacón bajo negros. El número de participantes no está limitado, se admite a cualquier mujer, siempre y cuando esté bien equipada según la regla establecida de luto y respete el ritual. Su lugar en la procesión será flanqueando a la imagen de la Virgen Dolorosa, un espacio que anteriormente permanecía vacío. Cuentan que el primer año fue más difícil cumplir con todo el protocolo del vestuario, pero que poco a poco el núcleo duro que está decidido a mantener el cambio, se ha ido comprando los requisitos indumentarios. La mantilla es una pieza poco usada en la actualidad, y este grupo no sólo la portan hoy en la Procesión del Silencio, sino que, una vez decididas a salir vestidas con ellas lo hacen en otras ocasiones como son otras misas solemnes que suelen tener procesión, el día de la Virgen de agosto, para San Isidro, el día de la Beata, etc. y curiosamente para asistir también al festejo de los toros en las fiestas patronales. En ningún caso, penitentes y dolientes, hay distinción en la participación por ser soltero/a o casado/a. Así como los penitentes nunca han dejado de salir desde que se establece su presencia, no ha ocurrido igual con las dolientes, que en ocasiones como este año mismo de 2010, por inclemencias del tiempo, frío, lluvia, etc. han dejado de participar.

### CONCLUSIONES

Existe un cambio significativo del rol femenino en el ritual de la procesión del Viernes Santo, si lo comparamos con tiempos pasados donde el papel de la mujer era de mera observadora del papel principal masculino en el ritual.

Si bien el canto del poema del Calvario sigue dando un protagonismo principal al varón, que es quien sigue tomando el papel de director de los fieles en el recitado y canto del poema a través de las calles del pueblo, hoy la mujer canta también en la procesión, y muchos han olvidado que hubo un tiempo donde ellas no podían cantar incluso un intento de apartarlas de forma presencial. El lugar que ocupaba la soldadesca de la Cofradía de Ánimas Benditas escoltando a las imágenes, papel representado por los varones quedó vacío, con el nuevo cambio en el ritual, hoy, son las dolientes y los penitentes quienes ocupan parte de este espacio en el orden de la procesión.

Pero mientras las mujeres adquieren con el nuevo papel una figuración protagonista, vistiendo un luto que porta un protocolo de distinción con peineta alta y mantilla negra larga, collar de perlas largo o doble vuelta, vestido largo o traje que sin duda va a hacer que las miradas de los asistentes a la procesión se vuelvan a valorar estos atuendos, por ser fácil distinguir su valor, los penitentes se ocultan tras un pobre hábito sin valor, que va deteriorándose con el paso del tiempo, al contrario que la vestimenta femenina que con el paso del tiempo adquiere un mayor valor, por el esfuerzo que hace cada una de las mujeres por ir comprando sus mantillas de mejor calidad, al igual que sus vestidos y peinetas.

Tomando como marco teórico a Ricardo Sanmartín, que nos dice que la procesión es un reflejo del orden

social, podemos concluir que en la Procesión del Silencio de Almendral hay un claro reflejo de la movilidad del rol femenino en la sociedad de finales del siglo XX, y que este papel protagonista que gana, nos da una visibilidad de la mujer en el espacio público que es el reflejo del orden social.

### BIBLIOGRAFÍA

- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología Social en España*. Madrid: Siglo XXI / Akal, 1971.
- *Antropología: Horizontes Teóricos*. Granada: Comares, 1998.
- *Individuo, estructura y creatividad*. Madrid: Akal, 1992.
- *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis, 1549-159*. Madrid: Akal, 2005.
- *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*. Madrid: Akal, 2007.
- SANMARTÍN ARCE, Ricardo. "Fiestas y liturgia: procesión, historia e identidad". En *Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez* (Alfonso de Esteban Alonso y Jean Pierre Etienvre, coords.). 1988. pp. 153-168.
- *Valores Culturales*, Granada: Comares, 1999.
- SANMARTÍN, Ricardo. *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la Investigación cualitativa*. Barcelona: Ariel, 2003.
- VELASCO, Honorio (comp.). *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas*. Madrid: Cuadernos de la UNED, 1993.
- *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2007.



# UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DEL JURAMENTO DEL SILENCIO EN ZAMORA

César Amador Isidro García

ESCUELA DE ARTE Y SUPERIOR DE DISEÑO DE ZAMORA

## LA PROCESIÓN

La Real Hermandad del Santísimo Cristo de las Injurias “Cofradía del Silencio” es una asociación pública de fieles de la Diócesis de Zamora al amparo del código del Derecho Canónico. Los hermanos visten hábito de estameña blanca, cingulo y guantes del mismo color, caperuz de veludillo rojo con el emblema de la hermandad en la pechera (óvalo de estameña blanca con cruz griega roja en el centro), decenario, calcetines y zapatos negros; así como hachón con su correspondiente vela para iluminar. La hermandad procesiona todos los miércoles santos en honor de su imagen titular a las ocho y media de la tarde desde la Santa Iglesia Catedral con la austera religiosidad y tradición del pueblo zamorano.

La procesión comienza con la plegaria por parte del alcalde de Zamora ante el Cristo de las Injurias, posteriormente el presidente de la cofradía pedirá a los hermanos que se arrodillen, momento en el que el obispo tomará juramento a los hermanos que guardarán silencio durante todo el recorrido bajo amenaza de amonestación y expulsión.

En la procesión junto al Cristo de las Injurias y los hermanos participan dos incensarios y una banda de tambores que abre y cierra el cortejo y parejas de clarines<sup>1</sup>.

## LA IMAGEN

La primera noticia que tenemos del *Cristo de las Injurias* se remonta al año 1551, año en el que el monasterio de San Jerónimo de Zamora acuerda el enterramiento de la familia de doña Antonia de Valencia bajo las gradas del capítulo del monasterio. El acceso a las sepulturas se realizaría por la capilla que se ha de hacer para el crucifijo. Esta capilla se realizará en el capítulo y será presidida por el *Cristo de las Injurias*, lugar que ocupará hasta 1835, no siendo el remate del retablo mayor como se ha escrito con anterioridad. Por lo tanto la cronología de la imagen debe de ser anterior a esa fecha, siendo obra de la primera mitad del siglo XVI<sup>2</sup>. Este dato deja en entredicho la denominación “*de las Injurias*” debido a las injurias que sufrió durante la rebelión de los moriscos en las Alpujarras (Granada), entre 1568 y 1571, pues el Cristo ya estaría en Zamora.

No volvemos a tener noticias de la talla hasta el siglo XVIII, momento en que Palomino escribe sus *Vidas*, dejándonos de nuevo una descripción del mismo<sup>3</sup>. Será otro tratadista, Ceán Bermúdez, quien inaugure el siglo XIX con nuevas noticias sobre el crucificado. Bajo la atribución a Becerra la imagen aparece con la siguiente referencia: “Un crucifijo de dos varas y tercia de alto en una capilla, que está al lado del evangelio”<sup>4</sup>. Tan sólo veinte años después volvemos a tener noticias que arrojan más

<sup>1</sup> En la página web de la cofradía, <http://www.cofradiadelsilencio.net> puede escucharse el juramento de los hermanos. Los estatutos, la historia se pueden consultar en dicha página por ello no nos extenderemos demasiado en el análisis de los mismos en esta comunicación.

<sup>2</sup> “los huesos de los antecesores en las gradas del dicho capítulo y que la entrada para el enterramiento sea por la capilla que se ha de

hacer para el crucifijo conforme a lo tratado en el libro de actas capitulares”. A.H.N. Clero (Montamarta), Libro. 18256.

<sup>3</sup> “...Una célebre escultura de Cristo Crucificado (ya difunto) y de cosa de dos varas y tercia de alto, de mano de Becerra, que es la más peregrina escultura que hay dentro de Zamora; y así la tienen en gran veneración”. PALOMINO, p. 37.

<sup>4</sup> CEÁN, p. 113.



Cristo de las Injurias.  
Escultura anónima  
siglo XVI. Catedral de  
Zamora. Foto del autor.

luz sobre la capilla que lo albergaba a través del primer inventario realizado en 1821<sup>5</sup>. Con posterioridad, y debido a la exlaustración se realizan nuevos inventarios en el monasterio, figurando de nuevo la imagen en el de la Diputación realizado en 1835<sup>6</sup>.

Es a partir de este momento en el que la imagen cambia de ubicación, pasando a formar parte del patrimonio de la Catedral de Zamora, entre el 13 de septiembre y el 12 de octubre de 1835<sup>7</sup>, día en que consta el recibo siguiente: “A los mozos que trajeron el Santo Cristo de San Jerónimo y un cajón de ropa, 20 reales”<sup>8</sup>. En la Catedral ocupó la sacristía de la Capilla de San Ildefonso o del Cardenal en los primeros momentos, por lo menos hasta 1865<sup>9</sup>. Con posterioridad, la escul-

<sup>5</sup> “Tres altares con sus manteles, dos misales y dos candeleros de bronce. Un altar tiene el Quadro del Santo Cristo, y su retablo es nuevo. Otro ídem, tiene un Quadro de San Gerónimo. Otro con su Quadro de la Magdalena”. A.H.D.Za. García Diego. Leg. 349. Documento 3/2.

<sup>6</sup> “En esta capilla se halla un altar con sus colaterales, en los que también se celebra misa, y en el mayor una preciosa efigie de nuestro Señor Crucificado bastante crecida, con el título del Santísimo Cristo de las Injurias, que dicen que es una de las tres que hay en España”. A.H.Dp.Za. Papeles sin catalogar. Inventario del monasterio de san Jerónimo realizado en 1835.

<sup>7</sup> GARCÍA, p. 6.

<sup>8</sup> RAMOS, p. 378.

<sup>9</sup> “Sobre el centro de la cajonería hay un grande y hermoso Santo Cristo que, visto a mayor altura, sería mucho mejor: Pudo recogerse del despojo de los monjes jerónimos de esta ciudad tras su

tura cambia de ubicación tras revalorización de la misma por el cabildo de la Catedral de Zamora, siendo ubicada en la capilla de San Nicolás y finalmente en la capilla de San Bernardo, donde recibe culto en la actualidad<sup>10</sup>.

Es a comienzos del siglo XX cuando el Cristo de las Injurias se incorpora a los desfiles procesionales de la Semana Santa de Zamora. En 1902 se incorpora al Santo Entierro y posteriormente se crea la cofradía bajo su advocación en 1924.

El Cristo es una talla de nogal macizo policromada al aceite sobre una base de temple en tonos fríos marcando claramente las magulladuras. Se compone de tres piezas, cuerpo y cabeza son de una sola pieza a la que van ensamblados los brazos con espigas insertadas en el tórax<sup>11</sup>.

La cabeza que se encuentra apoyada sobre su brazo derecho, está coronada de soga y espino —una de las espigas atraviesa la piel por encima de la ceja—. Los ojos tienen la mirada perdida, y la boca está entreabierta dejando ver los dientes. Sobre su costado derecho aparece una llaga de la que cae gran cantidad de sangre llegando hasta el muslo. Y aunque la representación anatómica es magnífica, existe una leve desproporción en las extremidades inferiores adoleciendo de un cierto alargamiento.

La autoría de la talla es discutida por varios historiadores<sup>12</sup> que no se ponen de acuerdo señalando entre los artistas a Becerra, Silóe o Arnao Palla. Lo que sí está claro es la realización de la misma en la primera mitad del siglo XVI (al referirse al crucificado en el monasterio en 1551). Atrasando su realización en algunas atribuciones.

## EL ACTO DE JURAR

Hoy en día en una sociedad desacralizada es extraño recurrir a fórmulas como el juramento porque hacerlo implica un acto religioso de gran relevancia. El juramento por lo tanto exige siempre la presencia del otro, aquel que pronuncia la fórmula y aquel que juramenta repitiendo la fórmula que se ha determinado

exlaustración del año 1835. Ya en la exlaustración de la Guerra de la Independencia estuvo para ser quemado por los franceses, pero pudo rescatarse el canónigo don Martín Pérez de Tejada”. PIÑUELA, 37. Cit. RIVERA, 8.

<sup>10</sup> “Se propone al cabildo la conveniencia de trasladar el Cristo de las Injurias que pertenecía al convento de monjes jerónimos de esta ciudad y que hoy existe en la sacristía de la capilla del Cardenal, a fin de exponerlo a más veneración de los fieles en consideración al merito artístico que tiene, reconocido por personas competentes se acordó la colocación en una de las capillas del templo que juzgue más conveniente, comisionando para ello al sr. Doctoral”. A.C.Za. Actas Capitulares 1865. Cit. MUÑOZ, pp. 240-245.

<sup>11</sup> PLAZA y CANTERA, pp. 482- 483.

<sup>12</sup> RIVERA. En esta publicación se recogen todas las teorías acerca del autor de la talla.

previamente pronunciando “Hermanos de la Cofradía del Santísimo Cristo de las Injurias, ¿Juráis guardar silencio durante el recorrido de esta procesión?”<sup>13</sup>.

En el acto de jurar, el jurante responde a la fórmula impuesta por alguien que tiene autoridad. *¡Sí Juramos!* (responden los hermanos). La solemnidad del acto va más allá del derecho siendo la fuente del derecho Dios. Es una fórmula ritual que adquiere una pauta de comportamiento y de conducta al que se debe ajustar quien pronuncia, *iurare*, es decir quien hace el *iusiurandum*. Es una fórmula con un gran alcance religioso.

En el juramento se invoca el nombre de Dios como testimonio de verdad, bien para prometer que algo es cierto bien para prometer que se hará una acción. “Si así lo hacéis que el Señor os lo premie, y sino que os lo perdone”<sup>14</sup>. Es por lo tanto un hecho de confirmación de la realidad o de sucesos futuros, sometándose por adelantado a un castigo divino al invocar el nombre de Dios y suponer que está presente en el momento de jurar. Es necesario que sea verdadero y que no promueva el mal hacia otro semejante.

## EL SILENCIO

La religión y las comunidades religiosas siempre han sido conscientes de la importancia del silencio en la comunicación y de su uso durante la plegaria “el silencio es la matriz de toda la palabra auténtica”. Los orígenes de las interpretaciones religiosas del silencio son desconocidas, en el antiguo Egipto el dios Harpócrates aparecía representado con un dedo sobre los labios instando callar las voces de lo oculto, también es importante el silencio a la hora de adorar con discreción a los dioses en Grecia y Roma; así mismo Pitágoras atribuye al silencio el estado del sabio<sup>15</sup>.

El silencio por lo tanto es un estado que no sólo acalla la palabra, sino que supera al pensamiento. Así mismo se pueden distinguir varios tipos de silencio dentro de la religión: el silencio místico, el ascético, el litúrgico o el de los muertos. El silencio místico es el de la máxima unión con la espiritualidad. Aunque tan importante como el silencio es el binomio ruido/silencio: profano/sagrado.



Juramento del Silencio en la plaza de la catedral de Zamora. Tarde de Miércoles Santo. Foto del autor.

## EL RITUAL DEL JURAMENTO DEL SILENCIO

El silencio asociado a la plegaria es significativo frente a las plegarias en voz alta, dado que es utilizado para pedir a los dioses algo que en muchas ocasiones interesa que no se sepa por nadie excepto el interesado. El ritual del juramento del silencio es la puesta en escena de una secuencia invariable de actos formales por los participantes, cuyos extremos son los participantes y la divinidad.

En algunos instantes se entiende la vida como una realidad que trasciende y que modifica la cotidianeidad. Estos momentos producen expresiones de la cultura que manifiestan la unión entre la esfera sagrada y la profana. Esta unión temporal de ambas esferas tiene lugar mediante el ritual y estos tienen unas características especiales que se repiten.

Atendiendo a Lévi Strauss<sup>16</sup> y aplicando las causas en las que bajo su punto de vista se producen los rituales, podemos establecer que éstos se producen habitualmente cuando las circunstancias que lo ocasionan se reproducen; como cada tarde del Miércoles Santo en Zamora. El juramento busca una relación con lo sobrenatural y es un proceso elaborado y controlado, socialmente sancionado y de dimensión colectiva. Tiene unas normas rígidas que todos los participantes

de sobriedad en la manifestación del duelo que se extiende (sobre todo en determinadas legislaciones, como la de Solón) a otros aspectos del rito, con motivaciones a veces político-sociales. En cualquier caso no estamos tan lejos de la función que hemos visto del silencio en la purificación, en cuanto que denota la marginación del resto de la sociedad y la interrupción del orden vital cotidiano”. SUÁREZ DE LA TORRE, 51.

<sup>16</sup> LÉVI-STRAUSS.

<sup>13</sup> Juramento del Silencio de Zamora.

<sup>14</sup> Id.

<sup>15</sup> “En los ritos fúnebres la existencia asimismo de las tres partes de los ritos de paso. Diversos testimonios destacan la exigencia de silencio en determinados momentos de tales ritos. Sin embargo, no debe entenderse que ese silencio es significativo sólo porque subraya el duelo y el carácter lúgubre de la ceremonia. Es también una clara oposición al ritual sonoro, en una tendencia a la exigencia

conocen, es aceptado por la sociedad, está íntimamente ligada a esta y provoca un cambio y una continuidad en el grupo.

De esta manera en los momentos de realización del ritual se produce un lapso de tiempo con una duración que viene dada por la tradición y que aporta un significado al acto. Surgirán así distintos tipos de “procesos”, más o menos elaborados, dependiendo de la naturaleza de la relación que culturalmente se quiera establecer. Porque ante todo el ritual es un medio de comunicación e influencia con un claro sentimiento de proceso, un proceso de tiempo diferente al ordinario en el que las reglas ordinarias no valen, sino que se convierte en un tiempo sagrado en el que los sujetos participantes se hacen contemporáneos del acontecimiento.

El criterio central del ritual es la formalidad y la tradición<sup>17</sup>, que comunica a los actores y se perpetúa culturalmente como grupo. Atendiendo al esquema de Van Gennep<sup>18</sup> los ritos son los sucesos que acompañan todo cambio de estado, edad, posición social... y tienen una estructura que se compone de: separación, liminalidad y agregación. Cada una de estas fases se provoca a través de cambios que construyen espacios y personas diferentes a los participantes.

En la primera fase de separación, los hermanos pertenecientes a la hermandad visten su hábito correspondiente y se congregan con el resto en las inmediaciones de la catedral de Zamora una hora antes del comienzo del desfile con el fin de organizar el acto de jurar. Una vez que la organización va situando a los cofrades en torno a la figura del Cristo, estos ya salen completamente cubiertos anulando su carácter individualista e igualándose al resto por medio del uniformamiento.

La fase liminoide es el paso del limen o “umbral”, que se produce con el juramento del silencio. En este caso los cofrades vestidos con el hábito de la cofradía escapan de la clasificación, se convierten en seres liminales que no tienen status y son imposibles de identificar individualmente, acompañados de la privación del habla afirmando un aspecto ascético de viaje interior mientras que la procesión es una exteriorización del viaje ascético con estados diferentes a su situación en el pasado y futuro. Se convierten en un igual entre los iguales, sólo diferenciados por la vestimenta con determinados personajes que dirigen la procesión y que hacen

que se cumplan las normas. En este momento de liminalidad convierte a los actores en una *communitas*<sup>19</sup> mediante un vínculo social a través de algo subjetivo, bajo un poder sobrenatural y mágico, que transforma la realidad al desaparecer las distinciones habituales y comenzar la homogeneización, que aumenta la igualdad y los lazos de pertenencia al grupo sometiendo a los personajes que dirigen. Este periodo dura aproximadamente dos horas, que es la denominada carrera o desfile, organizado por las calles de la ciudad que al paso de la cofradía guarda silencio en señal de respeto. Este peregrinar por las calles somete al cuerpo, que es a su vez sujeto activo y pasivo. Hace, y a la vez sufre, el camino. El cuerpo se hace agente de un movimiento que a la vez que se produce, consume a quien lo hace.

La tercera fase de reincorporación, se produce en el momento de la llegada al Museo de Semana Santa, momento en el que el cofrade se desprende de su caperuza y se incorpora al tiempo normal y el sujeto vuelve a estar sujeto a las obligaciones y derechos habituales.

## CONCLUSIONES

Como conclusiones podemos exponer que el juramento del silencio de la ciudad de Zamora es una expresión de realce común, en la que se encuentran tanto los hermanos de la cofradía con el despojamiento de los roles previos y la empatía que se genera entre ellos embargados por sentimientos intensos generando lazos de hermandad<sup>20</sup> como de la ciudad de Zamora que se refleja en ellos.

Observamos una hipertrofia del camino en el que aparentemente el principio y el fin se minimizan teniendo más en cuenta el periodo de tiempo en el que se desarrolla el ritual dado que se divide en diferentes estados expuestos anteriormente. Los participantes influyen en su entorno y en su persona de manera mágica a través de promesas, oraciones... que buscan un beneficio y promueven cambios logrando a su vez un conocimiento mayor, ya que el ritual es un modo de comunicación y reafirmación social y colectiva; de manera que se establece una comunicación con el plano religioso sobrenatural mediante esta ceremonia; y con su propio entorno cultural de manera festiva, expresando valores tradicionales y proporcionando una identidad social.

<sup>17</sup> La formalización del ritual atendería a varios factores como la repetición (de ocasión, contenido y forma), la actuación (en el sentido teatral de representar un papel), la estilización (o carácter extraordinario de la conducta), el orden y su secuencia, el estilo presentacional, evocador (provocar un determinado estado mental) y su dimensión colectiva. CRUCES VILLALOBOS, pp. 513-528.

<sup>18</sup> VAN GENNEP.

<sup>19</sup> TURNER.

<sup>20</sup> VELASCO, *Cuerpo y espacio...*, p. 333.

## BIBLIOGRAFÍA

- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco. “La problemática del concepto de ritual en el estudio de las sociedades contemporáneas”. En *Religión y Cultura*. Coord. Salvador Rodríguez Becerra. Junta de Andalucía/Fundación Machado, 1999, pp. 513-528.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Pedro. “El Cristo de las Injurias en la procesión del Santo Entierro. Los orígenes, 1902-1925”. En *Cuadernos del Santo Entierro*. n° 2. Zamora 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- MUÑOZ MIÑAMBRES, José. *Historia civil y eclesiástica de Zamora siglo XIX, con documentación inédita*. Zamora: Herald de Zamora, 1996.
- PALOMINO VELASCO, Antonio. *Vidas*. Madrid: Alianza, 1986.
- PIÑUELA XIMÉNEZ, Antonio. *Descripción Histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y su Obispado*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”/Diputación de Zamora, 1987.
- PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier y REDONDO CANTERA, María José. “El Cristo de las Injurias” en *Remembranza*. AA.VV. Fundación Edades del Hombre, Zamora, 2001. p. 482-483.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La Catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro, 1982.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. “El Cristo de las Injurias, una imagen en busca de autor”. En *Cuadernos del Santo Entierro* n° 3. Zamora, 2003.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio. “Silencio ritual en la Grecia antigua”. En *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, n° 29, 2007, pp. 43-52.
- TURNER, Víctor. *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1998.
- VAN GENNER, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio. “La difuminación del ritual en las sociedades modernas”. En *Revista de Occidente*, n° 184, 1996, pp. 103-123.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio. *Cuerpo y Espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2007.



# SEMANA SANTA. DRAMA AND RITUAL IN WESTERN VISAYAS CENTRAL PHILIPPINES

Alicia P. Magos

UNIVERSITY OF THE PHILIPPINES, VISAYAS, ILOILO CITY  
PHILIPPINES

## INTRODUCTION<sup>1</sup>

When Spanish conquistadores came to the Philippines in 1521 and thereafter, it was not only the spice trade that they were after in the Mollucas Islands; it was not only the honor it would give to the king of Spain but it was also to spread Christianity. It was the third motive which had left a lasting legacy to Filipinos and one of its indelible mark is the Semana Santa celebrated with much adore. In fact, no other liturgical season in the Philippines has a more varied, interesting and vibrant folklore than Lent or Cuaresma if the details of the celebration will be closely monitored all over the country by an outside observer. There are elaborate plays and playlets<sup>2</sup> or senakulos among the Tagalog and Bicol regions, ornate processions, spectacular rituals (e.g. self flagellation in Pampanga) and magical beliefs and practices in the Visayan Islands. But, it is during Good Friday when all towns in the country are out in full force to honor the Bier of the Dead Lord; for the Holy Week touches the inner most being of the Christian Filipinos soul<sup>3</sup>. But as to how Filipinos reflect on penitence and sacrifice with large doses of piety and pageantry is quite interesting.

In Western Visayas, Central Philippines, it is celebrated with some uniformity but spiced with variety in different cities and towns. This paper describes Semana Santa celebration in selected places in Western Visayas

Central Philippines mostly within parishes founded by Augustinian missionaries during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. It will also include indigenous shamanistic beliefs and practices in the mountain areas of interior Panay which relates to Semana Santa. Finally, it will attempt to explain the reasons behind certain Visayan behavioral practices vis-à-vis Semana Santa.

The data in this initial study were taken from simple recall as a participant observer in Semana Santa activities in Antique Province and that of Iloilo City as well. Interviews were also conducted with informants from the Province of Capiz, Iloilo Antique and Guimaras. Last April 9<sup>th</sup>, 2010, I had also attended and observed Semana Santa in Jaro and San Jose Parishes in Iloilo City and in Guimaras Island. I had also several opportunities to go to very far interior mountain barangays of the four provinces in Panay Island for the past many years in the course of my anthropological research. As such, I have included data on indigenous practices as this relates to the Holy Week tradition among mountain people. Many of them are descendants of “mundos” or those who left the lowlands to avoid religious conversion, force labor and taxation when the missionaries came to Panay during the 1600s and 1700s for religious conversion or evangelization.

<sup>1</sup> Grateful acknowledgement to the following people: Al Tesoro and Ruel Doce of Capiz Provincial Tourism Office. Denfield Ganghe of Guimaras, Office of the Governor. Dominador Rivera Jr. of the San Jose Parish Church, Iloilo City. Richard Magbanua of the Binirayan Foundation, San Jose, Antique. Auxilium Setubal, Josie May Cañares and Mae Selibio of San Joaquin, Iloilo Province. Ana Mones, UP Visayas, Miagao Library.

<sup>2</sup> Refer to “Lenten Stage” from *Filipino Heritage: the making of a nation*, Vol. 6. Manila: Felta Book Sales, 1990. pp. 1546-1549.

<sup>3</sup> For more of the interesting articles about Semana Santa in the Philippines see, *Cuaresma*, ed. By Gilda Cordero Fernando. Makati City: Book Mark Inc. 2000. 247 p.m.

### LOWLAND RURAL CHRISTIAN CELEBRATION<sup>4</sup>

Generally, the faithful devotees are made aware that Semana Santa is nearing because the priest places a cross mark on their forehead on Ash Wednesday, a sign that the season of Lent has started. The following Fridays up to Semana Santa prayers are recited on the fourteen Stations of the Cross for the faithful to reflect on the sufferings of Jesus Christ. This is done inside the church around the poblacion or on designated places in the mountain like what is done in the province of Guimaras. The observance of this practice is built-in in the Roman Catholic celebration since it is the Parish Council Members who plan and implement the church activities following a standard church liturgy for the whole country. Come Holy Thursday, the general atmosphere of the towns and cities is quiet as if to blend with the approaching death of Christ on Good Friday. Twelve men are assigned to garb as apostles for the Last Supper and the Washing of the Feet performed by the priest on Holy Thursday. The Siete Palabras and Procession takes place on Good Friday.

In San Joaquin, a town midway between Iloilo City and the Province of Antique, the Washing of the Feet of the twelve apostles is done inside the church and is built-in within the mass on Holy Thursday. It is also followed by the Last Supper which takes place at 6:00 p.m. in the house of the sponsoring family. After dinner, the 12 apostles go back to church to stay with the Blessed Sacrament taking turns among themselves till 10: p.m. after which they go home. On the next day, Good Friday, they go around the town, first hour in the morning, to say prayers at the Station of the Cross. As the hour moves, other families and religious groupings follow like the Children of Marry and the Catholic Women's League. Meanwhile, inside the church some other people pray at the Stations of the Cross.

At twelve noon to 3:00 p.m., the Seven Last Words is aired from the church using the trumpa (megaphone) attached to a sound system for the faithful devotees to hear and reflect on. Then at 3:00 p.m. the pasos, a sad story chanted in the local language, is sang by a group of, elderly women and men on the life suffering of Jesus. By 4:30 p.m. or 5:00 p.m., a procession of fourteen life size *revoltos* (sculpt image) in wheeled carriages is being prepared to include: Entry to Jerusalem, John the Evangelist, Mary Magdalene washing the feet of Jesus, St. Peter holding the key with a rooster, Saint Veronica, carrying a cloth with the imprint of Jesus face, Nazarene or Jesus Carrying the Cross, Scourging at the Pillar, Pieta (Mary with the Dead Jesus on her lap and bosom), Jesus

dying on the cross talking to James and her mother, Dolorosa (Grieving Mother, Mary) and the Santo Intiero. Several or most of these *revoltos* are church – owned and have been entrusted to religious and prominent families. A band is hired to play sorrowful music, the fee of which is paid by the contribution of devoted people. The day after is Black Saturday and the general atmosphere is quiet. At 8:00 p.m., there is a Soledad Procession, with only the Dolorosa *revolto* carried around for the procession with the twelve apostles and the people. Town folks believe that, it is during that hour, Mary goes around to look for her dead son. On the 14<sup>th</sup> station, the priest stops. During the entire procession the music played by the band is sad as if accompanying the burial of the dead. By 10:00 o'clock in the evening, there is the blessing of the new fire and water followed by the Holy Mass.

In San Jose de Buenavista Parish, capital town of Antique, a similar ritual to that of San Joaquin takes place. The Washing of the Feet is also done inside the church and starts late in the afternoon so that by 6:00 o'clock p.m. the Last Supper (followed later by a procession) is celebrated inside the convent or house of a prominent sponsoring family. A few important guests or close relatives maybe invited for the Last Supper with the twelve apostles as the main participants. They are in their robe attire to resemble the attire during the days of Jesus in Jerusalem. Early the following day is Good Friday, which starts with a dawn procession at 4:00 a.m. by the 12 Apostles. This is followed later in the morning by other church groups or other church organizations like the Knights of Columbus, CWL (Catholic Women's League), the Cursillo group or by some other people who have grouped themselves to go around the town to pray at the Stations of the Cross. In the past years, there are *kapillas* (also *kapiyas*) in other Antique towns and there is a contest as to who has the most beautiful *kapilla*. But with the native roof singles or sawali, bamboos and labor getting expensive, many of the *kapillas* gave way to just a table with white linen and a crucifix with two candles.

Like San Joaquin, the *Siete Palabras* starts at noon time till 3:00 p.m. when Jesus Christ had his last breath. Between 4:00-5:00 p.m., *revoltos* showing different scenes like that of San Joaquin are also mounted in wheeled carriage adorned with fresh flowers. By 5:30 or 6:00 p.m., the procession starts to move. Originally, there are 16 *revoltos* which includes the following favorite saints similar to San Joaquin: Veronica holding a white cloth with the imprint of Jesus face, Mary Magdalene who wiped and perfumed the feet of Jesus, Peter holding a

<sup>4</sup> The town of San Joaquin and the capital town of Antique, San Jose, are classified as rural in terms only of the folk practices of the people and the absence of city conveniences. But in terms of

population concentration, they are classified as urban. Also, lately, San Jose is undergoing some changes as a big mall similar to that of Iloilo City was constructed.





Jesus prays at Getsemane. The disciples are played by market vendors, out of school youths and tripolantes in boats. Photo by Mizh R. Herrera.

Taken at a hilly area of Brgy. Hoskyn, Guimaras, April 9, 2010 (Holy Friday).

rooster (which crowed each time Judas betrays Jesus), the Dolorosa or Grieving Mother, the Pieta (“Sal-ay” to the townsfolk), featuring Virgin Mary with her son, Jesus, laid on her bosom after taken from the cross, the Santo Intiero and many more. These *revoltos* are life-size, mostly original, which means they came from Spain and to quote one devotee, “*Amo ri-a nga guapa kag pareho andang mga itsura*” (That’s why they have beautiful faces and are similar to each other). They are in the possession of prominent families or their direct descendants who have been closely associated with the church and its religious activities. In the adjacent town of San Pedro, a variation to the standard Roman Catholic rite is the burning of the effigy of Judas in a public ritual called Hudas-Hudas (Judas) by the Aglipayan church (a split away from the Roman Catholic) which symbolizes the end of treachery. As one observer describes it:

There is a procession, caravan type, coming from San Pedro town about 10-15 minutes ride away from San Jose. It starts to move at 7 p.m. going to San Jose, the capital town of San Jose, Antique. The caravan type of procession features an effigy of Judas, made of paper mache, about 7 ft. tall, garbed as an apostle and mounted on an open type vehicle. Upon reaching San Jose, it goes back to San Pedro (Aglipay Church or Philippine Independent

Church), and after the mass, the effigy is brought to the town plaza where people gather to witness a weeping contest. Then, the effigy is hanged on a bamboo pole and burned. This symbolizes the end of Judas’ treachery. (Richard Magbanua, resident, San Jose, Antique).

In Roxas City, capital of Capiz Province, *Semana Santa* celebration is similar to that of Iloilo and Antique because it also follows the Catholic Church liturgical calendar of activities. The Via Crucis is held in all parishes everyday from Monday to Wednesday of the Holy Week with the Washing of the Feet and the Last Supper also held on Holy Thursday in the house of a prominent family. Also, the Seven Last Words are recited on Good Friday by selected members from the various church organization of the Immaculate Concepcion Cathedral in Roxas City. It is aired through the radio stations for all parishioners to hear since they cannot be accommodated inside the full packed cathedral. This is how Good Friday is described by one parishioner:

“Holy week in Capiz is not just a religious celebration, it is really a festival, a pageantry with the *pasos* or *revoltos* owned by a family dressed expensively. The owners of the *pasos*, who are abroad in the U.S., take time to go home because the occasion also serves as a time for family reunion. Those in Manila go home

to see the procession. I heard some of them saying that the necklace and earrings and Mary Magdalene was brought by them from America. A month before, those who can afford take a plane to Manila and go to Baguio City to make reservations for flowers to be used for the wheeled carriage of their *revoltos*. The procession is timed to start when it is beginning to get dark so that they can see the most beautiful and well lighted *caro*. It is really a contest and it seems the essence of *pamalandong* or meditation on Christ suffering is forgotten..." (Ruel Doce, Sigma, Capiz, June 5, 2010).

But in the town of Pan-ay, Capiz, less than an hour ride from Roxas City, another interesting celebration of Semana Santa takes place with a different mood. Their procession is joined by musical instruments like drums and the *torotot* or trumpet which is blown each time a decade of the rosary is finished. Ahead of the procession are children who are shouting as a way of *pamalandongon* (meditation on the crucifixion of Christ), "Ang lansang nga nagdulot sa mga kamot ni Hesus Kristo... ang bangkaw nga nagdulot sa kilid ni Hesus." (The nail that pierced the hand of Jesus Christ... the spear which penetrated the side of Jesus.)

*Pagtaltal*. In the province of Guimaras Island which is just 15-20 minutes motor boat ride from Iloilo City (Panay Island), a yearly activity which had drawn thousands of visitors and tourists to the island is the "Pagtaltal", from the Hiligaynon word "taltal", to loosen or hammer off from behind as is done with nails when Jesus Christ body was taken from the cross. This is a community re-enactment of the crucifixion of Jesus Christ on Mount Golgotha on Good Friday. In Guimaras, this is performed in the capital town of Jordan where a procession starts ending in the pilgrimage site called *Bala-an Bukid* (Holy Mountain) where yearly devotees go to pray at the stations of the cross. Starting from the local church building in Jordan, a man who has a *pana-ad* (vow)<sup>5</sup> to re-enact the drama of crucifixion carries a wooden cross to the designated place for the *Pagtaltal*. The venue for crucifixion is about a kilometer walk from the church and goes to *Balaan Bukid* or Holy Mountain. On the designated mountain, serving as Mt. Golgotha, stands three crosses, one assigned for Jesus Christ and the two for the robbers assigned to die with him in the drama. Before the crucifixion, there are people assigned to read the Last Seven Words while the characters re-enact the drama.

A big crowd had already waited around the area of *Bala-an Bukid* and have already put up tents the day

before. This is how one attendee to the *pagtaltal* pilgrimage describes it:

A friend from Guimaras told me that as early as Holy Thursday many people already throng to Bala-an Bukid. But, I was able to leave our house in Jaro, at 9:00 a.m. It took me an hour waiting at Iloilo City port before I was able to get a ticket for a ferry boat to Bala-an Bukid. It anchored at the back portion of the site for *pagtaltal*. We climbed our way uphill with other people who also took the same route. We passed by the stations of the cross and thousands of candles were being lighted. Children, teenagers elderly people and one paralytic also climbed the mountain. Perhaps he has a holy vow. They came from other parts of the Visayas. Many small stores selling food, soft drinks and rubber slippers are found along the way. It took us 35 minutes to reach the top of Balaan. People have already positioned themselves near the chapel and the 3 huge crosses. One could hardly walk among the crowd to find a place. Others are eating on the grass while some are lining towards the chapel. I feel like fainting due to the heat. Then, we found a place where we can open our packed lunch. Later, my friend and I gradually walked down the mountain amidst the packed crowd till we reached the road. Luckily, we found a shade by the roadside facing Guimaras waters. After half an hour waiting, we already saw the procession coming from Jordan - two young men mounted on a horse garbed as Roman soldiers. A platoon of teenagers also garbed as Roman soldiers followed. Then a young man, in white robe, carrying a wooden cross, is seen walking with them, looking weak and pale. Two young men also garbed as Roman soldiers occasionally whipped him. A group of women dressed in black loose clothes followed, I guess the women of Jerusalem. (Fatima Mallari, resident of Jaro, Iloilo June 5, 2010).

Now on its 39<sup>th</sup> year of re-enactment, the idea of *Pagtaltal* was conceptualized by a local historian Aquilino Sacosana in 1976, and since then had become a community drama participated by the people. In the recent years, the *Pagtaltal* had been assisted by the Local Government of Guimaras because of its touristic value. Through the years, while the plot of the community drama remains the same, it had been enhanced by new costumes, new props and frequent practice so that the scenes of the drama is timed to start at 12 o'clock noon and end at 3 o'clock noon at its final destination, *Bala-an Bukid*, where the crucifixion takes place.

<sup>5</sup> The usually practice before was for the man with a *pana-ad* to do the re-enactment of Jesus Christ. This *pana-ad* can also be followed by a member of a family or a close kin. Lately, I was informed that the character playing Jesus in the *Pagtaltal* can also vary. Perhaps,

because it has become a community play, the one directing the drama can make innovations or appoint new characters to act as Jesus, although the one selected has to have some resemblance of Jesus Christ, at least, in the countenance of his face.

### URBAN SCENES: PAGEANTRY IN THE SEMANA SANTA PROCESSIONS

In the City of Iloilo in San Jose Parish, founded by the Augustinian during the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century, the ambience is generally quiet on Holy Thursday and Good Friday for these are sacred holidays and people stay at home for reflection. By 4:00 o'clock in the afternoon of Good Friday, many wheeled carts mounted with garbed revoltos were already gathered near the plaza or in the streets in front of the church. The sculpt images depict various scenes from Holy Thursday to Good Friday to name a few- the Last Supper Scene, Mary Magdalene wiping the feet of Jesus, St. Veronica carrying a handkerchief with the image of Jesus left on it, Virgin Mary in agony, Simon helping Jesus carry the cross, the fall of Jesus, the nailed Jesus Christ on the cross, and the Santo Intierro. The revoltos are about 7 feet tall than those of the churches in Jaro Cathedral and Saint Clements in Lapaz District. Some are dressed up also, others repainted and also mounted in wheeled carriages fully laden with flowers. As the processions starts, there are no songs because the occasion is considered solemn. A similar scene is replicated in other districts of Iloilo City.

*Pasyon* (Passion of Christ). Chanting the life and sufferings of Christ used to be the common and expected yearly practice in many rural towns and barangays of Panay. Less than one hour away from Iloilo City, passion used to be chanted. Elderly women gather in the *kapilla* or *kapiya*, a small church made of light materials, during Holy Thursday or within the week of the Semana Santa and sustain the chanting. These are rhymed stanzas rendered in the local language and serves to remind the people of the life and death of Jesus Christ. The voices of the *manogpasyon* (passion chanters) could be heard in the whole neighborhood. They also go to other towns or barangays where they are welcomed and fed during the days they are there. Unfortunately, many of these elderly women already passed away and the next generation were not able to sustain the *pasyon* tradition. However, in San Joaquin, an hour and a half away from Iloilo City, this beautiful tradition is still preserved and described as follows:

“A family requests for *pasyon* from a group of chanters coming from Sitio Inawangan, Purok 5, which is still part of San Joaquin Poblacion. The group consists of 5 – 8 elderly people, males and females, with ages ranging from late 50's to late 70's. Each singer will sing one stanza in *Karay-a*, and is later joined by the rest of the group in different voices. The duration of the passion is about an hour. During their stay in the house of the host, they are given snacks to partake and before they leave the house for another destination, they are usually offered meals. The host may also give a financial token as s/he pleases. Then the group goes around the town to visit the other families which had requested for them.” (Informants: Auxilium Setubal and Mae Selibio, residents of San Joaquin, interview, June 4, 2010).

*Pasyon* can also be sang in chapels or churches any day within the Holy Week, either morning or afternoon, although many families now would prefer to have it chanted in the evening. If the entire *pasyon* is sang, the group can start singing again from the beginning depending on the request of the family. This is a practice handed down from one generation to the next generation and those who have the *paramublion*, or legacy to continue the tradition pick it up and join the group of *panugpasyon*. They enjoy singing the *pasyon* because it is like praising God and reminding them of Jesus Christ sufferings. They are happy as well because others cannot do what they can and so it is a privilege given to them. By singing the *pasyon*, they believe they can gain blessings, graces and indulgencies from God. Today, there are only a few young people who could sing the *pasyon*, but there are some who are still willing and eager to learn it if only to continue their tradition.

### MOUNTAIN DWELLERS SHAMANISTIC BELIEFS AND PRACTICES ON SEMANA SANTA

Among places farther from the towns of Iloilo, Capiz and Antique, which is unreachable by land transportation, Semana Santa is hardly known. Most of these places in the interior towns of the four provinces of Panay Island (Antique, Capiz, Aklan and Iloilo) had only been visited by a missionary or priest during the 1970s and thereafter are visited only once a year during the fiesta of a Patron Saint assigned to them. Mountain dwellers who have gone to the poblacion during the Holy Week may have heard of Semana Santa but given the distance of their barangay to the town proper, it may take time for the Semana Santa practice to filter to their place. However, it is interesting to note the presence of shamanistic beliefs where shamans believe in the importance of Semana Santa for their healing rituals.

*Panumpa* (Search for medicinal plants). In pre-Hispanic Visayan Filipino life, there are few chosen people who have a “calling” to follow within their genealogical line. This calling comes from their deceased ancestors for them to be a priest-healer or shaman curer. These chosen people are called *babaylan* (possibly, from the root word “*bai*” or “*bayi*”, an old respected woman). A calling is manifested through visions and dreams, seeing supernatural beings and becoming sick physically or mentally. It is validated by a senior *babaylan* and the older members of the community in the following initiatory rituals: *gawangnon*, *patupad*, *pagpasaka sa kinaaram*, *dalungdungan* and *hadap* – all rituals to be performed to bring the potential *babaylan* to full *babaylanhood* status. It takes many years for the initiate to reach the status of full shamanhood, even reaching the age of 50-60 when one can now have the confidence, respect and credibility of the community.

*Shamanistic Activities.* For one to be a shaman, and maintain his status, as such, s/he has to prepare the *dalungdong* oil (also called *ralanhan*). This is a small bottle of coconut oil extracted from the fruit of a lone coconut tree with the fruit surviving on its stalk and facing the east. This means that the fruit has inherent power because it had survived and because it is facing the east where the sun rises. This is interpreted by a senior shaman as getting light or direction from a higher source making it potent. The coconut oil is mixed with medicinal roots and barks and after a ritual has been performed, it becomes a personal *babaylan* paraphernalia which s/he brings wherever s/he goes for a healing rite. The *dalungdong* ritual is performed as a third ceremonial rite after which the potential shaman can now perform a healing rite outside his family. It is for this reason that a search or gathering of medicinal roots and barks of trees is conducted yearly during the Holy Week, which starts on a Holy Wednesday and ends on a Good Friday when the shaman starts going back home.

*Mariit* (Sacred and Dangerous Site). What are the destinations of shaman(s) during the Holy Week? These are dangerous caves in mountains or high cliffs believed to be *mariit* or sacred because these are inhabited by environment spirit beings. Roots, herbs and tree barks taken from these places during the Holy Week are believed to be very potent because of the belief that there is power inherent during the Holy Week. In fact, shaman-curiers, who are already old and have somehow felt lessening of their shamanistic powers revive their spiritual powers by visiting *mariit* places where they can commune with their *surog* (spirit friend). The latter acts as the supernatural sponsor or guide in divining or examining the symptoms manifested by patients brought to them for treatment. Almost always, the illnesses are diagnosed to be spirit-caused, either due to a failure to follow an obligatory rite or a calling to be a shaman. Obliging to a calling or to an obligatory rite is very important due to their belief that a supernatural sanction goes with it which can result to a physical or mental ailment or impairment or even death.

In some mountain baranggays, Schools for Living Tradition, (SLT) have been built by the elders with government support to revive their indigenous arts like their chanted songs and epics which are still with them. Their tribal costumes are dominantly red and black and their designs are inspired by their environment. If the Christian faith bringing with it the Semana Santa practices meets with the practices of the indigenous people, it would be interesting to note if the life of Jesus Christ could be assimilated but taking the more archaic intonation or inflection of their epic chants or if their tribal colors red and black can go with the mourning colors of the Roman Catholic Semana Santa. It is early to guess what will happen.

## SUMMARY, ANALYSIS AND CONCLUSION

Semana Santa celebration has some uniformity among lowland and urban parishes in Panay with minor variations. In more urbanized parishes *pasyon* chanting is fast disappearing, and in some towns of Antique they have a ritual called *Hudas-Hudas* (Judas) to burn an effigy symbolizing. In the town of Pan-ay in Capiz, shouts of children during the Good Friday procession and the accompaniment of the musical instruments is something quite new or unique as a way of *pamalandong* or reflection on Jesus Christ suffering. Good Friday in all towns of Western Visayas draws a big crowd and there is pomposity in their processions. However, it is in Bala-an Bukid, a traditional pilgrimage site, where throngs of people come to the island to pray at the stations of the cross as a yearly *pana-ad* (holy vow) to visit the place. Because of the touristic flavor added to the Good Friday celebration, it has been observed that every year there is an increasing number of visitors to Guimaras.

There are at least 3 observations that needs some explanation in the practices of the Western Visayans in Central Philippines vis-à-vis the Semana Santa. First, the deep religiosity of the Visayans found in the yearly re-enactment of the drama of crucifixion by a man whose family considers it as "*pana-ad*" to act as Jesus Christ to carry the cross every good Friday under the scorching heat of the sun. Recently, because the *pagtaltal* has become a community drama, there are some innovations in that the character playing Jesus can also be played by other males chosen for the cast. Second observation, is the yearly preparation of the *revoltos* and the display of affluence of families keeping or owning them. This is manifested in the lavish display of lights and flowers around the *revoltos* mounted in the carts drawn by men. Third, is the enormous gathering of thousands of people who flock to the streets near the church for the Good Friday procession and the pilgrimage to Bala-an Bukid, Guimaras. The gathering of people during the Semana Santa is remarkably bigger than a Christmas Celebration or an Agro-Industrial Community Fair where one can only sustain the crowd for as long as there is fun and food. What accounts for such devotion to the Semana Santa by the Visayan Filipinos?

*Folk Religiosity.* *Pagtaltal* is undergoing some changes in form with the introduction of tourism in that new props and costumes are added; however, the *pana-ad* to go to Bala-an Bukid remains as a sacred vow to many people. To those with *pana-ad*, to climb the mountain for the station of the cross this is a promise to keep because many Visayans believe in a supernatural sanction. Being true to a vow pre-dates the introduction of Christianity because in the Panay epic, an archaic word similar to a vow is *tuos*. Once made, it is known by the community and is witnessed not only by elders but by



Gerardo Robles, early 40's, had been performing the role as Jesus Christ in the *Pagtaltal* of Guimaras for 19 years. He has a *pana-ad* (holy vow) to God, that in exchange for the sacrificial role of walking several kilometers (2.5- 4.5km.), whipped and be hanged on the cross, God will give him and his family protection and good health. Photo by Dax Recabar, Staff, Mayors office, Jordan, Guimaras, April 9, 2010.

ancestral spirits<sup>6</sup>. That is why the yearly pilgrimage goes on and the family with a vow to play the role as Jesus Christ supports the tradition.

*Touristic Value.* In the past years, the Local government of Guimaras also gives support and even helps supervises the whole drama by making sure there is order in the coming in and out of tourists at the port terminal. Vendors are properly assigned their places along the dirt road going to the *Pagtaltal* venue. The tourism office of Guimaras takes active part and committees including the police forces are assigned to insure order in the *Pagtaltal* and safety of the tourists. This is because the whole *Pagtaltal* drama gives alternative livelihood to the folk people as this encourages entry of many people and livelihood for boat operators, food sellers the hotel and lodging place owners. It is this touristic value of the community drama which had further enhanced Bala-an Bukid of Guimaras as a pilgrimage site.

*Pomposity and Prestige Status.* Owning a statue (s) of a saint, which is being garbed and decorated yearly with pomp, speaks well of the family who owns it. In Iloilo, Antique and Capiz, owners of *revoltos* usually belong to

financially well-off families, if not, scions or relatives of formerly well-off families. This means they are close to the church authorities and are “buena familia” (good family) morally and financially and have the capacity to help sustain the *Semana Santa* practice by keeping responsibility over the *revoltos* which they so dearly keep. Owning one is like owning a jewel, an expensive precious stone, because one cannot afford to have a *revolto* or order one from an artist if s/he does not have the financial capacity and the social status that goes with it. As such, every effort is made to make sure the family *revolto* is well -adorned, otherwise this would fail in comparison to those of the others.

Only time can tell if the above observations would continue as a practice among Filipinos in Western Visayas. But for as long as folk religiosity is reinforced by a strong belief in *pana-ad* and for as long as the local government encourages the practice of *Semana Santa* celebration, it would likely continue to be the same attracting not only national attention but also global. Last but not the least, the Visayan love for dramaturgy, ritual and ceremony finds a place in the whole *Semana Santa* celebration and helps sustain it.

<sup>6</sup> Refer to *Amburukay Epic*, documented by A. MAGOS, 1996-1997.

## BIBLIOGRAPHY

## PUBLISHOD AND UNPUBLISHOD

## Books and Articulos

- CCP *Encyclopedia of Philippine Arts*. Manila: Cultural Center of the Philippines. Vol. I, pp. 229, 313; Vol. IV, p. III.
- CORDERO-FERNANDO, Gilda and ZIALCITA, Fernando N. *Cuaresma*. Photography by Noli I. Yamsuan, Jr. Makati City: Bookmark Inc., 2000.
- MAGOS, Alicia P. *The Enduring Maaram Tradition*. Quezon City: New Day Publishing House, 1992.
- *The Maaram in a Kinaray-a Society in Antique*. M.A Thesis Submitted to the College of Arts and Sciences. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press, 1978.
- *Indigenization: Responses and Challenges from the Philippines*. Danyag. Journal of the Humanities and the Social Sciences. Miagao, Iloilo: University of the Philippines Press, 1998.
- “Maritime Worldview of the Panaynon”, USHIJIMA, Iwao and Cynthia Neri ZAYAS (eds.), *Visayan Fishers-folks, VMAS (Visayan Maritime Anthropological Studies)*. Quezon City: University of the Philippines Press, 1994.
- *Amburukay Epic. A Research Submitted to UP – CIDS*. Diliman, Quezon City: University of the Philippines Press, 1996 -1997.

## Newspaper Clippings

- AUSTERO, Bong C. “Lenten Traditions” *Manila Standard Today*. Apr. 8, 2009
- CANDELARIA, Cliff. “The Dying Sinakulo”. *Malaya* April 7, 1993.
- DIESTO, Bema Rita D. “Ang Dalan sang Kalbaryo: A Contemporary Passion Play”. Ap. 1997. 49 p.
- FELEO, Anita “Cuaresma’s Tale of Death and Resurrection” . *Today Weekender*. April 9, 1995.
- GATBONTON, Juan. “Lent is no Longer a Lent of Ashes”. *Manila Times*. March 12, 2000.
- HERMOSO, Christina. “Holy Rites in the Philippines”. *Manila Bulletin*. April 5, 1998.
- LABISTE, Diosa. “Iloilo’s Good Friday Rituals Lure Tourists”. *Manila Chronicle*. April 14, 1996.
- LABRO, Vicente. “Ancient Town Relives Christ’s Passion, Death”. *Philippine Daily Inquirer*, April 1, 1999.
- LIM, Anastacia. “A Truly Lenten Tradition”. *Manila Bulletin*. March 30, 1994.
- LUJAN, Nereo. “No Work, No Bath on Good Friday”. *Phil. Daily Inquirer*. April 1, 1999.
- MAGBANUA, Richard P. “Holy Week in Antique” Dec. 2009. 2 pp. ms.
- MIRANDA, Augusto. “Holy Week Observed in Oton, Iloilo”
- OCAMPO, Ambeth. “Holy Week Beliefs”. *Philippine Daily Inquirer*, 3/22/05
- PALACPAC, Orlino Sol. “The First Holy Week Celebration in the Philippines”. *Malaya*. April 4, 1993.

# ANNUNCIARE LA PASSIONE

Silvia Lipari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA (ITALIA)

Nella complessa fenomenologia festiva della Settimana Santa di Valladolid, le confraternite e i simulacri sacri da esse agiti si ergono a elementi centrali delle festività quaresimali: sono le confraternite che, non diversamente da quel che accade in larga parte dell'Europa meridionale controriformata –dall'Andalusia al Midi francese e al Mezzogiorno italiano (peninsulare e insulare)– traducono in termini di potere annuale quel che viene prodotto durante le occasioni speciali rispondenti alla dinamica festiva. Sono le confraternite in particolare, nella città castigliana, che gestiscono le feste e un peculiare universo simbolico che sviluppa processi di manipolazione e di plasmazione. Faccio riferimento, in modo particolare, alla gestione dei *pasos* (ovvero sculture lignee, nella maggior parte dei casi, risalenti all'epoca barocca) chiamati a raffigurare, nello stesso tempo, un momento della Passione di Cristo, una determinata Confraternita, una cadenza tipica della cultura locale, un omaggio alle plurisecolari consuetudini artistiche della Settimana Santa, un richiamo storiografico, vero o costruito, un segnacolo di legittimità rituale e sociale, uno spunto per la negoziazione e per lo scambio.

Tuttavia, un altro elemento significativo riconoscibile all'interno dell'universo simbolico che si dispiega nelle pratiche rituali della Settimana Santa, seppur secondo logiche diverse dai *pasos*, sono i *Pregones*, ovvero i sermoni inaugurali dell'evento festivo che, dal 1948 sino ad oggi, “raccontano” la Settimana Santa. Mi sembra particolarmente importante difatti la dialettica tra la poetica dell'immagine e la poetica della parola così come essa si esplica nel rapporto tra il momento più propriamente illustrativo dell'esibizione dei *pasos* e il momento

più propriamente discorsivo dei *Pregones de la Semana Santa*. Ancor più interessante, mi sembra l'analisi di un'altra sfera dell'universo festivo, di un'unità aperta e in divenire, capace di rinnovarsi e di trascendere da se stessa.

La scelta di chi reciterà tale sermone, localmente chiamato *Pregonero*, è compito del Sindaco della città che suole optare, come mi riferisce l'attuale Vicepresidente della *Junta de Cofradías de Semana Santa J.M.R.C.*, per il primo nome della lista presentata dalla stessa *Junta de Cofradías de Semana Santa* e composta da tre nomi. La persona investita di tale incarico è ufficialmente proclamata ai mezzi di comunicazione locali, sempre dal Sindaco e dai membri della *Junta de Cofradías de Semana Santa*, durante un atto ufficiale che si svolge presso i locali del Municipio e che prevede, fra l'altro, come ho già detto, la presentazione della locandina che ogni anno pubblicizza la Settimana Santa di Valladolid.

I sermoni –cui ho avuto modo di assistere– si svolgono attualmente nella *Santa Iglesia Catedral* di Valladolid (ma, mi riferiscono i miei informatori, sono stati diversi i luoghi eletti ad accogliere questo atto<sup>1</sup>), il venerdì anteriore a quello dei Dolori, e sono recitati da illustri personaggi (poeti, giornalisti, politici, direttori di musei, vescovi, arcivescovi, etc.), legati principalmente alla realtà vallisoletana ma rilevanti spesso anche a livello nazionale, alla presenza delle più alte cariche politiche, religiose, istituzionali e amministrative, oltre che di un numeroso pubblico di fedeli, che presiedono all'atto. Già nelle ore antecedenti all'inizio dell'atto, i membri della *Junta de Cofradías de Semana Santa* e vari collaboratori si prodigano nella sistemazione del tempio sacro, delimitando un'ampia zona della navata centrale della Cattedrale, per

<sup>1</sup> I luoghi che in passato hanno accolto questa cerimonia sono stati: i teatri *Carrión* e *Calderón*, l'*Ayuntamiento*, la *Capilla Museo de Escultura*,

il *Museo de Pintura Pasión*, il *Museo Diocesano Catedralicio*, la *Iglesia de San Pablo*, la *Iglesia de San Benito*, *Iglesia de San Andrés*, la *Santa Iglesia Catedral*.

riservarla alle Autorità che converranno e, per l'appunto, renderla accessibile soltanto a coloro i quali siano provvisti di un invito precedentemente recapitato dalla Giunta. Inoltre, secondo una gerarchia sociale spazialmente rimarcata, ai piedi dell'altare presiedono l'atto il Sindaco, accompagnato dai *maceros municipales*<sup>2</sup>, e l'Arcivescovo, alla cui destra siede il *Vicario General* della Diocesi di Valladolid e alla sua sinistra il *Deán* (ovvero il Decano), mentre sull'altare maggiore "presiede" un altarino, all'uopo allestito, di un *paso* della Settimana Santa che, rimarcando ancora una volta la centralità di questi simulacri sacri all'interno delle pratiche rituali agite nel sistema festivo, rappresenterà fra l'altro la copertina del libretto in cui verrà pubblicato il *Pregón* dell'anno successivo, edito dall'*Ayuntamiento* di Valladolid con la collaborazione della *Junta de Cofradías de Semana Santa*.

Ai *Pregones* infatti corrispondono tre differenti sequenze temporali della pratica, ove la produzione, la recitazione e la fruizione di un testo scandiscono, per l'appunto, una prima fase creativa e generativa della composizione scritta del sermone durante la quale il predicatore formula la propria posizione in relazione all'evento festivo mentre l'«atto di scrittura», consustanziale alla vita sociale, come delinea nel proprio percorso etnografico lo studioso Daniel Fabre<sup>3</sup>, fissa l'attualità del momento, l'epoca in cui il predicatore vive, ascrivendolo alla dimensione storica. Una seconda fase, coincidente con la celebrazione stessa dell'atto durante la quale l'esposizione orale del testo, recitata o semplicemente letta, costituisce un momento irripetibile ed effimero per l'unicità della sua attuazione. E infine, una terza fase in cui la pubblicazione di tale sermone (una copia viene regalata al pubblico presente conclusosi l'atto) ne permette, dopo un primo ascolto, una ricezione attraverso la lettura e una condivisione con la collettività.

Come scrive Michail Batchin nei suoi appunti relativi alla riflessione sul testo nell'ambito delle scienze umane<sup>4</sup>, «l'incontro con ciò che è grande come con qualcosa che determina, impegna e vincola è il momento concreto della comprensione»<sup>5</sup> e della valutazione di un testo. Comprensione e valutazione sono, a loro volta, il completamento del testo e della fase creativa a esso connesso, spesso inconscia e polisensa. Attraverso questo incontro tra l'autore e il pubblico, tra le parole dette e quelle ascoltate, tra il pensiero dell'uno e le aspettative

degli altri, si consolida una pratica rituale nelle sue infinite possibilità di esecuzione verbale all'interno di un contesto ben definito riguardante, per l'appunto, l'evento festivo. Una pratica rituale, dunque, che determina un processo dialettico tra oralità e scrittura, come sintesi esplicativa della fenomenologia festiva, strettamente connessa alla relazione tra parole e predicatore, tra quest'ultimo e il pubblico, dove una dimensione orale crea un *face to face* tra predicatore e ascoltatori mentre la pratica scrittoria, prodotta da una controllata e previamente scelta *élite*, alimenta, sostiene, rafforza, l'evento festivo nel tentativo di mantenere ciò che, seppur a riguardo delle società analfabete, Jack Goody e Ian Watt hanno definito come un'organizzazione omeostatica, un equilibrio interno della pratica rituale e, più in generale, potremmo dire della macchina festiva<sup>6</sup>.

Come possiamo facilmente immaginare, i *Pregones* sono sermoni encomiastici, discorsi elogiativi, oratorie in onore dell'imminente Settimana Santa, sintesi tra oralità e scrittura, tra parola detta e parola scritta dove, richiamando Walter Ong:

*Il parlare è un'azione tra il suono e il silenzio: il silenzio permane, puoi "tenerlo", puoi "prenderlo", a differenza del suono. Ma le parole dell'uomo interrompono la durata del silenzio, e queste parole, come abbiamo visto, diversamente dalla parola di Dio nella Bibbia, non restano in eterno. La scrittura si rivolge a questo lato debole delle nostre parole: tenta di rendere eterna la parola dell'uomo. La scrittura consegna alla semi-eternità dello spazio la parola-nel-suono, la parola vivente, potente, che tuttavia è anche evanescente, effimera, fugace<sup>7</sup>.*

Nell'alternanza tra oralità e scrittura, l'impianto stilistico è generalmente prosastico ma non esclude una dimensione poetica, liberamente composta dal predicatore o caratterizzata dalla citazione dei versi di illustri poeti spagnoli. I *Pregones* evocano, in certi casi, una dimensione autobiografica dalla quale emergono l'esperienza personali del predicatore, i suoi ricordi legati alla città e, in particolare, alla Settimana Santa, ma, più di sovente, annunciano e propagandano –come l'etimologia stessa della parola tende a sottolineare<sup>8</sup>– le confraternite, le processioni, i *pasos*, gli *imagineros* dell'epoca barocca, o ancora sono testimonianza di fede, di quei valori cristiani, o ad essi affini, propri di tale festa religiosa.

«¡Pregonar! ¿Qué es pregonar?» recitò nel 1969 Rafael Duyós, appartenente alla cosiddetta generazione

<sup>2</sup> Nel periodo medievale, *los maceros* erano i protettori dei re, dei nobili e di personaggi illustri. Oggi sono delle figure simboliche che rappresentano il potere e l'autorità municipale e i suoi consiglieri, accompagnando per l'appunto il sindaco e la sua giunta nelle cerimonie o nelle sfilate solenni. In tali occasioni, *los maceros* indossano una tunica talare color violacea, ove è ricamato il simbolo della città, portando una *maza*, un'arma contundente con un'asta di circa mezzo metro. Un proverbio spagnolo che recita: *A Dios rogando y con la maza dando*, ricorda l'arma, in questo caso oggetto materiale a cui affidarci

(ovvero utilizzare tutte le nostre possibilità) prima di ricorrere sempre a Dio.

<sup>3</sup> FABRE.

<sup>4</sup> BATCHIN, pp. 349-374.

<sup>5</sup> Op. cit, p. 360.

<sup>6</sup> WATT y GOODY, pp. 361-405.

<sup>7</sup> ONG, p. 42.

<sup>8</sup> Dal latino *praeco praeconis* che indica per l'appunto l'araldo, il banditore, il predicatore.





Sermone inaugurale della Settimana Santa di Valladolid nella Catedral de Nuestra Señora de la Asunción. Anno 2009. Fotografia: Chema Pérez Concellón.

di poeti spagnoli del '36, in uno dei pochi *Pregones* totalmente composto in versi, secondo un moderno stile epittico<sup>9</sup>:

*Pregona el que cuenta algo que ha ocurrido,  
Pregona el que anuncia lo que va a pasar,  
Pregona el que pide para los que sufren  
Una tormenta, un terremoto  
Que abate una ciudad.  
Y pregona el que quiere vender algo;  
Su equipaje de ideas  
Su cosecha frutal...  
El pregonero debe la voz alzar  
Porque le escuche el pueblo  
Y las gentes que lejanas están  
pero que oyendo la llamada toman  
la senda que hasta aquí les traerá<sup>10</sup>.*

Attraverso questi versi, appartenenti a un poeta investito del ruolo di *Pregonero*, possiamo quindi meglio comprendere il compito affidato a questa figura, ovvero il “vendere qualcosa”, il proprio “bagaglio di idee” e i propri “frutti raccolti”, trasmettendo a chi lo ascolta l’ideologia e i valori in cui crede, che spesso si rifanno a

una radice religiosa e a un paradigma politico comuni, limitando in tal guisa gli spazi a una critica sociale del fenomeno ed esercitando un forte controllo sociale.

Negli anni della mia osservazione diretta sul terreno, ho direttamente assistito allo svolgimento di questa pratica rituale, essendo stati investiti del ruolo di *Pregoneros* rispettivamente Don Francisco José Vázquez Vázquez nel 2007, Don Antonio Pelayo Bombín nel 2008 e Gustavo Martín Garzo nel 2009, col quale si avrà una rottura –secondo la formula adottata da Victor Turner nelle riflessioni relative al «dramma sociale»<sup>11</sup>– di alcune regole implicite al consueto svolgimento della pratica rituale, cui prima facevo cenno, che la scelta dello scrittore vallisoletano ha provocato sulla scena festiva, mostrando la trasgressione ad uno schema di orientamento politico-religioso quasi del tutto standardizzato.

Dopo un’attenta ricognizione delle figure principali che hanno accresciuto l’importanza di Valladolid sin dalle sue origini, tra le quali un encomio particolare è rivolto allo scultore corregionale Gregorio Fernández, Vázquez Vázquez, Ambasciatore spagnolo presso la

<sup>9</sup> Tra i *Pregones* in mio possesso, solo un altro è interamente composto in versi. Si tratta del *Pregón* di Don Nicomendes Sanz y Ruiz de la Peña, poeta appartenente alla cosiddetta generazione spagnola del '36, composto per le celebrazioni della Settimana Santa del 1979.

<sup>10</sup> «*Pregona* colui che racconta qualcosa che è successo/ *Pregona* colui che annuncia ciò che accadrà/ *Pregona* colui che prega per chi soffre/ una tormenta, un terremoto/ che distrugge una città./ E

*pregona* colui che vuole vendere qualcosa;/ il suo bagaglio di idee/ il suo raccolto.../ Il predicatore deve alzare la voce/ perché lo ascolti il popolo/ e le persone che sono lontane/ ma ascoltando il richiamo prendano/ il sentiero che sin qui li porterà». (Traduzione mia). *Pregones de Semana Santa (1948-1994)*, p. 260.

<sup>11</sup> TURNER.

Santa Sede ed ex-Sindaco de La Coruña (capoluogo della comunità autonoma Galizia), si addentra nella Settimana Santa, *pregonando* sulle origini delle confraternite vallisoletane e sulla figura della Vergine, cui si dichiara profondamente devoto. Ricorrendo ai versi di grandi poeti e drammaturghi quali Gómez Manrique (1412-1490), Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Blanco Belmonte (1871-1936) e Arcipreste de Hita (prima metà del sec. XIV) parla infatti al pubblico convenuto della *Virgen Dolorosa*:

Entre tus penas estrañas/ y dolores tanto crudos/  
siete cuchillos agudos/ traspasaron tus entrañas/ los  
cuales si me das gracia/ te querría/ presentar, Virgen  
María/ sin falacia! (Gómez Manrique, *Los cuchillos del dolor de Nuestra Señora*)

della *Virgen de las Angustias*:

Ay, divina Madre suya!/ Si ahora llegáis a verle/ en tan miserable estado/ ¿Quién ha de haber que os consuele? (Lope de Vega, *Al ponerle en la Cruz*)

della *Virgen de la Amargura*:

Mujer llama a su Madre cuando expira/ Porque el nombre de Madre regalado/ No le añada un puñal viendo clavado/ A su Hijo y de Dios por quién suspira (Francisco de Quevedo, *Sobre estas palabras que dijo Jesucristo en la Cruz: Mulier, ecce filius tuus, ecce mater tua*)

della *Virgen de la Soledad*:

Sin un sollozo, sin un gemido/ mustia la frente, mudos los labios/ como una imagen de eterna angustia/ vuelve la Madre desde el Calvario (Blanco Belmonte, *La Bajada del Calvario*)

e infine della *Virgen de la Alegría*:

Alegría quarta e buena/ fue cuando la Magdalena/ Te dixo gozo sin pena/ Quel tu fijo veía (Arcipreste de Hita, *Los gozos de Nuestra Señora*).

Vázquez Vázquez conclude il proprio *Pregon*, facendo riferimento a Papa Ratzinger e ad alcune sue sentenze evangeliche. Anche il sermone recitato dal sacerdote e giornalista diocesano (corrispondente nella Città del Vaticano di *Antena 3 Televisión*), il vallisoletano Don Pelayo Bombín termina con alcune riflessioni di carattere teologico, sollevate in alcuni libri scritti dall'attuale Papa. In entrambi i casi, quindi, siamo di fronte a un messaggio di carattere chiaramente evangelico e teologico, rivolgendosi a una platea, maggiormente conservatrice, che intrattiene una stretta relazione con l'autorità ecclesiastica (ricordo la presenza tra gli invitati dei rappresentanti di tutte le con-

fraternite, i membri della *Junta de Cofradías de Semana Santa* che sono in una continua negoziazione con il *Delegado di Religiosidad Popular*, Don Cabrerizo, e con lo stesso Arcivescovo Don Braulio), e credente nei valori e nell'ideologia che essa rappresenta.

Un ulteriore elemento comune è il ricorso alla poesia per parlare dei *pasos* e dei suoi maestri, come dimostrano anche in questo caso, il richiamo ai versi di un sonetto composto dal giornalista vallisoletano Francisco Javier Martín Abril<sup>12</sup>, per parlare al pubblico della *Virgen de las Angustias*:

Con divina nostalgia, tu mirada/ de tanto llanto, Madre estremecida,/ se eleva al cielo maternal y herida,/ como un suspiro de clavel y espada.

Mentre ricorda uno dei maggiori esponenti della *imagería* spagnola rinascimentale con un poema scritto dal poeta Jorge Guillén:

Forma dura/ que tempera/ su madera/ con dulzura/ de colores/ a Dios fieles,/ oropeles/ no, fervores.

Tuttavia il sermone di Don Pelayo Bombín è soprattutto la testimonianza di un vissuto quando, dopo aver ripercorso i momenti più salienti della storia di Valladolid, narra dei suoi primissimi ricordi legati alla Settimana Santa di Valladolid, negli anni Cinquanta, epoca in cui una Spagna post-bellica, internazionalmente marginale e con un'economia autarchica, non poteva far fronte alle necessità dei cittadini: «un país donde la fe religiosa sustentaba y animaba las vidas de la mayoría de sus habitantes sin que tuviera que recurrir a los innecesarios apoyos de un regime político que servía a la Iglesia pero en la misma o mayor proporción se servía de ella»<sup>13</sup>. Dopo una chiara rivendicazione del ruolo e dell'attività svolta in quegli anni dalla Chiesa, ricorda come i vallisoletani ed egli stesso viveva alcuni degli atti più emozionanti e suggestivi della Settimana Santa come, ad esempio, la processione, localmente chiamata della *Borriquilla*, che si svolge la Domenica delle Palme. In questo caso, le parole del *Pregonero* sono testimonianza di un vissuto festivo, dove è possibile rintracciare delle consuetudini (quale, a esempio, l'indossare un capo d'abbigliamento nuovo come recita il proverbio *Domingo de Ramos el que no estrena nada no tiene manos*, intendendo per l'appunto che chi non indossa qualcosa di nuovo la domenica delle Palme non ha mani, ovvero non possiede un lavoro e non sa cucire), in relazione ad un'altra pra-

<sup>12</sup> Già *Pregonero* nel 1949, Francisco Javier Martín Abril nasce a Valladolid nel 1908 dove, secondo una consuetudine familiare, avvia i suoi studi in giurisprudenza, accompagnati dalla sua passione per la poesia e la letteratura ai quali si dedicherà maggiormente a partire dalla fine degli anni Trenta. Nominato Direttore Artistico di Radio Valladolid, partecipa in programmi letterari su TVE (*Televisión Española*), collaborando con diversi giornali locali e nazionali, tra i quali ricordo in particolare il *Norte de Castilla*. Riceve inoltre numerosi riconoscimenti tra i quali: la nomina di *Académico de número* presso

la *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* nel 1948; il Premio Nazionale di giornalismo Francisco Franco nel 1961; il Premio di poesia della città di Valladolid nel 1996 o ancora il Premio giornalistico Francisco de Cossio. Muore a Valladolid nel 1997.

<sup>13</sup> «Un paese dove la fede religiosa sosteneva e animava le vite della maggior parte dei suoi abitanti senza dover ricorrere ai non necessari appoggi di un regime politico che serviva la Chiesa ma, in una proporzione simile o maggiore, si approfittava di essa». Traduzione mia.

tica rituale attivata dalla macchina festiva (ovvero la processione della domenica delle Palme), che io stessa ho ampiamente riscontrato sul terreno. Il *Pregonero* Don Pelayo Bombín, parla di altri momenti emozionanti e ancorati nei suoi ricordi da bambino e, facendo riferimento alla conclusione della processione del martedì santo, localmente chiamata dell'*Encuentro*, riassume la dialettica *pasos-pregones* con un'interessante metafora, in concise parole che potremmo ampliare a qualsiasi altra processione della Settimana Santa vallisoletana:

*Los pasos vuelvían después procesionalmente a sus Iglesias respectivas y las gentes regresaban a sus casa ya entrada la noche con el alma conmovida ante el espectáculo del encuentro. Habían asistido a un sermón sin palabras pero más elocuente que cualquier oratoria sagrada*<sup>14</sup>.

Nel sermone del 1952, un'analogia simile era stata fatta Don Dionisio Ridruejo –un intellettuale falangista che, intorno gli anni Quaranta, prende le distanze dalla politica franchista, comportandone l'arresto alcuni anni più tardi– quando, parlando dei grandi scultori castigliani e delle loro opere, della «natura spagnola», incarnata in questi Cristi e in queste Vergini, dotate di una forza persuasiva e convincente, la definisce un «sermón viviente»<sup>15</sup>.

Del resto questo binomio simbolico, che nasce dalla dialettica tra immagini e parole, tra arte scultoria e arte oratoria, narrando ogni anno la storia devozionale e l'evento festivo stesso, si affermano come momenti strutturanti della Settimana Santa vallisoletana, come elementi centrali nella costruzione dell'identità storico-sociale offrendo la possibilità di lettura di una festa, e particolarmente di una festa così complessa e articolata qual è quella quaresimale dell'Europa cattolica che porta alla ribalta ruoli, funzioni, processi di costruzione e di negoziazione, attraverso la gestione di un imponente apparato simbolico.

Non sempre la scelta del *Pregonero* avviene senza ripercussioni sulla scena festiva. Nel 2009, ancor prima di pronunciare il proprio sermone, la scelta di Gustavo Martín Garzo, importante scrittore contemporaneo spagnolo, ha provocato grandi polemiche e forti dissensi all'interno della comunità *semanasantera*, causando, il giorno stesso del *Pregón* della Settimana Santa, il boicottaggio da parte di ben undici sodalizi<sup>16</sup> che decidono di non prendervi parte in segno di protesta. Non potendo in questa sede analizzare dettagliatamente la figura di questo scrittore contemporaneo, il suo sermone, le cause, le reazioni e le dinamiche che hanno por-

tato a tale divisione nell'ambito delle confraternite, mi limiterò a dire alcune brevi parole per comprendere il quadro critico. In un tempo circolare della narrazione, tipico delle sue novelle, nell'alternanza di storie bibliche –come il racconto della Genesi di Agar e Ismaele– e citazioni di grandi poeti e scrittori, moderni e contemporanei, quali Simone Weil, Wislawa Szymborska, Chesterton, Yehuda Amichai, Primo Levi, Joan Margarit, Emily Dickinson, Martín Garzo trasmette un importante messaggio di vita, di amore, ma anche di ribellione di fronte alle ingiustizie e di monito a volgere la nostra attenzione ai meno fortunati, ai poveri, agli emigrati, ai malati, ai maltrattati, ai perseguitati, proprio perché ognuno di noi è portatore di un qualcosa di sacro e importante. È un messaggio di critica sociale, è un messaggio di vita, il più importante trasmesso, nel suo pensiero, dal cristianesimo.

Nonostante abbia ricevuto un'educazione cattolica, in più occasioni ricordata come un passaggio importante per la sua formazione professionale e personale, l'Autore è stato fortemente criticato, come ho già annunciato, negli ambienti confraternili nel momento in cui la scelta del *Pregonero* per la Settimana Santa è ricaduta sulla sua persona. In modo particolare, è stato messo sotto accusa per un articolo –intitolato *Sobre el Catolicismo*– pubblicato sul noto giornale nazionale, *El País*, il 24 luglio del 2007, trattandosi di una forte e dura critica nei confronti della Chiesa e dei suoi rappresentanti, nel quale lo scrittore difende la separazione tra società civile e religione, il diritto dei bambini a ricevere un'educazione secondo i valori fondamentali della ragione e della tolleranza, ovvero un'educazione laica, avulsa da qualsiasi tipo di imposizione, di censura e di rigore, metodi spesso adottati dai Vescovi, dei quali ne ricorda, *el papel oscuro* (il ruolo oscuro) che assunsero durante il periodo della dittatura. Dichiarazioni, come possiamo facilmente comprendere, che entrano in contrasto con l'investitura del *Pregonero*, persona chiamata ad annunciare la Settimana Santa, a esaltarla, a condividerla coi vallisoletani, i quali aspettano di essere affascinati dalle sue parole. Dichiarazioni, inoltre, che portato alla ribalta nuove problematiche quali, da un lato, l'esigenza di far intervenire l'Arcivescovo nella scelta del predicatore o, dall'altro, di cambiare il luogo che accoglie l'atto.

Reazioni che ci fanno comprendere, ancora una volta, la complessa trama di relazioni che la macchina festiva mette in moto attraverso un nucleo rituale pervaso dalla pluralità di immagini, siano esse scultoree o poetiche.

<sup>14</sup> «Successivamente i *pasos* ritornavano processionalmente alle rispettive chiese e la gente rientrava nelle proprie case quando già la notte era calata, con l'anima commossa di fronte allo spettacolo dell'incontro. Avevano assistito a un sermone senza parole ma più eloquente di qualsiasi oratoria sacra». Traduzione mia.

<sup>15</sup> *Pregones de...* p. 55.

<sup>16</sup> Non partecipano le seguenti confraternite: *Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna*, *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, *Sagrada Pasión de Cristo*, *Nuestra Señora de las Angustias*, *Santa Vera Cruz*, *Piedad*, *Siete Palabras*, *Preciosísima Sangre*, *El Descendimiento y Santo Cristo de la Buena Muerte*, *La Cruz Desnuda*, *El Santo Entierro*.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO PONGA, José Luis. "La Semana Santa en Castilla y León: Armonía y superación de contrarios". In *Rito, Música y Escena en Semana Santa*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1994, pp.117-138.
- "Más allá de los pasos". In *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2005, pp.89-112.
- BATCHIN, Michail. "Dagli appunti del 1970-71". En *L'Autore e l'eroe*. Ed. Michail Batchin. Torino: Einaudi, 1988, pp. 349-374.
- BOURNEUF Roland e Réal OUELLET. *L'universo del romanzo*. Torino: Einaudi, 1976.
- CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi tu che mi racconti*. Filosofia della narrazione. Milano: Feltrinelli, 2005.
- DURANTI, Alessandro. *Antropologia del linguaggio*. Roma: Meltemi, 2005.
- FABRE, Daniel. *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.
- FAETA, Francesco. *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*. Palermo: Sellerio Editore, 2000.
- *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- e Antonello RICCI, *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Roma: Squilibri, 2007.
- GERACI, Mauro. *Il silenzio svelato. Rappresentazioni dell'assenza nella poesia popolare in Sicilia*. Roma: Meltemi, 2002.
- *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*. Brescia: Grafo, 2006.
- HAVELOCK, Eric Alfred. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Bari: Laterza, 2006.
- LIPARI, Silvia. "La Settimana Santa di Valladolid. Osservazioni sullo studio di un contesto festivo in Castilla y León". In *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, ALONSO PONGA, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp.303-306.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio Editore, 1979.
- e Mariano MELIGRANA. *Il ponte di San Giacomo*. Palermo: Sellerio Editore, 1996.
- MARTÍN GARZO, Gustavo. *El lenguaje de las fuentes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- *Mi querida Eva*. Barcelona: Lumen, 2006.
- *La carta cerrada*. Barcelona: Lumen, 2009.
- ONG, Walter. *Conversazione sul linguaggio*. Roma: Armando Editore, 1993.
- *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Pregones de Semana Santa (1948-1994)*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa, 1995.
- TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- VANSINA, Jan. *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*. Roma: Officina Edizioni, 1976.
- Watt, Ian y GOODY, Jack. "Le conseguenze dell'alfabetizzazione". En *Linguaggio e società*. Coord. Pier Paolo Giglioli. Bologna: Il Mulino, 1973, pp. 361-405.

# LA SEMANA SANTA AYACUCHANA: RITOS, ENCUENTROS Y CELEBRACIONES

Raquel Martínez Sanz<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La Semana Santa ayacuchana representa por sí misma un paradigma dentro de las celebraciones populares de todo el Perú. Tanto es así, que en 2002 el Congreso de la República declaraba, mediante Ley<sup>2</sup>, a Ayacucho como Capital de la Semana Santa en Perú.

No cabe duda de que la Semana Santa<sup>3</sup> es uno de los acontecimientos más importantes del mundo cristiano que conmemora la muerte y resurrección de Jesucristo. Sin embargo, en cada rincón del orbe católico, esta rememoración adquiere expresiones muy variadas según el bagaje cultural, la tradición, y las costumbres locales, que irremediamente se ven moldeadas por la influencia ejercida por otros muchos valores, menos místicos, pero de igual importancia para la propia población. Y Ayacucho en este sentido no es menos.

Nos referimos al carácter cada vez más teatral, de escenificación hacía afuera y de entretenimiento para el visitante, que se va imponiendo año tras año, con el único fin de atraer turistas, que irrevocablemente saturan las endeble infraestructuras con las que cuenta la ciudad, pero que dejan un rastro de beneficios que no se logra en otras épocas del año y que han dado lugar a una picaresca muy singular. Cualquier treta o artimaña sirve para confundir al forastero y no ayuda que las propias autoridades locales, desbordadas por la avalancha de personas que se concentran en la ciudad, se vean obligadas a ser más flexibles y permisivas ante lo que en cualquier otro momento del año no se consentiría.

Dejando de lado el aspecto más mundano y comercial que rodea a esta celebración pasaremos a describir

las múltiples facetas que rodean y configuran la Semana Santa ayacuchana y que la hace tan particular al combinar aspectos tan variados como la devoción con la artesanía, o el rito con la gastronomía.

## VISOS DE UNIÓN SOCIAL

Pero esta no es sólo una fiesta que ha trascendido lo religioso y que contiene valores culturales y de identidad por sí misma, sino que además ha conseguido ser un elemento aglutinador de toda la sociedad que compone la ciudad durante los días que abarca la celebración de la muerte y resurrección del Señor. No importa el nivel social pues todos los estratos participan de algún modo en los diversos eventos que conforman esta singular festividad religiosa.

La estratosfera del poder estaría representada por las autoridades locales y eclesiales de la ciudad, a los que recientemente se les han unido las autoridades nacionales debido a la trascendencia y difusión que la fiesta está adquiriendo en todo el país. Siguiendo esta pirámide social, a continuación se situarían los mayordomos de las ocho principales procesiones de la ciudad, eufóricos de orgullo y empeño, principalmente económico, lo que no resta mérito para que se valore el gran esfuerzo que muchos se ven obligados a hacer para asumir tal cantidad de gastos.

De la clase media son los profesionales y comerciantes, hombres y mujeres que integran las diferentes cofradías y hermandades de cargadores, los coros y tunas que

<sup>1</sup> PIRTU financiada por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.

<sup>2</sup> Ley n° 27689 del 26 de marzo de 2002 siendo Alejandro Toledo Presidente de dicha República.

<sup>3</sup> Paralelamente al nombre oficial, se extiende el apelativo de semana “tranca” en alusión a la posibilidad de ingerir alcohol en grandes cantidades durante esos días.

ponen la nota musical; son los adultos, jóvenes y niños que preparan con gran tesón las bellísimas alfombras en los barrios por donde pasan las imágenes.

Y en la franja social inmediatamente inferior a la clase media se situarían las pintorescas vivanderas<sup>4</sup> y los humildes campesinos venidos de las comunidades más cercanas a la urbe, delatados por su indumentaria y por los profundos e intensos cánticos entonados en quechua.

La estratificación social se hace más evidente si cabe en dos de las festividades más importantes de la Semana Santa. Por un lado, las clases más pudientes de la ciudad han hecho suya la celebración del Viernes Santo, más concretamente la procesión del Santo Sepulcro, donde, la población más humilde participa sólo en calidad de acompañante. En contraposición, el pueblo llano, se entrega efusivamente en la preparación, organización y desarrollo de los festejos de la que es considerada la festividad mayor: el Domingo de Pascua de Resurrección.

Por el contrario, el momento donde la sociedad ayacuchana se muestra más unificada y compacta que nunca, es el Miércoles Santo, cuando se realiza la procesión del Encuentro en la plaza mayor. La imagen de Jesús Nazareno, cargando su cruz, es la de mayor valor religioso para todos los ayacuchanos, por ser el Patrono de la ciudad y el artífice de lograr un sentimiento común de admiración y devoción en una sociedad claramente marcada por las diferencias sociales y de posicionamiento.

### COLOR, OLOR Y SABOR

Si algo hace verdaderamente especial a la Semana Santa ayacuchana, ese es el ambiente que impregna y rodea a cada una de las celebraciones. Un auténtico regalo para los sentidos dentro de un marco nocturno incomparable que se hace acompañar de un intenso aroma a incienso, brasas y pólvora. El sonido es una constante, fruto de las marchas tocadas a propósito del paso de cualquier imagen, mientras que los fuegos artificiales alertan del comienzo o fin de cualquier acto, sin olvidarnos de los tristísimos cantos en quechua y castellano que aportan un gran sentimiento.

Pero si existe un olor que lo invade todo ese es el producido por las vivanderas al preparar en la calle el famoso chorizo ayacuchano, hecho a base de carne molida de cerdo combinada con especias, previamente macerada con vinagre y ají colorado. Todo ello servido con papas y una buena ensalada de cebolla, lechuga y betarraga<sup>5</sup> y acompañado de ponche, la típica bebida

que está habitualmente presente en las frías noches de Pasión, elaborada a base de leche, canela, maní y pisco o aguardiente para los más atrevidos.

### PEREGRINAR POR LAS CALLES

La Semana Santa ayacuchana da inicio oficialmente el **Viernes de Dolores** con la tradicional procesión del Señor de la Agonía, que muestra a Cristo crucificado acompañado de su madre, la Virgen Dolorosa camino del Calvario, por el antiquísimo barrio de la Magdalena, antiguamente conocido como Uray parroquia<sup>6</sup>.

Dichas imágenes se ven flanqueadas por las andas de la Verónica y San Juan que también están custodiadas durante todo el año en el templo de Santa María Magdalena. Y es en el camino de retorno cuando se produce el cambio de Mayordomo, del año anterior por el entrante, quien recibe el guión de plata. Tradicionalmente los asistentes para “ayudar al Señor en su dolor” llevaban agujas y espinas para pincharse mutuamente.

Durante el **Sábado de Pasión** la ciudad es testigo de la llegada de una inmensa cantidad de palmas, para ser vendidas en el mercado local, traídas desde la provincia de La Mar<sup>7</sup> situada en la ceja de selva.

A última hora de la tarde desde el templo de Pampa San Agustín<sup>8</sup>, sale la procesión del Señor de la Parra, imagen de Cristo que lleva entre sus manos un racimo de uvas que simbolizan el vino que, durante la Eucaristía, se convertirá en la sangre de Cristo.

Un día después se produce la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén que es escenificada año tras año por los vecinos en la Plaza Mayor. A primera hora de la mañana, tras la Santa Misa, son bendecidas las palmas que acompañarán a Cristo en su recorrido del **Domingo de Ramos**.

La imagen del Señor de Ramos, que permanece en la Basílica Catedral durante todo el año, es trasladada el día anterior al Monasterio de Santa Teresa para ser adornada por las religiosas e iniciar su recorrido desde este singular enclave.

A primera hora de la tarde entran en la plaza de armas de la ciudad los mayordomos y sus acompañantes, encabezando la comitiva de acémilas (entorno a 300 que van desde llamas, burros y mulas hasta caballos) vistosamente engalanadas con cintas multicolores, esquilas y campanillas al cuello, portando gran cantidad de chamiza<sup>9</sup> que será quemada el Domingo de Pascua a la salida de la procesión de Cristo Resucitado.

<sup>4</sup> Vendedoras de comida apostadas en las calles.

<sup>5</sup> Remolacha.

<sup>6</sup> En los años siguientes a la fundación de la ciudad actuó como parroquia de indios. Su nombre en quechua significa parroquia de abajo. Ver Pío Max Medina. *Monumentos coloniales de Huamanga (Ayacucho)*. Ayacucho: 1942.

<sup>7</sup> Provincia que junto a otras diez configuran el Departamento de Ayacucho cuya capital es la ciudad de Ayacucho en la provincia de Huamanga.

<sup>8</sup> Ubicado en el ángulo formado por los jirones Sol y San Martín.

<sup>9</sup> Retama seca.

Los mayordomos van caracterizados por una cinta a modo de banda que les cruza el pecho sobre el elegante traje huamanguino, y van montados en briosos caballos. El Mayordomo principal cabalga portando el estandarte del Señor de Pascua de la Resurrección, la bandera e insignia. Lo acompañan, un pelotón de jinetes, hombres y mujeres, también vestidos a la usanza huamanguina, sobre sus caballos debidamente enjaezados. Les siguen a pie los arrieros<sup>10</sup> y campesinos de las comunidades aledañas que guían a los animales, tocan sus Waqrapukus<sup>11</sup> y lanzan cohetes para anunciar su llegada. La delegación da una vuelta por la plaza de armas y luego deposita la carga de retama en el patio de la Municipalidad, donde permanecerá hasta la madrugada del Domingo de Resurrección donde será quemada en el perímetro de la plaza.

Poco tiempo después, de la iglesia del Monasterio de Santa Teresa, sale la imagen articulada de Jesús montado en un pollino blanco, vivo, que avanza por las calles, rumbo a la catedral, escenificando la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, rodeado de los doce apóstoles perfectamente vestidos a la manera judía. Acompañan al Señor las principales autoridades religiosas de la ciudad y una enorme multitud que agita las palmas y entona cánticos.

Del templo de la Buena Muerte se inicia el **Lunes Santo** una sencilla procesión que lleva la imagen del Señor del Huerto en actitud orante sobre un anda profusamente decorada con choclos, piñas y frutas, además de una gran cantidad de cirios y ramas de olivo. Durante el transcurso de dicha procesión no hay cohetes, ya que se trata de recordar un acto de dolor que alude directamente a la traición de Judas que acaece durante la oración del Señor en el huerto de Getsemaní.

De la iglesia de la Amargura sale la procesión del Señor de la Sentencia el **Martes Santo**. La imagen tiene las manos atadas y su cuerpo muestra signos de haber sido torturado simbolizando la captura y sentencia de Cristo por los judíos. A lo largo de su recorrido se detiene en las catorce estaciones para rezar el vía crucis donde se entonan cánticos sacros en quechua y castellano. Encabeza esta procesión penitencial los mayordomos, que desde el año 1985, en mérito a la resolución de Sala Plena, lo componen miembros de la Corte Superior de Justicia de Ayacucho<sup>12</sup>.

La imagen del Señor de la Sentencia fue condecorada en 2003 por la Corte Suprema de Justicia de la República con la imposición de la medalla en cinta bicolor nacional.



Durante el Domingo de Ramos se desplazan a la ciudad arrieros y campesinos acompañando a las acémilas que portan la retama. Fotografía: Raquel Martínez Sanz.

La procesión del Encuentro es una de las más esperadas por los ayacuchanos, no sólo por el carácter popular, e incluso multitudinario que ha adquirido con los años, sino porque está protagonizada por la imagen que mayor culto y devoción procesa, el Jesús Nazareno, Patrono de la ciudad.

Es en este momento, en la noche del **Miércoles Santo** cuando se produce una de las más bellas y emotivas manifestaciones de fe de la Semana Santa ayacuchana. La imagen del Cristo Nazareno y de la Virgen Dolorosa salen, por separado, del Templo del Convento de Santa Clara<sup>13</sup> para encontrarse en la plaza principal de la ciudad. Según cuenta la tradición, son las monjas de este convento las encargadas de cortar al Nazareno el cabello y la barba surgida durante el año el día previo a su salida.

Horas antes de dar inicio la procesión, vecinos e instituciones de la ciudad rivalizan por elaborar las más vistosas y bellas alfombras de flores y aserrín de colores, en una especie de competencia estética, que es ofrecida al paso de las andas. Estas alfombras, espectaculares obras de arte de escasa duración, aportan el toque de color a una estampa profundamente melancólica ante el dolor y sufrimiento que se aproxima.

<sup>10</sup> Según Félix A. Rivera Alarcón en su obra *Estampas de la Semana Santa ayacuchana o Ayacucho místico*, estos arrieros y propietarios de los animales de carga por lo general prestan su ayuda como una cooperación personal a la fiesta sin más obsequio que el almuerzo del día anterior y un poco de aguardiente.

<sup>11</sup> Corneta de cuerno de toro.

<sup>12</sup> Desde 1992 el turno de esta mayordomía se sucede entre los órganos de la Administración de Justicia del Distrito Judicial de Ayacucho: la Corte Superior de Justicia y el Ministerio Público.

<sup>13</sup> Escenario de una de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, concretamente "La monja alférez".



Las vistosas y coloridas alfombras son contempladas con gran admiración horas antes de dar comienzo la procesión del Encuentro el Miércoles Santo. Fotografía: Raquel Martínez Sanz.

En el perímetro de la plaza, el anda de la Verónica avanza con rapidez al encuentro del Nazareno. Ambos se inclinan para que la mujer simbólicamente limpie la sangre y el sudor del rostro de Cristo, quedando, de esta manera, las huellas impregnadas en el paño utilizado. Después, la Verónica sale al encuentro de San Juan para informarle que estuvo con Jesús. Seguidamente los dos van en busca de la Virgen para comunicarle la triste noticia, mostrándole el paño con que secura el rostro de Cristo.

En seguida los tres se dirigen en busca del Nazareno, produciéndose idas y venidas de las imágenes. Y para que nada desvíe la atención del fiel, el alumbrado público se apaga, aumentando aún más, si cabe, la expectación. Finalmente, frente a la fachada de la Casona Velarde, se produce el momento cumbre. La Virgen encuentra a su hijo. Las andas se inclinan y acercan lentamente, como si conversaran, quedando inmóviles durante varios minutos. La expectación y tensión es máxima. En este intervalo de tiempo, los sacerdotes queman incienso y el coro de la Hermandad de Caballeros cantores de Semana Santa entona cánticos generando un ambiente cargado de emoción y dramatismo. Las campanas de la Catedral y San Agustín repican sin cesar y los fieles guardan, aún impactados, un silencio abrumador.

Después las imágenes se separan e inician el camino de retorno a sus templos de origen. Las andas del Señor son llevadas en hombros por la Hermandad de Cargadores, ataviados con el uniforme de los Caballeros de Jerusalén.

El **Jueves Santo** está dedicado a la consagración de los Santos Óleos y Crisma, así como a la institución del Sacerdocio y la Eucaristía. A la misa de la mañana, celebrada en la Catedral, asiste el clero en pleno para renovar sus promesas ante el Obispo y su compromiso de fidelidad y obediencia. Por la tarde, en una nueva misa, el Obispo realiza el tradicional rito del lavatorio de los pies.

Existe una arraigada costumbre entre los fieles ayacuchanos de visitar durante esa tarde-noche el Santísimo Sacramento expuesto en los diferentes templos y capillas que pueblan la ciudad, y que curiosamente representan un número nada desdeñable<sup>14</sup>. Estos se concentran mayoritariamente en el centro de la ciudad, lo cual facilita y mucho dicho peregrinaje, ya que deben de ser siete o múltiples de siete las iglesias visitadas para ganar la indulgencia plenaria. Por este motivo, a lo largo de este día no hay procesiones, sino riadas de personas afanadas por entrar en los templos y conseguir un poco de agua bendita.

El **Viernes Santo** es un día de duelo donde impera un ambiente de recogimiento por la muerte de Jesucristo. Y así se refleja en la procesión del Santo Sepulcro organizada por los miembros de la Hermandad de Cargadores del Señor del Santo Sepulcro que vestidos de riguroso negro y portando cirios, acompañan a las imágenes del Cristo yacente y la Virgen Dolorosa. El recorrido da inicio en el templo de Santo Domingo y avanza por el jirón 9 de Diciembre hasta llegar a la plaza mayor, deteniéndose en cada una de sus esquinas donde distintas instituciones (la Universidad o la Corte de Justicia, entre otras) ofrecen su particular homenaje en una atmósfera solemne de oscuridad y luto.

Por contra, el **Sábado de Gloria** adquiere un mayor carácter festivo y la gente se echa a las calles para disfrutar de dos acontecimientos siempre multitudinarios: el Pascua Toro y la feria del cerro de Acuchimay entre el barrio de Carmen Alto y San Juan Bautista. Cabe señalar que esta feria nació como un centro para comercializar equinos, vacunos, caprinos, pero hoy se ha convertido en un mercado donde se ofrecen todo tipo de productos, desde ropa hasta comida.

El Jala Toro también congrega a un número, nada desdeñable, de personas, sobre todo jóvenes, ansiosos de *pasarla bien* y descargar adrenalina con el paso de los toros. Lo que en origen era un generoso obsequio de los hacendados huamanguinos, que anualmente compraban unos toros en la feria de Acuchimay, para posteriormente trasladarlos y donarlos a las instituciones benéficas de la ciudad, como el asilo de ancianos o la cárcel, hoy ha quedado en una mera suelta de toros desde la alameda Valdelirios hasta la plaza de armas en un intento de imitar los sanfermines. Tanto es así que todos

<sup>14</sup> Tradicionalmente, la ciudad de Ayacucho es conocida como la ciudad de las 33 iglesias.



visten con polo rojo y pañoleta blanca. Los toros son “jalados” con sogas por jinetes montados a caballo que cuidan que el toro no se salga en exceso de su recorrido.

Durante el transcurso del día se arregla el gigantesco trono para la procesión del **Domingo de Resurrección**, ceremonia conocida como el *Trono Watay* que se hace acompañar de una banda de música en el atrio de la Catedral para amenizar el trabajo. Además se invita a todos los asistentes al almuerzo distribuido en plena calle.

En torno a las 4:00 de la mañana, sale la imagen de Jesús Resucitado de la Catedral, en un anda de proporciones imposibles y cientos de cirios encendidos que contrastan con el amanecer del nuevo día. Su aparición es recibida con aplausos, estallido de cohetes, bombardas y el encendido de los tradicionales castillos de pólvora de formas y colores muy variados. La procesión recorre todo el perímetro de la Plaza Mayor, y a su paso se quema la retama depositada días antes. Cuando la imagen se acerca a la esquina de la Universidad, el nuevo mayordomo recibe la bandera y la insignia para el siguiente año, en una breve y significativa ceremonia.

Esta procesión es la más impresionante de toda la Semana Santa ayacuchana, por su significado y por la magnitud del enorme trono cargado por aproximadamente 200 devotos. Concluida la procesión, en el atrio de la Catedral, se oficia una misa para después volver a depositar la imagen en el interior del templo entre cánticos y vítores hasta el año siguiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- DEL PINO FAJARDO, Pedro. “La Semana Santa en Ayacucho”. En *Ayacucho: revista del centro de estudios históricos y regionales del departamento*. N° 17-18. Año V, 1956, pp. 43-47.
- GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique; GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Yuri y URRUTIA CERUTI, Jaime. *La ciudad de Huamanga. Espacio, Historia y Cultura*. Ayacucho: Centro Peruano de Estudios Sociales, 1995.
- GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique y CARRASCO CAVERO, Teresa. *Huamanga: fiestas y ceremonias*. Lima: Banco de Crédito, 2004.
- MARTÍNEZ SANZ, Raquel. *Ayacucho: rincón de muertos, rincón de iglesias*. DEA. Universidad de Valladolid, 2009.
- MILLONES, Luis. “La nostalgia del pasado glorioso: Ayacucho 1919-1950”. En *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. (Eds.) Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2005, pp.195-232.
- PEREIRA CHÁVEZ, Nelson E. “Algo sobre la Historia de la Semana Santa ayacuchana”. En *Hoja de Ruta*. N° 41, abril de 2009, p. I.
- RIVERA ALARCÓN, Félix Atilio. *Estampas de la Semana Santa ayacuchana o Ayacucho místico*. Lima: San Marcos, 2007.



# EL RELATO DE LA PASIÓN DE MARCOS: UNA LITURGIA POPULAR

Esther Miquel Pericás

El relato de la pasión del evangelio de Marcos es una de las lecturas oficialmente establecidas para la liturgia católica de la Semana Santa. Se suele leer completo, cada tres años en la misa del Domingo de Ramos. El carácter oficial y litúrgico de su uso nos obliga a considerarlo como parte del culto y del canon escriturístico de una de las grandes religiones tradicionales aun vivas en el mundo. Consecuentemente, nadie calificaría hoy al relato de la pasión de Marcos como una expresión de la religiosidad popular. Sin embargo, una investigación crítica de la situación vital donde surgió este relato debería obligarnos a revisar esta opinión. La intención de esta breve exposición es señalar las razones por las que, considerado en el contexto sociocultural donde fue producido y donde era usado, el relato marquiano de la pasión debería calificarse como una liturgia popular en relación a las instituciones religiosas oficiales o reconocidas de su contexto sociocultural.

Dado que la religión es un aspecto o dimensión de la cultura, la noción de “religión popular” participa del mismo sesgo que la crítica antropológica ha señalado repetidamente en la noción de “cultura popular”. El sesgo en cuestión consiste en que “lo popular” siempre ha sido definido de forma unilateral desde posiciones culturales que no se consideran a sí mismas populares, sino superiores a ellas tanto en valor como en legitimidad<sup>1</sup>. La unilateralidad implicada en esta situación semántica puede, no obstante, ser utilizada para dar una definición de “lo popular” que sea aplicable en todas las sociedades donde existan grupos dotados del poder necesario para definir qué es lo oficial. Siempre que sea éste el caso, el antropólogo identificará lo popular como lo que el grupo dotado con poder para definir lo oficial excluye de este ámbito.

En todas las sociedades, las instituciones oficiales están bajo el control de la clase gobernante y el colectivo de sus servidores, cuyos miembros proceden habitualmente de los estratos sociales más elevados de la población. Es así por lo que la cultura oficial tiende a coincidir con la cultura de esos estratos sociales. En consecuencia, lo popular no sólo se opone a lo oficial, sino de forma más general a la cultura elitista de la clase gobernante y del sector de sus servidores, con cuyos criterios, prácticas y valores están configuradas las instituciones oficiales.

De forma general podemos decir que la estratificación social de los pueblos mediterráneos antiguos sometidos a Roma era mucho más simple y acentuada que la de las sociedades modernas. La élite gobernante coincidía claramente con la élite socioeconómica mientras que la gran mayoría de las personas familiarizadas con el uso de la lectura y la escritura eran servidores directos o indirectos de dicha élite. Entre una y otra no sumaban más de un 15% de la población<sup>2</sup> que, sin embargo, acaparaba el control sobre el espacio público de las ciudades y sobre el excedente de la producción agraria de sus entornos rurales. El 85% restante de la población, formado mayoritariamente por campesinos, vivía a nivel de subsistencia en pequeñas aldeas o en los suburbios de las ciudades, manteniendo con sus contribuciones fiscales a las familias y clientelas urbanas de sus gobernantes. Estas grandes diferencias en forma de vida y nivel socioeconómico daban lugar a diferencias no menores en lo que a la producción cultural se refiere, favoreciendo el sentimiento de superioridad de los sectores privilegiados respecto al resto de la población.

<sup>1</sup> LYNCH, I-19.

<sup>2</sup> LENSKI, 201-307.

Casi todos los estudiosos reconocen que Jesús fue un líder popular y que el movimiento creado en torno suyo en Galilea debe considerarse, desde el punto de vista sociológico, como un movimiento político-religioso popular. Sin embargo, existe todavía un amplio debate en lo que se refiere a la caracterización social de las primeras comunidades cristianas.

La mayoría de los exegetas están de acuerdo en que el evangelio de Marcos es uno de los escritos neotestamentarios que más tradiciones populares ha incorporado. Por otra parte, el lenguaje, el estilo y la articulación narrativa de la obra exhiben muchos de los rasgos que los expertos atribuyen a la producción cultural oral. No obstante, el mero hecho de haber sobrevivido como documento escrito siembra incertidumbre acerca del nivel cultural de su redactor y, por tanto, acerca del nivel cultural de la comunidad donde se escribió o, al menos, de sus líderes. En relación con esta cuestión se discute sobre todo el relato de la pasión, una sección del evangelio que presenta una estructura narrativa mucho más hilada que el resto y en la que se concentra el mayor número de referencias a las escrituras sagradas del Judaísmo.

El origen literario de estos últimos capítulos del evangelio de Marcos (12-16) es todavía objeto de debate. El padre de la escuela de las formas, Rudolf Bultmann, lo identificó como una elaboración marquiiana de un relato originalmente independiente cuyo contexto vital en el Cristianismo primitivo habría sido la celebración litúrgica<sup>3</sup>. Investigaciones recientes sobre la relación entre comunicación oral y comunicación escrita en las culturas antiguas<sup>4</sup> han aportado verosimilitud a la tesis de que el propio relato marquiiano de la pasión fue creado para ser representado en un contexto litúrgico y que el propio dinamismo de sus repetidas representaciones orales fue un factor determinante en su configuración<sup>5</sup>. Estas investigaciones dejan, sin embargo, todavía por determinar el concreto nivel social de los grupos donde se celebraban estas liturgias creativas, pues todo parece indicar que, no sólo la literatura popular, sino la mayoría de las obras literarias antiguas fueron compuestas con vistas a ser representadas o proclamadas y que el proceso de su composición solía desarrollarse bajo el impacto repetido de la interacción oral con el público durante los primeros ensayos o representaciones.

Afortunadamente los factores literarios no son los únicos aspectos del relato marquiiano de la pasión en los que cabe buscar huellas de la extracción popular de sus creadores. La antropología social ha mostrado que la cultura popular es mucho más que lo que los sectores política y socialmente privilegiados consideran inferior, basto, ingenuo o simple. Incluye, de hecho, gran número

de experiencias vitales y formas de conocimiento propias donde se pone de manifiesto una creatividad cultural específica. El ámbito cultural de lo popular que, a mi entender, ha quedado más claramente reflejado en el relato marquiiano de la pasión es el de las prácticas, valores, discursos y emociones que caracterizan lo que el antropólogo social James C. Scott denomina “subculturas de resistencia”. Aunque no toda cultura popular es subcultura de resistencia, toda subcultura de resistencia en el sentido de Scott es popular, pues tiene siempre su origen en un grupo social subordinado.

Un grupo social subordinado es un grupo al que las élites dominantes mantienen alejado del poder al mismo tiempo que extraen de él, mediante una u otra forma de coacción, ciertos beneficios materiales, como por ejemplo: productos agrícolas, impuestos, tasas, trabajo, etc<sup>6</sup>. Según la caracterización que Scott ofrece de las subculturas de resistencia, para que un grupo subordinado cree una subcultura de este tipo es necesario que, por una parte, tenga conciencia de su posición respecto a las élites dominantes y, por otra, rechace la ideología con la que la cultura oficial, producida por dichas élites, pretende legitimar el *status quo*.

Una subcultura de resistencia nace y se desarrolla en un proceso continuo de interacción defensiva frente a la cultura oficial, con la que, a pesar de todo, suele compartir los rasgos generales de su visión del mundo y muchos elementos tradicionales. Sin embargo, la interpretación y la función social que una y otra dan a dicho acervo cultural común difieren de forma significativa. Mientras la cultura oficial lo utiliza para crear una ideología que justifique el poder y el privilegio del grupo dominante, la subcultura de resistencia lo utiliza para afirmar el valor y el derecho a una existencia digna del grupo subordinado. Como su nombre indica, las subculturas de resistencia disponen de códigos interpretativos y valorativos propios con los que pueden justificar actitudes y conductas de resistencia frente a los poderosos a partir, precisamente, del acervo cultural compartido por toda la sociedad.

Otro rasgo importante de este tipo de subcultura popular es que manifiesta una conciencia muy aguda de la distinción entre los espacios propios del grupo subordinado y los escenarios públicos donde los miembros de este grupo interaccionan con sus dominadores. El lenguaje y el comportamiento adecuados en unos ámbitos y otros son totalmente distintos. En los espacios propios, la subcultura de resistencia se expresa libremente, critica la ideología oficial y practica su propia moral, una moral que puede llegar a aprobar comportamientos oficialmente clasificados como delitos (hurtos, bandolerismo, ocultamiento de cosechas, actos furtivos

<sup>3</sup> BULTMANN, 335, 339, 432.

<sup>4</sup> THOMAS, I-14, 36-40, 101-127.

<sup>5</sup> HORSLEY, *Jesus*, 89-108.

<sup>6</sup> SCOTT, *Hidden Transcript*; SCOTT, *Weapons of the Weak*.

etc.). En los escenarios públicos, sin embargo, utiliza diversas estrategias para afirmarse sin comprometer del todo su propia existencia. Ahora bien, el riesgo asumido puede variar considerablemente. En ocasiones la resistencia permanece totalmente velada bajo un comportamiento sumiso que finge regirse por las ideas y valores de la ideología oficial. Quienes adoptan esta estrategia de defensa cuentan, no obstante, con la comprensión y complicidad de sus iguales que son capaces de valorar positivamente el arte de la adulación y el engaño dirigido contra los dominadores. Otro tipo de tácticas públicas de resistencia, con un nivel de riesgo superior al anterior, son las que pretenden despertar la adhesión y reforzar la cohesión de los demás miembros del grupo subordinado, engañando, o avergonzando a los poderosos. Para ello se utilizan palabras y gestos con doble sentido, y se propician situaciones que hagan patente la incoherencia de las élites, pero en las que la moral de su propia ideología oficial les prohíba tomar represalias. Una de las estrategias más características empleadas para conseguir esto último es denunciar o dejar en evidencia a los dominadores apelando a modelos, valores y normas tradicionales que ellos mismos dicen compartir con el resto de la sociedad. En circunstancias especiales, propiciadas casi siempre por crisis políticas, sociales o económicas, estos actos de denuncia pública pueden convertirse en ataques explícitos a la ideología oficial mediante los que se tantea el riesgo de provocar la reacción violenta del grupo dominante y su capacidad de tomar represalias. Tales actuaciones son raras, pues los grupos subordinados son siempre muy conscientes de su desventaja en enfrentamientos abiertos con las élites. Sin embargo, cuando se producen, suelen tener la capacidad de elevar el sentimiento de indignación y esperanza entre el pueblo y, en algunas ocasiones, lanzarlo a la conquista de su propia idea de justicia. Aunque la inmensa mayoría de las veces no consiguen su objetivo, esa experiencia de lucha enriquece su autocomprensión y su tradición política y moral, produciendo nuevos héroes, nuevos mártires, nuevas memorias y nuevos modelos de resistencia.

En lo que resta de mi exposición mostraré con algunos ejemplos concretos la manera como el relato marquiano de la pasión manifiesta las características distintivas de las subculturas de resistencia. Esta sección final del evangelio (II,1-16,8) narra el enfrentamiento de Jesús con las autoridades de Jerusalén, la represalia homicida de estas últimas y el acontecimiento de la tumba vacía — acontecimiento en el que se apoya la comunidad de Marcos para afirmar la victoria final de

la causa de Jesús y convocar a todos sus seguidores en Galilea (I6,6-7).

Los rasgos de las subculturas de resistencia se manifiestan a dos niveles: al nivel de la actuación del protagonista Jesús y al nivel de la narración evangélica. La actuación pública de Jesús es acorde con las pautas de resistencia del campesinado judeo-palestino del siglo I dominado por los tetrarcas herodianos y la aristocracia sacerdotal clientes de Roma; un campesinado que sufría niveles muy altos de endeudamiento y ruina familiar debido a los impuestos y tasas que estos gobernantes locales hacían pesar sobre él. La narración evangélica es un producto cultural, escrito para la proclamación o representación litúrgica, que sigue las pautas de resistencia de sectores populares simpatizantes con la causa de Jesús en alguna región del imperio.

El Jesús marquiano se comporta como un líder popular que denuncia públicamente la ideología religiosa y la institución cultural mediante las que la aristocracia de Jerusalén, liderada por las grandes familias sacerdotales, explota económicamente al pueblo y se mantiene en el poder. Constatamos, en efecto, que sus denuncias utilizan las tradiciones religiosas compartidas por todo Israel con el fin de volverlas estratégicamente en contra de sus dirigentes, que quedan públicamente deslegitimados para tomar represalias contra él (II,18; II,12). Constatamos, así mismo, que estas denuncias públicas le atraen la simpatía del pueblo que se identifica con su indignación y con el contenido de sus acusaciones (II,8-9; II,18; II,13; II,2). A continuación analizaré brevemente dos ejemplos de la actuación de Jesús que considero altamente ilustrativos: su acción violenta en el templo (II,15-19) y el relato de la parábola de los viñadores homicidas (II,1-12).

Según la narración marquiana, la primera actuación pública de Jesús tras su llegada a Jerusalén tiene lugar en el templo, donde escenifica de forma violenta su rechazo a la economía sagrada de los sacrificios y de las ofrendas: Jesús arremete contra los puestos donde los cambistas y vendedores de animales comercian con la devoción y las obligaciones culturales del pueblo (v.15); interrumpe las ofrendas, impidiendo el transporte de los recipientes que se utilizaban para trasladarlas de un sitio a otro (v.16)<sup>7</sup>, y enseña a cuantos quieren escucharle que su comportamiento está legitimado por las palabras escritas de los profetas: “Mi casa es casa de oración para todas las naciones, pero vosotros la habéis convertido en una guarida de ladrones” (Is 56,7; Jer 7,11)<sup>8</sup>. Los sumos sacerdotes y expertos en la ley que le ven y le oyen entienden perfectamente que Jesús ha desautorizado

<sup>7</sup> Las ofrendas no animales —tortas, harina, espigas tostadas, aceite— prescritas en el Levítico (Lev 2-5) debían necesariamente transportarse en algún tipo de contenedores (cestas, vasijas...).

<sup>8</sup> La mezcla de referencias a los profetas podría indicar que la comunidad de Marcos sólo conoce los textos por tradición oral: HORSLEY, *Jesús*, 146-169.

públicamente sus cargos religiosos, pero no se atreven a hacer nada contra él porque la gente se regocija con su enseñanza (v.19).

La pastoral oficial de la Iglesia ha usado tradicionalmente esta escena para justificar la sustitución del culto sacrificial judío, calificado de estéril y mercantilista, por la piedad cristiana, considerada más auténtica. Sin embargo, apenas ha reflexionado sobre la durísima crítica que contiene a un sistema de prácticas económico-religiosas que no es ni ha sido nunca privativo del judaísmo. Un sistema que consiste en acaparar las mediaciones del perdón divino y de la devoción humana con el fin de legitimar la existencia de las propias instituciones religiosas y el poder o los privilegios de sus funcionarios. La crítica del Jesús marquiano a la devoción expresada en donativos al templo la volvemos a encontrar en 12,41-44, el episodio de la viuda que da al tesoro del templo todo cuanto tenía para vivir<sup>9</sup>. La crítica velada de Jesús a la mediación del sacerdocio en el perdón de los pecados es uno de los temas de su debate público posterior con las autoridades religiosas de Jerusalén (11,27-12,12), donde se inserta precisamente la parábola de los viñadores homicidas que también voy a analizar.

El desencadenante de este debate es la pregunta que los sumos sacerdotes dirigen a Jesús conminándole a que explique con qué autoridad ha rechazado los sacrificios y las ofrendas en el templo (11,28). Jesús condiciona su respuesta a que ellos se pronuncien primero acerca de si el bautismo de Juan estaba o no avalado por la autoridad de Dios (11,29-30). Recordemos que el bautismo de Juan ofrecía una forma de perdón divino que nada tenía que ver con el del sistema sacrificial del templo (1,4). Los sacerdotes temen quedar en evidencia ante la gente que escucha y fingen ignorancia, pero entonces, Jesús contraataca utilizando el lenguaje de las tradiciones religiosas compartidas bajo la forma de una parábola (12,1-9). La parábola de los viñadores homicidas asume las imágenes del canto de Isaías 5,1-7 en el que Israel aparece representado por una viña que su dueño, Dios, ha plantado y protegido con esmero, pero de la que no obtiene el fruto esperado. Sin riesgo a equivocarnos podemos decir que Jesús también asume el significado que el profeta da este fruto esperado, y que no es ni el diezmo ni las ofrendas culturales, como pretende la ideología oficial del templo, sino la justicia y la equidad en las relaciones humanas. Pero mientras el canto tradicional de Isaías acusa a Israel, representado por la viña, de dar fruto malo, Jesús, en vez de criticar la calidad del fruto, introduce en la historia unos personajes nuevos, los aparceros, que claramente representan a los

jefes religiosos de Israel y son quienes defraudan al dueño quedándose con toda la cosecha. Cuando el dueño de la viña envía mensajeros, entre ellos a su propio hijo, para recibir el fruto que le corresponde, los aparceros los rechazan y matan al hijo para, así, apoderarse también de la viña.

La narración de esta parábola por parte de Jesús exhibe los rasgos que caracterizan las expresiones públicas de una subcultura de resistencia: En primer lugar, es una denuncia dirigida específicamente contra el grupo dominante, en segundo lugar, se expresa de forma indirecta, utilizando un relato imaginario y un lenguaje simbólico, en tercer lugar, construye su argumento con elementos tradicionales conocidos por todo el mundo y, finalmente, apela a valores morales y religiosos socialmente compartidos, que el grupo dominante no puede rechazar ni desdeñar, al menos de forma pública.

Volvemos, sin embargo, a constatar que la crítica marquiana a los jefes de los sacerdotes pasa casi desapercibida en las interpretaciones cristianas oficiales de esta parábola, las cuales suelen centrarse en elaborar teológicamente la identificación del hijo asesinado por los aparceros con el Hijo de Dios crucificado por el pueblo judío o por la humanidad pecadora. Esta focalización cristológica, diluye la conclusión más obvia de comparar la parábola de Jesús con el canto de Isaías, a saber, que la injusticia de Israel no es un pecado comunitario en el que esté implicado todo el pueblo por igual, sino que es responsabilidad exclusiva de su clase dirigente, pues es ella y sólo ella la que impide que los frutos de justicia y equidad se hagan realidad ante Dios, y es ella y sólo ella la que mata a su enviado y explota en provecho propio al pueblo elegido.

Tras analizar dos episodios del relato marquiano de la pasión donde el protagonista Jesús actúa como portavoz de una subcultura popular de resistencia, me situaré ahora en el nivel superior del análisis narrativo para mostrar que el propio relato es expresión de este tipo de subcultura. Mi atención se centrará, por tanto, no en lo que hace o sufre el protagonista, sino en la manera como el narrador se comunica con sus destinatarios. De nuevo me limitaré a estudiar sólo dos ejemplos: la escena de la subida de Jesús a la ciudad santa montado en un borriquillo, y el episodio ocasionado por las únicas palabras que Jesús pronuncia desde la cruz.

El evangelio de Marcos describe la subida de Jesús a Jerusalén (11,1-11) como cumplimiento de un oráculo de Zacarías (9,9-10) al que, sin embargo, no se refiere explícitamente. Consideradas las cosas desde la óptica de la antropología de la resistencia, la razón más

<sup>9</sup> Fuera del relato de la pasión, también en 7, 9-13, donde critica a los fariseos y letrados que den prioridad a la práctica piadosa del *korban* antes que al cuidado de los padres ancianos.

probable de este silencio es que las palabras del profeta habrían despertado la alarma en la clase dirigente de cualquier lugar o nación del imperio romano. Con ellas, en efecto, se anima al pueblo para que celebre la llegada victoriosa de un rey justo y pobre que destruirá los carros y caballos del propio ejército nacional y hará la paz con todas las naciones. El adjetivo hebreo *ani*, mediante el que Zacarías caracteriza a este rey, no se refiere a alguien con la virtud moral de la mansedumbre, como suele pretender la predicación tradicional cristiana cuando aplica el oráculo a Jesús<sup>10</sup>, sino a una persona de baja extracción social que sufre opresión y humillación por parte de sus superiores. Por tanto, lo que el oráculo proclama con alegría y algaraza es que un líder salido de entre el pueblo más pobre y humillado ha triunfado sobre los poderosos y llega para instaurar la justicia y la paz. Esta estrategia narrativa, que sugiere la esperanza de una inversión de poderes y del mismo concepto de poder, pero evita su expresión explícita, indica que la propia comunidad de Marcos actúa y piensa con los criterios de una subcultura de resistencia. Unos criterios que le aconsejan manifestar su fe en el triunfo final de las pretensiones sociales y políticas de Jesús de forma velada, de modo que sólo sea comprensible para sus propios miembros o personas afines.

En el evangelio de Marcos, la descripción de los últimos momentos de Jesús en la cruz incluye un episodio que, no sólo choca por lo estridente, sino que también parece innecesario tanto desde el punto de vista teológico como narrativo. Según este evangelio, Jesús expira pronunciando la primera frase del Salmo 22: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. La frase aparece citada en arameo, seguida inmediatamente por su traducción al griego. La citación aramea, que a primera vista podría parecer una muestra de veneración a las palabras de Jesús agonizante, sirven, a nivel narrativo, de ocasión para que los allí presentes confundan la invocación a Dios bajo el nombre de “Eloah” con una llamada de auxilio dirigida a Elías. Aunque es conocida la fama popular de Elías como mediador sobrenatural de la ayuda divina<sup>11</sup>, la exégesis moderna encuentra dificultades para explicar la razón por la que Marcos ha querido incluir un incidente tan próximo a lo grotesco en una escena tan terrible y solemne<sup>12</sup>. Sin embargo, si consideramos el incidente desde la perspectiva de las estrategias comunicativas de una subcultura de resis-

cia, descubrimos un sentido y una intención plenamente coherentes con el papel desempeñado por Jesús en este evangelio. Desde esta perspectiva podemos, en efecto, entender las palabras de Jesús como una indicación velada, dirigida a los destinatarios del relato, para que recuerden el resto del salmo 22, donde encontrarán las claves que les permitirán afirmar su esperanza resistente, incluso ante la cruz<sup>13</sup>. Así mismo, la cita truncada del salmo y la anécdota estridente que provoca tendrían la función de desorientar a cuantos oyeran el relato de la pasión sin compartir la subcultura de sus creadores<sup>14</sup>. A esos posibles intrusos se les querría hacer creer que las palabras de Jesús no son sino una manifestación extrema de debilidad o de desesperación. De hecho, son incluso muchos los cristianos que, al no estar familiarizados con las estrategias expresivas de las subculturas de resistencia, se sienten desconcertados ante estas palabras tan descorazonadoras y tan poco acordes con el modelo de valor martirial antiguo<sup>15</sup>. Ahora bien, si leemos críticamente la versión griega completa del Salmo 22 (LXX: Sal 21), constatamos en seguida las enormes posibilidades que encierra, no sólo para dar sentido a la muerte de Jesús en el contexto de la tradición religiosa judía, sino también y sobre todo para confirmar a sus seguidores la pronta victoria de su causa. Desde muy pronto la exégesis cristiana ha identificado y comentado las numerosas coincidencias existentes entre los sufrimientos del salmista, descritos en la primera mitad del salmo, y el relato marquiano de la ejecución de Jesús (Justino, *Dial. Tryphon* XCIXss; Agustín, *Enarr.* II [Migne, XXXVI, 172]). Hoy día, la mayoría de los biblistas cree acertadamente que el relato evangélico fue conscientemente ajustado a esa descripción con el fin de sugerir que todo lo ocurrido con Jesús en su pasión formaba parte de la voluntad divina revelada desde antiguo<sup>16</sup>. Llama, no obstante, la atención que la exégesis cristiana apenas haya valorado el potencial hermenéutico de los últimos versículos de este salmo griego (vv. 27-32), en los que es posible leer una afirmación rotunda del triunfo inminente de un reinado de Dios, cuyos rasgos recuerdan poderosamente los del reinado de Dios anunciado por el líder popular crucificado<sup>17</sup>. Cito los fragmentos más relevantes: “Los pobres comerán y se saciarán (v. 27a) ..., pues el reinado es del Señor (v. 29a) ... Comieron y adoraron los ricos saciados de la tierra, todos los que al descender al polvo caerán de bruces

<sup>10</sup> Esta tendencia interpretativa comienza ya en la elaboración que Mt hace del pasaje de Mc.

<sup>11</sup> JEREMIAS, 928-941.

<sup>12</sup> BROWN, 1049-1065.

<sup>13</sup> La tesis de GESE, 17 y otros, según la cual, la cita del primer versículo de un salmo era una forma habitual de referirse al salmo entero no está suficientemente documentada para el Judaísmo del siglo I. Tampoco tenemos evidencias del uso del Sal. 22 en esta época: AHEARNE-KROLL, 44, 77.

<sup>14</sup> Mc 13,9.12-13 sugieren que los seguidores postpascuales de Jesús a los que se dirige este evangelio tenían motivos para temer a las autoridades.

<sup>15</sup> LUZ, 437-460.

<sup>16</sup> GNILKA, 365; SCHÖKEL, 392-393.

<sup>17</sup> Véase su semejanza con las bendiciones y maldiciones del sermón del llano: Lc 6,20-26.

ante Él<sup>18</sup>; y mi alma vive para Él (v. 30)...; y mi estirpe le servirá; a la generación que viene le será anunciado el Señor, anunciarán su justicia al pueblo que está a punto de nacer, porque el Señor actuó” (vv. 31-32).

De las observaciones y reflexiones precedentes creo posible concluir que la intención del evangelista al poner el inicio del salmo 22 en boca del crucificado no fue sólo identificar a Jesús con el tipo veterotestamentario del justo sufriente. También pretendía recordar a sus seguidores que el justo Jesús había sufrido por defender a los pobres hambrientos frente a los ricos saciados, y que, a pesar de su muerte a manos de los poderosos, ahora vivía para Dios y su causa triunfaría porque era la causa de Dios<sup>19</sup>.

Antes de terminar, quisiera reflexionar sobre las condiciones que posibilitaron la transformación de una liturgia popular de resistencia en un escrito autoritativo de una de las religiones que más extenso reconocimiento oficial ha obtenido a lo largo de la historia. Como he señalado con anterioridad, la subcultura popular de partida no se oponía a un cristianismo oficial, todavía inexistente, sino a las instituciones-político religiosas oficiales o autorizadas de su contexto sociocultural – sinagogas judías, cultos politeístas cívicos o venerables etc. Para que el relato marquiiano de la pasión haya llegado hasta nosotros como escritura sagrada de una iglesia que quiere ser de todos – no sólo de todos los pueblos, sino también de todos los estratos sociales – fue necesario que, en algún momento del proceso formativo del cristianismo, sus líderes y maestros perdieran la capacidad de entender el lenguaje de la subcultura de resistencia en la que había nacido. El desaprendizaje fue, probablemente, el precio a pagar por una estrategia expansionista que facilitó la penetración progresiva en las comunidades cristianas de las desigualdades en poder y riqueza que configuraban la sociedad en torno. En cualquier caso, dicho desaprendizaje es lo que ha permitido al cristianismo oficial posterior pasar habitualmente por alto las tensiones entre pobres y ricos, subordinados y dominadores, hambrientos y saciados que recorren de forma más o menos velada el texto marquiiano, para diluirlas en una única oposición de alcance universal entre una humanidad esencialmente pecadora, y el hijo único de Dios que muere para salvarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHEARNE-KROLL, Stephen P. *The Psalms of Lament in Mark's Passion. Jesús' Davidic Suffering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BROWN, Raymond E., *The death of the Messiah. Vol. II*. New York: Doubleday, 1994.
- BULTMANN, Rudolf, *Historia de la tradición sinóptica*. Salamanca: Sígueme, 2000.
- GESE, Helmut. “Psalm 22 und das Neue Testament”. En *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 65 (1968) 1-22.
- GNILKA, Joachim. *El evangelio según San Marcos. Vol. II*. Salamanca: Sígueme 1993.
- GIRARD, Marc. *Les Psaumes Redécouverts. De la structure au sens. 1-50*. Quebec: Bellarmin 1996.
- HORSLEY, Richard A. “The Politics of Disguise and Public Declaration of the Hidden Transcript: Broadening Our Approach to the Historical Jesus with Scott's ‘Arts of Resistance’ Theory”. En *Hidden Transcripts and the Arts of Resistance. Applying the Work of James C. Scott to Jesus and Paul*. Editor. Richard A. Horsley. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2004, pp. 61-80.
- *Jesus in Context. Power, People, & Performance*. Minneapolis: Fortress Press, 2008.
- JEREMIAS, Joachim. “El(e)ías”. En *Theological Dictionary of the New Testament II*. Editor. G. Kittel. Michigan, Eerdmans, 1964-1976, pp. 928-941.
- LENSKI, Gerhard. *Poder y Privilegio. Teoría de la estratificación social*. Barcelona: Paidós, 1969.
- LYNCH, Gordon. *Understanding theology and popular culture*. Malden: Blackwell, 2005.
- LUZ, *El evangelio según San Mateo. Vol. IV*. Salamanca: Sígueme, 2005.
- SCHÖKEL, *Salmos I*. Estella: Verbo Divino 1992.
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven – London: Yale University Press, 1990.
- *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven – London: Yale University Press, 1985.
- RAVASI, Gianfranco. *Il libro dei Salmi. Vol. I*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1981.
- THOMAS, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

<sup>18</sup> La versión griega de este versículo se refiere claramente a los “gordos” o “ricos”, la versión hebrea es dudosa. Comparar las versiones de ej. GIRARD, 410 y SCHÖKEL, 377, 389.

<sup>19</sup> RAVASI, 405.





CAPÍTULO III

# MÚSICA



# LA CANTABILIDAD EN LA EXPERIENCIA MUSICAL RELIGIOSA BONAERENSE. UNA PROPUESTA ANALÍTICA DESDE EL REPERTORIO DE SEMANA SANTA

Enrique Cámara de Landa  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN: DE LOS DOCUMENTOS PONTIFICIOS A LA PRÁCTICA MUSICAL RELIGIOSA

Entre las preocupaciones fundamentales y constantes que recorren la historia del magisterio de la iglesia católica en materia de liturgia y devoción figuran dos que interesa tratar aquí: la participación del pueblo (es decir, la feligresía reunida para compartir una celebración religiosa) y la concentración de cada miembro de la asamblea en la oración favorecida por —y expresada a través de— lo que hoy denominaríamos como sonido organizado culturalmente (ya se trate de canto, música instrumental o ambas cosas)<sup>1</sup>. Podríamos unir estas dos aspiraciones en una sola: oración efectiva por medio del canto colectivo (o, de manera más sintética: eficacia de la oración cantada en comunidad). Más allá de las descripciones, prescripciones, denuncias, prohibiciones, recomendaciones y reflexiones que se fueron plasmando en distintos documentos emitidos por la iglesia a lo largo de los siglos (especialmente en determinados momentos históricos), esta motivación teológica y pastoral persiste bajo distintas formas y manifestaciones condicionadas por determinadas circunstancias socio-culturales y por la experiencia religiosa eclesial (todo el ámbito de la fe y su vivencia está implicado en este fenómeno). Motivación que constituye uno de los factores básicos a la hora de interpretar los cambios que se han ido produciendo en materia de música sacra litúrgica o devocional.

Dos momentos del siglo XX en los que se manifestó de manera particularmente significativa este fenómeno

fueron las décadas primera y sexta, en razón del motu proprio *Tra le sollicitudini* emitido por el papa Pío X el 22 de noviembre de 1903 y de algunos documentos del Concilio Vaticano Segundo, convocado por el papa Juan XXIII en 1959 y presidido después de su muerte (el 3 de junio de 1963) por el papa Pablo VI<sup>2</sup>.

El motu proprio *Tra le sollicitudini* es promulgado con la intención de “mantener y procurar el decoro de la casa del Señor” durante las celebraciones religiosas y corregir la influencia de repertorios profanos y teatrales sobre la música sacra. Tras recordar principios generales tales como la finalidad de la música sagrada y su carácter duradero y universal vinculado a la “santidad y la bondad de las formas”, en este texto se especifica que dichas cualidades están principalmente presentes en el canto gregoriano (“restablecido felizmente en su pureza e integridad” gracias a “estudios recentísimos”), por lo que se declara que “una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano” (en consecuencia, se recomienda que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de adoptarlo).

También se valora positivamente el uso del órgano de tubos y la polifonía clásica, especialmente la de la escuela romana desarrollada durante el siglo XVI, de la que se menciona como máximo exponente a Giovanni Pierluigi da Palestrina, “y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica” (es decir, el canto polifónico religioso *a cappella* propuesto en tiempos de la Contrarreforma y sus

<sup>1</sup> Utilizo aquí el concepto de musicalidad desarrollado por John Blacking en su libro *How musical is man?* y que abarca la capacidad de producir, interpretar, comprender y valorar productos sonoros orga-

nizados, independientemente de los medios acústicos empleados y de los estudios musicales realizados anteriormente.

<sup>2</sup> El Concilio sesionó entre 1962 y 1965.

derivaciones o imitaciones). No se excluye “la música más moderna” pero se ordena que se eliminen sus eventuales componentes profanos (principalmente las reminiscencias teatrales, consideradas inadecuadas para esta función). Asimismo, se prescribe el latín como lengua cantada durante las solemnidades litúrgicas (sobre todo para “las partes variables o comunes de la misa o el oficio”) y se especifican los momentos de las celebraciones que admiten composiciones tales como motetes.

Otras disposiciones del documento se refieren a aspectos concretos del repertorio: conservar la unidad de composición de los textos del Ordinario, utilizar el canto gregoriano en la salmodia del oficio de vísperas, posibilidad de alternar éste con el contrapunto, normas para musicalizar los salmos, respeto de la forma tradicional de los himnos y prohibición de las denominadas formas de concierto. A los cantores se pide que limiten las participaciones solistas y las supediten a la expresión coral (exclusivamente masculina: los niños asumirán las partes de tiple y contralto). Se permite el uso del órgano en las celebraciones litúrgicas, mientras que la participación de cualquier otro instrumento musical deberá contar con “licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale episcoporum*”. Además, se recuerda que “el canto debe dominar siempre” por lo que “el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo”. Se prohíbe “el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chimesco, los platillos y otros semejantes” y se limita a ocasiones especiales la posibilidad de que las bandas de música toquen en las iglesias (pueden, eso sí, acompañar las procesiones fuera del templo, pero sin interpretar composiciones profanas).

La excesiva duración de algunas versiones cantadas del *Credo* o el *Gloria* motiva la recomendación de que la interpretación de estas piezas nunca haga “esperar al sacerdote en el altar más tiempo del que exige la liturgia”. Se considera “abuso gravísimo que, en las funciones religiosas, la liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, cuando la música forma parte de la liturgia y no es sino su humilde sierva”. Tras proponer actividades destinadas a implementar estas prescripciones (tales como nombrar “comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada”, cultivar el gregoriano tradicional “en los seminarios de clérigos y en los institutos eclesiásticos” y promover, “donde sea posible, la fundación de una *Schola cantorum* para la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica”, así como sostener la ya existentes y proceder del mismo modo con las escuelas superiores de música sagrada), el documento concluye recomendando “a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegias y catedrales, y sobre todo a los ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes

reformas, desde hace mucho deseadas y por todos unánimemente pedidas, para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia, que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca”.

Uno de los primeros documentos producidos por el Concilio Vaticano II fue la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia, dedicada al fomento y la reforma de ésta. Tras establecer unos principios generales (entre los que figuran la salvación a través de la pasión y resurrección de Cristo, su presencia en la liturgia terrena que es reflejo de la celestial y en la que los signos sensibles poseen especial significado, la importancia de la participación consciente y activa de los fieles en la misma y la recomendación de ejercer prácticas piadosas aprobadas por la jerarquía y articuladas teniendo en cuenta los tiempos litúrgicos), en la Constitución se declara la “necesidad de promover la educación litúrgica y la participación activa”, para tratar a continuación acerca de aspectos formativos (profesores en seminarios e institutos religiosos, sacerdotes, pueblo de fieles, papel de los medios masivos de comunicación) y especificar rasgos concretos de la reforma propuesta a partir de una serie de normas, algunas de tipo general (sólo la autoridad eclesiástica puede introducir cambios en la liturgia, es necesario conservar la tradición y a la vez abrirse al legítimo progreso, importancia de la Sagrada Escritura en la celebración litúrgica, necesidad de revisar los libros litúrgicos por parte de peritos y obispos de diversas regiones del mundo) y otras “derivadas de la índole de la liturgia como acción jerárquica y comunitaria” (tales como la primacía de las celebraciones compartidas en las que cada uno —incluidos los “acólitos, lectores, comentadores y cuantos pertenecen a la *Schola Cantorum*”— desempeñe su oficio”, o el fomento de la participación activa de los fieles a través de “las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antífonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales” además del “silencio sagrado” que deberá observarse “a su debido tiempo”).

En la Constitución se recuerda además que los ritos “deben ser breves, claros, evitando las repeticiones inútiles, adaptados a la capacidad de los fieles y, en general, no deben tener necesidad de muchas explicaciones”. Se propone para las celebraciones sagradas la “lectura de la Sagrada Escritura más abundante, más variada y más apropiada”, así como conservar “el uso de la lengua latina en los ritos latinos” y adoptar el de la lengua vulgar “tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia”, lo que incluye los cantos. Se dictan también “normas para adaptar la Liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos”, lo que implica la admisión de variaciones y adaptaciones dentro de límites establecidos por la competente autoridad eclesiástica territorial” que también afectan a la música y el arte sagrados. El apartado dedicado al fomento de la vida litúrgica en la Diócesis y en la Parroquia recuerda que “la principal manifestación

de la Iglesia se realiza en la participación plena y activa de todo el pueblo santo de Dios en las mismas celebraciones litúrgicas”. Entre las comisiones cuya constitución se propone en el epígrafe dedicado al fomento de la acción pastoral litúrgica, figura la de música y arte sacro. Y a la música sagrada está dedicado el capítulo VI, donde se valora “la tradición musical de la Iglesia universal” (aquí se recuerda la acción de Pío X en este terreno, lo que constituye un reconocimiento explícito de continuidad por debajo de las diferencias que puedan detectarse entre el *motu proprio* *Tra le sollicitudini* y esta Constitución *Sacrosantum Concilium*), se declara además que la música sacra “será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica”, se establece la primacía de la liturgia solemne y se propone conservar y cultivar la música sacra fomentando las *Scholae cantorum*, concediendo importancia a la enseñanza y la práctica musical en las distintas instituciones educativas religiosas, creando institutos superiores de música sacra y proporcionando formación litúrgica a los compositores y cantores (“en particular a los niños”).

Sin dejar de reconocer una vez más el papel del canto gregoriano como propio de la liturgia romana (en este ámbito se propone completar la revisión de su repertorio y proceder a una reedición de los libros publicados después de la reforma de Pío X con mayor rigor filológico, además de preparar una publicación con “modos más sencillos para uso de las iglesias menores”) y de recordar que “los demás géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos, con tal que respondan al espíritu de la acción litúrgica”, en esta sección del documento conciliar se ordena fomentar “con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles”. En consonancia con esta última recomendación, se concede especial importancia a las tradiciones musicales de los distintos pueblos (que deberán ser promovidos, en particular por los misioneros, “tanto en las escuelas como en las acciones sagradas”), pero no se deja de tener en gran estima al órgano de tubos “como instrumento musical tradicional, “cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y

levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales”, lo cual no obsta para que se admitan otros instrumentos en el culto divino “con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente” (otro de los tantos puntos en común con el *motu proprio* de 1903, más allá de las diferencias en el estilo de escritura que en parte es posible atribuir a la distancia temporal entre ambos documentos). A los compositores se recomienda que respeten los rasgos de la “verdadera música sacra” en sus creaciones y que además éstas puedan ser cantadas tanto por las mayores *Scholae cantorum* como por los coros más modestos (para fomentar siempre la participación activa de toda la asamblea de los fieles). Los textos, se recuerda, deberán “estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún: deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas”.

La envergadura y relevancia social detectable en las consecuencias que alcanzaron en el ámbito de la música religiosa católica ambos documentos (a los que habría que sumar otros de menor trascendencia que los completaron matizando, precisando y definiendo ulteriormente sus contenidos) permiten afirmar que las dos mitades del siglo XX—incluyendo la primera década del siguiente—estuvieron caracterizadas en este ámbito por sus manifestaciones. La reciente producción musicológica atestigua la actualidad del tema, como demuestran los textos presentados al Simposio Internacional “El Motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)” convocado por la Sociedad Española de Musicología, que tuvo lugar en Barcelona del 26 al 28 de noviembre de 2003 y en el que se analizan las repercusiones del texto al cumplirse un siglo de su aparición<sup>3</sup>, así como la defensa de tesinas dedicadas a obras como la Misa Cántabra compuesta por Nobel Sámano en 1996<sup>4</sup> o al canto popular religioso en los templos católicos de Valladolid<sup>5</sup> y artículos publicados en revistas científicas, como el de María Antonia Virgili sobre la reforma litúrgica en España en el que se analizan una serie de antecedentes que permiten contextualizar las disposiciones de Pío X y también otras prácticas (canto monódico en castellano entre los movimientos reformistas, fusión de lo sacro y lo profano en el villancico hispano, regreso a expresiones austeras por parte de maestros de capilla en Castilla y León, etc.), para considerar después las aportaciones de

<sup>3</sup> Las Actas de este simposio fueron publicadas en el vol. XXVII N° I (2004) de la *Revista de Musicología* bajo la edición de Mariano Lambea y abarcan un campo temático amplio que parte del análisis de los antecedentes y el contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España (tal es el título de la ponencia de apertura, a cargo de María Antonia VIRGILI BLANQUET) y prosigue considerando aspectos de la composición musical, la revisión musicológica del canto gregoriano llevada a cabo por los monjes benedictinos de la abadía de Solesmes, la polifonía clásica, el órgano, los

congresos españoles en los que se debatieron cuestiones vinculadas con la aplicación de las normas de Pío X y otros asuntos de interés.

<sup>4</sup> “Música religiosa de inspiración folklórica en Cantabria: la Misa Popular Cántabra (1996) de Nobel Sámano (1939)” (Laura OTI, Universidad de Valladolid, noviembre 2006).

<sup>5</sup> “Estudio del fenómeno del contrafactum desde un enfoque interdisciplinar y polisistémico partiendo del estudio de la música sacra actual de la Diócesis de Valladolid” (María Mercedes CARPINTERO GÓMEZ, Universidad de Valladolid, septiembre 2004).

textos producidos con posterioridad a 1903 (incluidas algunas antologías de cantos religiosos)<sup>6</sup>.

En medida y grado relativos a la cantidad y fiabilidad de las fuentes consultadas, las informaciones recabadas y las interpretaciones propuestas, éstos y otros trabajos constituyen aportaciones para la reconstrucción de una historia que aún está por escribirse. Confío en que los datos y reflexiones que siguen contribuyan a comprender uno de los aspectos que deberá afrontar quien se embarque en este proyecto tan ambicioso como necesario: las causas de la relevancia social de algunos cantos religiosos. En el presente texto se describen someramente algunos rasgos de la creación y práctica musical vinculada directa o indirectamente con la celebración de la Semana Santa y verificada en los templos católicos de Buenos Aires (tanto en algunas localidades de la provincia con este nombre como en la ciudad que es capital de la Argentina) durante las últimas cinco décadas. Este lapso cronológico permitirá detectar la vigencia de expresiones musicales procedentes tanto de las repercusiones del Concilio Vaticano II como del motu proprio de 1903 (independientemente de la fecha de creación de aquellas, que en algunos casos es reciente y conocida y en otros lejana y desconocida). La intención que mueve esta iniciativa es la de brindar materiales que contribuyan a responder en alguna medida a una pregunta que considero relevante en relación con este tema: ¿Es posible determinar algún factor o grupo de factores de la aceptación alcanzada por algunas melodías y canciones en el ámbito de la celebración de la Semana Santa bonaerense?<sup>7</sup> ¿Cuáles son éstos? ¿Cuentan con algún grado de universalidad y/o previsibilidad? ¿Posee este enfoque analítico musical un valor heurístico? (lo que equivale a interrogarse sobre su pertinencia y utilidad).

Para alcanzar este objetivo describiré someramente algunos procesos que condujeron a configurar el paisaje sonoro de los espacios y períodos considerados, mencionaré muestras pequeñas pero significativas —por su grado de relevancia o su carácter paradigmático— de los repertorios literario-musicales practicados y analizaré algunos de sus componentes en los parámetros de altura y duración adoptando para ello un marco teórico procedente de la noción de *orechiabilità* que acuñaron Gino Stefani y Gino Marconi pero que adapta su campo semántico al concepto de “cantabilidad” propuesto aquí. Si bien la elaboración de esta herramienta analítico-interpretativa

puede parecer a simple vista algo apresurada o fruto de improvisación, es tanto el resultado de una serie amplia de vivencias personales de carácter individual o compartido (y cuya profundidad temporal abarca medio siglo), como el de observaciones de la realidad actual y de conversaciones con agentes sociales de distinto tipo —sacerdotes, feligreses, directores de coros, organistas, intérpretes de guitarra, autores y compositores— sobre aspectos de sus experiencias del pasado o el presente. Al análisis de este conjunto principal de fuentes (los comentarios y datos proporcionados por informantes y colaboradores)<sup>8</sup> se suma el de algunas grabaciones sonoras y audiovisuales (realizadas por mí o por otras personas<sup>9</sup>), partituras y partes musicales escritas (en notación culta tradicional o en cifrado instrumental), colecciones de letras reunidas en cancioneros y los documentos de la iglesia católica relativos al tema.

Más que una visión vertical orientada a comentar principios teológicos y normativas pastorales o un paseo antropológico por algún tipo de expresión tradicional conservada por determinados grupos humanos en áreas separadas de los ámbitos urbanos y que haya adquirido “valor turístico” en razón de su antigüedad o “exotismo” (no faltan casos en Sudamérica), deseo traer a este foro de reflexión y debate la experiencia de una sociedad contaminada por todo tipo de estímulos culturales como es la bonaerense en materia de vivencia musical de la Semana Santa. Espero poder transmitir algo de la percepción que los propios actores de las celebraciones religiosas —el “pueblo llano” de los fieles— manifiestan acerca de su propia participación en el “orar cantando y/o escuchando” al que accedieron durante el período litúrgico que nos convoca ahora aquí, aunque este discurso de los fieles sea filtrado por una propuesta analítica de carácter musicológico formalista.

## NUEVOS AIRES Y NUEVOS SONES EN EL ÁREA BONAERENSE

Si bien no es ésta la sede para desarrollar una historia de la renovación en el campo de la música sacra que tuvo lugar en Argentina a partir de los años sesenta, conviene recordar que durante ese período se produjeron en Buenos Aires<sup>10</sup> algunos hechos destinados a influir directamente sobre las prácticas y los repertorios

<sup>6</sup> VIRGILI, en prensa.

<sup>7</sup> Por razones de comodidad de escritura, en este caso el término “bonaerense” no alude sólo a la población de la provincia de Buenos Aires, sino también a la de la ciudad capital del país, cuyos habitantes habitualmente reciben el apelativo de “porteños”.

<sup>8</sup> Agradezco la ayuda que me prestaron Rogelio VÁSQUEZ, Pepe ARAMBURU, Néstor GALLEGOS, los organistas IMPERIALE y Enrique GRIMOLDI, Margarita SWANSTON, Diana FERNÁNDEZ CALVO, Joaquín DÍAZ, María Antonia VIRGILI y mis hermanas Pilar, Margarita y Cristina CÁMARA.

<sup>9</sup> Agradezco por sus grabaciones y comentarios a Clara PINTO, Pilar BALDANI, Mariana BALDANI y especialmente a Fernando PINTO.

<sup>10</sup> Y en muchas otras regiones de la Argentina y de América. Pero a partir de ahora me referiré exclusivamente a la capital del país sudamericano y la provincia homónima ubicada en la margen occidental del Río de la Plata, que cuenta con una superficie de 307.571 km<sup>2</sup> (es la más extensa del país) y está habitada por 15,3 millones de habitantes (en su mayoría criollos e inmigrantes de distintas procedencias), a los que se suman los 3 millones de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

religiosos de su población católica. En la denominada Gran Misión de Buenos Aires, que inauguró la década, participaron más de dos mil sacerdotes argentinos y extranjeros, quienes incluyeron la práctica canora en su bagaje evangelizador (lo cual constituyó un estímulo para el conocimiento de repertorios sacros por parte de feligreses de todas las edades)<sup>11</sup>. Los efectos de las encíclicas *Corporis Mystici*, *Mediator Dei* y *Musicae sacra disciplina*, promulgadas por el papa Pío XII en 1943, 1947 y 1955 respectivamente, ya estaban presentes en los templos católicos de la región a través de las misas dialogadas (con lectores laicos funcionando como mediadores entre el celebrante y los fieles), el canto en lengua vulgar (de profunda raigambre en la iglesia cristiana) y la incorporación de composiciones de nueva creación<sup>12</sup>. En el patrimonio vigente de los fieles convivían piezas del repertorio gregoriano en latín (como los *Alleluia* pascuales o las misas *Cum Iubilo* y *De Angelis*) con cantos religiosos populares de procedencia europea y amplio arraigo local (por ejemplo, el *Perdón ob Dios mío*, canción religiosa interpretada habitualmente durante la Semana Santa argentina de los '50 y que fuera calificada como “popular” por el padre Otaño ya en su recopilación de comienzos del siglo XX<sup>13</sup>) y algunos pertenecientes al folklore sudamericano (del que constituye ejemplo paradigmático el mestizo y muy difundido *Huachi torito* andino)<sup>14</sup>. El órgano de tubos era empleado en aquellos templos que contaban con ejemplares en buen estado, mientras que en muchos otros la feligresía debía conformarse con armonios mucho más económicos alrededor de los cuales se reunían los coros parroquiales para ejercer su función durante las celebraciones<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Si bien la mayoría de las canciones populares de carácter devocional adoptadas o propuestas por los misioneros respetaban la textura monódica propia del canto tradicional argentino, los fieles solían entonar algunos de sus segmentos —determinados estribillos, por ejemplo— por terceras paralelas, lo cual constituye una práctica popular de profundo arraigo en el área estudiada y en muchas regiones de Occidente).

<sup>12</sup> “Mas la libertad del artista - que no significa un ímpetu ciego para obrar, llevado exclusivamente por el propio arbitrio o guiado por el deseo de novedades - no se encuentra, cuando se la sujeta a la ley divina, coartada o suprimida, antes bien se ennoblece y perfecciona (...) Y, sin embargo, también es muy de estimar aquel género de música que, aun no sirviendo principalmente para la liturgia sagrada, es, por su contenido y finalidad, de grande ayuda para la religión, y con toda razón lleva el nombre de “música religiosa” (...) Porque las melodías de dichos cantos, escritos con frecuencia en lengua vulgar, se graban en la memoria casi sin ningún esfuerzo y trabajo, y a una con la melodía se imprimen en la mente la letra y las ideas que, repetidas, llegan a ser mejor comprendidas (...) Luego si la música religiosa popular ayuda grandemente al apostolado catequístico, debe cultivarse y fomentarse con todo cuidado” (Pío XII: *Musicae sacra disciplina*).

<sup>13</sup> Cfr.: Revista *Música Sacro-Hispana*, en algunos de cuyos números del primer cuarto del siglo XX se publican canciones recogidas o compuestas por N. OTAÑO, V. GOICOECHEA, J. GURIDI y otros (la mayoría de ellos religiosos españoles con formación musical). Cfr.

En este contexto, la aparición en el mercado argentino de la grabación —efectuada en 1958— de la *Missa Luba* (en la que los números del ordinario fueron musicados por el fraile franciscano belga Guido Haaze a partir de melodías de canciones del Congo), interpretada por el solista Joachim Ngoi y el conjunto de niños congoleños “Les Troubadours du Roi Baudouin” que fundara Haaze cuatro años antes, produjo una honda impresión en los oyentes por el grado de innovación que proponía al presentar los textos litúrgicos en un estilo que se percibía como novedoso, con raigambre étnica —no exenta de un toque de exotismo derivado de la ignorancia de la música subsahariana por parte del público sudamericano de esos años— y dotado a la vez de enérgica vitalidad y devoción espiritual<sup>16</sup>.

Poco después comenzaba a sesionar el Concilio Vaticano II y era promulgada —en diciembre de 1963— la Constitución *Sacrosantum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia. En Argentina fue nombrado Presidente de la Comisión Episcopal para Sudamérica encargada de realizar la traducción del texto latino de la misa al español el sacerdote Osvaldo Catena (cuyas aportaciones a la música religiosa formaron parte del panorama aquí esbozado por varios motivos, entre los que se cuenta la creación de melodías para entonar salmos y otras canciones sacras<sup>17</sup>). Éste escuchó de labios del músico argentino Ariel Ramírez la historia de su precedente viaje de estudios a Europa, que incluía una fuerte experiencia vivida por éste en un convento de Würzburg, en el que las monjas Elizabeth y Regina Brückner le narraron cómo durante la Segunda Guerra habían depositado cada día un paquete con alimentos en un hueco del alambrado que circundaba una casona cercana al lugar y

también algunos de los numerosos cancioneros de la época, entre los que se menciona aquí como ejemplo el *Cancionero Religioso en estilo popular*. 2ª edición, refundida y notablemente aumentada por el R. P. José M<sup>a</sup> Allocer, de la Congregación de la Misión. Libro de la melodía. Madrid, PP Paúles (García de Paredes 45), Imprimatur en San Sebastián, 20 enero 1939.

<sup>14</sup> Cfr.: “Huachi torito [guachay torito, huachitorito]” en DMEH.

<sup>15</sup> Tanto en este caso como en otro, evito aquí emitir juicios de valor sobre sonoridad y calidad musical, error en el que suelen caer algunos musicólogos. Podría escribir acerca del sonido chillón y áspero del armonio, pero estaría remitiendo a mi memoria —lo que recuerdo de mi experiencia infantil— y no a la valoración más o menos compartida por otras personas, es decir, consensual y relativamente generalizada (algo muy difícil de documentar cincuenta años después de ocurrido).

<sup>16</sup> Edición original: *Missa Luba del Congo*. Philips 6527 137 (1965), LP.

<sup>17</sup> Entre la infinidad de referencias acerca de la actitud básica que sostuvo la amplia trayectoria del padre Catena en materia de creación y divulgación musical religiosa, recojo una frase que, al parecer, solía pronunciar y que viene aquí a cuento: “la música es parte de la Liturgia y no su adorno. En su letras palpita su mensaje cristianamente humano”. Cfr.: [www.grupopueblodedios.org/gpdpadrecatena/gpdpadrecatena.htm](http://www.grupopueblodedios.org/gpdpadrecatena/gpdpadrecatena.htm). Más adelante se incluye una breve nota analítica sobre las melodías que creó este sacerdote para entonar los salmos cantados.

utilizada entonces como campo de concentración hasta que un día el funesto traslado de prisioneros con previsible destino motivara el fin de la recogida subrepticia de la limosna comestible; relato que había movido a Ramírez a decidir la creación de “una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas más allá de sus creencias, de su raza, de su color u origen. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios, como su Creador”<sup>18</sup>.

Catena propuso a Ramírez la composición de una misa a partir de ritmos y formas musicales de la tradición folklórica sudamericana, cosa que éste llevó a cabo en pocos meses, ya que 1964 Philips<sup>19</sup> puso en el mercado la primera grabación de la *Misa Criolla*, a cargo de Los Fronterizos<sup>20</sup> y de la Cantoría de la Basílica del Socorro dirigida por el sacerdote Jesús Gabriel Segade (quien realizó los arreglos corales de la obra). Participaban además algunos conocidos intérpretes de música tradicional (el charanguista Jaime Torres, el percusionista Domingo Cura, Raúl Barboza en acordeón y Luis Amaya en guitarra), además de un conjunto de instrumentos regionales dirigido por Ariel Ramírez (quien también interpretaba el clave)<sup>21</sup>.

El impacto de esta obra en medios argentinos fue aún mayor y más extendido que el alcanzado por la *Missa Luba*, hecho motivado por las características musicales de la obra, que conectaban con la sensibilidad local y las disponibilidades circundantes<sup>22</sup> de un vasto sector de la población local: las partes del Ordinario se interpretaban sobre ritmos de géneros tradicionales sudamericanos, lo cual se insertaba en el formidable boom experimentado por la música de proyección folklórica durante esos años incluso en un detalle: el uso del clave junto con instrumentos del folklore local (rasgo próximo a los frecuentes guiños que dirigían algunos arreglistas e intérpretes de este ámbito hacia la música del período barroco)<sup>23</sup>.

Otros fenómenos constituyeron factores de estímulo para cumplir esta renovación de repertorios en el espíritu del magisterio de la iglesia católica y gozando a la vez de un grado de libertad que condujo a experimentaciones de todo tipo cuyas consecuencias aún hoy

son visibles en la sociedad argentina y que no serán valoradas aquí de manera global porque no es el tema que motiva este texto y porque tal vez sea necesario esperar algún tiempo y reunir herramientas efectivas y pertinentes para hacerlo. Más allá de la existencia de condicionantes ajenos al campo que nos ocupa, la influencia pontificia siguió ocupando un espacio relevante en la producción y las prácticas musicales vinculadas a la música sagrada en general y a la litúrgica en particular. Documentos como la encíclica *Populorum Progressio* (del 26 de marzo de 1967) y la posterior carta apostólica *Octogesima Adveniens* (promulgada el 14 de mayo de 1971 por el papa Pablo VI en ocasión del 80 aniversario de la Encíclica *Rerum novarum*) no estaban dirigidos a tratar el tema de la música sacra, pero fueron discutidos por los jóvenes en sedes tan diversas como las reuniones de grupos parroquiales y algunas clases de institutos de enseñanza. El llamado a la acción apostólica y de promoción humana que contenían estos escritos no fue ajeno a la constitución de equipos misioneros de laicos liderados por sacerdotes o seminaristas que efectuaban frecuentes viajes a localidades rurales desprovistas de infraestructuras, servicios... y sacerdotes. A la tarea llevada a cabo por la organización Misiones Rurales Argentinas (MiRA) desde varias décadas antes, se suma la de AMA (Acción Misionera Argentina), cuyos grupos visitan durante los años sesenta las provincias más pobres del país (Santiago del Estero, por ejemplo).

En la provincia de Buenos Aires el obispo de San Nicolás de los Arroyos (monseñor Carlos Horacio Ponce de León) promueve la constitución de grupos de misioneros que trabajan en pueblos de esa diócesis hasta los años setenta, momento en que las circunstancias políticas del país obligan a suspender estas actividades. Las numerosas tareas asumidas por los grupos incluyen prácticas musicales de distinto tipo, donde encuentran espacio relevante las relacionadas por la enseñanza y el estímulo del canto popular religioso en el templo. La inexistencia de órganos y armonios es suplida por instrumentos pertenecientes a la tradición local, la guitarra en primer término. La mayoría de las nuevas canciones son compuestas respetando estructuras rítmicas, melódicas y formales del folklore pampeano, lo cual consti-

<sup>18</sup> [www.arielramirez.com/obra2.htm](http://www.arielramirez.com/obra2.htm) (sitio oficial de Ariel Ramírez, consultado el 05-06-2010).

<sup>19</sup> Philips 820 39 LP.

<sup>20</sup> Uno de los conjuntos de música de proyección folklórica más célebres de la época, integrado en esos momentos por Eduardo Madoe, Gerardo López, Julio César Isella y Juan Carlos Moreno.

<sup>21</sup> Segade participó también en la adaptación del texto litúrgico, junto con el mismo Catena y Alejandro Mayol, el primer sacerdote que se presentó en los medios masivos de comunicación de la Argentina tocando la guitarra y entonando canciones religiosas de su autoría (como *La Creación*, que alcanzó notable éxito en el país).

<sup>22</sup> “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies [...] Estas especies se constituyen sobre las bases de

las disponibilidades circundantes —a menudo son la continuación de otras o su modificación—, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión.” Vega, “Mesomúsica...”, p. 6.

<sup>23</sup> No me refiero aquí a eventuales virtudes o defectos musicales de la obra, sino a alguna de las causas de su veloz difusión y aceptación. Cfr Gravano y Portorrico sobre la proyección folklórica argentina y el libro *Apuntes...* de Vega sobre el tradicionalismo en este país y sus consecuencias.



tuye en algunos casos un factor de aceptación (principalmente entre los jóvenes pero también entre adultos de las localidades rurales e incluso de las ciudades en las que estas expresiones participaban activamente en el proceso de rearticulación de la trama de identidades culturales por el que atravesaban sus habitantes).

Los años setenta ven una radicalización de posturas y compromisos políticos que conducirán al período oscuro de las dictaduras militares, durante las cuales se interrumpen las actividades rurales de los equipos misioneros pero continúa la práctica en los templos. A las canciones creadas a partir de rasgos del acervo folklórico argentino se suman las relacionadas con el rock local, que desde la década anterior estaba experimentando un fuerte desarrollo<sup>24</sup>. Esta ampliación de disponibilidades se incrementará durante las décadas posteriores en el ámbito de la música religiosa popular (los movimientos carismáticos, por ejemplo, aportarán novedades en materia de repertorio y modalidades expresivas), pero los estilos procedentes del folklore, el rock y el pop ya no abandonarán este espacio. Hoy se encuentran profundamente arraigados y perfectamente vigentes en la provincia de Buenos Aires y en el resto del país<sup>25</sup>.

El *revival* religioso experimentado durante el cambio de siglo aporta tendencias de retorno a las raíces de la música sacra; es el caso de algunas experiencias relacionadas con el canto en gregoriano y el uso del órgano (dos realidades que nunca llegaron a estar ausentes del todo en las celebraciones de Semana Santa ni durante el resto del año litúrgico). Pero en la inmensa mayoría de los templos los instrumentos autóctonos y procedentes de la música popular urbana han afirmado su presencia y consolidado el repertorio que ejecutan, siempre bajo el liderazgo de la guitarra, instrumento de profundo arraigo en el folklore musical argentino (y en particular el rioplatense), de la que se explotan sus posibilidades en materia de acompañamiento armónico y articulación de esquemas rítmicos (muchos de ellos típicos y definitivos de los géneros de la tradición local).

No corresponde incluir aquí listados exhaustivos de ningún tipo; baste con mencionar a algunos compositores locales de canciones para la Semana Santa, la mayoría activos aún hoy (Alejandro Mayol, Néstor Gallego, José Bevilacqua, Enrique Rau y Humberto Facal, entre tantos otros). Canciones de estilo folklórico sumamente presentes en el repertorio del Jueves Santo, si bien no son exclusivas del período litúrgico considerado, son la *Zamba del perdón* (con texto de Rogelio Vás-

quez sobre música de otra zamba del ámbito nativista o de proyección folklórica), la *Zamba del grano de trigo* (música de José María Castiñeira de Dios y texto de Alejandro Mayol) y *En memoria tuya* (un aire de triunfo compuesto por J. C. Maddío sobre letra de Mamerto Menapace), entre muchas otras.

En muchos casos se recurre al eterno recurso del *contrafactum*: Osvaldo Santagada, por ejemplo, utilizó un aire vasco (según Bizet) para su *¡Alleluia, el Señor resucitó!*, y Osvaldo Catena, además de la ya mencionada tarea de colocar música a un gran número de salmos, escribió la letra de un *Himno a la Cruz* sobre la música de una vidala tradicional, así como otras canciones de Semana Santa sobre melodías medievales y populares europeas, o de compositores cultos más recientes como Ian Sibelius. Cabría mencionar también las numerosas muestras de canciones compuestas por músicos de otras nacionalidades e incorporadas a los repertorios argentinos; predominan las de autores españoles dedicados al género (como Carmelo Erdozáin o Cesáreo Gabaraín) o que lo abordan circunstancialmente (es el caso de *Anunciaremos tu reino*, sobre música de Cristóbal Halffter, que suele entonarse en Semana Santa) pero también de otros países europeos (y, en ámbito carismático, de los Estados Unidos y de Centroamérica). Todas estas piezas llegan al espacio aquí considerado para someterse a la criba selectiva que los usuarios aplican a través del tiempo (a menudo de manera inconsciente) y, en caso de superarla, ser poco a poco incorporadas al acervo ya existente (formado por materiales procedentes de distintos períodos históricos, como ya se ha especificado).

Además de las canciones aisladas y las series de salmos, se crean durante estos años algunas obras de mayor envergadura. Si bien la *Misa criolla* no fue compuesta para un período especial del año litúrgico, el *Via Crucis* (del presbítero compositor César Scicchitano Tagle y con arreglos musicales de Roberto Pansera) es especificado por su autor como "Oratorio para el Viernes Santo", y algo similar sucede con las creaciones de Alejandro Mayol y Néstor Gallego llamadas *Pasión según San Juan*, algunos de cuyos números alcanzaron amplia popularidad en los ambientes católicos argentinos.

La mayoría de estos creadores participan en intensos procesos de diálogo y acción a partir del compromiso que han asumido. Néstor Gallego, por ejemplo, dirige un coro en la Basílica Menor San Antonio de Padua de Villa Devoto (Buenos Aires) que interpreta canto gregoriano...

<sup>24</sup> Sobre el papel ambiguo que tuvieron los músicos de rock en el país durante este período aún debe producirse un mayor número de investigaciones.

<sup>25</sup> Hasta el extremo de que personas mayores, formadas en otros repertorios populares religiosos, incorporan expresiones de los nue-

vos sin abandonar su valoración positiva de los anteriores. Un caso concreto es narrado en Cámara de Landa "Vamos..."

“...todos los domingos aquí en misa de II. Hay un organista también. La gente recuerda la *Secuencia de Pascua*, el *Alleluia pascual*, se canta el *Stabat Mater* en latín el día de Viernes Santo, la *Misa de Angelis*... Pero estamos hablando de una basílica, que es modélica y donde hay que tener de todo, para todos los gustos... en una parroquia es distinto... Aquí intento lograr que cada misa tenga su estilo. Lo importante es no perder la riqueza. Cuando un músico dice ‘Esta es la música litúrgica’, la pifiamos; porque esto tiene que ver con la experiencia de Dios, y los jóvenes necesitan otra música. En el futuro tal vez sea la música contemporánea, o vendrá otra que aún no conocemos (...) El latín no hay que perderlo. Tampoco regresar solamente a eso. El otro día canté el *Exultet* y vieras cómo participa la gente si lo entiende. Y las letanías también. Todo depende de la pedagogía. No puedo lanzar algo que no se entienda. Tengo que preparar el terreno, educar al pueblo de Dios. Es un derecho que el laico tiene: de saber, entender y aprender. No tengo derecho de manejar a la gente como se me ocurra. Tengo que acompañar procesos y tratar de iluminar según el magisterio. Esa es mi tarea... Yo estudié en Alemania la música tradicional: gregoriano, polifonía clásica, órgano; esto me permitió tener una formación para después lograr una simbiosis, una encarnación del magisterio de la Iglesia en lo que hace a nuestra cultura, que recién tiene 500 años y entonces hay que buscar... y hay que crear... El problema del Concilio es que la Iglesia propone un desafío cuando los músicos no están preparados para esto. Pablo VI les pide perdón por la distancia que la Iglesia ha tomado de ellos. Pero no los preparó para toda esta puesta al día que se produjo a partir de los años sesenta. Los grandes músicos se quedaron colgados con la música preconciliar. Y la Iglesia no ha sabido dar ese paso. En muchos ámbitos del arte, no sólo en la música (la pintura también). Las artes nacieron en la Iglesia ¿cómo es que el s. XX nos encuentra tan separados? No ha habido atención por parte de la Iglesia hacia los músicos. Es como que desde un escritorio teológicamente se define algo pero no se prepara a los jugadores del partido. Les tiro un papel y no saben qué hacer. En eso nos hemos equivocado: en la metodología. Y entonces, como no hay nuevas creaciones, se dice ‘volvamos para atrás, a lo seguro’... Algunas canciones catequísticas entraron en la liturgia, pero eso ya lo define el Espíritu Santo a través del pueblo de Dios. En esto hay que estar atento. Cuando algo entra [es aceptado] digo: esto entró, tiene un gancho, que identifica a mi pueblo; en esa línea tengo que seguir

haciendo cantos litúrgicos, pero ya con otro contenido. La misma experiencia te va dando claves. Hay cosas que uno ensaya, prueba, y si no van no se hacen”<sup>26</sup>.

Esta larga serie de comentarios expuestos por Néstor Gallego puede servir como muestra de las reflexiones y motivaciones que guían a los actuales creadores de música sacra en Buenos Aires (y que deberá ser argumento para un futuro trabajo sobre este tema, que considero de importancia capital para comprender los procesos que se viven en el área y que guardan relación con sus coordenadas socioculturales, distintas de las que se verifican en los países europeos, por ejemplo). Para ilustrar la propuesta analítica con la que pretendo responder a las preguntas formuladas en la introducción de este texto, en el apartado siguiente consideraré algunas de estas muestras del repertorio de Semana Santa vigente en la zona bonaerense. Por razones de espacio y de coherencia temática con el título de este texto, no tendré en cuenta aquí las piezas ejecutadas exclusivamente por solistas individuales o grupales (donde encontramos un vasto abanico de posibilidades tímbricas, que tanto pueden incluir conjuntos de instrumentos andinos como los eléctricos propios del rock y otras formaciones “étnicas”, “mixtas” o “de fusión”) porque el objetivo de este artículo es intentar definir rasgos que facilitan el canto colectivo por parte de personas sin estudios musicales institucionalizados.

### LA CANTABILIDAD EN LA EXPRESIÓN COLECTIVA

La herramienta analítica que se especifica en este apartado constituye una propuesta de tipo *etic*, puesto que no ha sido sugerida o verbalizada por las personas que son objeto del presente trabajo (la asamblea de fieles durante las celebraciones de Semana Santa en Buenos Aires), sino que es fruto de mi elaboración personal<sup>27</sup>. Sin embargo, pretende apartarse de las valoraciones que no tienen en cuenta la realidad observada sino que parten exclusivamente —o casi— del sistema perceptivo e interpretativo del observador, produciendo una situación similar a la que describe María José Valles en relación con la música de la Semana Santa en Valladolid: “Así pues, se produce una dualidad constante entre la valoración *culta* y la realidad *popular*, que al fin y al cabo es protagonista”<sup>28</sup>. En nuestro caso, dicha valoración puede proceder de algunos fieles pero también de musicólogos en razón de su formación en música académica.

<sup>26</sup> Néstor Gallego, comunicación personal (entrevista realizada en su despacho parroquial el 10 de abril de 2010).

<sup>27</sup> Si bien se trata de categorías presentes en la literatura científica desde hace muchas décadas, recordemos que los términos *emic* y *etic* proceden de los vocablos *fonemic* y *fonetic*, utilizados en lingüística,

ya fueron propuestos por el misionero Kenneth Pike para designar, en antropología, los criterios, conocimientos y significados mantenidos por los miembros de la cultura observada y los que aporta el observante con su estudio, respectivamente. Cfr. Pike, p. 8.

<sup>28</sup> VALLES, p. 91.

Podríamos aplicar aquí lo que escribe Rubén López Cano, aludiendo a otros repertorios (y tal vez ironizando en exceso): “Es innegable la importancia y pertinencia de la ‘musicología forense’ (que se ocupa de levantar las actas patrimoniales del legado que hemos heredado de los grandes compositores) o la ‘musicología urbanística’ (que se ocupa de argumentar por qué las calles deben llevar nombres, monumentos y estatuas de los grandes compositores). Pero la práctica de estas orientaciones, sin duda alguna, fundamentales, no tendría por qué cerrar paso a otros discursos ocupados de tareas ‘menos trascendentes’ como explicar lo que la gente común y corriente hace por sí y para sí misma con las músicas que escucha; cómo éstas intervienen en la construcción de su realidad y cómo nuestras prácticas musicales cotidianas, vulgares y prosaicas, contribuyen a dotar de sentido afectivo, lógico, cinético y, aun político a nuestras vidas”<sup>29</sup>.

En 1992, Gino Stefani y Luca Marconi publican un trabajo en el que parten de la constatación de que la melodía constituye una forma cotidiana de experiencia para la gente y denominan “sentido melódico” al resultado de ese particular encuentro entre sujeto y objeto. Con ello quieren instaurar un nuevo paradigma científico en materia de semiótica musical que, en lugar de centrar los estudios en la música misma, lo hace en la relación hombre-música “donde el hombre es el sujeto radical de los derechos humanos”<sup>30</sup>. El libro comienza con una pregunta de reminiscencias etnomusicológicas: *com'è umana la melodía?* (en inglés sería: *how musical is melody?*, clara referencia al célebre *How musical is man?* de John Blacking), y las primeras respuestas llegan inmediatamente: la melodía es *orecchiabile* (o sea, de fácil audición), placentera, afectiva, lírica (en el sentido del vuelo psíquico). Y a la pregunta (siempre dirigida al sentido común de la gente común) *com'è melodica la musica?*, responden: por medio de un perfil melódico (en cuanto secuencia de partes o segmentos sonoros percibida como unidad), con movimiento, discurso y cantabilidad.

Definir la cantabilidad en una sociedad dada no es fácil, si bien la idea o concepto es fácilmente asimilable a través de la intuición sumada a la experiencia. Ampliando la propuesta de Stefani y Marconi para aplicarla al presente caso, podríamos afirmar que una melodía es “cantable” (lo cual casi equivale a la expresión coloquial “fácil de cantar”) cuando su configuración interválica y rítmica (sucesión de alturas y duraciones, respectivamente) remite a experiencias precedentes de

quienes se disponen a entonarla. Se verifica en este ámbito una interacción entre memoria y expectativa cuyo estudio excedería el objetivo de este trabajo y que se relaciona con otra dupla, vinculada con el placer estético: aceptación-rechazo. En el ámbito de la recepción musical, los excesos en materia de previsibilidad pueden generar una impresión de monotonía o simplicidad (cuando no de vulgaridad por su carácter perezoso y obvio) y atentar contra la aceptación de una obra tanto como lo hace el aglutinamiento de una cantidad de novedades mayor que las toleradas en un determinado ámbito cultural (o subcultural). Una melodía que presente demasiadas propuestas “osadas” –intervalos de difícil entonación, ruptura de secuencias, yuxtaposición de grados disjuntos– requerirá de una mayor dosis de flexibilidad musical y un entrenamiento más prolongado de la memoria. Algo similar se verifica con el parámetro rítmico: articulaciones demasiado veloces de sílabas, melismas ajenos a la tradición cultural del grupo, figuraciones de valores que requieran un alto grado de coordinación grupal, atentarán contra su realización conjunta.

También los estilos de ejecución pueden provocar rechazo o generar dificultad si son ajenos a la propia experiencia estética en materia de recepción o interpretación (como sucede con el permanente uso de síncopas que caracteriza a los géneros pop y rock o con los continuos *glissandi* –arrastres entre sonidos– de ciertos repertorios religiosos populares del pasado, para citar dos ejemplos pertenecientes a subculturas y generaciones distintas y que suelen desagradar a quienes no las contienen en alguna de sus propias identidades<sup>31</sup>). En este sentido, conviene complementar la ampliación semántica aquí propuesta con un movimiento opuesto de especificación: sin salir del campo popular (mejor sería escribir “empírico” o “sin adiestramiento musical escrito”, todas las expresiones son traidoras aquí), es posible verificar que ciertos rasgos de cantabilidad propios de la interpretación solista se diferencian de los que caracterizan a la ejecución colectiva. Esta realidad (que con determinadas diferencias, en el ámbito académico –o como quiera denominárselo– también existe, como saben muy bien los directores de coros líricos) no siempre es tenida en cuenta por quienes crean melodías destinadas al canto de la comunidad durante una celebración religiosa: una vez más, el tempo, la articulación silábica, el ámbito o las sucesiones de intervalos juegan un papel a la hora de facilitar la ejecución de esa entidad en la que se dan cita: la melodía.

<sup>29</sup> LÓPEZ CANO, p. 536.

<sup>30</sup> STEFANI y MARCONI, p. 8.

<sup>31</sup> Utilizo un concepto de identidad múltiple, en continua transformación y fruto de negociaciones entre distintos agentes

sociales y componentes psicológicos, que ha desarrollado la literatura reciente sobre el tema.

**XI. — In Dominicis infra annum.**  
(Orbis factor)

(x) XIV-XVI. s.

1. **K** Y-ri- e \* e- lé- i-son, *iiij.* Chríste

e- lé- i-son. *iiij.* Ký-ri- e e- lé- i-son. *ij.* Ký-

ri- e \* e- lé- i-son.

Alter Cantus (ad libitum X), 85. X. s.

Kyrie XI. Liber Usualis..., p. 46.

**223 VUELVENOS TU ROSTRO**

T: Fuentes  
M: Kyrie gregoriano modif.

1ra vez Coro  
2da vez Pueblo

Vuél - ve - nos tu ros - tro, Se - ñor y Pa - dre nues - tro.

Oh Je - sús, cla - va - do en u - na Cruz, en tu San - gre lá - va - nos.

Dá - nos tú per - dón, Es - pí - ri - tu Di - vi - no.

Vuelvenos tu rostro. Cantar y orar..., n.º 223.

Una aclaración, antes de presentar los ejemplos: la fundamentación de cada rasgo considerado como “cantable” requeriría la presentación de una mayor cantidad de casos que justifiquen su arraigo y función, tal como hace Philip Tagg dedicando varios centenares de página al análisis de 50 segundos de música; pero cumplir con esta precaución metodológica impediría presentar la presente propuesta en un texto de las dimensiones exigidas al presente<sup>32</sup>.

Veamos unos pocos ejemplos, que en parte pueden constituir factores para comprender la aceptación alcanzada por algunas canciones religiosas en el ámbito espacial y temporal aquí considerado<sup>33</sup>. Por razones de espacio, se tratará un único grupo de casos, definido por

<sup>32</sup> Tanto el texto de Tagg como el análisis que he efectuado de estilemas en tangos italianos del período fascista forman parte también del marco teórico empleado aquí. Cfr. Cámara de Landa, “Rasgos...” (donde se utiliza el concepto de estilema musical) y Tagg, *Kojak...* (que aplica el de musema).

<sup>33</sup> Los rasgos del texto no son considerados aquí para no interferir en el modelo analítico propuesto.

<sup>34</sup> *Liber Usualis*, p. 46.

<sup>35</sup> “Vuélvenos tu rostro, Señor y Padre Nuestro. Oh Jesús clavado en una cruz: en tu sangre lávanos. Danos tu perdón Espíritu Divino”.

<sup>36</sup> El *Kyrie XI* cuenta con una cuarta frase musical muy melismática que repite el texto *Kyrie eléison* y que no fue incorporada a la canción.

su función o finalidad: pedir perdón a través del canto (lo que motiva su frecuente uso por parte de los sacerdotes y del pueblo durante la Semana Santa):

I. *Contrafactum* de texto en castellano sobre melodía gregoriana adaptada. *Vuélvenos tu rostro*. [letra: Fuentes; música: *Kyrie* gregoriano modificado]. La melodía del *Kyrie XI* “*In Dominicis infra annum*”<sup>34</sup> es adaptada por Fuentes al colocarle un texto castellano austero y bien construido que se dirige a la Trinidad<sup>35</sup> a través de tres frases literarias correspondientes a los primeros segmentos melódicos de la pieza gregoriana<sup>36</sup>. La principal adaptación de la melodía consiste en eliminar melismas, que son de difícil entonación por parte de sociedades como la bonaerense, acostumbradas a cantar repertorios silábicos. En este aspecto de la presente serie de descripciones analíticas es importante tener en cuenta los hábitos de los grupos humanos considerados en materia de interpretación de música vocal. En lo relativo a melismas, por ejemplo, no podría aplicarse este criterio a quienes suelen entonar géneros del flamenco o a sociedades como las de la India, donde la ornamentación melismática es estructural en los estilos de música indostánico y —sobre todo— carnático. Pero en el caso de la sociedad bonaerense, no es desacertado considerar que las expresiones tradicionales —del folklore rioplatense o del tango, por ejemplo— son predominantemente silábicas. El texto de Fuentes sólo admite un melisma en la penúltima sílaba de cada frase y en la cuarta sílaba de la tercera (en este caso para permitir el salto descendente de quinta V-I<sup>37</sup>, presente en canciones locales como algunos tangos y zambas<sup>38</sup> y de fácil entonación por constituir una de las dos formas más simples de la cadencia auténtica que cierra la mayoría de las piezas de este estilo; la doble bordadura del V previa al salto hacia la tónica es también un rasgo muy arraigado en distintos estilos musicales de Occidente y aparece con frecuencia en músicas tradicionales bonaerenses). Los comienzos de las dos primeras frases literarias calzan perfectamente en los respectivos *Kyrie* y *Christe* iniciales de la melodía gregoriana original, por lo que estas porciones no son modificadas, mientras que el resto de las mismas y de la tercera exigen la ya indicada supresión de melismas<sup>39</sup>, a la vez que el comienzo de esta

<sup>37</sup> Salvo indicación contraria, utilizo los números romanos para indicar grados melódicos, es decir, alturas de la escala; no acordes o funciones armónicas.

<sup>38</sup> Ver, por ejemplo, el comienzo de la zamba *La tempranera* [música de Carlos GUASTAVINO], con *incipit* descendente V-I, y del tango *Nostalgias* [música de Juan Carlos COBIÁN], cuya frase inicial insiste tres veces en el mismo intervalo.

<sup>39</sup> Si bien este mecanismo puede recordar en parte al de los tropos medievales, persigue una finalidad distinta de aquéllos (puesto que no intenta facilitar la memorización de una melodía, sino la entonación de un texto) y procede de otro modo (eliminando notas en lugar de buscar sílabas para todas).

última presenta un cambio en la segunda nota que convierte la doble bordadura superior-inferior en una inferior-inferior. Sólo tras haber especificado estos rasgos puedo afirmar que se trata de una melodía sencilla<sup>40</sup> y de fácil entonación —es decir cantable— por la mayoría de las personas que comparten este repertorio<sup>41</sup>.

2. Melodía europea con texto de salmo traducido al castellano. *Piedad de mí, Señor, por tu bondad* (salmo 50). [Música de Joseph Gelineau]

Se trata de un claro ejemplo del estilo de salmodia desarrollado por Joseph Gelineau. El argentino Osvaldo Catena realizó una paráfrasis literaria y musical de esta canción, pero es la versión musical del jesuita francés —con una de las traducciones al castellano del salmo— la que el pueblo sigue cantando desde hace varias décadas. El estribillo “¡Piedad Señor, pecamos contra ti!” recibe una frase musical predominantemente silábica (con un único melisma en la antepenúltima sílaba de tipo cadencial, como los que veremos en el próximo ejemplo, y que parece constituir una referencia al estilo gregoriano, o un seña de identidad gregorizante, que en este caso es lo mismo). Tras el salto ascendente de tercera menor, la melodía desciende por grados conjuntos con un sólo retorno ascendente —la bordadura inferior del III— por la escala menor antigua. La relación de este perfil melódico descendente con el arrepentimiento reenvía a una tradición retórica de profundas raíces en Occidente, desde la teoría de los afectos del barroco (y tal vez mucho antes, si pensamos en el *ethos* de la música en la Antigüedad) hasta la actual producción cinematográfica y de ciertas músicas populares urbanas, pasando por repertorios como el melodrama italiano y el *leit-motiv* wagneriano, entre otros. Los fieles argentinos que entonan esta frase musical están inculturados en esta tradición de asociaciones perceptivas entre rasgos musicales y conceptos, sentimientos e incluso sensaciones. Se trata de un componente de la cantabilidad de índole distinta a los considerados hasta ahora, ya que apela a otros territorios del vasto y aún poco estudiado fenómeno de la memoria musical.

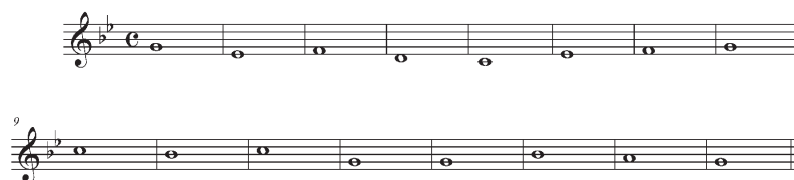
En las estrofas de esta canción se aplica el estilo desarrollado para el canto de los salmos por Gerinau en Francia y Catena en Argentina, consistente en una serie de repercusiones sobre alturas sonoras definidas —lo que vulgarmente denominaríamos “notas repetidas”— que rescata el carácter recitativo de los textos a la vez que concede un margen para la coordinación del canto colectivo durante cada *performance*<sup>42</sup>. Si bien no está indicado (por-

<sup>41</sup> En ninguna de las ilustraciones musicales del presente texto se considera la altura absoluta (que en todos los casos se adapta a las posibilidades vocales de personas sin adiestramiento específico).

<sup>42</sup> En las partituras, este estilo está prescrito colocando en las melodías de las estrofas notas con valor de redondas (una en cada compás) cuya duración se entiende que variará en función de la cantidad de texto colocado en cada una de ellas (es decir: nunca se trata



*Piedad de mí, Señor, por tu bondad* (salmo 50).  
Melodía del estribillo.  
Transcripción musical de Enrique Cámara.



*Piedad de mí, Señor, por tu bondad* (salmo 50).  
Melodía de las estrofas.  
*Cantar y orar...*, n° 354.

que se sobreentiende que en todos los salmos se respetará una velocidad similar), el tempo es moderato para permitir la unión de todas las voces en estas oraciones cantadas. Los intervalos de la melodía para las estrofas (que consta de dos frases musicales) son segundas y terceras; sólo se produce un salto de cuarta justa, pero se trata del difundidísimo enlace V-I ascendente al que me referiré en el próximo análisis y además se produce entre el final de la primera frase y el comienzo de la segunda (es decir, se trata de un intervalo escondido o disimulado por la articulación formal, lo que facilita aún más su entonación). El segmento final desciende por el VI ascendido, lo que convierte la escala menor en un modo de re (dórico o *deuterus* auténtico, como se lo quiera denominar). Esta característica, junto con la ausencia de figuraciones rítmicas que remitan a tradiciones populares (isocronía habitual en el estilo de estas melodías para salmos), mantiene a esta pieza en un ámbito “cuasi-gregoriano”.

3. Canción popular europea. *Perdón, oh Dios mío*.

Ya he escrito antes que cuando el padre Otaño realiza en 1906 una armonización de esta pieza, la define como “melodía popular”, lo cual nos permite adjudicarle más de un siglo de vigencia. No se conoce la fecha de su creación (ni sus autores, por el momento)<sup>43</sup>, pero es una de las canciones con mayor antigüedad del repertorio que estamos considerando, si bien en Buenos Aires se tiende a reemplazarla cada vez más por otras que cumplen su misma función. El primero de los rasgos musicales que, a mi juicio, aumentan su carácter cantable<sup>44</sup> es el *incipit* ascendente de cuarta justa —ya aparecido en el

de valores reales, sino de indicaciones de alturas sobre las que se repercutirán determinados fragmentos del texto).

<sup>43</sup> No he podido encontrar mención alguna de autoría en esta canción incluida en numerosas recopilaciones.

<sup>44</sup> En este y en todos los demás casos, entiéndase por “cantable” la cualidad especificada más arriba en el presente texto.



*Perdón oh Dios mío.* Canción anónima europea. Transcripción musical de Enrique Cámara.



*Zambita para mi ausencia.* Melodía de las estrofas. Transcripción musical de Enrique Cámara (que, como en los otros casos, probablemente coincida en sus rasgos principales con alguna versión publicada anteriormente).

ejemplo anterior— que enlaza los grados V y I (en anacrusa el primero, tónico el segundo). La música occidental de todos los niveles está plagada de estos comienzos<sup>45</sup> que por motivos psicoacústicos (relación con los armónicos inferiores de la serie) y culturales (exposición permanente y prolongada a este musema) son de entonación fácil y afinación segura. En esta canción dicho *incipit* aparece dos veces en las estrofas y tres en el estribillo (dos en la tonalidad principal y una en su relativo mayor). El resto de la melodía discurre por la escala menor a través de grados conjuntos de fácil entonación. El tempo es moderado<sup>46</sup>, lo cual facilita la articulación colectiva del texto con comodidad. El estilo silábico (una nota por sílaba) sólo presenta algunos melismas de dos o tres notas (otro factor de cantabilidad popular).

4. *Contrafactum* de texto nuevo sobre canción popular folklórica. *Zamba del perdón* [texto de Rogelio Vásquez sobre música de *Zambita para mi ausencia*, de Hedgar René Di Fulvio]

A comienzos de los años sesenta, el sacerdote y poeta bonaerense Rogelio Vásquez (que por entonces era aún seminarista y que creó numerosas canciones<sup>47</sup>)

escribió una poesía para colocar en la *Zambita para mi ausencia* de Edgar René Di Fulvio. La canción fruto de este *contrafactum* (que Rogelio nunca llegó a registrar en SADAIC<sup>48</sup> y que por lo tanto sigue figurando con texto anónimo en todas las ediciones sonoras) alcanzó inmediato favor en ambientes cristianos y se difundió por todo el subcontinente hispanoamericano, donde hoy es aún practicada en distintas ocasiones (pero principalmente en el comienzo de las misas y en especial durante el Jueves y Viernes Santo). La melodía, en modo menor, arranca con un *incipit* ascendente de sexta que une los grados V y III (hermano del salto V-I ya mencionado y muy frecuente en músicas occidentales, sobre todo durante los últimos dos siglos<sup>49</sup>) y se comporta girando alrededor del tricordio básico de la escala (grados I, II y III) para concluir el antecedente con bordadura sub-tónica seguida de una detención en el II (el grado que puede cumplir esta función de pregunta musical con mayor facilidad de entonación). El consecuente comienza con el ascenso V-II (quinta justa también de fácil entonación por el mismo motivo que en todos los demás casos<sup>50</sup>) y transporta la melodía del antecedente al grado inferior para cerrar la respuesta en el III gracias al cambio del sonido final. Como corresponde a una zamba (cuya estructura se presenta a continuación), se produce la repetición de los versos 3° y 4° de la estrofa (la sucesión de alturas parte del IV, gira alrededor del III y desciende al VI inferior para concluir ascendiendo al I). Por lo tanto, tenemos un desarrollo cumplido en un ámbito melódico estrecho, con giros alrededor de los grados iniciales de la escala y carácter silábico estricto (es decir, ausencia de melismas). La culminación tonal (hacia el punto áureo de la frase) es efectiva porque, si bien sólo se encuentra un tono por encima del III (el IV del modo menor), se eleva sobre un contexto de movimiento de alturas reducido (si se excluyen los *incipits*).

La melodía del estribillo contiene los sonidos más agudos de la pieza, al comenzar girando alrededor de los grados V y VI<sup>51</sup> (otra vez la economía de medios lleva a elevar al mínimo los sonidos para alcanzar el clímax formal en este punto áureo de cada una de las dos partes de la zamba). Sigue un descenso paulatino que se detiene en el V la primera vez y concluye en el I inferior la segunda. El carácter cantable que estos rasgos

<sup>45</sup> Algunos ejemplos son los comienzos de *La Marsellesa*, la marcha triunfal del *Lohengrin* de Wagner y la canción tradicional mexicana *La cucaracha*, que presentan variantes rítmicas sobre la misma configuración interválica y dinámica; pero los lectores podrán encontrar muchos más.

<sup>46</sup> Entiéndase “lento” cada vez que se usa este término procedente del italiano *moderato*.

<sup>47</sup> Durante esos años compusimos con Rogelio piezas de distinto tipo, unas profanas y otras religiosas. Muchas (como las que componían los ciclos navideños denominados *Pesebre I* y *Pesebre II*) eran “estrenadas” en los pueblos de la provincia de Buenos Aires durante las visitas del equipo misionero.

<sup>48</sup> Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

<sup>49</sup> En algunas versiones la gente reemplaza este comienzo por el salto V-I, que no modifica la función armónica.

<sup>50</sup> Recordémoslo: el arraigo en la memoria musical de los usuarios (en algunos casos facilitado por motivos acústicos, pero el motivo principal es siempre el anterior, de carácter cultural).

<sup>51</sup> La armonía, que en la frase correspondiente a las estrofas sólo alternaba las funciones básicas de tónica, dominante y subdominante, presenta en este clímax formal una inflexión al III grado armónico (precedido de su dominante, el VII) para regresar a la cadencia compuesta VI-I-V-I, reiterada una vez en la repetición del último par de versos de la letra.

confieren a la melodía es aumentado gracias al tempo (moderato, como corresponde a una zamba lenta) y a la escansión silábica del texto cuya comprensibilidad no se ve comprometida por las subdivisiones binarias de las corcheas en el compás de 6/8 propio del género. Se trata, no olvidemos, de uno de los casos en que una canción moldeada sobre una danza popular se adapta perfectamente a la función religiosa-devocional (otro ejemplo de amplio uso en este repertorio es la ya señalada *Zamba del grano de trigo*, pero podrían señalarse otros géneros de procedencia coreográfica: triunfo, carnavales, chamamé, etc.)<sup>52</sup>.

De acuerdo con una propuesta desarrollada en un trabajo anterior<sup>53</sup>, presento en un cuadro sinóptico la correspondencia entre forma literaria y musical que determina el condicionamiento mutuo de ambos componentes y que permitiría incluir también la estructura coreográfica (cosa que en este caso no corresponde hacer puesto que este *contrafactum* nunca se baila). Sin embargo (y tal es la razón de ser de la inclusión de este cuadro), el esquema formal de la zamba ha sido interiorizado —muchas veces de manera inconsciente— por la mayoría de los bonaerenses (con la excepción, entre otras, de inmigrantes procedentes de otras regiones del planeta en tiempos recientes) y esta suerte de conocimiento empírico de la forma facilita la cantabilidad de la pieza (si bien considero que se trata de un factor de segundo orden, ya que no impediría las dificultades de entonación y memorización si ésta no contara con algunos de los elementos ya mencionados).

Estructura literaria	Estructura musical
	I (Introducción)
1ª Estrofa: verso 1, 8 -	A (12): a (4): aI (2)
verso 2, 12 a	a2 (2)
verso 3, 8 -	a' (4): a'I (2)
verso 4, 12 a	a'2 (2)
verso 3, 8 -	a'' (4): a''I (2)
verso 4, 12 a	a''2 (2)
2ª Estrofa: verso 1, 8	A (12): a (4): aI (2)
verso 2, 12 a	a2 (2)
verso 3, 8 -	a' (4): a'I (2)
verso 4, 12 a	a'2 (2)
verso 3, 8 -	a'' (4): a''I (2)
verso 4, 12 a	a''2 (2)
Estrillo: verso 1 a	B (12): b (4): bI (2)
verso 2, 12 b	b2 (2)
verso 3, 8 -	c (4): cI (2)
verso 4, 12 b	c2 (2)
verso 3, 8 -	c' (4): c'I (2)
verso 4, 12 b	c'2 (2)

Se ñor ¿por qué soy a sí? es toy co mo cie go no se com pren  
 der Se ñor túe res mies pe ran za da me tu mi ra da que te se pa ver Se  
 ñor túe res mies pe ran za da me lu mí ra da que te se pa ver

*Zamba para mi ausencia.*  
 Melodía del estribillo.  
 Transcripción musical de  
 Enrique Cámara.

Conviene recordar que las cualidades atribuidas al texto por los usuarios puede constituir un factor importante para su aceptación<sup>54</sup>. En el caso de la *Zamba del perdón* esta valoración ha sido manifestada en numerosas ocasiones por los fieles. Sin ánimo de introducir ahora una perspectiva analítica que he excluido por motivos metodológicos (se propone aquí una herramienta de análisis musical), no puedo dejar de recordar que la importancia del parámetro literario en estos repertorios es innegable en razón de su misma funcionalidad (el canto como oración entonada). Obsérvense la calidad poética y sencillez expresiva de este texto de profundo contenido religioso:

#### *Zamba del perdón*

Perdón por aquel mendigo,  
 por aquella lágrima que hice brillar;  
 perdón por aquellos ojos  
 que al buscar los míos no quise mirar.

Señor: no le di mi mano,  
 se encontraba solo y lo dejé partir;  
 perdón por no dar cariño,  
 por sólo buscarlo y tan lejos de Ti.

(Estrillo):

Señor: ¿por qué soy así?  
 Estoy como ciego, no sé comprender.  
 Señor: Tú eres mi esperanza,  
 dame tu mirada, que te sepa ver.

Señor, no soy siempre alegre,  
 no doy luz a otros que están junto a mí;  
 perdón por esta tristeza,  
 por sentirme solo cuando estás aquí.

Perdón por otros hermanos  
 a quienes no importa de tu padecer;  
 estás cerca del que sufre,  
 pasan a tu lado pero no te ven.

<sup>52</sup> La historia de la música occidental está plagada de estos casos; véase, por ejemplo, la presencia de ritmos procedentes de danzas en la producción religiosa de compositores como J. S. Bach y G. F. Haendel.

<sup>53</sup> Cfr. Cámara de Landa. *De Humabuaca...*, pp. 98-114.

<sup>54</sup> De hecho, uno de los sacerdotes entrevistados manifestó que son las virtudes que la gente encuentra en el texto de una canción lo que mayormente determina su incorporación. Este testimonio queda como elemento para futuras consideraciones.

T: Enrique Rau  
M: Hans Leo Hassler (1564 - 1612)

**OH VICTIMA INMOLADA 232**

1. Oh vic - ti - ma in - mo - la - da por nues - tra re - den - ción, de  
cu - yas lla - gas bro - tan las a - guas del per - dón. Con mis fre - cuen - tes cul - pas mil  
ve - ces te o - fen - dí. Per - do - na mis pe - ca - dos y ten pie - dad de - mí.

2. ¡Oh, cuánto amor respira tu abierto corazón! tu muerte fué mi vida, tu Cruz mi salvación.  
Con mis frecuentes culpas mil veces te ofendí. Perdona mis pecados y ten piedad de mí.

(Para después de la elevación)  
3. Oh, Padre, te pedimos que quieras aceptar la Hostia pura y santa que está sobre el altar.  
Y cuantos recibamos el Cuerpo del Señor, colmados nos veamos de gracia y bendición.

*Oh Víctima inmolada.*  
Cantar y orar..., n° 232.

5. Contrafactum de texto en castellano sobre antigua melodía europea. *Oh Víctima inmolada* (texto: Enrique Rau).

Es sabido (y ya ha sido señalado aquí) que la práctica de colocar texto religioso a una melodía profana anterior es un fenómeno de antigüedad plurisecular en Occidente. Si la pieza anterior consistía en un *contrafactum* efectuado sobre una melodía producida hace sólo unas décadas por la proyección folklórica bonaerense, el presente es ejemplo del uso de una melodía antigua de procedencia europea y a la que no es posible adjudicar un carácter exclusivamente popular ni culto o académico: Monseñor Enrique Rau, de destacada participación en el Concilio Vaticano Segundo, escribió un texto de penitencia (*Oh Víctima inmolada*) sobre la antigua melodía de un *Völklied* alemán que fuera incorporada al repertorio de corales luteranos primero y utilizada dos siglos después por J. S. Bach nada menos que cinco veces y en distintas armonizaciones en su *Pasión según San Mateo*. El carácter predominantemente silábico que posee el coral de Bach (y que probablemente ya estuviera presente en la canción popular recogida en tiempos de Lutero<sup>55</sup>) se ve notablemente aumentado en esta adaptación, que elimina todo melisma. Una vez más el tempo es lento y la melodía discurre principalmente por grados conjuntos a partir de *incipits* formados por el salto de cuarta ascendente V-I (articulados respectivamente en anacrusa y tiempo fuerte). Pero en este caso, al discurrir por grados conjuntos que caracteriza a todos los segmentos melódicos (cada uno de ellos rigurosamente correspondiente a un hemistiquio heptasílabo), se suman los saltos interválicos de quinta justa que los separan por pares y que unen los grados V-II (rasgo que ya hemos señalado como de entonación relativamente simple en razón de su arraigo entre los usuarios). En el tercer par de hemistiquios el intervalo interno es una cuarta justa descendente (I-V si

<sup>55</sup> No es el caso de tratar aquí esta cuestión musicológica que sin duda cuenta con bibliografía desconocida por mí.

<sup>56</sup> Yo mismo la preparé en distintas ocasiones con grupos de personas sin instrucción musical formal.

consideramos la primera nota como nueva tónica) y en el cuarto es de quinta justa (también descendente). Esta configuración interválica puede constituir hoy un factor de dificultad algo mayor (digamos, un grado 2 en una escala de I a I0), pero la suma de todos los rasgos más el ámbito estrecho contiene una tasa de cantabilidad suficientemente alta como para que la canción mantenga su vigencia (más allá de otros factores de carácter estético que tal vez convenga considerar en una futura ocasión, cuando intente elaborar ulteriormente esta propuesta analítica e interpretativa).

## CONCLUSIÓN ABIERTA

El análisis debe detenerse aquí por motivos de espacio; pero sin duda es necesario profundizarlo en las piezas abordadas y extenderlo después a otras con el objetivo de ir perfeccionando la propuesta y verificando su aplicabilidad y utilidad. Convendrá seguir constituyendo grupos de canciones en base a criterios pertinentes y aplicarles esta herramienta analítica, a la vez que se cruzan los resultados de esta actividad con informaciones procedentes de los protagonistas del fenómeno estudiado. Será instructivo observar qué sucede con canciones pertenecientes a un ámbito semántico distinto del considerado aquí (contrición y arrepentimiento). Probablemente podamos verificar entonces que canciones alegres como la pascual *Suenen Campanas* (con texto de Osvaldo Catena y música de Miguel Bertolino) también contienen algunos de los rasgos señalados que favorecen su cantabilidad.

Será útil, por ejemplo, seguir delineando la lista de rasgos musicales que parecen favorecer la cantabilidad en estos repertorios destinados a cumplir funciones específicas en un ámbito sociocultural concreto (aunque aún sea prematuro establecer de manera taxativa dicho listado, incluso admitiendo estos recortes de género y usuarios). También lo sería especificar los motivos por los que determinadas piezas no son de fácil cantabilidad colectiva por parte de la asamblea. Por ejemplo, más allá de que se hayan podido realizar experiencias diversas con obras como la *Misa Criolla*<sup>56</sup>, la mayoría de sus números presentan dificultades para ser integrados en el repertorio de una comunidad con estas características. Los motivos son más o menos evidentes en una obra compuesta para solistas, coro y conjunto instrumental: modalidades de emisión vocal que requieren entrenamiento especial en el *Kyrie*<sup>57</sup>, ritmos fuertemente sincopados como el de la chacarera trunca del *Credo*, cambios de tempo y ámbito en el *Gloria* y el *Sanctus*, melismas prolongados con notas que alternan distintas

<sup>57</sup> Un análisis del *Kyrie* de la *Misa Criolla* figura en Cámara de Landa. *La música...*



duraciones en el *Agnus Dei*, ámbitos melódicos amplios e intervalos de difícil entonación en muchos puntos... tal vez sólo el comienzo del *Gloria* posea rasgos de cantabilidad que puedan ser asumidos por cualquier comunidad; pero eso será motivo de otro trabajo. Como lo será el análisis comparativo de los números de ambas Pasiones según San Juan (aquellos que canta la asamblea frente a los que no han sido asumidos para esta función) y el de los que componen el *Via Crucis* de César Scicchitano (cuya melodía principal y recurrente es cantada por el pueblo en algunos templos), así como el de otras piezas del vasto repertorio de la Semana Santa bonaerense.

En el caso de que se demuestre la utilidad de esta herramienta analítica, se la podrá extender a otros repertorios, como el organístico (el tema de la improvisación musical, sobre el que he podido documentar interesantes reflexiones a cargo de sus protagonistas, puede contribuir a aumentar nuestro conocimiento sobre este delicado asunto, rico en facetas distintas pero que presenta de aristas de peligrosa interpretación). Por último, el enriquecimiento del marco teórico —¿intentar una aplicación a estos repertorios del concepto de entonación elaborado por Boris Asafiev?— sin duda permitirá reducir la distancia entre la realidad observada y su interpretación (y ¿por qué no? proporcionar a creadores y receptores de estos repertorios una herramienta útil para su tarea). En definitiva, toda reflexión, propuesta o acción irá dirigida a mejorar la función que cumplen las expresiones sacras cantadas en comunidad y que de algún modo guardan relación con lo que me comunica Margarita:

“El pueblo va a la iglesia en Semana santa para arriarse al Misterio de Dios. El acto salvador penetra con sus cantos en ese misterio y reedifica su vida. El gesto y la palabra son del celebrante y de algunos. El canto es de todos. El que preside, el coro, los oficiantes, los ministros y acólitos: todo es mediación entre Dios y el hombre. La preparación meditativa y contemplativa eclosionan en gracia y unión con la consiguiente expresión creativa en algunos con la música y el canto: El lamento, la palabra de Dios y todo el intento inspirado de explicitación llevan al aleluya. El aleluya del disfrute sin merma ni fin de la presencia del creador, salvador, plasmador en el amor. Al final sólo este arte de la música será en la exultación definitiva la respuesta necesaria del hombre en esa revelación total del bien, belleza y verdad de Dios; la develación del misterio al que, ansiosa, tiende nuestra vida<sup>58</sup>”.

Decido cerrar el artículo con esta cita en la que una persona intenta transmitirme la dimensión vertical que complementa y da sentido a esta búsqueda de armonía y eficacia horizontal y compartida porque, como sucede

con todo trabajo antropológico —y, por ende, también en los etnomusicológicos— después que Clifford Geertz recordara aquello de la descripción densa, los significados profundos que poseen las expresiones culturales para quienes las producen y practican deben guiar nuestro estudio de las mismas. Esta verdad de Perogrullo es aplicable a fenómenos como el abordado aquí y se espera que constituya la orientación básica para proseguir con el trabajo comenzado en estas líneas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLACKING, John. *¿How musical is man?*. Seattle/London: University of Washington Press, 1973. Ed. en castellano: *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza, 2006 (trad. de Francisco Cruces).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. “Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras.” En *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (Valladolid, 22-24 de marzo de 1996)*. Editor. Luis Costa. Santiago de Compostela: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, pp. 179-90.
- La música de la baguala del noroeste argentino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- “Vamos con una bilbainada”: significados consensuales en las generaciones de una familia”. En *TRANS Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 8, 2004. <http://www.sibetrans.com/trans/>.
- De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.
- Cantar y orar. Antología de cantos litúrgicos*. Buenos Aires: Fundación DIAKONIA, 1998.
- DMEH. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, director y coordinador general). Madrid: SGAE, 1999/2002.
- GRAVANO, Ariel. “La música de proyección folklórica argentina”. En *Folklore Americano* (México) 35, enero/junio 1983, pp. 5-71. [www.arielramirez.com/obra2.htm](http://www.arielramirez.com/obra2.htm) (sitio oficial de Ariel Ramírez, consultado el 05-06-2010).
- Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis*. Paris-sis/Tornaci/Romae: Desclée & Socii, 1951.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “La salsa en disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”. En *Etnofolk* 14/15, pp. 522-541.
- PIKE, Kenneth. *Lenguaje in relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (vol. I). Glendale: Summer Institute of Linguistics, 1954.
- PORTORRICO, Emilio Pedro. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: el autor, 1997.

<sup>58</sup> Margarita Cámara: comunicación escrita al autor.

- TAGG, Philip D. *Kojak. 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)* (tesis doctoral). Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 2, 1979 (reeditado como e-book).
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folklore)*. Buenos Aires: Losada, 1944. Reimpresión facsimilar: Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988.
- "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica. "Carlos Vega"*, año 3, n° 3. Bs. As., UCA, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1979, pp. 4-16. Versión original: "Mesomusic: an essay on the music of the masses". En *Ethnomusicology*, vol. 10, N° 1. Middletown, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, January 1966 (transiated by Gilbert Chase and John Chappell). Versión condensada: "La Mesomúsica". En *Polifonía*, año 21, N° 131-132. Bs. As., segundo trimestre 1966.
- *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981.
- VALLES, María José. "Iniciativas de cambio musical en la Semana Santa de Valladolid". En *Etnofolk* 14/15, pp. 87-109.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "El canto popular religioso y la reforma litúrgica en España (1850-1915)". En *Aisthesis* (Revista del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile) Número 47 (Dossier sobre "Estética y Religiosidad Popular"), 2010, en prensa.

# EXPRESIONISMO Y REPRESENTACIÓN EN EL CANTO DE LA SEMANA SANTA DE RITO ROMANO

Ismael Fernández de la Cuesta

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

## ESPECTÁCULO Y LITURGIA EN EL CRISTIANISMO PRIMITIVO

La consideración de la liturgia cristiana como espectáculo está presente de manera más o menos velada en el pensamiento de los teólogos y liturgistas cristianos de todos los tiempos. Teólogos y liturgistas se esfuerzan en subrayar que la ritualidad externa, los pequeños gestos, la pompa de las grandes solemnidades son acciones piadosas, *pia exercitia*<sup>1</sup>, signos externos, de una realidad espiritual en la que debe estar inmerso el cristiano<sup>2</sup>. Este pensamiento intenta justificar, desde una perspectiva puramente religiosa, la teatralidad de los ritos y ceremonias, el espacio escenográfico de las grandes catedrales y de las iglesias menores<sup>3</sup>, así como la expresividad, más aún, el expresionismo de los cantos. En efecto, la liturgia oficial y también las devociones particulares instituidas en las parroquias y barrios de ciudades y diócesis están, por decirlo de alguna manera, anegadas en el espectáculo: gestos y procesiones en la Misa y en el Oficio divino, especialmente en fiestas y tiempos significativos como la Navidad, la Semana Santa, Corpus Christi, celebración de las Exequias, etc. Todo ello sin contar con que el teatro occidental es heredero directo del teatro litúrgico medieval inserto en los actos sagrados de la liturgia cristiana<sup>4</sup>.

Todas estas manifestaciones espectaculares, gestuales, de la liturgia y del canto están en abierta oposición con la teología más básica y primitiva de la religión cristiana que nació y obtuvo su extraordinaria implantación en tiempos del imperio romano. La práctica religiosa del monoteísmo cristiano no podía ser más contraria a la del politeísmo grecorromano. Mientras la religión grecorromana se expresaba públicamente a través de gestos, de representaciones, en definitiva de los *spectacula*, los creyentes judeo-cristianos manifestaban su religión mediante la palabra, el *logos*.

Aún pervive la idea de que los primitivos cristianos practicaron secretamente su culto y lo relegaron a las catacumbas y a las casas particulares por miedo a la persecución de los paganos. El cardenal Wiseman, con los sugerentes relatos de su novela romántica *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas*<sup>5</sup>, contribuyó no poco a fijar esta opinión que, posteriormente, sería trasladada al cine. Es cierto que los actos litúrgicos de los cristianos se desarrollaban en privado, y ello era motivo de calumnias por parte de los paganos quienes los acusaban de prácticas inconfesables, e incluso delictivas, realizadas en secreto<sup>6</sup>. Pero este aparente secretismo no obedecía a un deseo de ocultación para evitar ser perseguidos o represaliados, sino que

<sup>1</sup> Esta expresión, que ya aparece en los documentos de los Papas relativos a la liturgia cristiana, quedó sancionada en la Constitución sobre la Liturgia del Concilio Vaticano II, *Sacrosantum Concilium*, n° I3, Vid. *Concilio Vaticano II, Constituciones, Decretos. Declaraciones. Legislación Posterior*. Madrid: BAC, 1967, p. 194.

<sup>2</sup> El binomio signo-realidad, objeto de la moderna semiótica, es el fundamento de la teología sobre de los sacramentos que apenas ha variado en su planteamiento básico desde que fue plasmada por Santo Tomás de Aquino, "Utrum sacramentum sit in genere signi", *Summa Theologica*, III Pars, q. 60, art. 1. Sobre otras corrientes de teólogos posteriores, Vid. Ismael Fernández de la Cuesta. *Cristianismo sin ritos*. Madrid: 1971.

<sup>3</sup> Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. "La catedral sonora". En *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*.

México-Guadalajara: UNAM,-Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 17-29. Con el mismo título aparecerá próximamente un libro disco donde se desarrollan algunas de las ideas que aquí expresamos.

<sup>4</sup> LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval*. Madrid: 1976. Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. "El teatro". En *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid: 2004, pp. 320-325.

<sup>5</sup> PATRICK WISEMAN, Nicholas. *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas*. Londres: Burns and Oates, 1854.

<sup>6</sup> Vid. Tertuliano (ca. 160 - ca. 220), *Ad nationes*, I,1-5; Orígenes (185-254). *Contra Celsum*.

respondía a una intención de situarlos fuera de los espacios públicos donde no había otra actividad que no estuviese marcada por la irrefrenable afición del ciudadano romano al espectáculo. Las casas particulares eran un lugar suficiente de reunión para escuchar la palabra de Dios y responder a ella con cánticos<sup>7</sup>. En estas casas se formaban, así pues, las primeras asambleas, *ekklesíai*, iglesias. Nos consta, por los datos que aporta el Nuevo Testamento, que este tipo de reuniones tuvieron lugar en la casa del matrimonio Prisca y Áquila en Roma y en Éfeso, respectivamente, en la de los hermanos Filemón y Apia en Colosas, en casa de Lidia en Filipos, en casa de Ninfa en Laodicea, etc.<sup>8</sup>

Con la religión monoteísta el Cristianismo había heredado del judaísmo una forma espiritualista de culto, basado en la escucha de la voz divina a través de la lectura de la Biblia, y en una adecuada y devota respuesta a la misma mediante el canto de alabanza al Dios único y verdadero. El núcleo de la primitiva liturgia cristiana consistía, por tanto, en la recitación de los pasajes bíblicos, principalmente salmos y evangelio. La recitación, realizada con el subsidio de la memoria, constaba de tres partes: la dicción propiamente dicha según el procedimiento habitual de un discurso público y solemne, la escucha y la entonación de los poemas sagrados. Por este procedimiento los cristianos se comunicaban con Dios y se afianzaban en su fe. Así lo expresa la Epístola a los Romanos, recordando el lamento de Isaías de no ser escuchado cuando hablaba en nombre de Yahvé (Isaías, 53,1): “la fe se recibe y mantiene por la escucha”, “*e pistis ex akoís*”, “*fides ex auditu*” (Rom 10, 17). Es notable observar que el canal de comunicación de los relatos y de los poemas cristianos, según la expresión de San Pablo, es el mismo que describe Platón refiriéndose a poesía: “*La imitación que se refiere al oído llamamos poesía*”<sup>9</sup>.

La progresiva y rápida inserción de los cristianos en la sociedad, propiciada por el eclecticismo religioso de los romanos, tuvo el constante peligro inminente de contagio del paganismo que impregnaba los *spectacula*. Las autoridades eclesiásticas se esforzaban denodadamente en la tarea de desviar a los conversos de unas actividades que constituían la esencia de la vida urbana<sup>10</sup>. El mismo apóstol San Pablo ya había sancionado que no había más espectáculo para los cristianos que el testimonio de su propia vida: *spectaculum sumus mundo et angelis et hominibus*<sup>11</sup>. Los Padres de la Iglesia recogerían esta idea

para hacer desistir a los cristianos de su afición a los circenses. Los jefes de las asambleas, o iglesias, y los autores eclesiásticos tenían la función de impedir cualquier sombra de práctica pagana que pudiera acechar a los neófitos, y a todos los cristianos en general, y fueron muy rigurosos en sus mandatos y declaraciones. Precisamente, esta función de la máxima autoridad cristiana está reflejada en el término griego con el que se designó a quien la ostentaba: obispo, *epískopos*, esto es, ‘supervisor’, ‘inspector’.

Tertuliano (155-230), uno de los autores que más contribuyeron a la consolidación doctrinal del Cristianismo cuando la civilización romana estaba todavía en pleno auge, recurre a los profetas del Antiguo Testamento<sup>12</sup> para apoyar su doctrina del culto espiritual frente a la ostentación y aparato externo del culto pagano<sup>13</sup>. Del mismo autor y de otros escritores de la época han quedado varios libros con el título *De spectaculis* destinados a convencer a los cristianos para no asistir a los espectáculos, escritos respectivamente por Cipriano de Cartago y por el disidente Novaciano. Era evidente y fácil de argumentar que los cristianos no podían participar en los ritos que se practicaban en los templos, pero muy complicado convencerlos de que no era propio de un cristiano acudir a los espectáculos públicos. Según los Padres de la Iglesia, tales actos cívicos eran una manifestación más de la idolatría y, por eso, la participación en los mismos constituía un gran pecado. Cipriano de Cartago afirma, refiriéndose probablemente a un texto de Ovidio<sup>14</sup>, que la idolatría es la madre de todos los espectáculos: “*ludorum omnium mater est*”<sup>15</sup>.

Las autoridades eclesiásticas argumentan que los cristianos no necesitan asistir, ni menos aún participar en los espectáculos paganos, porque tienen otros espectáculos mejores, por ejemplo, dice San Cipriano, los que nos transmite la Sagrada Escritura: *Habet christianus spectacula meliora ... Scripturis, inquam, sacris incumbat christianus fidelis, et ibi inveniet condigna fidei spectacula*<sup>16</sup>. En ella ya está la verdadera representación de la creación del mundo, cuya naturaleza es admirable y bella, y el espectáculo de los grandes hechos de Dios para traer la salvación al hombre.

El ritual cristiano primitivo era, así pues, del todo espiritual, no espectacular. Pero muy pronto, una vez que la religión cristiana impregnó todos los resquicios de la sociedad romana hasta quedar cristianizado el imperio y su propia estructura administrativa y política, se vio influido por ciertas prácticas externas propias del

<sup>7</sup> Vid. Hechos, I,13-14.

<sup>8</sup> Ver estas referencias, respectivamente, en: Hechos, 18, 2; Rom 16,50; I Cor 16,19; Flm 2; Hechos 16, 15; Col 4, 15; etc.

<sup>9</sup> Platón, *República*. X, 603b.

<sup>10</sup> Vid. Florence Dupont. *L'acteur roi ou le théâtre dans la Rome antique*. París: 1985.

<sup>11</sup> I Cor, 4, 9.

<sup>12</sup> Vid. Is, I, 11; Amós, 5,21; Oseas, 6,6; I4, 3.

<sup>13</sup> Tertuliano, *De oratione*, caps. 28-29: CCL I, 273-274.

<sup>14</sup> “*Dic, dea, respondi ludorum quae sit origo. / Vix bene desieram, rettulit illa mihi*”, Ovidio, *Fasti*, Lib. V, 277-278.

<sup>15</sup> San Cipriano, *De Spectaculis*, Migne, PL, 4, col. 783.

<sup>16</sup> *Ibid.*, col. 786.

paganismo. Por tanto, cuando ya no había tanto peligro de paganismo, la liturgia de palabras y de cantos se revisió progresivamente de gestos rituales para convertirse también en espectáculo.

## PROCESIONES Y POMPAS DE LOS CRISTIANOS

Un elemento inherente a los espectáculos romanos eran las *pompae*, manifestaciones cívicas sumamente arraigadas en la sociedad urbana. Consistían en una procesión festiva por las calles, bien para celebrar el triunfo de algún general mediante una parada militar, *pompa triumphalis*, o para transportar el cadáver de algún personaje, *pompa funebris*, o más frecuentemente para acudir a los espectáculos, *pompa circensis*. Las procesiones urbanas de las pompas circenses ejercían enorme atracción para el público. Personas de todas clases sociales acudían por las calles, mezclados con los protagonistas del espectáculo: actores, músicos, histriones, quienes danzaban y cantaban al son de sus instrumentos musicales<sup>17</sup>. El cortejo fúnebre llevaba asimismo acompañamiento de música según revela la iconografía de los bajorrelieves sepulcrales que existen en nuestros museos<sup>18</sup>, y la entrada triunfal, según vemos en los relieves de la columna de Trajano en Roma, era dirigida por instrumentos heráldicos.

Los cristianos debieron sentir una constante tentación de participar en estas procesiones<sup>19</sup>. Por eso, tras la cristianización del imperio y una vez superado el peligro de paganismo, los cristianos sacralizaron las *pompae*. Los fieles acudían desde sus casas a la residencia del obispo y desde aquí, en procesión, con cánticos, se dirigían al lugar de la reunión, o *ecclesia*, iglesia, que era distinto según el calendario. Después de celebrarse la asamblea, acompañaban al obispo a su casa. El lugar donde tenía lugar la asamblea era designada *statio*, esto es lugar de parada en medio de la procesión. El misal romano, hasta que fue reformado después del concilio Vaticano II en el siglo XX, todavía recordaba el nombre de la *statio* donde, en las respectivas fiestas, se celebraba la reunión eucarística: *statio ad S. Anastasiam* (segunda Misa de Navidad); *statio ad S. Mariam majorem* (tercera Misa de

Navidad), etc. El obispo presidía la procesión y la asamblea. El nombre con que desde entonces ha sido designado el obispo de Roma, el Papa, y así aparece en la literatura y en los documentos eclesiásticos, es el de *prae-sul*. Este término era el empleado para designar al primer sacerdote o hermano mayor de los salios. Los salios formaban una cofradía que honraba especialmente al dios Marte a cuyo templo se dirigía en procesión danzando. Así lo revela la etimología de “salio”, *salire* ‘saltar’, ‘danzar’<sup>20</sup>. El lugar donde se celebraban las asambleas de los cristianos no era el templo pagano, sino las basílicas. La basílica era un recinto público dedicado a impartir justicia y a realizar transacciones comerciales. Calles y basílicas fueron, por tanto, espacios aprovechados para el culto cristiano, pero no los templos.

La *pompa funebris* fue también cristianizada, y su formato ha pervivido hasta nuestros días. Contra los funerales levantó su voz San Agustín. Para un neoplatónico como él no debía darse ningún tipo de culto al cuerpo difunto, el cual no había sido sino una mera vasija, receptor del alma, que ya no estaba. Estas pompas, dice el obispo de Hipona, no sirven para nada al difunto. Eso, sí, el cadáver es un recuerdo que podemos conservar para honrar la memoria de nuestros seres queridos, con el mismo o mayor cuidado con que guardamos un anillo o un vestido suyo<sup>21</sup>.

### La ‘Semana Mayor’ en la liturgia de Jerusalén

La referencia a las *pompae* romanas es indispensable para explicar cómo de un culto espiritual basado en la escucha y respuesta a la palabra de Dios se pasó a una liturgia ritual de representaciones y de gestos, tan anatematizada por las autoridades de la iglesia primitiva.

La descripción más antigua de esta liturgia ritual, procesional, aparece con toda suerte de detalles en el *Itinerarium Egeriae* de fines del siglo IV. El *Itinerarium* es la crónica de un viaje de tres años (381-384) que una peregrina aristócrata llamada Egeria realizó a Tierra Santa desde la región Occidental de la Península Ibérica<sup>22</sup>. Aunque falta en las fuentes manuscritas la parte primera del viaje y algunos otros pasajes intermedios por haberse perdido alguna que otra hoja en los manuscritos, esta

<sup>17</sup> La *pompa circensis* está descrita con toda suerte de detalles por Dionisio de Halicarnaso en su *Historia antigua de Roma*, VII, 72-73. Madrid: Editorial Gredos, Vol. III, 1989.

<sup>18</sup> A modo de ejemplo podemos referirnos al bajorrelieve del sarcófago romano que exhibe el Museo de la catedral de Murcia.

<sup>19</sup> San Agustín, *De civitate Dei*, I, cc. 32-33, Migne, PL, 41, cols. 44-45, se lamenta de cómo los romanos que han huido de Roma a Cartago tras la invasión de los bárbaros el año 410, en medio de tanto sufrimiento por el exilio, sólo aspiran a reimplantar en esta ciudad los juegos escénicos: “O mentes amentes! Quis es hic tantus, non error, sed furor, ut exitium vestrum (sicut audivimus) plangentibus orientalibus populis, et maximis civitatibus in remotissimis terris publicum luctum moeroremque ducentibus, vos theatra quaereretis, intraretis, impletis, et multo insaniora, quam fuerant antea faceretis?”.

<sup>20</sup> *salius* < *salire* (‘saltar’ ‘danzar’) > *prae-silio* > *prae-sul* (‘el que precede a los danzantes’).

<sup>21</sup> Así si expresa en su carta a Paulino: “Curatio funeris, conditio sepulturae, pompa exsequiarum magis sunt vivorum solatia quam subsidia mortuorum... Si autem paterna vestis et anulus ac si quid huiusmodi, tanto carius est posteris, quanto erga parentes major affectus; nullo modo spernenda sunt corpora, quae utique familiaris atque conjunctius, quam quaelibet indumenta, gestamus”. San Agustín, *De Cura pro mortuis gerenda ad Paulinum*, cap. 4 y 5., Migne, PL 40, cols. 594-595.

<sup>22</sup> Vid. ARCE, Agustín. *Itinerario de la Virgen Egeria*. Madrid: BAC, 1996, pp. 54-58.

crónica describe pormenorizadamente cómo se celebraba la liturgia en la ciudad de Jerusalén, donde habían ocurrido los hechos de la Pasión que relatan los evangelios. Se detiene especialmente en aquellos actos cuyo desarrollo era distinto del de las liturgias latinas, principalmente de las hispano-galicanas. Inicia el relato sobre la liturgia de la Semana Santa diciendo que en Jerusalén la Semana de Pascua se llama Semana Mayor<sup>23</sup>, comienza el Domingo de Ramos y termina con la Vigilia Pascual. Los diversos oficios del día y de la noche se celebraban en otros tantos recintos, o iglesias, conmemorativos de los lugares donde, según los Evangelios, había ocurrido algún hecho memorable durante la vida de Jesús. Los oficios, presididos por el obispo, consistían en lecturas, himnos, antífonas y oraciones<sup>24</sup>.

Todos estos actos eran precedidos y seguidos de procesiones en las que el pueblo acompañaba al obispo desde su casa al respectivo lugar donde se celebraba determinado oficio. A lo largo del día eran varios los actos litúrgicos que tenían lugar en otras tantas iglesias. Todos los fieles a la vez, con los clérigos y monjes, se dirigían en procesión de un recinto a otro, acompañando al obispo. La procesión era festiva, en cierto modo tumultuosa, como un remedo de las *pompae* de la Roma pagana.

He aquí cómo describe Egeria la *pompa* especial del Domingo de Ramos:

“A la hora séptima sube todo el pueblo al Monte de los Olivos o Eleona a la iglesia; se sienta el obispo, se dicen himnos y antífonas y lecciones apropiadas al día y al lugar. Y cuando empieza a ser la hora de nona se sube cantando himnos al «Inbomon», que es el lugar del cual subió el Señor a los cielos, y allí se asientan; pues el pueblo, siempre que está presente el obispo, es invitado a sentarse: sólo los diáconos están siempre de pie. También allí se dicen himnos y antífonas propios del lugar y del día, lo mismo que lecciones y oraciones intercaladas. Y cuando ya empieza la hora undécima, se lee el texto del evangelio donde los niños, con ramos y palmas, salieron al encuentro del Señor, diciendo: «Bendito el que viene en nombre del Señor». Y al punto se levanta el obispo y todo el pueblo; y desde lo más alto del monte Olivete se va a pie todo el camino. Todo el pueblo va delante de él cantando himnos y antífonas, respondiendo siempre: «Bendito el que

viene en nombre del Señor». Y todos los niños de aquellos lugares, aun los que no pueden ir a pie, por ser tiernos y los llevan sus padres al cuello, todos llevan ramos, unos de palmas, otros de olivos; y así es llevado el obispo en la misma forma que entonces fue llevado el Señor. Desde lo alto del monte hasta la ciudad, y desde aquí a la Anástasis por toda la ciudad, todos hacen todo el camino a pie; y si hay algunas matronas o algunos señores, van acompañando al obispo y respondiendo. Se va poco a poco, para que no se cansé el pueblo, y así se llega a la Anástasis ya tarde; donde después de llegar, aunque sea tarde, se hace el lucernario, se repite la oración en la Cruz y se despide al pueblo”<sup>25</sup>.

Como la Semana Santa o Semana Mayor, otras fiestas a lo largo del año, según relata Egeria, eran celebradas de manera similar. Llama la atención que el objeto de la celebración de estas fiestas era la conmemoración de los hechos más relevantes ocurridos en los tiempos bíblicos, no tan lejanos por entonces. La conmemoración consistía no sólo en un mero recuerdo de los hechos de la salvación cristiana, sino en la repetición de aquellos hechos bajo la forma de una representación. Ya los judíos celebraban así sus fiestas para conmemorar las grandes hazañas de Yahvé en favor de su pueblo. La celebración de la Pascua en la que se cenaba el cordero con pan ácimo y hierbas amargas, consistía en la representación, repetición, de aquella cena que fue la contraseña impuesta por Yahvé al pueblo judío para que iniciase su éxodo de Egipto (Ex.12, 8). Así también, en la Última Cena, antes de la Pasión, Jesús de Nazareth después partir el pan y dar a beber de su copa, ordenó a sus discípulos repetir el acto en memoria suya (Lc.22,19). Desde el tiempo de los apóstoles, una vez terminado el *sabbath*, esto es a partir del anochecer de ese mismo día, el sábado, los cristianos se reunían cada semana para repetir la Cena del Señor (Hechos, 20,7). Ese día se llamaba ‘día del Señor’, *dies dominica*.

A lo largo de todo el año iban jalonándose, asimismo, las conmemoraciones de otros hechos bíblicos memorables, además de la Pascua y de la Semana Mayor. Egeria se refiere a algunos de ellos más destacados que constituían la espina dorsal de las celebraciones litúrgicas a lo largo del año: Epifanía, la Purificación, la Ascensión, Pentecostés<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> “Alia ergo die, id est dominica, qua intratur in septimana paschale, quam hic appellant septimana maior”, Nr. 30, Arce. o. c., p. 280.

<sup>24</sup> “Dicuntur et ibi ymni uel antiphonae aptae loco aut diei: similiter et lectiones et orationes”, nr. 31, ARCE, o.p., p. 282.

<sup>25</sup> Hora ergo septima omnis populus ascendet in monte Oliueti, id est in Eleona, in ecclesia; sedet episcopus, dicuntur ymni et antiphonae apte diei ipsi uel loco, lectiones etiam similiter. Et cum ceperit se facere hora nona, subitur cum ymnis in Inbomon, id est in eo loco, de quo ascendit Dominus in caelis, et ibi seditur; nam omnis populus semper presente episcopo iubetur sedere, tantum quod diacones soli stant semper. Dicuntur et ibi ymni uel antiphonae aptae loco aut diei: similiter et lectiones interpositae et orationes. Et iam cum coeperit esse hora undecima, legitur ille locus de evangelio, ubi infantes cum ramis uel palmis occurrerunt Domino dicentes: Benedictus, qui uenit in nomine Domini. Et statim leuat se episcopus

et omnis populus, porro inde de summo monte Oliueti totum pedibus itur. Nam totus populus ante ipsum cum ymnis uel antiphonis respondentes semper Benedictus, qui uenit in nomine Domini. Et quotquot sunt infantes in hisdem locis, usque etiam qui pedibus ambulare non possunt, quia teneri sunt, in collo illos parentes sui tenent, omnes ramos tenentes alii palmarum, alii oliuarum; et sic deducetur episcopus in eo typo, quo tunc Dominus deductus est. Et de summo monte usque ad ciuitatem et inde ad Anastase per totam ciuitatem totum pedibus omnes, sed et si quae matrone sunt aut si qui domini, sic deducunt episcopum respondentes et sic lente et lente, ne lassetur populus, porro iam sera peruenitur ad Anastase. Vbi cum uentum fuerit, quamlibet sero sit, tamen fit lucernare, fit denuo oratio ad Crucem et dimittitur populus. ARCE, o.c., pp. 282-285.

<sup>26</sup> Itinerarium. 25 ss.: ARCE, o.c. pp. 266 ss.

La celebración de todas estas fiestas no tenía otra forma que la de las reuniones dominicales con las adaptaciones y elementos representativos propios, bien es cierto, del acontecimiento que se conmemoraba. Egeria describe cómo estos actos litúrgicos estaban llenos de expresividad y simbolismo:

“El día séptimo, el domingo, antes del canto de los gallos, se reúne todo el pueblo, cuantos caben en el lugar ... Pero apenas ha cantado el primer gallo, al punto baja el obispo y entra dentro de la gruta en la Anástasis; ábranse todas las puertas y entra toda la muchedumbre en la Anástasis, donde ya lucen innumerables lámparas. Entrado el pueblo, dice un salmo cualquiera de los presbíteros y responden todos; después se hace oración. Del mismo modo, cualquiera de los diáconos dice un salmo, se hace oración; un clérigo cualquiera dice un tercer salmo, se hace tercera vez oración y la conmemoración de todos. Dichos estos tres salmos y hechas las tres oraciones, son introducidos en la gruta de la Anástasis los incensarios, para que toda la basílica de la Anástasis se llene de perfumes. Y entonces el obispo, que está de pie dentro de los cancelos, toma el evangelio, se dirige a la puerta y el mismo obispo lee la resurrección del Señor. Apenas comienza a leer, todos prorrumpan en tales gritos, sollozos y lágrimas, que ni el más duro puede dejar de llorar al ver que el Señor sufrió tanto por nosotros. Leído el evangelio, sale el obispo y es llevado cantando himnos a la Cruz, y con él va todo el pueblo”<sup>27</sup>.

Expresividad y simbolismo, como vemos reflejado en el *Itinerarium Egeriae*, es lo que permanecerá hasta el día de hoy en las celebraciones la liturgia cristiana. Las iglesias, basílicas y catedrales donde se ha practicado este culto, han sido a lo largo de los siglos su incomparable escenario, por la amplitud de sus espacios arquitectónicos y por su iconografía cada vez más rica en expresividad y belleza.

## EXPRESIVIDAD Y TEATRALIDAD DEL CANTO LITÚRGICO

La música y el canto nacidos y desarrollados a lo largo de los siglos en las iglesias, posee las propiedades de expresividad y simbolismo que desde los orígenes han caracterizado, así pues, a la liturgia cristiana.

El prodigioso desarrollo tecnológico del arte musical en la historia de la Europa antigua no se produjo por la acción de la música de griegos y romanos, sino por el

progreso de los recitativos rituales de la religión cristiana. Como hemos apuntado, el cristianismo fue capaz de invadir gradualmente en poco tiempo todos los espacios la cultura grecorromana. El ritual festivo pagano basado en el espectáculo, *spectacula*, y en los gestos, fue sustituido por la práctica religiosa íntima de la palabra, *logos*, de la recitación enfática y expresiva de los salmos de la Biblia. Hemos visto, sin embargo, que, superado el paganismo, los cristianos recuperaron para su liturgia formas de teatralidad y de representación de los *spectacula*.

En esta emergencia suave y vigorosa del cristianismo, el canto litúrgico adquirió carta de naturaleza como auténtica música. Y con una rapidez y eficacia asombrosas vino a sustituir la música romana de las pompas, del teatro, del circo y del templo, arrojándola al estrecho y apenas tolerado espacio de un histrionismo marginal, donde se mantuvo durante muchos siglos.

Las recitaciones de los salmos y de otros textos de la Biblia según las diversas versiones efectuadas en los primeros tiempos del cristianismo, y según la idiosincrasia, la particular prosodia de las diversas lenguas en Oriente, las palabras diferentes de las múltiples versiones latinas de la Biblia, *Vetus latina*, que circularon en Occidente, produjeron las melodías que hoy conforman los diversos repertorios litúrgicos musicales, por razón del énfasis y de la ornamentación expresiva que los recitadores ponían en la salmodia. En el vasto y variado panorama histórico de la liturgia cristiana podemos enumerar, entre las tradiciones latinas, la liturgia y el canto viejo-romano, el canto viejo hispánico visigótico-mozárabe, el ambrosiano, beneventano, el viejo-africano (del que apenas se tiene noticia); y entre las orientales, el canto bizantino, el copto o alejandrino, el siríaco o antioqueno, el armenio, el eslavo, etc. Todos ellos poseen una venerable antigüedad, la misma que admiramos en las esculturas, pinturas, y edificios del Bajo Imperio Romano. La frecuente e inevitable comparación del arte musical, que es efímero, con las demás artes cuyo objeto plástico atraviesa el tiempo, nos hace olvidar la raigambre y la propiedad arqueológica de algunos elementos de los repertorios litúrgicos musicales mencionados que hoy cantamos o podemos escuchar.

### El canto gregoriano y su expresionismo

Un recorrido por los diversos repertorios mencionados nos permitiría descubrir en sus cantos un extraordinario maridaje entre música y texto literario, cuyo

<sup>27</sup> *Septima autem die, id est dominica die, ante pullorum cantum colliget se omnis multitudo, quocumque esse potest in eo loco. . . Mox autem primus pullus cantauerit, statim descendet episcopus et intrat intro speluncam ad Anastasim. Aperuntur bostia omnia et intrat omnis multitudo ad Anastasim, ubi iam luminaria infinita lucent, et quemadmodum ingressus fuerit populus, dicit psalmum quicumque de presbyteris et respondent omnes; post hoc fit oratio. Item dicit psalmum quicumque de diaconibus, similiter fit oratio, dicitur et tertius psalmus a quocumque clerico, fit et tertio oratio et commemoratio omnium. Dicitis ergo his tribus psalmis et factis*

*orationibus tribus ecce etiam thiamataria inferuntur intro spelunca Anastasis, ut tota basilica Anastasis repleatur odoribus. Et tunc ubi stat episcopus intro cancellos, prendet euangelium et accedet ad bostium et leget resurrectionem Dornini episcopus ipse. Quod cum ceperit legi, tantus rugitus et mugitus fit omnium hominum et tantae lacrimae, ut quamuis durissimus possit moueri in lacrimis, Dominum pro nobis tanta sustinuisse. Lecto ergo euangelio exit episcopus et ducitur cum ymnis ad Crucem, et omnis populus cum illo. Itinerarium. 24 ss.: ARCE, o.c. pp. 260 ss.*

síntoma más importante sería un cierto descriptivismo y numerosos rasgos de expresividad en el tratamiento musical de las palabras.

El repertorio de canto gregoriano que ha permanecido vivo hasta nuestros días en la liturgia romana, presenta numerosos ejemplos de esta conexión expresiva entre el texto sagrado y la música. La austeridad literaria y gestual de la liturgia romana, poco proclive a admitir en su eucología y en su estructura elementos ornamentales y prácticas foráneas, no impidió el que las melodías de sus cantos estuviesen íntimamente apegadas a sus palabras.

El descriptivismo o expresividad en los cantos del repertorio gregoriano tiene su origen en el énfasis que los salmistas ponían sobre ciertas palabras y locuciones cuando realizaban la recitación de los salmos. “La recitación de los textos bíblicos, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, se realizó de manera cantilada como lo hacían los judíos, de tal forma que la entonación con que se pronunciaban las palabras, por la necesidad de enfatizar el relato o el discurso y de asegurar su mejor percepción y retención en la memoria, añadía a la prosodia del habla y de la oratoria corriente una superestructura fónica. En la recitación de los poemas, salmos y cánticos bíblicos, el proceso fue similar, pero el resultado fue muy distinto. La sencilla declamación oratoria de sus textos se convirtió en un canto muy ornamentado por dos motivos principales: en primer lugar, por la naturaleza poética, lírica, laudatoria, de los poemas destinados a la comunicación con Dios, más que a la transmisión de un mensaje y al adoctrinamiento; en segundo lugar, por la forma participativa de su realización, en cualquiera de los tres tipos que han sobrevivido en el canto eclesiástico, la salmodia directa, responsorial, antifonal, activada por un “animador”, esto es, por un cantor especializado, un salmista. En estas condiciones, el salmista obtuvo un gran protagonismo. Su oficio estuvo muy pronto avalado por un severo aprendizaje en las prestigiosas escuelas eclesiásticas, herederas de las escuelas romanas de ámbito pagano. La recitación de los poemas bíblicos por el salmista tuvo así la puerta abierta a la ornamentación libre”<sup>28</sup>.

Como muestra significativa de cuanto acabamos de afirmar podemos aportar algunos pasajes donde puede apreciarse la intención expresiva, o descriptiva, del ornamento vocal que añade el salmista al recitar determinadas palabras de especial significado:

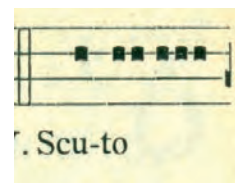
El tracto *Qui habitat* de la Misa del Primer Domingo de Cuaresma es un testimonio de la primitiva forma de salmodia denominada directa, perteneciente al llamado

fondo antiguo. El texto pertenece a la versión *Vetus latina*. Los versos del salmo 90 se cantan, uno de tras de otro, sin intervención de ningún tipo de estribillo o refrán, al contrario de la salmodia antifonal y responsorial. El tema poético religioso de este salmo es el canto a Yahvé como protector de los que viven bajo su amparo. El verso 4, dice así:

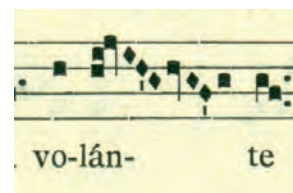
*‘Scapulis suis obumbravit tibi et sub pennis eius sperabis. Scuto circumdabit te veritas eius, non timebis a timore nocturno; a sagitta volante per diem...*

‘Refugio hallarás bajo sus alas, su escudo te defenderá. No tendrás miedo del acecho de la noche, ni de la saeta que va volando durante el día’<sup>29</sup>.

La palabra “scuto”, ‘escudo’, está situada en la cuerda de recitación y se mantiene fija al unísono con distrofa y trístrofa seguidas, para describir la rigidez y la firmeza de la plancha del escudo que cubre y defiende al guerrero, en este caso, al judío que se pone bajo la protección de Yahvé:



Inversamente, en el verso siguiente del mismo tracto, la maledicencia en forma de saeta que lanza el enemigo, está descrita mientras vuela, “volante”, como si silbara por el aire, con una melodía que sube y baja por grados conjuntos, asimismo, en la cuerda de recitación:



La inequívoca expresividad musical de este tracto *Qui habitat* deriva de la pronunciación, recitación o cantilación solemne y enfática, por los cantores o salmistas, de las palabras del texto bíblico ante la asamblea de fieles, acorde con el significado de las mismas.

Otros cantos, cuyas melodías no nacieron de la recitación ornamentada, sino que fueron compuestos ex-profeso sobre determinados textos, también denotan una intención expresiva.

Así, la antífona de comunión de la Misa de Pentecostés, cuyo texto bíblico es del Nuevo Testamento y no precisamente de un salmo, construye dos saltos rápidos de quinta, ascendente y descendente, para indicar el

<sup>28</sup> Este párrafo está tomado del ensayo sobre el origen del canto litúrgico, de ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. “Auralidad y oralidad. Composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano”. En *La voz y la memoria: Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Simposio*

sobre el patrimonio inmaterial. Uruëña: Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 17-35.

<sup>29</sup> Ps. 90, 4.

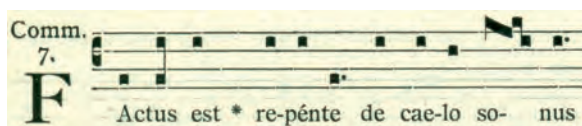


sobresalto y la sorpresa ante la repentina aparición del Espíritu Santo a los apóstoles mientras estaba encerrados en el Cenáculo:

*Factus est repente de caelo sonus adventis spiritus vehementis.*

‘De repente se produjo un ruido que veía vehemente del cielo como un vendaval’<sup>30</sup>.

El inesperado, repetino y vehemente sonido que venía del cielo *repente de caelo sonus*, está representado primero por un salto repentino a la nota tónica del inicio y seguidamente por otro salto hacia el agudo, de una séptima preparada por una quinta, para indicar la vehemencia del *sonus*. De esa manera se describe la inmovilidad de los apóstoles que produjo el *repente* y el fuerte sonido.



Otro ejemplo que puede aportarse es la antífona de comunión que canta el milagro de la resurrección de Lázaro:

*Videns Dominus flentes sorores Lazari ad monumentum, lacrimatus est coram judeis, el clamabat: Lázare, veni foras: et prodit ligatis manibus et pedibus, qui fuerat quatuordecim annis mortuus.*

‘Viendo el Señor llorar a las hermanas de Lázaro ante el sepulcro, lloró él también delante los judíos, y gritó: “Lázaro, sal afuera”. Y apareció Lázaro con los pies y manos atadas, él que había estado cuatro días muerto’<sup>31</sup>:

Véase su descriptivismo: las palabras del narrador se dicen mediante un recitativo en la cuerda mediana: *Videns Dominus*. Mas el grito de Jesús “*clamabat*” que hace que Lázaro salga de la tumba queda reflejado melódicamente con un grito intenso de llamada, elevando la voz: “*Lazare, veni foras*”.

### Alegorismo y simbolismo medieval

Los alegoristas y simbolistas medievales apoyaron con su doctrina la dramatización de los ritos y también de los cantos. Amalario de Metz en el siglo IX dará una explicación alegórica representativa de cada uno de los cantos de la Misa:

“El introito se refiere al coro de los profetas (que anunciaron la venida de Cristo, lo mismo que los cantores anuncian la venida del obispo)...; el Kyrie eleison, los profetas de la época de la venida de Cristo, entre los que está Zacarías y su hijo San Juan; el Gloria in excelsis Deo recuerda el coro de los ángeles que anunciaron a los pastores la buena nueva del nacimiento del Señor (y así como allí empezó primero uno y luego entraron los demás, así en la misa entona el obispo y entra toda la Iglesia) etc.”<sup>32</sup>

Alegoristas posteriores como Honorius Augustodunensis, siglo XII, verán también a los profetas acompañando al obispo mientras hace la procesión de entrada a la iglesia y se canta el introito de la Misa<sup>33</sup>. El simbolismo ritual fue predicado por otros escritores eclesiásticos, Floro de Lyon (+ca. 960), San Alberto Magno (+1280) y muchos más después de Amalario de Metz (+850). Los pórticos románicos eran concebidos para reforzar icónicamente el símbolo-realidad de los diversos actos litúrgicos, incluido necesariamente el canto<sup>34</sup>. Guillermo Durando de Mende, durante algún tiempo canónigo de Chartres, en el *Rationale divinatorum officiorum*, escrito entre los años 1285 y 1292, señala muy expresivamente, como su contemporáneo Honorius Augustodunensis, el significado que tiene el canto que se entona durante la procesión de entrada de los ministros en la iglesia para celebrar la Misa:

“En el introito comienza la primera parte de la Misa... El introito, esto es la antífona, expresa el presagio de los profetas y el ardiente deseo de los santos patriarcas que suspiran por la venida del Hijo de Dios con sus oraciones en la espera de la Encarnación de Dios... Por eso, el coro de clérigos que salmodian significa el coro de los profetas y la multitud de santos que esperan la venida de Cristo. Cantan el introito con júbilo, pues los profetas, los patriarcas, los reyes, los sacerdotes y todos los creyentes suspiran por la llegada de Cristo, clamando e implorando: ‘envía el Cordero dominador de la tierra’. Y también: ‘Ven, Señor, no tardes’... Lo mismo que Simeón, un hombre justo y anciano, dio su bendición diciendo: ‘Ya puedes, Señor, dejar a tu siervo que se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación’”<sup>35</sup>.

Durando de Mende no podía escribir estas frases a fines del siglo XIII sin tener en su mente las escenas de las portadas románicas y góticas, entre ellas las de Chartres. Por otro lado, su alusión al introito de la

<sup>30</sup> Hechos, 2,2.

<sup>31</sup> Jn, 11, 43-44.

<sup>32</sup> Martin Gerbert. *Monumenta veteris Liturgiae Alemannicae*. Typis San-Blasianis, vol. II 1779, p. 150.

<sup>33</sup> “*Episcopus de sacrario ornatus procedit et Christus de utero virginis decore indutus tamquam sponsus de thalamo processit. Diaconi et subdiaconi et acolythi qui episcopum praecedunt designant prophetas et sapientes qui adventum Christi in carne mundo nuntiaverunt. Diaconi prophetas significant*”. PL 172, cols. 544-545.

<sup>34</sup> Sobre la relación del canto litúrgico con la escultura románica véase I. Fernández de la Cuesta, “Música y liturgia en la escultura románica: el tímpano de la Iglesia de Silos”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Segundo Semestre, 2000, n.º 91, pp. 9-26.

<sup>35</sup> Texto en Margot Fassler, “Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres”. *The Art Bulletin*. LXXV, 1993, n.º 3, september, p. 503.

misa relacionándolo con la Presentación del Niño Jesús en el Templo no era novedosa. Antes de que fuera esculpido el respectivo pórtico de su catedral, Ivo de Chartres (+1115) ya había expresado parecidos conceptos siguiendo fielmente la doctrina patristica<sup>36</sup>. Otro tanto podemos decir del tímpano de la antigua iglesia románica de Santo Domingo de Silos<sup>37</sup>.

### DESCRIPTIVISMO Y REPRESENTACIÓN EN LA SEMANA SANTA

Simbolismo, representación, descriptivismo, son rasgos propios de toda la liturgia y cantos latinos desde épocas muy primitivas. Sin embargo, se ha atribuido comúnmente a los cantos de la Semana Santa de rito romano una mayor expresividad que al resto de cantos del repertorio musical gregoriano. La plasticidad de las escenas de la Pasión descritas por los tres evangelios sinópticos y por el de San Juan ha contribuido a formar la idea de que las celebraciones de la Semana Santa, más que otras celebraciones, tenían como finalidad la representación de los hechos evangélicos para obtener una adecuada respuesta penitencial por parte de los fieles. Pero, como hemos visto, los elementos expresionistas y representativos no son propios o exclusivos en estos días, sino del canto gregoriano de todas las fiestas y ferias del año.

No poseemos una información sobre la existencia de una celebración especial de la Semana Santa en Roma tan antigua y detallada como la que nos proporciona Egeria sobre la Semana Mayor de la liturgia de Jerusalén<sup>38</sup>. La Semana Santa era la última de Cuaresma. Era una semana penitencial, como todas las de Cuaresma. El domingo era celebrado, asimismo, como todos los demás. Se hacía la procesión hasta llegar a la *statio*, esta vez en la basílica de San Juan de Letrán, donde el obispo presidía la Eucaristía<sup>39</sup>. Claro está, la procesión de este domingo, llamado posteriormente de Ramos, con sus cantos y gestos recordaba la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. El resto de los días de la Semana Santa eran días de feria, esto es

ordinarios, cuyas lecturas y oraciones eran los correspondientes según el orden preestablecido para toda la semana. No estaban especialmente elegidos para esas fechas por razón de su cercanía a la Pascua, o por el recuerdo de la Pasión. Asimismo los salmos eran los correspondientes al día de la semana, no se recitaban por orden temático, sino *psalterio corrente*, esto es por el orden que aparece en el libro bíblico de los salmos<sup>40</sup>.

Más adelante, los leccionarios reclamarán la lectura el relato evangélico de la Pasión, según los tres Sinópticos y según San Juan, para la Misa del Domingo de Ramos, para el Martes, Miércoles y Viernes Santo. Por su parte, los repertorios eucológicos aludirán en sus textos y los antifonarios en sus cantos a dicho relato evangélico. Así, la liturgia de los días que precedían a la Pascua empezó a conmemorar, cada vez más intensamente, la Pasión de Cristo y todo lo que los evangelios relacionan con ella, desde la entrada de Jesús en Jerusalén. Un conglomerado de ritos, en los que se amalgamaban las arcaicas tradiciones de Roma con algunas otras prácticas llegadas de Oriente, como la adoración de la cruz y el canto griego de los improperios el día de Viernes Santo, *Agios ò Theos*, lograron singularizar la liturgia romana de Semana Santa con respecto al resto de celebraciones feriales y festivas del resto del año.

Otro de los aspectos interesantes relativos a la representación o dramatización de las celebraciones litúrgicas de rito latino es el modo de lectura de la Sagrada Escritura, núcleo, como hemos visto, de la celebración cristiana.

En la Misa y en el Oficio Divino de las Horas de la noche y del día, a lo largo del año, los pasajes bíblicos o perícopas se leían según un procedimiento de recitación que consistía en el mantenimiento de la voz en una cuerda o tenor, de tesitura relativamente alta, *excelsa voce*<sup>41</sup>, para que todos los asistentes pudieran oír las palabras con distinción. Las frases, divididas por lo general, en dos miembros o hemistiquios, se recitaban haciendo una flexión de la voz en cada una de las pausas: al medio de

<sup>36</sup> Merece la pena reproducir las palabras de Ivo de Chartres aportadas por Margot Fassler, o.c., p. 502, tomadas del Sermón 5: *Et primo introitus missae collectus de psalmis et de aliis prophetis Scripturis cum sanctae Trinitatis glorificatione cantatur, et sequens litania devotam eorum expectationem repraesentat, qui adventum Christi toto corde desiderabant, et in hac fideli expectatione differri sibi suum desiderium suspirabant. Qualis fuit Simeon, qualis fuit Anna et multi alii quos Deus novit, sed non omnes Scriptura commemorat. Sub hoc sanctorum desiderio, secundum quod praedictum fuerat a prophetis, Christus de Virgine natus est, secundum illud quod in persona eius dicit Psalmista ad patrem loquens: 'Holocaustum et pro peccato non postulasti, tunc dixi, ecce venio (Ps. 39)'. Quod bene representatur cum sacerdos Christi personam imitans, choro concinente supra memoratum introitum, procedit ad dexteram partem altaris, in hoc significans mediatorum Dei et hominibus, qui de seipso dicit: 'Non sum missus nisi ad oves quae perierant domus Israel (Matth. 15)', qui populus tanquam dexter, solus unius Dei cultum tenuerat, nec post deos alienos quos populus gentilis colebat, tanquam sinistra aberraverat. PL, CLXII, col. 549.*

<sup>37</sup> I. Fernández de la Cuesta, *Ibid.*

<sup>38</sup> Los testimonios eucológicos manuscritos más antiguos de la liturgia romana, la mayor parte de los cuales han estado vigentes hasta nuestros días, aun después de la reforma carolingia (siglos IX-X) y la que siguió al concilio de Trento, siglo XVI, son los de los así llamados sacramentarios romanos, Leoniano, Gelasiano, Gregoriano, pertenecientes a los siglos VII y VIII. Vid. N. M. Denis-Boulet. "Fuentes de la Misa romana: de los sacramentarios al misal y al ceremonial". En A. G. Martimot, *La iglesia en oración, Introducción a la Liturgia*. Barcelona: Herder, 1967, pp. 318-344.

<sup>39</sup> Así lo destaca todavía para la Misa del Domingo de Ramos el *Missale romanum* de Pío V, Roma, 1570.

<sup>40</sup> La tradición, que recoge San Benito en su *Regula monachorum* 18,24, imponía que los 150 salmos bíblicos se cantaran por orden en los oficios divinos a lo largo de la semana, García M. Colombás. *San Benito su vida y su regla*. Madrid: BAC, 1954, p. 440.

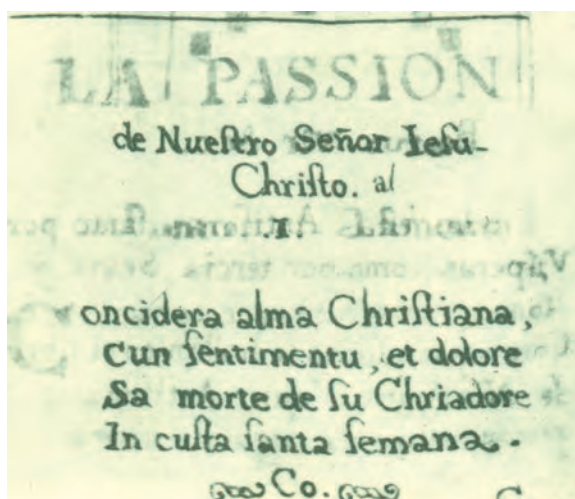
<sup>41</sup> Expresión tomada de la versión latina del Deuteronomio: "et pronuntiabunt Levitae dicentque ad omnes viros Israhel excelsa voce". Deut, 18,14

la frase, y al final. Estas pausas estaban marcadas en los leccionarios con unos signos especiales de puntuación: débil al medio, y fuerte al final de la frase<sup>42</sup>.

La lectura de la Pasión en la misa del Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo era recitada de una forma especial. Hasta el siglo XII, un solo lector, y más tarde tres lectores, dramatizaban la recitación cantando en distinto tenor (bajo, medio, agudo) las palabras respectivas de Cristo, del evangelista y del resto de los personajes, apóstoles y pueblo judío. Los evangeliarios (llamados también pasionarios, cuando sólo contienen los cuatro relatos de la Pasión) indican mediante tres letras significativas tomadas del código de notación neumática, *T*, *C*, *S*, con qué tono debían cantarse los respectivos pasajes así marcados: *Tenete* (pausado) *Celeriter* (acelerado, más bien nuestro actual “a tempo”), *Sursum* (Elevado). Las frases marcadas con la *T* se cantaban con tono ‘grave’ o tenido, con la *C* en tono medio y algo acelerado o movido, y con la *S* en tono ‘agudo’. Posteriormente la *T* se convirtió en una cruz (+) para indicar las palabras de Cristo, *Xhristus*, la *C* significó el *Cronista*, esto es el narrador, el cual recitaba con voz ligera en tesitura media las palabras del evangelista, y la *S* pasó a designar la voz aguda de la *Synagoga*, personajes del pueblo judío, incluidos los apóstoles, y la turba. La escenificación del relato de la Pasión ha permanecido hasta nuestros días en la liturgia romana y también en el culto protestante, con la adaptación pertinente, cuyas muestras musicales más sublimes son las Pasiones de J. S. Bach y de otros grandes autores predecesores suyos como Heinrich Schütz.

### Dramatización en la liturgia devocional

Entre los católicos, aparte el relato de la Pasión en medio de la Misa, se hicieron adaptaciones escenográficas de la Pasión de Cristo, actos devocionales o paralitúrgicos promovidos especialmente por las órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos. Muchas de estas escenificaciones de la Pasión, guardadas en la tradición oral, se han perdido, otras han permanecido vivas hasta hace poco en las Pasiones vivientes. Pero de algunas ha quedado algún que otro raro documento escrito. Entre éstos merece la pena citar la Pasión Dramatizada de un manuscrito de la Isla de Cerdeña (Archivo del Monasterio di S. Chiara di Oristano, Ms. 2), que guarda el sello de la dominación aragonesa y española. Copiado en el siglo XVIII, da cuenta de una tradición mucho más antigua. Se trata de una especie de oratorio popular en dialecto sardo, que estudió y dio a conocer Giampaolo Mele<sup>43</sup>. El cuaderno sardo reproduce, con los diálogos de los protagonistas de la Pasión, los dibujos de las diversas escenas.



### EXPRESIVIDAD Y FIGURALISMO EN LOS CANTOS DE LA SEMANA SANTA

Además de la recitación dramatizada de la Pasión dentro y fuera de la propia liturgia, es preciso referirse a la misma música de los cantos de Semana Santa para encontrar en ella elementos descriptivos y expresivos.

Entre los cantos de la Semana Santa fuera de la Pasión, destacan por su singularidad dramática los responsorios de los Oficios Nocturnos o de Tinieblas del Jueves, Viernes y Sábado Santo. Anteriormente hemos insistido en que, durante muchos siglos, la liturgia romana no admitió cantos especiales para los oficios de estos días, pues se mantuvo el orden ordinario de las lecturas, salmos y oraciones según el curso del año y de la semana. Sin embargo, ya antes de que la liturgia romana fuese adoptada por los carolingios (siglo IX) y extendida a todo el imperio, los responsorios derivados de la primitiva recitación de los salmos fueron sustituidos por otros textos compuestos *ex-novo*. Entresacados de los evangelios y de otros pasajes de la Biblia, eran más adecuados a los días y oficios en los que se conmemoraba, “se representaba” la Pasión de Cristo. A tales textos se adaptaron tipos de música ya preexistentes en el repertorio litúrgico gene-

<sup>42</sup> Vid. SOLANGE CORBIN. “La cantillation des rituels chrétiens”. En *Revue de Musicologie*, 48, 1961, pp. 4-36; Michel Huglo. *Les livres de chant liturgique*. Turnhout: Brepols, 1988, pp. 17-19.

<sup>43</sup> GIAMPAOLO MELE. *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo. Testi liturgici, paraliturgici e musicali in un manoscritto sardo del Settecento*. Oristano: 1989.

ral de cantos. El ensamblaje entre tales modelos melódicos y los textos literarios de los nuevos responsorios fue realizado con gran perfección, de tal manera que la melodía llegó a identificarse profundamente con las frases y las palabras, como si se tratase de una música directamente compuesta para esos cantos. El resultado semántico, musical, religioso, estético y artístico conseguido fue de una creatividad y expresividad asombrosas.

Los nueve responsorios de los maitines del Jueves Santo aluden al acto de la traición de Judas, prendimiento de Jesús, la oración en el huerto de los olivos. Los del Viernes Santo se refieren a la crucifixión y muerte de Jesús. Y finalmente los del Sábado Santo son una meditación sobre la sepultura de Jesús y sobre la muerte del varón justo. Sus textos no son meras traslaciones de los pasajes de los evangelios, sino composiciones literarias que recogen también pasajes y pensamientos de los profetas del Antiguo Testamento en los que se expresa el sentimiento de hombre justo o siervo de Yahvé atribulado, despreciado y maltratado por los hombres, por sus propios correligionarios.

Entre los numerosos pasajes en los que el canto está profundamente compenetrado con el significado de los textos, tan sólo vamos a escoger unas pocas muestras, pertenecientes a responsorios de los tres días sacros.

**Jueves Santo**

Del Jueves Santo podemos aportar, entre otros muchos ejemplos, dos pasajes de sendos responsorios.

Responsorio tercero de Maitines:

*Ecce vidimus eum non habentem speciem neque decorem: aspectus eius in eo non est: hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet, etc.*

‘Vimosle allí con su rostro desfigurado, sin hermosura alguna: en él no había forma de hombre. Cargó con nuestro pecados; y por nosotros sufre, etc.’

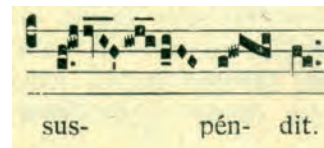
Este responsorio está inspirado en el capítulo 53 del libro de Isaías, cuyas palabras cita casi textualmente para referirse a Cristo ultrajado por los pecados de los hombres. El pasaje que describe la deformidad del rostro, *aspectus eius in eo non est*, está marcado por un *si* bemol reiterativo, obstinado, que hace una transición del inciso melódico anterior, para llamar la atención y suscitar la piedad de quien contempla tal estampa.

El responsorio cuarto de los mismo maitines, *Amicus meus*.

*Amicus meus osculi me tradidit signo: “quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum”: hoc malum fecit signum qui per osculum adimplevit homicidium. Infelix praetermisit pretium sanguinis et in fine laqueo se suspendit.*

‘Mi amigo me traicionó con la contraseña de un beso: “aquél a quien besare, ése es, detenedlo”. Maldito signo hizo, pues por un beso consumó el homicidio. Infeliz, arrepentido abandonó el precio de la sangre y terminó su vida ahorcándose’.

Al relatar la traición de Judas describe que se ahorcó: un melisma largo ascendente sobre la palabra *suspendit*, parece connotar la suspensión del cuerpo con la sogá al cuello:



Este pasaje del mismo responsorio sería descrito de manera similar por T. L. de Victoria en su *Hebdomada Sancta*, haciendo que el tenor produzca un salto de octava para quedar la voz, literalmente suspendida:



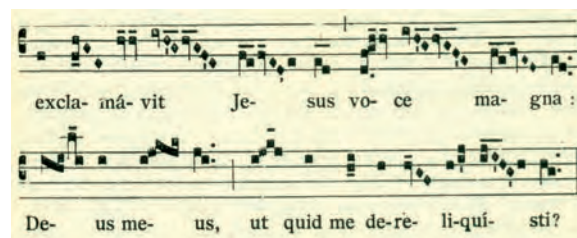
**Viernes Santo**

Del Viernes Santo podemos elegir el responsorio *Tenebrae factae sunt*. En él se relata la muerte de Cristo en la Cruz:

*Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei, et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: Deus meus ut quid me dereliquisti.*

‘Se hizo de noche cuando los judíos crucificaron a Jesús, y alrededor de la hora de nona Jesús lanzó una gran voz diciendo: ‘Dios mío, por qué me has abandonado’

El grito de Jesús *Deus meus* se reproduce mediante un gigantesco, insólito, movimiento de voz hacia el agudo, con un intervalo de novena, preparado por una sexta:



T. L. de Victoria usará el mismo procedimiento para reproducir el grito de Jesús: un primer *Deus meus* que canta el triple en tesitura grave y un segundo *Deus meus*, con un salto de octava hacia el agudo.



### Sábado Santo

Un último ejemplo muy ilustrativo es el del responsorio *Plange quasi virgo*, tercero de los maitines del Sábado Santo:

*Plange quasi virgo, plebs mea: ululate pastores in cinere et cilicio: quia venit dies Domini magna et amara valde.*

‘Llora como una niña, pueblo mío, aullad, pastores, vestid el cilicio y echaos ceniza encima, porque ya llega el gran día del Señor, amargo en extremo’.



El *ululate* está efectivamente representado como un aullido, con un intervalo de sexta hacia el agudo y un movimiento de la voz por grados conjuntos:

Son éstas unas pequeñas muestras musicales de los muchos elementos expresivos y descriptivos que existen en el repertorio gregoriano de la Semana Santa, los cuales vienen a confirmar el dramatismo ritual que ha embargado este tiempo litúrgico desde los primeros tiempos de cristianismo.

\* \* \*

La intención dramática y representativa no es exclusiva de la Semana Santa, pero es preciso reconocer que la liturgia y los actos devocionales instituidos para este tiempo del año en el que se rememora la pasión de Cristo, han desarrollado una innegable espectacularidad y dramatismo a lo largo de la historia. La devoción por la humanidad de Cristo que impulsaron las órdenes mendicantes, desde su creación en el siglo XIII, y muy especialmente los franciscanos, propició este sentimiento dramático. Fueron estos religiosos los autores de obras poético-musicales para la Semana Santa de gran carga expresiva, que finalmente entraron en la liturgia, como la secuencia *Stabat mater dolorosa*<sup>44</sup>. La afición por el espectáculo durante los siglos XVII y XVIII no haría sino abundar en un anhelo que ya estaba profundamente arraigado en la práctica religiosa de los cristianos. Ceremonias profanas, como el acto castrense de sometimiento a la bandera nacional, fue el modelo de un acto religioso de gran espectacularidad como era la *Reseña*. Algunos días de Cuaresma y de Semana Santa el chantre cantaba con gran solemnidad el himno de vísperas *Vexilla regis prodeunt*. Al iniciarse el canto todos y cada uno de los canónigos y prebendados de la catedral debían acudir en procesión a rendir homenaje al estandarte de la Cruz, sagrado lábaro, por debajo del cual debían pasar como soldados de Cristo. Este rito de la *Reseña* ha perdurado hasta el siglo XX en muchas catedrales españolas e Iberoamericanas, como Sevilla o Arequipa<sup>45</sup>.

La iconografía de la Pasión, la del arte románico y progresivamente la de los estilos posteriores del Gótico, del Renacimiento y del Barroco, es fiel reflejo de una teología de la liturgia en cuanto representación de los hechos sagrados. Por fin, el descriptivismo musical que musicólogos e historiadores de la música designan con el epígrafe de “madrigalismo” y figuralismo, no es en absoluto una novedad que imponen los compositores de madrigales de fines del siglo XVI y XVII, sino una vieja práctica del canto litúrgico, especialmente del gregoriano, que los músicos renacentistas y barrocos, grandes conocedores de este repertorio que cantaban a diario, aplican y extienden a sus obras profanas, práctica sobre las que seguidamente se elaboraría un pensamiento musical<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Grandes compositores del Barroco y posteriores como L. Boccherini, pusieron música de gran efecto dramático a la secuencia *Stabat mater dolorosa*. Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. “El *Stabat mater* de Boccherini y su obra religiosa”. En *Luigi Boccherini, en el segundo Centenario de su muerte, 1743-180*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 25-54.

<sup>45</sup> Las *Reglas de Coro* de la catedral de Sevilla de principios del siglo XX todavía recogen esta tradición. La *Reseña* se practicaba tam-

bién en la catedral de Arequipa, como confirma la profesora Zoila Vega Salvatierra. “Vigencia de los ritos coloniales y su música en la catedral republicana (de Arequipa)”. *Revista de Musicología*, XXXII, 2009, pp. 234-237.

<sup>46</sup> Vid. Timothy, R. McKinney, *Willaert and Theory of Interval Affect, The Musica nova Madrigals and Novel Theories of Zarlino and Vicentino*, Londres, Ashgate, 2010.



# RITUALES Y MÚSICA PROFANA EN TIEMPOS DE PASIÓN Y RESURRECCIÓN EN TEULADA (PAÍS VALENCIANO)

Jaume Buïgues i Vila  
AJUNTAMENT DE TEULADA

## INTRODUCCIÓN

Como continuación del trabajo presentado en el I Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular y que titulábamos “La Semana Santa valenciana. la preponderancia de la Resurrección sobre la Pasión: el caso de Teulada”, ahora profundizamos en un conjunto de rituales del patrimonio inmaterial de carácter profano que están relacionados con la música popular del tiempo de Semana Santa y Pascua, y que sucintamente ya fueron avanzados en el trabajo anterior.

En los últimos días de la Cuaresma, antes del cambio que supuso para la religiosidad popular la reforma litúrgica impulsada por el Papa Pío XII en el Congreso Internacional de Liturgia de Asís (1956) y por el Papa Pablo VI en el Concilio Vaticano II (1969), se interpretaban en las calles de la mayoría de las poblaciones valencianas unas cancioncillas de carácter infantil y naturaleza profana, relacionadas con prácticas religiosas, que aún perviven fosilizadas en la memoria de quienes las cantaban en su niñez como acompañamiento de los rituales de la “Salpassa”, el Miércoles Santo; de los toques de “matraques” y “batzoles”, que anuncian los actos religiosos de Jueves y Viernes Santo; del “rebombori” ritual del desaparecido “Dissabte de Glòria”, y de los juegos y canciones de los días de “Pasqua florida”, de todos los cuales hablaremos a continuación detalladamente.

## LA MÚSICA POPULAR DEL TIEMPO DE SEMANA SANTA

Las melodías de los cantos de Semana Santa, contrariamente a las canciones de Pascua, tienen un carác-

ter recitativo, entre hablado y cantado, con unos textos, siempre entonados por adolescentes, que hacen mención al acontecimiento religioso que en aquel momento acaece, pero sin ninguna finalidad sagrada.

### El ritual de la *Salpassa* en el Miércoles Santo

En Teulada, como en muchas poblaciones valencianas, antes de los últimos cambios en la liturgia (1969), el Miércoles Santo era conocido como el día de la *Salpassa*, una ceremonia religiosa que consiste en la bendición de la sal y el agua de los hogares cristianos por parte del cura párroco<sup>1</sup>. El sacerdote recorre las calles de la población acompañado del sacristán (con la cesta para recoger los donativos, especialmente huevos), un par de monaguillos (uno con la caldereta del agua bendita y el otro con un saquito de sal), y los ciriales y la cruz que preceden la comitiva. Este grupo va siempre escoltado por una hueste de chiquillería provista de mazas que al ritmo de la canción petitoria de la *Salpassa* favorecen la colecta de huevos y dádivas.

Mientras el sacerdote procede, en el interior de cada morada, a la bendición del hogar para protegerlo<sup>2</sup>, el grupo de niños en la calle golpea y aplasta las florecillas, que, a modo de ornamento floral sobre la calzada y delante de la entrada de la casa, indican que sus propietarios quieren participar del rito de la bendición del agua y la sal, y también aporrean alguna que otra puerta cerrada de las casa que no participan de este rito.

La canción petitoria de la *Salpassa* es un canto puramente laico, del estilo de las canciones de juegos, que cuenta con textos poco reverentes, que desafían la autoridad y piden bastonazos para todos y cada uno de quienes

<sup>1</sup> El sacerdote va revestido de roquete, estola y bonete, con un crucifijo en una mano y el hisopo en la otra.

<sup>2</sup> Según creencia popular, de malos espíritus, brujas y diablos, y según los sacerdotes para dar la paz: *pax huic domui...*

la ostenta sobre ellos, como el cura, el vicario... no demostrando el debido respeto a la ceremonia sagrada que se está realizando, cantando textos poco reverentes como los que a continuación presentamos:

<i>El repiquet del pare vellet, ponne una, ponne dos ponne ... ponne nou ponne deu. Ous al ponedor Bastonades al rector<sup>3</sup>. Ous a l'armari, bastonades al vicari<sup>4</sup>.</i>	<i>Ous ací, ous allà, bastonades a l'escolà. Ous ací, ous allà, bastonades al sagristà. Ous a la pica, ous al ponedor, quatre bastonades al senyor rector. Ous a la casota, bastonades a la ti Petota<sup>5</sup>.</i>
--	--

### El silencio de las campanas el Jueves y Viernes Santo

Antes de la reforma de litúrgica llevada a cabo por el Papa Pío XII en el año 1956<sup>6</sup>, durante cuarenta y ocho horas justas, de las diez de la mañana del Jueves Santo a las diez de la mañana del Sábado de Gloria, las campanas enmudecían, era el “ayuno de las campanas”, se les ataban los badajos, para evitar cualquier tañido accidental, y se arriaban las cuerdas de las campanas, dejándolas descolgadas al exterior de la torre del campanario, como señal de luto.

Estaba totalmente prohibido hacer ruido, como lo recogen las Ordenanzas Municipales de Policía Urbana y Rural de Teulada de 1888 en uno de sus artículos:

Artículo 6º. “Desde el Jueves Santo, celebrados los divinos oficios, hasta el toque de gloria en el Sábado Santo, queda prohibido producir ruidos, juegos de pelota, pasacalles con guitarras, y toda clase de manifestaciones que molesten o distraigan a las personas que se ocupen en los actos religiosos. En dicho período, no podrán transitar por las calles de la villa carruajes de ninguna clase, excepto los dedicados al transporte de viajeros”.

No obstante la prohibición, los niños y jóvenes aprovechaban cualquier excusa para escabullirse y hacer ruido y jolgorio en la calle durante el período de prohibición. Para ello, aprovechaban el anuncio de las funciones litúrgicas para unirse al griterío de los avisos del oficio religioso que acontecía, pues las campanas eran substituidas por matracas de diversa tipología, como las

*batzoles*<sup>7</sup> en el campanario u otras que portaban en la mano acólitos y monaguillos, las “*matraques*” que estaban al alcance de cualquiera que estuviese dispuesto a unirse al ruidoso anuncio de los oficios.

### Matraques y Batzoles: los instrumentos que rompen el silencio

Durante el Jueves y Viernes Santo eran utilizadas, por acólitos y monaguillos, *matraques* y *batzoles* para convocar a los fieles a los oficios religiosos.

Las *batzoles* son un instrumento de percusión de la familia de los idiófonos que, instalado en el interior de la torre del campanario, está constituido por una estructura articulada de madera que integra mazas del mismo material, que combinadas y percutidas entre sí, producen un ruido seco y repetido, que sustituye las campanas.

Las *matraques*, también llamadas *carraus* o *xitxarres*, son instrumentos manuales de la familia de los idiófonos de pequeñas dimensiones fabricados en madera, caña o con ambos elementos. Este instrumento consiste en una rueda dentada que hace oscilar una lengüeta fijada a la estructura de madera del propio aparejo, que hace la función de caja de resonancia.



*Batzoles de mà:* el ebanista Pedro Buigues Oller monta en su taller artesanal una matraca de mano que reconstruye el mismo sistema de percusión que las *batzoles* de campanario. (Teulada, 2006). Jaume Buigues i Vila.

<sup>3</sup> Otra versión dice: *Ous al ponedor, bastonades al senyor rector.*

<sup>4</sup> Otra versión dice: *Ous a l'armari, bastonades al senyor vicari.*

<sup>5</sup> La “*ti Petota*” era la dueña de un horno de pan ubicado en la *plaça del Porxe* de Teulada y encargada de montar una mesa eucarística durante la celebración procesional del Corpus Christi, a la que no le gustaba nada que la llamasen por este nombre y recriminaba a las personas que lo hacían, especialmente a los niños.

<sup>6</sup> En que se modifica entre otras cosas, el ritual del Orden, las misas vespertinas, el rito de la Semana Santa y se autoriza el uso de

lenguas vernáculas en la misa y en los sacramentos. Más información en <http://es.catholic.net>.

<sup>7</sup> En la revista *Setmana Santa 2008 Tarragona* hay un interesante artículo de Quim Mas Carceller, *Mitraqa-tàraq*, que trata del tema de las matracas, cuya lectura es recomendable a las personas que estén interesadas en estos instrumentos.



Había una gran variedad de *matraques*, algunas de las cuales, tan fáciles de fabricar como la variedad que recoge Joan Amades en la comarca donde se encuentra Teulada, la Marina valenciana, y que a continuación detallamos:

[...] *les matraques consisteixen en una posteta de fusta ben revinguda d'uns dos pams de llargada per un d'amplada. A cada cara porta dues grosses anelles de ferro que, en sotragar l'estri, copenen damunt d'una grossa cabota de clau a tall de picaportes. En la part d'amunt la post té un forat per a poder-la agafar i sotragar*<sup>8</sup>.

El informante Pedro Solivelles nos describe como eran las matracas que él utilizó de niño en Calp y que a continuación transcribimos:

... *consistien en un receptacle rígid de forma paral·lelepèdica, amb una cavitat interior que amplificava les vibracions de la percussió que exercien sobre ella quatre masses, que a mode de picaport, penjades dues per costat, per la seua part superior, en alçar-la i deixar-la caure, servien per a produir sons no afinats. Estaven fabricades amb fusta i tenien un mànec on subjectar-les i impulsar el seu moviment*<sup>9</sup>.

A la hora de anunciar los actos litúrgicos, grupos de adolescentes con sus *matraques* se unían a los acólitos y monaguillos para anunciar, entre la voz cantada y hablada, los enmudecidos toques de campanas, coreando a voces por las calles:

*Primer toc, primer toc...*

*Segon toc, segon toc...*

*Tercer toc, tercer toc... (o también: darrer toc, darrer toc...).*

### El rebombori (alboroto) del extinto Sábado de Gloria

El nuevo orden litúrgico establecido por el Papa Pío XII en 1956, no sólo conllevó el cambio de los horarios de los oficios de Jueves y Viernes Santo, que pasaron de la mañana a la tarde, si no que con el traslado de los oficios del Sábado de Gloria a media noche, se provocó la desaparición del ritual de la celebración de la Resurrección a las diez de la mañana del Sábado de Gloria, hora en la que, tras desatar los badajos e izar las cuerdas del campanario, las campanas se lanzaban al vuelo tocando a Gloria<sup>10</sup>, para anunciar con su repique que Jesús había resucitado y con ello finalizaba el período de austeridad cuaresmal.

Simultáneamente al toque de Gloria, el vecindario se solidarizaba con el júbilo eclesialístico procurando formar el mayor alboroto posible en la calle, haciendo sonar instrumentos idiófonos de percusión basculante, como

*picots* (cencerros), campanillas, cascabillos o el *colleró de cascavells*<sup>11</sup>; dando fuertes golpes con los picaportes de las puertas, lanzando cohetes, disparando tracas e incluso tiros de escopeta, especialmente las personas que vivían en el campo.

A parte de armar alboroto, algunas personas demostraban el júbilo del toque de aleluya liberando pajaritos enjaulados y los colombicultores soltando palomos deportivos con las alas pintadas de colores.

La mañana del Sábado de Gloria, las madres habían despertado temprano a sus hijos, a los que antes de salir de casa, habían hecho enjuagarse las manos y la cara, como símbolo de renovación frente al pecado. Las niñas y niños prorrumpían en la calle donde agrupados en cuadrillas cantaban la cancioncilla infantil *Sargantana, antana*, cuya letra, que transcribimos a continuación, acompañaban haciendo sonar las palmas de las manos.

*Sargantana, antana  
ix del forat  
que el Nostre Senyor  
ha ressuscitat.*

## LA MÚSICA DEL TIEMPO DE PASCUA

Es costumbre, en todo el País Valenciano, salir el día de Pascua de Resurrección al campo, a la montaña o al mar en cuadrillas de amigos para celebrar la *Pasqua Florida*. Era, antes más que ahora, el momento de volar las *milotxes* o *catxerulos* (cometas), saltar a la comba o jugar a la *tarara*, cantando en cada momento la canción más adecuada a la actividad. En Teulada existe un amplio repertorio de canciones que complementan esta celebración. Hay canciones de corro, de marcha, para ir y volver de camino con las chicas, canciones de juegos, para saltar la cuerda, etc., aunque también hay canciones exclusivas de los días de Pascua como las *tarares* o el *xímbala*, o las referidas a la merienda de la mona. Se trata de canciones festivas y jubilosas que tienen una gran amplitud de variantes, de una población a otra, en el texto y en la música.

### Canciones de Pascua: a berenar la mona

En los días de Pascua, además de las típicas monas, la cometa y la cuerda para saltar no puede faltar el amplio repertorio de melodías festivas que ahora era el momento de cantar, como por ejemplo: *A berenar la mona*,

<sup>8</sup> ...las matracas consisten en una tabla de madera bien revenida de unos dos palmos de longitud por uno de anchura. A cada cara lleva dos anillas gruesas de hierro que, al sacudir el utensilio, golpean encima de una gruesa cabeza de clavo a modo de picaporte. En la parte de arriba la tabla tiene un agujero para poderla coger y sacudir.

<sup>9</sup> [...] consistían en un receptáculo rígido de forma paralelepédica, con una cavidad interior que amplificaba las vibraciones de la percusión que ejercían sobre ella cuatro mazas, que a modo de picaporte, colgadas dos por lado, por su parte superior, al alzarla y

dejarla caer, servían para producir sonidos no afinados. Estaban fabricadas con madera y tenían un mango por donde sujetarlas e impulsar su movimiento.

<sup>10</sup> Este toque consiste en levantar las campanas hasta colocarlas con la boca hacia arriba y después dejarlas caer a su posición normal, repetidamente.

<sup>11</sup> En Teulada eran famosos los collarones que se sacaban el Sábado de Gloria en la casa del *ti Ramiro*, que pertenecían a los cabaños de la diligencia que, en otro tiempo, unía Teulada con València.

## JA VENIM DE BERENAR

Transcripció: Ximo Sastre

Ja ve - nim, ja ve; nim de be-re-nar... i hem ju - gat a la re-pla - ça. Mos hem be-  
 gut mos hem be- gut... tot el vi... i hem tren - cat la ca-rra-bas - su. A-hi té, a-hi té la  
 se-va fi - lla que mo - str-tro. mon ti-nem... ten un cas, ien un cas que no tor-na - rem al seu no-vien-  
 vi - a - rem... Ta-pu-teu Ma - ri - a, ta - pa - teu... Ta - pu - teu Ma - ri - a, ta - pu - teu...  
 Ta - pu - teu Ma - ri - a que la pun - to - rri - lla se te veu...

*Ja venim de berenar*: esta canción se cantaba en Teulada como epílogo de la celebración de las meriendas de Pascua, justo cuando, de vuelta a casa, las cuadrillas de jóvenes de ambos sexos acompañaban a las chicas, una a una, a sus respectivos domicilios, haciendo hincapié la letra en este hecho: *aquí té la seua filla que nosaltres ens n'anem* (ahí tiene a su hija que nosotros nos vamos). En la transcripción de la canción se ha respetado la letra tal y como fue escuchada de boca de las fuentes orales, es por eso que se encuentran en el texto palabras y expresiones que no son propias del lenguaje normativo, sino del habla coloquial de la calle. (Teulada, 2004). Joaquim Sastre Torrens.

*Balleu pastorettes, La tarara, Ai xúmbala catalaxúmbala, No hi ha "sebo", Vint-i-cinc en un roget, Partírem una magrana, La merda de la muntanya, Ja venim de berenar...*, pero también otras que, aunque no eran propiamente de Pascua, se suelen cantar después de las comidas, como por ejemplo: *Posa vi, Mare, mare, mare el riurau es crema, Don Miguel, No en volem cap, Eres perdineta*, etc.

El tiempo de *Pasqua Florida* despierta la afición por el canto y el sentimiento musical. Muchas de las personas que cantan por Pascua con toda naturalidad no lo suelen hacer de igual modo el resto del año. Junto a las canciones surge un completo conjunto instrumental popular integrado por objetos domésticos que se transforman en improvisados utensilios musicales, de los cuales hablaremos más adelante. Para una mayor comprensión de la tipología y estilo de las canciones de Pascua que se cantan en Teulada presentamos a principio de página, como ejemplo, la transcripción musical que ha realizado Joaquim Sastre Torrens<sup>12</sup> de la canción *Ja venim de berenar*.

### Los instrumentos de raíz popular en tiempo de Pascua

Cualquier objeto que se encuentre sobre la mesa de la comida o en la cocina se puede convertir en instrumento improvisado, que es hecho sonar por personas que, en la mayoría de los casos, no poseen ningún conocimiento musical, pero tienen un amplio sentido del ritmo y de la música de tradición oral.

Se convierten en instrumentos improvisados de acompañamiento, un juego de cucharas, que suplen a las

castañuelas, la botella granulada, que se hace sonar raspando con una cuchara o cuchillo sobre ella, al igual que el rayador del limón, el garbillo del arroz o la *post de llavar*, etc., pero también se utilizan instrumentos que plantean una mayor dificultad a la hora de hacerlos sonar, como por ejemplo la *canyabadada* o *picacanyes* (instrumento idiófono que consiste en una caña seccionada por la mitad, hasta un poco más de la mitad del cilindro. En la parte central se le practica una apertura que le sirve de salida a la caja de resonancia que forma la caña partida. Generalmente tiene unas dimensiones que oscilen entre los 25 y 40 cm. Es un instrumento de gran efecto rítmico y de peculiar sonido), el *garbell* (una herramienta de labor que se ha utilizado como instrumento rítmico colocando en su interior garbanzos o guisantes secos. Pese a su apariencia, no es un instrumento fácil de tocar), o el *cànter i espardenya* (la combinación de estos dos utensilios produce un sonido grave muy peculiar que hace la función de un bombo elemental), entre muchos otros que, por las limitaciones de la comunicación, no podemos entrar a tratar detalladamente.

### CONCLUSIÓN

El desinterés de la sociedad valenciana hacia la cultura de raíz propia, agravada por el proceso de globalización y aculturización de la sociedad mundial, hacen que el maltrecho patrimonio cultural valenciano de carácter inmaterial corra el riesgo, si no se potencia y revitaliza la valiosa y creativa cultura popular, de desaparecer en pocos años.

Son muchas las personas jóvenes que ignoran la existencia de los rituales de Semana Santa y Pascua que hemos expuesto, así como de la existencia de las canciones profanas que les están asociadas, ya que para muchas de ellas estas fechas no son otra cosa que vacaciones. Es por todo ello que queremos lanzar una voz de alarma ante la amenaza del olvido y la progresiva desaparición de la rica expresión musical que se ha transmitido de generación en generación como herencia patrimonial de nuestros antepasados y que ahora está tocado a su fin.

No obstante la delicada situación, queremos incentivar la investigación y ser optimistas, porque aun estamos a tiempo de documentar y divulgar una gran parte del legado musical de nuestra música de raíz que pervive en la memoria de algunas personas que, sumidas en el anonimato, no han tenido la oportunidad de dar a conocer su saber popular, cosa que posibilitará, aunque sólo sea documentalente, transmitir a las futuras generaciones nuestro cuantioso patrimonio musical, aunque

<sup>12</sup> Joaquim SASTRE TORRENS, profesor de piano y director de la *Escola Municipal de Música i Dansa "Javier Santacreu" de Benissa*, ha transcrito la letra y música de las canciones de Semana Santa y Pascua de

Teulada, que, por las limitaciones de espacio en este trabajo, no podemos presentar más que un ejemplo.

los rituales que lo generaron hayan desaparecido. No podemos permitir que la globalización y la despersonalización nos ganen la partida y se pierda irreversiblemente la identidad cultural propia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVER, Antoni M. y B. MOLL, Francesc de. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca - Barcelona: Editorial Moll, 1968 -1975.
- AMADES, Joan. *Costumari Català. El curs de l'any*. Vol. II. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1986.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *El calendari festiu a la València Contemporània (1750-1936)*. València: Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Generalitat Valenciana i Diputació Provincial de València, 1993.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio et alii. *Calendari de Festes Primavera de la Comunitat Valenciana*. València: Fundació Bancaixa, 1999.
- BUIGUES I VILA, Jaume. "La Semana Santa Valenciana: la preponderancia de la Resurrección sobre la Pasión: el caso de Teulada". En *La Semana Santa. Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. ALONSO PONGA, J.L.; ÁLVAREZ CINEIRA, D.; PANERO GARCÍA, P. y TIRADO MARRO, P. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 415-421.
- CENDRA I PIERA, Josep. "Estudi aproximat de la música a Pego". En *Revista Aguait*. Número 6, 1991, pp. 53 -62.
- LLOPIS BERTOMEU, Vicente. *Teulada*. Teulada: Ajuntament de Teulada, 2000.
- MAS CARCELLER, Quim. "Mitraqa-tàraq". En *Setmana Santa 2008 Tarragona*. Sin número, pp. 89-94.
- MONJO PASQUAL, Eugeni Adolf. *Saba Vella*. Teulada: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, 1994.
- MONJO PASQUAL Eugeni Adolf y MAYOR CHOLBI, Josep. *Cançons Nostres*. Teulada: Ajuntament de Teulada, 2004.
- Ordenanzas Municipales de Policía Urbana y Rural de Teulada*. Alacant: Ajuntament de Teulada, 1888.
- PARDO, Fermí y JESÚS-MARÍA, José Ángel, *La música popular en la tradició valenciana*. València: Institut Valencià de la Música, 2000.
- PASTOR, Pasqual; SASTRE, Joaquim y CENDRA, Josep. *El patrimoni musical d'arrel popular a la Marina Alta: el cançonner tradicional de Teulada*. Teulada: Ajuntament de Teulada-ACAT-IECMA, 2004.
- PERIS ALBENTOSA, Tomàs. *Historia de la Ribera. De vespres de les Germanies fins a la crisi l'Antic Regim (segles XVI-XVII)*. *La cultura popular. Volum IV*. Alzira: Edicions Bromera, 2005.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. "El folklore". En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Dir. Gonzalo Badenes Masó. València: Editorial Prensa Alicantina, S.A. - Editorial Prensa Valenciana, S.A., 1992, pp. 421-440.
- SPANU, Gian Nicola. *Sonos. Stumenti della musica popolare sarda*. Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico. Ilisso Edizioni, 1998.
- VIVAEVOCES:**  
Antonio Andrés Mas (1924-2009), Pedro Buigues Oller (Teulada 1928), Sebastià Giner Tro (Teulada 1957), Jaume Ivars Ronda (Teulada 1941), Francisco Morell Bertomeu (Teulada 1928), Pedro Solivelles Pastor (Calp 1933), Ángela Torres Ivars (Teulada 1942), Juan Pascual Vallés Llobell (Teulada 1959), María Vila Buigues (Teulada 1923) y Teresa Vila Buigues (Teulada 1933).



# LA MÚSICA: ELEMENTO DE PROYECCIÓN SOCIAL EN EL DESARROLLO DE LAS COFRADÍAS

María Jesús López Portero  
ARCHIVO MUNICIPAL DE VALDEMORO

Las cofradías, según uno de los estudiosos más acreditados, se definen como asociaciones de personas pertenecientes o no a la misma actividad, en número impreciso, unidos por motivos distintos, bajo el amparo de un santo patrón, organizados de manera determinada, con o sin beneplácito de las autoridades eclesásticas y civiles<sup>1</sup>. A juzgar por un razonamiento muy elemental del siglo XIX no eran sino reuniones de hombres bajo los auspicios de un santo, donde discutían sobre fiestas religiosas e indulgencias, se disputaban los cargos sacramentales y, finalmente, en muchas de ellas, con reglamentos sabios y filantrópicos, se atendía al socorro de los miembros necesitados. En realidad, ejercían una influencia benéfica para extender el espíritu de asociación y el instituto de la caridad<sup>2</sup>.

Pero las cofradías superaron con creces esa definición tan escueta; a tenor de un conocido diccionario de Historia de España<sup>3</sup> verificamos un significado más preciso, al considerar las cofradías como la primera forma de mancomunidad aparecida en la Edad Media, que recoge el espíritu cristiano de hermandad con el impulso de la Iglesia y de sus instituciones. La constitución de una cofradía era labor del grupo que pretendía formarla, cuyo cometido consistía en redactar las normas, presentarlas ante la autoridad competente a fin de obtener la licencia preceptiva y recibir el juramento de los cofrades. El mantenimiento corría a cargo de las cotizaciones de los componentes, entre ellas las derramas solicitadas en caso de necesidad y las multas impuestas por infracción de las ordenanzas, pero también acostumbraban a pedir limosna en festividades señaladas y recibir donaciones de particulares. Celebraban la fiesta patronal con una

misa a la que debían asistir todos los miembros y estaban obligados, además, a velar a los enfermos y encargarse de los costes en caso de fallecimiento de uno de sus asociados. Añadidos a los deberes caritativos existían los compromisos de tipo económico, auténtico auxilio en caso de enfermedad, accidente, vejez, muerte o gastos de entierro, dotación de doncellas pobres, etc., para los integrantes en sus filas. Hay autores que atribuyen su rápida expansión a la respuesta encontrada en la búsqueda de una solidaridad de base que les permitiera escapar de su naturaleza de seres aislados<sup>4</sup>. Durante la Edad Media y gran parte de la Moderna gozaron de gran acogida entre la población por sus fines preferentemente sociales y muestra de ello es la abundante documentación generada y conservada en archivos parroquiales, diocesanos, provinciales, municipales y nacionales.

La imagen externa de las cofradías, aquella que la relacionó con el resto de la comunidad, se apoyó en dos cauces fundamentales de expresión, uno de carácter devoto y otro de contenidos asistenciales, tanto espirituales como materiales. Los principios básicos contenidos en el ideario cofrade fueron el culto divino al patrón bajo cuyo título se habían fundado a quien honraban con procesiones el día de su festividad y actos colectivos de oración y el auxilio benéfico no sólo a sus correligionarios sino también a diferentes convecinos, en especial a pobres, enfermos y marginados; orientado a la compañía y preparación al bien morir, en casos de enfermedad grave, y los preceptivos oficios funerarios en el momento de la muerte. La coexistencia de ambos factores se convirtió en un elemento intrínseco como vía de comunicación entre las hermandades y el pueblo.

<sup>1</sup> SÁNCHEZ, pp. 9-34.

<sup>2</sup> MESONERO, pp. 79-81.

<sup>3</sup> BLEIBERG, t. I, p. 862.

<sup>4</sup> SOBALER, p. II.

Dentro de las múltiples actividades benéficas, eclesiásticas y profanas celebradas anualmente en el seno de las cofradías la más importante era, sin género de dudas, la fiesta principal, oportunidad elegida para reverenciar con el máximo esplendor al patrono de cada hermandad bajo cuya tutela se había constituido. Los encargados de redactar las normas de comportamiento no olvidaron reflejar en el articulado los momentos más trascendentes del año, por lo tanto, en la mayoría de las ordenanzas aparece determinada la fiesta principal, las otras fechas de obligado cumplimiento: Jueves y Viernes Santos, Corpus Christi, ciclos litúrgicos de la Virgen, de Cristo, día de los difuntos, etc.; y la manera oportuna de solemnizarse<sup>5</sup>. Pero, como sucediera con cualquiera de los aspectos contemplados en los estatutos, no todas relataron con la misma minuciosidad los detalles del ceremonial; aún así, en ningún caso faltaron ciertos mecanismos que contribuyeron a ostentar la supremacía, el influjo social y, en síntesis, el lugar ocupado por cada cofradía en el seno de la comunidad, de gran trascendencia en una sociedad fuertemente jerarquizada. A veces en capítulos específicos y otras en los registros contables los cofrades manifestaron por escrito los gastos imprescindibles para conmemorar la fiesta. El análisis de determinados indicadores lleva a plantear diversas hipótesis sobre el impacto sociológico de las cofradías en la colectividad: el estudio de los recorridos procesionales, la música en las ceremonias litúrgicas y las comidas fraternas permite establecer un posible orden jerárquico de las hermandades, en atención al desarrollo de los actos y el presupuesto destinado a ellos.

No cabe duda que las cofradías, en origen, habían estado ligadas, ante todo, al socorro de sus asociados, desarrollando un cometido eminentemente interno, pero si pretendían incrementar los efectivos, gracias al aumento del número de componentes y, en consecuencia, mayores fuentes de ingresos, debían proyectarse hacia el exterior. Mediante manifestaciones ostentosas,

<sup>5</sup> En realidad, los hermanos no hacían sino seguir las instrucciones apuntadas por Alfonso X en *Las Partidas*, cuando aconsejaba a los cristianos honrar a los santos. El Rey Sabio justificaba este precepto mediante tres razones fundamentales: el agradecimiento a Dios porque distinguió a algunos buenos hombres, santificándoles; la gratitud debida a los propios santos, porque merecieron serlo y el ruego a la divinidad para que perdonara los pecados cometidos y facultara el cumplimiento de buenas obras y así poder alcanzar también el halo de santidad. Claro está que tal devoción debía realizarse conmemorando las fiestas estipuladas en nombre de ellos, en las iglesias erigidas en su honor. Una vez planteado el argumento, el monarca definía con exactitud el concepto de fiesta, las diversas clases y cómo habían de guardarse:

“Fiesta tanto quiere decir como día honrado en que los cristianos deben oír e decir e facer cosas que sean alabanza de Dios e su servicio e a honra del santo a cuyo nombre la facen. Et tal fiesta es aquella que manda el apostólico facer e cada obispo en su obispado con ayuntamiento del pueblo a honra de algún santo que sea otorgado por la Iglesia de Roma...

tan en consonancia con la mentalidad y costumbres barrocas, llegaron a alcanzar los objetivos propuestos, es decir, una propaganda positiva para el conjunto de sus actividades, que redundó en la intensificación del prestigio social y repercutió en beneficios económicos añadidos. Las asociaciones utilizaron todos los medios a su alcance, incluso a modo de escenografías en un intento de atraer la atención y el encandilamiento de los demás: procesiones (por el interior del templo o por las calles del pueblo), actos multitudinarios de oración y presencia en las festividades más destacadas.

Con frecuencia, la popularidad conseguida y las prestaciones asistenciales fueron de tal envergadura que suscitaban graves problemas para aquellos pretendientes a inscribirse en determinada agrupación y enconados litigios con otras hermandades. En este sentido hemos de considerar cómo la preponderancia en la comunidad vecinal llegó a convertirse en un elemento relevante que las cofradías pretendieron conseguir sin escatimar esfuerzos. La reafirmación grupal, el prestigio de sus miembros y los principios de honor, honra y dignidad en una sociedad claramente desigualitaria fueron algunas de las razones esgrimidas en los abundantes pleitos mantenidos entre cofradías en la España del Antiguo Régimen<sup>6</sup>. Como ejemplo significativo podemos mencionar el caso de la hermandad de Ánimas de Valdemoro, cofradía cerrada, con un número limitado de asociados, con el propio Ayuntamiento desempeñando el papel de patrono principal; indudables aspectos que le otorgaban una influencia social destacada en el seno de la colectividad; a ello habría de añadir los múltiples sufragios ofrecidos en servicio de la salvación de las almas, garantía de un mejor tránsito hacia la eternidad. Por tal motivo, el hecho de integrarse en sus filas representó para muchos un anhelo de lucha, según aparece en los documentos consultados<sup>7</sup>.

En el amplio elenco de manifestaciones externas uno de los componentes esenciales que formaban parte

...Guardadas deben ser todas las fiestas de que habla en la ley ante de esta, et mayormente las de Dios et de los santos, porque son espirituales, ca débenlas guardar todos los christianos según manda Sancta Iglesia [...] los omnes non deben labrar en ellas aquellas labores que suelen facer en los otros días. Mas débense trabajar de ir apuestamente e con gran humildad a la iglesia [...] et desde que salieren de las iglesias deben decir e facer cosas que sean a servicio de Dios o a pro de sus almas...”.

Primera Partida, título XXV, Leyes I y II, RAMOS, pp. 389-390.

<sup>6</sup> ARIAS DE SAAVEDRA, p. 192.

<sup>7</sup> Citamos como ejemplo el caso de don Francisco Salcedo Escalante, abogado de los Reales Consejos y nieto de uno de los fundadores, Cristóbal del Barco, lo intentó en diversas ocasiones. Tras la negativa reiterada de ser admitido en el lugar dejado libre después del fallecimiento de su abuelo interpuso un recurso ante el cabildo prolongado durante varios años, *Cofradía de Ánimas*, ARCHIVO DIOCESANO DE TOLEDO (ADT) *Cofradías y Hermandades*, Leg. M. 9, exp. II.

de cualquier ceremonia religiosa y, con mayor motivo, de la fiesta principal de una cofradía fue la música. Las impresiones visuales proyectadas en las procesiones mediante las vestimentas especiales de los cofrades, estandartes, imágenes, hachones y demás objetos culturales, unido a los cánticos y sonidos procedentes de efectos musicales, sin duda consiguieron un clímax propicio para determinar la posición en el entramado social, ya que la correspondencia entre los gastos abonados por estos conceptos era directamente proporcional a la categoría de la hermandad. Tengamos en cuenta que, tradicionalmente, se ha considerado a la música como una de las expresiones artísticas más sobresalientes dentro de la Iglesia universal, porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria de la liturgia solemne<sup>8</sup>. Cristóbal de Morales, uno de los más notables maestros de capilla del siglo XVI, afirmaba de esta disciplina artística que si no servía para honrar a Dios o enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres faltaba por completo a su verdadero fin<sup>9</sup>.

En los templos de cierta relevancia existía una capilla musical compuesta por la agrupación de intérpretes encargados de cantar o tocar con el acompañamiento de libros corales e instrumentos al servicio de la propia iglesia, a fin de contribuir al esplendor de las celebraciones culturales; su número variaba en función de las posibilidades económicas de los cabildos y las corrientes imperantes en cada época o región<sup>10</sup>. El conjunto coral fue en aumento a partir de la segunda mitad del siglo XVI, al unísono con la mayor solemnidad de las festividades religiosas; era conocido con el nombre de ministriles y estaba integrado, básicamente, por instrumentos de viento (chirimías, flautas, bajones y sacabuches), acompañados, a veces, por el organista.

### LAS CELEBRACIONES MUSICALES EN LA PARROQUIA DE VALDEMORO

Pese a la desaparición de los libros de fábrica pertenecientes a los siglos XVI, XVII y XVIII del Archivo Parroquial de Valdemoro hay constancia de la importancia concedida a la música por parte de la mayordomía, a tenor de las anotaciones referentes a pagos de instrumentos y salarios de profesionales<sup>11</sup>. Los libros de canturía relacionados en los inventarios indican la especial atención prestada a los oficios de dominicas y ferias, kyries, glorias, credos, sanctus y agnus y la liturgia de Nuestra Señora y de difuntos. Asimismo, contaban con obras dedicadas a solemnizar los maitines de Semana

Santa y Pascua de Resurrección y varios cantorales de órgano con misas, motetes, magnificats, salmos e himnos de autores consagrados del Renacimiento español: Rodrigo de Cevallos, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria. En cuanto a los instrumentistas, sabemos que la figura principal fue el sacristán organista, no el maestro de capilla, como ocurría en otros templos. A finales del siglo XVI ejercía el puesto Juan Martínez por 36 ducados y 20 fanegas de trigo anuales como salario; el contrato suscrito con uno de sus sucesores (1627), Pedro Sánchez, permite dilucidar en qué consistieron las funciones del cargo. Sánchez era natural de Toro y vecino de Madrid, había sido nombrado por el párroco para que durante un año acudiera diariamente, mañana y tarde, a cantar y tañer el órgano en la celebración de los actos litúrgicos. Además, debía enseñar a leer y escribir a los seises que servían en la iglesia y adiestrarles en las disciplinas encomendadas: canto de órgano, canto llano y aprendizaje del instrumento<sup>12</sup>.

El organista estuvo rodeado de cantores y ministriles con honorarios variables en dependencia de los caudales de la fábrica parroquial y del número de componentes, oscilando entre los 80 ducados (30.000 maravedíes) abonados al cantor Miguel Correa (1592) y los 1.700 maravedíes cobrados por José de Torres por igual cometido (1670). El estudio de los documentos indica cómo buena parte del presupuesto era destinado al acompañamiento musical, llegando a representar una de las partidas fijas predominantes: en 1621 los costes superaron el 17% del total, en la década siguiente el 16% y así se mantuvo, de manera más o menos homogénea, hasta finales de siglo, aproximadamente. El afán de los mayordomos parroquiales por dotar a las festividades de un gran esplendor sonoro alertó a los visitadores episcopales que prohibieron sobrepasar los 20 ducados anuales invertidos en este concepto<sup>13</sup>. Los compromisos laborales eran tan numerosos que, a veces, los mismos intérpretes sirvieron a contratistas diferentes, aunque desconocemos si simultanearon los encargos o si aceptaron la mejor oferta. Hay constancia de los casos referidos a Dionisio de Perales, intérprete de bajón, y Juan Sabroso, tañedor de tiple de chirimía, ambos en la nómina de la Parroquia a principios de la segunda mitad del XVII, empleados, a su vez, por la cofradía de San Sebastián para tocar en las fiestas de Santiago, San Andrés, San Blas y San Sebastián entre los años 1649 y 1653<sup>14</sup>; Juan de Logroño, ministril, que cobró 3.400 maravedíes de la cofradía del Rosario; Diego Abarca, corneta, 5.100 maravedíes, José de Torres, cantor, 4.080 maravedíes y la misma cantidad

<sup>8</sup> CATECISMO de la Iglesia Católica, Bilbao, 1993, p. 271.

<sup>9</sup> TORRES, p. 130.

<sup>10</sup> RUBIO, p. 14.

<sup>11</sup> GALLEGO, pp. 244-253. Cuando el autor realizó el estudio tuvo oportunidad de consultar un libro inventario de bienes (1552-1719), varios libros de fábrica (1588-1619, 1621-1695 y 1667-1669), un libro de visita de cuentas de fábrica (1627) y un inventario

de alhajas, ornamentos y demás muebles (1776), todos desaparecidos en la actualidad.

<sup>12</sup> GALLEGO, p. 250.

<sup>13</sup> GALLEGO, p. 251.

<sup>14</sup> Libro de cuentas de la cofradía de San Sebastián, 1650-1685, ARCHIVO PARROQUIAL DE VALDEMORO (APV).

fue abonada a Pedro de Vargas, arpista, por actuar en la festividad de 1679<sup>15</sup>. Una década más tarde recibirían 34.000 maravedís del Santísimo Sacramento<sup>16</sup>. Todos los profesionales mencionados pertenecían al personal habitual de la capilla musical del templo parroquial.

La tendencia seguida por los responsables no difería en absoluto de la norma general, dirigida hacia una mayor complejidad y solemnidad de las festividades, con una repercusión directa en el desarrollo de las capillas de música y de ministriles según avanzaba el siglo XVII<sup>17</sup>. Los desembolsos corales declinaron a finales de la década de los 70, justo cuando en la Parroquia se había llegado a su máximo esplendor con la compra del órgano nuevo<sup>18</sup> a Gabriel Davila Salazar, maestro organero, tasado en 7.000 reales de vellón<sup>19</sup>. Al concluir la centuria la cuantía presupuestaria dedicada a la música desaparecía casi por completo, debido a la pobreza atravesada por la iglesia, suprimiéndose los oficios de cantores y músicos, a excepción del organista<sup>20</sup>. El órgano, pues, fue el único instrumento que no perdió relevancia dentro del patrimonio musical parroquial. En la actualidad se conserva una de las últimas inversiones realizadas a favor de este imprescindible complemento de la liturgia. Pertenece a principios del siglo XVIII (1737) cuando el mayordomo del templo decidió encargar un órgano nuevo al organero y afinador de la capilla real de Palacio, Pedro de Echevarría, según aparece grabado en la inscripción de la tapa. El artífice era uno de los más renombrados de su época y aceptó el compromiso en los mejores años de su producción. El contrato se firmó el 17 de junio de 1735 y en él aparecen descritas las peculiaridades del pedido. La caja sería ajustada con

Antonio Arnudo, maestro tallista de Madrid y el conjunto mantendría una disposición muy similar al recientemente instalado en el vecino municipio de Ciempozuelos, obra del mismo autor<sup>21</sup>.

## LAS COFRADÍAS: PRINCIPALES CLIENTES MUSICALES

Igual interés manifestaron cofradías y particulares por dotar a las festividades de música sacra, con objeto de conseguir un resultado más majestuoso y así exhibir la supremacía en la comunidad. Los testimonios escritos pertenecientes a estos colectivos son abundantes y diversos y podemos verlos en los diferentes documentos generados por las hermandades en el ejercicio de sus funciones, tanto en las ordenanzas, como en los libros de cuentas cofrades<sup>22</sup> y también en los protocolos testamentarios<sup>23</sup> donde aparecen mencionados con frecuencia tanto la cantidad abonada a los intérpretes como el tipo de instrumentos: chirimías, arpas, órganos, clarines y timbales utilizados por los ministriles<sup>24</sup>, a veces llegados desde Madrid. La multitud de ocasiones en las que debían intervenir los conjuntos a lo largo del año, bien en las funciones del concejo o en las organizadas por la clerecía parroquial, cofradías, asistencias a entierros y actos de todo tipo, determinaba en muchas ocasiones la contratación de músicos de la cercana corte. En estos casos no aparecen los nombres de los intérpretes, por lo tanto, suponemos que el motivo no fue contar con los más reputados del momento, sino la acumulación de compromisos. La riqueza de la información proporcio-

<sup>15</sup> *Libro de cuentas del cabildo del Rosario, 1679-1740*, APV.

<sup>16</sup> *Cofradía del Santísimo Sacramento, Libro de cuentas y nombramiento de oficiales, 1632-1690*, APV.

<sup>17</sup> LÓPEZ-CALO, p. 84.

<sup>18</sup> Habían transcurrido apenas setenta y cinco años desde que Juan Brevos, maestro organero al servicio del rey, realizara el mejor órgano para la parroquia tasado en 500 ducados. Pero suponemos que el magnífico instrumento construido por Brevos no duró tanto tiempo porque en 1626 Sebastián de Miranda, organero real, cobró 110 ducados por aderezar un órgano y hacerlo de nuevo, GALLEGO, p. 247.

<sup>19</sup> Carta de pago otorgada ante el escribano Juan Londoño Ibarra, 23 de noviembre de 1669, ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM), protoc. n.º 8.881, f. 711. Lamentablemente, no consta la escritura de obligación suscrita entre el maestro y el mayordomo de fábrica de la parroquia, Francisco Ximénez Correa, donde, sin duda, aparecerían precisadas las dimensiones, el tiempo de ejecución y otros detalles necesarios para comprobar la envergadura de la obra y, por ende, el poderío reservado a la música parroquial en ese momento.

<sup>20</sup> GALLEGO, p. 253. La crisis económica atravesada por la fábrica parroquial era consecuencia directa de la difícil situación sufrida por el municipio desde que optara a la compra de su jurisdicción. La pérdida del yugo señorial había sumido al concejo y mayores contribuyentes de la localidad en un déficit ante la Hacienda regia tan elevado que el monarca hubo de intervenir en su favor, condonando parte de la deuda, *Libro de acuerdos, 1686-1692*, ARCHIVO MUNICIPAL DE VALDEMORO (AMV). Aún así el problema no

acabó de solucionarse pues en 1695 se debía a los acreedores casi 100.000 reales, más los salarios de los distintos oficiales concejiles y del procurador señalado en la Villa de Madrid para la asistencia a los pleitos, además de 2.000 ducados que aún tenía pendientes, *Libro de acuerdos, 1695-1701*, AMV.

<sup>21</sup> VV.AA, pp. 197-198.

<sup>22</sup> Cofradía de la Resurrección, *Libro de cuentas y ordenanzas, 1628-1776*, APV, cofradía del Santísimo Sacramento, *Libro de cuentas y nombramiento de oficiales, 1632-1690*, APV, *Libro de cuentas de la cofradía de San Sebastián, 1650-1685*, APV, *Libro de cuentas del cabildo del Rosario, 1679-1740*, APV, por citar los ejemplos más representativos.

<sup>23</sup> Citamos los casos de Ana Lozano, quien dejaba propiedades suficientes para que de la renta generada cada año se apartaran 100 reales destinados a cubrir el salario de los músicos con chirimías que acompañaban al Santísimo Sacramento, según su testamento otorgado en agosto de 1624, *Libro de la memoria que fundó Ana Lozano, 1620-1746*, APV o Sor María de la Paz (María Correa Ximénez, en el siglo), novicia del convento de la Encarnación, perteneciente a una de las familias con más raigambre de la villa, donante de parte importante de su hacienda en favor de la cofradía de la Minerva y esclavos del Santísimo Sacramento, sitas en dicha comunidad religiosa, a cambio de contar con música de canto de órgano en los oficios celebrados en el monasterio los segundos domingos de cada mes (1629), *Libro 3.º de memorias*, APV.

<sup>24</sup> Las flautas, chirimías, sacabuches, cornetas y bajones tenían como misión principal amenizar las procesiones, las entradas, salidas y otros huecos de la liturgia, RUBIO, p. 16.



nada por los registros corrobora la importancia otorgada a la música en las celebraciones para mostrar el poderío social.

De igual modo el propio Concejo también ordenó un apartado presupuestario específico para contribuir en buena medida a glorificar las fiestas dotándolas del arte de armonizar los sonidos:

“Por cuanto la música de la Parroquia de esta villa y festividades de ella y sus cofradías necesitan de contralto y tiple y a esta villa han llegado D. Pascual de Olleta, músico de contralto y Juan de Peralta, músico de tiple y quieren servir con dicha música y piden de salario 400 reales cada año por lo que toca a las festividades que esta villa tuviere, además del que les diese la dicha iglesia y cofradías. Por tanto, reconociendo lo muy necesario que son dichas voces acordaron que reciban y recibieron por tales músicos a los susodichos, que se les dé de salario de los propios de esta villa 400 reales hasta San Miguel”<sup>25</sup>.

“Esteban Ximénez, regidor del ayuntamiento, señaló de salario a Andrés de Illescas, tamborilero, porque toque cuando se ofrezca y se le ordenare y tenga escuela, siete ducados al año, desde San Juan próximo pasado de este año en adelante”<sup>26</sup>.

No obstante, en el elenco clientelar de la música las hermandades se perfilaron como uno de los usuarios más solícitos. La mayoría de las asociaciones precisaron del acompañamiento musical en las celebraciones principales, a modo de recurso mediático para catequizar al pueblo y conseguir mayor número de seguidores e ingresos. Desde las más antiguas, caso de las Ánimas, cuyos mandatarios requerían los acordes de órgano en las procesiones de los primeros domingos de mes, para difundir de mejor manera la santa devoción, hasta las fundadas a finales del siglo XVII contemplaron en su normativa este recurso:

“Primeramente que en esta hermandad haya doce hermanos sacerdotes y doce seglares [...] Y que en todos los domingos primeros de cada mes hagamos celebrar en la dicha iglesia un aniversario solemne por las dichas ánimas del purgatorio, con túmero en la capilla mayor, cera y música de canto de órgano [...] Y a todo ello hayamos de asistir precisamente los sacerdotes con sobrepellices, cantando y los seglares en la dicha iglesia [...] Que para cada aniversario, en cada primero domingo de mes haya dos hermanos diputados, uno sacerdote y otro seglar, que tengan

cuidado de acudir a hacer el túmero, poner cera y prevenir lo demás necesario para el oficio y pagar los derechos de la música...”<sup>27</sup>.

“Ordenamos que el día del Señor San Juan Bautista y al otro siguiente se digan vísperas y misa solemne del oficio del nacimiento del crucifijo santo con música de canto de órgano y estemos obligadas todas las hermanas a asistir a vísperas ese día por la tarde [...] Ytem ordenamos que se haga otra fiesta con vísperas y misa solemne con música el día de la degollación de San Juan Bautista...”<sup>28</sup>.

“Ytem ordenamos que el día 3 de mayo en que nuestra madre la iglesia celebra la fiesta de la invención de la cruz es nuestra voluntad se celebre la fiesta principal de nuestro patrón y abogado, el Santísimo Cristo de la Agonía y ésta se haga con la solemnidad que se pudiere [...] Y para celebrarla asista y se convide la música y chirimías de la parroquia u otra cualquiera que los mayordomos gustaren...”<sup>29</sup>.

Los gastos destinados a esta partida fueron registrados con puntualidad en los documentos económicos y, de igual modo que ocurrió en la fábrica parroquial, llegaron a ocupar uno de los lugares prioritarios dentro del presupuesto anual. No olvidemos que este concepto constituyó uno de los capítulos importantes dentro de la organización de las principales fiestas cofrades e incrementó en buena medida el desembolso de ciertas cofradías, como es el caso de los 25.092 maravedíes abonados por los mayordomos del Rosario a los ministriles, cornetas, cantores, arpistas, organistas y tenores, presentes en las festividades del año 1679, suponiendo el 44,3% del total<sup>30</sup>. Con seguridad, las asociaciones más prestigiosas de la localidad rivalizaron por dotar a sus actos religiosos de mejores conjuntos corales, al menos los asientos contables reflejan similares sumas invertidas. Sobresale la cofradía del Santísimo Sacramento pues durante un largo periodo mantuvo igual importe aplicado a costear los músicos en las funciones de Santa Ana, Concepción y Corpus Christi; época coincidente con la construcción del nuevo campanario de la Iglesia Parroquial, circunstancia que parece probar una menor cuantía destinada al apartado musical. Aunque no se mencionan en los registros del Santísimo Sacramento, ni en los libros de acuerdos concejiles, posiblemente los actos conducentes a la compra de la jurisdicción por parte de la villa (1684)<sup>31</sup> y, en consecuencia, la ansiada independencia de los dere-

<sup>25</sup> 28 de enero de 1670, *Libro de acuerdos 1669-1678*, AMV.

<sup>26</sup> 13 de julio de 1609, *Libro de acuerdos, 1596-1621*, AMV.

<sup>27</sup> Ordenanzas de la cofradía de las Ánimas (1616), *Fundación de la Hermandad de Ánimas, 1633*, APV.

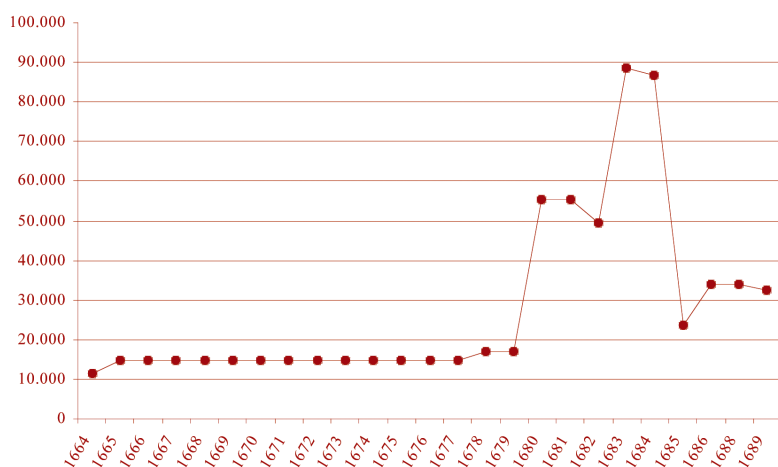
<sup>28</sup> Ordenanzas de la cofradía de la Lámpara de San Juan Bautista (1629), *Cofradía de la lámpara de San Juan Bautista*, ADT, *Cofradías y Hermandades*.

<sup>29</sup> Ordenanzas de la cofradía del Cristo de la Agonía (1688), *Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía*, ADT, *Cofradías y Hermandades*.

<sup>30</sup> *Libro de cuentas del cabildo del Rosario, 1679-1740*, APV, sig. II-50.

<sup>31</sup> A finales del siglo XVII, después de pasar por la jurisdicción de varios señores durante la Edad Moderna, el duque de Lerma entre otros, los valdemoreños emprendieron un intento desesperado de recobrar su libertad y el 20 de diciembre de 1684 obtuvieron la jurisdicción en la persona de Francisco Correa Aguado por derecho de tanteo, imponiendo un censo sobre la cantidad de 21.400 ducados de vellón a favor de Antonio Fernández de Córdoba y Sande; con el consiguiente endeudamiento para los vecinos. *Relación de actos de posesión con motivo de la petición hecha por el representante de Doña María Fernández de Córdoba, 1739*, AMV. Véase, además, BAÍLLO, pp. 14-23.

chos señoriales debió propiciar la celebración de regocijos y acciones de gracias, donde no pudo faltar una de las instituciones más prestigiosas del municipio costean-do el acompañamiento musical, según se puede com-probar en el siguiente gráfico:



Gastos de música, expresados en maravedíes, realizados para la función del Corpus por la cofradía del Santísimo Sacramento (1664-1689). Fuente: Archivo Parroquial de Valdemoro. Elaboración propia.

En conclusión, las cofradías valdemoreñas se comportaron del mismo modo que lo venían haciendo otras fundaciones de similares características en los diferentes puntos de la geografía hispana; la religiosidad popular, muy palpable en el municipio durante toda la Edad Moderna, influyó en la proliferación de unas instituciones con un gran peso específico en la sociedad. La cercanía de la corte, el continuo trasiego de gentes en uno y otro sentido y la situación económica cambiante no hicieron sino estimular una práctica común de los valdemoreños. Seguramente, mediante los rituales litúrgicos, la exteriorización notable de algunas prácticas religiosas y las ceremonias destinadas a honrar a los difuntos lograron establecer un vínculo indisoluble entre las instituciones eclesiásticas, que propagaban una religión “oficial”, y las mentalidades colectivas, propulso-ras de la denominada “religiosidad popular”.

El análisis documental demuestra la intencionali-dad desplegada por ciertas congregaciones para atraerse a nuevos adeptos. Grandes sumas invertidas en acom-pañamiento musical, desfiles procesionales rodeados de un boato tan espectacular como los organizados en ciu-dades con mayor rango y ceremonias litúrgicas imbuidas del más puro espíritu barroco manifiestan una clara intencionalidad de impresionar al pueblo y, a su vez, mostrar qué agrupación mostraba el verdadero poder económico y el consiguiente prestigio social.

**BIBLIOGRAFÍA**

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*. Salamanca: 2002, pp. 759-796.

ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. “Las cofradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen”. En *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 25, 2000, pp. 189-232.

AYARRA JARNE, José Enrique. “La música en las funciones litúrgicas de Semana Santa de la Catedral Hispalense”. En *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. León Carlos Álvarez Santaló et. alii. Sevilla: 1991, pp. 85-110.

BAÍLLO, Román. *Valdemoro*. Madrid, 1891.

BLEIBERG, Germán. *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

GALLEGO, Antonio. “Un siglo de música en Valdemoro: 1582-1692”. En *Revista de Musicología*, v. I, n° 1-2, 1978, pp. 244-253.

LÓPEZ CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

MESONERO ROMANOS, Ramón. “El cofrade”. En *Tipos y caracteres (1843-1862)*. Madrid: 1881, pp. 79-81.

MICHAUD-QUANTIN, P. *Universitas. Expressions du mouvement communautaire dans le Moyen Age latin*. París, 1970. Citado en SOBALER SECO, M.ª Ángeles, “La “Cofradía de nobles caballeros de Santiago” de Soria (1572): un intento frustrado de corporativismo nobiliar”. En *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, n° 12, 1992, 12, pp. 9-29.

RAMOS BOSSINI, Francisco. *Alfonso X, el Sabio. Primera Partida*. Granada: 1984.

RUBIO, Samuel. *Historia de la música española. 2. Desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

SÁNCHEZ HERRERO, José. “Las cofradías sevillanas. Los comienzos”. En *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*. José Sánchez Herrero et. alii. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985, pp. 9-34.

TORRES, Jacinto; GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis. *Música y sociedad*. Madrid: 1991.

VV. AA. *Órganos de la Comunidad de Madrid, ss. XVI a XX*. Madrid: 1999.

# MÚSICA PARA EL II DOMINGO DE PASIÓN: TURBA MULTA DE JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE (CA. 1660-1721)

Clara Mateo Sabadell<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

Muchas son las obras musicales que hoy día permanecen escondidas y olvidadas en el riquísimo Archivo de Música de la Catedral de Valladolid. El propósito de este artículo es dar a conocer una de ellas, compuesta *ex profeso* para Semana Santa. La reciente publicación en ocho volúmenes del catálogo<sup>2</sup> de este archivo constituye sin duda un paso muy importante, ya que proporciona al investigador/músico/musicólogo una visión general del ingente número de obras conservadas, haciendo que por primera vez éstas sean realmente accesibles. Sin embargo, mucha es la tarea pendiente para conocer en profundidad los fondos musicales. Teniendo el catálogo como punto de partida, son necesarios todavía estudios monográficos más pormenorizados, que permitan conocer al detalle la producción musical de cada compositor. La finalidad de estos minuciosos estudios será en última instancia proporcionar un material útil y fiable a los intérpretes, que se encargarán a su vez de que estas obras vuelvan a ser escuchadas.

A continuación se presentará el motete *Turba multa* a 7 voces con acompañamiento compuesto hacia 1690 para el Domingo de Ramos por el entonces maestro de capilla José Martínez de Arce<sup>3</sup>. Esta obra reviste especial interés, no sólo por sus características musicales, sino por el número de fuentes disponibles, una de ellas desconocida hasta ahora. Adaptando el proverbio popular, se podría decir que se trata de un caso de: “partitura descolocada, partitura perdida”. El objetivo principal

será por tanto devolverla al lugar que le corresponde, para así restituir el conjunto original y aumentar las posibilidades de que tal vez algún día pueda volver a ser interpretada.

Primeramente se hará un repaso de la liturgia y significación del día de Domingo de Ramos, analizando también en este apartado el texto del motete y el momento del rito en el que era interpretado. Después, se analizará la obra propiamente dicha, estudiando por un lado las fuentes en que se conserva y por otro, los rasgos musicales más significativos. Por último, tras un breve apartado dedicado a las conclusiones, se presentará a modo de herramienta para los investigadores y músicos, un anexo que contenga una nueva catalogación de la obra en la que quedan recogidas todas las fuentes conservadas.

## EL DÍA DE DOMINGO DE RAMOS

Según Próspero Gueranguer<sup>4</sup>, en medio del duelo de la Semana de Pasión la celebración de la entrada de Jesús en Jerusalén y el nacimiento de un “nuevo Israel” supone un breve momento de esperanza para los fieles. La liturgia de este día está organizada de tal forma que encierre en sí juntamente alegría —al unirse a las aclamaciones con que resonó la ciudad de David— y tristeza —volviendo al curso de sus gemidos por los dolores de su Salvador—. Todo el drama está dividido en lo que podrían considerarse tres actos distintos cuyos misterios e intenciones se resumen a continuación.

<sup>1</sup> Actualmente becaria en fase de contrato dentro del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

<sup>2</sup> LÓPEZ-CALO.

<sup>3</sup> Para más información sobre el compositor y la capilla de música véase: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE y LÓPEZ-CALO.

<sup>4</sup> (Pp. 506-510).

### 1. La bendición de las palmas

Las ramas de árbol reciben con una sola oración, acompañada de la incensación y de la aspersión del agua bendita, una virtud que las eleva al orden sobrenatural y las hace a propósito para ayudar a la santificación de las almas y la protección de los cuerpos y de los hogares. Terminada la bendición se procede a la distribución de los Ramos, que los fieles deben tener con respeto en sus manos durante la procesión. Después, deberán colocarlos con honor en sus casas, como un signo de su fe y esperanza en la ayuda divina.

Después, se lee el Evangelio<sup>5</sup>, la parte en que se narra cómo Jesús entró en Jerusalén montado en una asna y un pollino. Ambos animales tienen una gran carga simbólica. La asna representa al pueblo judío sometido al yugo de la ley, mientras que el pollino —que nadie había montado todavía— representa la gentilidad no subyugada por nadie. Como es bien sabido, la suerte de ambos pueblos iba a ser decidida dentro de unos días. El pueblo judío será desechado por no haber recibido al Mesías; en su lugar Dios elegirá al pueblo gentil, indómito hasta entonces, pero que se convertirá en dócil y fiel.

A su entrada, Jesús es aclamado por una turba de judíos que se encontraban reunidos en la ciudad para celebrar la Pascua y que sale a recibirle con palmas y gritos clamorosos. El cortejo que iba acompañando a Jesús desde Betania se confunde con esta multitud ferviente de entusiasmo; unos tienden sus vestidos por el camino, otros enarbolan ramos de palmera a su paso. Resuena el grito de “Hosanna” y recorre la ciudad la noticia de que Jesús, el hijo de David, entra en ella como Rey.

Tras la lectura, empieza el segundo acto:

### 2. La Procesión con los Ramos benditos

Al empezar la procesión pueden cantarse varias antífonas, según la oportunidad. El motete que aquí se presenta musicaliza la tercera de ellas. Se trata de un texto muy breve, que describe las aclamaciones de la multitud de judíos arriba mencionada: “Una gran muchedumbre que había venido a la fiesta, aclamaba al Señor: ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! Hosanna en las alturas”. En latín: *Turba multa, quae convenerat ad diem festum, clamabat Domino: Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.*

Al terminar la procesión se pasa ya al último acto:

### 3. La lectura de la Pasión

Constituye una vuelta a la tristeza y gravedad “olvidadas” en los dos actos anteriores.

### TURBA MULTA DE JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

Dentro del repertorio de composiciones en latín escritas por José Martínez de Arce, *Turba multa* es la única obra que se conserva dedicada al Domingo de Ramos. Se trata de un motete a siete voces distribuidas en dos coros (SST, SATB), con acompañamiento de órgano y arpa.

#### A) FUENTES

Cuando se habla de fuentes musicales de finales del siglo XVII, se considera “partitura” o “mano de borrador” al papel escrito por el compositor, en el que aparecen juntas todas las voces. Cuando iba a ser interpretada, se encargaba a un copista que escribiera cada una de las partes en papeles distintos, para después entregárselos a los músicos. El conjunto de estos papeles es lo que se conoce como “juego de partichelas”<sup>6</sup>. El interés de la partitura —que suele tener una grafía menos cuidada—, reside en que se trata de una fuente de primera mano, escrita por el compositor. El hecho de que existan juegos de partichelas de una obra determinada, indica que ésta tuvo la entidad suficiente como para llegar a interpretarse y merecer el esfuerzo y el dinero que suponía su copia.

Del motete *Turba multa* se conservan en el archivo vallisoletano no una, sino **dos** partituras<sup>7</sup> y un juego completo de partichelas<sup>8</sup>. El objetivo fundamental de este apartado es sacar a la luz una de ellas, que hasta hoy permanece disgregada del resto como consecuencia de una incorrecta catalogación, para así poder reconstruir y devolver su coherencia original a lo que en su día debió de ser un conjunto. De ahora en adelante —en aras de una mayor claridad— se asignará una letra a cada fuente: “A” se corresponderá con la primera partitura (70/302), “B” con la segunda (70/473)<sup>9</sup> y “C” con el juego de partichelas (67/22).

En el tercer volumen del citado catálogo, “A” y “C” se encuentran en un mismo registro dentro del apartado de “obras en latín-Semana Santa”<sup>10</sup>. Por otro lado, “B” aparece en el apartado “varia” (sección de “dudosos”)<sup>11</sup>. Leyendo estos registros, nada lleva a pensar que se trate de una misma obra. Sin embargo, un estudio detallado de los *incipits* musicales demuestra que la música de ambos es la misma. Este hecho se ve confirmado por la consulta directa de los tres documentos, que conduce a hallazgos todavía más sorprendentes. La comparación más atenta, pone en evidencia que no se trata de una misma obra, sino de **dos versiones** diferentes: una pri-

<sup>5</sup> Mateo 21, 1-9.

<sup>6</sup> Este término también se puede encontrar escrito a la italiana: *particella*.

<sup>7</sup> Signaturas: 70/302 y 70/473.

<sup>8</sup> Signatura: 67/22.

<sup>9</sup> Aunque no tiene relación con esta obra, es importante señalar que en el vuelto de 70/473 ARCE comenzó a escribir otro motete

a 7, “de rogación”. No está muy claro si lo compuso después y lo dejó inacabado o si lo compuso antes, lo abandonó y después aprovechó el papel que quedaba. Hay pentagramas dibujados a mano alzada, aunque están vacíos.

<sup>10</sup> LÓPEZ-CALO, p. 47, n° 3.796.

<sup>11</sup> LÓPEZ-CALO, p. 64, n° 3.836.

mera más extendida (“A”) y una segunda con dos frases menos (“B” y “C”).

¿Qué conclusiones se pueden sacar de estos nuevos datos? ¿Por qué José Martínez de Arce hizo este recorte? Tal vez, simplemente, la duración de la obra no se adaptara a las necesidades del ritual en que estaba inserta. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿qué características tiene el fragmento recortado que justifiquen su eliminación? Lo que más llama la atención es la presencia de dos “mi” y dos “fa” agudos en la voz de tiple I° de primer coro. Tal vez el músico encargado de esta voz no era lo suficientemente bueno como para subir a estas notas cómodamente. Sin embargo, de haber sido ésta la única razón, lo más lógico es que Martínez de Arce se hubiera limitado a cambiar la melodía del tiple.

Por otro lado, resulta significativo que pusiera la firma y el texto completo en “A”, pero no en “B”. A lo mejor en aquélla disponía de más tiempo, o no pensó que fuera a tener que escribir una segunda versión. Por eso, cuando se vió obligado a hacerla, no cuidó tanto los detalles como al principio.

En último lugar, si se analiza detenidamente el formato de las partituras, resulta muy llamativo que la grafía en “B” sea mucho más pequeña y apretada que en “A”. ¿Tendrá este hecho relación con la necesidad de acortar? Podría decirse que el propósito perseguido por Martínez de Arce en esta segunda versión era “que la obra cupiera entera en una página”. Para ello adoptó dos soluciones: quitar dos frases musicales (1) y reducir el tamaño de la escritura (2), logrando así su objetivo.

Aunque todas estas suposiciones no dejan de ser meras elucubraciones, porque no existen datos objetivos que las corroboren, cabe preguntarse de todos modos: ¿hasta qué punto elementos ajenos a la música podían condicionarla? También resulta muy interesante reflexionar acerca de cómo el proceso compositivo queda plasmado en el papel y se puede intuir a través de un análisis detenido de los elementos gráficos y formales.

Por su parte, el juego de partichelas (de copista) tiene la clásica tipología de este tipo de fuentes: formato apaisado y claras evidencias de haber sido doblado por la mitad. En el vuelto del último folio tiene copiada una especie de “portada” que era lo único que quedaba a la vista cuando se guardaba el juego plegado en dos mitades. Las portadas podían ser más o menos decoradas y muchas veces ofrecen valiosa información acerca de las obras que contienen. En el caso presente, se trata de una inscripción muy sencilla, que incluso podría ser autógrafa de Martínez de Arce: “Motete a 7 | de la dominica yn palmis | de el m[aestr]o D. Joseph Martt[ine]z de Arze”. Como se ve, aunque no especifica el año, sí que indica claramente el autor y la festividad para la que fue compuesta la obra.

## B) MÚSICA

De todos es sabido que leer sobre una música que no se puede escuchar, es todavía mucho más difícil que

imaginarse una obra pictórica o escultórica partiendo de una descripción detallada. Sin embargo, se hará lo posible para acercar esta música al lector, con la esperanza de despertar el interés de los intérpretes y que algún día pueda volver a ser interpretada. A falta de poder presentar aquí una edición crítica completa, se comentarán muy brevemente los rasgos musicales más relevantes.

En esta obra, se aprecia una primacía del texto, que es el que articula las frases musicales. No se puede hablar de secciones, sino más bien de versos, separados por silencios y cadencias. Además, en algunos momentos se detecta una clara voluntad de la música por emular el significado de las palabras. Hay un continuo diálogo entre el primero y el segundo coro, que se traduce en la alternancia de fragmentos contrapuntísticos con otros mucho más homofónicos, en los que suenan todas las voces.

Aunque no se puede hablar de contrapunto en el sentido más estricto de la palabra, sí se pueden distinguir distintos “motivos” que van pasando de una voz a otra. Por ejemplo, al inicio las palabras *turba multa* van relacionados con dos temas musicales que podrían considerarse “paralelos”. Mientras que el primer coro realiza una melodía ascendente: *Tur* (sol-la-sib-do-re)-*ba* (la) *mul*-(do)-*ta* (sol), el contralto y el tenor del segundo coro acompañan las dos palabras iniciales con un tema descendente. La entrada escalonada de las distintas voces entonando este tema, acentúan la sensación de multitud, que culmina cuando suenan los dos coros al completo. También es destacable el carácter melismático de la sílaba *tur*, que es en la que se realiza el ascenso/descenso, dependiendo de la voz. Tímbicamente, se trata de una obra esencialmente vocal. Los instrumentos tienen función de meros acompañantes que no tienen un vocabulario musical propio. De hecho, el órgano dobla el bajo del segundo coro.

¿Varía la música de una versión a otra? Muy poco. En la versión abreviada, las primeras notas después del corte difieren ligeramente de la que se podría considerar versión “original”. Sobre todo en el segundo coro y el bajo. Sin embargo, tras un compás escaso de transición, la música es exactamente igual.

## CONCLUSIÓN

Por un lado, este conjunto obliga a revisar la tendencia general de considerar la partitura como la fuente primaria más fiable. Si se hubieran conservado tan sólo “A” y “B”, únicamente se sabría que Martínez de Arce escribió dos versiones de un mismo motete. “C”, a pesar de no ser autógrafa responde a la pregunta: ¿cuál de las dos versiones escucharon los vallisoletanos el día de Domingo de Ramos? Es cierto que cabe la posibilidad de que hubiera un juego de partichelas de cada versión, pero es muy poco probable.

Por otra parte, se pone en evidencia la necesidad de una revisión detallada del catálogo para rescatar fuentes que, como la partitura “B”, se encontraban perdidas, no

por ser omitidas, sino por encontrarse descolocadas en un apartado que no les correspondía. Se desconocen las razones por las que las tres fuentes aquí presentadas se hallan hoy día conservadas en ubicaciones tan dispares. Lo que esperamos haber puesto en evidencia son las consecuencias de esta separación, que desvirtuaba el conjunto original y hacía que la obra y su proceso de composición no pudieran ser apreciados en toda su complejidad. Con este artículo se ha tratado de restituir la coherencia original de la única obra conservada de José Martínez de Arce para el día de Domingo de Ramos, que tiene el interés añadido de presentar evidencias de dos fases en su creación: una inicial más larga y una segunda, abreviada.

Ahora está en manos de los intérpretes interesados en la música para Semana Santa, elegir una u otra versión, para que este motete pueda volver a ser escuchado.

## ANEXO

Para una mayor claridad y también como herramienta para investigadores e intérpretes, se presenta a continuación una propuesta de ficha en que se cataloga de nuevo este motete, teniendo en cuenta los nuevos datos disponibles, con el esquema siguiente:

### TÍTULO

#### Observaciones generales.

**Ubicación, tipo de fuente, signatura.** Encabezado/ Portada. Nombre de autor. Año. Plantilla. Observaciones sobre plantilla. Letra.

Nº de folios. Medidas. Nº de pentagramas-nº de sistemas por página. Grafía musical. Grafía literaria.

#### Observaciones.

### TURBA MULTA

Existen dos versiones, una más larga y una segunda con dos versos menos. La primera se podría considerar como un primer borrador del que no hay partichelas (“A”) y la segunda una versión definitiva que sí las tiene (“B” y “C”).

**A. E-Vc, partitura manuscrita, 70/302.** “Motete a 7 del Domingo de Ramos”. M[aestr]o Martt[íne]z. Sin año. SST, SATB, ac. Los coros vienen especificados como 1º y 2º. La parte de acompañamiento está escrita en la parte inferior del folio. Todas las voces tienen la letra completa.

I folio. Medidas: 217x310. 20 pentagramas, distribuidos en cinco sistemas. Grafía tanto musical como literaria parece de Martínez de Arce.

**B. E-Vc, partitura manuscrita, 70/473** “Motete a 7”. Sin nombre de autor. Sin año. Los coros no están especificados. La parte de acompañamiento —denominada “g[enera]l”— está escrita al final del folio. La letra no está completa.

I folio. Medidas: 215x310. 20 pentagramas, distribuidos en cinco sistemas. Grafía tanto musical como literaria parece de Martínez de Arce.

En el vuelto del folio hay un “Motete a 7 de rogación”, incompleto, sin texto, fecha, ni nombre de autor.

**C. E-Vc, partichelas manuscritas, 67/22** “Motete a 7 | de la dominica yn palmis | de el m[aestr]o D. Joseph Martt[íne]z de Arze”. Sin año. SST, SATB, órgano, arpa. Cada uno en un papel diferente.

8 folios y I bifolio. Medidas: 310x215. 3 pentagramas. Grafía tanto musical como literaria parece de copista. Portada autógrafa.

Muestran evidencia de haber sido dobladas por la mitad, como se solía hacer con este tipo de fuentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. Voz “MARTÍNEZ DE ARCE, José”. En *Diccionario de la música hispana e iberoamericana*. Vol. 7. Coord. CASARES RODICIO, Emilio. Madrid: S.G.A.E, 2000, pp. 273-275.
- GUERANGUER, Próspero (Ed.). “Domingo segundo de Pasión o domingo de Ramos”. *El año litúrgico*. Burgos: Editorial Aldecoa, 1956, pp. 506-525.
- LÓPEZ-CALO, José. “Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX”. Vol. III de *La música en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.
- MATEO SABADELL, Clara. “Semana Santa en el Valladolid del siglo XVIII: la música en la catedral”. En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. ALONSO PONGA, José Luis, ÁLVAREZ CINEIRA, David, PANERO GARCÍA, Pilar y Pablo TIRADO MARRO. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 343-347.
- RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- SÁNCHEZ RUIZ, Valentín M.<sup>a</sup>. “Domingo II de Pasión o de Ramos”. *Nueva Liturgia de la Semana Santa*. Ed. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, 1956, pp. 63-100.

# CANTOS PROCESIONALES DE SEMANA SANTA EN VILLAVIEJA DEL CERRO (VALLADOLID)

M.<sup>a</sup> del Sagrario Medrano del Pozo  
ESCUELA DE ARTE Y S. C. Y R. DE B.C. DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

Villavieja del Cerro es un pequeño pueblo vallisoletano, una pedanía que pertenece al municipio de Tordesillas. El número de habitantes censados sobrepasa en muy poco al centenar y más de la mitad de la población está por encima de la edad de jubilación. Ha sido este sector de la población el que me ha permitido conocer el legado artístico y cultural con que contó el pueblo hace ya tantos años que los habitantes de menos de cincuenta años no han podido disfrutar. En su memoria quedaron las líneas melódicas, quizá no escritas hasta hoy en papel pautado, de infinidad de canciones que se sucedían en las festividades del pueblo, en los días señalados del ciclo de la vida como nacimiento y bautismo, noviazgo y boda y el último acompañamiento en el día de la muerte; también en las tardes de invierno en torno al hogar se cantaban canciones que iban pasando de padres a hijos permaneciendo en aquellos que tenían un gusto especial para repetir las y un oído, quizá más afortunado, para entonarlas a su vez ante el grupo. Durante tres veranos consecutivos, los correspondientes a los años 1999, 2000 y 2001, realicé un trabajo de campo sobre la música de tradición oral que intuía podía permanecer en la memoria de mis paisanos. Entre la música grabada y recopilada estaban los cantos procesionales de la pasión y muerte de Cristo y los dolores de su Santa Madre, de los que tanto había oído hablar a lo largo de mi vida. Sorprendentemente de todas las obras recopiladas fueron estas las más valoradas y las que más aprecio recibían de mis informantes. Y a ellas y otras tradiciones de Semana Santa hago referencia en este breve artículo.

## EL ESPACIO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Los actos más importantes de este tiempo de Pasión transcurrían entre la gran iglesia de Nuestra Señora de la

Asunción, que por fortuna posee el pueblo y la ermita, hoy en ruina total y cerrada al culto, del Bendito Cristo del Humilladero. De él quedan las paredes de piedra, pero su valiosa cubierta mudéjar yace destrozada en el interior de la ermita. Ambos espacios religiosos están situados en los dos extremos del pueblo y en el medio la espaciosa Plaza de Marina Martín. Alguna de las calles por las que han transcurrido las procesiones poseen nombres tan apropiados como Calle de la Pasión o Calle del Humilladero. Estas calles coinciden con las de más bullicio y tránsito y no sólo en los días festivos.

## LA SEMANA SANTA

Poco tiempo antes de Semana Santa, se celebraban en el pueblo “las Misiones.” Llegaban unos misioneros a predicar y preparar con actos de penitencia y caridad a los feligreses, para crear un estado de espíritu propicio a tan importante celebración que se aproximaba. Estas “misiones” se realizaban en todos los pueblos y también servían para encontrar vocaciones de misionero entre los jóvenes de estas poblaciones. Para predicar durante la Semana Santa (el Domingo de Ramos, el día de Jueves Santo, Viernes Santo, Sábado Santo y Domingo de Resurrección) el párroco del pueblo buscaba a algún sacerdote de prestigio de Valladolid o de Tordesillas, que permanecía esos días viviendo con alguna familia del pueblo. El Domingo de Ramos, como en todos los pueblos se celebraba la Santa Misa y se repartían los ramos de olivo.

## JUEVES SANTO

El día de Jueves Santo, los cofrades de la Cofradía del Santísimo, a la cual sólo podían pertenecer varones, se encargaban de preparar el “monumento” en uno de los altares laterales del templo. Un altar espectacular con

numerosas escalinatas en las que los fieles iban depositando unas hermosas velas con el nombre grabado, con la intención de llevar a casa la parte de vela que no se hubiera derretido, pues es tradición que las velas que han estado en presencia del Santísimo protegen de los rayos en los días de tormenta. También preparaban las cortinas para tapar las ventanas y que quedara todo a oscuras mientras se realizaba el oficio de tinieblas. El día de Jueves Santo se realizaba el lavatorio de pies, el traslado de la eucaristía al monumento y por último se colocaban paños tapando a las imágenes de los altares, se retiraban sabanillas, flores, velas y cualquier otro adorno de éstos, concentrando la atención en el nuevo altar del Santísimo. Durante los oficios de tinieblas se hacían sonar las carracas que serían las que recorrerían el pueblo anunciando los distintos actos y procesiones pues las campanas quedan en silencio hasta el sábado por la noche cuando anuncian la resurrección. Tras acabar todos los actos los cofrades del Santísimo con sus varas correspondientes se colocaban por parejas haciendo turno de vela al Santísimo. Permanecían desde el jueves por la tarde hasta el sábado a media mañana que comenzaban los preparativos de la resurrección. Los demás fieles acudían, a rezar algún viacrucis o hacer oración, de día o de noche cuando les parecía conveniente. A última hora solía ser el predicador invitado el que hacía una reflexión o pequeño sermón.

### VIERNES SANTO

Por la mañana ya había actos religiosos, y los oficios al final de la mañana. Por la tarde la procesión con una imagen de Cristo crucificado y la talla de vestir de la Virgen. Se la vestía de terciopelo negro y salía como Virgen de la Soledad. Con los dos sacerdotes iba el sacristán y los monaguillos. También en la cabecera se colocaban las mejores voces masculinas del pueblo: el señor Marcial Peláez, el señor Francisco San José, el señor Serafin y creen que pudo ir el señor Concordio. Detrás de las imágenes todo el pueblo, las muchachas jóvenes que podían, iban vestidas de manolas, todos cantaban a la Virgen el “Salve Virgen Dolorosa.” Se cantaba el Viacrucis, pero la melodía que a todos emocionaba hasta llorar era la de “Jesús tan afligido” Esta canción la cantaban de modo responsorial, el señor Francisco, el señor Marcial y quizás alguno más, entonaban las estrofas y el pueblo contestaba “Llorad pues ojos míos, Llorad por vuestro amado.” El viacrucis era cantado y se hacía una parada cuando comenzaba una nueva estación, era el texto de la canción el que marcaba el lugar donde había que detenerse, no había ninguna cruz u otro tipo de señal. Al llegar a la ermita del Bendito Cristo realizaban una estación y cantaban alguna otra canción del repertorio de Semana Santa y se volvía a la iglesia por el mismo camino por el que había ido todo el pueblo interpretando los cantos procesionales. Sobre las diez

de la noche tenía lugar en la iglesia la predicación de otro de los sermones importantes de esos días y continuaba el turno de vela toda la noche. El texto de esta obra muy sencillo insiste en dar una imagen musical que se correspondía perfectamente con la iconografía de las imágenes devocionales del pueblo y en general de toda la zona: Cristos sufrientes mostrando las llagas y heridas ensangrentadas para mover a la compasión de los fieles. Vírgenes Dolorosas o de la Soledad mostrando el dolor y desamparo ante la muerte del hijo. ¡Quién iba a permanecer impasible ante tanto dolor! En Villavieja no encontramos pequeños ni grandes pasos procesionales y supongo que era la norma general de los pueblos pequeños. Por ello, es en los textos y en el dramatismo de estos cantos procesionales donde aparecen las imágenes que pueden incitar a la expresión de estos sentimientos emocionales que en las grandes ciudades pueden aparecer al paso de las imágenes de las cofradías. Es otra forma artística cargada de simbología y muy sencilla de llegar al alma de la gente.

### CÁNTICOS PROCESIONALES

Viernes Santo *Jesús tan afligido*

Je - sús tan a - fligido, Je - sús atormentado  
 Llorad pues ojos míos, llorad por vuestro amado.  
 Venid venid lamento, cercad mi corazón  
 Pues canto tu pasión, Jesús y tu tormento  
 Enciendan mis acentos el pecho más helado  
 R. Llorad pues ojos míos llorad por vuestro amado.

*Jesús tan afligido, Jesús atormentado*  
*Llorad pues ojos míos, llorad por vuestro amado.*  
*Venid venid lamento, cercad mi corazón*  
*Pues canto tu pasión, Jesús y tu tormento*  
*Enciendan mis acentos el pecho más helado*  
 R. Llorad pues ojos míos llorad por...  
*¡Oh rey esclarecido! Por qué Señor te humillas?*  
*Y doblas las rodillas a Judas fementido.*  
*Sabed que os ha ofendido, y a muerte sentenciado.*  
 R. Llorad pues ojos míos...  
*Salid pues a cumplir la orden de tu Padre.*  
*Decidle a vuestra Madre que os vais para morir.*  
*¡Oh como habéis de herir su corazón sagrado!*  
 R. Llorad pues ojos míos llorad por...  
*¡Oh dulce Madre mía tu bendición espero!*  
*Yo por los hombres quiero dejar tu compañía.*  
*La voz suspendería, en lágrimas bañado.* R. Llorad pues ojos míos...  
*Sigue alma a tu Dios, al huerto allí caminas.*  
*Allí su faz inclina, el dulce Redentor.*  
*La sangre y el sudor, le tiene acongojado.* R. Llorad pues ojos míos...  
*Ya llegan los sayones y Judas a prenderle.*  
*Ya llegan a ofenderle con golpes y baldones.*  
*Con rígidas prisiones le llevan maniatado* R. Llorad pues ojos míos...



Jesús ¿a dónde vas atormentado y preso?  
De un amoroso exceso aprisionado estás.  
Pues del injusto Anás permites ser juzgado R. Llorad pues ojos míos...  
¡Oh cómo te reprende el juez airado y fiero!  
Y a ti manso Cordero ninguno te defiende.  
Más ¡ay! que ya pretende herirte un hombre airado.  
R. Llorad pues ojos míos...

Allí un hombre aleroso con ira arrebatada.  
Le dio una bofetada a mi querido esposo.  
Quedó su rostro hermoso herido y maltratado. R. Llorad pues ojos míos...  
Llorad amargamente ¡oh ángeles de paz!  
Al ver herir la faz de Dios omnipotente  
¡Oh que dolor se siente su rostro delicado! R. Llorad pues ojos míos llorad...  
Ya os llevan en prisiones Jesús ante Pilatos.  
Y los hombres ingratos infaman tus acciones.  
Braman como leones que seáis condenado. R. Llorad pues ojos míos llorad...  
Pilatos fementido manda sin causa alguna.  
Atar a una columna a mi Dios afligido.  
Allí de sus vestidos fue luego desnudado. R. Llorad pues ojos míos llorad...  
Ya con furor y saña le azotan cruelmente.  
Y el Cordero inocente está con paz extraña.  
¡Oh cuanta sangre baña! su corazón desangrado. R. Llorad pues ojos míos...  
Ya mi Jesús os veo de espinas coronado  
Y el rostro abofeteado y con saliva feo.  
Atado como reo y todo ensangrentado... R. Llorad pues ojos míos llorad...

Un canto de procesión muy conocido en casi todos los pueblos de Valladolid y que se entonaba también en Villavieja en la procesión del Viernes Santo es el siguiente:

**Título: Versos de la Pasión de Cristo**

Sabiendo ya Cristo se acerca su tiempo,  
Para padecer terribles tormentos...  
Y que por el hombre fiador ha salido  
Y para que goces su reino divino.  
Congrega a los doce del sacro colegio,  
Por darles a todos de todo su cuerpo.  
El pan consagrado por su misma boca,  
Misterio que hizo en aquella hora.  
Después de todo esto con grande humildad,  
Postrado en la tierra la Suma bondad.  
Con una vacía y un lienzo ceñido,  
Se fue para Judas con rostro benigno.  
Lavarle los pies con grande humildad,  
Por ver si aquel alma podía ablandar.  
Y aunque amoroso los pies le apretaron,  
Más duro que un bronce está en su pecado.  
Se fue para Pedro le dice amoroso,  
Esto que yo hago hacédlo vosotros.

## SÁBADO SANTO

El Sábado Santo, se iba desmontando el monumento y preparando la iglesia para la solemnidad de la Pascua de Resurrección. Este día se organizaba un grupo petitorio encabezado por el señor alcalde con el teniente- alcalde y secretario además de algunos cofrades de la Cofradía del Santísimo e iban casa por casa llamando en todas las del pueblo pidiendo para pagar al predicador en dinero y también en trigo pues llevaban un animal con unos sacos admitiendo el pago en especie,

cuando llegaban a la casa del alcalde o de alguno de los que salían a pedir, les tenían preparado unos dulces y bebidas y refrescos y pasaban a descansar un poco y tomar algo del convite. Ese mismo día salían los monaguillos con el sacristán también pidiendo para ellos. Estos tenían una canción propia que cantaban y que decía así.

## CANCIÓN DE LOS MONAGUILLOS

Ángeles somos, del cielo venimos  
cestas traemos, huevos pedimos  
harina pa` la hostia, para Jesucristo  
que viene de camino.  
Quien diere uno, será hijo suyo.  
Quien diere dos será hijo de Dios.  
Quien diere tres será de s. Andrés.  
Quien diere cuatro será de s. Pablo...  
Quien diere cinco será del Paraíso.  
De nuestra Señora lavada la cara con agua rosada.  
Los pies de la cruz. Pater noster, amen Jesús.

Por la tarde tenía lugar la misa de Pascua de Resurrección. Durante el transcurso de la misma se procedía a la bendición del agua bendita y al terminar los actos litúrgicos las señoras que habían llevado un cubo o caldero lo llenaban del agua bendita para repartir por toda la casa mientras iban recitando:

Agua bendita de Dios consagrada  
Quita pecados y salva nuestra alma

## DOMINGO DE RESURRECCIÓN

Se procedía a la misa y tras ella la procesión del encuentro. La Virgen salía de la iglesia con un vestido de flores cubierto con un gran velo negro por encima y al llegar a la mitad del recorrido se encontraba con una imagen de Jesús que hacía de Cristo resucitado y que procedía de la ermita del Bendito Cristo y tras los arrodillamientos de ambas imágenes se quitaba el velo negro de la Virgen mientras las campanas volteaban.

## ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS CANTOS PROCESIONALES

El origen no está claro, algunos pudieron ser introducidos durante las misiones, pero otros parece ser que son de épocas inmemoriales es decir de siglos atrás y han ido sufriendo modificaciones en el texto y en la melodía. En el texto era fácil observar leyendo los "cancioneros" pues enseguida se encontraban variantes, un verso en el que aparecía una palabra diferente de un cancionero a otro. Se tomó la que más veces aparecía repetida. Las diferencias en la melodía eran más complicadas. ¿Porqué uno lo cantaba de una manera y otro de otra? Se buscó también el mayor número de coincidencias aunque se tomó nota de estas pequeñas variantes. Estos cantos que unían a todos, que producían casi una catarsis colectiva, de pronto dejaron de interpretarse. Hay muchas posibles

explicaciones de la causa. El Bendito Cristo comenzó a tener unas grietas y no se hizo nada hasta que vieron que era peligroso permanecer dentro pues el derrumbe podía acaecer en cualquier momento. Se vendió la gran lámpara que lo iluminaba día y noche a un restaurante de los alrededores de Valladolid, se sacaron las imágenes y demás amueblamiento, se cerró la puerta, se hundió y así sigue. Naturalmente en el momento en el que se cerró, las procesiones dejaron de ir. El cambio de los sacerdotes hizo que entraran aires de renovación, se hizo un coro que aprendió nuevas canciones. La Iglesia como institución introdujo cambios sustanciales, se suprimió el oficio de tinieblas del Jueves Santo. Se cambió el idioma en vez de misa en latín al castellano. A partir del año 1958 hay modificaciones en el recorrido de la procesión y se aprenden nuevas melodías litúrgicas y poco a poco fueron cayendo en el olvido los cantos procesionales.

### LOS INTÉRPRETES

Cuando comencé el trabajo de campo pude escuchar y grabar tras la misa de un domingo por la mañana del mes de agosto de 1995, al señor Marcial que entonces tenía ochenta años con una voz firme y bien timbrada e interpretó estas canciones acompañado por el coro de informantes con una media de edad de setenta años. La emoción nos invadió a todos, el señor Marcial hacía más de cuarenta años que había dejado de cantar, el reencuentro con los recuerdos de juventud de todos ellos y el escuchar esas canciones por primera vez tan cargadas de sentimientos y emociones hizo que aquella experiencia me conmoviera profundamente y permanezca en mi memoria de forma imborrable. En años

posteriores recogí bastante material musical, pero aquel momento tan especial no se volvió a repetir. El otro gran intérprete reconocido por cuantas personas lo escucharon alguna vez fue el señor Francisco San José, aunque lo conocí, no lo escuché nunca cantar; de él opinaba el señor Marcial que tenía una gran potencia y que llenaba con su voz el espacio. La dulzura en el timbre la encontraron en la voz del señor Marcial, tenía el timbre con muchos armónicos, el buen gusto en la interpretación y un oído muy fino. Su hermano Serafín también cantaba con ellos y alguna vez lo oí cantar, pero no participó en ninguna de las grabaciones al contrario que su esposa Honorina. Las voces femeninas recordaban y cantaban las melodías, parte de las letras las tenían memorizadas y las otras aparecieron en pequeños “cancioneros,” cuadernos de rayas con el lomo cosido para que no se perdiera ninguna de las hojas y que la mayoría había realizado en su juventud cuando contaban con dieciocho o veinte años fueron: Victorina del Pozo Gutiérrez, Avelina Villalón, Emiliana Gutiérrez, Pilar Peláez, Natividad Villalón, Josefa Gutiérrez, Servilia Diez, Antonia Peláez, Honorina Peláez, Eusebia Escudero, Dori Cano.

**Informantes:** Victorina del Pozo Gutiérrez, Avelina Villalón, Emiliana Gutiérrez, Pilar Peláez, Natividad Villalón, Josefa Gutiérrez, Servilia Diez (+), Antonia Peláez, Honorina Peláez (+), Eusebia Escudero, Dori Cano y Marcial Peláez (+).

**Colector:** M.<sup>a</sup> del Sagrario Medrano del Pozo.

**Recopilación:** Villavieja del Cerro (Valladolid).

**Fechas:** Agosto de 1995 - agosto de 1999 - agosto 2000 - agosto 2001.

# JOSÉ MARÍA APARICIO TABLARES (1866-1947) Y SU PRODUCCIÓN DE MÚSICA RELIGIOSA

Ignacio Nieto Miguel  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La presente comunicación tiene como objetivo realizar una aproximación a un repertorio en gran parte desconocido y presumiblemente representativo del Valladolid de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX: la música religiosa de José María Aparicio Tablares. Para ello he consultado las fuentes primarias disponibles, a partir de las cuales he elaborado una clasificación de la producción religiosa de este compositor por género, plantilla instrumental y fecha de composición. Relacionando los resultados con algunas fuentes contemporáneas de tipo hemerográfico y con las investigaciones realizadas hasta día de hoy sobre esta misma temática.

## INTRODUCCIÓN: LA FAMILIA APARICIO

La música en Valladolid entre los siglos XIX y XX ha sido fruto de varios estudios de tipo general, que han servido de “punta de lanza” para abrir algunas líneas de investigación<sup>1</sup>. Se hace, por tanto, necesario realizar estudios pormenorizados y sistemáticos de la música de cada uno de los protagonistas musicales de este período que, en un primer momento, den a conocer su *corpus* compositivo y, posteriormente, se adentren en el terreno de lo formal, estético, social, cultural, y performativo. Conocer a estos individuos permitirá entender el devenir de la música en la ciudad pinciana en un momento en que España está siendo protagonista de muchas y

variadas convulsiones en lo social, político, económico y cultural.

Una familia de músicos fundamental en este Valladolid de entre siglos es la familia Aparicio, con Francisco, Tiburcio y José María. Estos hombres representan tres generaciones musicales cuyos orígenes podemos remontar a 1825, año en que nos consta que “Francisco Aparicio –padre de Tiburcio– entró como niño de coro [en la catedral de Valladolid] en 1825, aprovechando la primera reforma de la capilla que se hizo tras los difíciles años del Trienio Liberal”<sup>2</sup>.

Del hijo de Francisco, Tiburcio Aparicio Ponce de León (1835-1913), ya son varias las referencias que encontramos, tanto en las Actas Capitulares de la Catedral Metropolitana<sup>3</sup>, como en el periódico *El Norte de Castilla*. En palabras de la Dra. Cavia Naya, Tiburcio “llegó a ser una de las personalidades más relevantes de la ciudad por su papel como director de los teatros locales y sobre todo del Calderón”<sup>4</sup>. Es significativo, además, cómo comparte esta dedicación con frecuentes colaboraciones con la Orquesta de la Capilla Musical de la Catedral, claro síntoma de la circulación de músicos que se producía entre los ámbitos civil y eclesiástico<sup>5</sup>. Incluso, Varela de Vega se atreve a afirmar que con Tiburcio Aparicio, Leonardo García y León Martínez y Moral “aparece en Valladolid posiblemente el primer conjunto de cámara”<sup>6</sup>. Estamos pues, ante un personaje

<sup>1</sup> A este respecto, los estudios más relevantes por orden cronológico son el de Carlos Barrasa Urdiales (1975), M.<sup>a</sup> Antonia Virgili (1985) y Juan Bautista Varela de Vega (1992 y 2003). Por otra parte, a día de hoy está en curso el proyecto de investigación concedido por la Junta de Castilla y León: “Los Escenarios de la Identidad Nacional Española. Música, Danza y Lirica desde Castilla y León (1868-1959)”, cuya Investigadora Principal es M.<sup>a</sup> Antonia Virgili (Universidad de Valladolid) - VA025A10-I.

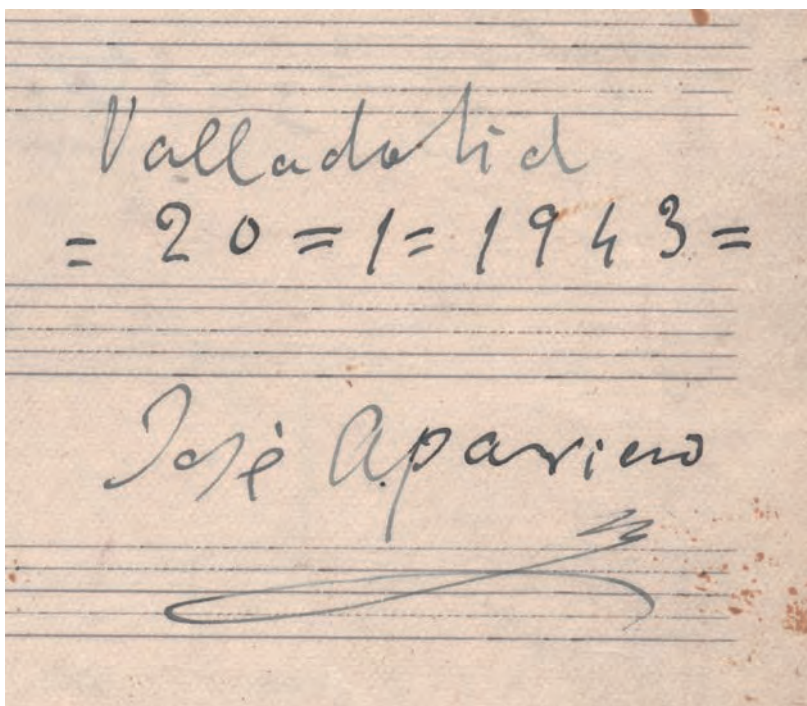
<sup>2</sup> CAVIA NAYA, p. 264.

<sup>3</sup> LÓPEZ CALO, p. 250.

<sup>4</sup> CAVIA NAYA, p. 265.

<sup>5</sup> CAVIA NAYA, p. 253.

<sup>6</sup> VARELA DE VEGA, “Tiburcio y José María...”, p. 234. VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid...* p. 34.



fundamental para entender la vida musical vallisoletana y que, a día de hoy, no ha sido objeto de estudios monográficos<sup>7</sup>, lo que hace fundamental esta labor de investigación, tanto en su vertiente de intérprete como en la de compositor<sup>8</sup>.

Pero es el hijo de Tiburcio Aparicio, José María Aparicio Tablares (1866-1947), el objeto de nuestro interés. Éste representó la tercera generación familiar que perpetuó la herencia musical hasta su fallecimiento, ciento veintidós años después de que su abuelo paterno fuera admitido en la Catedral de Valladolid como niño de coro.

“Don Pepe Aparicio”, tal como se le conocía popularmente en la capital<sup>9</sup>, ha sido objeto de cuatro estudios. El primero de ellos, de referencia ineludible, es el

realizado por D. Carlos Barrasa Urdiales —músico fundamental para entender la música en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XX—, quien, en su *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* el 16 de junio de 1975<sup>10</sup>, se adentró en el ambiente musical vallisoletano de comienzos del s. XIX. Posteriormente, M.<sup>a</sup> Antonia Virgili, catedrática de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, en su estudio monográfico, publicado en 1985, *La Música en Valladolid en el siglo XX*, ahonda en la figura de éste y otros muchos protagonistas de la vida musical vallisoletana<sup>11</sup>. De esta misma autora es la voz del *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* correspondientes a José María Aparicio<sup>12</sup>. Por último, destacan los estudios realizados por Juan Bautista Varela de Vega, primero en el *Boletín n.º 12 de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*<sup>13</sup> y, posteriormente, en el capítulo que dedica a José María Aparicio en su *Antología Biográfica de los músicos de Valladolid*<sup>14</sup>. En estos trabajos, Varela de Vega profundiza en la figura de “Don Pepe” como compositor de música lírica y como director y fundador de una de las primeras agrupaciones corales de Valladolid, el “Orfeón Pinciano”, cuya historia está ligada al devenir del asociacionismo coral en la ciudad de Valladolid<sup>15</sup>.

### LA OBRA RELIGIOSA DE JOSÉ MARÍA APARICIO TABLARES

A día de hoy no existe un catálogo sistemático del *corpus* compositivo de José María Aparicio. Pese a este hecho, sí que se han realizado algunos acercamientos como los citados de D. Carlos Barrasa<sup>16</sup>, D. J. B. Varela<sup>17</sup> y María Antonia Virgili<sup>18</sup>. En estos estudios ya se observa una cantidad importante de obras religiosas, muchas de ellas en lengua vernácula y representativas de la piedad popular vallisoletana<sup>19</sup>. Barrasa llama la atención sobre “una tendencia particular a lo religioso”<sup>20</sup> de

<sup>7</sup> Los únicos trabajos realizados hasta la fecha sobre este compositor son los de Varela de Vega en el *Boletín de la Real Academia de Bellas de la Purísima Concepción de Valladolid* (n.º 27, 1992, pp.233-265) y el capítulo sobre Tiburcio Aparicio de este mismo autor en la *Antología Biográfica de Músicos de Valladolid* (Valladolid: 2003, pp. 33-39). Y la voz correspondiente a “Tiburcio Aparicio” en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Director: CASARES, Emilio) realizada por VIRGILI BLANQUET, María Antonia (vol. I, p. 499).

<sup>8</sup> Actualmente, el que suscribe, está realizando un catálogo de la obra de Tiburcio Aparicio.

<sup>9</sup> BARRASA URDIALES, p.28.

<sup>10</sup> Este Discurso se titula “Ambientes Musicales en Valladolid al comenzar el siglo XIX” y fue contestado por el Académico de Número, el Excmo. Sr. D. Leopoldo Cortejoso Villanueva.

<sup>11</sup> VIRGILI BLANQUET, M.<sup>a</sup> Antonia, *La Música en Valladolid en el siglo XX, Historia de Valladolid – XI*. Ateneo de Valladolid: Valladolid, 1985.

<sup>12</sup> VIRGILI BLANQUET, “Aparicio, José” en: CASARES RODICIO, E. (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999. Vol. I, pp. 499-500.

<sup>13</sup> Vid. nota 7.

<sup>14</sup> VARELA DE VEGA, pp. 41-76.

<sup>15</sup> El Orfeón Pinciano fue fundado en 1892. Para conocer la historia de esta agrupación es fundamental el estudio de LABAJO BALDÉS, J., *El fenómeno orfeonístico en España. Valladolid (1890-1923)*. Valladolid: Exma. Diputación de Valladolid, 1987.

<sup>16</sup> BARRASA URDIALES, p. 33.

<sup>17</sup> VARELA DE VEGA, “Tiburcio y José María...”, p. 261.

<sup>18</sup> VIRGILI BLANQUET, *Diccionario...* Vol. I, p. 500.

<sup>19</sup> Aunque no es el objeto de esta comunicación, José María Aparicio también destaca por tener en su haber un importante *corpus* de música ajena a lo religioso, destacando sobre todo su obra lírica y, concretamente, su zarzuela *La Nazarina*, un cuadro lírico estrenado el 14 de marzo de 1894 en el Teatro Zorrilla. Actualmente estoy realizando un catálogo pormenorizado de esta obra no religiosa de José María Aparicio.

<sup>20</sup> BARRASA URDIALES, p. 31.

nuestro compositor y, Virgili, concreta que “la mayoría de sus obras religiosas se interpretaban en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, a la que el compositor tenía una especial devoción que reflejó claramente tanto en el número como por la calidad de las obras dedicadas a ella”<sup>21</sup>. Es posible, por tanto, que las casi veinte *Salves* compuestas por José María Aparicio fuesen interpretadas, entre otras ocasiones, durante la Semana Santa vallisoletana, dado que “las celebraciones de la Semana Santa de Valladolid siempre cuentan como punto central las multitudinarias ‘Salves’ populares que en honor de ‘la Madre’ congregan a los vallisoletanos los días de Martes y Viernes Santo en el portal de su casa”<sup>22</sup>. A este respecto, son muy numerosas las referencias que encontramos en los periódicos de la época en las que se hace alusión al canto del *Stabat Mater* y a la *Salve popular* en las procesiones y homenajes a la Virgen de las Angustias, también conocida como la *Virgen de los Cuchillos* o de *La Soledad*<sup>23</sup>. En este sentido, Varela de Vega matiza que José María Aparicio fue devoto de la cofradía de la Virgen de las Angustias<sup>24</sup>.

Afortunadamente, en la actualidad, la mayor parte del legado musical de José María Aparicio Tablares y de su padre Tiburcio está perfectamente localizado y conservado en Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. A este respecto Varela de Vega escribe lo siguiente:

“Los Aparicio lograron reunir una importante colección de partituras impresas de músicas, de los siglos XVIII y XIX, además de una colección de libros teóricos del mayor interés histórico. A todo esto hay que añadir un gran archivo de obras propias de los dos músicos. Este ingente material acaba de ser donado a la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, por su presidente Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña e hijos”<sup>25</sup>.

Tras un primer inventario del fondo musical de La Academia, el legado de los Aparicio actualmente está siendo objeto de un trabajo de catalogación detallado<sup>26</sup>. Este estudio está dando a conocer la auténtica envergadura de la figura de D. José Aparicio en el Valladolid

musical desde el último tercio del siglo XIX hasta mediados del siglo XX en la medida en que, hasta día de hoy, en este archivo he localizado alrededor de 150 obras manuscritas de este compositor, de las cuales más de un centenar son de temática religiosa, ampliando, así, las aportaciones realizadas previamente<sup>27</sup>.

Una primera clasificación de la obra religiosa de José María Aparicio en función de la lengua y de los textos muestra los siguientes resultados<sup>28</sup>:

Lengua vernácula		
<i>Título</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Fecha de Composición</i>
Alabado	S, T, B y orquesta	6/11/1899
Alabado	S, T, B y orquesta	21/3/1905
Alabado	SI, S2	25/4/1908
Alabado	S, T, Org.	2/5/1908
Alabado	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	6/4/1912
Alabado	T, B, Org.	15/9/1913
Alabado	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	30/5/1916
Alabado	T, B, Org.	22/[8]/192
Alabado	T, B, Org.	25/8/1927
Alabado	T, B, Org.	6/10/1927
Alabado	TI, T2, B, Org.	22/2/1933
Alabado	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	22/2/1933
Alabado	TI, T2, B, Org.	11/2/1934
Alabado	TI, T2, B, Org.	26/6/1934
Alabado	TI, T2, B.	2/7/1934
Alabado	T, B, Org.	5/7/1934
Alabado	TI, T2, B	1934
Alabado	T, B, Org.	10/9/1935
Alabado	T, B, Org.	24/10/1935
Alabado	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	1/10/1936
Alabado	TI, T2, B, Org.	19/8/1937
Alabado	TI, T2, B, Org.	1938
Alabado	TI, T2, B, Org.	16/2/1941
Alabado	TI, T2, B, Org.	13/1/1943
Alabado	TI, T2, B, Org.	20/1/1943
Alabado	T, B, Org.	6/2/1943
Alabado	T, B, Org.	7/2/1943
Alabado	TI, T2, Org.	9/5/1943
Alabado	TI, T2, B, Org.	20/12/1943
Alabado	TI, T2, B, Org.	1943
Alabado	TI, T2, B, Org.	1944
Alabado	TI, T2, B, Org.	s.f. <sup>29</sup>

<sup>21</sup> CASARES RODICIO, *Diccionario...* Vol I, p. 500. A este mismo respecto vid. BARRASA URDIALES, p. 31.

<sup>22</sup> <http://www.cofradiadelasangustias.org/pasos/virgen.htm> (última consulta: 30/5/2010).

<sup>23</sup> “En las Angustias – A las doce de la mañana tendrá lugar un solemne homenaje a la Santísima Virgen de la soledad ofreciéndola el santo rosario de los Dolores de Nuestra Señora y cantándose a continuación el *Stabat Mater Dolorosa*, terminando con la *salve popular*” (El Norte de Castilla, 29/4/1934). “Esta noche se cantará en la iglesia penitencial de las Angustias la solemne *salve* con que empieza la novena. En la capilla tomarán parte el *Orfeón Pinciano* y una escogida orquesta” (El Norte de Castilla, 27/3/1898). Este año el *Orfeón Pinciano* estaba dirigido por José María Aparicio.

<sup>24</sup> VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid...* p. 76.

<sup>25</sup> VARELA DE VEGA, “Tiburcio y José María...”, p. 233.

<sup>26</sup> Este catálogo será parte de un trabajo más amplio de tesis doctoral del que suscribe dirigida por la Dra. María Antonia Virgili y el Dr. Jon P. Arregui de la Universidad de Valladolid. A este res-

pecto quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, y en concreto a su actual presidente y secretario D. Joaquín Díaz y D. Jesús Urrea Fernández por las facilidades que me están dando para poder realizar este trabajo.

<sup>27</sup> En los estudios mencionados sobre este compositor no se realiza un inventario sistemático de su obra. BARRASA, por su parte, habla de un *corpus* de 34 obras (p. 33), VIRGILI de 35 obras (p. 500) y VARELA en *Músicos de Valladolid...* de alrededor de 40 obras (p.261).

<sup>28</sup> Aunque la ficha completa del catálogo contiene muchos más campos, por motivos prácticos se han reducido a tres: título, agrupación musical y fecha de composición. Las abreviaturas utilizadas son: S: Soprano (se añade un número si hay varias), T: Tenor (se añade un número si hay varios), Br.: Barítono, B: Bajo, VI: Violín (se añade un número si hay varios), VIa: Viola, Cb.: Contrabajo, Org.: órgano, Pn.: Piano.

<sup>29</sup> Sin fechar.

<i>Título</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Fecha de Composición</i>
Alabado	TI, T2, B, Org.	s.f.
Alabado	TI, T2, B, Org.	s.f.
Alabado	TI, T2, B, Org.	s.f.
Alabado	TI, T2, B, Org.	s.f.
Alabado	TI, T2, B	s.f.
Alabado	T, B, Org.	s.f.
Colección Santo Dios	TI, T2, B, Org.	¿9/1932
Villancico de Navidad	SI, S2, B	9/11/1899
Flores a María	S, T, B, Org.	20/4/1900
Flores a María	S, T, B, Org.	12/5/1900
Gozos a Nuestra Señora del Carmen	T, B, Org.	24/6/1917
Gozos a San Vicente de Paul	SI, S2, Org.	7/7/1918
Pastoral	SI, S2, Pn.	2/12/1922
Villancico de Navidad	T, B, Org.	1923
Villancico de Navidad	TI, T2, B, Org.	17/12/1931
Villancico de Navidad	SI, S2, Org.	s.f.
Villancico	SI, S2, Pn.	s.f.
Rosario	S, VII, VI2, Cb, Org.	s.f.

Obras en Latín

<i>Título</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Fecha</i>
Letanía de I.B.V.M.	Doble coro y orquesta	30/3/1905
Letanía de I.B.V.M.	Coro y orquesta	24/2/1908
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	19/9/1912
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	20/9/1912
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	2/4/1913
Letanía I.B.V.M.	Coro y orquesta	10/3/1914
Letanía I.B.V.M.	T, Br., B, Org.	7/11/1918
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	16/7/1932
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	17/7/1932
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	16/6/1934
Letanía I.B.V.M.	T, B, Org.	20/6/1934
Letanía I.B.V.M.	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	1/7/1941
Ave María	TI, T2, BI, B2 y orq.	8/12/1908
Ave María	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	1/4/1916
Ave María	S, T, Br, B, Org.	28/2/1917
Ave María	TI, T2, B, VII, VI2, VIa, Cb, Org.	17/5/1926
Ave María	T, Org.	2/7/1943
Ave María	TI, T2, B, Org.	16/11/1944
Ave María	T, B, Org.	26/11/1944
Salve Regina	S, T a solo, T, B.	1/4/1901
Salve Regina	S, B	2/11/1906
Salve Regina	T, B	10/5/1907
Salve Regina	S, T, B	4/9/1908
Salve Regina	T, B	29/12/1908
Salve Regina	T, B	8/7/1909
Salve Regina	T, B	15/6/1911
Salve Regina	TI, T2	29/7/1912
Salve Regina	T, B	15/4/1915
Salve Regina	S, T, Br., B	11/8/1915
Salve Regina	T, B	12/12/1915
Salve Regina	TI, T2, B	6/6/1916
Salve Regina	TI, T2, B	18/10/1918
Salve Regina	TI, T2, BI, B2	2/11/1922
Salve Regina	TI, T2, B	1/3/1925

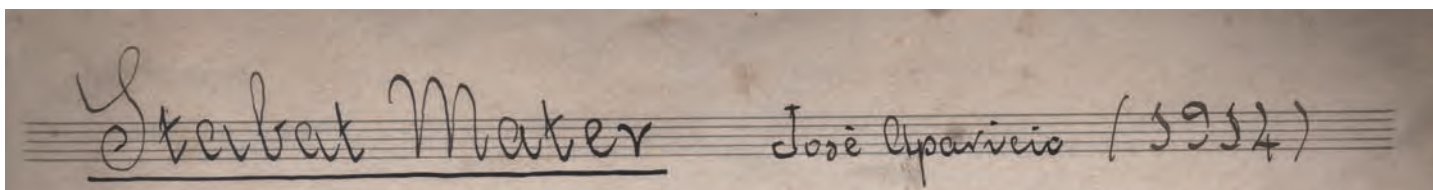
<i>Título</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Fecha</i>
Salve Regina	TI, T2, B	1931
Salve Regina	TI, T2, B	16/6/1935
Salve Regina	TI, T2, B	3/8/1940
Salve Regina	TI, T2, B	30/7/1941
Misa al Santísimo	S, T, B, VII, VI2, VIa, Org.	1/7/1925
Misa de Requiem	TI, T2, B, VII, VI2, Vc, Cb, Org.	21/4/1933. Orq en 1937
Misa	TI, T2, B, VII, VI2, VIa, Cb, Org.	1935
Misa Regina Pacis	TI, T2, B, Org.	s.f.
Tantum Ergo	TI, T2, BI, B2.	1/5/1919
Tantum Ergo	TI, T2, B	30/4/1927
Tantum Ergo	TI, T2, B	28/5/1927
Tantum Ergo	TI, T2, B	8/6/1927
Tantum Ergo	TI, T2, B	1933
Stabat Mater	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	1914
Stabat Mater	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	8/6/1924
Stabat Mater	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	1/8/1930
Panis angelicus	TI, T2, BI, B2, Org.	15/6/1927
Bone pastor	TI, TI, B, Org.	9/7/1927
Sub tuum presidium	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	11/8/1927
Ave Regina	TI, T2, B, VII, VI2, Cb, Org.	2/3/1934
Eja Mater	Bar., VII, VI2, Cb, Org.	1936
Sancta Mater	Bar., VII, VI2, Cb, Org.	11/3/1937

Esta clasificación permite observar que hay prácticamente paridad entre las obras religiosas en lengua vernácula –50 piezas– y las obras religiosas en latín –57 piezas–. También llama la atención la importancia que José María Aparicio da a la “piedad mariana”, ya que de las 107 obras religiosas conservadas en el archivo de la Real Academia, 85 son de advocación mariana, y, de éstas, 40 están en castellano y 45 en latín. Particularmente numerosos son los 38 *Alabados*, directamente relacionados con la religiosidad popular mariana, concretamente con lo que Amigo Vázquez denomina “entusiasmos inmaculistas en Valladolid”<sup>30</sup>. El texto de estos “Alabados” es el siguiente:

*Oh admirable Virgen pura  
de la gloria dulce prenda,  
tu nombre sea alabado  
en los cielos y en la tierra.  
  
Y tu pura concepción,  
María de gracia llena,  
sin pecado original  
por siempre alabado sea.*

Si nos detenemos en el número de voces e instrumentos de este repertorio, constatamos que las obras que Aparicio compone para orquesta están fechadas casi en su totalidad en los primeros años de siglo, desapareciendo posteriormente para dar paso a obras vocales con acompañamiento de órgano. Ello refleja una tendencia de la música religiosa de la época, enmarcada en el movimiento reformista litúrgico-musical que venía desarrollándose durante la segunda mitad del siglo XIX y que

<sup>30</sup> AMIGO VÁZQUEZ, p. 409.



se impondrá en la Iglesia Católica con lo que se ha denominado el “código jurídico de la música religiosa”, el *Motu Proprio* de San Pío X. Una característica de esta reforma será la tendencia hacia la simplificación y el entendimiento del texto, así como la reducción paulatina de la plantilla orquestal hasta desaparecer al ser sustituida por el órgano. Este movimiento no afecta únicamente a la música que tiene una funcionalidad litúrgica sino que también está directamente relacionado con la inquietud de este momento por dignificar la piedad popular<sup>31</sup>, propiciando de este modo “un mayor protagonismo del pueblo, buscando medios para una participación más activa y fomentando con ello el sentido de pertenencia a la comunidad celebrativa”<sup>32</sup>. Todo este movimiento tuvo una especial repercusión en Valladolid con la celebración, en 1907, del I Congreso Nacional de Música Sagrada a propuesta del arzobispo José María Cos. Todo ello da una relevancia a este repertorio que no se cifra exclusivamente en su calidad estética, sino que lo vincula con las corrientes europeas del momento y es además un claro reflejo de una de las líneas de desarrollo de la religiosidad popular de la primera mitad del siglo XX. Desconocido hasta el momento, está claramente necesitado de un estudio pormenorizado que permita una valoración más concreta de índole formal y estética que también se interese por la recepción de este repertorio y de las obras más significativas del compositor.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes, *Entusiasmos inmaculistas en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII*. Actas del XIII simposium “La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, historia y arte”. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense, 2005.
- BARRASA URDIALES, Carlos. *Ambientes musicales en Valladolid al comenzar el siglo XX*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1975.
- CAVIA NAYA, Victoria. *La Vida Musical de la catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 2004.
- CASARES RODICIO, E. (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999.
- LABAJO BALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. Valladolid (1890-1923)*. Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1987.
- LOPEZ CALO, José. *La Música en la Catedral de Valladolid*. Vol. VIII: *Documentario Musical (II)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid. Obra Social de Caja España, 2007.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista. “Tiburcio y José María Aparicio, dos músicos vallisoletanos”. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Número 27, 1992. Valladolid: Real Academia De Bellas Artes de la Purísima Concepción, Pp. 233-265.
- *Músicos de Valladolid. Antología Biográfica*. Vol. II-1. Siglo XIX. Valladolid: VARELA DE VEGA, J. B., 2003.
- VIRGILI BLANQUET, M.<sup>a</sup> Antonia. *La Música en Valladolid en el siglo XX. Historia de Valladolid – XI*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985.
- “Ambiente Musical”. En *Valladolid en el siglo XIX. Historia de Valladolid – VI*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1985, pp. 597-630.
- “El Canto popular religioso y la reforma litúrgica en España (1850-1915)”. En *Revista Aisthesis. Dossier sobre Estética y Religiosidad Popular*. Número 47, 2010. Chile: Instituto de Estética – Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad de Chile. En prensa.

<sup>31</sup> VIRGILI BLANQUET, “El canto popular...”, en prensa.

<sup>32</sup> *Idem*.





# PRESENCIA DE LA SEMANA SANTA EN LA MÚSICA DE ÓRGANO ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

José Ignacio Palacios Sanz  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## INTRODUCCIÓN

La música para órgano en España, en el denominado “Siglo de Oro”, ha sido objeto de atención por numerosos musicólogos e intérpretes nacionales y extranjeros<sup>1</sup>. Uno de los primeros estudios sobre la música sacra corresponde a Araíz Martínez<sup>2</sup>, al que siguieron los estudios monográficos de investigación de Sopena<sup>3</sup>, Marco<sup>4</sup>, Virgili<sup>5</sup>, las ponencias presentadas en el congreso *España en la Música de Occidente*, celebrado en Salamanca en 1985<sup>6</sup>, y en el homenaje a José López-Calo, en 1990<sup>7</sup>, y más recientemente el Simposio Internacional *El Motu Proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)*, organizado por la Sociedad Española de Musicología.

Como se podrá comprobar, poco y casi nada es lo dedicado a la música para órgano de las dos últimas centurias, salvo las aportaciones fundamentales de Esteban Elizondo<sup>8</sup>. Por tanto la música de órgano sigue siendo la gran olvidada y en la actualidad necesita de reediciones y de estudios sistemáticos sobre sus autores.

## EL MARCO

La España a caballo entre el siglo XIX y XX es una etapa compleja. La iglesia ha perdido buena parte de su peso social y económico, fruto, principalmente, de las desamortizaciones, y las relaciones con el estado quedan regularizadas con el concordato de 1851. Existe una tendencia centralista, referente para la cultura y las academias, si bien los centros periféricos de Cataluña y el País Vasco emergen hacia Europa, al ser poseedores del tejido industrial<sup>9</sup>. Pero en general la economía es débil, y conlleva numerosas inestabilidades políticas, aparte de las catástrofes demográficas y las plagas. En lo social hay un cambio en la propiedad, en un país depauperado, por parte de la burguesía liberal, que ocupa los puestos de poder.

La cultura por lo español, tan del gusto decimonónico, jugó un gran protagonismo dentro y fuera de nuestro país de la mano de Eslava<sup>10</sup>, Barbieri<sup>11</sup>,

<sup>1</sup> SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona: Salvat, 1953, pp. 748-866.

<sup>2</sup> ARAÍZ MARTÍNEZ, Andrés. *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona: Labor, 1942.

<sup>3</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid: Rialp, 1976.

<sup>4</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la Música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1983, p. 105.

<sup>5</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. En *Revista Catalana de Musicología*. Número 2, 2004, pp. 181-202.

<sup>6</sup> *España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, 2 vols.

<sup>7</sup> *De música Hispana et Altiis, miscelánea en honor al prof. Dr. D. José López-Calo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990, 2 vols.

<sup>8</sup> La última y casi única antología con música de los siglos XIX y XX publicada en los últimos años ha sido llevada a cabo por ELIZONDO

IRIARTE, Esteban. *Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880-1980)*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Dirección General de Cultura, 2007.

<sup>9</sup> ZUERAS NAVARRO, Joaquín. “El órgano del Palacio de Bellas Artes. Exposiciones y desapariciones”. En *Opus Música. Revista de música clásica*. Número 5, 2006, tomado de <http://www.opusmusica.com/005/expo.html> (última consulta 27 mayo de 2010). Un hecho crucial para relanzar los mercados al extranjero fue la celebración de la Primera Exposición Universal en Barcelona, en 1888.

<sup>10</sup> LÓPEZ-CALO, José. “Cien años de asociaciones de música religiosa en España (1850-1950)”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana: Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*. Números 8 y 9, 2001, pp. 207-306.

<sup>11</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Volumen 1. Ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

Pedrell<sup>12</sup>, Falla y Collet<sup>13</sup>, lo que condujo a un regeneracionismo historicista, que pretendía recuperar los valores nacionales<sup>14</sup>.

En lo musical, la educación sale fuera de los ámbitos eclesiales hacia los centros de formación reglados. La inauguración por la reina María Cristina del Real Conservatorio de Música de Madrid, en 1830<sup>15</sup>, a semejanza de las instituciones que existían en otros países europeos, especialmente en Italia y Francia, quedará regida por la ley Moyano, de 1857<sup>16</sup>. Existe una marcada influencia de las corrientes wagnerianas, anti-wagnerianas y francesas. Las orquestas evolucionan con un incremento de plantilla en los instrumentos de cuerda y viento y la prensa cada vez se hace eco con más frecuencia de los acontecimientos musicales, junto a la aparición de una mayor variedad de revistas especializadas<sup>17</sup>. Al mismo tiempo, durante la segunda mitad de siglo hay un auge de instituciones religiosas vinculadas a la acción social<sup>18</sup>.

### EL MOTU PROPRIO Y LAS REPERCUSIONES PARA LA MÚSICA DE ÓRGANO

La música de órgano en la cultura de occidente ha tenido una gran importancia, principalmente dentro del marco de las iglesias. A pesar de las cortapisas de las normas eclesiásticas, el órgano ha sido protagonista a la

hora de acompañar el canto, y también para hacerse oír como solista, si bien ella ha sido objeto de debates, prohibiciones y discusiones<sup>19</sup>.

Aunque parezca paradójico, la literatura para este instrumento, que precisamente enmudece en los días más fuertes de la Semana Santa —exactamente desde el Gloria del Jueves Santo al de la Vigilia Pascual—, recuperó durante el siglo XX la temática de Semana Santa<sup>20</sup> desde la aparición del decreto papal *Tra Le Solitudine*, aunque anteriormente en España ya se habían fraguado varios intentos renovadores en el Congreso Internacional de Música Sacra de Bilbao<sup>21</sup>, y desde 1889, con Pedrell<sup>22</sup>.

Fue a partir de este decreto de Pío X cuando los temas, principalmente extraídos del canto gregoriano, “modelo supremo de toda música sagrada”, se emplean en la literatura organística, ya que había una doble necesidad: elevar el nivel de la música litúrgica y componer música nueva para un instrumento tradicional, que, por otra parte, empezaba adaptarse a las nuevas exigencias del repertorio. Esta situación condujo al redescubrimiento del órgano, a una mayor sensibilidad del oficio de organista, al que se le pide que sea ejecutante, improvisador y compositor, y a la creación de coros y asociaciones.

La dignificación de la música sacra fue materializada por músicos de una sólida formación y de una finísima vena compositiva, que emplearon un lenguaje

<sup>12</sup> BONASTRE, Fransec. “Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica en 1903”. En *Anuario Musical*, XXVII, 1972. Pedrell inicia un ciclo de conferencias sobre música medieval en 1893, con tan buena acogida que el Orfeo Català pronto empieza a adoptar el repertorio de Palestrina o Victoria, y un año después empieza a residir en Madrid, como claustral del Real Conservatorio, miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes y asesor del obispo Cos.

<sup>13</sup> GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. “Recepción e influencia del Motu Proprio de San Pío X en la capilla de música de la catedral de Ourense: Protagonistas y repertorio”. En *Revista de Musicología*, Volumen XXVII, Número I, 2004, p. 315.

<sup>14</sup> VIRIGILI BLANQUET, María Antonia. “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España”. En *Revista de Musicología*, Volumen XXVII, Número I, 2004, pp. 26-27.

<sup>15</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pp. 9 y ss.

<sup>16</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa”. En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. Volumen 19, abril 2005, p. 103.

<sup>17</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, María Ángeles. “El órgano en la prensa musical del siglo XIX”. En *La música española en el siglo XX*. Eds. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 417-420.

<sup>18</sup> VIRIGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa española”, en *La música española en el siglo XX*. Eds. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995, p. 391.

<sup>19</sup> MANZÁRRAGA, Tomás. *El órgano tradicional litúrgico*. Madrid: Ed. Conclusa, 1965, pp. 25 y 27. La Instrucción de la Sagrada Congregación de los Ritos de 3 de septiembre de 1958 del Concilio Vaticano II, no dejaba en buena posición a los organistas ni a su música.

<sup>20</sup> ÁLVAREZ, José María. *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVII*. Madrid: Unión Musical Española, 1976, pp. V-VI. Durante los siglos XVII y XVIII los organistas escribieron algunos versos sobre el *Regina Coeli*. El caso más representativo los encontramos con Francisco Andreu. La obra fue transcrita por el maestro de capilla de la catedral de Astorga, José María Álvarez y publicada por Unión Musical Española, a partir del manuscrito existente en dicha catedral, en 1976, que contiene obras de Francisco Andreu, Juan Bautista Cabanilles, Juan Saló, Rafael Llistosellas, fray Pablo Nasarre, Francisco Villa, José Elías, anónimos y otros. Con motivo de la exposición Las Edades del Hombre, que se celebró en Astorga desde el mes de mayo de 2000, la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y la Fundación Las Edades del Hombre editaron un CD interpretado por Roberto Fresco en el órgano palentino de Santoyo.

<sup>21</sup> NAGORE FERRER, María. “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el “Congreso Internacional de Música Sacra” (Bilbao, 1896)”. En *Revista de musicología*. Volumen 20, Número I, 1997, pp. 605-606.

<sup>22</sup> LABAJO VALDÉS, Joaquina. “José María Cos, reformista de la música sagrada en España”. En *Revista de Musicología*. Volumen VI/2, 1984, p. 355.

propio. Aunque conocían el modelo de contrapunto palestriniano, no utilizan este lenguaje, sino que, por el contrario, incorporan con sutileza la modalidad, la disonancia y los efectos sonoros que conducirán a técnicas impresionistas y a estéticas franceses a la manera de César Franck, como ocurre con Eduardo Torres con sus *Saetas* y Juan María Thomas con las obras de su colección *El Rosetón*. Por otra parte, la figura de Manuel de Falla se deja sentir con intensidad en Valentín Ruiz-Aznar. Los compositores para órgano no olvidaron la temática popular en sus obras, como es el caso del padre Donostia y Guridi, tildado de postromanticista-expresionista; Otaño, relacionado con los círculos expresionistas alemanes, Torres como impresionista, Usandizaga de postromántico de corte francés, germanos a Beobide y Urteaga, y de vanguardista a Elduayen<sup>23</sup>.

La edición de sus obras tuvieron cuatro medios fundamentales de difusión, las revistas *Músico-Sacro Hispana*, entre 1907 a 1923, y fundada a partir del congreso de Sevilla; *Tesoro Sacro Musical*<sup>24</sup>, desde 1917 a los años setenta del siglo pasado; la *Lyra Sacro Hispana*<sup>25</sup>, que editó una importante colección de obras de los polifonistas del seiscientos, y, entre 1930 a 1934, *España Sacro Musical*.

Dentro del ingente panorama de música para órgano español, la concepción formal da un giro espectacular, empezando por el mismo título de las obras (Entradas, salidas, ofertorios interludios, elevación, etc.). El ideal reformista sigue el modelo de Lorenzo Perosi, y se convertirá en una práctica repetitiva en cada iglesia durante casi dos terceras partes del siglo XX, especialmente preocupada por crear entornos adecuados al culto.

Tomás Marco habla, de una generación denominada del *Motu Proprio*<sup>26</sup>, que abraza desde el año 1903 hasta el Concilio Vaticano, y que se puede categorizar en dos generaciones de compositores para órgano, una inicial muy numerosa, y otra a partir de la segunda mitad de siglo, con la que se diluyen y extinguen muchas de las plazas de músicos en las catedrales.

Eduardo Mocoroa Arbilla (1867-1959)  
Mariano Viñas Dorda (1868-1923)  
Ignacio Busca de Sagastizabal (1868-1950)  
Domènec Mas i Serracant (1870-1945)  
Martín Rodríguez Seminario (1871-1961)  
Eudardo Torres (1872-1934)  
Buenaventura Zapiraín (1873-1937)  
Francisco Tito Pérez (1874-1950)  
José Cumellas Ribó (1875-1940)

Francisco Agüeras González (1876-1936)  
Julio Valdés Goicoechea (1877-1958)  
José Sancho Marraco (1879-1963)  
Bernardo Gabiola Laspita (1880-1944)  
Nemesio Otaño (1880-1956)  
Luis Urteaga Iturroz (1882-1960)  
José María Beobide Goiburu (1882-1967)  
Tomás María de Elduayen (1882-1953)  
José de Olaizola y Gabaraín (1883-1969)  
Juan Bautista Lambert (1884-1945)  
José Antonio de San Sebastián (1886-1956)  
Jesús Guridi Bidaola (1886-1961)  
Gregorio Arciniega (1886-1967)  
José María Usandizaga y Soraluze (1887-1915)  
Eduardo Gorosarri Maiztegui (1889-1947)  
Josep Muset Ferrer (1889-1957)  
Antonio Massana (1890-1966)  
Luis Iruarrizaga Aguirre (1891-1928)  
Miguel Echeveste Arrieta (1893-1962)  
Norberto Almandoz (1893-1970)  
Julián García Blanco (1894-1979)  
Juan María Thomas (1896-1966)  
Ramón González Barrón (1897-1987)  
En el segundo grupo están:  
Victor Zubizarreta Arana (1899-1970)  
José Ignacio Prieto (1900-1980)  
Tomás Garbizu Salaberría (1901-1989)  
Valentín Ruiz Aznar (1902-1972)  
Ignacio Mocoroa Damborenea (1902-1989)  
Francisco de Medina (1907-1972)  
José María González Bastida (1908-1997)  
Isaac García Blanco (1914-1997)  
Joaquín Broto Salamero (1921-2006)  
Bernardo Juliá Rosselló (1922-)  
Pedro Aizpurúa Zalacaín (1924-)  
Joaquín Piladían Araolaza (1927-1997)  
Manuel del Castillo (1930-2005)  
Antonio Benigno Celada (1930-2009)  
Adolfo Gutiérrez Viejo (1934-)  
Juan Alfonso García (1935-)  
Ángel Oliver Pina (1937-2005)  
Ángel Barja Iglesias (1938-1987)

## CONCEPCIÓN ESTÉTICA Y EVOLUCIÓN FORMAL DEL ÓRGANO

Tras el receso del órgano primodecimonónico, a finales del siglo se vivió un momento de auge con Cavallé-Coll y la música sinfónica de Mendelssohn, Liszt, Vierne o Reger<sup>27</sup>. En España, Hilarión Eslava publica a mitad de siglo *Museo Orgánico Español*, y además inaugura el nuevo órgano Merklin de la catedral de Murcia, el

<sup>23</sup> MUÑOZ DE SUS, Alberto. "La obra coral y organística de Domènec Mas i Serracant y su relación con los principios estilísticos del *Motu Proprio*". En *Revista de Musicología*. Volumen XXVII, Número I, 2004, pp. 339-344. Este autor realiza un estudio monográfico completo sobre su vida y obra.

<sup>24</sup> LÓPEZ-CALO, José. *Índices de la Revista <<Tesoro Sacro-Musical>> (1917-1978)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983.

<sup>25</sup> LÓPEZ-CALO, José. "Hilarión Eslava, compositor de música sagrada". En *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 122-124.

<sup>26</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música...*, pp. 104-105.

<sup>27</sup> GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo. "El órgano en el *Motu Proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico". En *Revista de Musicología*. Volumen XXVII, Número I, 2004, p. 296.

año 1856, que marca un antes y un después<sup>28</sup>. Eslava será defensor a ultranza de la introducción de nuevos procedimientos franceses o alemanes, a la par que desecha el órgano español. Esta teoría pronto encontró eco en la casa Roqués, justo con la construcción del nuevo órgano de las Descalzas Reales de Madrid, en 1864<sup>29</sup>, que presentaba pedales de combinación, consolas exentas, pedal y nueva armonización de la tubería<sup>30</sup>. A partir de entonces, hay un crecimiento en la actividad organera en España, avalada por los congresos de música sacra y las financiaciones privadas, herencias y las aportaciones parroquiales. Al mismo tiempo, aparecen las ediciones de Tafall, los manuales de Jimeno, y las antologías de Iruarrizaga y Otaño. Recordemos como el Congreso de Valladolid del año 1907, propugnaba hacer órganos nuevos antes que reconstrucciones, puesto que ofrecían nuevas e importantes posibilidades interpretativas y una belleza singular en los registros solistas y expresivos, que acercaba más a los files a la piedad divina<sup>31</sup>. También recomienda el uso de los juegos de fondos, la presencia proporcional de la lengüetería, la supresión de juegos de adorno, y la ausencia de mutaciones, como afirma Otaño en el prólogo de la *Antología Orgánica*<sup>32</sup>. El congreso de Sevilla, refuerza los anteriores postulados, y subraya la importancia del sistema mecánico, sin diseñar el neumático. Pero poco a poco los avances tecnológicos se irán incorporando hasta llegar a plena implantación del sistema eléctrico desde los años cincuenta del siglo pasado.

La figura y referente principal es Arístide Cavaillé-Coll, quien construye en España treinta y siete encargos, de los cuales veinticuatro fueron a parar al País Vasco. El resto fue fabricado por las casas Stoltz Frères, Mutin, Didier, Merklin, Walcker y Puget.

Hacia 1880, cuando en Barcelona hacía furor la moda wagneriana y el modernismo, en la burguesía surge el gusto de poseer órganos domésticos<sup>33</sup>. De esta manera, Gaudí en el palacio del conde Güell colocó un órgano que se integraba como un elemento ornamental más dentro del salón principal de la casa. Otro órgano es el que diseñó el arquitecto Luis Domenech y Muntaner como telón de fondo del escenario del Palau de la Música de Barcelona, construido por la casa Walcker entre 1906 y 1908, y que está dispuesto con sus tubos exentos de caja dentro de un espectacular marco, obra del escultor Pablo Gallardo.

A partir de 1905 llegan algunos instrumentos procedentes de conventos exclaustrados de Francia a diversos puntos de Castilla<sup>34</sup>. En primer lugar podemos encontrar un Cavaillé-Coll en el convento de las Salesas de Burgos, que instaló Moutin en 1905<sup>35</sup>, al igual que el del convento femenino del Carmen de Medina del Campo un año después, traído de la parroquia de Nully, y otro que tiene la comunidad de jesuitas de Burgos en la iglesia de La Merced, fabricado en 1898 y montado ese año e inaugurado por Nemesio Otaño, al igual que el de la Clerecía de Salamanca, el 20 de diciembre de 1916<sup>36</sup>, de la casa Eleizgaray<sup>37</sup>. El taller de Norbert Duputel –alumno de Cavaillé-Coll–, de Rouen, en 1884 hizo un órgano para la iglesia de los religiosos de los Sagrados Corazones de Le Havre, y fue situado a comienzos del siglo XX en la iglesia que la orden tiene en Miranda de Ebro (Burgos) y más tarde reformado por Walcker, en 1945<sup>38</sup>. También encontramos un Stolz Frères en Alba de Tormes, de 1888, y otro en el convento de madres Franciscas descalzas de Salamanca, hecho en 1889<sup>39</sup>; Puget en la Abadía de Silos y en el convento benedictino de monjas de Palacios de Benaver (Burgos)<sup>40</sup>, y el con-

<sup>28</sup> CALVO GARCÍA, Julián. *Reseña del gran órgano de la Sta. Iglesia Catedral de Cartagena sitia en Murcia fabricada por los señores Merklin, Schütze y Compañía*. Murcia: Establ. Tipográfico de la Paz, 1891, s.p.; MÁXIMO, Enrique. *El órgano Merklin Schütze de la catedral de Murcia*. Murcia: Caja Murcia, 1994, pp. 51-55, y DALDOSO, Jean. *Restauración del gran órgano Merklin-Schütze de la catedral de Murcia*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008, pp. 15-61.

<sup>29</sup> ELIZONDO IRIRARTE, Esteban. “Felipe Gorriti, figura clave en la transición del barroco al romanticismo en la música española para órgano. Catálogo de su obra organística”. En *Revista de Musicología*. Volumen XXVII, Número 1, 2004, p. 360.

<sup>30</sup> LÓPEZ PÉREZ, Felipe. “Aspectos históricos de la Organería en Madrid desde finales del siglo XVIII”, en *Órganos de la comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1999, pp. 103 y 106.

<sup>31</sup> AVIÑO, Xosé. “Los Congresos del Motu Proprio (1907-1928). Repercusión e influencias”. En *Revista de Musicología*. Volumen XXVII, Número 1, 2004, p. 399.

<sup>32</sup> OTAÑO, Nemesio. *Antología Orgánica Práctica*. San Sebastián-Logroño: Casa Erviti, 1915, pp. 6 y ss.

<sup>33</sup> MUÑOZ DE SUS, Alberto. “La obra coral...”, p. 341.

<sup>34</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio. “La organería europea en Castilla y León en los dos últimos siglos”. En *Nasarre. Revista aragonesa de Musicología*. XVIII, 1-2, 2002, p. 167.

<sup>35</sup> CLASTRIER, François y CANDENDO, Óscar. “Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)”. En *Cuadernos de Sección Música*. 7, 1994, p. 173.

<sup>36</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio. “La organería europea...”, p. 170. En Castilla conocemos de Eleizgaray el órgano para la parroquia de San Andrés de Carrión de los Condes (Palencia), de 1920, la iglesia de Padres Paúles de Salamanca (hacia 1912-1926), la parroquia del milagro de San José, también en Salamanca (ca. 1919), la Clerecía de Salamanca, de 1916, y el del Seminario de Toro, ubicado en la actualidad en el Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, del año 1925.

<sup>37</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *Nemesio Otaño...*, pp. 33-34.

<sup>38</sup> Datos tomados de la crónica de reinauguración del instrumento por Carlos Navascués, en *Boletín Asociación del Órgano Hispano*, n.º 10 (15 febrero de 2008), p. 13.

<sup>39</sup> CLASTRIER, François y CANDENDO, Óscar. “Órganos franceses...”, p. 183, y PALACIOS SANZ, José Ignacio. “La organería europea...”, p. 188, y 194.

vento de Nuestra Señora del Carmen de El Burgo de Osma (Soria), un Georges Magen, de 1905<sup>41</sup>.

Aparte de Eslava existen otra figuras decisivas para el asentamiento de estos órganos: José Juan Santesteban, a partir de 1856 hasta 1912, y José Ignacio Thomas de Aldalur e Iriarte, a la sazón impulsor de los órganos Cavaillé-Coll de la Basílica de Loyola y del Soltz-frères de San Pedro de Bergara, ambos del año 1889, labor que continuará su hermano Sebastián con el Cavaillé-Coll de Santa María la Real de Azkoitia, de 1898<sup>42</sup>. En Castilla está el padre carmelita Ricardo de San José, hombre culto y de gran preparación musical, gestor del instrumento para el convento de Ávila, estrenado el 26 de abril de 1903 por Eugène Gigout<sup>43</sup>. Finalmente, tampoco podemos olvidar al ya precitado Nemesio Otaño.

La mayoría de organeros peninsulares eran de origen vasco-navarro. Aquilino Amezcua es el más importante de la primera mitad, con hitos tan importantes como el fabricado para la Exposición Internacional de Barcelona, la catedral de Sevilla, y la catedral de Valladolid, este último como referente del *Motu Proprio*, además de haber trabajado en países como Filipinas o Colombia<sup>44</sup>. Tuvo numerosos seguidores y colaboradores, como Pau Xuclá, autor del órgano existente en la iglesia de los agustinos filipinos de Valladolid, Eleizgaray, Gaitá, Estadella, Francisco Aragonés, Leocadio Galdós, Lope Alberdi y Rafael Puignau, que continuaron su labor hasta el año 1940, en que aparece el órgano neoclásico<sup>45</sup>.

## EL REPERTORIO PARA ÓRGANO

Dos eran las críticas que lanzaba Eslava en el prólogo del *Museo Orgánico*: el género libre, por ser los organistas pianistas de salón, y el abuso en la improvisación<sup>46</sup>.

La necesidad de renovar el repertorio y su doble utilidad didáctico-práctica, impulsará la existencia de una fuerte corriente compositiva. César Franck se va a convertir en el compositor “seráfico” del *Motu Proprio* con la colección *L’Organiste* y León Boëllmann con sus *Heures Mistiques*, que curiosamente son obras sin pedal, pero que cubrían a la perfección el exiguo tiempo que la liturgia permitía tocar solos de órgano<sup>47</sup>. Y este modelo se mantiene en la mayoría de compositores españoles: obras breves, sencillas, para *manualiter*, unas veces con cierta inspiración francesa y otras pseudo-wagnerianas, y gusto por los sonidos de gambas y celestes, construidas en un estilo severo, y en donde prevalece la técnica del *legato*.

El resultado final será un amplio conjunto de obras, con diversidad de estilos y lenguajes, que han servido para denominar escuelas regionales<sup>48</sup> con un fuerte sustrato de lo popular y el canto gregoriano.

### Doménech Más i Serracant (1870-1945):

#### *Ofertorio sobre Alleluia Psalite*

Primeramente fue niño cantor en la catedral de Barcelona y llegó a ser alumno de Felipe Pedrell y Enric Morera y amigo de Granados. Fue organista y director de varias iglesias de la ciudad condal, y fundó en 1930 *España Sacro-Musical*<sup>49</sup>.

Sus obras no son muy complejas y recuerdan a los maestros del primer romanticismo, aunque combina los elementos tardo-románticos franceses (acordes de 7ª y 9ª), con los toques modales y los cromatismos de corte wagneriano. El *Ofertorio sobre Alleluia Psalite*, fue publicado en la antología de Pujadas, y es un nuevo ejemplo de resabios gregorianos en la música de órgano, sin compases en el pautaado, armonía atrevida, tresillos y un final con una profusa armonía<sup>50</sup>.

<sup>40</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio: “El órgano de la abadía de Santo Domingo de Silos”. En *Silos: un milenio: Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos* Blanca. Dir. Blanca Acinas Lope. Volumen III. Burgos: Universidad de Burgos y Abadía de Silos, 2003, pp. 745-750. Según declara el propio Puget había practicado once intervenciones en España, entre los que se encuentra el órgano donostiarra de San Vicente, en 1890, y el de Nuestra Señora de la Caridad de Cartagena (Murcia).

<sup>41</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio. *El órgano del Santuario de Nuestra Señora del Carmen. El Burgo de Osma (Soria). Historia y restauración*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 16-17; PALACIOS SANZ, José Ignacio. “Los órganos Magen en España”. En *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Volumen IX, Número 2, 1993, pp. 288-292, y PALACIOS SANZ, José Ignacio. “Trazas y diseños para la construcción de órganos en la provincia de Soria”. En *Revista de Musicología. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Volumen XIX, Número 2, 1997, pp. 844-845.

<sup>42</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La Organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002, pp. 63-65.

<sup>43</sup> VICENTE Y DELGADO, Alfonso, de. “Un siglo de organería en Ávila (1828-1924): Desarrollo histórico”. En *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Dir. Antonio Bonet Correa. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 328.

<sup>44</sup> En Castilla y León Amezcua trabajó en los siguientes órganos:  
- Convento de San José de Medina de Rioseco (Valladolid), 1929.  
- Iglesia del sagrado Corazón (PP. Jesuitas de Valladolid), 1907.  
- Catedral de Valladolid, 1904.  
- Convento de la Compañía de María (Valladolid), 1908.  
- Parroquia de Santiago (Valladolid), 1907.  
- Catedral de Palencia, 1925.  
- Iglesia de San Miguel de Ágreda (Soria), 1942 (en estos dos últimos firman como Amezcua y Cia.).

<sup>45</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La Organería romántica...*, pp. 360-375, y ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La organería romántica en el País Vasco y Navarra”. En *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología. In honorem José Luis González Uriol*. XXII, 2006, p. 121.

<sup>46</sup> ESLAVA ELIZONDO, Miguel Hilarión. *Museo Orgánico español*. Madrid, 1983, pp. 18 y 21.

<sup>47</sup> GUTIÉRREZ VIEJO, Adolfo. “El órgano en el *Motu Proprio* y las tendencias estéticas de su contexto histórico”. En *Revista de Musicología*. Volumen XXVII, Número I, 2004, pp. 306-307.

<sup>48</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *Cien años...*, p. 8.

<sup>49</sup> MILLET I LORAS, Lluís. Voz “Mas Serracant, Domingo”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 7. Madrid: Sociedad General de Autores, 2000, p. 322.

<sup>50</sup> PUJADAS, Tomás Luis. *Órgano Sacro-Hispano. Repertorio orgánico de autores españoles contemporáneos*. Madrid: Ed. Cocusa, 1946, pp. 139-142.

**Eduardo Torres Pérez (1872-1934): Saetas**

Es, sin duda, alguna, unos de los compositores más interesantes del panorama organístico español de la primera mitad de siglo, al que se vincula dentro de la Segunda Generación de la *Renaixença Valenciana*<sup>51</sup>. Amigo de Otaño, colaboró asiduamente con él en la revista *Música Sacro-Hispana*. Luis y Juan de Iruarrizaga, en 1930, publicaron las tres primeras *Saetas* dentro del apartado de *Intermedios*<sup>52</sup>. Años después, la casa Boileau de Barcelona, publicó con el número 17, dentro de la colección *Biblioteca Orgánica*, la colección titulada *Saetas*. Como el mismo título indica, están inspiradas en el folklore místico de Andalucía. Son cuatro piezas cortas para órgano sin pedal, dedicadas al arzobispo de Burgos, únicas, de una belleza sin igual y si parangón. A pesar de esa aparente sencillez, gozan de una gran perfección formal, cercana a Falla o Turina, y en ocasiones recuerda a la música francesa del momento. Se inspiran en letrillas populares que evocan cuatro momentos de la Pasión, y que llevan por título “En la calle de l’Amargura”, “Míralo, como viene”, “En la calle de l’Amargura”, como variante de la primera (camino del Calvario), y “¡No hay quien me dé una limosna!” (evoca la muerte de Cristo). Cada una tiene su indicación de tempo y medida (Allegro moderato y 6/8, Adagio y C, Andante y 3/4, y Poco Adagio C). Todas tienen un carácter marcadamente modal (IV), pero las dos últimas son más disonantes y están transportadas. Utiliza recursos de cambios de intervállica y sin relación tonal que disuelven los centros de gravedad, series de quintas y sextas, imitaciones figuradas a los toques de campanas (en la última) y polirrítmias. Todo el conjunto resulta de una gran perfección técnica. Las cuatro saetas, en opinión de Fernando Aguilá en las notas de un programa de mano, “constituyen una de las aportaciones más originales al órgano español de los últimos cien años”<sup>53</sup>.

**Tomás de Elduayen (1882-1953): Seis Saetas**

Nacido en Guipúzcoa, fue condiscípulo del padre Donostia. Desarrolla una armonía personal, fuertemente marcada por el cromatismo, por lo que sus obras para órgano resultan novedosas<sup>54</sup>. Publicó estas piezas en la revista *Tesoro Sacro Musical*, y en las colecciones de Irua-

rrizaga y Pujadas. Es en esta última en donde encontramos la serie de 6 saetas bajo las advocaciones de la Virgen de la Esperanza, de la Soledad, de la Buena Muerte, de la Expiración, de la Piedad y de la Palma. Son piezas muy cortas, con tratamientos diferentes, y en donde hay un poso de lo popular, sobre todo en la primera, cuarta y sexta.

**José María Padró (1884-1959):*****Ofertorio Pro tempore Paschali vel Nativitatis Domini y Ofertorio Hosanna Filio David***

Organista y compositor barcelonés formado en Montserrat. Fue organista en las catedrales de Girona (desde 1906) y Barcelona (desde 1945). Es conocido por un método de armonio que publicó la editorial Boileau en 1952<sup>55</sup>. Juan y Luis Iruarrizaga publicaron en el *Repertorio orgánico*, dos ofertorios, los números 2I y 3I, titulados *Ofertorio Pro tempore Paschali vel Nativitatis Domini* y *Ofertorio Hosanna Filio David*. Aquel posee cuatro secciones, una en la que repite una melodía en el primer modo, una segunda en 6/8, la tercera a modo de coral y una coda final con el tema inicial. El segundo ofertorio toma prestado el incipit del *Kyrie X*, pasando por un breve pasaje intermedio antes de concluir con el tema del *Hosanna Filio David* del Domingo de Ramos expuesto por el pedal<sup>56</sup>.

**José Antonio Donostia (1886-1956):*****Intinerarium mysticum y Álbum para órgano***

Es una figura destacada para el folklore, la música religiosa, la musicología y la docencia. Cuenta con una amplia producción, la mayor parte publicada en doce volúmenes por el monasterio navarro de Lecároz en donde realizó los estudios eclesíasticos y en donde permaneció la mayor parte de su vida.

Escribió tres cuadernos para órgano, entre 1907 a 1943, titulados *Intinerarium mysticum*. En él conjuga las melodías gregorianas con los cantos populares vascos, transformando su música en oración, como él solía afirmar, con un marcado acento francés. Un volumen está dedicado a su admirado amigo Charle Tournemire<sup>57</sup>, ya que fue en Francia en donde compuso con más avidez para este instrumento. Las tres colecciones del *Itinerarium* llevan títulos genéricos, en referencia a

<sup>51</sup> CASARES RODICIO, Emilio. Voz “Torres Pérez, Eduardo”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 10. Madrid: Sociedad General de Autores, 2002, p. 415.

<sup>52</sup> IRUARRIZAGA, Luis e IRUARRIZAGA, Juan: *Repertorio Orgánico Español*. Madrid: Editorial y Librería del Corazón de María, 1930, pp. 331-336.

<sup>53</sup> Tomado de [www.hermandaddelsol.com/ctorres.pdf](http://www.hermandaddelsol.com/ctorres.pdf) (última consulta 30 mayo de 2010).

<sup>54</sup> ONDARRA, Lorenzo: Voz “Elduayen; Tomás de”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 4. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999, pp. 646-647.

<sup>55</sup> RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. Voz “Padró Ferrer, José María”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 8. Madrid: Sociedad General de Autores, 2001, p. 341.

<sup>56</sup> IRUARRIZAGA, Luis e IRUARRIZAGA, Juan. *Repertorio Orgánico...*, pp. 135-138 y 181-185.

<sup>57</sup> ONDARRA, Lorenzo. Voz “San Sebastián, José Antonio de [José Gonzalo Zualaika y Arregui, Padre Donostia. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 9. Madrid: Sociedad General de Autores, 2002, p. 660.

tres momentos litúrgicos diferentes: *Ascensiones cordis*, *In festo VII Dolorum B. M. Virginis* y *Pro tempore Nativitatis Domini*. Cada uno tiene una concepción autónoma, al no seguir un patrón y dotar a cada una de entidad propia. De este modo, la parte A, titulada *Ascensionis Cordis* consta de ocho números musicales relacionados con la temática de la Pascua y compuestos, principalmente en Toulouse, en el año 1938 (números del I al 7) y en Mont de Marsan, en 1940. Tres años después son publicados en el Monasterio de Montserrat en *Música Sacra Española*. El segundo grupo, *In festo VII Dolorum B. M. Virginis*, es una continuación en el tiempo y en el espacio a las anteriores, excepto el número tres, con el nombre *Adoro Te, latens deitas*, compuesto con anterioridad en Bétharram, en 1937, pero que no ven la luz hasta 1956, y relacionados con los dolores de la Virgen, atravesados por siete cuchillos, cuando recoge al hijo en la cruz.

Comienza con una forma de Preludio, en el que no se aprecia ningún tema litúrgico y nos trasmite un estado de intimismo sereno. Tras esta presentación, llega el regocijo pascual con la Secuencia *Victimae Paschali laudes*. En el regocijo de María (número 3) discurre el órgano tomando en préstamo el *Alelluia* de la misa y la antifona de completas *Regina Coeli*. A continuación, para la expresión jaculatoria de los salmos (41, 3 y 62,2) *Sedienta está de Ti mi alma*, utiliza el tema de la comunión del Domingo de Resurrección, *Pascha Nostra*. Después, el interludio *Gaudens gaudebo* (Juan 16, 14) va glosando el triple *Alelluia* del Sábado Santo, y *Adoratio simplex et acclinis* son variaciones al conocido *Pange Lingua* cantado el Jueves Santo. Y como broche de oro *Exultemus et letemur in Domino*, un final que recapitula toda la Pascua, y está construido sobre *Victimae Paschali* y *Haec dies*.

Donostia advierte que debe ser ejecutado “con libertad, con fantasía, sobre todo aquellos diseños en semicorcheas, sin acompañamiento, que son una especie de recitado”, usando las mixturas y los juegos de 8, 4 y 2 pies. Esta advertencia en aras de la claridad interpretativa, es una tónica en todo el cuaderno. Así mismo, el autor remitió al padre benedictino de Montserrat, Dom David Pujol, dos copias de esta colección: una para ejecutar en el armonio, escrita en dos pentagramas, y la otra dispuesta en tres con su registración apropiada. El monje benedictino optó por la primera, para su publicación en *Música Sacra Hispana*, menos los números 6 (*Gaudium plenum*) y el 8 (*Exultemus et letemur*).

Dentro del segundo tomo del *Intinerarium*, con claro sabor mariano, Donostia no pierde la estela de la Semana

Santa. En esta ocasión, con la ayuda de su amigo, el organista de Bayona Louis Decha, realiza siete composiciones, cinco de las cuales están referidas a este ciclo. Se trata de los números 2, 3, 4, 5 y 6. *Fasciculus myrbae dilectus meus mihi*, cuyo tema son los Improperios de Viernes Santo (*Cruce fidelis*); *Adoro Te, latens Deitas*, que está inspirado en el ofertorio de Jueves Santo *Christus factus est*, y continúa el ramillete de obras con *Dulce lignum*, sobre el tema *Ecce lignum crucis*<sup>58</sup>.

Además escribió un *Álbum para órgano* y cinco piezas sueltas. El número diez de este Álbum, compuesto entre 1907 y 1912, y publicado en Lecároz en 1913 en la revista *Música Sacro-Hispana* y posteriormente por los hermanos Iruarrizaga dentro del capítulo dedicado a las *Elevaciones* con el n.º 37, corresponde a *O Yesus guruztera*, dulcísima pieza, sobre una canción para coro del mismo compositor, y que está inspirada en una muy bella melodía tradicional vasca que canta sobre el sacrificio de Cristo en la cruz. Donostia la presenta como un coral para instrumento solista, acompañamiento y pedal en la tonalidad de Fa menor, a la manera barroca centroeuropea.

#### Gonzalo Arenal (1894-1968), y Alejandro Onrubia (1887-1963): *Ante las ruinas* y *La Pascua Florida*

Hay una serie de obra dedicadas a Nemesio Otaño, con dos referencias a la Semana Santa. Se trata de *Ante las ruinas*, de Gonzalo Arenal<sup>59</sup> y *La Pascua Florida* de Alejandro Onrubia. Arenal fue alumno de Beobide y organista de la catedral de Toledo. Para la ocasión toma prestado la Lamentación de Jeremías *Civitas desolata est*, para recordar al pueblo las calamidades del pecado. Onrubia, por su parte, era navarro de nacimiento y estuvo de organista de la catedral metropolitana de Valladolid. Lleva la fecha del 14 de febrero de 1942, consta de 11 páginas y no tiene registración. Hace alusión a la secuencia *Stabat Mater*, exactamente al tercer versículo *Quis non fleret si videret*<sup>60</sup>.

#### Josep Muset Ferrer (1889-1957): *La Passió*

Músico nacido en Igualada y alumno de Louis Vierne. Fue organista en la iglesia de Sant Sever de Barcelona y catedrático de Composición en el conservatorio del Liceo. Dentro de su producción organística escribió *La Passió*, basada en una melodía popular catalana, armonizada en forma de coral, como él mismo explica. Está recogida en la colección de los hermanos Iruarrizaga<sup>61</sup>. Recuerda la forma bachiana de coral para registro solista, incluso en la misma tonalidad, la de Si menor, en alusión icnológica a la cruz.

<sup>58</sup> RIEZU, Jorge, de. *Obras musicales del Padre Donostia. XI Órgano*. Bilbao: Archivo Padre Donostia Lecároz (Navarra), 1975, prólogo, s. p.

<sup>59</sup> Aparece citada en los recuerdos del seise de la catedral de Toledo Ángel Sánchez Alonso (1942 a 1946), en [www.colegioinfantes.com/aa/1942-AngelSAlonso.pdf](http://www.colegioinfantes.com/aa/1942-AngelSAlonso.pdf) (Última consulta 1 junio de 2010).

<sup>60</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. Voz “Onrubia, Alejandro”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 8. Madrid: Sociedad General de Autores, 2001, p. 77.

<sup>61</sup> IRUARRIZAGA, Luis e IRUARRIZAGA, Juan. *Repertorio Orgánico...*, pp. 341-342.

**Nemesio Otaño (1889-1956): Suite Gregoriana**

Sin duda alguna Nemesio Otaño fue el principal mentor del movimiento reformista de la música sacra<sup>62</sup>. Muy importante son las tomas de contacto con Federico Olmeda durante su estancia en Burgos<sup>63</sup>, y con Vicente Goicoechea en Valladolid. En mayo de 1907 inaugura el órgano de los jesuitas de la capital castellana, y años después, en Oña, finaliza la *Antología Moderna Orgánica Española*<sup>64</sup>. La revista *Música Sacro-Hispana* fue fundada y dirigida por él y se convirtió en el órgano oficial de los Congresos celebrados en España entre 1907 a 1923<sup>65</sup>. Compositor, organista, director de coro, conferenciante, crítico musical, investigador, además destacó por sus dotes para la gestión, especialmente desde la dirección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Siempre ejerció un peso capital tanto en la restauración como en la construcción de órganos. Un caso puntual lo hallamos en la catedral de El Burgo de Osma, en 1940<sup>66</sup>, y en la restauración del instrumento de Azkoitia por Fernand Prince<sup>67</sup>.

Probablemente la *Suite Gregoriana* fue premiada en el concurso de composiciones para la inauguración del órgano de la catedral de El Buen Pastor de San Sebastián, del año 1954. Fue escrita entre 1934 a 1940, con un pequeño paréntesis de tres años, si bien comenzó por el tercer número y prosiguió por el primero en orden correlativo hasta el último. Consta de cuatro tiempos basados en motivos gregorianos de diferentes momentos litúrgicos: I. *Alleluia Psálite* (1937), II. *Oratio vespertina* (1938), III. *Rex pacíficus, In Pace* (1934), sobre la antífona de la liturgia de difuntos (traslado al cementerio), IV. *Salmo sinfónico* (1940), sobre la salmodia del modo cuarto.

Para Massó es una obra “de grandes vuelos, un verdadero monumento orgánico español moderno. En ella aparece, tal cual es, la más auténtica fisonomía artística del compositor”<sup>68</sup>. Otaño conjuga una extraordinaria habilidad el contrapunto con el manejo de la armonía, que en ocasiones queda difuminada, recordando a los preludios de Debussy, como en su *Canción en estilo gregoriano* (1938). Siempre indica con precisión los matices, la registración y los cambios de tempo. El influjo popular y gregoriano es palpable en la mayoría de ellas, junto a un dominio de la forma, y una finura y sentido poético.

<sup>62</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La organería...”, p. 124.

<sup>63</sup> PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Burgos, 2003, p. 168.

<sup>64</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *Nemesio Otaño. Principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX*. San Sebastián: Aizkoitiko Udala, 2008, pp. 9-12, y p. 21.

<sup>65</sup> LÓPEZ-CALO, José. Voz “Otaño Eguino, José María Nemesio”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 8. Madrid: Sociedad General de Autores, 2001, pp. 293-295.

<sup>66</sup> PALACIOS SANZ, José Ignacio. *Órganos y organeros en la provincia de Soria*. Soria: Colección Temas sorianos n° 25, Excma. Diputación Provincial, 1994, p. 292.

**Juan María Thomas Sabater (1896-1966):*****Meditación fúnebre***

Fue durante muchos años el principal animador de la vida musical de Mallorca. Fueron sus maestros principales el maestro Doménech Mas, en Barcelona, y Jean Huré, en París<sup>69</sup>.

La colección más destacada es *Rosetón*, publicada por la casa donostiarra Erviti, en 1953, y de la que el mismo autor autorizó a Eduardo López-Chavarri a interpretarlas en el piano. Se trata de 12 piezas en Mi con pedal *ad libitum*. La número 9, va dedicada a Juan Bautista Lambert y lleva por título *Meditación fúnebre*. Va acompañada por un texto bíblico tomado de Job, *Homo vero cum mortuus fuerit*, en clara alusión a las miserias humanas y a las suyas propias, al mismo tiempo que profetiza la resurrección de los cuerpos. Gusta Thomas de superponer quintas, cuartas, séptimas y acordes completos, que pueden ser considerados como una politonalidad; armonía alterada, síncopas, etc., fiel influjo de Franck, Debussy y Manuel de Falla<sup>70</sup>.

**Víctor de Zubizarreta Arana (1899-1970): Alleluia**

Bilbaíno de nacimiento, estudió órgano con Jesús Guridi y Bernardo Gabiola y desempeñó la organistía de la basílica de Begoña desde 1936, y en 1949 dirigió el Conservatorio de la ciudad. Posee una composición para órgano titulada *Alleluia*<sup>71</sup>.

**Francisco de Madina Igarizabal (1907-1972): Laetare**

Perteneció a la orden de Canónigos regulares de Letrán. Fue alumno de Beobide en Burgos y vivió en Argentina, fundamentalmente, y en Nueva York<sup>72</sup>. De entre su escasa producción destaca para órgano un *Laetare*.

**Jaime Manuel Mola Mateu (1918-1991): Fantasía con variaciones, Hosanna y Exultati Justi**

El franciscano Manuel Mola publicó varias series de obras para órgano, entre las que destacan *Cuadros melódicos*, publicados en *Tesoro Sacro Musical* en el año 1945, *Elegía sobre un tema vasco*, al año siguiente; en 1949, la colección *Cantantibus Organis. Colección Cecilianiana para órgano o armonium; Fantasía con variaciones*, en donde podemos escuchar la secuencia gregoriana *Victimae paschali* a partir

<sup>69</sup> ELIZONDO IRIARTE, Esteban. “La Organería...”, p. 124.

<sup>68</sup> MASSÓ, Enrique. “Introducción”, *Obras completas. V. Obras orgánicas*, Ed. El Mensajero (Bilbao: 1966), y ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *Nemesio Otaño...*, pp. 72 y 75.

<sup>69</sup> JAUME BAUZÀ, Bartomeu. *La música para piano de Joan Maria Thomas (1896-1966)*. Valencia: Piles, 2005, pp. 7-13.

<sup>70</sup> JAUME BAUZÀ, Bartomeu. *La música para piano...*, pp. 232-233.

<sup>71</sup> NAGORE FERRER, Nagore. Voz “Zubizarreta Arana, Víctor”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 10. Madrid: Sociedad General de Autores, 2002, p. 1205.

<sup>72</sup> MANSILLA, Silvina. Voz “Madina Igarzábal, F., de”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 7. Madrid: Sociedad General de Autores, 2000, p. 15.



de una improvisación en Quito en el año 1965<sup>73</sup>; y la *Sonata Sinfónica en Sol menor*<sup>74</sup>.

*Cantantibus Organis* es una antología con 75 piezas dedicadas al culto, siguiendo el propósito de “dignificar el cargo de organista” y eliminar la “música ramplona” en el culto divino, e incorporando, a su vez, un estilo “severo”, como afirma el autor en su prólogo, utilizando el canon y la fuga<sup>75</sup>. Algunas piezas son de carácter extralitúrgico o de concierto, a base de temas originales en donde la inspiración y los sentimientos fluyen a raudales<sup>76</sup>. Las indicaciones de registración son de tipo general.

Los números 56 y 57, *Hosanna* y *Exultati Justi*, parten de temas contruidos *ad hoc*, y cuya relación con el calendario está en función del título (Domingo de Ramos y Domingo de Resurrección). El primero es un ofertorio en Mi bemol mayor a tres y cuatro voces, que combina con energía partes en unísono con otras polifónicas. La otra está escrita en la misma tonalidad, y permanecen los mismos conceptos.

#### **Bernardo Juliá (1922-): Suite Gregoriana y Exultación: Alleluia, Cristo Resucitó**

Ha sido maestro de capilla de la catedral de Palma y director de la Capella Mallorquina. También dirigió el festival de órgano más importante de la isla, hoy desaparecido<sup>77</sup>. Escribió abundante música para órgano con estilo un tanto avanzado en cuanto a la armonía, pero con marcadas influencias del impresionismo, siempre teniendo como argumento motivos gregorianos.

La *Suite Gregoriana* contiene una clara referencia al tema del *Victimae Paschali laudes*. No rehúye la disonancia y la disolución tonal, junto a un juego rítmico en las diferentes secciones. Sobre esta misma secuencia de Pascua escribió otra obra, *Exultación: Alleluia, Cristo Resucitó*, del año 1987, editado en Edipan, Roma, reeditadas por el Capitol de la catedral de Mallorca y Real Musical en el año 2000.

#### **Juan Alfonso García (1935-): Cuatro piezas al viejo estilo**

Para el proyecto “Órgano Ibérico siglo XXI”, publicó en el volumen II el organista granadino Juan Alfonso García, dentro de los *Cuadernos para el órgano Echeverría de Santa Marina La Real de León*, dirigidos por Adolfo Gutiérrez Viejo, cuatro piezas vinculadas a la Semana

Santa. El denominador común es presentar música nueva para un instrumento viejo, a partir de temas del folklore leonés, recogidos por Miguel Manzano. Las cuatro obras tienen un título común: *Cuatro piezas al viejo estilo*. La primera de ellas, *Fanfarría en eco*, utiliza el *Regina coeli* cantado en Castroalbón, *Tres versiones sobre los Siete dolores de la Virgen* un canto de Torrebarrio, *Diferencias sobre Albricias de Pascua*, una tonada homónima de Benllera, y *Tiento sobre Tetracordo con un Canto a la Dolorosa* la melodía *Alma, si eres caritativa* de Santa Colomba de Curueño.

Todas pertenecen al ciclo de invierno, en torno a la Semana Santa, con un repertorio variado, de carácter didáctico y moralizante<sup>78</sup>. La regularidad rítmica está plasmadas por García a la manera del órgano español, incluso en la denominación tiento y en la terminología antigua de variación, explotando toda la sonoridad de los juegos característicos de batalla con su eco, los partidos y los llenos. Frente al vigor de la primera pieza, le sigue una dulce calma en la tres versiones de los Siete Dolores, con giros propios del folklore, en la siguiente hay falsa relaciones y cambios rítmicos respecto al original, pero explotando toda la tímbrica del instrumento. El tiento final es, como el nombre indica, una forma fugada, rota en medio, y retomada de nuevo al cambio de compás.

## CONCLUSIONES

La literatura para órgano en la España de la primera mitad del siglo XX está escrita para órganos románticos, contruidos fuera como dentro de nuestras fronteras. Todas se adscriben a las directrices del *Motu Proprio*, y utilizan las canciones de temática popular o parten de temas extraídos del canto gregoriano, con resabios de César Franck, Tournemire, Boëllamn, Wagner y Reger, aplicando títulos novedosos. La mayoría de compositores son clérigos, la música está destinada a la iglesia y aparece publicado en revistas, antologías y colecciones. Cuidan la forma, la armonía, el efecto sonoro y se adaptan, las más breves a los reducidos espacios que deja la liturgia, y las de mayor envergadura están destinadas para conciertos. La formación de los compositores es sólida, con maestros de fama contrastada y buena parte estudian en conservatorios. En definitiva, esta música puede ser considerada como un nuevo “siglo de oro”.

<sup>73</sup> TEMPRANO, Andrés. *Apuntes para una historia de nuestra música religiosa contemporánea. El Padre Jaime-Manuel Mola, o.f.m. Organista, pedagogo y compositor*. Madrid, 1977, p. 43.

<sup>74</sup> CASARES RODICIO, Emilio. Voz “Mola Mateu, Jaime Manuel”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 7. Madrid: Sociedad General de Autores, 2000, p. 636.

<sup>75</sup> MOLA, Manuel. *Cantantibus Organis. Colección Cecilia para órgano o armonium*. Barcelona: Ediciones Franciscanas, 1949, p. 6.

<sup>76</sup> TEMPRANO, Andrés. *Apuntes para una historia...*, p. 40.

<sup>77</sup> COMPANY FLORIT, Joan. Voz “Julià Roselló”. En *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Tomo 6. Madrid: Sociedad General de Autores, 2000, pp. 618-619.

<sup>78</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. Volumen Tercero, Tomo II. Madrid: Diputación Provincial de León, 1991, pp. 16-20.



# MANIFESTACIONES ETNOMUSICOLÓGICAS Y ENTORNOS SONOROS DE LA SEMANA SANTA EN LA PROVINCIA DE LEÓN. PANORÁMICA GENERAL

Héctor-Luis Suárez Pérez

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA “CRISTÓBAL HALFFTER”  
PONFERRADA (LEÓN)

Quisiera aprovechar esta ocasión congresual para, a través de esta comunicación, presentar el adelanto de un trabajo más extenso en el que me hallo inmerso a propósito del tema de cabecera. Quizá tratar de reconstruir una imagen de un entorno sonoro del pasado parezca una tarea difícil pues, si ya es complejo simplemente lograr acopiar los objetos materiales implicados, reconstruir las circunstancias físico ambientales y socio históricas que rigen las pautas de comportamiento de sus protagonistas, oyentes e intérpretes, debido a su ausencia se torna en algo muy subjetivo y cuestionable. Pero, curiosamente, en el ámbito de la religiosidad popular y de la Semana Santa en particular, una tarea de esta envergadura podemos todavía considerarla asequible en ciertos territorios de nuestro país, como es el caso de la provincia leonesa.

Esto responde a varias razones. La primera porque en el ámbito de la religiosidad popular y en concreto en los ambientes cofrades penitenciales, la tradición y la fidelidad a la costumbre han permitido preservar modelos correspondientes al patrimonio inmaterial, en desuso, prohibidos o desaparecidos en otros ámbitos y lugares. Y esto ha sido así independientemente de su ubicación en ámbitos rurales o urbanos provinciales. Fijándonos preferentemente en los sonoro-ambientales y etnomusicológicos, comprobamos que lo dicho se ha verificado en el plano conductual. Y lo ha hecho a través del orgulloso mantenimiento de comportamientos y modos de actuación, cargados de un notorio sentido de adscripción al grupo: la cofradía. Unos comportamientos que en sí mismos preservan del desuso un considerable conjunto de ejemplos sonoros pertenecientes tal vez a modos litúrgicos arcaicos, así como todo tipo de protocolos particulares diseñados para aplicar tanto por sus protagonistas activos como por los asistentes y espectadores en general de los actos cofrades. En suma, que los comportamientos y productos asociados a la cuaresma

y Semana Santa, y por tanto los de índole sonora y carácter etnomusicológico, incompresiblemente para muchos, en base al arraigado costumbrismo y al sentido de pertenencia cofrade, han conseguido perdurar bastante inamovibles, aunque engrosados en ocasiones también por novedades, a pesar de las vertiginosas transformaciones socioculturales de los dos últimos siglos, repito, tanto en entornos rurales como urbanos.

En la provincia de León, al igual que en el resto de España, no todo es pasado en lo relativo al entorno sonoro y a las manifestaciones de tipo etnomusicológico relativas al mismo. En efecto, ante un modelo configurador de tal entorno sonoro de carácter intemporal, rural o urbano y perfectamente vigente en muchos lugares, existe un interesantísimo modelo presente, ecléctico y tradicionalista a la par. Un modelo que, aunque gestado en un entorno urbano, se ha reconfigurado en un pasado inmediato y continúa haciéndolo en la propia actualidad, además de estar planteándose con gran dinamismo desde un notorio ánimo de gran proyección hacia el futuro. Precisamente esto se pone de manifiesto en el mencionado mantenimiento, recuperación, puesta en valor y coexistencia de modelos urbanos y rurales de entornos sonoros, en desuso o no recomendados e incluso de práctica anterior al siglo XX, con otros perfectamente contemporáneos.

Los primeros se caracterizan por estar protagonizados por lo ideográfico, contextual y descriptivo, normalmente a través del abultado repertorio de cantos devocionales existente merced a sus letras. Un compendio que modernamente ha retomado o se ha unido a los sobrecogedores y efectistas recursos sonoros teatrales asociados a dramatizaciones de simbolismo catequético íntimamente ligado a la pasión. Algo que, por ejemplo en las “tinieblas”, recorre un variopinto abanico que abarca desde el silencio provocado en las multitudes expectantes, solo roto por el severo timbre de los cantores del

salmo miserere, culminando en el explosivo estrépito maderil de todo tipo de idiófonos además de carracas y matracas.

Por otra parte y precisamente a lo largo del siglo XX, el modelo tradicional de sonoridad de Semana Santa urbano se ha visto desbordado por un nuevo modelo cofrade, de múltiples y diferenciados perfiles. Así comprobamos en nuestro país la existencia en relación al mismo de una versión o subgrupo andaluz urbano, ya sea sevillano, malagueño, cordobés o jerezano, con matices sobre formas rurales del mismo territorio. Pero también es inevitable comprobar la presencia de otro mesetario e igualmente referencial, ya sea zamorano, leonés, riosequino, etc.; e incluso de otro levantino, bien murciano, cartagenero, o aragonés, etc.

Paradójicamente, en este periodo temporal del siglo XX, el aludido modelo urbano tan generalizado y tan particular a la par, se ha ido conformando e imponiendo en cada zona, cargándose lógicamente además de todo tipo de aculturaciones, en grado variable según la capacidad de cada perfil social local para ser influenciado. Así por ejemplo, esta nueva realidad sonora mucho tiene que ver con el desarrollo de las bandas de cornetas y tambor, en los últimos años. Una realidad que, desde lo urbano, ha uniformado parte del entorno propio a las procesiones de Semana Santa en todo el territorio español.

Insistiendo y desglosando lo ya matizado, a lo largo del siglo XX los bulliciosos formatos de banda de cornetas que parten del modelo de Bomberos de Málaga, Policía Armada de Sevilla o “Cigarreras”, han proliferado por ciudades y pueblos de toda nuestra geografía, desplazando o erradicando el simplista formato de banda militar decimonónico. Asimismo y por contraste sonoro, el estricto y austero modelo de silencio zamorano, también sevillano, etc., ha cuajado paralelamente de igual modo e intensidad por todo el estado. Asociado a su callado auge, también el uso de ciertos instrumentos tradicionales de estas fechas, como eran carracas y matracas<sup>1</sup>, ha proliferado recientemente en el mismo área territorial, contagiando incluso a Andalucía. Asimismo estos idiófonos han extralimitado sus usos rituales tradicionales para implicarse en procesiones y todo tipo de actos de viejo o nuevo cuño.

Completa esta insospechada expansión la recuperación de toques lastimeros de bocinas y cornetas, de todo

tipo de sonidos sordos, redobles enlutados, golpes de llamada en puertas, tronos, etc. asociados en ocasiones a pregones convocatorios o explicativos, así como al sonar de esquilas de todo tipo abriendo procesión, etc.

El uso de objetos e instrumentos empleados tradicionalmente para el gobierno de los actos ha experimentado al igual un proceso de expansión por aculturación funcional de la mano de lo manifestado. Tabletas de madera, campanas en los tronos “a la malagueña” y todo tipo de picaportes para indicar con sus esquemas rítmicos órdenes de arranque o parada a los portadores de los tronos, que al final se han solapado a los originados por los llamadores y horqueta locales tradicionales. Otra faceta de esta idea la constituye la recuperación del uso de los toques de campanas en los momentos que le son tradicionales y que simplemente menciono, pues su tratamiento demandaría de un artículo en exclusiva.

Contrastando con lo expuesto, si se han mantenido mas estables en su uso y razón de ser en el tiempo las intervenciones en el entorno sonoro de Semana Santa de bandas de música, cantores, coros, órgano, etc. Pues, al tener funciones muy claras y concretas en lo litúrgico relativas a los actos de cuaresma y semana santa, proporcionan escasa posibilidad de maniobra y ostentan además por ello repertorios en líneas generales menos susceptibles de cambio, independientemente de las modas compositivas que inevitablemente también les afectan. Esto se puede comprobar al atender a las diferentes estéticas de la obra de compositores para coro<sup>2</sup> o banda como pueden ser los decimonónicos Font de Anta y similares, Cebrián en el primer tercio del XX o recientemente el onubense Abel Moreno<sup>3</sup>.

Por su lado inexplicablemente el ya aludido vigentísimo repertorio tradicional, mas rancio, hace pocos años tildado de beato, caduco y trasnochado, e incluso carente en gran parte de interés musical para algunos de sus recopiladores, se esgrime y prolifera como seña de identidad local de numerosas semanas santas para asombro de muchos, sobretudo eclesiásticos. En cambio y como contraste a lo expuesto, llama la atención que en un movimiento cargado de aculturaciones, este proceso expansivo costumbrista de géneros vocales no se pueda aplicar a un género tan ubicado en la materia de pasión como es el canto de saetas, directamente derivado en el pasado del mismo repertorio vocal. Un reper-

<sup>1</sup> SANTIAGO ÁLVAREZ, Cándido. “La cultura popular del Páramo Leonés: Manifestaciones religiosas”, en *Revista de Folklore* n° 35. Valladolid: Caja España, Fundación Joaquín Díaz, 1983, pp. 147-159

SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis y ORTÍZ DEL CUETO, José Ramón. *Matracas y carracas. Los sonidos olvidados de la semana santa*. Museo Etnográfico Provincial de León. Catálogo exposición. León: Diputación de León, 2010.

<sup>2</sup> “Folleto XX aniversario Odón Alonso González”. León: Ed. Orfeón Leonés. 1997. Incluye transcripciones de obras del insigne

músico. “Sola quedas madre mía”, Plegaria a la Soledad. Para 4 voces mixtas.

<sup>3</sup> Autor que además de haber realizado una grabación en la Catedral de León con el Reg. Inmemorial del Rey de marchas de Semana Santa. Ha compuesto cinco marchas dedicadas especialmente a nosotros: “Al Cristo de los Balderas”, “Madre de las Siete Palabras”, “Miércoles de Vía Crucis”, “Tengo Sed” y “Todo se ha consumado”, inspiradas en temas leoneses por influencia de Eduardo de Paz y a petición de la Cofradía de Las Siete Palabras, a cuya banda dirige todos los años en un concierto cuaresmal.

torio y estilo que, en muchos lugares, paradójicamente no es tolerado ni tan siquiera como dato anecdótico por aquellos mismos que en el mismo momento están aceptando, sin reparos, una marcha de cornetas de diseño y perfil sonoro perfectamente sureño, que además modifica de forma radical la memoria sonora natural a ese acto en que participan sin que les ocasione perturbación alguna.

A todo ello no ha sido menos ajena la provincia de León. Y buena prueba de ello da la numerosa bibliografía al respecto constatada o los registros audiovisuales existentes, aunque lamentablemente y por obvias razones de espacio, quiero concluir aquí esta incompleta panorámica generalizada a modo de introducción y presentación de mi trabajo, para continuar con la mención de algunos ejemplos relativos a lo expuesto.

### BOCINAS Y CORNETAS: CON TAMBOR O EN SOLITARIO

Continúo esta comunicación con el comentario de algunos asuntos relativos a lo expuesto y en concreto, a propósito del uso de estos aerófonos en la provincia leonesa, bien podemos arrancar la descripción de un breve mosaico en la villa de Sahagún. Allí la cofradía de Jesús Nazareno y patrocinio de San José posee dos ejemplares de una antigua corneta de latón que se conoce popularmente como “la trompa”<sup>4</sup>. Aunque su uso para las procesiones del Viernes Santo se adjudica por subasta, requiere cierta pericia para hacerla sonar. Acompaña “al bombo” enlutado en un particular toque y también en solitario, se toca a las doce de la noche del Jueves Santo –“la hora nona”– desde la torre de San Lorenzo<sup>5</sup>. En esa misma comarca, en Cea, otra cornetilla se hacía sonar en solitario y de modo lastimero en algunos momentos de la procesión del Santo Entierro<sup>6</sup>.

Muy cerca, en Almanza, en la procesión del Viernes Santo todavía se realiza tradicionalmente la dramatización del nazareno camino del calvario. Esta incluye las teatrales y sonoras tres caídas de Jesús sobre la tarima de la iglesia, efectuadas por un figurante que luego llevará su pesada cruz arrastrada por todo el pueblo. “El judío”, es el personaje que le acompaña y porta una cor-

netilla, en la actualidad ajustada a la tipología de las conocidas como “de pregonero”<sup>7</sup>. Precisamente con sus toques marcará el inicio de cada caída. Pero esto no es algo aislado, ya que el programa iconográfico aquí teatralizado sobre el momento o “paso” del nazareno conducido al calvario, se contempla ya desde época barroca incluyendo, en muchas ocasiones, este aerófono en su conjunto. Ya sea en manos de un sayón o de un romano, la corneta al frente del grupo se puede rastrear en numerosos ejemplos pictóricos o imagineros de la escuela castellana, confirmando lo expuesto. Así y en la provincia leonesa aparece como “paso” en Sahagún y Ponferrada<sup>8</sup>, dándose la curiosa circunstancia del “Judío trompetero” en Bembibre, consistente en una figura probablemente desgajada de un conjunto similar, que a su vez abre como paso aislado la procesión.

Desde antaño siguiendo este espíritu, cornetas o conjuntos con corneta a modo de heraldos con sus respectivos toques, como en el caso de las astorganas “trompetas de la dominica”, también se sitúan, como es costumbre, abriendo procesión o en lugar destacado de la misma. Algo ya descrito en el caso de Sahagún, que se repite de modo similar en Villafranca del Bierzo por medio de un conjunto parecido, haciendo en esa villa sonar una antiquísimo clarín en el seno de la procesión la mañana del Viernes Santo. Por otro lado, en la capital y en la procesión de “Las Palmas”, de carácter oficial para la corporación municipal, ésta presenta por protocolo obligado a la cabeza de su representación “el clarín y el tambor de la ciudad”<sup>9</sup>. Un sonoro binomio que desde antaño y por razones funcionales se vincula también a otra formación local igualmente relacionada con el asunto que nos ocupa y ya plenamente cofrade, aunque con repertorio diferente. Me refiero a “La Ronda”.

“La Ronda” es un popular conjunto que, además de realizar su natural y solitario toque convocatorio nocturno por las calles leonesas, tradicionalmente “abre procesión” en la de “Los Pasos” o las del Santo Entierro y da la salida y entrada en iglesia de Santa Nonia a cada uno de ellos, en la mañana del Viernes Santo. Este carácter convocatorio lo comparte con una formación similar ponferradina de clarines y timbales a cargo de “los corredores” de la cofradía nazarena<sup>10</sup>. El vínculo

<sup>4</sup> GARCÍA ABAD, Albano. *Las cofradías de Jesús Nazareno de Sahagún*. Madrid: Ediciones Lancia, 1996.

<sup>5</sup> [www.jnazarenosahagun.com](http://www.jnazarenosahagun.com).

<sup>6</sup> RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Bernardo. *Recuerdos de mi juventud. Breve historia de Cea*. Ed. del autor. 1993, pp.114-7. Evoca y describe lo que rodea “el miserere” los viernes y domingos en Cuaresma tras el rosario de la noche, “las tinieblas” en Martes, Miércoles y Jueves santo a maitines, con el “Matar a Judas” de cada golpe y en la procesión del Sto. Entierro se entonaba el Miserere y el Rosario de la buena Muerte sonando cada poco lastimera una bocina con sordina.

<sup>7</sup> Varios autores. *Semana Santa de Almanza*. León, Ed. Imprenta Moderna, 1996, pp. 27. Canto procesión del Dáinos, pp. 42-4, cita cantos de vía crucis. pp. 65-6. La trompeta del judío guía la procesión del jueves, viernes y las caídas.

<sup>8</sup> El paso del Nazareno ponferradino se ajusta a este programa portando una corneta larga legionaria, así como el de Sahagún, con una bocina tosca.

<sup>9</sup> CABEZA DE VACA, Francisco. *Resumen de las políticas ceremonias, con que se gobierna la noble, leal y antigua ciudad de leon, cabeza de su reino*. Ed. Facs. Valladolid: Editorial Maxtor, 2007.

<sup>10</sup> [www.jesusnazarenoponferrada.es/Hermandad/curiosidades.htm](http://www.jesusnazarenoponferrada.es/Hermandad/curiosidades.htm), Clarines y timbales. Entre el Jueves y el Viernes Santo, tradicionalmente los “hermanos corredores” ataviados con la túnica negra, recorren las calles de la ciudad con clarines y timbales para llamar a los cofrades a la procesión del Encuentro, que parte a las nueve de la mañana de la Iglesia de San Andrés. Cada toque consiste en el lastimero sonido de una escala descendente del clarín seguida de trece golpes del timbal, dos espaciados primero y once seguidos después.

aludido proviene del pasado, cuando sus integrantes eran los mismos músicos encargados del clarín y el tambor municipal, quienes, a cambio de ser liberados de sus cargas y pagos como Hnos. y de beneficiarse de los derechos de asistencia funeraria correspondientes, participaban de tal menester<sup>11</sup>.

En la capital leonesa “La Ronda”<sup>12</sup> surge al modo de “el Merlú” en Zamora, “el Torralbo” en Lucena (Córdoba) y tantos otros hispanos, que abordo en mi trabajo presentado en el VII Congreso de cofradías de Medina-celi<sup>13</sup>. Como se ha visto esta formación en León no fue exclusiva de la cofradía de Jesús Nazareno, como tampoco lo es en la actualidad, dado que diversas formaciones derivadas de la misma han surgido entre cofradías más modernas, algunas integrando otros instrumentos como matracas o carracas. Completa el conjunto al lado del clarín y timbal, la esquila, un instrumento propio de cofradías de ánimas y de cofradías marianas encargadas del rezo del rosario de la aurora, que ha sido utilizada también para diversos fines en conjunto como los referidos al toque convocatorio entre los que se halla “el toque de la ronda”, o en solitario como en el caso del toque convocatorio a cabildo del ponferradino nazareno “llambrión, chupacandiles”, o del astorgano “corredor” de la Veracruz, con el mismo fin.

## BANDAS

La presencia en las procesiones de la formación instrumental integrada por cornetas y tambores, más o menos ajustada al prototipo de banda militar, ha sido

constante en la conformación del entorno sonoro de la Semana Santa desde el siglo XIX. En el caso leonés ha sido posible, como comento en otro trabajo<sup>14</sup>, gracias a la participación de las diferentes unidades militares dotadas de las mismas que se han ubicado en León capital y en las cabeceras comarcales relevantes, como es el caso de la episcopal Astorga. Por tanto, al menos documentalmente arranca éste vínculo allá a principios del XIX, con la participación en una procesión capitalina de Semana Santa de la Banda de Voluntarios Realistas, como nos indica Gonzalo Márquez<sup>15</sup> y no cesa hasta la actualidad y sin competencia, pues hasta los años cincuenta no existe referencia alternativa cofrade.

Antes de continuar quisiera advertir que la labor de campo necesaria para la documentación de estas dispersas formaciones cofrades se torna muy dificultosa, por razones obvias. Por ello, el investigador no debe obviar el notorio interés las mismas que han despertado en el seno de las páginas web cofrades, poniendo así de manifiesto su alto nivel de relevancia social. Gracias al mismo y a su cercanía a los informantes, nos es permitido recabar numerosos datos sobre su historia, aunque a veces muy cuestionables y de dudosa credibilidad, como ocurre en el caso de algunas referencias en prensa.

Retomando el tema, diremos que la capital leonesa inaugura en 1959 el elenco de bandas cofrades con la fundación de la banda de la Hermandad de Jesús Divino Obrero, que ha celebrado recientemente su cincuentenario<sup>16</sup>. Continuaron su iniciativa cofradías como Minerva y Veracruz en 1960<sup>17</sup>, el Dulce Nombre de

<sup>11</sup> SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis. “La ronda” en *Revista de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, 1996

<sup>12</sup> *Semana Santa de León*. Coral Isidoriana de León. Single PAX S-4I17. M-6208-1973. Incluye el toque de la Ronda.

<sup>13</sup> SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis. Bases científicas interdisciplinarias para abordar el estudio de la Semana Santa I. y Entorno sonoro alrededor de la Semana Santa Ibérica. Curso cofradías penitenciales: tradición, devoción y nivel de relevancia social en semana santa y resto del año. Perspectiva desde las ciencias sociales, humanas y religiosas, ULE. en *Actas del VII Congreso Nacional de Cofradías y Hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno Cautivo, Rescatado de Medina-celi*. (En prensa)

<sup>14</sup> SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis: “Panorámica Musical del último cuarto del siglo XIX en una pequeña ciudad del Noroeste Ibérico”, *Actas III Congreso Nacional de Musicología sobre La Música en España del siglo XIX*. Granada, del 24 al 27 de mayo de 1990, en *Revista de Musicología*, vol. XIV, n° I-2, Madrid, enero-septiembre 1991.

<sup>15</sup> MÁRQUEZ GARCÍA, Gonzalo: *Diario de León*, 18 abr 2004. Sección El Filandón. Indica el autor que figura en las cuentas de la procesión mencionada.

<sup>16</sup> Cincuentenario de la banda de cornetas y tambores de la Real Hermandad de Jesús Divino Obrero. Se realizan varios actos e intervenciones musicales, carteles, etc. de este conjunto instrumental incluso reapareciendo puntualmente sus antiguos integrantes en esa edición de la Semana Santa como una segunda banda de la hermandad interpretando las viejas marchas habituales a la formación.

<sup>17</sup> En 1960 se funda como Banda de tambores y en 1961 se convierte en la actual banda de Cornetas y tambores. Estaba integrada por un conjunto de instrumentos en aquel León popularmente conocidos como “cornetas de llave”, “cornetas largas”, “clarines” en otras tie-

rras de España— rectas sin vuelta, y “cornetas legionarias” —largas y curvadas—, tambores, caja redoblante y timbales, suministrados por Musical San José, y se estrenan acompañando la procesión de la Virgen del Mercado, continuando ininterrumpidamente hasta hoy. En 1975, son requeridos por la Coral Isidoriana para participar en el disco *Semana santa de León*, interpretando entre otros, una versión del toque de ronda de la cofradía de Jesús Nazareno y otra del Himno Nacional. A propósito de este registro concreto he de decir que, dado el cuidadoso carácter protector patrimonial del entonces “seise” responsable de banda Carlos Óscar Trobajo Gallego, la marcada diferencia que se pone de manifiesto entre el registro y la celeberrima versión original de la otra cofradía local, en mi opinión no puede ser considerada como un error en un proceso cuidado como el de grabación discográfica, máxime, repito, en una persona muy cuidadosa en todo tipo de intervenciones musicales como era “Oscarín”. Su fallecimiento se llevó la clave, pero teniendo en cuenta esto y conociendo al interesado, bien pudiera haber sido un intento encubierto de reproducción del propio de la ronda de minerva, todavía entonces vigente y hoy perdido. Sobre este director musical hay que decir que cada año, durante casi dos décadas, se molestaba en versionar marchas militares y en componer otras para ser estrenados tanto en Semana Santa como en el “Corpus Chico”. La década de los ochenta incorpora “cornetas cortas” en Do y otras en Do-Si b. Los noventa traen a la formación las cornetas Do-Re b e introducen el estilo “Policía Armada de Sevilla” al imitar varias versiones de aquellas tierras extraídas de cassetes de bandas sureñas, algunas prestadas por mí a Óscar y que conservo. En 1998 se incorporan cornetas Do-Re bemol en afinación brillante y en 2003 el fliscorno. Algunos de estos datos se contienen también en varias pp.inas web relativas a la formación como las siguientes: [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html), y otra [www.bandaminerva.com](http://www.bandaminerva.com).

Jesús Nazareno en 1962<sup>18</sup> y la Hermandad de Santa Marta poco después, para a fines de los 60 crearse las de Las Siete Palabras (1969-75)<sup>19</sup>, que desaparecerá hasta los noventa, o la del Sto. Cristo del Perdón. Con posterioridad y a modo de curiosidad podemos decir que la nueva etapa de expansión cofrade de los años noventa partió planteando como ley no escrita la idea de que el modelo de las cofradías nacientes tenía que marcar su debut con varios pasos “a brazo”, nutridas filas de hermanos y banda propia. Así surgirán y en algunos casos se extinguirán, bandas de cofradías como las conocidas coloquialmente de “La Redención”, “El Desenclavo”<sup>20</sup> —ambas por pocos años—, “Las Bienaventuranzas”<sup>21</sup>, “Santo Sepulcro” o el “Gran Poder”<sup>22</sup>, de las que dan buena cuenta Jorge Revenga y Xuasús González<sup>23</sup>.

El primer vínculo de estas bandas con la provincia se realiza a partir de intervenciones llevadas a efecto hasta los años noventa, momento en que, al proliferar la demanda y aprovechando que muchos hijos de la provincia se han encuadrado tiempo atrás en las capitalinas, además de que existe un auge del género generalizado a nivel nacional, el resto de localidades optan por ir creando las suyas propias. Así, durante los setenta y ochenta y alternando con las necesidades y compromisos de la capital, por ejemplo Sahagún contará con la colaboración de la banda del Perdón durante varios años, Almanza con Santa Marta, etc. al no existir prácticamente bandas cofrades fuera de la capital, salvo excepciones muy puntuales como la de Cofradía Santo Cristo de los Mineros

de Caboalles de Abajo, todavía vigente y que se fundó allá por el año 1973<sup>24</sup>.

El final de los setenta arrastrará la desaparición de otras bandas laicas correspondientes a la en otros tiempos pujante OJE, tanto en la capital, como en Ponferrada y otros pueblos<sup>25</sup>. Un proceso parecido que seguirán formaciones homólogas de los centros y asociaciones de deficientes Cosamai y Asover, en Astorga<sup>26</sup> o de la ciudad infantil “San Cayetano”, antiguo hospicio de la Diputación provincial.

La década de los ochenta y el arranque de los noventa traerá nuevas formaciones a la capital y resto de provincia y nuevos modelos de configuración instrumental y repertorio sureño correspondientes al ya aludido modelo iniciado en el primer cuarto del XX por la banda de “bomberos de Málaga” y continuado por la de la “Policía Armada” de Sevilla que, tras la década de los setenta, ve heredada su trayectoria por una banda sevillana, la popularmente conocida como “Cigarreras”<sup>27</sup>. También surgirá un nuevo tipo de formación como aculturación sureña: el de la agrupación musical, más tarde aludida.

No quiero obviar mención del prestigioso músico Roberto Fresco, astorgano de Rectivía, uno de los primeros que trata este tema en relación con Astorga través de una publicación de la Junta Pro Fomento editada en los años noventa<sup>28</sup>. En ella, indica que en 1979 se crea la primera banda de cornetas en afinación tipo militar, en Si b-Do, en torno al barrio de San Andrés y más tarde vinculada a la Cofradía del Bendito Cristo de los

<sup>18</sup> La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno cuenta actualmente con tres secciones musicales. La primera fundada a finales de 1962 y extinta en 2005, es conocida desde los años noventa como “banda senior” al haber ido surgiendo otras en base a necesidades sonoras de las dimensiones de la “procesión de los pasos” y a criterios lógicos de autogestión ante la dependencia de préstamos de otras cofradías. Así, en 1994 se forma la denominada “banda infantil”, que llegó a estar integrada por más de doscientos hermanos entre los ocho y dieciocho años que era dividida para la procesión citada. En 2005 se decide crear una *Agrupación Musical*, que viene a completar los distintos estilos musicales de tipología sonora y funcional de banda “a la sevillana”, coincidiendo con el fin de la denominada Banda Senior, algunos cuyos componentes se incorporan a la misma y otros provocarán la formación de nuevas bandas y agrupaciones en otras cofradías [www.jhsleon.com](http://www.jhsleon.com).

<sup>19</sup> En un principio, se confeccionaron unas túnicas que vestían los jóvenes integrantes de la banda de cornetas y tambores de San Cayetano, quienes desfilaron en sus procesiones entre 1965 y 1968. En el 69 se crea otra de 40 hermanos que se disolvió en 1975. [www.sietepalabras.com/banda-musica.php](http://www.sietepalabras.com/banda-musica.php).

<sup>20</sup> BLANCO MANCHA, Gregorio. “La banda, nuestra banda”, en *Testimonio de diez años*. León: Cofradía Santo Cristo del Desenclavo, 2003.

<sup>21</sup> [www.cofradiascb.es/Banda.html](http://www.cofradiascb.es/Banda.html). Se funda en 1992 y continúa activa.

<sup>22</sup> [www.bandagranpoderleon.es](http://www.bandagranpoderleon.es). Aparece en 1998, con 28 componentes.

<sup>23</sup> REVENGA, Jorge y GONZÁLEZ, Xuasús: *La Banda Sonora de Nuestras Procesiones*. Biblioteca Básica de la Semana Santa Leonesa, N° 7 León: Diario de León, 2009.

<sup>24</sup> ARAUJO, Vanessa. “La banda del Santo Cristo de los Mineros deleita con Santa Bárbara” en *Diario de León*, 16 Mzo. 2008. [www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374615](http://www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374615). Conjunto a cargo de la acordeonista laciniega Cristina Villar desde inicio de los noventa.

<sup>25</sup> BLANCO PACIOS, Manuel. *Semana Santa Ponferradina, imágenes y palabras*. León: Ediciones Hontanar, 2009. Incluye varias fotografías con esta agrupación en la procesión del Viernes Santo ponferradino.

<sup>26</sup> Revista Excelsior. Nos. 125-7, marzo-mayo, 1992. Parroquia Rectivía Astorga (León). pp. 125-7. Vid [www.rectivia.org/p4a3-96.html](http://www.rectivia.org/p4a3-96.html). En este curioso artículo, disponible en red, su autor presenta una relación de bandas y costes en relación con la cofradía de las Palmas en la Semana Santa de Astorga desde 1958 al 91 que se completa hasta nuestros días con la aportación de Angel José Rodríguez.

<sup>27</sup> Los vínculos con esta banda con miembros de la banda del Nazareno de León, en concreto Luis Cañón, o con la Banda de La Victoria con quienes colaborará en la grabación de su último disco el director de aquella sevillana, así como la también famosa de las tres caídas, traída para el II certamen de bandas allá por 1994 y en el 2002 para el de San Andrés del Rabanedo.

<sup>28</sup> FRESCO, Roberto. “La música en la Semana Santa de Astorga”, en *Semana Santa Astorga*. León: Junta Pro fomento de la Semana Santa de Astorga, 1996

Afligidos<sup>29</sup>. Le seguiría en idéntica iniciativa el barrio de Puerta Rey, vinculado posteriormente a la de Jesús Nazareno y Virgen de la Soledad<sup>30</sup> y más adelante la parroquia de Rectivía, que se relacionaría con la de Las Palmas. A partir de 1993 se organiza también alrededor de la Cofradía de la Santa Vera Cruz y Confalón una banda de cornetas de mayor posibilidades sonoras: en Do-Re b, al modelo de las andaluzas. En esta línea, se obtienen interesantes resultados y además se verá incrementado el repertorio por varias e interesantísimas composiciones alejadas de la estética y planteamiento compositivo andaluz<sup>31</sup>, obra del propio Roberto Fresco, actual organista de la catedral de la Almudena. De estas formaciones surgirá el semillero de otras que, debido a los lógicos y habituales avatares que condicionan la continuidad de esta clase de agrupaciones, con altos y bajos en su vigencia y nivel de calidad darían como fruto las bandas de “las palmas” o “la cena”, e incluso las de algunas de localidades próximas como San Justo de la Vega<sup>32</sup>. Completan el conjunto otros pueblos de la zona que siguen indistintamente tanto el proceso capitalino como el astorgano. Es el caso de Benavides de Órbigo, con la banda de su joven cofradía del Cristo Yacente de la Santa Urna (de 1996)<sup>33</sup>, Llamas de la Ribera y Hospital de Órbigo –ambas sin cofradía–, o Carrizo de la Ribera, donde la banda local procesiona ya como banda de la mariana y antañona cofradía local.

En el mismo periodo en La Bañeza las cofradías del Nazareno (1995)<sup>34</sup> y de Angustias (1996)<sup>35</sup> crearán y consolidarán sus bandas, como ocurrirá con las homólogas del Nazareno de Ponferrada o Sahagún<sup>36</sup>, al igual a mediados de los noventa. Cofradías de localidades como Santa Lucía de Gordón (Cristo de la Victoria 2001)<sup>37</sup>, Valencia de Don Juan (Jesús de Nazaret 1996 y la Soledad en 2006)<sup>38</sup>, Santa María del Páramo –sin cofradía y hoy en proceso de reorganización– y más recientemente San Andrés del Rabanedo (2002)<sup>39</sup>, Valderas<sup>40</sup>, Carrizo, Villamañán (2004)<sup>41</sup>, Toral de los Vados<sup>42</sup> o Boñar, se unen a esta dinámica.

La proliferación traerá inevitablemente un fenómeno de división y segregación en función de la dependencia y conflicto de intereses tanto de los componentes como de sus respectivas cofradías. Es el caso de la agrupación musical de Santa Marta y Sagrada Cena en León, posteriormente transformada en agrupación musical. Incluso a partir de elementos desgajados de las mismas se forman aparte de ellas bandas totalmente independientes como la del Cristo de la Victoria<sup>43</sup>, o “El calvario”<sup>44</sup> en la capital y la de “La Soledad” de la Bañeza<sup>45</sup>, estas dos últimas hoy desaparecidas. Sobre la primera hay que subrayar, desde su creación la gran movilidad por diferentes semanas santas andaluzas donde se ha ganado a pulso su merecido prestigio. Las agrupaciones de las cofradías de La Cena o Angustias en Semana

<sup>29</sup> [www.benditocristo.es/banda.html](http://www.benditocristo.es/banda.html). Del 1978 al 91 como asociación cultural pero desde el 87 con enseñas de la cofradía. En 1996 y 1997, bajo el nombre de “Agrupación Musical Divina Pastora” en alusión a la Virgen del barrio, en el mes de enero de 1998 se incluye en la que se bautiza como “Banda de cornetas y tambores de la Cofradía del Bendito Cristo de los Afligidos”. A Coruña Benavente, etc. En torno a 30 miembros.

<sup>30</sup> [www.banda.nazarenoysoledad.es](http://www.banda.nazarenoysoledad.es). Nueva etapa desde 2008.

<sup>31</sup> FRESCO, Roberto. Op.cit. p. 38.

<sup>32</sup> Revista Excelsior. Nos. 125-7, marzo-mayo, 1992. Parroquia Rectivía Astorga (León), pp. 125-7. Vid. [www.rectivia.org/p4a3-96.html](http://www.rectivia.org/p4a3-96.html). La cofradía de las Palmas tiene banda en torno a mediados de los 90 y la de la Cena tiene banda infantil activa en este informe del 1997 al 2000. Recoge el mismo artículo datos sobre la banda de cornetas y tambores de Nuestro Padre Jesús Nazareno de San Justo de la Vega.

<sup>33</sup> <http://losdelaurna.blogspot.com/2010/03/palabras-de-la-cofradia-para-el-acto.html>.

<sup>34</sup> [www.jesus-nazareno.es](http://www.jesus-nazareno.es). NP Jesús Nazareno, creada en 1994 con su 1ª salida 1995.

<sup>35</sup> [www.cofradialasangustiasysoledad.com](http://www.cofradialasangustiasysoledad.com). Se crea en 1996.

<sup>36</sup> GARCÍA ABAD, Albano. Op.cit.

<sup>37</sup> Se crea el 2001 la del Cristo de la Victoria y en los años 90 ya se había creado la de la cofradía de El Encuentro de la Pasión. Hasta la existencia de ambas la OJE local aportaba su banda a las procesiones. [cristodelavictoria.sytes.net](http://cristodelavictoria.sytes.net).

<sup>38</sup> La banda de cornetas y tambores de la Hermandad Jesús de Nazaret se crea en 1996 y en 2006 la banda de cornetas y tambores “La Soledad” de la cofradía homónima. Asimismo y tradicionalmente desde 1918 la Banda de Música municipal aporta su trabajo

sonoro. <http://historiavalenciadedonjuan.blogspot.com/2008/03/viernes-santo-procesin-del-santo.html>.

<sup>39</sup> Banda de Cornetas y Tambores de la Cofradía de las Tres Caídas de San Andrés del Rabanedo 2002. <http://pagina.de/3caidas> JHS.

<sup>40</sup> Vid nota nº 56. Ier. Certámen “Villa de Valderas”, 2008, con las bandas de cornetas y tambores de la Veracruz y la de Jesús Nazareno, ambas de Valderas.

<sup>41</sup> Banda de Cornetas y Tambores “El Salvador”, de Villamañán, nace el 2004. [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html).

<sup>42</sup> Colaboran el Domingo de Resurrección: El Grupo de Gaitas “Mencía” y la Banda de Tambores y Trompetas “Jesús Nazareno” de Toral de los Vados que salió en la primera procesión de la cofradía de La Placa en Ponferrada el 2010.

<sup>43</sup> La Banda, desde su creación, establece como guía de su andadura musical, el esquema básico de la Banda de Cornetas y Tambores de la Policía Armada de Sevilla, pero en la variante más actualizada que sigue la Banda de Cornetas y Tambores Santísimo Cristo de las Tres Caídas (Triana), siendo la corneta y el tambor los instrumentos genéricos y predominantes, que conjugados con otros como la trompeta, el Fliscorno o el Fliscorno bajo, consiguen una gran riqueza musical y armónica. [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html).

<sup>44</sup> Extinta de Cornetas y Tambores Santísimo Cristo del Calvario, Sta. Cecilia 2004. [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html).

<sup>45</sup> *Sentir Castellano. Costumbres y tradiciones*. Class discos. SE-231-2003. CLCD 193. Banda Ntra. Sra. de la Soledad La Bañeza (León).



Santa han viajado habitualmente desde los 90 a Elche y Córdoba o a Madrid. Varias localidades cercanas a la provincia han disfrutado de nuestras bandas, incluso fuera del ámbito de cuaresma o pasión, así se puede comprobar por ejemplo en la cabalgata de Reyes de Gijón.

Habría que añadir en la capital leonesa que, en lo relativo a las colaboraciones militares, a fines del XX y durante los años que el regimiento de caballería Almansa 5 halló destino en la capital leonesa, la singularísima “banda de clarines de caballería a pie” de esta unidad participó en numerosas ocasiones en procesiones como la de “Los Pasos”, con su particular repertorio tradicional castrense. Lo mismo que ocurría con la banda encargada de atender el CIR en El Ferral, con su *sección de gaitas gallegas* tan apreciadas por los braceros del paso El Prendimiento a fines de los setenta, y la de aviación, correspondiente a la Base de la Virgen del Camino, o también y mientras existió la de la Guardia Civil, muy vinculada a la Cofradía de las Siete Palabras, así como en Astorga la del regimiento de lanzacohetes, presente también en ocasiones gracias al Desenclavo en León.

Como apartado de curiosidades resaltaremos que durante tiempos próximos a la contienda civil, aparecieron en escena otras bandas como las de las unidades militares alemanas asignadas a la “Legión Cóndor” y con destino en la base aérea de La Virgen del Camino. Estas bandas acompañaron nuestros cortejos, como lo hicieron también en aquellos años otras del partido Falange, etc. Igualmente varias cofradías capitalinas a nivel de género han dado lugar a bandas totalmente

femeninas, como las de Santa Marta o Angustias, con formato similar a las antiguas de corte militar, algo secundado también por el Desenclavo, aunque ésta mixta<sup>46</sup>. Otra formación integral de mujeres y única en España fue, mientras duró a lo largo de los 90, la peculiar banda de flautas y timbales de la cofradía femenina leonesa de María del Dulce Nombre, con disco grabado y todo.

El modelo agrupación musical, que refuerza el de la banda de cornetas y tambores, se integra en nuestra tradición provincial a partir de las formaciones de las cofradías de Angustias en 1992 y Las Siete Palabras en 1990, aunque esta derivará en banda de música al incluir madera ya casi en sus inicios. Hoy son varias en la provincia destacando las capitalinas del Sto. Sepulcro en el 2003<sup>47</sup> y la de la Cofradía de Jesús Nazareno el 2005<sup>48</sup>, así como en Ponferrada la de su homónima Hermandad del Nazareno. Años más tarde que las Siete Palabras, también Jesús Nazareno de León formará banda<sup>49</sup>. Algo parecido instrumentalmente ocurrirá en los noventa con la Cofradía del Encuentro de La Pasión, de Santa Lucía de Gordón.

Como consecuencia de este movimiento y proliferación de bandas, a partir de los noventa por toda la provincia se generará una ola de intervenciones musicales anuales bien recogida por la prensa local y acompañada de conveniente cartelería que comenzarán por encuentros de bandas en Cuaresma<sup>50</sup> protagonizados por diferentes formaciones. Le seguirán conciertos benéficos, y los de Sta. Cecilia<sup>51</sup> y Navidad donde se hacen pasacalles para recoger donativos<sup>52</sup> en la capital y en toda la provincia<sup>53</sup> con mayor o menor acierto en la organi-

<sup>46</sup> BLANCO MANCHA, Gregorio. Op.cit., pp. 72-5.

<sup>47</sup> *Vida y esperanza*. Agrupación musical cofradía Sto. Sepulcro Esperanza de la Vida (León). CD 090239. LE 443-2009. Incluye obra propia. [www.santosepulcroleon.es/agrupacion\\_historia.html](http://www.santosepulcroleon.es/agrupacion_historia.html).

<sup>48</sup> 2005, durante el tránsito entre las abadías de los hermanos Pablo San José Recio y Rafael Martín-Granizo López, se gesta la que por ahora es la última sección musical de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno: La Agrupación Musical. [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html).

<sup>49</sup> Paradójicamente y tras protestas durante años de los braceros de La Dolorosa para no llevar la Banda (municipal) de Música de León, al incomprensiblemente no considerándola adecuada a sus gustos y necesidades de puja, se decide desde la junta de seis importar la costumbre sevillana de acompañar los pasos de palio con banda de música y para ello se crea en 1998 una Banda de Música en el seno de la cofradía, que será acogida de muy buen grado por los mismos braceros. En la actualidad es dirigida por Victorino García Laborda, hermano del fallecido Ricardo director fundador, y está integrada por unos cuarenta miembros, en su mayoría ajenos al conocimiento y entorno profesional de la música. [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/bandas.html). <http://bmdulcenombredejesusnazareno.blogspot.com>.

<sup>50</sup> II Muestra de Música en la Semana Santa. Bandas de cornetas y tambores y agrupaciones musicales. Parroquia S. Lorenzo, 27 feb 1994. Zig-Zag producción audiovisual. Interviene Sto. Cristo de las tres caídas Esperanza de Triana.

Certamen de Bandas de Música de Semana Santa, de San Andrés del Rabanedo, desde el 2006 y con 14 ediciones en 2010. [www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=442920](http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=442920).

FRESCO, Roberto. Op. cit., pp 38.

En Angustias VIII Concierto de Semana Santa en 14 Mzo.2010. <http://angustiasysoledad.blogspot.com/2010/03/viii-concierto-banda-de-angustias-y.html>

<sup>51</sup> [www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/carteles.html](http://www.certamensantacecilia.bandaminerva.com/carteles.html). Desde el 2004.

<sup>52</sup> Minerva desde 2004 en San Martín.

<sup>53</sup> Desde 2003 y con 17 ediciones la Junta Pro-fomento de la Semana Santa de Astorga organiza el certamen de bandas más antiguo de Castilla y León.

Certamen de Bandas de Música de Semana Santa, de San Andrés del Rabanedo, desde el 2006 y con 14 ediciones en 2010. [www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=442920](http://www.diariodeleon.es/noticias/noticia.asp?pkid=442920).

I<sup>er</sup> Certamen “Villa de Valderas”, 2008, con las bandas de cornetas y tambores de la Veracruz y la de Jesús Nazareno, ambas de Valderas, la de la Hermandad Jesús de Nazaret de Valencia de Don Juan y las leonesas de Jesús Divino Obrero de León y Agrupación Musical del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, entre otras. [www.fotolog.com/bccytt\\_hjn/34693750](http://www.fotolog.com/bccytt_hjn/34693750).

Desde 2005, Certamen de Nacional de Bandas de Música de Sahagún. [www.la-cronica.net/2010/03/20/comarcas/manuel-fuentes-ofrece-hoy-el-pregon-de-la-semana-santa-73412.htm](http://www.la-cronica.net/2010/03/20/comarcas/manuel-fuentes-ofrece-hoy-el-pregon-de-la-semana-santa-73412.htm).

En 2008 primer certamen de bandas de música en Semana Santa en Villablino. [www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374615](http://www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374615). En este año se ha celebrado el III.x.

zación y selección de bandas intervinientes. Parejo a ello, surgirán numerosos registros fonográficos y audiovisuales en general y su nivel creciente de calidad llevará a algunos a grabar con prestigiosas firmas como es el caso de Santa Marta o de La Victoria y Minerva, todas con grabaciones con un líder del sector: Discos Pasarela<sup>54</sup>. Por su lado la Junta Pro-fomento de Astorga grabará las bandas locales y todos los toques y sonoridades peculiares en un dignísimo trabajo de Imagen MAS<sup>55</sup>.

### LAS GAITAS Y DULZAINA

Brevemente en cuanto a la gaita unas pinceladas tras las alusiones a las bandas militares vistas en relación al paso del prendimiento. En León, diremos que en el ámbito cofrade y desde los años noventa está presente gracias a la Real Hermandad de Jesús Divino Obrero<sup>56</sup>. Yo mismo he podido comprobar como en el Bierzo, por ejemplo en Bembibre, la procesión nocturna del Cristo se acompaña de la banda ponferradina de gaitas “Castro Bergidum” y en Villafranca al paso de la procesión un gaitero interpreta a la Virgen una pieza religiosa. En Toral de los Vados es la banda “Mencia” la que participa en algunas procesiones. Por su parte en Astorga la Virgen de los dolores se acompaña de la banda de gaitas local “Sartaina”<sup>57</sup> También en los dos últimos años un piquete de dulzaina ha

hecho irrupción en la capitalina procesión del Dainos, como consta en el segundo número de la revista MT, disponible en la red internet. Y concluyo con una mención de Luis Pastrana relativa al uso de la flauta y el tambor en ciertas localidades maragatas<sup>58</sup>.

### CANTOS TRADICIONALES

Completando lo expuesto en la introducción, la tradición popular en lo relativo al canto devocional relativo a cuaresma y semana santa, como en casi todos los territorios peninsulares se podría esquematizar atendiendo a un cuadro que se confecciona perfectamente desglosando el contenido del trabajo al respecto del Cancionero leonés de Manzano y del disco de la Fundación Joaquín Díaz<sup>59</sup> sobre música de cuaresma y Semana Santa.

Lo cierto es que en relación a las comarcas leonesas el nivel de recogida de testimonios y registros sonoros de índole etnomusicológica es destacable. A través de cancioneros, estudios o trabajos divulgativos<sup>60</sup> hallamos este repertorio comentado o transcrito musicalmente entre otros en los trabajos de Manzano<sup>61</sup>, Fernández Núñez<sup>62</sup>, Berrueta—literario únicamente—<sup>63</sup>, o los inéditos de Juan Tomás y Eduardo González Pastrana<sup>64</sup>, los bercianos de Ayerbe y Luaña<sup>65</sup> y de Ayerbe y Alonso Ponga<sup>66</sup>, el de Prioro de Marcelino Díez Martínez<sup>67</sup>, los cantos de Semana Santa de Almanza transcritos por Pedro Suárez

<sup>54</sup> *A ti maestro*. Segundo disco de la banda de Minerva, primero en solitario, se graba en los estudios de Alta Frecuencia de Sevilla, bajo la marca Pasarela y con Pepe Torrano como ingeniero de sonido, entre los días 6 y 10 de Diciembre del año 2006.

*Así suena la Semana Santa en España*. Pasarela. Banda Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz 2007. Una colaboración con el famoso compositor y director musical de la Banda de Nuestra Señora de la Victoria “Las Cigarreras” de Sevilla, Pedro M. Pacheco.

*Agrupación musical Sta. Marta y Sagrada Cena*. León. Discos Pasarela SL. SE-3722-05 Ref. AMCD 269 Entrada en directo en Elche varias a Xtos. De León.

<sup>55</sup> Imagen y sonidos. Semana Santa Astorga. Astorga 2006.

<sup>56</sup> Pasión por León. Bandas y agrupaciones de las cofradías leonesas. DCL Cd1 y Cd 2 LE 670-2007 CD 128-2 incluye RHJDO sec gaitas.

<sup>57</sup> [www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374720](http://www.diariodeleon.com/noticias/noticia.asp?pkid=374720) 17 Mzo 2008.

<sup>58</sup> PASTRANA, Luis. *Peculiaridades de la Semana Santa Leonesa*. Valladolid: Ed. Caja España, 1996, p. 17, Molinaferrera con castañuelas en las “Albricias” de Pascua y p. 29 en Castrillo de los Polvazares.

<sup>59</sup> Cuaresma, Semana Santa y Pascua en Castilla y León. Joaquín Díaz. Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz. Diputación de Valladolid. VA-207-2003 BM-002

MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés. Vol III, Cantos Religiosos, Tomo II, Cielo de Pascua*. Madrid: Diputación de León, 1991.

<sup>60</sup> PRIETO VALDÉS, Ramón: “Tradición cantada”. En *Revista Semana Santa 2006*. León: Diario de León, 2006, pp. 54-7.

<sup>61</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. Op. Cit.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, Manuel. Op. Cit. Pp..39, N<sup>o</sup> 79 Romance “Jueves Santo, Jueves Santo, tres días antes de Pascua”, pp. 45, N<sup>o</sup>92 “Buenos días Virgen Pura, madre del divino verbo”.

<sup>63</sup> DOMÍNGUEZ BERRUETA, Mariano. Op.cit. Pp..s. 203-6. Textos de canciones de cuaresma. Pp..s. 231-3 Romance “Jueves Santo, Jueves Santo, tres días antes de Pascua”, solo texto, p. 239 “Canción del Mandato” se cantaba en Otero de la Dueñas el Jueves Santo.

<sup>64</sup> PORRO FERNANDEZ, Carlos A. Fondos musicales en la Institución “Milá y Fontanals” del C.S.I.C de Barcelona y concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de León (IV), en *Revista de Folklore*, n<sup>o</sup> 325, Tomo 28 A. Valladolid: Caja España, Fundación Joaquín Díaz, 2008. Cancionero de León de Juan Tomás. Cuaresma y Semana Santa: 102. *Jesús que triunfante entró*. Leonor Román, 103. *Jesús que triunfante entró*. Rosaura Morán, 104. *Salbistras Nuestra Señora (Albricias)*, 105. *Las siete palabras*. Gabriel de Delas, 106. *Jesús que triunfante entró*, 107. *Alma que ociosa te sientes*. (Calvario), 108. *Lágrimas de corazón* (Calvario). De Villamartín del Bierzo. Franciscanos de León. Y en Cancionero de León. Concurso XXXVI. Año 1949. Lema: “Ronda de amores”. Premio de 500 pesetas. Eduardo González Pastrana. 175 canciones leonesas con la partitura y un breve texto, apenas el estribillo o unas cuartetas. N<sup>o</sup>13. *Miserere de cuaresma*. Valencia de Don Juan.

<sup>65</sup> DIEGUEZ AYERBE, Amador y FERNÁNDEZ LUAÑA, Federico. *Cancionero Berciano*. Madrid: Instituto de Estudios Bercianos. 1977, pp.129. “Despedida”, de las funciones de Semana Santa.

<sup>66</sup> ALONSO PONGA, José Luis y DIEGUEZ AYERBE, Amador. El Bierzo. *Etnografía y folklore de las comarcas leonesas*. Madrid: Ediciones Leonesas-Santiago García Editor, 1984, pp. 260-1. Incluye transcripción de Joaquín Díaz: “Jueves Santo, Jueves Santo, tres días antes de Pascua” y solo texto de “Camino del Calvario” recogido en Hornija.

<sup>67</sup> Díez Martínez, Marcelino. *Cancionero Popular de Prioro. Canciones, Danzas y Romances del Alto Cea*. Salamanca: Diputación de León, 2000, pp. 328-331. N<sup>o</sup> 210 *Ramo de Pascua* y N<sup>o</sup> 211 *Albricias de Pascua*.

Martínez<sup>68</sup>, o lo grabado por Joaquín Díaz citado y perfectamente válido para nuestra provincia<sup>69</sup>. Completan este epígrafe el conjunto de registros fonográficos y audiovisuales sobre el asunto relativos a la provincia. Entre ellos se hallan los aludidos en el disco de la Coral Isidoriana<sup>70</sup>, los de Ancares llevados a cabo por Joaquín Díaz y los recogidos en los ochenta por el propio Joaquín y Alonso Ponga en la comarca de Los Oteros para Hispavox y su antología del folklore hispano, o los más recientes para Tecnosaga relativos a Gusendos de los Oteros<sup>71</sup>, así como los del grupo San Pedro del Castro<sup>72</sup>.

Desde el punto de vista etnográfico, como ya se ha mencionado, da buenas pistas el trabajo de Luis Pastrana sobre la Semana Santa en la provincia y algunas referencias de índole etnomusicológico<sup>73</sup>, como también en multitud de trabajos en la misma línea de investigación donde se aborda el tema de la Semana Santa en

nuestros pueblos recogiendo su riqueza patrimonial inmaterial anexa. Es el caso de la alusión de Pastrana y Cayón a “*las Albricias*” de Villalobar<sup>74</sup> o a “*los encuentros*” o “*las comedias cantadas del día de pascua*” de Alija del Infantado que reproduce Ursino Villar<sup>75</sup>, por no olvidar entre tantos otros, el singular testimonio del canto de “*El Mandato*” que en su día recogiera Berrueta y cita Cayón en relación con Otero de las Dueñas para el Jueves Santo<sup>76</sup>. Fruto de la tradición, de todo lo manifestado y del surgimiento de un modelo propio —radicado en diversas causas a exponer en otro momento—, en la capital y a su imagen en el resto de la provincia, casi todas las cofradías han recuperado intervenciones locales con repertorio tradicional en actos y procesiones a lo largo de los últimos veinte años. Presentándose sus intérpretes, además, ataviados de luto a la leonesa.

<sup>68</sup> Varios autores: *Semana Santa de Almanza*. León: Ed. Imprenta Moderna, 1996, p. 27. Canto procesión del Dainos, pp. 42-4 cita cantos de vía crucis, pp. 65-6 La trompeta del judío guía la procesión del jueves, viernes y las caídas.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Pedro. “Nuestros cantos: lenguaje de emociones y sentimientos”. En *Semana Santa de Almanza*. Ed. Imprenta Moderna, León, 1996, pp. 51-64. Transcribe musicalmente los cantos siguientes en versión de Almanza: “*Dolores de María*”, “*¡Ay Jesús amable!*”, “*buenos días Virgen pura*”, “*Rosario de la Buena Muerte*”, “*llevemos animosos*”, “*Virgen Santa y Dolorosa*”.

<sup>69</sup> *Cuaresma, Semana Santa y Pascua en Castilla y León*. Joaquín Díaz. Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz. Diputación de Valladolid. VA-207-2003 BM-002

<sup>70</sup> *Semana Santa de León*. Coral Isidoriana de León. Single PAX S-4117. M-6208-1973

<sup>71</sup> *Semana Santa, Gusendos de los Oteros (León)*. La Tradición Musical en España. Discos SAGA WKPD-2096. Vol. 39. M-10032-2007.

TRAPERO, Maximiano. “Tradicionalismo y liturgia en la Semana Santa de Gusendos de los Oteros (León)”. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid: CSIC) n° XXXVI.1981, pp. 209-225.

<sup>72</sup> *El Ayer y el Hoy de la Semana Santa Leonesa*. Agrupación Musical Cofradía Santo Sepulcro Esperanza de la Vida. DVD LE-444-2009

<sup>73</sup> PASTRANA, Luis. Op. Cit.

<sup>74</sup> CAYÓN DIÉGUEZ, Máximo. “Manifestaciones de la Religiosidad Popular en la Semana Santa Leonesa”. En *La Religiosidad Popular en las Tierras de León*, Col, Descubre tu patrimonio. León: Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 2010, p. 182.

<sup>75</sup> VILLAR HIDALGO, Ursino. *Alija del Infantado*. 2ª Madrid: Ed. Del autor, 2001, pp. 242-3. Reproduce los textos.

<sup>76</sup> CAYÓN DIÉGUEZ, Máximo. “Manifestaciones de la Religiosidad Popular en la Semana Santa Leonesa”. En *La Religiosidad Popular en las Tierras de León*, Col, Descubre tu patrimonio. León: Fundación Hullera Vasco-Leonesa, 2010, p. 172.





CAPÍTULO IV

# HISTORIA E ICONOGRAFÍA



# EL ESPACIO DE LAS CONTEMPLATIVAS EN LA ESPIRITUALIDAD DE PASIÓN

Javier Burrieza Sánchez  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID<sup>1</sup>

Mientras que los monasterios y conventos de monjes y frailes, especialmente los de estos últimos, favorecieron el nacimiento de cofradías penitenciales y el desarrollo de su espiritualidad y devociones; los femeninos, los de monjas, veían reflejada en su vida cuaresmal y de Semana Santa, incluso en la de todo el año, aquellas procesiones que se desarrollaban por las calles, hasta el punto de contar con reproducciones en pequeño tamaño de los pasos procesionales o de plasmar en lienzos aquellas iconografías que los imagineros habían creado por encargo de las cofradías, para convertirse en la calle en escenas teatrales de lo narrado por los Evangelios. De esta manera, en los conventos de Valladolid, se podía vivir una procesión permanente de Pasión.

La espiritualidad de estas casas, conventos y monasterios, estaba repleta, de manera intensa, de los episodios de la muerte y resurrección de Cristo, más de los primeros que de los segundos, pretendiendo ellas padecer los sufrimientos que el Salvador había vivido por otorgarles a estas monjas y al conjunto de la humanidad la dimensión auténtica de la vida, que es la salvación. Por eso, es menester, leer en los espacios conventuales, en la utilidad de su construcción y disposición, desde los misterios que se desarrollan en la Semana Santa. Primero, analizaremos la importancia que esta población clerical, especialmente el clero regular femenino, cuenta en el conjunto de la sociedad moderna en la cual dispuso todo su esplendor. Segundo, recorreremos algunas prácticas de Pasión dentro de la vida conventual, algunas originadas desde el siglo XVI y revividas en los tiem-

pos actuales. Por último, describiremos algunos de los espacios de los monasterios, dispuestos a menudo a partir de los misterios de la Pasión y configurados desde una utilidad de servicio hacia la liturgia o las devociones: imágenes, altares, capillas o retablos.

## “HAY INFINITOS RELIGIOSOS, MUY SANTOS TODOS”

La proporción de religiosos en la España moderna, aquella que fundó un número más que destacable de conventos y monasterios, era minoritaria cuantitativamente, siendo su importancia cualitativa mucho más notable. Su estado era contemplado como ideal, por encima del matrimonio, para alcanzar la perfección y, por tanto, la salvación. “El clero es el personaje colectivo más imprescindible e influyente de la vida corriente —indica Teófanos Egido— y entre ellos, el regular, era el más activo, por los amplios recursos que poseía a su alcance”<sup>2</sup>. Por algo, el viajero Bartolomé Joly escribió sobre la consideración social de los regulares en esta Castilla: “en todo este país, los frailes están en su elemento [...] se les llama padres, son honrados, respetados, bien vistos y recibidos por todos y en todos los lugares”<sup>3</sup>. Desde esta premisa se explican las palabras del cronista portugués Tomé Pinheiro da Veiga: “no dejaré de decir que hay infinitos religiosos muy santos, y son todos, pues el peor de ellos es mejor que el seglar más perfecto”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Esta ponencia forma parte de las investigaciones realizadas dentro del proyecto de investigación *La «afición» de las mujeres a los jesuitas en la Monarquía Hispánica: presencias sociales y dirección espiritual (siglos XVI-XVIII)*, dentro del contrato Ramón y Cajal en la Universidad de Valladolid (RYC-2009-05187). El investigador se encuentra integrado en el GIR, coordinado por el Dr. Alberto Marcos Martín,

“Grupo de Estudios sobre familia, cultura material y formas de poder en la España Moderna”.

<sup>2</sup> EGIDO, pp. 165-169.

<sup>3</sup> El texto de Bartolomé Joly lo podemos leer en GARCÍA MERCADAL, vol. II, pp. 687-759.

<sup>4</sup> PINHEIRO DA VEIGA, 1989.

En los siglos de la modernidad era más numeroso el clero regular masculino que el femenino, proceso que se va a invertir a partir del siglo XIX. Antonio Domínguez Ortiz destacaba las monjas concentradas especialmente en las ciudades levíticas como eran Sevilla, Burgos, Valladolid o Toledo<sup>5</sup>. Las donaciones, sin embargo, fueron más abundantes a la hora de fundar monasterios y conventos masculinos. Los municipios apoyaban a los hombres, más útiles en los ministerios pastorales y sociales. Aun así, los conventos de monjas en el siglo XVII se hallaban saturados, a lo que se unían las dificultades económicas que estaban ocurriendo en aquella centuria.

No existía una percepción positiva de la mujer en el campo de la espiritualidad, a pesar de ser una pieza esencial en la religiosidad del Barroco<sup>6</sup>. Éstas se hallaban presentes alrededor de los púlpitos, estaban menesterosas de una dirección espiritual, contaban con una atención en los devocionarios o en los catecismos<sup>7</sup>, sin estar tampoco ausentes de la literatura ascética cuando se trataba de retratar la cotidianidad de la perfecta casada, la monja mortificada o instruida<sup>8</sup>. La dependencia que existía con respecto al mundo espiritual masculino se veía confirmada por las palabras de Teresa de Jesús, en su *Libro de la Vida*, aunque hay autores que encontraban en las mismas toda una estrategia: “verdad es que yo soy más flaca y ruín que todos los nacidos”<sup>9</sup>.

La espiritualidad femenina podía ser ritualista o bien escoger la vía del recogimiento. La primera se encontraba organizada por un confesor y por el éxito de los Ejercicios Espirituales. A través de este método jesuítico, se impulsaba la realización del llamado examen de conciencia, desde el cual examinar las faltas y pecados cometidos y comenzar el camino de la conversión<sup>10</sup>. En aquel ritualismo, en la vida piadosa, no se hallaba ausente la excitación emocional tan propia de la sociedad del Barroco. El segundo camino era el del recogimiento, caracterizado por la ascética, por la renuncia y privación de todo lo mundano, orientado también hacia los necesitados y menesterosos. Estas obras de caridad facilitaban las conversiones espectaculares, que tanto gustaban. Las atenciones a los necesitados eran soportadas económicamente por fundaciones de objetivos espirituales y base material que se hallaban relacionadas con las inversiones del más allá. Como indicaba Bartolomé Bennassar, la España de la segunda mitad del siglo XVI era un país de santos y “jugaban” a ello, como

había ocurrido en la primera centuria con el conquistador ó en otros territorios con el hombre de negocios<sup>11</sup>.

Cada vez los historiadores conocemos mejor la trayectoria de los conventos de monjas, aunque sus estudios han sido más tardíos y menos abundantes<sup>12</sup>. Sí podemos adelantar que la población de los mismos era más heterogénea de lo que nos podemos imaginar, pues junto a las monjas tal y como las conocemos hoy, vivían doncellas que esperaban un estado de vida (el claustro o bien un matrimonio adecuado). En ocasiones, eran niñas huérfanas que eran familiares de las monjas, aunque también podían ser mujeres casadas que estuviesen esperando a un marido ausente; viudas o incluso mujeres secuestradas judicialmente. Tampoco vivían solas, sino que contaban con ayas o criadas que las atendían en sus trabajos domésticos. Dentro de esa heterogeneidad mencionada, había que destacar aquellas que vivían acompañadas de criadas y esclavas, ocupándose la monja de la manutención de ésta<sup>13</sup>. Alguna novicia tendrá, incluso, que vender a su esclava para pagar la cuantía de la dote. Con todo ello, los conventos también se convertían en “guarderías, internados de mujeres adineradas, refugios para mujeres ancianas o viudas”. No todas las monjas contaban con la misma profesión, pues las había de velo negro y de velo blanco o hermanas legas, dedicadas especialmente a los trabajos domésticos, aunque entre las primeras se repartían los más diversos oficios, que permitían la atención a la casa. Naturalmente, la entrada en el claustro formaba parte de una de las soluciones habituales para el futuro de una mujer en una sociedad sacralizada como era aquella. Para casarse también la mujer habría de entregar una dote, aunque ésta era más abultada que la conventual. Los monasterios eran más apropiados para aquellas familias que contasen con un número importante de hijas, no pudiendo hipotecar con sucesivos matrimonios, la herencia que se vinculaba al mayorazgo. Además, tras la sangría masculina de las guerras, el matrimonio tampoco se convertía en una solución tan fácil de encontrar.

Existían conventos especializados en clases sociales elevadas, e incluso, con vinculación con la familia real<sup>14</sup>. Eran los conventos de patronato. Por supuesto, una monja contaba con una posición social más elevada que la de una mujer soltera e independiente. El convento se convertía en una vía de escape ante la presión del hogar paterno. Francisco Pons lo dejaba muy claro cuando caracterizaba los beaterios valencianos<sup>15</sup>: “algunas quie-

<sup>5</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, 2006, tomo II.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ LORA, 1988. BURRIEZA SÁNCHEZ. Los Milagros..., 2002.

<sup>7</sup> CALATAYUD, 1749. VILLAFANE, 1721.

<sup>8</sup> ARBIOL, 1791 (1ª ed. 1717).

<sup>9</sup> JESÚS, Teresa De, capítulo 7, 22.

<sup>10</sup> BURRIEZA, “La percepción jesuítica...”, pp. 85-116.

<sup>11</sup> BENNASSAR, pp. 145-171.

<sup>12</sup> GARCÍA ORO, 1982; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, “Monjas contemplativas...”; MORAND, pp. 45-64; ATIENZA, 2008

<sup>13</sup> Se encuentra actualmente en prensa la obra de TORREMOCHA HERNÁNDEZ, 2010.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Patronato Regio..., 1997.

<sup>15</sup> PONS, Místicos, beatas..., 1991; Idem, “Monjas y beatas...”, 2008, pp. 187-274.



ren cambiar de vida y la religión les ofrece otras alternativas; vías donde dar salida a sus frustraciones, sublimar una vida matrimonial poco compensadora o, simplemente, desarrollar de manera más singular sus apetencias espirituales”. Precisamente, desde este ámbito de religiosidad –los beaterios– algunas mujeres van a conseguir un notable papel de influencia social, pues en ellos no se encontraban sujetos a ningún hombre o superior, ni a ninguna regla o modo de vida específico aprobado por las autoridades canónicas<sup>16</sup>. En su desarrollo influía mucho el citado proceso de saturación de los conventos y el elevado precio de las dotes. La solución se hallaba en los beaterios. Eran mujeres independientes, no tanto en lo espiritual para lo cual contaban con su confesor, sino en su estado de vida. Ya se lo decía su madre a la beata valenciana Francisca Llopis, “ni pares, ni crías, ni sirves marido, como tus hermanas”. La mujer sin estado, fuera del claustro y del matrimonio, presa de unos deseos de independencia, podía ser objeto de murmuración y rechazo. Y si aquella mujer había crecido con una natural negación al matrimonio, el camino más adecuado no podía ser otro que el claustro. Ya lo escribía una mente tan preclara como sor Juana Inés de la Cruz: “entréme religiosa porque... para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación: a cuyo primer respecto... cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinentillas de mi genio, que eran de querer vivir sola”<sup>17</sup>. La fragilidad de la mujer, decían en aquellos siglos, no podía hacer posible que por ella sola, conservase su honestidad.

El prestigio otorgado al estado religioso, intensificaba la abundancia de inquietudes vocacionales, aunque naturalmente existía sinceridad en unas ocasiones e ilusión en otras. Tras la celebración del Concilio de Trento se produjo un reforzamiento de la clausura en el mundo conventual femenino<sup>18</sup>. Un proceso que, en la Iglesia católica española había comenzado, como otras reformas, durante el reinado de Isabel y Fernando. Fue el paso hacia la observancia, para la cual era necesario eliminar algunos ámbitos de contacto con el mundo exterior, como era el caso de los locutorios, en los que se hacían presentes los cortejadores de monjas con sus tácticas de amor cortés. Ya indicaba Teresa de Jesús en el *Libro de la Vida*, que la clausura era necesaria, porque la libertad aún era peligrosa para aquellas que eran virtuosas. Se establecían penas, por lo tanto, muy duras –casi para toda la eternidad– para aquellas que violasen la clausura, después de haber hecho votos de ello. De

esa separación física era guardiana la llamada “puerta reglar”.

Existía un sistema de comunicación con el exterior, a través del torno, del que se responsabilizaba la hermana tornera, oficio para el cual se exigían toda una serie de cualidades. Más habitual para las hermanas era el uso del mencionado locutorio. La reja allí instalada contaba con una serie de “clavos luengos e agudos a las partes de fuera”, los cuales salvaguardaban la visión con la presencia de un velo que impedía, a ambas partes, verse con claridad. Aun podía existir una nueva vía de comunicación en la que se conocía como la grada o también reja que separaba el coro bajo de la iglesia conventual. Lo demás, debían ser todo impedimentos, desde las tapias que circundaban el recinto de la casa, hasta las ventanas que se abrían a la calle. Había licencias para la entrada de los seglares en la clausura, pero tenían que ser únicamente para los médicos, los cirujanos-sangradores o los albañiles que se encargaban de reparar o construir las estancias, permaneciendo siempre acompañados. Limitaciones y muchas, existían para los confesores que solamente se les facilitaba la entrada cuando habían de administrar los últimos sacramentos o asistir al entierro de una monja, pues existían –y existen– cementerios para recibir habitualmente en el claustro, los cuerpos de las monjas que hubiesen fallecido. Muerte que se convertía en anónima en su recuerdo.

Junto a un mundo de penitencias y mortificaciones, no pueden obviarse en el mundo barroco conventual –del cual somos en parte herederos– la imagen que se transmitía de las experiencias nacidas a partir de revelaciones, visiones, acontecimientos maravillosos y milagrosos, a la par de toda suerte de prodigios espirituales. Esa espiritualidad estaba profundamente relacionada con el impulso otorgado a todo lo místico y ascético. Experiencias que eran popularizadas en tantos escritos hagiográficos, en manuales y en autobiografías que escribían estas monjas por indicación de sus confesores o directores espirituales. Por eso, las mujeres religiosas –y no únicamente las que habían profesado en un claustro– se convirtieron en el siglo XVII en importantes escritoras, según ha plasmado en sus estudios el profesor Serrano Sanz<sup>19</sup>, aunque sin olvidar las abundantes poesías que van a salir de aquellos ingenios.

Los conventos femeninos no eran universidades, aunque tampoco se mostraban las monjas ajenas a la intelectualidad, siendo éstos casos extraordinarios. No siempre los fenómenos místicos conducían a experiencias positivas, sino especialmente a una religiosidad trasgresora, disfrazada de búsquedas radicales de la santidad.

<sup>16</sup> Una de estas mujeres era Luisa de Carvajal a principios del siglo XVII, vinculada con la llamada misión de Inglaterra: *Epistolario y Poesías...*, 1965; ABAD, 1966; BURRIEZA, *Los Milagros...*, 2002; CRUZ, “Luisa de Carvajal...” 1994, pp. 97-104; REDWORTH, 2008.

<sup>17</sup> PAZ, 1989.

<sup>18</sup> El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento..., “Decreto de reforma de los religiosos y monjas”, pp. 358-382.

<sup>19</sup> SERRANO, 1903-1905, 2 vols.

En esas búsquedas no estaban ausentes los casos extraordinarios, que desembocaban en éxtasis que siempre eran recibidos con expectación por sus contemporáneos. Las visionarias se enmarcaban dentro de estos fenómenos con el desarrollo de capacidades adivinatorias. Todo ello era vigilado por las autoridades religiosas, con intervenciones de los tribunales que salvaguardaban la ortodoxia: el Tribunal del Santo Oficio o de la Inquisición. Casos extraordinarios que eran frecuentes entre mujeres que carecían de conocimientos suficientes, facilitando su ignorancia, el desarrollo de la fantasía. La fuerte experiencia espiritual de algunas de estas religiosas las hacía prestigiosas e influyentes en sus correspondientes ámbitos<sup>20</sup>.

Trento facilitó el desarrollo de un proceso de observancia pero también el de la vida comunitaria, que afectaba incluso a la posesión de bienes y a los comportamientos colectivos. Por ejemplo, la asistencia a la comida en el refectorio debía ser uno de los principales actos de comunidad. Las Reglas y Constituciones no solamente se podían reducir a cuestiones disciplinarias, sino que se consideraban como los instrumentos para alcanzar metas más importantes. No podemos pensar, eso sí, que la cotidianidad de los conventos fuese el cielo en la tierra. Más bien, en aquel espacio cerrado, en el microcosmos de la clausura, se desarrollaron notables tensiones, en las cuales no estaban ausentes las presiones sociales externas. No faltó en los moralistas la consideración de la llamada “enfermedad de la tristeza”, pudiendo ser traducida en la actualidad como la neurosis depresiva. Monjas que no se sentían felices con el horizonte que el destino les había deparado. A todo contribuía el mundo extraordinario de lo barroco y la dependencia de la autoridad del confesor de la que hablaba el jesuita Alonso de Andrade: “ni piensan, ni hablan... no saben dar un paso sin que su confesor se lo mande”. Este era, pues, el escenario donde la religiosidad de la Pasión tenía su morada, encontrando en aquellos episodios de la muerte de Cristo, el auténtico sentido del discurrir de su existencia espiritual. Veamos, por tanto, algunas de estas prácticas de Pasión, que se desarrollaban en algunos de los conventos y monasterios urbanos de Valladolid, así como aquellos espacios que se crearon en los mismos, inspirados y al servicio de la rememoración y el compadecer de los dolores sufridos por Cristo.

## PRÁCTICAS DE PASIÓN ENTRE LAS CONTEMPLATIVAS VALLISOLETANAS

La percepción del tiempo se realizaba desde los que eran fuertes litúrgicamente, sobre todo el Adviento, la Cuaresma y la Pascua. Un ejemplo lo encontramos en aquel Niño Jesús de la Virgen del Carmen, depositada y presidiendo el coro bajo de las carmelitas de Valladolid desde la antigua silla de la “Santa Madre”, muy enriquecida pues fue forrada de carey con adornos de bronce, en 1700, por orden del duque de Aveiro, bienhechor del convento. Silla sencilla antes, ahora desfigurada, convertida en un trono, con ese deseo de los grandes señores de jugar a ser santos. Sobre el cojín encarnado se encuentra la que, en realidad, es priora del convento, la Virgen del Carmen. La desnudez del Niño la salvan litúrgicamente las monjas. Con su vestido, su cíngulo y su capucha, el Niño Dios combate los intensos fríos conventuales del invierno. Y decimos litúrgicamente, porque Jesús aprende de las monjas cuál es el color del tiempo de la espera de la salvación, camino de Jerusalén en la Cuaresma; o los días luminosos en que rompe la primavera y la vida en la Pascua. Vestidos, pues, de distintos colores litúrgicos, pudiendo haber conocido, que el Miércoles de Ceniza gozó de muda y de un abrigo y capuchina color morado.

Cuentan, igualmente, en este convento de las carmelitas descalzas con una serie de escaparates donde se reproducen algunos de los pasos procesionales de Valladolid: la Oración del Huerto, la Flagelación, la Coronación de Espinas, la Cruz a cuestas, la Crucifixión y el Cristo Yacente. Todos ellos se encuentran dentro de unas urnas con frontales convenientemente tallados. Por delante de cada uno de ellos, pasaban las monjas, recorriendo plásticamente cada uno de los misterios de la meditación de la Pasión. En este caso, los escaparates de las carmelitas deben mucho a los modelos creados por Gregorio Fernández y sus discípulos, de tal manera que se convierten en miniaturas de los pasos procesionales, sobre todo de los encargados por la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid<sup>21</sup>.

La orden de las religiosas del Santísimo Salvador o de Santa Brígida, fundada en España en 1637 desde las iniciativas de Marina de Escobar y de sus confesores jesuitas<sup>22</sup>, contaba en su “Santa Madre” –Brígida de Suecia– con una carga meditativa muy profunda acerca de la vida de Cristo y, especialmente, de su Pasión<sup>23</sup>. Se

<sup>20</sup> KAGAN, Los sueños..., 1991.

<sup>21</sup> HERNÁNDEZ REDONDO, “La evolución de la escultura procesional...”, 2009, pp. 68-95.

<sup>22</sup> OREÑA, [1633]; *Epítome de la vida...*, 1690; PINTO RAMÍREZ, *Breve noticia...*, 1800; FERNÁNDEZ DEL HOYO, 1983.

<sup>23</sup> TRAVESEDO, 1783; *Celestiales revelaciones...*, 1901; *Reuelationis S. Brigittae...* 1611; FLAVIGNY, 1913.

trataba de una aristócrata de aquel país, moradora del siglo XIV y autora de una obra ascética que contó con un éxito arrollador en su plasmación espiritual y artística: *Las Revelaciones*. Leyendo aquel texto, tan alejado de las percepciones y sensibilidades actuales, comprendemos que los artistas lo han conocido en profundidad para desarrollar determinados temas religiosos y, especialmente, para aquellos referidos a la Pasión. Santa Brígida pretendió que los ideales, inquietudes y el espíritu que la animaron a ella en su proceso reformador, dentro de una Iglesia en crisis, fueran el carisma y la espiritualidad de las monjas que la sucediesen, invitando a la contemplación e imitación de la “Divina víctima del Calvario”, apostando igualmente por la unidad de las iglesias cristianas, tan trágicamente divididas. El ejemplo se encuentra, desde su mismo lema, en Cristo Crucificado. Las Constituciones de la Orden son claras. El esposo es Jesús Crucificado, “que a nada, ni a nadie, amemos tanto como a Él, por lo cual quiere que se le sujete el alma de la religiosa Brígida y la hiera y traspase la memoria de su Pasión”. Santa Brígida presentaba a las religiosas la imagen del Crucificado para que, viéndole en la cruz, aprendiesen paciencia y pobreza. Aquellos misterios de la Pasión debían encontrarse muy presentes en las solemnidades litúrgicas que celebrase la comunidad. El lema así lo refleja: *Amor meus crucifixus est*. Las monjas brígidas debían enseñar a los otros cristianos lo mucho que Cristo había sufrido en la cruz para la salvación de todos.

No podía haber mejor introductora en España de esta religión que la vallisoletana Marina de Escobar, modelo de religiosidad femenina del barroco, notable visionaria, hija espiritual de la Compañía de Jesús. Plasmó muchas de sus visiones y revelaciones en la *Vida Maravillosa*, cuya primera parte escribió el padre Luis de La Puente y la segunda, el también jesuita Andrés Pinto Ramírez, no siendo publicada hasta los años sesenta y setenta del siglo XVII<sup>24</sup>. En ellas existía mucho de la composición de lugar, instrumento meditativo requerido por los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio:

“me mostró el Señor los misterios del Viernes Santo [...] fuy lleuada en espíritu a los lugares donde el Señor padeció sus tormentos y cómo a las quatro de la mañana, le ví en vna sala solo, antes que huiessen entrado los soldados y ministros infernales; yo no hacía sino llorar, alçando los ojos para mirar a su Majestad, y conociendo la tristeza y angustia tan grande que tenía, los boluía a bajar, sin atreverme á mirarle al rostro [...] aquí me quiero estar contigo –le indicaba doña Marina–, y acompañarte y participar de tus dolores, sintiéndolos en

mi alma, como es razón; boluíome su Majestad á decir, no hija, salte afuera y descansa, que yo solo tengo que padecer esto [...] Miraua por los resquicios de la puerta, por ver algo de lo que allá passaua”.

“Otro Viernes Santo, año de 1615, me hizo el Señor merced de mostrarme estos misterios más en particular [...] sayones infernales, que con grande ruido y prisa aparejauan los terribles y fieros instrumentos de açotes con que auían de herir las purísimas espaldas y carnes del Cordero sin mancilla [...] començaron á descargar dos de aquellos leones, rabioso golpes y más golpes muy terribles sobre las Diuinas y Santísimas espaldas [...] vi en vn patio que más afuera estaua, mucha gente baxa y mala, como criados y soldados, moços y sayones, los quales hazían gran ruydo y alboroto, dando risadas y estauan tratando de hazer y componer vna Corona de Espinas, la qual después de acabada, por modo de juego, y entretenimiento infernal, se la andauan probando vnos a otros [...] Llegaron a su Majestad aquellos perros rabiosos con grande crueldad, se la assentaron sobre la cabeza muy delicada, brotando por ella gran copia de sangre”.

“Comenzaron a caminar con grandísimo ruydo y pregones azia el Calvario [...] mostrándome nuestro Señor este paso, me caí como sin aliento en medio desta calle de la amargura, y quando el Señor llegó donde yo estaua, me dixo, apártate amiga; dándome a entender que mi pena agrabaua la suya le hacía más pesada la carga de su Cruz [...] aquellos crueles Sayones descargaron la cruz de los hombros del Señor, tendiéndola en el suelo [...] y después de auerle quitado su Sagrada vestidura al redopelo, le tendieron desnudo su Santísimo cuerpo sobre el madero de la Cruz y con grande crueldad [...] y con vn grueso clauo poniendo la punta sobre la palma de su Santísima mano, con vn fuerte martillo, començaron a dar golpes muy terribles y fuertes”<sup>25</sup>.

Con todo, las brígidas se convertían en un calvario espiritual para que las monjas que allí había profesado –más de doscientas en sus siglos de historia– viviesen en permanente estado de Pasión. Todo ello hacía que su propio aspecto físico, su hábito, con aquella corona de las llagas sobre sus cabezas, fuese diferente al de las otras órdenes religiosas.

“Día de la Resurrección, a las tres de la mañana, estando con nuestro Señor –describe muy sensorialmente Marina Escobar–, me hallé como a vista de su Sacratísimo Sepulcro, con vna grande soledad y silencio de todas las criaturas [...] vi que encima de aquel Sagrado Sepulcro auía aparecido vn diuino Sol hermosísimo, claro y resplandeciente [...] se leuantó y alçó aquella grande piedra que estaua sobre el Sepulcro del Señor, y aquel Sol

<sup>24</sup> PUENTE, *Vida Maravillosa...*, 1665; PINTO RAMÍREZ *Vida Maravillosa...*, 1665; PUENTE, *Mirabilis Vita...*, 1672; PINTO RAMÍREZ, *Secvnda Pars Mirabilis...*, 1688.

<sup>25</sup> En la primera parte de la *Vida Maravillosa*, desde la p. 189, incluye las visiones de Marina de Escobar “De los misterios de la Sagrada Pasión, y en especial del sudor de sangre”.

Diuino entró en aquel dichoso lugar, y puestas las puntas de sus rayos resplandecientes sobre el pecho del cuerpo difunto, le comenzó a vivificar, entrándose con su virtud diuina aquella Santísima alma del Señor en su Santísimo cuerpo y apoderándose del en vn punto, le resucitó glorioso y resplandeciente [...] viendo yo tan glorioso a quien el Viernes antes auía visto tan maltratado, y yo auía tanto llorado, quiso arrojarme a sus Sagrados pies, y llegando muy cerca, me dixo el Señor: tente Marina, no me toques ahora [recordamos el paralelismo con el “noli me tangere”] reconoce estas mis llagas y heridas de mis pies y manos y costado, que por ti, y por todos padecí; míralas bien y verás su virtud, entonces mi alma se quedó suspensa mirando aquellas Sagradas aberturas, más hermosas y resplandecientes que todas las piedras preciosas, todas las riquezas criadas, y quando volví de aquella suspensión, hálleme en mi rincón”<sup>26</sup>.

Otro modo de vivencia de la Pasión es a través de algunos de los episodios de la vida de los santos, comunicados a través del *Flos Sanctorum* del padre Pedro de Ribadeneyra. Encontramos, por ejemplo, a Santa Isabel de Hungría —titular de un monasterio antiguo de terciarias franciscanas, hoy clarisas—, como modelo de vida por los estados por los que pasó: la castidad mientras era soltera; la modestia y la caridad mientras era casada y la paciencia en su estado de viudedad. Hija de los reyes de Hungría, desde su infancia —prosigue el jesuita— se dedicó a las obras de caridad entre los más necesitados. Sus padres concertaron su matrimonio con el duque de Turingia: “daba a los pobres el vestido y lo mismo hacía de su comida, repartiendo con los pobres su parte: vestía a los niños recién bautizados, proveía de mortajas a los difuntos, hilaba con sus doncellas [...] tenía junto a su palacio, un aposento en que recibía a los peregrinos y curaba a los enfermos y criaba los niños huérfanos ú de padres pobres y daba cada día de comer a novecientos pobres, sin los otros, que sustentaba por todo su Estado, los cuales la llamaban Madre y Remediadora de todas sus necesidades”<sup>27</sup>. Parece ser, según narra Ribadeneyra, que no siempre estas acciones merecían la atención de su esposo, más preocupado por los asuntos políticos del Imperio y de las cruzadas, en cuyo camino hacia Tierra Santa murió. Los testamentarios del duque no aceptaron la utilización del dinero de este aristócrata en favor de los pobres, tal y como hacía Isabel de Hungría, privándola de la administración de su hacienda, aunque esto no impidió el desarrollo de toda su labor asistencial.

“Santa Isabel Reina de Hungría de la Orden 3ª metía a los leprosos en la cama del duque su marido. Quiso este matar a uno y halló a Cristo Crucificado en

ella”. Con esta leyenda en la cartela se explica al espectador el milagro que recrea este cuadro, con el mismo carácter narrativo que poseían los exvotos que se guardaban en torno a las imágenes devocionales populares y en los camarines de las tallas más requeridas por los feligreses. En el mismo aparece, en primer plano, la propia Santa Isabel de Hungría, dispuesta con trajes y vestido de Corte, contemplando con serenidad la escena protagonizada por su marido. Éste destapa la sábana y la colcha de una cama con dosel, descubriendo que en lugar de encontrarse al pobre y enfermo que pensaba, halló un Cristo Crucificado que contempla cómo se acercaba la daga que empuñaba el duque. Este último se encontraba acompañado, asomándose uno de ellos desde la puerta del dormitorio. Una pintura muy narrativa, cediendo más espacio a lo que cuenta que a la calidad de cómo lo hace. Y así, aunque Ribadeneyra no incluye en su obra —que fue aumentada por los jesuitas Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García—, ninguna referencia de la escena que nos ocupa, sí que la indican aquellos autores que desde fechas tempranas escribieron vidas de Santa Isabel: el dominico Teodorico de Luringia, Jacobo Montano, por supuesto el cardenal Baronio y la “Crónica de los Menores”, que había sido elaborada por fray Marcos de Lisboa. De nuevo, el arte estaba al servicio de un mensaje que la Iglesia, en ese proceso de confesionalización, quería transmitir. El lienzo procede del convento de Santa Isabel de franciscanas observantes de Medina del Campo, las llamadas “isabeles”. Tras la desaparición del convento en 1935, se agregó con sus bienes a la comunidad de concepcionistas de Jesús María de Valladolid, en cuya clausura lo podemos hoy contemplar<sup>28</sup>.

Algunos de los conventos y monasterios de contemplativas de Valladolid participan desde dentro y activamente en la celebración procesional exterior de la Semana Santa, sirviendo de sede con algunas cofradías. En este caso, nos vamos a centrar en la vinculación entre el de Santa Isabel de Hungría y la Orden Franciscana Seglar. En su misma iglesia podemos contemplar una Dolorosa del siglo XVIII, respondiendo a la iconografía de Soledad que fue creada dos centurias antes por Gaspar Becerra para el convento de los mínimos de Madrid. En su vestido se encuentran bordados los instrumentos de la Pasión, con manto de terciopelo negro y sobre su pecho se sitúa un corazón traspasado que ha debido ser añadido con posterioridad. Sobre su cabeza presenta un gran resplandor, todo ello en plata signada en Medina de Rioseco en 1824. El origen de esta imagen no es este convento de Santa Isabel sino que, habiendo pasado por un depósito realizado en la penitencial de la Vera Cruz, fue traída por el sacerdote rector de la misma, que también era capellán

<sup>26</sup> “De la Resurrección de Christo nuestro Señor...”, en puente, Vida Maravillosa..., p. 204.

<sup>27</sup> RIBADENEYRA, 1761, pp. 342-346.

<sup>28</sup> BURRIEZA, “Milagro de Santa Isabel de Hungría”, en *Cólgota*, 2004, pp. 109-111.



En el claustro alto de las Descalzas Reales se reparte un sencillo Vía Crucis con sus correspondientes estaciones. Es el tiempo de las procesiones dentro de los conventos. Fotografía: Jonathan Tajés.

de este convento. Su procedencia original podía ser la Venerable Orden Tercera que se encontraba establecida, desde el siglo XVIII, en el desaparecido convento de San Diego, fronterero con el de las brígidas.

Sabemos que aquellos terciarios franciscanos rendían culto a una imagen de la Soledad de la Virgen, que podía ser ésta que nos ocupa. Cada tarde del Viernes Santo se celebraba en torno a ella la llamada Función de la Soledad. Si leyésemos una crónica de una de estas funciones, a principios del siglo XX, comprobaríamos que ésta comenzaba a las tres y media con el rezo del Rosario, interpretando seguidamente la Capilla de la Catedral el *Stabat Mater Dolorosa* de Tomás Luis de Victoria. Después se pronunciaba el sermón de la Soledad de la Virgen y se realizaba el Vía Crucis por los terciarios franciscanos. Toda aquella Función podemos pensar que tenía como centro a esta imagen de la Virgen. Además, en el transcurso de la Cuaresma, los terciarios rezaban los miércoles, viernes y domingos la llamada Corona Franciscana. Hoy, a lo largo de la jornada del Lunes Santo, la Orden Franciscana Seglar (nueva denominación de la Venerable Orden Tercera, la VOT), convoca a los fieles vallisoletanos para que asistan a venerar a esta imagen, besando sus manos. La Virgen de la Soledad ha sido situada recientemente en un retablo ubicado a los pies de esta iglesia conventual de Santa Isabel, pero hasta ahora los vallisoletanos la conocían porque conformaba una escena muy propia de aquellas visitas a los monumentos que han buscado en los conventos de clausura un escenario habitual y concurrido. En la capilla de San Francisco, comunicada con la iglesia a través de una reja, esta Virgen se sitúa cada Jueves Santo, contemplando al Cristo Yacente que habitualmente se ubica en aquella capilla y acompañadas ambas imágenes por la llamada

Cruz de San Diego, que los terciarios franciscanos portaron en la Procesión General del Viernes Santo hasta los años cuarenta. Cerca de la reja, pero siendo menester cierta superación, se coloca una bandeja para monedas. Los niños juegan a poder llegar con la moneda hasta la bandeja y salvar así la cierta distancia necesaria para evitar que las manos menos piadosas acopien las monedas entregadas en limosna con anterioridad y por otros. En tiempos ya lejanos, las monjas de Santa Isabel hacían el Monumento de Jueves Santo más original de cuantos se han oído relatar. Detrás del arca donde se depositaba el cuerpo de Cristo, situaban jaulas con pájaros, que seguramente entonaban un canto eucarístico muy particular, adornado además por flores blancas de lentejas. Las monjas habían sembrado esta legumbre en un cuarto oscuro, haciendo que las flores que saliesen fuesen de color blanco pues no recibían la luz del sol. Flores que servían para adornar el Monumento.

No resulta extraño que sean los terciarios franciscanos, que otorgan culto a Santa Isabel como su patrona, los que cada tarde del Jueves Santo salen en procesión con una bellísima cruz desnuda, pendiendo de sus brazos solamente un sudario, portada a hombros de los comisarios de San Diego y camino de la Santa Iglesia Catedral, acompañados de los sonidos extraños de un carracón, aquel que servía para dar las horas en los conventos, la carraca y una matraca, esta última propiedad de las monjas, con dos aldabas. Los inicios de aquella procesión son espectaculares pues la puerta del convento obliga a sacar a ras de suelo el paso citado.

El antecoro del convento de las Descalzas Reales adquiere en esta casa de franciscanas un carácter peculiar. En cada una de sus paredes se detallan los diferentes momentos por los que pasó Jesucristo en los momentos



El Reloj de la Pasión, en el antecoro de las Descalzas Reales, el espacio donde hora a hora se recorre el último día de la vida de Jesús.  
Fotografía: Jonathan Tajés.

de su Pasión, desde la tarde-noche del Jueves Santo hasta su depósito en el sepulcro, veinticuatro horas más tarde. Precisamente, se le conocía a este espacio como el Reloj de la Pasión, pues la relataba en cada uno de sus momentos, de sus horas. Comenzaba a las seis de la tarde del Jueves de la Cena, cuando tuvo lugar el lavatorio de los pies y después su “cena legal del cordero”, prolongándose ésta hasta las ocho de la tarde cuando Cristo comenzó “a temblar y decir tristes est anima mea usque ad norte”, saliendo del Cenáculo y encaminándose hacia el Huerto de Getsemaní. Transcurrió el tiempo, Cristo oró por tres veces y otras tantas se encontró a los discípulos dormidos: “a las diez sudó sangre y el consuelo del ángel”. Hasta una hora más tarde, Judas no entró con la soldadesca para prenderlo, indicando a los sayones que le acompañaban que aquel que besase era la persona a la que habrían de detener. En la medianoche, Jesús se hallaba en la casa de Anás, “donde le hicieron muchas injurias”. Después llegó la bofetada de Malco, la negación de Pedro, hasta que a las dos de la madrugada entró en la casa de Caifás: “y le mandó meter en una mazmorra donde usaron con nuestro Señor tantas afrentas asta las 5 de la mañana, que no se sabrá hasta el día del juicio”. En medio de la madrugada, Caifás le requirió ante su presencia, encomiándole a que matizase sus afirmaciones: “¿acaso eres tú el Hijo de Dios? Respondió tú lo dixiste, rasgó Cayfás sus vestiduras”.

Según este Reloj de la Pasión, que tiene mucho de evangelio apócrifo, a las seis de la mañana Jesús entraba en la casa del procurador Poncio Pilato, remitiéndole inmediatamente a ser interrogado por Herodes Antipas, al enterarse el gobernador romano que Jesús era galileo y su monarca se encontraba por esos días en Jerusalén: “a las 7 [de la mañana], Herodes le dixo hiciese algunos milagros, no, respondió Nuestro Señor, hubieronle por loco, mandóle poner una vestidura blanca y remitióle a

Pilato”. Inmediatamente después, cuando el gobernador romano recibió de nuevo a Cristo, este procurador mandó azotarlo: “a las ocho Pilato le mando azotar. A las nueve le coronaron de espinas, hiciéronle Rey de burlas y jugaron a adivinar quien te dijo”. Inmediatamente después, fue presentado al pueblo con aquellas célebres palabras: “Ecce Homo”, “He aquí al hombre”. A las once iniciaba su camino, con la cruz a cuestas, hacia lo alto del Calvario, el Gólgota.

Llegaba el momento culminante. Alcanzaba el lugar del suplicio, después de haberse encontrado con Simón de Cirene, con la Verónica o con las “hijas de Jerusalén”, aunque este Reloj no detallaba esos momentos: “a las doce le enclavaron en la cruz y levantaron en alto, vueltas a Jerusalén las espaldas por afrenta, porque la vista de tal hombre no contaminase los ayres, tembló la tierra, eclipsóse el sol”. A partir de ahí, se iniciaba la agonía del Crucificado, musitaba sus palabras desde la cruz. Una hora después se convertía el buen ladrón (“en verdad te digo hoy estarás conmigo en el Paraíso”); a las dos confiaba Cristo a San Juan el cuidado de su madre, el testamento como se especificaba en este reloj: “el desamparo del Padre y en sus manos encomendó su espíritu”. El momento culminante serán las tres de la tarde, hora por otra parte evangélica: “a las tres espiró y cesaron las tinieblas”. Una hora después los soldados vinieron a comprobar si Cristo y sus compañeros estaban muertos. Para ello, les pretendían quebrar las piernas, “y uno de ellos como vio muerto a Nuestro Señor le dio una lanzada de la qual salió sangre y agua”. Será a las cinco de la tarde cuando, Nicodemo y José de Arimathea –Nicodemus y Abarimatia como decían en este Reloj–, procedieron a bajar el cuerpo de la cruz y lo enterraron en un sepulcro nuevo, que Arimatea tenía reservado para él. Estas veinticuatro horas hicieron cambiar la historia del mundo.

De nuevo, el Reloj de la Pasión demostraba que las monjas vivían con intensidad celebraciones diferentes a las procesionales de las calles, protagonizadas por las cofradías penitenciales. Ellas también partían en procesión alrededor del claustro, con pequeñas imágenes. Pero en este espacio, en el que se especificaba lo que Cristo había sufrido en cada hora y minuto de su último día de vida en la tierra, las monjas podían meditar los misterios del Triduo Santo, desde la institución de la Eucaristía hasta la muerte en Cruz. Y esa meditación, en el antecoro, antes de entrar en el lugar donde rezaban en distintos momentos del día las horas litúrgicas, esa meditación como decimos, se producía a lo largo de todo el año. Una vez más era una procesión permanente de Pasión.

En este mismo antecoro del Reloj encontramos un bellissimo Niño de la Pasión, dispuesto para otro tipo de ceremonias. Habitualmente, se encuentra dentro de una vitrina, victorioso, venciendo a la muerte, pues con su pie está pisando una calavera que se halla apoyada en un libro. Sin embargo, aquel Niño de bucles llamativos,

era dispuesto con un lucido vestido de gala y fiesta y se le ubicaba de esta manera, sobre un pollino de pequeño tamaño. Se convertía en Cristo victorioso que, aunque niño, entraba en Jerusalén con una palma en su mano, anunciando su presencia con alegría por la campanilla que cuelga del cuello de esta “borriquilla” tan especial. Un pequeño paso conventual de la Pasión que podía ser portado en una procesión de palmas alrededor del claustro. También la celebrada en la ciudad, con la cofradía de la Santa Vera Cruz, había nacido originalmente en los claustros del convento de San Francisco, con una imagen que contaba con esta misma sencillez, realizada en materiales efímeros que han perdurado<sup>29</sup>.

También en el claustro alto de este mismo convento, en una de sus esquinas, se halla un sorprendente escaparate en el que se representa la Oración del Huerto. Ya mencionamos algunos ejemplos de este género en el convento de las carmelitas descalzas. Aquellos, hasta seis, representaban los distintos momentos de la Pasión y, por delante de ellos, pasaban las monjas que componían la comunidad. Sin embargo, este grupo (datado en el siglo XVIII) no sigue los modelos vallisoletanos, aunque responde a una composición que ha podido ser procesional. En lo alto del Huerto de los Olivos, Cristo se dirige a un ángel con los brazos abiertos y las manos suplicantes. El ángel sostiene el cáliz y la cruz. Más abajo, los tres apóstoles Pedro, Santiago y Juan, duermen profundamente, recostados sobre las rocas. El primero de ellos sujeta con sus manos una enorme y desproporcionada espada, como si estuviese esperando a los que iban a prender a su maestro, como si hubiese entendido los avisos que Cristo les había realizado repetidamente en su camino hacia Jerusalén<sup>30</sup>.

Las concepcionistas del convento de Jesús María, las cuales han tenido ya tres domicilios en Valladolid en sus más de cuatrocientos años de historia en la ciudad, realizan algunas prácticas procesionales en su nueva casa cercana al Santuario del Carmen Extramuros. Si subimos al primer piso del convento, nos encontramos con una tradicional Virgen de la Soledad, vestida con su manto negro, rodeada de reliquias. Hasta esa capilla acuden las monjas cada Viernes Santo. En la mañana del Domingo de Resurrección, la comunidad se divide para portar cada una de estas “secciones” una imagen. Unas llevarán un Niño Jesús mofletado, vestido de gala, que gustan en llamar el “Resucitadín”. Mientras, las otras conducen hasta el encuentro a una Virgen María, que busca hallar la alegría ante la vista de su hijo. No importa mucho el desfase de las escenas, lo importante es el acontecimiento, la Madre vuelve a

encontrar con vida a su Hijo. Las carmelitas descalzas, en una huerta con tres ermitas, también acuden en cada una de las tardes del Viernes Santo hasta el recinto de una de ellas: la que se encuentra presidida por un bellissimo Cristo Crucificado. Fue edificada por iniciativa de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III y es de planta cuadrada. Los deseos de la soberana se pueden leer en el testero, con una inscripción dispuesta a tal efecto: “esta hermita hizo la reina nuestra señora Doña Margarita de Austria, que está en el Cielo”. Ella había mostrado gran entusiasmo e interés por la vida conventual. Parece mentira que este Crucificado, que sigue los rasgos de Pedro de la Cuadra y que se encuentra casi bajo la bóveda de las estrellas —pues las ventanas de aquella ermita permiten entrar los aires fríos y los cálidos—, consiga conservarse de una manera tan relativamente adecuada.

### LA PRESENCIA DE LA PASIÓN EN LOS MONASTERIOS Y CONVENTOS CONTEMPLATIVOS

Los claustros conventuales y monásticos eran espacios para el desarrollo de las grandes ceremonias en torno a la Pasión, el lugar donde se desarrollaban algunas de estas procesiones interiores. En el de las carmelitas descalzas, en cada una de sus esquinas, se reparten distintas grisallas referentes a estos episodios evangélicos: la Oración del Huerto con los discípulos dormidos, el Azotamiento, la Cruz a cuestas y la Crucifixión. De entre la multitud que contempla el paso de Jesús echan mano de un tal Simón de Cirene, con un gesto contrapuesto al sayón de la cuerda, sayón procesional, composición de la escena, tanto en pintores como en escultores, todos ellos dramaturgos de ese gran Siglo de Oro del espíritu que coincide también con el de las letras espirituales. Sin embargo, la pieza fundamental es ese Cristo crucificado, solo, expirando en la cruz, una magnífica talla de Juan de Juni<sup>31</sup>. Ponía de manifiesto el profesor Martín González que esta talla del escultor francés, afinado en Valladolid, ha permanecido oculta en la clausura, sin que los historiadores del arte pusieran énfasis en un crucificado que clamaba hacia el cielo, hacia el Padre, por el que se sentía abandonado. Martín González se atreve a situarlo, cronológicamente, en la última década de la vida de Juni, en los años setenta. No existe en el archivo del convento de las carmelitas referencia alguna del momento en que llegó esta talla a la casa. Lo cierto es que, cuando fue tallado, Teresa de Jesús ya había entrado con sus monjas a ésta su cuarta fundación<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> BURRIEZA, *La procesión permanente...*, 2005, p. 133. Idem, *Varón de Dolores...*, 2005, pp. 12-16.

<sup>30</sup> *Pequeñas imágenes...*, 1987, p. 18; BURRIEZA, *Varón de Dolores*, pp. 19-21.

<sup>31</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni...*, 1974; HERNÁNDEZ REDONDO, “Cristo de la Expiración”, en *Valladolid...*, pp. 154-155.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ y URREA, 1982.

Nos hallamos, pues, ante una singularidad iconográfica. Con frecuencia, Cristo ha muerto, su cabeza se dispone caída hacia la izquierda sobre el hombro derecho, el cuerpo aparece contraído de dolor, con un color ausente de vida. En esta talla está vivo, habiéndose detenido en un cuerpo que, aunque sufriente, no ha sido tocado por los soldados, disponiendo un cuidadoso estudio de su anatomía preparada para convertirse en un cuerpo muerto. Así se aprecia cómo el condenado se ve privado del aire para respirar. Su piel está definida por una policromía pulimentada, de tono lechoso, a cuyo mantenimiento ha colaborado su conservación dentro de una vitrina en el citado claustro cerrado del Carmelo vallisoletano. El espectador, en este caso la comunidad reducida de contemplativas, se conmueve ante la contemplación de su rostro, aquel que rompe con su violento movimiento la verticalidad de su cuerpo, como resalta José Ignacio Hernández Redondo. Rostro por el que discurre la sangre a través de sus sienas. Sangre que continúa por su cuello, por sus brazos, por sus piernas sin que falten los regueros, desde las heridas producidas por los tres clavos. Cristo cercano pues se siente abandonado y así lo expresa, y con esta cercanía favorecía esa “conversión” de la que hablaba santa Teresa.

En la que hace las veces de sala capitular, el espacio de este convento de las carmelitas se encuentra presidido por el antiguo y primer retablo de la iglesia con la escena de la presentación del Ecce Homo por Pilato, quizás la iconografía más difundida dentro de los episodios de la Pasión. En el centro, como no podía ser de otra forma, Cristo azotado, coronado de espinas, burlado. A sus lados, no podemos comprobar si le sujetan las cuerdas o los rostros y miradas insultantes de los soldados. Por sus atuendos no eran precisamente chusma y cabría pensar que el único personaje fuera de contexto era el propio Cristo. Contemplando a sus contemporáneos comprobamos que había una perfecta sintonía entre la escena y la época en la que fue pintada: el siglo XVI. En lo alto, sobre un balcón, se asoma el prefecto Poncio Pilato el cual recuerda a Felipe II, vestido a la usanza de la Corte de El Escorial. Solamente, aquel Cristo humilde que recibe improperios, dirige su mirada al lugar donde sabe que la puede posar, los únicos ojos compasivos que recogen los llorosos de Jesús, la única mirada compasiva, la de María de Mendoza, la fundadora del convento, la viuda del poderoso secretario del emperador Carlos V, Francisco de los Cobos. Poderoso e influyente, el esposo, y ella, de ilustre familia, entusiasmada con la empresa de la monja reformadora. Aquel retablo preside el Relicario donde se suceden las

manos, las pirámides truncadas, las cruces, aquel fragmento del escapulario de san Juan de la Cruz, florecillas y esquirlas: todo un encuentro con la muerte santa que huele a santidad, a Pasión imitada, a “compadecerse con” ¿Existe acaso espacio para la celebración de la Resurrección? Quizás en otros lugares del convento. En este relicario, solamente la vida se medita desde la escena del Ecce Homo coronado de espinas. Incluso, en uno de los laterales, san Pedro con sus enormes llaves del cielo, se consuela y enjuga sus ojos con un pañuelo, tras haber negado al maestro, contemplándolo después despreciado y burlado por la multitud.

En el coro bajo se encuentra el Cristo a la columna, de pequeño tamaño, no como los procesionales de las cofradías de la Vera Cruz y la Pasión, del maestro Gregorio Fernández, de ojos azul verdosos<sup>33</sup>. Y muy cerca, la Piedad dolorosa y llorosa con un Cristo muerto, doloroso y lloroso con su sangre, obra de aquel místico de los pinceles, que llamaron “el Divino”, Luis Morales<sup>34</sup>. Un hombre misterioso en esos gestos, querido y popularizado por su estilo, que le obligó a disponer de un taller, para atender la amplia demanda. La celda de la “Santa Madre” es la más grande del convento, convertida hoy en especial capilla y oratorio. Al fondo, entre dos imágenes de vestir de Juan de la Cruz y Teresa de Jesús, se halla una pequeña cámara, donde se encuentra un Cristo Yacente, escena que contemplan desde una pintura al fresco, la Virgen, San Juan y María Magdalena, acompañados de uno de los Santos Varones. Aquel Cristo Yacente reposa sobre un camastro que utilizaba la propia Madre. Realizado a finales del siglo XVII, el Yacente es un bulto redondo y no un altorrelieve, como ocurría con los tallados por Fernández, por lo que éste rompía con el modelo del maestro gallego. Su cabeza cuenta con una postura recta, su mirada inexistente se eleva hacia lo alto, las piernas permanecen recogidas y no estiradas y relajadas. Todo él, dispuesto también sobre unas almohadas que, según la tradición, utilizaba la madre Teresa para recostar la cabeza durante el sueño, cuando no empleaba un madero.

El antiguo convento de Santa Catalina disponía de un Cristo Yacente en su claustro. Eran aquellos espacios a los que se accedía a través de algunas puertas repartidas y que se configuraban a modo de capillas, unas más profundas que otras. Tras la puerta de madera de una de ellas, se abre ante nuestros ojos una nueva impresión que nos impacta. Es el que se ha conocido como el “Yacente de las Catalinas” —ubicado en el momento de escribir estas líneas y esperemos que provisionalmente en la iglesia de los dominicos de San Pablo—. Un altorrelieve

<sup>33</sup> BURRIEZA, Varón de Dolores, pp. 49-51.

<sup>34</sup> GAYA NUÑO, 1961; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, 1987, pp. 194-203; GARCÍA GÓMEZ, “La Piedad”, en *Resurrexit...*, 2010, pp. 38-39.



donde se representa el cadáver de Cristo, con los ojos más que entornados, con mechones de cabello que configuraban una melena poblada y revuelta sobre un almohadón horizontal en exceso. Se encuentra dentro de una urna, bajo una mesa de altar consagrada a la visión de la Inmaculada Concepción por San Juan Evangelista, mientras escribía el Apocalipsis en su exilio de la isla de Patmos. Fue el anterior cronista de la ciudad, Francisco Mendizábal, el que dio cuenta de la talla en aquella serie de artículos que publicaba en *El Diario Regional*, bajo el título “Del Valladolid desconocido. Las joyas de la clausura monacal”. Era el año 1919<sup>35</sup>. En realidad, se trataba de la comunicación de su redescubrimiento.

La pieza más importante del Museo y monasterio de San Joaquín y Santa Ana es también un Cristo Yacente, el actualmente procesional atribuido a Gregorio Fernández y a sus discípulos. Hoy todavía, nadie ha publicado una conclusión definitiva acerca de esta talla, aunque los que conocen y valoran la organización y estructura del taller del maestro gallego poco podrán preocuparse de este debate. Fernández no será el creador de la iconografía del Yacente —que en la mayoría de los casos es un alto-relieve—, aunque con su trabajo lo consolidó como una de las más recurridas de las referidas a la Pasión. La amplia demanda que acudía al imaginero hacía imposible su participación solitaria en todas las tallas documentadas y atribuidas a su persona. Tampoco la organización dentro de una estructura gremial lo hacía necesario<sup>36</sup>.

Inicialmente, fue una obra situada en la Sala Capitul del monasterio, dentro de una urna ubicada debajo de la mesa de altar. Por encima, se encuentra una Soledad de vestir, con las mencionadas ropas de viuda española, dentro de una hornacina donde se contemplaban, en pequeños cuadros, los símbolos de la Pasión<sup>37</sup>. La disposición de este retablo era el tradicional en forma de sepulcro, sobre el que permanecía la madre en solitario, con las manos cruzadas y entrelazadas en el pecho. Sin embargo, también este Cristo cuenta con su propia leyenda para ilustrar, bellamente como si se tratase de aquellas parábolas, la forma que tuvo de llegar a este convento<sup>38</sup>. Tallado entre 1632 y 1634, decían que en uno de los días de la excomunión había aparecido en el zaguán del monasterio, como si se tratase de un niño expósito que hubiese sido colocado en el torno de las monjas. Esteban García Chico indicó que podría proceder de la Cartuja de Aniago, formando parte de un retablo en que participaron, además de Gregorio Fernández con este trabajo, el ensamblador Melchor de Beya y los pintores Tomás de Peñasco y José



Una carmelita descalza delante del Cristo Crucificado, en su ermita en la huerta del convento vallisoletano. Hasta ella acude la comunidad en cada uno de los Viernes Santo. Fotografía: Jonathan Tajés.

Angulo. Más tarde, el profesor Urrea lo ponía en relación con su homónimo de la iglesia de Santa María la Nueva de la ciudad de Zamora —aunque antiguamente perteneció al convento de la Concepción—, y con el discípulo de Fernández Francisco Fermín. Las investigaciones que prometen desde la cofradía desmienten aquella línea<sup>39</sup>.

Colocado en una habitación casi solitaria, únicamente es contemplado por la mirada de una Virgen Dolorosa de Pedro de Mena. A medida que se recorren salas se acerca el visitante lentamente a la sombra del

<sup>35</sup> MENDIZÁBAL, 1983, pp. 215-220.

<sup>36</sup> AGAPITO Y REVILLA, 1929, t. II, p. 115; MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, 1980, pp. 199-200; URREA, “El Yacente de Zamora”, 1987, pp. 687-690.

<sup>37</sup> ÁLVAREZ VICENTE, “Virgen de la Soledad”, *Dolor y Gloria*,

pp. 104-105.

<sup>38</sup> BURRIEZA, *Guía misteriosa...*, 2009, pp. 198-200.

<sup>39</sup> ÁLVAREZ VICENTE, “Cristo Yacente”, *Gregorio Fernández...*, 2008, pp. 126-127; Idem, “Cristo Yacente” *Resurrexit*, 2010, pp. 56-57.

Yacente. Los castellanos, y los vallisoletanos en concreto, nos hemos acostumbrado a contemplar un cadáver en madera policromada y no echar un paso hacia atrás. Nuestra admiración sobre él tiene una mezcla de devoción y goce estético que no se mantendría en el caso de tener delante un cuerpo muerto de un ejecutado en carne y hueso. Nuestros ojos recorren aquel cuerpo desnudo, maltratado, aquella cabeza llagada en tantos de sus recovecos, con la marca de una corona de espinas que ha dejado un reguero de sangre, con los ojos medio cerrados o medio abiertos con un pequeño hilo de vida, ojos que claman por tanto, con la ceja partida, la sangre bordeando la nariz, la barba ensangrentada. Los mechones de pelo se pueden contar uno a uno, mojados y pegados a la cabeza por tanto sudor, sangre y dolor mezclados, la boca entreabierta y dejando entrever sus dientes, como alimentándose del último suspiro. La llaga del pecho aún sangrante. Los pies destrozados, las uñas manchadas y sucias, clavos de carne que arden por el roce de los clavos de hierro, cuerpo amoratado por los golpes, blanquecino por la muerte. Impresión y expresión sublime de una tragedia que conmueve. Resulta impresionante su salida silenciosa del templo monástico en las noches de procesión. Uno de los momentos culminantes es la tarde del Sábado Santo, cuando sus cofrades proceden a trasladarle desde la citada iglesia hasta el museo, como si fuese llevado el cadáver desde el Gólgota hasta el sepulcro, ubicado aquella noche en el coro bajo del convento. Sus cofrades, con hábitos de terciopelo negro, con galón de oro, arrastran las colas.

Desde el fondo de aquella estancia del Museo de San Joaquín y Santa Ana, como hemos dicho, contempla angustiada el cuerpo muerto de su hijo, la mirada dolorosa y solitaria de su madre, perdida y desconcertada, incrédula ante lo que ha visto, con las manos entrelazadas de nuevo, delante de su corazón traspasado. Es la Dolorosa de Pedro de Mena<sup>40</sup>. Este tipo de bustos son propios de la Escuela Granadina y de su citado imaginero, haciendo algunas veces pareja con el Ecce Homo. Fue muy repartida en toda la geografía nacional e, incluso, tuvieron su influencia en la escuela castellana. El realismo viene dibujado por los ojos de cristal y pestañas postizas. La talla está cargada de sensibilidad, con una melancolía reflejada en las lágrimas que resbalan por las mejillas. El manto y el velo no presentan a la altura de la cabeza grandes pliegues, sino más bien finas láminas realizadas con maestría en madera. La mayor expresividad del conjunto viene dado por la inclusión de los brazos y las manos en el desarrollo de la talla, pues Pedro de Mena realizó esta talla con profusión, conformando toda una serie iconográfica muy característica de su obra.

No faltaban dentro de este monasterio de San Joaquín y Santa Ana otras imágenes que dibujaban el dolor de Cristo en su final: los Niños de Pasión, por ejemplo. No existe unanimidad para ubicar el origen de esta iconografía, remontada con anterioridad al año 1500, basándose incluso en aquellas palabras de santo Tomás de Aquino —resaltadas por Emil Mâle— cuando decía “que en el momento de su concepción, el primer pensamiento de Cristo fue para su Cruz”. La asociación entre la infancia de Jesús y su Pasión ya se encontraba consolidada en este siglo XVI y, según indica María Teresa de Vega<sup>41</sup>, pudieron los jesuitas contribuir a su expansión, aunque ella se basaba en la presencia del anagrama del nombre de Jesús, considerando nosotros que todos estos vestidos eran realizados por las propias monjas, las cuales tenían que incluir el sello de su nombre: Jesús, Hombre, Salvador, JHS. No todos los Niños de Pasión eran iguales, pues los había que —denominados como “Nazarenos”— vestían las túnicas moradas, portaban cruces que en ocasiones cargaban sobre sus hombros, coronando su cabeza con espinas, como si se tratase de un Ecce Homo. En una de sus manos solían llevar una cesta donde incluían los instrumentos de la Pasión. Presentaban un rostro melancólico, con lágrimas de cristal que corrían por sus mejillas. También puede ser corriente que el Niño de Pasión esté aplastando una calavera, como signo de victoria sobre la muerte. Sin duda, el Niño Jesús, en cualquiera de sus ciclos litúrgicos se hallaba relacionado con imágenes de pequeño tamaño, con la devoción particular de las religiosas y el desarrollo de estas devociones en espacios más reducidos: coros, relicarios o las propias celdas, además de las capillas dispuestas alrededor de los claustros conventuales.

En ese mismo Reloj de la Pasión de las Descalzas Reales, llama poderosamente la atención la presencia, dentro de una urna, de un conjunto escultórico de gran dramatismo: la Virgen de la Piedad. La madre que sostiene, apenas con fuerza, el cuerpo resbaladizo de su hijo, amoratado, lleno de sangre, ensuciado por la tierra. Cristo se resbala de las manos de María. Cristo se encuentra tirado en el suelo y su madre se agacha hasta abrazarlo, al pie de la Cruz, mientras su rostro está plagado de lágrimas y de tragedia. Realizado en madera policromada aunque el paño de pureza es de tela encolada, en ese deseo de aportar verosimilitud. La fragilidad del conjunto es tal, lo delicado de la escena dentro de esa urna y el estado de conservación es tan comprometido que da la sensación que la talla se empieza a deshacer en sus extremidades. La llaga del costado está perforada con el objeto de situar una reliquia, referida muy probablemente a la Pasión, quizás a la “Preciosísima San-

<sup>40</sup> *Pedro de Mena y Castilla*, 1989-1990, pp. 34-35.

<sup>41</sup> VEGA GIMÉNEZ, 1984.

gre”. Un ejemplo más de aquellas tallas que cobraban un papel destacado en los oficios litúrgicos y paralitúrgicos del Jueves Santo, con una teca para albergar la hostia, símbolo del sacrificio, del “cordero de Dios que quita el pecado del mundo”, La urna rococó que contiene el grupo, tiene su propio secreto, pues se convierte en un altar-armario dispuesto para oficiar sobre él, la misa.

El claustro de las Descalzas Reales contaba con un doble vía crucis, en el piso bajo y en el alto: recoleto, sin demasiado lujo, muy austero y clásico. En distintos rincones se abrían las capillas plagadas de imágenes de desigual calidad, donde sobreabundaban las Vírgenes Dolorosas de vestir, de mirada perdida y manos entrelazadas; los Niños de Pasión, meditando mientras se apoyaban sobre el árbol de la vida y del pecado, acostados en camas tétricas con dosel. Previo al espacio del Refectorio, se encontraba la sala conocida como *De Profundis*, pues en ella se rezaba este salmo 130º que comenzaba: *De profundis clamavit ad te Dominum...*, “Desde lo hondo a Tí grito, Señor / Señor, escucha mi voz / ¡Estén tus oídos atentos / a la voz de mi súplica!”. Rápidamente contemplamos, en el testero del refectorio, una magnífica pintura de la Sagrada Cena, atribuida en algún momento a Bartolomé de Cárdenas, aunque ahora sabemos que tiene una procedencia italiana, la de la mano de Jacopo Climenti, llamado Jacopo de Empoli<sup>42</sup>. Formaba parte de la colección de la Reina, que fue destinada a éste de las Descalzas de Valladolid. Todos los discípulos en torno al maestro, formando casi un círculo y con cierta relación entre ellos. Tras la muerte de Margarita de Austria, esta obra fue tasada en una cantidad muy elevada, en 1.500 reales, con respecto a otras obras que allí se encontraban. Era muy habitual que en los refectorios se acudiese a este prólogo de la Pasión de Cristo, para ilustrar el tiempo de comer y cenar, que no era un instante para el ocio sino también para la meditación, conducida por la lectura en alto que se realizaba, aunque hoy se ha sustituido por otras tecnologías. Aun así, el tiempo del refectorio se incluye en la vida contemplativa del convento. Además, no solamente es ésta una magnífica obra de arte sino que, por añadidura, el obispo de Valladolid Manuel Joaquín Morón, concedió en 1794 cuatro días de indulgencia a toda aquella persona que contemplando esta escena, destinada a la clausura, proclamase: “Alabado sea el Santísimo Sacramento”. No faltaba el escudo real y los signos de la Pasión de Cristo, repartidos en la pared y pintados sobre ella. Lo que tanto hizo padecer a Jesús se convertía en respaldo de la religiosa en el tiempo de la comida.

En el trascoro del monasterio de las Huelgas Reales, encontramos un Cristo gótico doloroso<sup>43</sup>, una ico-



Los Cristos patéticos, muy abundantes en la iconografía de Pasión en los conventos y monasterios. Éste se encuentra en el antecoro de las Huelgas Reales de Valladolid. Fotografía: Jonathan Tajés.

nografía muy desarrollada con numerosos ejemplos en estas provincias castellanas, lo que hacen suponer que salían de un mismo taller que satisfizo una demanda creciente y repetida de los mismos. Su ejecución se sitúa en el segundo tercio del siglo XIV. Aparece unido a la cruz a través de tres clavos, de cuyas heridas salen grandes ríos de sangre. Su cabeza tiene una forma muy alargada, con brazos extremadamente elevados y estirados como si en lugar de clavados, el cuerpo ya inerte estuviese pendiendo de la cruz, lo que acentúa el dramatismo. Lo efímero de la escena se muestra tan constante que parece, que en cualquier momento, el cuerpo se va a descoyuntar definitivamente y se va a desplomar. Las vértebras del tórax aparecen muy marcadas lo que acentúa su carácter enjuto. Ese rostro alargado se encuentra marcado por una barba puntiaguda. Los mechones son largos y caen sudorosos y ensangrentados hasta el pecho.

<sup>42</sup> “La Última Cena”, en *Descalzas Reales...*, pp. 24-27.

<sup>43</sup> ARA GIL, *Escultura gótica...*, pp. 88-91. Esta autora habla de los “Cristos patéticos”.

Naturalmente, su rostro se muestra muy demacrado, los pómulos prominentemente señalados. Es el Cristo de los místicos medievales, de aquellos que han eliminado toda dignidad real al crucificado y le han convertido, en favor de la meditación, en un ejecutado que ha sufrido un terrible martirio. Ángela Franco ha relacionado estas obras con lo que después se va a conocer como Revelaciones de Santa Brígida, de las que ya hemos hablado. Todo un varón de dolores cantado por Isaías que ha muerto cruelmente en la cruz.

La representación de esa muerte en toda su crueldad responde a unas razones teológicas, pues existía una corriente que afirmaba que los sufrimientos de Jesús en el patíbulo habían sido simbólicos. La Iglesia, en su ortodoxia, se vio obligada a insistir en que aquel martirio no fue mera apariencia, que la carne y huesos de Cristo habían sido clavados en la cruz, que su apariencia humana verdaderamente padeció. Ya no se mostraba vivo, con los ojos abiertos, coronado como un rey y no como un malhechor. La representación de Cristo muerto en la cruz comenzó a realizarse a partir del siglo XI, con los ojos cerrados, con un cuerpo que se empezaba a desplomar. Ya no era un rey en sentido físico, sino un cadáver agonizante, que fue ganando en patetismo a medida que pasaron los siglos. De nuevo, la teología mostraba que la muerte de Cristo se debía a un acto de aceptación divina sobre un final y no una simple consecuencia orgánica de una terrible tortura a la que un cuerpo fue sometido. El siglo XIII será el desarrollo de los hitos de la mística en torno al crucificado. La Europa que crucificaba y a la vez rezaba a este Cristo era la que se enfrentaba a una elevada mortalidad a partir de terribles epidemias como la peste negra de 1348.

Este mismo monasterio, conocía en el siglo XVII, la construcción de su iglesia, así como el conveniente amueblamiento a partir de grandes retablos, como en el que participó Gregorio Fernández. En su calle central aparece una escena sorprendente, formando parte de la iconografía habitual de san Bernardo de Claraval, uno de los padres del monacato occidental. Se trata de uno de los temas místicos predilectos de la orden cisterciense. Sin duda, es la materialización de una experiencia mística que tuvo que ser resaltada en aquellos *Flos sanctorum* que leían los imagineros, entre los que destacaba el escrito y recopilado por el jesuita Pedro de Ribadeneyra. En la escena citada, abierta por cortinajes, un sorprendido san Bernardo acoge con sus manos y sus brazos a Cristo Crucificado que se desclava para fundirse en un abrazo con el monje blanco. En la cruz solamente permanece atado con el clavo que en la escenografía barroca atraviesa ambos pies. De la mano de Gregorio Fernández, tanto Cristo como el reformador religioso están rodeados de ternura, serenidad y naturalismo.

En estos espacios, físicos y temporales, y junto a las imágenes, encontramos aquellos otros instrumentos de la penitencia corporal, los cilicios, cruces con puntas para portar sobre el cuerpo, flagelos, cadenas de bolas,

instrumentos todos ellos de la vida de mortificación de las religiosas, de los rigores que conducían a reproducir en los cuerpos de las religiosas las sensaciones y los dolores que había padecido Cristo en la cruz. Estas prácticas antiguas, junto con las oraciones cotidianas actuales del coro, en la oración de la Iglesia, permiten comprender que no solamente en las obras de arte, sino en los comportamientos de la cotidianidad, podíamos recorrer esa otra procesión interior de la Pasión.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Camilo María. *Una misionera española en la Inglaterra del siglo XVII: Doña Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614)*. Santander: 1966.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los maestros de la escultura castellana*. Valladolid: 1929.
- ÁLVAREZ VICENTE, Andrés. “Virgen de la Soledad”. En el catálogo de la exposición *Dolor y Gloria*. Valladolid: Ayuntamiento, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2006, pp. 104-105.
- “Cristo Yacente”. En el catálogo de la exposición *Gregorio Fernández, la gubia del Barroco*. Valladolid, 2008, pp. 126-127.
- “Cristo Yacente”. En el catálogo de la exposición *Resurrexit*. Valladolid: 2010, pp. 56-57.
- ARA GIL, Clementina Julia. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1977.
- ARBIOL, Fray Antonio de. *La religiosa instruida para todas las operaciones de su vida regular, desde que recibe el hábito santo hasta la hora de su muerte*. Madrid: 1791 (1ª ed. 1717).
- ATIENZA, Ángela. *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid, Marcial Pons, 2008.
- BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BRÍGIDA DE SUECIA. *Reuelationis S. Brigittae. Antuerpiae, apud viduam & haeredes Petri Belleri*. 1611.
- Celestiales revelaciones de Santa Brígida, Princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1901.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Los Milagros de la Corte: Marina de Escobar y Luisa de Carvajal en la Historia de Valladolid*. Valladolid: Real Colegio de Ingleses, 2002.
- “Milagro de Santa Isabel de Hungría”. En *Gólgota*. Valladolid: Ayuntamiento y Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2004, pp. 109-111.
- La procesión permanente de Pasión. Espiritualidad de la Pasión en las clausuras vallisoletanas*. Valladolid: El Día de Valladolid, 2005.
- “La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI-XVIII)”. En *Investigaciones Históricas*, 2005, pp. 85-116.
- Guía misteriosa de Valladolid*. Valladolid: Castilla Tradicional, 2009.

- CARVAJAL Y MENDOZA, Luisa. *Epistolario y Poesías*. Colección formada por Jesús González Marañón, ed. Camilo M.<sup>a</sup> Abad. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 179, 1965.
- CALATAYUD, Pedro de. *Methodo practico y doctrinal, dispuesto en forma de Cathecismo por preguntas y respuestas, para la Instrucción de las Religiosas en las obligaciones de su Estado, y en el camino de perfeccion, y para que sus Confessores puedan con mas expedición, practica y alivio entender, y gobernar sus conciencias*. Valladolid: Imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, 1749.
- CRUZ, Anne J. “Luisa de Carvajal y Mendoza y su conexión jesuita”. En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, being, Vol. II of *Actas Irvine-92*, XI Congreso of the Internacional Association of Hispanists (5 vols, Irvine 1994). Ed. Juan Villegas Morales, pp. 97-104.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Barcelona: Biblioteca Historia de España, 2006, vol. II.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos. “La religiosidad colectiva de los vallisoletanos”. En *Valladolid en el siglo XVIII – Historia de Valladolid V*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1984, pp. 157-260.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*, Madrid: Imprenta que fue de García, 1819.
- Építome de la vida, virtudes y milagros de la virgen Doña Marina de Escobar sacado de los procesos hechos a instancia de la ciudad de Valladolid por orden del obispo Gregorio de Pedrosa*. Salamanca: por Lucas Pérez, 1690.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “Marina de Escobar”. En Colección “Vallisoletanos”. Valladolid: Caja de Ahorros Popular, 1983.
- FLAVIGNY, Condesa de. *Santa Brígida de Suecia: su vida, sus revelaciones y su obra: traducción española con la aprobación eclesiástica*. Valladolid: Tipografía y Casa editorial, 1913.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco Javier. “La Piedad”. En *Resurrexit*. Valladolid: Ayuntamiento, Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2010, pp. 38-39.
- GARCÍA MERCADAL, José (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. II. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999, pp. 687-759.
- GARCÍA ORO, José. “La vida monástica femenina en la España de Santa Teresa”. En *Actas del Congreso Internacional teresiano*. Salamanca: 1982, vol. II.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Luis de Morales*. Madrid: CSIC, 1961.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “Cristo de la Expiración”. En *Valladolid, la Muy Noble Villa. Exposición celebrada en el Palacio de la Diputación Provincial de Valladolid entre noviembre y diciembre de 1996*, pp. 154-155.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “La evolución de la escultura procesional castellana en los siglos XVI y XVII: tipologías y materiales”. En *Semana Santa de Astorga. Miradas y reflexiones*. Astorga: 2009, pp. 68-95.
- JESÚS, Teresa de. “Libro de la Vida”. En Alberto Barrientos (dir.), *Obras completas de Teresa de Jesús*. Madrid: Editorial Triana, 2000, 5<sup>a</sup> ed.
- KAGAN, Richard. *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*. San Sebastián: Editorial Nerea, 1991.
- “La Última Cena”. En *Descalzas Reales: el Legado de La Toscana*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Cuadernos de Restauración I, pp. 24-27.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid: 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980.
- MENDIZÁBAL, Francisco. “De la vida espiritual de Castilla. Arte y santidad”. En *Páginas Castellanas*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983, pp. 215-220.
- MORAND, Frédérique. “El papel de las monjas en la sociedad española del setecientos”. En *Cuadernos de Historia Moderna*, 29, 2004, pp. 45-64.
- OREÑA, Miguel de. Copia de vna carta que el Padre Miguel de Oreña, Rector del Colegio de la Compañía de Iesús de San Ambrosio escriuió al Conde Duque de la muerte de la Señora D. Marina de Escobar, cuyo confesor era..., s.n., s.a., [1633].
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Pedro de Mena y Castilla*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1989-1990.
- Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1987.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, Ámbito Ediciones, 1989.
- PINTO RAMÍREZ, Andrés. *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar natural de Valladolid, sacada de lo que ella misma escriuió de orden de sus Padres Espirituales y de lo que sucedió en su muerte*. Valladolid: por Francisco Nieto, 1665.
- PINTO RAMÍREZ, Andrés. *Secvnda Pars Mirabilis Vitae Venerabilis Marinae de Escobar Fundatricis Reformati Ordinis S. Birgittae desumpta ex ijs, quae ipsamet iussu Patrum suorum Spiritualium conscripsit in qua et ea continentur quae me morabilem ipsi, obitum reddiderunt*. Edita idiomae Hispanico à P. Andrea Pinto Ramirez è Societate Iesu Latinè vero reddita à P. Melchiore Hanel eiusdem Societatis. Pragae: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Societis Iesu ad Sanctum Clementem, 1688.
- *Breve noticia de la vida y muerte de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, su triunfal entierro y gloriosas exequias que celebró esta ciudad en nueve de junio del año de mil setecientos treinta y tres*. Madrid, reimpreso en Valladolid: por Pablo Miñón, 1800.

- PONS, Francisco. *Místicos, beatas y alumbrados. Ribera y la espiritualidad franciscana del siglo XVII*. Valencia, 1991.
- “Monjas y beatas. Mujeres en la espiritualidad valenciana de los siglos XVI y XVII”. En Emilio Callado Estela (coord.), *Valencianos en la Historia de la Iglesia II*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2008, pp. 187-274.
- PUENTE, Luis de la. *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar natural de Valladolid, sacada de lo que ella misma escriuió de orden de sus Padres Espirituales*. Valladolid: por Francisco Nieto, 1665.
- Mirabilis Vita Venerabilis Virginis Marinae de Escobar Vallisoletae de prompta exiti quae ipsamet iussu Patrum suorum Spiritualium consignavit et scripta Hispanicè à Venerabili Patre Lvdoico de Ponte Societatis Iesu Latinè verò reddita a P. Melchiore Hanel eiusdem Societatis*. Praegae: typis Universitatis Carolo-Ferdinadere in Collegio Societatis Iesu ad S. Clementem, 1672.
- REDWORTH, Glyn. *The She-Apostle. The Extraordinary Life and Death of Luisa de Carvajal*. New York, Oxford University Press, 2008.
- RIBADENEYRA, Pedro de. *Flos sanctorum de las vidas de los santos, escrito por el Padre..., de la Compañía de Jesús, natural de Toledo, aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, de la misma Compañía de Jesús*. Madrid: por Joaquín Ibarra, 1761, pp. 342-346.
- RODRÍGUEZ, Juan Luis y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*. Valladolid: 1982.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “El mundo espiritual de Luis de Morales. En el IV centenario de su muerte”. *Revista de arte Goya* 196, 1987, pp. 194-203.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis. *Mujeres, conventos y formas de la Religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- SERRANO SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Establecimiento tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, 2 vols.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. *La mujer imaginada. Visión literaria de la mujer castellana en el barroco*. Badajoz: Abecedario, 2010.
- TRAVESEDO, José Antonio. *Vida de la extática viuda y princesa Santa Birgitta (vulgo Brígida) de Suecia, fundadora del Orden del Salvador, añádese al fin un compendio de la vida de la venerable doña Marina de Escobar, fundadora de esta religión mitigada de España por el mismo autor*. Pamplona: Oficina de D. Josef Miguel de Ezquerro, 1783.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “Monjas contemplativas, un modelo radical de ser mujer”. En *Pastoral Misionera*, n° 178-179, 1992. *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I y II)* San Lorenzo de El Escorial: Estudios Superiores del Escorial, 2004.
- Patronato Regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “El Yacente de Zamora”, en las Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa. Zamora: 1987, pp. 687-690.
- VÉGA GIMÉNEZ, María Teresa. *Imágenes exentas del Niño Jesús*. Valladolid: 1984.
- VILLAFANE, Juan de. *Idea de perfeccion, propuesta al mundo para su imitación y desengaño, en el exemplar de la prodigiosa vida, virtudes y milagros de la venerable Petronila de San Lorenzo, religiosa agustina recoleta del convento de Nuestra Señora de la Expectación de la ciudad de Palencia*. Valladolid: Imprenta de Francisco García Onorato y San Miguel, 1721.

# LA SEMANA SANTA EN LOS TERRITORIOS ALEMANES CRISTIANO-FRONTERIZOS

Pilar Martino Alba  
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

## INTRODUCCIÓN

Los dieciséis *Länder* o territorios en que se divide administrativamente la República Federal de Alemania presentan diferencias en sus manifestaciones sociales, festivas y populares, en función de la religión predominante en cada uno de ellos. Para un país como España, donde la religión, a pesar de todo lo que se diga, no marca diferencias sociales, no influye en los servicios públicos y no marca determinadas pautas de comportamiento en los asuntos económicos, puede resultar sorprendente encontrarse con que en el corazón de Europa la religión sí hace distinciones. Y no nos referimos con ello a una singularización en función de la práctica de diferentes credos, sino a creyentes cristianos que, en su vertiente católica, por un lado, y protestante, por otro, divide Alemania en dos grandes áreas. Si a esto añadimos el deseo de protestantes<sup>1</sup> y católicos por recuperar territorio de influencia y, consiguientemente, fieles a la causa en los cinco *Länder* que después de la II Guerra Mundial y hasta la apertura de fronteras en 1989, tras la caída del muro de Berlín, quedaron bajo el influjo soviético, donde la religión era considerada “el opio de los pueblos”, el panorama adquiere tintes de extrañeza para un meridional.

Mientras que en España, gran parte de nuestra juventud desconoce qué significa, por ejemplo, Pentecostés, no hay un alemán que no sepa cuándo se celebra, aunque algunos ignoren el significado último del término. Y mientras en España, nuestros jóvenes saben a ciencia cierta cuándo se celebra la Semana Santa, aunque muchos no valoren en su justa medida su significado o

la razón de por qué no tiene siempre lugar en las mismas fechas, para un alemán será más o menos celebrada en función de su procedencia geográfica. Sin embargo, sí saben todos los alemanes cuándo se celebra la Pascua, aunque el significado más profundo del término no lo tengan absolutamente claro.

En los territorios alemanes cristiano-fronterizos, las divergencias resultan más acusadas para el espectador meridional que tiene ocasión de entrar en contacto con dos diferentes formas de pensar y sentir; pero también son perceptibles las convergencias que en los últimos años se están acentuando gracias a la cercanía cultural, geográfica y, en mayor o menor grado, espiritual entre ambas mentalidades. A veces se trata de detalles aparentemente nimios, pero estamos convencidos de que con el tiempo darán sus frutos. Uno de esos detalles afecta, por ejemplo, al aspecto interior de las iglesias protestantes y al progresivo enriquecimiento de la iconografía o a la costumbre de echar una limosna para el mantenimiento de una determinada capilla y, al mismo tiempo, prender una vela. Lo que para nosotros es absolutamente habitual, lo mismo que para los alemanes del sur: Baviera y Suabia, o para los de Renania-Westfalia, es para uno de la costa del Báltico, de la costa del Mar del Norte, de Sajonia o de Brandenburgo una novedosa costumbre.

Por su importancia capital para explicarse la razón de esas convergencias y divergencias a las que hacemos alusión en el título, consideramos conveniente traer a colación algunos de los datos relevantes en la historia de la Iglesia en Centroeuropa, concretamente en Alemania,

<sup>1</sup> Los protestantes en Alemania se denominan a sí mismo evangélico-luteranos para distinguirse de las otras ramas surgidas a raíz de la Reforma protestante: calvinistas, anglicanos, etc.

porque en ellos está el germen del modo de celebrar los actos litúrgicos propios de la Semana Santa, así como las manifestaciones populares que los acompañan. Así pues, nuestro artículo lo hemos dividido en tres apartados que siguen a esta introducción: uno de ellos hace alusión a los más destacados acontecimientos religiosos en la historia de la Iglesia en Alemania; el siguiente, de tipo descriptivo, refleja cómo se celebra la Semana Santa en los territorios católicos y en los luteranos y cuáles son sus similitudes y diferencias, convergencias y divergencias, y en el que exponemos, además, la tendencia cada vez mayor de organizar celebraciones conjuntas entre las dos Iglesias, en las que se pone sobre el tapete el deseo de buscar un acercamiento paulatino entre ambas confesiones. Por último, aportamos una serie de ideas que resumen el contenido del artículo, a modo de conclusiones; y, finalmente, relacionamos la bibliografía consultada y/o citada.

### CONTEXTO HISTÓRICO-RELIGIOSO

El periodo que abarca desde la publicación de las 95 tesis de Lutero en la iglesia del castillo de Wittemberg, en 1517, hasta la firma de la Paz de Westfalia en 1648 en las ciudades de Münster y de Osnabrück con la que se puso fin a la Guerra de los Treinta Años —aunque no a los problemas político-religiosos que habían originado el conflicto bélico—, constituye una de las épocas más convulsas en las que el enfrentamiento político entre naciones europeas tuvo su origen en un conflicto religioso. Y en el centro de ese largo periodo, por fin, la celebración en la ciudad de Trento del concilio tan deseado por algunos y retrasado conscientemente por otros. Las últimas sesiones conciliares se celebraron en 1563, dieciocho años después de su inicio, que había tenido lugar en diciembre de 1545. Se empieza entonces la lucha ideológica sistemática y organizada contra el luteranismo, el calvinismo y el anglicanismo. Se empezaba a combatir la Reforma religiosa varias décadas después de que Lutero promulgase sus tesis, sin embargo no se acabaría con las divergencias que los seguidores de una y otra doctrina mantenían. La Reforma de Lutero había tenido suficiente tiempo para extenderse, debido a las dilaciones y la falta de energía de la Iglesia de Roma, que no supo ver con perspectiva de futuro el alcance de las tesis del monje de Eisleben. Lutero había muerto en

febrero de 1546, dos meses después de haberse iniciado el concilio, y sus seguidores se extendían por tierras centroeuropeas cada vez en mayor número. Años después, fracasa el intento de reconciliación con la firma de la paz de Augsburgo en 1555, a pesar del acuerdo al que se había llegado de que en cada territorio hubiese una sola religión, la que cada príncipe gobernante decidiese para sí y sus súbditos: *Cuius regio, illius et religio*. En cada territorio el príncipe podía elegir entre la religión católica o la confesión de Augsburgo e imponerla a sus súbditos. Esta fórmula provocó que el protestantismo avanzase de forma significativa<sup>2</sup>. Los enfrentamientos, ya surgidos con anterioridad, habían llegado a encontrarse de tal modo que habían provocado incluso revueltas violentas, como la llamada guerra de los campesinos<sup>3</sup>; y con el correr de los años las diferencias político-religiosas se extendieron a toda Europa en la guerra de los Treinta Años<sup>4</sup>. Cuando finalmente se firma la paz y se hace precisamente en las ciudades de Osnabrück y Münster, donde habían nacido las teorías anabaptistas de la mano del teólogo radical Thomas Müntzer (1488-1525), abanderado de las tesis luteranas<sup>5</sup>, es realmente sintomático. Era una forma de mostrar al mundo occidental que la controversia estaba enterrada y que había vencido la ortodoxia católica.

Un siglo antes de la Reforma de Lutero ya se habían producido intentos de cambio en el seno de la Iglesia que habían dado lugar a algunas posiciones extremistas que degeneraron en heréticas. El campo para la reforma luterana había sido abonado por las grandes herejías revolucionarias<sup>6</sup> de Wyclif y Hus. Poco tiempo antes de la publicación de las tesis de Lutero, se había aprobado un decreto en la undécima sesión del concilio V de Letrán (1512-1517), el 19 de diciembre de 1516, decreto que versaba sobre la predicación de la palabra de Dios, predicación que había de ser conforme a la Escritura y a los doctores de la Iglesia. El concilio se clausuró con el convencimiento de que se habían puesto en marcha reformas esenciales en el clero, a pesar de que el filósofo Giovanni Francesco Pico della Mirandola (ca.1469-1533)<sup>7</sup>, en la intervención que hizo poco antes de la sesión de clausura, creía que no poner urgente remedio a los vicios del clero, conduciría a drásticas determinaciones para acabar con ellos. En las palabras de Pico della Mirandola exigiendo una reforma moral se ha querido ver un vaticinio de la revolución protestante<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> GARCÍA VILLOSLADA, R. y LLORCA, B., p. 695.

<sup>3</sup> La revuelta comenzó en 1524 en Schaffhausen, en la frontera suizo-alemana, y se extendió rápidamente hacia el norte y el oeste: Franconia, Würzburg, Turingia, Alsacia. Acabó con una fuerte represión y la muerte en Münster de los caudillos más radicales de la insurrección. Entre sus propuestas estaba la secularización de todas las propiedades de la Iglesia.

<sup>4</sup> El conflicto europeo se desarrolló entre 1618 y 1648. Comenzó con la sublevación de Bohemia, pero pronto se extendió a toda Europa bajo la incitación de Francia para que interviniesen

otros Estados en su ayuda con el fin de vencer a su secular enemigo en la expansión territorial, el imperio de los Habsburgos.

<sup>5</sup> Aunque posteriormente fue estigmatizado como falso profeta por los propios luteranos.

<sup>6</sup> Véase GARCÍA VILLOSLADA, R. y LLORCA, B., pp. 267-305.

<sup>7</sup> Sobrino de Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), escribió una detallada biografía de su tío y también otra de Savonarola, además de las obras filosóficas *De studio divinae et humanae sapientiae* y *Examen doctrinae unitatis gentium*.

<sup>8</sup> GARCÍA VILLOSLADA, R. y LLORCA, B., p. 510.



Lutero y sus propuestas fueron un revulsivo para que “a partir de 1517 la confianza en los Padres en beneficio confesional propio se hiciese endémica. Los cristianos serios eran sensibles a la relación existente entre los ejemplos patrísticos y la reforma de la Iglesia. A finales del siglo XIV, la Iglesia apostólica y patrística, la Iglesia primitiva y antigua se había convertido en todas partes en el modelo con el que medir los abusos de la presente<sup>9</sup> y uno al que aspirar e imitar, incluso para la Reforma protestante, mientras que la propia reforma llegó a ser entendida como el esfuerzo para restaurar la Iglesia según la imagen de su antigua santidad”<sup>10</sup>.

Para llegar a esa reforma se hicieron una serie de propuestas que afectaron sobre todo a los sacramentos, a la tradición y a los dogmas. En este sentido se expresó Lutero afirmando que se llega a la salvación sólo por la fé, y negaba, al mismo tiempo, varios de los sacramentos. Es lógico pensar que aunque hubiese un ideal inicial de reforma en el seno de la Iglesia, el camino que tomaron las propuestas —al ponerse en tela de juicio las mismas bases de la Iglesia católica— llevase al enfrentamiento y se iniciasen una serie de “contrapropuestas” que tomaron carta de naturaleza en el concilio de Trento. Y como había que rebatir las ideas del personaje que encarnó la Reforma con otra personalidad poderosa y con dotes de convicción, la Iglesia de Roma eligió a una orden de clérigos regulares con carácter eminentemente práctico para llevar a cabo sus ideales, la Compañía de Jesús<sup>11</sup>, y a un personaje que fuese capaz de luchar en territorio europeo con armas convincentes, y el elegido fue el holandés de Nimega, Pedro Canisio (1521-1597), discípulo y sucesor del primer sacerdote jesuita que llegó a Alemania, Pedro Fabro (1506-1549). La fundación de colegios jesuíticos, desde la primera casa en Colonia en 1544 hasta las veinte que existían en 1580, contribuyó a la irradiación de la ideología tridentina por los territorios europeos.

La Reforma luterana no surge sin más, sino que, como todo gran acontecimiento histórico, es producto de otros hechos anteriores que van allanando el camino. No podemos obviar, por tanto a aquellos personajes que aunque erraron en sus teorías y métodos, no cabe duda de que supusieron el desbroce para Lutero. Los más destacados antecesores de las reformas en el seno de la Iglesia fueron John Wyclif (1329-1384) y Jan Hus (ca.1369-1415), ambos expandieron sus ideas desde sus cátedras universitarias. Algunas de estas ideas influyeron decisivamente en la posterior elaboración de las tesis luteranas. Wyclif

pensaba que las Escrituras constituían el único criterio válido para anunciar la verdad de las cosas y estaban por encima de la tradición y del Derecho eclesiástico. Para él, además, los símbolos externos de la religión carecían de validez real. Jan Hus, admirador de Wyclif, tradujo al checo sus tratados de filosofía. La apasionada oratoria de Hus le hizo ganar muchos adeptos. Fue declarado por Roma hereje y contumaz<sup>12</sup>, excomulgado; posteriormente encarcelado y condenado a muerte. Las radicales herejías propagadas por wyclifitas y husitas se extendieron por Alemania y Países Bajos creando una base de enfrentamiento hacia el papado y la Iglesia que culminaría a comienzos del siglo siguiente en la mencionada Reforma luterana.

Al igual que había sucedido en los casos anteriores, también fue decisivo para que triunfasen las propuestas reformistas el incipiente y creciente nacionalismo en las nuevas ideas aportadas por Martín Lutero (1483-1546), esto es, el deseo de poseer una identidad como pueblo, en contra de lo que afirma Hanns Lilje<sup>13</sup>, el biógrafo de Lutero, para quien los fenómenos políticos y religiosos de la época son independientes entre sí y no se aúnan hasta 1537 en Esmalcalda. Además del mencionado nacionalismo, en lo estrictamente religioso fueron decisivos para la Reforma el pensamiento y las opiniones de Erasmo de Rotterdam sobre la lectura de la Biblia y su trascendencia para la vida temporal y eterna, así como los movimientos reformadores que se habían producido con anterioridad, especialmente en la época del papa Martín V (1417-1431). El naciente sentimiento nacionalista hacía que se rechazasen las peticiones de dinero que finalmente iban a engrosar las arcas del Vaticano en Roma. La gota que colmó el vaso en este sentido fue la bula de León X a favor de la construcción de la basílica de San Pedro.

Pero, además, hay que tener en cuenta que al triunfo y a la rápida difusión de las ideas de Martín Lutero contribuyeron de forma determinante la imprenta y el apoyo de las autoridades, como el que prestó el príncipe elector de Sajonia, Federico III el Prudente (1463-1525)<sup>14</sup>, o los reyes escandinavos y de Inglaterra. No podemos olvidar tampoco el aliciente que suponía para príncipes y reyes el aumento de poder y riquezas si abrazaban la nueva ideología, al apoderarse de los bienes eclesiásticos mediante la secularización.

Lutero estudió en la universidad de Erfurt. Ya en 1512 obtuvo la cátedra de Antiguo y Nuevo Testamento

<sup>9</sup> Baste recordar, por ejemplo, que en el concilio de Letrán, el papa León X duplicó el número de eclesiásticos del colegio cardenalicio, pasando de veinticuatro a cuarenta y seis. Esta nueva corte de eclesiásticos conllevaba una serie de gastos a los que había que hacer frente mediante la venta de oficios, promulgación de bulas de indulgencias, es decir todo aquello que pudiese producir beneficio económico a la Iglesia.

<sup>10</sup> RICE, E., p. 93.

<sup>11</sup> Fundada en 1539 por Ignacio de Loyola, fue reconocida en 1540 mediante la bula *Regimini militantis ecclesiae*.

<sup>12</sup> STEIN, W., p. 636.

<sup>13</sup> Véase LILJE, H., p. 34.

<sup>14</sup> En 1502 fundó la universidad de Wittemberg, en la que enseñaron Lutero y Melancthon.

en Wittemberg, de donde no se movería de su cargo docente. El 31 de octubre de 1517 expuso públicamente, como era costumbre en el mundo académico, sus noventa y cinco tesis redactadas en latín para su posterior discusión con los teólogos, pero no se presentó nadie a la disputa y el texto fue publicado, extendiéndose rápidamente por toda Alemania. En sus tesis afirma que fe interior y gracia divina son las que salvan al hombre, es decir es su fe y no sus obras lo que le salva; y lucha de forma encarnizada contra el tráfico de indulgencias<sup>15</sup> y contra la concesión de cargos religiosos. Habría de pasar aún algún tiempo hasta que en Augsburgo la Iglesia aceptase mantener una discusión teológica con Lutero. Esta se celebró, por fin, en abril de 1521 durante la Dieta de Worms ante el emperador Carlos V, quien concentraría todos sus esfuerzos en defender la fe católica y la Iglesia de Roma. En Worms, Lutero no se retractó de sus obras y se mostró dispuesto al diálogo basándose en fuentes bíblicas. Se puede afirmar que Worms fue la primera piedra para el éxito de la Reforma y también para la posterior puesta en marcha de la Contrarreforma.

Las 95 tesis de Lutero no hubieran gozado de una expansión tan rápida si no hubiese sido por una serie de condicionantes de tipo histórico y sociocultural. Recordemos que con la traducción de la Biblia a la lengua vernácula por parte del monje agustino Martín Lutero nace el alemán moderno. En torno a la fecha de publicación de las tesis, existía la “[...] escolarización urbana en lengua vernácula, además de las escuelas de latín en las grandes ciudades, asociadas a instituciones religiosas instaladas en ellas [...]”<sup>16</sup>. En dichas escuelas se establecían debates, que, por otro lado, es una característica de la formación en el ámbito germanohablante. En dichos debates, las discusiones en torno a la Reforma y a cuestiones relacionadas con la Iglesia fortalecieron, sin duda, la motivación a la lectura. Para hacernos una idea del éxito de los textos luteranos, del *Catecismo* de Lutero se imprimieron más de cien mil ejemplares en un periodo de apenas treinta años, y de su traducción de la Biblia se hicieron cinco ediciones, con un total también de cien mil ejemplares, entre 1534 y 1574. Con ello, se amplió indudablemente el círculo de lectores y se desarrolló una opinión pública que discutía en lengua vernácula. Con ello se traspasaban los anteriores cerrados círculos de las élites culturales que se comunicaban en latín.

La propia conformación política de lo que hoy conocemos como Alemania, dividida entonces y hasta 1870, en principados, ducados, condados, y principados-arzobispados en los que la nobleza ocupaba los altos cargos eclesiásticos y mantenía formas de vida más bien profana, contribuyeron también a propagar el descon-

tento y las críticas hacia la Iglesia de Roma que toleraba ese sistema. Mientras que los altos cargos eclesiásticos eran ocupados por la nobleza, el clero se encontraba en la más baja posición, carecía de una formación teológica adecuada acorde con las necesidades de la vida pastoral, y no gozaba de una compensación económica a su labor o a cubrir las necesidades del cuidado de los feligreses. Frente a esto, chocaban los grandes dispendios destinados a la representación del poder de la Iglesia, lo que condujo a un descontento cada vez mayor y a aceptar de muy buen grado la idea de vuelta a los orígenes cristianos, a la meditación de las Escrituras que proponía Lutero.

La sobriedad en las manifestaciones litúrgicas, la reducción de todas aquellas manifestaciones populares que, según él, no casaban con el espíritu cristiano, la iconoclastia propugnada desde el púlpito, impregnó la vida social de todos aquellos que se adhirieron a la Reforma. Si bien Lutero reconocía el valor educativo de las imágenes, desconfiaba de las emociones que dichas imágenes podían provocar en el fiel y hacía hincapié en la necesidad de cultivar el espíritu a través de la lectura y la meditación. Así, todo aquello que no fuese lectura y meditación parecía un dispendio inútil para llegar a ser un buen cristiano. “[...] Hay que destruir las imágenes, decía, con la Palabra de Dios, pero no a la manera de Karlstadt por medio de la ley, sino con el Evangelio, que instruye e ilumina la conciencia y hace ver que es idolatría rezar a las imágenes y confiar en ellas [...]”<sup>17</sup>.

Roma termina por tomar conciencia de que la escisión es un hecho y es entonces cuando realmente se propone emprender la tarea de la Contrarreforma, que se pondría en marcha con el concilio de Trento, inaugurado el 13 de diciembre de 1545, coincidiendo prácticamente en el tiempo con la muerte de Martín Lutero. La división religiosa acentuó las diferencias existentes en las costumbres y mentalidad de los pueblos centro-europeos con respecto a los del sur. El biblicismo al que hemos aludido, el principio de *sola Scriptura*, permitió fomentar la alfabetización y recuperar los valores integrados en las Escrituras, como el trabajo basándose en las palabras de san Pablo en torno a la necesidad de trabajar para ganarse el pan y la sobriedad. El protestantismo abogaba también por la observación directa de la Naturaleza y la utilización del método empírico frente a modelos filosóficos como el aristotelismo, lo que trajo como consecuencia el avance del estudio científico en aquellos territorios<sup>18</sup>. La brecha se fue haciendo cada vez más profunda entre el desarrollo de una nueva mentalidad en la Europa septentrional y el mantenimiento de la forma tradicional de pensar y encarar los asuntos

<sup>15</sup> De los 95 puntos o tesis que Lutero escribió para establecer la discusión, más de la mitad de ellas critican y rechazan el tráfico de indulgencias, por un lado, y de reliquias, por otro.

<sup>16</sup> LUTZ, H., p. 35

<sup>17</sup> JOHNSTON, P. y SCRIBNER, B. pp. 91-92.

<sup>18</sup> VIDAL MANZANARES, C., pp. 184-192.

políticos, sociales y religiosos en la Europa meridional. Así, por ejemplo, los objetivos y logros del concilio de Trento quedaron en parte mermados por esa ruptura ya secular. Los objetivos del concilio eran afirmar la fe de la Iglesia frente a las doctrinas protestantes e iniciar una profunda renovación en su seno. Habían transcurrido muchos años en los que quien mayor empeño puso en la celebración de un concilio, confiando en que éste haría limar las diferencias entre católicos y protestantes, fue el emperador Carlos V y no la Iglesia, como cabría esperar. Sus reiterados esfuerzos, al tiempo que luchaba en prácticamente todas las fronteras del Imperio, se vieron recompensados, si bien no vivió lo suficiente como para ver y vivir el final, ya que el concilio celebró sus últimas sesiones los años 1562 a 1563, y el emperador había muerto en 1558 en Yuste, tres años después de la débil paz religiosa de Augsburgo entre protestantes y católicos, firmada el 3 de octubre de 1555, en que se les concedió estado legal y libertad religiosa a unos y otros. Los hechos acaecidos en la ciudad alemana de Augsburgo, escenario del juego político-religioso de exigencias y concesiones durante las Dietas<sup>19</sup> o asambleas para tratar las cuestiones religiosas relativas a la Reforma protestante, tuvieron una importancia capital en el camino hacia la celebración del concilio tridentino.

Una vez promulgados los decretos conciliares y de reforma en el seno de la Iglesia de Roma, “el emperador Fernando I intentó, aunque sin éxito, enmarcar el concilio de Trento y la colaboración con Roma y los jesuitas en objetivos de mayor alcance. Su hijo Maximiliano II (1564-1576) asumió en la dieta de Augsburgo de 1566 los decretos del concilio de Trento de acuerdo con los estados católicos del Imperio, si bien su intención era conducir, mediante la organización paralela del catolicismo y del protestantismo, a la general reforma cristiana y a una concordia de la religión en la nación alemana que fuera grata a Dios”<sup>20</sup>. Fue de gran importancia el hecho de que, una vez que los padres conciliares abandonaron Trento el 6 de diciembre de 1563, Pío V confirmase mediante la bula *Benedictus Deus et Pater* (26 de enero de 1564) las decisiones del concilio y las comunicó a toda la cristiandad. Pero, además, fueron decisivas para poner en marcha la Contrarreforma la creación de la congregación del concilio destinada a la interpretación de los decretos conciliares, la promulga-

ción del “catecismo romano”, la edición de la *Vulgata* y la reforma del breviario y del misal, y la refundición del martirologio. Además, comenzó la publicación de obras encaminadas a presentar normas en cuanto a los programas iconográficos, como por ejemplo la del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal (1507-1580), *Evangelicae historiae imagines* —entre otras muchas—, publicada a título póstumo en la imprenta de Cristóbal Plantino en Amberes y en cuya portada aparecen los pilares de la exégesis y del canon escriturístico: los cuatro Padres de la Iglesia latina<sup>21</sup>. Las nuevas normas iconográficas cristianizaron algunos elementos paganos como el zodiaco y las constelaciones.

En resumen, en el terreno dogmático este concilio supuso la clarificación doctrinal en temas controvertidos para los protestantes: la Sagrada Escritura y la tradición como fuentes de la fe revelada; la justificación por la gracia y los méritos de Cristo; el decreto sobre los sacramentos, que subrayaría aspectos tan relevantes como la transubstanciación eucarística y la sacramentalidad del orden y la unción de los enfermos; la doctrina sobre el purgatorio, el culto a los santos y las indulgencias. Considerado en su conjunto, este concilio fue la respuesta del supremo magisterio eclesiástico a la Reforma protestante. Es el gran concilio de la reforma católica, que no se limitó a reiterar lo ya conocido, sino que hizo una puesta a punto de la legislación y el cuidado de almas en la vida de la Iglesia. El éxito del concilio de Trento entre los católicos se debió especialmente a su aplicación. Sin el perseverante empeño del pontífice en aplicar las reformas en el seno de la Iglesia católica y que se cumplieran los decretos tridentinos, no se podría explicar el gran influjo que tuvo en los siglos posteriores y el papel determinante que desempeñó para frenar el avance del protestantismo hacia el sur.

Inmediatamente después del concilio, se puso en marcha la poderosa máquina propagandística de los jesuitas, bien preparados, extendida la orden ya desde antes de la muerte del fundador por los cuatro puntos cardinales del mundo, y sabedores de cómo llegar al corazón humano y hacer más efectivas sus enseñanzas y sermones con una puesta en escena envolvente cargada de misticismo. Sin embargo, poco hubiesen podido hacer si no hubiesen contado con el firme apoyo de la monarquía de los Habsburgos, que no había olvidado

<sup>19</sup> Dieta de 1518: Lutero expuso sus proyectos de Reforma; Dieta de 1530: Melancton expuso la llamada *Confesión de Augsburgo*. Finalmente se condenó el luteranismo y los protestantes se aliaron en la *Liga de Esmalcalda*; Dieta de 1547-48: se acordó una tregua, *Interim de Augsburgo*, y se redactó un texto por cuatro teólogos, dos católicos y dos protestantes, para regular de forma provisional las relaciones entre ambos hasta que el concilio de Trento publicara sus decisiones. El papado se sintió molesto por la intromisión del emperador Carlos V en este edicto, especialmente porque se hacía a los protestantes excesivas concesiones.

<sup>20</sup> Véase LUTZ, H., pp. 129-136.

<sup>21</sup> PELIGRY, Ch., pp. 63-74. Sobre la determinante influencia del jesuita Jerónimo Nadal, Véase también NICOLAU, M.; y el estudio introductorio que RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, hizo a la edición facsímil de Amberes de 1607, *Imágenes de la Historia Evangelica. Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosanto Missae Sacrificio toto anno leguntur*, Barcelona, 1975.

el esfuerzo de Carlos V durante toda su vida por mantener las tierras del Imperio unidas mediante la fe católica. Así, sus sucesores y familiares como Fernando I, cuya división de los territorios de los Habsburgos entre Maximiliano II, Fernando y Carlos, trajo como consecuencia que las cortes de Graz e Innsbruck se convirtieran rápidamente en centros de la Contrarreforma y se aplicara una eficaz política antiprotestante que condujo, por ejemplo, a la fundación de la universidad de los jesuitas en Graz en 1585 o a la creación de la nunciatura en 1580. Fuera de Austria, Baviera se convirtió, bajo el duque Alberto V (1550-1579) y su sucesor Guillermo V (1579-1595) en una primera potencia de la Contrarreforma. Se produjo una rigurosa represión hacia los protestantes a partir de 1564. El apoyo a los jesuitas, así como la ayuda a los estados católicos del suroeste, oeste y noroeste del Imperio unido a una estrecha colaboración con Roma en los más diversos terrenos, contribuyeron a crear un nuevo clima.

Las diferencias culturales permanecen, si bien se ha producido el acercamiento religioso entre protestantes y católicos con la firma el 31 de octubre de 1999, en Augsburgo, de la *Declaración común sobre la Gracia*<sup>22</sup>, cuatrocientos setenta y ocho años después de la Dieta de Worms, que fue la primera piedra para el éxito de la Reforma luterana. En dicho documento se levanta la excomunión a Lutero, cerrando así una parte de las disensiones que han tenido lugar a lo largo de casi quinientos años de historia de la Iglesia.

### LA SEMANA SANTA LOS TERRITORIOS ALEMANES CRISTIANO-FRONTERIZOS: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

En primer lugar, nos parece oportuno hacer una breve mención sobre el significado de los términos alemanes relativos a la Semana Santa. Así, la semana de Pasión no recibe en el ámbito germanohablante el nombre de *Semana Santa*, sino *Karwoche* que vendría a significar “semana de aflicción, de duelo, de pena”. También recibe el nombre de *Stille Woche* o “semana del silencio”. Y silenciosa era verdaderamente esa semana en gran parte de Alemania, donde apenas tuvieron lugar manifestaciones populares para conmemorarla hasta mediados del siglo XX. Sólo en ocasiones se oye mencionar en alemán *Heilige Woche* o Semana Santa, y esto preferente-

mente en las tierras meridionales, en Baviera. La palabra “kara” primera palabra del sustantivo compuesto procede del alemán antiguo “kar”, con el significado de queja, lamento, quejido de dolor, suspiro<sup>23</sup>. En la baja Edad Media amplió su significado con la acepción de preocupación (*Sorge*). Por su etimología, queda separada claramente, por contraste, de la Pascua de Resurrección, mientras que en el mundo católico, cuando hacemos alusión a la Semana Santa, la adjetivación incluye para el pueblo también la alegría de la Pascua. Hoy día, solamente se consideran días no laborables en toda Alemania el Viernes Santo (*Karfreitag*), en el que se recuerda la pasión y muerte de Cristo, y el lunes de Pascua (*Ostermontag*), donde predominan manifestaciones populares más lúdicas que religiosas. El Jueves Santo es para los alemanes el *Gründonnerstag*. Este nombre, que, aparentemente, podría derivar del adjetivo “grün” (verde) y estar en relación, pues, con las fiestas de primavera, parece proceder del antiguo verbo “gronan” (llorar)<sup>24</sup>, de modo que recordaría las lágrimas de arrepentimiento de los pecadores al hacer penitencia.

### La Semana Santa en los Länder de mayoría luterana

Para los protestantes alemanes o evangélico-luteranos, el día festivo más importante del año es desde el siglo XIX el Viernes Santo, como ya hemos mencionado. Actualmente existe una tendencia creciente a promover el acercamiento hacia la tradición litúrgica católica, en un afán ecuménico de aunar posturas y adoptar parte de las tradiciones y costumbres de la Iglesia de Roma. El Jueves Santo no se celebra tal y como nosotros lo entendemos, puesto que de las ideas que propaga Lutero se ponen en tela de juicio algunos sacramentos. Entre los sacramentos no aceptados plenamente por Lutero en su más profundo significado, estaban la confesión, asociada a la penitencia, el orden sacerdotal y la eucaristía. En el mundo luterano, la vivencia de la Semana Santa es una conmemoración íntima aunque se celebre en compañía de la asamblea de creyentes, es tiempo de meditación en torno a la pasión y muerte de Cristo, pero prescindiendo en cierta manera del coro de personajes que vivieron junto a él esos días de dolor. Los apóstoles y la Virgen no tienen apenas protagonismo en la iglesia luterana. No se celebran procesiones, a excepción de las estaciones del *Vía Crucis*, que, por ejemplo, en Magdeburgo desde hace algunos años es un “Vía Crucis ecuménico”,

<sup>22</sup> Los firmantes de la Declaración fueron el cardenal Edward Cassidy en representación de la Iglesia católica y el obispo Christian Krause, presidente de la Federación Luterana Mundial.

<sup>23</sup> DROSDOWSKI, G. 329

<sup>24</sup> Véase GRIMM, J. und W., *Eine besondere note gewinnt diese bedeutung 'frisch' in geistlicher sprache: 'erneuert, sündelos': viridis ein grunender, der da on sunde ist, grun EYERMANN vocab. pred. (1483) X 5<sup>o</sup>; uns vermaldeiten, verdampften menschen grün und selig gemacht hat JOH. KESZLER sabb. 24; hier wäre auch der grüne donnerstag anzureihen, wenn*

*die gewöhnliche erklärung das rechte trifft, s. o. donnerstag I, th. 2, 1252 f.; doch vgl. HAUCK realenc. 21, 421; zu den alten nachweisen stellt sich noch an dem heiligen grünen dunrestdage TAULER pred. 118, 24; vgl. 292, 5; belege seit dem 14. jh. bei GROIEFEND I, 77<sup>b</sup>; zu der sitte, am gründonnertage grüne kräuter zu essen, vgl. noch PRÄTORIUS philos. colus 221; CHR. WEISE erznarren 126 ndr.; grüner sonntag palmsontag, grüne woche woche vor ostern GROIEFEND I, 77<sup>b</sup>; am grünen mittwoch FISCH-ART groszm. 22 ndr.”.*

en el que de forma alternativa el sacerdote católico y el pastor protestante portan una sencilla cruz a lo largo del recorrido urbano y, además de leer los pasajes evangélicos, entonan cánticos de Pasión en las estaciones.

Para acercarnos a cómo celebran los luteranos la Semana Santa, nos vamos a centrar en el *Land* de Sajonia-Anhalt, que existe como tal desde el 14 de octubre de 1990. Su historia reciente como región abarca en realidad un breve periodo que va desde el 9 de julio de 1945 hasta el 25 de julio de 1952. Se formó a partir de los antiguos territorios de Anhalt, que se extendían desde las montañas del Harz hasta la ciudad de Dessau, unidos a la provincia prusiana de Sajonia. A pesar de su historia política reciente, si nos remontamos a la Edad Media, su capital, la entonces sede arzobispal de Magdeburgo, fundada en el siglo X, desempeñó un papel de gran importancia en la historia de la Iglesia en Alemania. El entonces emperador Otón I convirtió a Magdeburgo en una gran urbe monumental, donde se erigieron numerosas iglesias y conventos<sup>25</sup> románicos y, posteriormente, una gran catedral a comienzos del siglo XIII. Fue sede episcopal y centro de la expansión cristiana dirigida hacia los pueblos eslavos. Ha sido a lo largo de la historia un territorio fronterizo en el que se han producido agudas tensiones entre pueblos de diferente procedencia. Desde el temprano siglo VII se sucedieron de forma constante las incursiones de los pueblos eslavos hacia el oeste y de los francos, por un lado, y de los sajones, por otro, hacia el este. En el siglo VIII, el emperador Carlomagno planificó de forma sistemática la conquista del territorio y la evangelización del mismo, a través del asentamiento permanente de misioneros que comenzaron por desecar las tierras pantanosas y hacerlas fértiles para pasar después a llevar las creencias cristianas a los pueblos conquistados y a los recién asentados. Hacia el año 800 se estableció ya una sede episcopal en la cercana ciudad de Halberstadt, teniendo que competir sus misiones religiosas contra las arraigadas costumbres paganas<sup>26</sup>, algunas de las cuales han pervivido en las manifestaciones populares que tienen lugar en la semana de Pascua. Tras la muerte de Carlomagno y la división tripartita del reino de los francos mediante el Tratado de Verdún, los territorios imperiales quedaron compartimentados en principados, ducados, y condados fronterizos para controlar las fronteras, rompecabezas político-administrativo que pervivió hasta 1870 y que ha sido determinante en la historia política y cultural de lo que hoy conocemos como Alemania.

En este *Land* de Sajonia-Anhalt se encuentra también la ciudad de Wittenberg, desde donde ya en la Edad Moderna Lutero lanzó al mundo su controvertida Reforma y la región se adhirió rápidamente a los nuevos postulados propuestos por el monje agustino<sup>27</sup>. En algunas regiones derivaron muy rápidamente hacia el extremismo calvinista, como fueron Brandenburgo y Anhalt, mientras que Sajonia adoptaba el luteranismo en toda su ortodoxia. Las disensiones entre católicos y protestantes dieron lugar a episodios de gran crueldad en torno a la ciudad de Magdeburgo durante la guerra de los Treinta Años<sup>28</sup>. El proceso de recatolización del territorio condujo en 1626 al asesinato de Ernesto de Mansfeld por parte de las tropas imperiales al mando de Wallenstein. En 1631 Magdeburgo fue conquistada por las tropas de Tilly, y la ciudad sufrió devastadores incendios.

Tras la II Guerra Mundial, quedó bajo el régimen soviético y la destrucción de todo aquello que recordase a religión, desde las iglesias y conventos hasta las prácticas religiosas. Hoy vive un renacer histórico-artístico, pero también un clima de recuperación de la religiosidad popular. Se empezó por la restauración de los edificios religiosos para, poco a poco, comenzar a celebrar culto en muchos de ellos.

Pasemos ahora a ver cómo es el desarrollo de las celebraciones organizadas por la comunidad evangélico-luterana en la Semana Santa de esta región cristiano-fronteriza. Aunque básicamente los actos litúrgicos sean los mismos, no encontraremos en el programa la misa crismal, por ejemplo. El acento se pone, como por otro lado es natural, en el Triduo Pascual o *Triduum sacrum*: I. El Viernes Santo, día de la conmemoración de la pasión y muerte de Cristo; 2. El Sábado Santo, día de entierro y duelo; 3. El Domingo de Pascua, día de la Resurrección, precedido de la misa al alba. Pero también, al igual que ocurre entre los católicos, en los días precedentes y subsiguientes tienen lugar otras celebraciones religiosas, si bien en el misal que utiliza la comunidad evangélica de Alemania<sup>29</sup> se especifica que si las diferentes comunidades no pueden celebrar algunos de los diez ritos o celebraciones, pueden elegir la celebración de solamente algunos de ellos: «[...] *sicher wird es in den meisten Gemeinden nicht möglich sein alle folgenden 'Stationen' zu begehen, wohl mag man einzelne Feiern auswählen*». La relación, tal y como aparece en dicho misal, es la siguiente: I. Jueves Santo (Misa en la Cena del Señor); II. Viernes Santo por la mañana

<sup>25</sup> A título de ejemplo, en esta región se encuentran los municipios monumentales de Naumburgo, Eisleben, Halberstadt, Quedlinburg, Jerichow, Salzwedel, Stendal, Hamersleben, Gernrode, etc.

<sup>26</sup> En las montañas del Harz pervivieron a lo largo de los siglos creencias en torno a la brujería, recordadas en algunas obras literarias, como es el caso de la noche de Walpurgis en el *Fausto* de Goethe.

<sup>27</sup> En 1529 se adhirió a la Reforma luterana Braunschweig, en 1534 Anhalt, y en 1540 Brandenburgo. También una parte importante de Sajonia adoptó las creencias luteranas.

<sup>28</sup> Véase EISOLD, N. y LAUTSCH, E. pp. 8-26.

<sup>29</sup> Das württembergische Gottesdienstbuch, Band I, Stuttgart, 2004, así como en el tomo complementario publicado en 2005, pp. 276-277, se detalla la secuencia de los actos litúrgicos, las recomendaciones para los pastores, y se describe el ceremonial de cada uno de ellos. También se detallan los cánticos que se deben entonar en cada una de las celebraciones, todos ellos de compositores evangélicos.

(misa con sermón); III. Viernes Santo a mediodía (Vía Crucis); IV. Viernes Santo a las tres de la tarde (La hora de la muerte); V. Viernes Santo al atardecer (santo entierro); VI, VII y VIII. Sábado Santo por la mañana, a mediodía y al atardecer (tiempo de silencio ante el sepulcro); IX. Noche del Sábado al Domingo de Pascua (lecturas de vigilia); X. Antes del crepúsculo (Noche Pascual). Con ello se cierra la primera parte de las festividades y comienza la semana de Pascua.

Veamos ahora el desarrollo del ceremonial que ha tenido lugar durante la Semana Santa o *Karwoche* de este año 2010 en la comunidad evangélico-luterana, y que ha tenido, en general, pocas novedades con respecto a la de años anteriores. En cuanto a la confesión como preparación para recibir la eucaristía, el lunes de la semana de Pasión tiene lugar la celebración de la penitencia con una reflexión sobre el reconocimiento de la propia culpa y la petición de perdón como paso previo para llegar a la reconciliación y obtener la absolución de toda la comunidad por parte del pastor. Esta absolución tiene lugar en el momento de la bendición final. El martes por la mañana temprano comienza el *Tenebrae*: el pastor entra en la iglesia portando un gran cirio y posteriormente se encienden las doce velas del candelero junto al altar, leyéndose a continuación el pasaje del Evangelio de san Juan (12,46) en que dice “Yo he venido como luz al mundo, para que todo el que cree en mí no permanezca en las tinieblas” / “Ich bin in die Welt gekommen als ein Licht, damit, wer an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe”. Todas las oraciones, lecturas<sup>30</sup> y muy especialmente los pasajes de la Pasión, según el evangelio de san Juan, tienen relación con la dicotomía luz-tinieblas, sueño-vela, día-noche, etc., cargadas de simbología. Todas ellas están tomadas de la traducción que hizo Lutero de las Sagradas Escrituras<sup>31</sup>.

La celebración del viernes comienza, tras un cántico y un salmo, con una breve oración: “*Unerforschlicher Gott, dein Sohn hat nach deinem Willen den Fluch des Kreuzes auf sich genommen und so die Macht des Verderbens zerbrochen: Erwecke uns durch seinen Tod zum Leben. Das bitten wir durch ihm Christus Jesus, unsern Herrn*”<sup>32</sup>, en la que se ruega a Dios que nos despierte a la vida a través de la muerte de su Hijo en la cruz. Toda la celebración litúrgica gira en torno a la Pasión y Muerte del Señor, pero, curiosamente, se celebra la Eucaristía y se pronuncian las siguientes palabras de introducción: “*So können wir Elenden um seinetwillen essen vom Brot des Lebens. So können wir in seinem Namen den Kelch des*

*Heils nehmen. So wird seiner gedacht bis zu den Enden der Erde*”<sup>33</sup>. El sábado es el día de silencio y oración, de la vigilia que termina al alba del domingo de Pascua, cuando comienza a sonar de nuevo la música de órgano en las iglesias, las campanas en las torres, y se entonan numerosos cánticos recogidos en el misal evangélico, muchos de los cuales proceden del teólogo Nikolaus von Zinzendorf (1700-1760), seguidor del movimiento pietista. En la noche de Pascua tiene lugar la renovación de los votos de los bautizados, el bautismo de adultos y la confirmación. El domingo es el día solemne en todos los sentidos, sobre el que recae el contrapunto de la Pasión y Muerte, esto es la Resurrección de Cristo, a partir de la cual comienza el tiempo de Pascua en el ciclo litúrgico.

A las celebraciones religiosas se unen las tradiciones de origen pagano relacionadas con las ancestrales fiestas de primavera. Las casas se decoran con artísticos huevos de pascua y se intercambian regalos y dulces típicos de esas fechas.

#### La Semana Santa en los *Länder* de mayoría católica

Para poder comparar diferencias y semejanzas en el modo de celebrar la Semana Santa entre católicos y luteranos, nos hemos centrado en la región de Turingia, colindante con la anterior de Sajonia-Anhalt, porque en ella, de mayoría católica, se celebran procesiones con *pasos* de gran tamaño que rememoran los acontecimientos de la Semana de Pasión. En los territorios fronterizos que permanecieron fieles a la Iglesia de Roma, los jesuitas introdujeron la costumbre de procesionar con figuras a tamaño natural como parte de su eficaz programa de puesta en escena para ganarse el corazón de los fieles. Así, en ciudades como Erfurt o Heiligenstadt, en la región de Turingia, la procesión del Domingo de Ramos se remonta a los siglos XVI y XVII.

Las festividades de la Semana Santa comienzan el domingo con el recuerdo de la entrada de Cristo en Jerusalén (*Palmsonntag*). Tiene entonces lugar la procesión, manifestación de la religiosidad popular que solamente encontramos en Alemania en los territorios católicos y especialmente del sur del país, con gran vistosidad y ceremonia, siempre y cuando el tiempo lo permita. En caso de condiciones climáticas adversas, se procesiona en el interior, desde la entrada hasta el crucero. El Jueves Santo por la mañana tiene lugar en las iglesias episcopales la bendición de los santos óleos, momento de honda significación, pues se utilizarán posteriormente

<sup>30</sup> Marcos 14,26-46; Mateo 26,30-46; Lucas 22,31-46.

<sup>31</sup> Hay una reedición de 1984 que es la que habitualmente se utiliza. Lutero rechazó la traducción de la *Vulgata* de san Jerónimo, cuya traducción, en particular, y sus escritos, en general, criticó con crudeza. Aunque consultó el texto traducido por san Jerónimo, se basó en la *Septuaginta* para hacer la traducción a la lengua vernácula, lo que daría como resultado el nacimiento del alemán moderno.

<sup>32</sup> La oración procede del misal evangélico: *Evangelisches Gottesdienst*, Berlín, 2000, p. 313.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.664. La traducción viene a decir lo siguiente: Así, nosotros, los miserables podremos comer del pan de la vida. Así, podremos, en su nombre, beber el cáliz de la sanación. Así se le conmemorará hasta el fin de los tiempos.

en la administración de sacramentos. En los oficios se escenifica el lavatorio de los pies, como ejemplo de caridad hacia el prójimo, y se rememora la Última Cena en la misa solemne de la Cena del Señor. Este día comienza el tiempo de silencio que se romperá tres días después con repique de campanas y música de órgano, sonidos que anuncian la alegría de la resurrección.

El Viernes Santo sólo se celebra la liturgia de la palabra y se recuerda a los fieles la Pasión a través de las estaciones camino del Calvario, bien en el interior de la iglesia o bien al exterior, comenzando con la lectura de cada uno de los pasajes evangélicos que relatan las últimas horas de Jesús, seguidos de una oración. La decoración de las iglesias con escenas de las dolorosas últimas horas de Cristo comenzó a extenderse en el siglo XVIII. Hoy en día constituye un conjunto iconográfico habitual en las iglesias católicas, y prácticamente la única decoración de imágenes en las iglesias luteranas, si bien se está llevando a cabo un paulatino enriquecimiento del aspecto interior de estas últimas.

La liturgia del sábado comienza entre el anochecer y el amanecer del domingo. Teniendo en cuenta el horario solar de Centroeuropea en esa época del año, la celebración puede comenzar el domingo entre las cuatro y las seis de la madrugada, en función de si la cuarta luna llena del año tiene lugar a finales de marzo o bien a principios o mediados de abril. Mientras que durante todo el día del sábado ha reinado el silencio, la celebración de la noche de Pascua supone el punto culminante del Triduo Pascual. Comienza con el encendido del cirio pascual y la renovación de los votos del bautismo. Se celebran entonces bautizos, confirmaciones y comuniones. Al mismo tiempo del encendido del cirio pascual, decorado con las letras alfa y omega, principio y fin, se clavan semillas de incienso purificador y se entona el aleluya. El cirio pascual permanece luciendo durante el tiempo litúrgico de Pascua, hasta la llegada de Pentecostés. Después se celebra la santa misa y se bendice el agua que se utilizará en los bautizos a lo largo del año. El punto culminante y razón de ser del misterio de la Muerte y Resurrección de Cristo es la celebración de la Eucaristía

Es indudable la mezcla entre antiguas fiestas de primavera y las fiestas religiosas introducidas posteriormente con la cristianización de las tierras septentrionales. Así, entre las costumbres populares emparentadas con las fiestas primaverales, esta ruptura del silencio se escenifica con el recorrido por las calles de niños que tocan carracas y tambores alejando los malos espíritus del invierno y dando la bienvenida a la primavera. Además de ello, la antigua costumbre de saldar deudas y pagar impuestos el *Gründonnerstag*, el Jueves Santo, se mantiene hoy día bajo la costumbre de regalar adornos y dulces que actualmente identificamos como propios de la Pascua. También la costumbre del fuego está enraizada en fiestas paganas, ya que con el encendido de hogueras en esta época se pretendía atraer el sol hacia la tierra.

## CONCLUSIONES

Mientras que para los católicos alemanes el conjunto de la Semana Santa comienza con el recuerdo de la entrada de Cristo en Jerusalén, y rememora los tres acontecimientos fundamentales: Última Cena, Pasión y Muerte, y termina con la Resurrección, los protestantes concentran la celebración en el recuerdo de la Pasión de Cristo. En el mundo protestante no se celebra el *Gründonnerstag* del mismo modo que entre los fieles católicos, porque entre las tesis luteranas se rechazan la confesión, ya que el arrepentimiento ante la culpa es un asunto privado entre Dios y el fiel, y la eucaristía como sacramentos. Así, los actos de mayor relevancia en la celebración del Jueves Santo para los católicos, carecen del mismo profundo sentido entre la comunidad luterana. Todas aquellas celebraciones de la Semana Santa más directamente relacionadas con los sacramentos, son las que marcarán un mayor distanciamiento. Esta es la razón de que entre los luteranos no se celebra la misa crismal, por ejemplo.

Una gran diferencia entre unos y otros reside en la celebración o no de procesiones. Mientras que para los católicos alemanes, el procesionar con imágenes escultóricas a tamaño natural parece indisoluble del ritual de conmemoración propio de la Semana Santa, el rechazo a las imágenes, la iconoclastia promulgada en su día por Lutero y sus seguidores, ha dado lugar a la ausencia de figuras religiosas en las iglesias luteranas y, consiguientemente, también la inexistencia de procesiones. La única excepción se produce durante el punto de unión entre católicos y luteranos en Semana Santa, que es el Viernes Santo, el día en que se conmemora la pasión y muerte de Cristo. Desde hace años se celebra en diferentes ciudades y pueblos de Alemania el Vía Crucis ecuménico, en el que sacerdotes católicos y pastores protestantes dirigen los rezos ante las estaciones. El paulatino acercamiento entre unos y otros, ha conducido también, por ejemplo, a que los luteranos muestren un gesto de respeto, genuflexión o ligera bajada de cabeza, en la alusión a la Virgen como Madre en el rezo del Credo.

Interesante resulta destacar desde el punto de vista de los aspectos en común, la utilización de un lenguaje no verbal, cuya belleza se capta por los sentidos: la música. El lenguaje de la música tiene en este caso un valor que podríamos calificar de ecuménico, en tanto en cuanto de vez en cuando algunas composiciones típicamente protestantes acompañan a la liturgia católica, lo que no sucede en sentido contrario. Así, para unos el acompañamiento musical serán las composiciones de Haydn, Händel, Palestrina, o Tomás Luis de Vitoria; mientras que para otros el lugar lo ocuparán Bach, Zinzendorf y otros.

En la vivencia personal de largos periodos de tiempo en territorios de la antigua Alemania del Este, hemos podido constatar un renacer de la religiosidad popular entre las generaciones a quienes se les apartó de la religión por prohibición, mientras que el desapego

entre los jóvenes por desconocimiento y descreimiento es un mal que tiene visos de ser endémico no sólo en tierras alemanas. Y, en este aspecto, no parece haber distinción entre los territorios de mayoría católica o luterana.

### BIBLIOGRAFÍA

- BENTE, Ralph. "Vernünftiger Gottesdienst. Bemerkungen zu den Anweisungen und Rubriken der Evangelisch-Lutherischen Kirchenagende". En *Oberurseler Hefte. Studien und Beiträge für Theologie und Gemeinde*, Nr. 33, Oberursel/bei Frankfurt a.M., Fakultät der Lutherischen Theologischen Hochschule Oberursel, 1997, pp. 1-29.
- COLLANTES, Justo, S. I. *La Fe en la Iglesia católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio*. Madrid: BAC, 1995.
- DROSDOWSKI, Günther. *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig-Wien-Zürich: Dudenverlag, 1989.
- EISOLD, Norbert y Edeltraud LAUTSCH. *Sachsen-Anhalt. Land und Geschichte*. Ostfild: DuMont, 2005.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1998.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo y Bernardino LLORCA. *Historia de la Iglesia Católica, III. Edad Nueva*. Madrid: BAC, 1999/4ª
- GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960.
- JEDIN, Hubert. *Manual de historia de la Iglesia*. Barcelona: Ed. Herder, 1992.
- JOHNSTON, Pamela y SCRIBNER, Bob: *La Reforma en Alemania y Suiza*. Madrid: Akal (Temas de Historia), 1998.
- LILJE, Hanns. *Luther*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 1983.
- LUTZ, Heinrich. *Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.
- NICOLAU, Miguel. *Jerónimo Nadal S.J. Sus obras y doctrinas espirituales*. Madrid: Instituto "Francisco Suárez" de Teología, 1949.
- PELIGRY, Christian. "La oficina plantiniana, los libros litúrgicos y su difusión en España: un caso de estrategia editorial". En *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*. Madrid: UCM Facultad de Filología, 1990.
- RAAB, Heribert. "Fin de la era confesional en Europa: Restauración y constitución de la Iglesia del imperio", en H. JEDIN. *Manual de historia de la Iglesia*. Barcelona: Ed. Herder, 1992, pp. 221-257.
- RICE, Eugene. *St. Jerome in the Renaissance*, Baltimore y Londres. John Hopkins University: 1983.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. (ed.). *Imágenes de la Historia Evangélica. Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosanto Missae Sacrificio toto anno leguntur* (edición facsímil de 1607). Barcelona: 1975.
- SCHEUCH, Manfred (ed.). *Daten der Weltgeschichte. Die Enzyklopädie des Wissens*. Augsburg: 2001.
- TÜCHLE, Hermann. *Nueva historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Ed. Cristiandad, t. III, 1987.
- VIDAL MANZANARES, César. *El legado del cristianismo en la cultura occidental*. Madrid: Espasa-Bolsillo, 2002.



# 1727–1734: UNO DE LOS PERÍODOS HISTÓRICOS DE MAYOR ESPLENDOR DE LA COFRADÍA DE N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LA PIEDAD DE VALLADOLID

Roberto Alonso Gómez

## PRESENTACIÓN

Es evidente que no sólo en Valladolid, sino en el resto de España, las formas de religiosidad popular que hoy en día contemplamos ya no son las mismas que en los siglos XVI y XVII. Actualmente quedan ciertas manifestaciones populares que se han mantenido al paso de los siglos, como las procesiones penitenciales de Semana Santa o la festividad del Corpus, que evidencian el pasado, la historia y las tradiciones de nuestros antepasados.

Pero quiero centrarme en esas otras expresiones de religiosidad popular, que iban muy unidas a la propia Semana Santa y sobre todo a las hermandades penitenciales del Valladolid de los siglos XVII y XVIII, que algún cronista recogió en su diario y que demostraban que Valladolid era una ciudad eminentemente religiosa y sacralizada, como nos recuerdan hoy en día parte de historiadores vallisoletanos de prestigio.

Me voy a referir en este trabajo a dos acontecimientos muy concretos que se dieron dentro de la historia de la Cofradía Penitencial de la Piedad, que hoy en día continúa con la tradición de salir a la calle cada primavera, en este Valladolid del siglo XXI, y que en los

años 1727 y 1734 desarrolló grandes fiestas para celebrar y conmemorar dos grandes acontecimientos muy importantes en su vida de hermandad. Estas dos festividades fueron la colocación de la Virgen de la Piedad en su nuevo Camarín en 1727 y la llegada del Santísimo Sacramento a su iglesia penitencial en 1734. Para ello me remitiré fundamentalmente a lo encontrado en sus libros de hermandad y más concretamente al libro 8° o 11°, (dependiendo de su clasificación), de cabildos y cofrades, marcado como 7°, que está fechado del 20 de junio de 1726 al 24 de mayo de 1743, desde el folio 45 a 58 y siguientes. Y que se encuentra conservado en el Archivo General Diocesano de la Catedral Metropolitana de Valladolid.

## I.- VALLADOLID: AÑO DE 1727

“30 y 31 de Agosto y 1, 2 y 3 de Septiembre de 1727, Fiestas por la colocación de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad en el nuevo trono de su Iglesia Penitencial”.

Esta primera celebración la Piedad la comienza a tratar en un cabildo fechado el 1 de mayo de 1727<sup>1</sup>. Ese día la cofradía renovó cargos e hizo un proyecto previo de cómo podía celebrarse esa festividad. Hemos de destacar

<sup>1</sup> Libro 8° Cofradía de la Piedad. Archivo General Diocesano (en adelante A.G.D.) “*Cavildo General y nombramto de Oficios y Comisarios p<sup>a</sup> la colocaz<sup>o</sup>n de nra sra de la Piedad a su trono el dia 31 de Agosto deste añ<sup>o</sup> de 1727 y echo en 1<sup>o</sup> de Maio de dho año*”. “... que el día Domingo 30 y 1 de Agosto deste presentte año habiendo prezedido lizenca del Cabildo desta Sta Iglesia Cathedral; por la mañana temprano sea de llebar en prozession a Nuestra Señora de la Piedad desde la Iglesia desta cofradía a dha Santa Iglesia con asisttencia del Sr Cura y veneficiados del Salvador..., que por la tarde de dho día, habiendo prezedido por la mañana en dha Stta Iglesia Misa y Sermon a que a de asistir la Cofradía sea de echar la Prozesion a la ora que el Cavildo desta Santa Iglesia eligiesse acompañada de las demas cofradías Penittenciales, cada una con su claro de devocion... y a de salir dha prozession de la Santa Iglesia a la calle de la Obra, Plaza de Santa María, calle de la Parra, calle de

Esgueva, Angustias, Cantarranas, Platerias, Ochavo, calle de la Sortija, Fuente Dorada, los Orattes, hasta llegar a la Iglesia de la Cofradía, con la Plantta de Prozession en esta forma:

\*Dos clarines.\*Llevar los Zettros por guias: M de Cuerpos y Diputados.\*Niños de la Doctrina.\*1° claro: Diputados actuales.\*2° claro: Guion de la Cofradía, (Cofradía de Jesus Nazareno). \*3° claro: (Cofradía de las Angustias). \*4° claro: (Cofradía de la Pasión). \*5° claro: (Cofradía de la stta Vera Cruz). \*Guion de la Cofradía. \*4 Comisarios con sus Zettros, Capellan y Escribano de la Cofradía con achas. \*Ntra. Sra. de la Piedad.\*Dean y Cavildo de la Santa Iglesia., ...una vez llegada la Prozession a la Iglesia desta Cofradía el 1° claro con el estandarte a de acompañar a los Sres Dean y Cavildo asta llegar a su Iglesia dando grazias por el obsequio echo a la Virgen y a la Cofradía de la Piedad...”.

que durante un largo periodo de su historia la Piedad escogía y elegía siempre sus cargos en ese primer día de mayo.

En esa junta se redactó un esquema de lo que pretendían realizar. Pues como veremos a continuación la planta de procesión que se propone en mayo no coincide con la que finalmente se llevó a cabo el 31 de agosto. También era costumbre que el resto de hermandades penitenciales participasen en las fiestas de sus cofradías hermanas, así que la Piedad hizo invitación, “embajada”, a la Vera Cruz, Pasión, Angustias y Jesús<sup>2</sup>, según se desprende del cabildo de 12 de mayo de 1727. Éstas por tradición y hermandad aceptaron acudir a todo aquello que se realizase.

La iglesia penitencial de la Piedad no existe, fue derribada en 1791 (hoy en día esta cofradía tiene su sede canónica en la iglesia parroquial de San Martín), pero fue terminada en 1662 e inaugurada el 15 de agosto de ese año. Aún así se la continuaron haciendo mejoras, como ocurrió en el año 1727 por el motivo mencionado, la reforma del nuevo Camarín de la Virgen de la Piedad. Ya en diciembre de 1726 se apuntaba que la fiesta de Ánimas no se podía celebrar en la iglesia penitencial por estar en obras y por el pintado de alguna sala<sup>3</sup>, “y que se haga esta fiesta en San Salvador”.

Esta adecuación del nuevo camarín de la Virgen de la Piedad la llevó a cabo con total seguridad el arquitecto Matías Machuca<sup>4</sup>, así lo atestiguan Alarcos y Cobos en su estudio sobre los artistas que trabajaron para la Piedad. Pues en cabildo de 1 de febrero de 1728 la cofradía le paga las deudas correspondientes por ser el depositario de las fiestas de iglesia y toros<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. Notta: “Embajada echa a las Cofradías de la Cruz y Pasión”(13 Maio deste año) y Notta: “Embajada echa a las Cofradía de las Angustias y Jesus Nazareno”(15 Maio 1727, día de S. Isidro): Fueron con clarín y a caballo y coche de tiros largos como en tales casos se acostumbra... las 4 cofradías recibieron a la embajada y ofrecieron dar respuesta.”

<sup>3</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. Cabildo Viernes 13 de diciembre de 1726: “... se hizo llamamientos a la Cofradía para la disposizion de la fiestta de ánimas como es costumbre y desir las misas de Diputados..., y que se haga esta fiesta en San Salvador por no poderse hacer en la Piedad... por pinttar el respaldo de asienttos que sean hecho menos a vista de lo hermosa que ahora esta y para el paredon donde sea el Santo Xppto de la Umildad, ynsignias desta Cofradía Penittenzial, aunque la abocazion de la Igª es de Assumpzion y Piedad se conzerto toda la sala en componerla dar de berde y las ventanas de yeso matte...”

<sup>4</sup> Obras y artistas de la cofradía de la Piedad, pp. 198 y 202. Matías Machuca, interviene en la iglesia de la Piedad, era Arquitecto Municipal entre 1721 y 1739 y como titular de obras de la ciudad interviene en el reconocimiento, autorización y aprobación de cuantas obras se llevan a cabo en la ciudad. Construyó (según Alarcos Llorach en la misma iglesia existente en la calle de Pedro Barrueco) la Capilla Mayor de la iglesia de la Cofradía, otra Sacristía y un Camarín para Nuestra Señora, que quedó terminada. Y colocó la veleta en el remate de la media naranja el 22 de noviembre de 1725.

<sup>5</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “Cabildo de 1 de febrero de 1728 Cabildo echo por los Comisarios el día 1 de Febrero

Así que una vez terminada la obra, el 25 de agosto de 1727, se bendijo el templo por parte del obispo de la diócesis, entonces ostentaba el cargo don José de Talavera Gómez de Eugenio, y eran alcaldes de la Piedad Miguel García y Manuel Alonso.

El escribano de la hermandad lo recogió en el libro de cabildos, apuntando que cinco días antes de que comenzaran las fiestas, el señor Vicario General, don Cayetano Gaspar, y el párroco del Salvador, Don Damián Duque, bendijeron la iglesia y oficiaron dos misas, una en el altar mayor y otra en la capilla de la Virgen de la Soledad para finalizar con un agasajo y refresco<sup>6</sup>.

### FIESTAS SOLEMNES POR LA COLOCACIÓN DE N.ª S.ª DE LA PIEDAD EN SU NUEVO TRONO Y CAMARÍN, DESDE EL 28 DE AGOSTO HASTA EL 3 DE SEPTIEMBRE DE 1727

Esta festividad, que tuvo su doble vertiente religiosa y profana, comenzó el 28 de agosto. Así lo afirma Enrique García Martín<sup>7</sup> en su tesis sobre las cofradías vallisoletanas, donde comenta que a las doce y media de la mañana comenzaron a tocar las campanas de la Santa Iglesia Catedral y por la noche hubo fuegos de artificio a la puerta de la penitencial, estando en el altar mayor, adornado para el momento, la talla de la Virgen de la Piedad muy bien vestida, acompañada de San José y San Antonio de Padua. Al día siguiente, 29 de agosto, fueron colocándose en las calles por las que iba discurrir la procesión, los otros altares<sup>8</sup> que realizaron majestuosamente las 4 hermandades penitenciales. Así constatamos que:

de este presente año de 1728... para que la Cofradía diese las cuentas a Mathias Machuca como depositario de Fiestas de Iglesia y de Toros”.

<sup>6</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “Como se bendijo la Iglesia el 25 de agosto de 1727:... a las 7 de la mañana, despues de la licencia concedida por el Obispo, entonces de Valladolid, Don José de Talavera, el Sr D. Cayetano Gaspar del gremio y claustro desta Real Universidad, Provisor y Vicario general desta Ciudad y Obispado, asistio a la Iglesia de la Piedad, junto con el cura de la Parroquia del Salvador (Sr. Damian Duque), y otros Sacerdotes a bendecir la Iglesia y su territorio... una vez bendecida la iglesia y santos se dijo una Misa rezada en el altar mayor, luego en el altar de la Soledad la dijo Damian Duque, se toco la campana y hubo refresco...”

<sup>7</sup> GARCÍA MARTÍN, p. 220: “...el día veinte y ocho estaba puesta Ntra. Sra. de La Piedad en su altar formado en la Capilla Maior de dicha iglesia a los dos lados los santos que también se colocaron San José y San Antonio estando adornada Ntra. Sra. de rica gala de tela y muchos diamantes...”

<sup>8</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. Resumen de las grandes fiestas echas en la traslacion de n.ª s.ª de la piedad a su nuevo trono. Días 28, 29, 30 y 31 de Agosto y 1, 2 y 3 de Septiembre de 1727.(folio 58 y ss.). (Todas las notas que aparezcan a pie de página, a partir de ahora, y que son de este libro 8º de Cabildos se referirán a esta festividad de 1727 y a la de 1734.).

“Vera Cruz: Lo puso en la calle Platerías y estaba compuesto de 3 altares:

1º: Una custodia., una urna con la cruz de plata, el Ángel de la Guarda, San Antonio, Santa Rosa y otro santo de la orden.

2º: El arcángel S. Miguel, ricos espejos de cuerpo entero, la Buena Ventura y San Pedro Regalado.

3º: San Juan, una concha y en media la cruz, insignia de la cofradía, con ángeles, cornisas y tiestos de plata. Y un arco y otros dos de plata.

Pasión: Lo puso en la calle de la Especería y fue de 3 altares:

1º: San Lorenzo. San Nicolás. Y San Bernardo, con arcos de plata y 2 ángeles.

2º: Urna con N.ª S.ª de la Pasión. San Fernando. Y Santa Rosa.

3º: Altar en medio punto con su media naranja y la insignia de la cofradía.

Angustias: Lo puso a la puerta de su Iglesia y tuvo 3 altares:

1º: Cabeza de San Pablo y urna de plata. Y Santos de medio cuerpo.

2º: Misterio de la Encarnación. Santo Domingo de Guzmán. Santa Rosa. Y alhajas de plata.

3º: La Visitación de Santa Isabel. San Francisco. San Vicente Ferrer. Dos ángeles con el estandarte de la cofradía. Y dos taffettas con las insignias de la Piedad y otras dos de las Angustias. Se cerraba el altar con un arco de medio punto y las insignias.

Jesús Nazareno: En la calle Olleros; y estaba compuesto también de 3 cuerpos:

1º: Exquisitas alhajas y ricos frontales.

2º: Jesús Nazareno y los Santos Pedro y Pablo.

3º: Un arco de medio punto con una imagen de Nuestra Señora. Dos ángeles de su Iglesia que están en su retablo y la insignia de la Piedad.”.

## RECORRIDO<sup>9</sup> Y PLANTA DE PROCESIÓN

El 31 de agosto, muy temprano y en procesión se llevó a la S. I. Catedral, desde su iglesia penitencial, la imagen de la Virgen de la Piedad. Una vez allí se ofició la solemne eucaristía con homilía, asistiendo el cabildo catedralicio y el párroco del Salvador. El escribano de la hermandad relató que la procesión fue muy solemne y que en Valladolid no se vio nunca una igual así de preparada y dispuesta<sup>10</sup>. Comenzó a primera hora de la

tarde, partiendo de la catedral vallisoletana y el recorrido fue el siguiente: catedral, plaza de Santa M.ª, calle de la Obra, calle de la Parra, calle de Esgueva, plaza del Almirante (altar de las Angustias), calle Cantarranas, calle Platerías (altar de la Vera Cruz), plaza del Ocho (altar de la Pasión), calle de la Sortija, y calle de Olleros (altar de JHS), y Orates hasta llegar al templo penitencial. Debió durar bastante pues se menciona que terminó “*media ora después de haver anochezido*”, la planta de procesión fue la siguiente:

-“Clarines.

.-Zetros y Mayordomos de Cuerpos.

.-Niños de la Doctrina.

.-Claro de Diputados de la Piedad y su Estandarte.

.-Diputados actuales, 67 personas.

.-Paso: San Antonio de Padua, entre 4 diputados, con música sonora de 4 Oboes que se trajeron de un regimiento de Zamora.

.-Claro del Guión, con diputados de la Piedad, 41 personas.

.-La Danza, que corrió ambos claros.

.-Paso: San José, entre 4 diputados de esta cofradía, en sus andas.

.-Claro de JHS, 58 personas, con su Capellán, sus Alcaldes y su danza.

.-Claro de las Angustias, 95 personas, con su Capellán, sus Alcaldes, y Danza valenciana con vestiduras de volantes.

.-Claro de la Pasión, 85 personas, con guión, Capellán y Alcaldes.

.-Claro de la Vera Cruz, 80 personas, con guión y estandarte, Capellán, Alcaldes y danza.

.-Señor Dean y Cabildo Catedralicio, con toda solemnidad, con sus achettas, y en medio llevaban a Nra Sra de la Piedad entre 6 Capellanes, y el Palio 8 Capitulares desta ilustre Ciudad.

.-Restantes Cavalleros y Corregidor, con hachas de libra y media de cera”.

## Misas, concierto, refresco y toros.

También recogió el cronista de la época Ventura Pérez dicho acontecimiento resaltando que en todos los claros de la procesión iba la danza y la música de las cinco cofradías penitenciales<sup>11</sup>.

Todo debió finalizar bien entrada la noche, así que la limpieza del templo y la colocación y disposición de todos los efectos y ornamentos se dejó para el día siguiente, el primero de septiembre. Ese día muy tem-

<sup>9</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “*Cavildo General y nombramiento de Oficios y Comisarios p.ª la colocaz.ªn de nra sra de la Piedad a su trono el día 31 de Agosto deste año de 1727 y echo en 1º de Maio de dho año*”: ... que por la tarde de dho día, habiendo precedido por la mañana en dha Stta Iglesia Misa y Sermon a que a de asistir la Cofradía sea de echar la Procesión a la ora que el Cavildo desta Santta Iglesia eligiesse acompañada de las demas Cofradías Penitenciales, cada una con su claro de devoción... .. y a de salir dha prozession de la Santta Iglesia a la calle de la Obra, Plaza de Santta Maria, calle de la Parra, calle de Esgueva, Angustias, Cantarranas, Platerias, Ocho, calle de la Sortija, Fuente Dorada, los Orattes, hasta llegar a la Iglesia de la Cofradía...”.

<sup>10</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “La prozession se hizo con gran solemnidad que jamas se bio mas bien dispuestta la que duro asta mas de media ora despues de haver anochezido y habiendo entrado nra sra en su casa. ...”.

<sup>11</sup> VENTURA PÉREZ. 30 de Agosto de 1727, p. 91: “Colocación de la Virgen de la Piedad y toros”. Se colocó a N.ª S.ª de la Piedad en su Capilla Mayor nueva. Estuvo N.ª S.ª en la Santa Iglesia en donde ponen a N.ª S.ª del Sagrario, y por la tarde hicieron una procesión con cabildo, ciudad y todas las Penitenciales, y cada cofradía llevaba en su claro la danza...”.

prano se ubicó a la Virgen de la Piedad en su nuevo camarín y los dos santos que acompañaron en la procesión, San Antonio de Padua y San José se dispusieron en los laterales del altar mayor. Estando todo adornado convenientemente con flores y velas<sup>12</sup>.

A las diez de la mañana se ofició una solemne eucaristía por parte del párroco del Salvador, don Sebastián Ochoa, predicando en la homilía el reverendo padre de la orden del Carmen, fray Francisco Zambranos. La limosna de la cofradía la pidió don Rodolfo Arredondo Carmona, miembro de la Real Chancillería y diputado de la cofradía de la Piedad. Por la tarde comenzaron los actos culturales ofreciéndose un concierto en el templo penitencial, de cuatro oboes, por parte de la música de la catedral<sup>13</sup>.

Terminaron los actos del día con la adoración y veneración a Jesús Sacramentado, que previamente se había llevado desde la iglesia del Salvador, y con el canto de la Salve a la Virgen de la Piedad por parte de su hermandad que acudió con velas encendidas.

El dos de septiembre<sup>14</sup>, en la iglesia de la Piedad, se celebró de nuevo una solemne eucaristía por las intenciones del resto de cofradías penitenciales y en agradecimiento por su participación y colaboración en los actos celebrados. Estuvieron representadas estas hermandades por sus alcaldes y mayordomos de cuerpos, reservándose un lugar destacado en el templo, los cuales portaron durante la celebración las varas y cetros de la Piedad. Ofició la misa el capellán de la cofradía y predicó la homilía el guardián del convento de franciscanos capuchinos de Salamanca, el reverendo fray Francisco de Salamanca. Por la tarde se ofreció y obsequió a las cuatro penitenciales con un refresco en la casa de hermandad de la Piedad, la cual estaba ubicada en la calle de la Cárcaba, actualmente denominada Fray Luis de León.

El último día de celebraciones, fue el tres de septiembre<sup>15</sup>. Igualmente se celebró misa mayor oficiada y

presidida por el padre del vecino convento de clérigos menores, don Francisco Montero, posteriormente y por la tarde hubo procesión con Jesús Sacramentado para su adoración, bajo palio de los cofrades, desde la iglesia del Salvador hasta el templo penitencial de la Piedad.

Dentro del apartado profano y festivo hemos de indicar que finalizaron todos estos actos con fuegos artificiales una vez que anocheció y que durante varios días, al menos 1, 3 y 4 de septiembre se celebraron festejos taurinos en la plaza de Santa María, que iban profundamente unidos a estas celebraciones. Tanto Ventura Pérez, como la propia hermandad los recogieron por escrito, e indicaban que hubo dos corridas de toros, la 2ª de rejones, donde el Ayuntamiento de Valladolid y algunos particulares colaboraron con una buena aportación económica<sup>16</sup>. De esta forma concluyeron todas estas celebraciones en honor a la Virgen de la Piedad por su ubicación en el nuevo camarín.

## II.-VALLADOLID: AÑO DE 1734

“Prozess⁰n General y demas funziones que sean zelebrado a la colocaz⁰n del Santtissimo Sacrament⁰ desde oy 12 de Sept de 1734 hasta 15 del mismo mes”. Esta segunda celebración fue muy importante en la vida de la Piedad. Ello significaba que se ubicaba definitivamente y de forma permanente en su iglesia penitencial el Santísimo Sacramento. Ya no habría que trasladarlo desde el Salvador para las celebraciones que se hiciesen.

### Problemas con las Cofradías Penitenciales

La cofradía elaboró un programa muy detallado para realzar dicho acontecimiento, se hizo coincidir con la octava de la Virgen de agosto y con el aniversario de fundación de la cofradía. Pero a pesar de todo esto y del esmero que se puso en ello no salió del todo brillante, pues 3 de las 4 penitenciales que solían acompañar en estos eventos no acudieron por problemas y “quimeras”

<sup>12</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “... al día siguiente se coloco a la Piedad en su trono y nuevo camarín con los santos Sn Joseph y Sn Antonio en los colaterales adornada la Iglesia, Capillas nuevas y cornisa en redondo de diferentes echuras de santtos, ramilletes y velas y por devajo de la cornisa unas alaxas de plata... y el altar maior muy adornado...”

<sup>13</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “... a las diez de la mañana se dijo la Misa maior que la cantto don Sevastian Ochoa cura de la parrochia del Salvador y predico el Sermon con gran erudizion el Rvdº P. Fr. Franzº Zambranos de la horden de nra sra del Carmen y la limosna de el la dio D. Rodolfo Arredondo Carmona del Consejo de la Chanzilleria diputtado de la Confradia... por la tarde ubo fiesta con los quattro obues ademas de la musica de la Sta Iglesia Cathedral, y ante Jesus Sacramentado se canto la Salve a Nra Señora a que assistio esta cofradía con sus achas encendidas”.

<sup>14</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “...El 2º día sábado asistieron las 4 penitenciales a Misa maior con sus dos Alcaldes y

M. de Cuerpos, dandoles el lugar preferente y los zetros de la Cofradía de la Piedad. Predico el Sermon el Rvdº Frai Francº de Salamanca, guardián del Convento de los capuchinos desta ciudad, por la tarde se dio un refresco a las 4 penitenciales”.

<sup>15</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “...El Domingo ultimo dia predico el Padre Francisco Montero, de los Clerigos Menores, por la tarde se llevo a Jesús Sacramentado en prozesion desde el Salvador a la Iglesia de la Piedad. Por la noche ubo fuegos artificiales”

<sup>16</sup> VENTURA PÉREZ, p. 91 : “30 de Agosto de 1727, “Colocación de la Virgen de la Piedad y toros”: ... el día 1º y 3º de Setiembre de dicho año tuvo la cofradía dos corridas de toros, con caballero en plaza en la segunda corrida...”

Y Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “...y el Lunes una corrida de toros. La ciudad contribuyo con 9000 Reales y los gremios de Pormaior y Herederos de viñas con 400 ducados.”

que se dieron entre ellas<sup>17</sup>. Y aunque se las invitó por embajada y respetando su antigüedad, así se recogió en sendos cabildos celebrados desde el 8 al 22 de agosto<sup>18</sup>, ni Vera Cruz, ni Pasión, ni Jesús participaron en dicha fiesta. Así que la Piedad mostró su malestar con ellas en otro cabildo celebrado el 29 de agosto<sup>19</sup>. Por este motivo, y al año siguiente, esta hermandad dejó de participar y acudir a la fiesta del 3 de mayo de la penitencial de la Cruz<sup>20</sup>. De todas formas el día 22 se dispuso ya la planta de procesión que se pretendía realizar y como se comprueba no aparecen en la misma las tres penitenciales por los problemas referidos<sup>21</sup>.

### Recibimiento y acompañamiento a la Cofradía de las Angustias

La cofradía de las Angustias, además de la sacramental del Salvador, era la única penitencial que iba a participar en su fiesta. Por tanto la Piedad la recibió y la asistió días antes en los preparativos que iba a realizar para acompañarla durante el traslado del Santísimo Sacramento a su iglesia penitencial<sup>22</sup>. La Piedad fue hasta su sede con estandartes y velas, y junto a las Angustias y algunos frailes de San Pablo partieron en procesión para colocar a Nuestra Señora de la Encar-



Iglesia del Salvador. Sede temporal durante un año de la cofradía de la Piedad (1790 – 1791). Desde esta parroquia partió la procesión con el Santísimo Sacramento, para ubicarlo definitivamente en la iglesia penitencial de la Piedad el 12 de septiembre de 1734.

nación en el altar que se iba a ubicar en Fuente Dorada. Hubo “cuettes y truenos”, se rezaron letanías y acompañaron las danzas de ambas cofradías.

<sup>17</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D: “Cavildo 22 de Agosto de 1734, festividad de Sta Mª Reina: acuerdo echo por la Cofradª de nra sra de la Piedad, resolviendo y haziendo planta y disposicion para la prozesion y funciones para la traslacion y colocacion del Santissimo Sacramento desde la Ig. Parrchial del Salvador a la de dha cofradía...no asistieron ni la Sta Bera Cruz, ni la Sda Passion, ni tampoco la de Jhs Nazareno”.

Y VENTURA PÉREZ, p. 126: “...12 de septiembre de 1734, Colocación del Santísimo en la Piedad: Convidó dicha cofradía a la Sacramental del Salvador, a la Cofradía de la Cruz, Pasión, Angustias y Jesús Nazareno: las fue á convidar en un coche cada una de por si y las citó para la respuesta en un día de fiesta a que fuesen una después de otra media hora por sus antigüedades, comenzando la Sacramental del Salvador, que ofreció un día de fiesta en la parroquia con sermón y sesenta cirios rojos y la danza de los gigantones; después fue la Cruz y ofreció lo que tenía determinado, y después tocaba la Pasión y no fue a la hora; y luego fue la de las Angustias, y porque se adelantó tuvieron quimera y se amotinaron todas las penitenciales y volvieron a casa, y solo asistió la de las Angustias en el día referido.”

<sup>18</sup>Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D Hubo cabildos para dar embajada a las distintas cofradías para que acompañasen a la Piedad el día de la colocación del Stmo Sacramento, así ocurrió: “...El día 8 de Agosto de 1.734 se hizo a la Vera Cruz., El día 10 de Agosto día de S. Lorenzo a las Angustias, El día 15 de agosto día de la Asunción a la Sacramental del Salvador, El día 22 de Agosto día de Sta M.ª Reina a las de JHS y la Pasion...”.

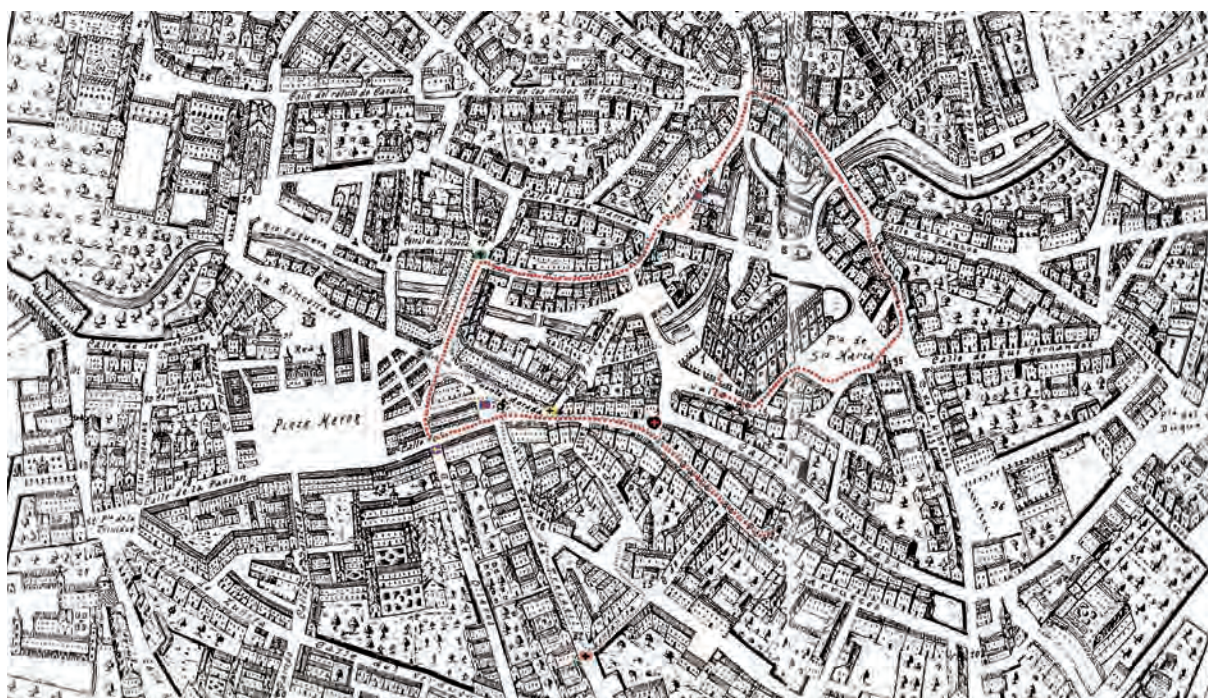
<sup>19</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D. “Cavildo de 29 de Agosto de 1.734. Se trató sobre el malestar con las 3 penitenciales que no iban a ir a la colocación del Santísimo.”

<sup>20</sup> VENTURA PÉREZ, p. 127: 3 de mayo de 1735: “Recibimiento de las procesiones de la Cruz: El 3 de mayo de 1735,... la Cofradía de la Piedad iba a la puerta de la Santa Iglesia a recibir a la

procesión y venía delante y acompañaba hasta la Iglesia de la Cruz. Pero a causa de las quimeras que tuvieron como se ha dicho en la colocación del Santísimo en la Piedad, se perdió esta costumbre...”.

<sup>21</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D: “Plantta y Disposizion de la Prozesion: 1º Claro: Sres Diputados desta Cofradía de la Piedad. 2º Claro: A la Devozion y Disposizion de los Sres, Juan Lopez y Manuel Alonso. 3º Claro: A la Devozion y Disposizion de los Sres, D. Alonso del Riego... 4º Claro: Por Sres Oficiales de la Pluma por convitte hecho por Francº Glez. 5º Claro: Guion de la Cofradía llevado por Francº de Cossio , en este claro ha de ir Ntra. Sra. de la Piedad. 6º Claro: Las Angustias. 7º Claro: Cofradía Sacramental del Salvador y con ella el Stmo Sacramento bajo palio que han de llevar los Sres capitulares del Ayto y que cierran la procesion.”

<sup>22</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D: Recibimiento celebrado en 10 de septiembre de 1734 a la Cofradª de las Angustias y comunicado de S.Pablo para llevar a nra sra de la Encarnación a el Altar de Fuente Dorada. “Se repartio ttoda la zera y algunas varas y puestto en modo de prozesion con su estandarte viejo, dos nuevos y el guion que lleve yo el secretario, se fue andando hasta llegar a las angustias a cuyo tiempo venia la Cofradía con la comunidad de S. Pablo canttando el Rosario... se hizo prozesion por las calles de cantarranas, Platteria, Ochavo, Altar de Fuente Dorada y aviendo subido a su Magestad y puestto la en el sittio destinado se ttiraron muchos cuettes y truenos y se dio principio a la lettania... luego se fue andando por Orates, a dar a las carnicerías, por el Cañuelo a las Angustias y via rrectta a San Pablo a despedir a la comunidad con las danzas de ambas cofradías... una vez despedidas se volvieron las dos cofradías hasta el meson de Magaña a donde puesta la cofradía de las Angustias en dos filas despidieron a esta Cofradía... se volbio esta Cofradía por los Caños en prozesion hasta llegar a la Iglesia... este es el primer actto que se zelebro entre las dos Hermanas Cofradías el qual expresso aquí pormenor para que siempre conste y zertifico como, Escribano Francº Gonzalez”.



Recorridos y altares de ambas procesiones en el plano de Ventura Seco: Año 1727: Recorrido en rojo y altares de Angustias (azul), Vera Cruz (verde), Pasión (gris) y Jesús (morado). Año 1734: Recorrido en gris y altares de Porta Coeli (naranja), Angustias (azul), otro que se puso en la calle Chapuceros (amarillo) y Piedad (rojo).

### PROCESIÓN Y COLOCACIÓN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO EN LA PIEDAD:

El 12 de septiembre, a las 5 de la tarde, partió de la iglesia parroquial del Salvador la procesión con el Santísimo Sacramento bajo palio, llevado por los señores capitulares del ayuntamiento Vallisoletano y acompañado por el cura del Salvador y el obispo de la diócesis. Lo era entonces don Fernando Julián Domínguez de Toledo. Curiosamente el mismo que ordenó sacerdote, el 2 de enero de 1735, al recientemente beato, el padre Francisco Bernardo de Hoyos.

#### La planta procesional

Fue la siguiente, también corroborada por Ventura Pérez<sup>23</sup>

“Hora 5 de la tarde, salio la proz de la Parrochial del Salbador en esta forma:

.-Zettros como es costumbre llevados por los M. de Cuerpos.

- .-Niños de la Doctrina llevando el 1<sup>er</sup> estandarte y 4 comisarios.
- .-2<sup>o</sup> y 3<sup>o</sup> Claros de devocion de gran numero de sujetos.
- .-4<sup>o</sup> Claro compuesto por oficiales desta RI Chancilleria cuyo gastto le hizieron D.Franc<sup>o</sup> Xavier Carrion, guiones y llevaron dos nuevos estandarttes.
- .-El Guion y N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de la Piedad.
- .-Cofradia de las Angustias.
- .-7<sup>o</sup> Claro, Cofradia del Salvador, con el Stmo St<sup>o</sup> llevado por el Cura del Salvador y por el Obispo como estaba previsto...”

#### Recorrido y Altares

La carrera<sup>24</sup> que se dispuso fue la que discurrió por las calles de la Longaniza, hasta el convento de Porta Coeli, donde las religiosas hicieron un altar con adornos y figuras de santos, entre ellos santo Domingo. Se adoró al Santísimo y hubo cantos por parte de la música de la catedral. Continuó por Teresa Gil hasta Fuente Dorada,

<sup>23</sup> VENTURA PÉREZ, p. 127: “Iba la Procesión en esta forma: La Cofradía de la Piedad iba delante, con cuatro claros de más de sesenta hombres cada uno; los estandartes los llevaban diferentes sujetos, que los habían dado de limosna, y el guión llevaba y le dio D. Francisco Cosío, pagador del Real acuerdo. Después iba la Cofradía de las Angustias, de la misma forma; llevaba el guión D. Claudio Jolí, abogado de la Real Chancillería, y llevaba a Nuestra Señora de la Piedad; después iba la Sacramental de la Parroquia y llevaba su claro de sesenta hachas rojas; llevaba la maza el Sr. Juan Cayetano Lopez, mayordomo de fábrica. Salieron las danzas de la ciudad y los gigantes; tuvieron aquella noche mucho fuego a competencia las cofradías y la sacramental, que puso su árbol a la Cruz de provincia, y las cofradías a la bocacalle de los Chapuceros, y dispararon todos a un tiempo, y las demás noches tiró mucho fuego su cofradía.”

<sup>24</sup> Libro 8<sup>o</sup> Cofradía de la Piedad A.G.D ... “Calles por donde andubo fue la 1<sup>a</sup> la q llaman la Longaniza a dar al Convento de Portta Zeli donde a devozion de las religiosas mandaron azer un altar pequeño, adornado por diferentes laminas y reliquias y algunas hechuras de santos de ½ cuerpo y por remate un doxel y devaxo ntro padre Santto Domingo, allí se enttono por la mussica de la Santa Iglesia diferentes villancicos al Divino Sacramento, siguio por Teresa Gill a dar a la Fuente Dorada... siguio por la Zereria a dar a la votica de vda por la calle de la Lonja y a los Mercaderes hasta el altar que habia en Guarnicioneros, se coloco alli al Stmo hubo tambien cantos... Siguio por Guarnicioneros, Orates, y en la fachada de dicha calle entre la de la Carcaba y la de la Piedad se hizo otro altar hecho por los Comisarios desta Cofradía con el titulo de “La Piedad”, la qual se compuso de 2 cuerpos...”

donde estaba ubicado el altar de la cofradía de las Angustias, formado por cuatro cuerpos o alturas<sup>25</sup>:

1º: 8 Angeles de cuerpo natural con sus banderas. 4 gradillas a los cuatro vientos adornadas de niños de Napoles y echuras de Santos de ½ cuerpo con reliquias y alhajas de plata.

2º: 4 frontales bordados de oro y plata, allí se colocó al Stmo. donde fue alabado con cantos y estuvo acompañado de Ntra. Sra. de la Anunziacion.

3º: se componía de 6 Santtos fundadores del natural de distintas ordenes acompañados por Santa Rosa de Lima.

4º: 6 Patriarcas Santos de diversas ordenes de menor tamaño. Remata la Fee con la Cruz en las manos.”

Siguió por la calle de la Cerería, Lonja, Mercaderes, hasta llegar a Guarnicioneros donde se volvió a venerar a Jesús Sacramentado. También por la calle Orates. Entre ésta y la de la Cárcaba estaba ubicado el altar que habían hecho los comisarios de la Piedad, de 2 cuerpos, donde también hubo adoración<sup>26</sup>.

1º: N.ª S.ª de la Guía, la qual el día 12 de este mes se lleva en Proz con las 2 cofradías de la Piedad y de la Guía con Gigantones y Danzas, a los lados S. Juan de Matta y S. Felix de Balois.

2º: Niños de vella apariencia, 2 angeles con arcos de plata, remate la insignia de la Piedad puesto en la Cruz y porque no se mojase si llovía se puso un toldo, todo adornado con tiestos, gradillas, tafetanes y tapiques; se volvió a cantar villancicos.”.

Finalmente la procesión llegó, por la calle de Pedro Barruecos, a la iglesia penitencial de la Piedad. Una vez dentro del templo el Santísimo se colocó en el altar mayor, ante la presencia de la Virgen de la Piedad, dando por finalizada la procesión con el canto de la Salve<sup>27</sup>. Después dio comienzo en las calles de la Cerería, Olleiros y Provincia varias sesiones de “fuegos artificiales”, ofrecidas por la cofradía de las Angustias.

<sup>25</sup> VENTURA PÉREZ, p.128: “Salió del Salvador la procesión (habiendo precedido el día solemne que ofreció su sacramental, en que predicó el padre maestro fray Francisco Cembranos, del Carmen Calzado, y catedrático y gremio de esta Real Universidad) a las 5 de la tarde, por la calle de la Longaniza a Portacoeli, en donde había a la puerta de la Iglesia un altar muy pulido, y metieron a S.M. en la portería y cantaron las religiosas un villancico: prosiguieron a la Fuente Dorada, Cerería ú Ochavo; y en la Fuente Dorada había puesto la Cofradía de las Angustias un lucido altar sobre la misma fuente en ochavo con cuatro altos en el primero; pusieron en los cuatro ochavos opuetos sus graderías muy adornadas de alhajas, y por guardias todo alrededor ocho ángeles de cuerpo entero en sus pedestales; éstos fueron los del Carmen Calzado y de otras partes; y en los otros cuatro ochavos cuatro arcos por donde se veía la fuente muy adornada de tiestos. En el segundo alto todos los pies derechos estaban vestidos de muy ricas laminas y cornucopias y en medio un cielo raso en forma de abanico y puesto el misterio de la Encarnación en

### Función de Iglesia: Triduo a Jesús Sacramentado y fin de fiesta

Estas fiestas concluyeron con un solemne triduo al Santísimo Sacramento en la penitencial de la Piedad, así lo corrobora el libro de cabildos de la propia hermandad<sup>28</sup>. Ventura Pérez, en su *Diario de Valladolid*, también lo recoge donde nos relata que

“Hubo en la Piedad tres días de función de Iglesia: el primero le hizo la ciudad; predicó el maestro Fr. Santiago Vaniela, de la Merced Calzada y del gremio de la Real Universidad; el segundo le hizo la Cofradía de las Angustias; predicó el padre Fr. Jacinto Inclán, del orden de predicadores; el tercero le hizo su Cofradía (La Piedad); predicó el padre Fr. Gregorio Álvarez, de San Agustín calzado. Hubo a costa de devotos todas tres noches Salve Solemne, y estuvieron las dos Iglesias y las calles ricamente colgadas.”

Se ha intentado plasmar en este pequeño artículo una breve reseña de aquello que, hace casi 300 años, aconteció en esta cofradía, en uno de los momentos históricos, quizás, de mayor esplendor y apogeo de la Piedad y del resto de hermandades penitenciales de Valladolid.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio y LOS COBOS RUBIO, Alfredo de. “Obras y Artistas que se citan en los libros de la Cofradía de N.ª S.ª de la Piedad de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. (BSAA) VII, 1940, pp. 197-204.
- GARCÍA MARTÍN, Enrique. *Las Cofradías y el Arte de Valladolid. Siglos XVI-XVIII*. Valladolid:Tesis Doctoral, 1992.
- PÉREZ, Ventura. *Diario de Valladolid 1854*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1983.
- N.ª S.ª de la PIEDAD, Cofradía Penitencial. *Libro de Cabildos desde 20 de Junio de 1726 al 24 de Mayo de 1743*. Archivo General Diocesano de la Catedral Metropolitana de Valladolid.

la forma y las mismas efigies que ponían en el altar de las Angustias el día de su fiesta.

En el tercer cuerpo santos de escultura de estatua natural en las ocho caras, y en el cuarto pusieron santos de medio cuerpo, dorados, y por remate la Fe mirando a los Chapineros”.

<sup>26</sup> VENTURA PÉREZ, p. 128: “...prosiguieron por la Chapinería, y en la acera de la taberna de Apiago, puso la Piedad otro muy lucido, que le hizo de limosna Pedro de Rivas, maestro alfarero, y pusieron en él a Nuestra Señora de la Guía, y se fueron a su casa”.

<sup>27</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D “...siguió la Procesion hasta la Iglesia donde se colocó al Stmo en el Altar a la vista de la Virgen de la Piedad; se termino la la Proz cantando una Salve. Luego hubo Fuegos Artificiales por parte de las Angustias en la calle de la Zereria, Provincia y calle Olleiros”.

<sup>28</sup> Libro 8º Cofradía de la Piedad A.G.D “...Fiesta de Iglesia: el orador fue el Padre Fray Jacinto Inclán de San Pablo, assistio a la Misa Mayor las Angustias.”





# LA EVOLUCIÓN DE LOS ACTOS DE SEMANA SANTA DE LAS COFRADÍAS LEONESAS: ANGUSTIAS Y SOLEDAD Y JESÚS NAZARENO

Antonio Alonso Morán

El objeto de este trabajo pretende realizar un estudio comparativo de la evolución de los actos de Semana Santa celebrados por dos de las cofradías más antiguas de la ciudad de León: Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Dicho estudio se realiza mediante una comparativa de las reglas fundacionales con los estatutos vigentes, en la cual veremos los actos que realizaban estas penitenciales en su fundación y los actos que realizan en la actualidad.

Lo que se intenta es dejar constancia de cómo estas cofradías se van adaptando a los tiempos que les ha tocado vivir, modificando, manteniendo, suprimiendo o creando nuevos actos según las necesidades de estas organizaciones y de sus hermanos.

El objetivo final es demostrar que las cofradías penitenciales leonesas son entes vivos que se adaptan y no entes inertes.

La milenaria ciudad de León cuenta en la actualidad con dieciséis cofradías penitenciales, de las que sólo tres son centenarias. En nuestro estudio nos centraremos en la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, debido a que cuentan con mayor documentación lo que nos facilita la investigación y nos permite tener una panorámica de siglos para ver la evolución, creación y supresión de actos.

El estudio está basado en una comparativa de la regla fundacional de cada cofradía con sus estatutos actuales, lo que permite ver la evolución citada anteriormente. En ese sentido empezaremos con la cofradía de más antigüedad, la de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad.

## EVOLUCIÓN, SUPRESIÓN Y CREACIÓN DE ACTOS EN LA COFRADÍA DE ANGUSTIAS

Esta penitencial se fundó el nueve de febrero de 1578. Durante estos cuatro siglos la hermandad ha ido modificando su forma de funcionar debido a los cambios de la sociedad, la religiosidad, la economía,... pero un factor de vital importancia es la pérdida de la regla fundacional a finales del siglo XIX, lo que provocó un vacío de información durante mucho tiempo. Los hermanos que reorganizaron esta penitencial en 1939 tuvieron que basarse en la tradición oral para constituir sus reglas y organizar sus actos. Este hecho cambió a partir de este mismo año cuando aparece la regla fundacional de la cofradía, que nos permite conocer los orígenes de la misma.

## EVOLUCIÓN DE LOS ACTOS

Esta cofradía realiza su función más importante en la tarde noche del Viernes Santo. La regla fundacional recoge lo siguiente en su artículo primero:

“Capítulo Primero. Que trata de cómo esta Santa Cofradía hade hacer Procesión de Disciplina y Penitencia, los Viernes Santos de cada un año.

Primeramente hordenamos y establecemos, que cada Viernes Santo de cada un año para siempre jamás, a las ocho oras de Prima noche, esta Santa Confradía haya de hacer e haga una Procesión de Disciplina”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ALONSO, p. 23.

Cuatro siglos después, y en los estatutos actuales aprobados en 1992, vemos en su artículo decimoquinto lo siguiente:

“Procesión del Santo Entierro. Se celebrara el día de Viernes Santo. Esta Procesión se celebrará los años pares para respetar la concordia existente desde 1830 con la Cofradía de Minerva y Vera Cruz”<sup>2</sup>.

Comparando los dos artículos encontramos un cambio significativo en la forma de celebrar el Viernes Santo, comienza siendo una procesión de disciplina y penitencia y se convierte en una celebración de la muerte y entierro de Nuestro Señor Jesucristo.

Las modificaciones son importantes ya que no tiene nada que ver un acto con otro, en un origen era una procesión en la que participaban solo los disciplinantes (personas infligiéndose disciplina mediante latigazos) acompañados por los hermanos de luz (personas que portan una vela para alumbrar la procesión), y los estandartes que tuviera la hermandad en ese momento. Todo esto evoluciona hacia una celebración del Santo Entierro portando pasos que representan con imágenes y grupos escultóricos la muerte de Nuestro Señor.

Los cambios debieron de ser graduales, tengamos en cuenta un hecho, en el año 1777 el rey de España Carlos III, prohíbe las procesiones de disciplina<sup>3</sup>. Lo que quiere decir que esta práctica de disciplina en la procesión se debió de mantener de 1578 a 1777, pero con toda seguridad que en estos doscientos años el acto original se iría desvirtuando.

Los disciplinantes ya no participaron en el cortejo procesional desde ese año, y con toda seguridad antes de ese año 1777 empezaría la evolución de la procesión del Viernes Santo de disciplina y penitencia, hasta convertirse en una procesión de conmemoración del Santo Entierro. Esta evolución la podemos constatar con el documento de concordia<sup>4</sup> que firma esta penitencial con la cofradía de la Vera Cruz en el año 1830. En su artículo I° se recoge de la siguiente manera: “En el presente año mil ochocientos treinta saldrá la procesión de la Cofradía de las Angustias reunida con la de la Cruz con la imágenes acostumbradas; esta concurrirá con los atributos de la Sagrada Pasión, banderas, luces insignias y demás en que se queden convenidas las dos Cofradías...”<sup>5</sup> No cita nada de los elementos de disciplina, lo que nos dice que ya se han suprimido, pero si se mantienen otros elementos del acto de Viernes Santo como son los hermanos de luz (en el texto de la concordia son recogidos como “luces”, que son los antiguos hermanos de luz que alumbraban la pro-

cesión con sus hachas de cera), los atributos (estas son las insignias de la pasión de Nuestro Señor), las insignias (estas son las emblemas de las Angustias y la Soledad). Veamos todo esto en la regla fundacional:

“hordenamos que en ella bayan Ynsignias de la Pasión de Nuestro Señor e de las Angustias y Soledad de la Virgen María, repartidas de trecho a trecho, y la dicha procesión la rijan y gobiernen el nuestro Abbad y Oficiales”<sup>6</sup>.

“los dichos Confrades de Luz serán Obligados a alumbrar con el ábito arriba dicho, y en ninguna manera queremos que el Confrade de Luz sea jubilado de alumbrar aunque este enfermo o ausente sino que enbíe persona que por el alumbre, sopena de dos Libras de Cera”<sup>7</sup>.

La idea principal que extraemos del estudio de la documentación es que la procesión del Viernes Santo por la tarde ha sufrido una gran modificación, no aparecen los hermanos de disciplina, mantiene elementos como las insignias y aparece un aspecto nuevo que no recoge la regla fundacional: las imágenes. Pero observando el léxico del Acta de la Concordia, nos damos cuenta que utiliza la siguiente terminología: “las imágenes acostumbradas”, lo que quiere decir que las esculturas llevaban años participando en la procesión.

Las conclusiones que podemos sacar después del estudio documental de estas fuentes es que el acto principal de la cofradía el Viernes Santo por la tarde va evolucionado. Durante sus primeros doscientos cincuenta años de manera muy lenta y cambiando dos aspectos fundamentales: el primero la supresión de los hermanos de disciplina, debido a la Real Cédula de Carlos III en el año 1777 y a una sociedad que ya no veía con interés esta forma de celebrar la penitencia del Viernes Santo; y segundo la incorporación de imágenes en el cortejo procesional. Podemos intuir pero sin afirmar debido a la falta de documentación que las imágenes fueron introducidas a partir de siglo XVII, debido a la influencia del Concilio de Trento y al movimiento artístico del Barroco.

Desde 1830 hasta la actualidad la procesión de Viernes Santo ha ido dando un giro de ciento ochenta grados. Los elementos básicos e importantes en el pasado como eran los atributos de la pasión, las banderas, las luces, las insignias... han pasado a un apartado secundario, dando importancia a los grupos escultóricos que representan la muerte y entierro de Nuestro Señor Jesucristo. A finales del siglo XIX, la cofradía portaba tan sólo tres pasos: *La Virgen de las Angustias*, *La Urna* y *Nuestra Señora de la Soledad*, gradualmente los pasos se han ampliado, contando

<sup>2</sup> Estatutos de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad, p 6.

<sup>3</sup> ALONSO, p. 67.

<sup>4</sup> Acuerdo firmado en el año 1830 por la cofradía de Angustias y la cofradía de la Vera Cruz para organizar la primera los años pares la procesión del Viernes Santo por la tarde y la segunda para organizarlo los años impares.

<sup>5</sup> NOGAL, pp. 113-116.

<sup>6</sup> ALONSO, p 23.

<sup>7</sup> Ibidem., p 26.

actualmente con diez grupos pasionales. Destaca la singularidad de cómo los atributos de la pasión en un origen fueron representados en las banderas e insignias, posteriormente portados en bandejas por sacerdotes o seminaristas, y en la actualidad se procesiona un paso alegórico representado por dos esculturas de dos ángeles que portan los citados atributos. También con el paso de los años los hermanos de luz han desaparecido, estos han sido sustituidos paulatinamente por hermanos portando una cruz negra sencilla en sus manos.

Otro de los actos que ha sufrido una evolución considerable es la tradicional saca en la que todos los Jueves Santo se recogen donativos para el sostenimiento económico de la cofradía. En los actuales estatutos no recoge nada, dejando a la tradición oral la organización del citado acto. Esto es una transformación de las demandas que realizaba la cofradía desde su origen y que lo recoge en su regla fundacional de la siguiente manera:

“Capítulo 21. De la forma que se hade tener en hechar las demandas por la ciudad. Para que el hechar las demandas por esta Ciudad entre los nuestro Confrades haya buena orden y cuidado hordenamos y queremos que esta Santa Confradía para agora y para siempre jamás haga de repartir por entre los Confrades que agora son e que por tiempo oviere la demanda para que por toda la Ciudad pidan, y demanden dos Confrades para misas y cera desta Santa Confradía todos los Miércoles de cada Semana, y los Domingos y Fiestas de cada un año, la cual dicha demanda encargamos a los nuestros Hermanos ...”<sup>8</sup>.

### SUPRESIÓN DE ACTOS

En los actos de la Semana Santa de esta penitencial aparte de la modificación nos encontramos con la supresión de aspectos de consideración que eran recogidos por la regla fundacional y que se han perdido con el paso del tiempo, tales como: “Capítulo II. Que trata que los Confrades de Sangre y Luz vayan a la Procesión de Sangre confesados y comulgados.

Para que en la Procesión de Disciplina los Confrades que en ella fueren van con mas devoción y reverencia. Queremos que ninguno entre en la dicha Procesión, sino fuere confesado y comulgado, e para esto den unas Cédulas de Confesión al nuestro Abad un día antes de la disciplina”<sup>9</sup>. Otra singularidad que se ha perdido es que los hermanos que no pudiesen asistir a la procesión por motivos de salud, trabajo u de otra índole, tenían que justificarlo al hermano abad y mandar a otra persona en su sustitución:

“Los dichos Confrades de Luz serán Obligados a alumbrar con el ábito arriba dicho, y en ninguna manera

queremos que el Confrade de Luz sea jubilado de alumbrar aunque este enfermo o ausente sino que enbrie persona que por el alumbre, sopena de dos Libras de Cera, y los Confrades de Sangre sean obligados a se disciplinar con su ynsignia en el pecho según ó dicho es, y en ninguna manera permitimos que el Confrade de Disciplina se deje de disciplinar el dicho Viernes Santo en la noche, sino oviere causa muy legitima para ello, e si alguno la tubiere hordenamos que en un Cavildo general antes de la dicha disciplina lo proponga y trahiga cedula de un medico en que declare no estar para se disciplinar, sopena que el que lo contrario hiciere, caya en incurra, en pena de dos libras de Cera y que todavía sea Obligado el Confrade que no estubiere para se disciplinar a hir en la Procesión con su túnica sin se disciplinar rezando con un rosario”<sup>10</sup>.

### CREACIÓN DE NUEVOS ACTOS

A partir de la centuria del siglo XX, la cofradía va aumentar sus actos en la Semana Santa, con la creación de tres procesiones: la procesión de las Palmas, la de la Pasión y la del Dolor de Nuestra Madre.

La procesión de las Palmas organizada con la cofradía hermana del Dulce Nombre de Jesús Nazareno el Domingo de Ramos, que se plasma en sus actuales estatutos de la siguiente manera: “Art. 14º Procesión y Misa de Domingo de Ramos”<sup>11</sup>. Se trata de un artículo muy pobre que no recoge ningún aspecto ni detalle de este acto.

La Procesión de la Pasión, antiguamente del Pregón, que desde mediados del siglo XX se realiza en la tarde noche del Lunes Santo. La Procesión del Dolor de Nuestra Madre que se organiza el Martes Santo, nació el año 1993 con un doble objetivo: dar cabida a la hermanas que desde la aprobación de los actuales estatutos pueden participar de pleno derecho en las procesiones, y organizar todos los años una procesión, ya que desde el año 1830 con la firma de la concordia con la cofradía de la Vera Cruz sólo procesionaban en el Santo Entierro los años pares, si tener ningún acto procesional en los años impares, a excepción de la Procesión de la Pasión organizada conjuntamente con las cofradías del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y la Real Cofradía del Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz.

Estos actos no son recogidos en los actuales estatutos, ya que en ellos se regula de la siguiente manera: “Art. 16º Estos actos podrán verse ampliados por aquellos otros dirigidos a los fines de esta Cofradía puedan en el futuro determinarse”<sup>12</sup>.

La Cofradía de las Angustias en sus cuatrocientos treinta y dos años de existencia ha ido evolucionado sus

<sup>8</sup> Ibidem., p 41

<sup>9</sup> Ibidem., p 31.

<sup>10</sup> Ibidem., p 26.

<sup>11</sup> Estatutos de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad, p. 6.

<sup>12</sup> Vid., nota 10.

actos en la Semana Santa leonesa como es su función principal del Viernes Santo o la tradicional saca; ha creado actos nuevos como la procesión de las Palmas, la de la Pasión y la del Dolor de Nuestra Madre; y ha suprimido actos como los disciplinantes, la obligación de los hermanos de asistir confesados y comulgados a la procesión... En estas páginas he intentado realizar un extracto de los cambios producidos en los actos de Semana Santa de en una de las cofradías más antiguas de León.

### EVOLUCIÓN, SUPRESIÓN Y CREACIÓN DE ACTOS EN LA COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO

Esta penitencial se fundó el seis de febrero de 1611, durante estos más de cuatro siglos de historia la hermandad ha ido cambiando su forma de funcionar, debido al paso de los siglos y su adaptación a los tiempos que les ha tocado vivir, con el condicionante que durante más de siglo y medio no contó con su regla fundacional que desapareció de sus archivos, lo que dejó un vacío de información durante mucho tiempo, teniendo los hermanos de que utilizar la tradición oral para constituir sus reglas y organizar sus actos. Pero este hecho cambió a partir del año 2003<sup>13</sup> cuando aparece la regla fundacional de la cofradía, lo que nos permite conocer de primera mano los orígenes de la misma.

### EVOLUCIÓN DE LOS ACTOS

El estudio de los actos de Semana Santa de esta cofradía lo iniciaremos con su función más importante, la de Viernes Santo. La regla fundacional de la cofradía lo recoge de la siguiente manera en su artículo decimoquinto:

“...Ordenamos que nuestra Cofradía haga cada año Viernes Santo por la mañana una Procesión de Nazarenos por la Ciudad, con cruces a cuestras...”<sup>14</sup>.

Esta procesión fue añadiendo con los años pasos procesionales, constancia de ello aparece escrito en los contratos realizados con el Escultor Francisco Díez de Tudanca, en el año de 1674<sup>15</sup> para la realización de dos grupos escultóricos y la reforma de la imagen del titular *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Como vemos la cofradía a los pocos años de existencia empieza a modificar su forma de procesionar.

Los actuales estatutos recogen la procesión de la siguiente manera en el artículo sexto:

“Se considera como acto solemne la procesión denominada de los Pasos, que sale en la mañana del Viernes Santo de la iglesia de Santa Nonia y hace el

recorrido tradicional señalado en el encargo. Los primeros Hermanos y fundadores establecieron, según consta en la primitiva regla, que saliera en ese día la procesión de Nazarenos con túnicas...”<sup>16</sup>.

El acto principal del Viernes Santo de esta cofradía ha mantenido su esencia, ya que mantiene la indumentaria y las cruces para la procesión. El gran cambio es la introducción de los grupos escultóricos que representan la pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Estos empiezan a participar en la procesión en los primeros años de andadura como recogen los contratos que realiza en el año 1674 para adquirir dos pasos procesionales y modificar la imagen del titular. Así que podemos determinar que los cambios en esta hermandad han sido muy graduales, pero siempre manteniendo la esencia que marca la regla fundacional.

Dentro de la procesión de los Pasos, se celebra el acto del Encuentro (San Juan se encuentra con la Madre Dolorosa camino del Calvario), del que se tiene referencias de su organización desde mediados del siglo XIX. Este acto ha sido intermitente tanto en el espacio, ya que ha cambiado la ubicación donde se realiza (Plaza Mayor, Plaza de la Catedral, calle Plegaria) como en el tiempo, ya que este se celebró sin periodicidad fija, hasta que a finales del siglo pasado se recuperó y se viene celebrando sin interrupción hasta la actualidad, convirtiéndose en uno de los momentos más emblemáticos de la procesión. El Encuentro es un acto que se realiza dentro del recorrido de la procesión y cuya organización y protocolo están recogidos por la tradición oral ya que no viene recogido ni por la regla fundacional, ni por los actuales estatutos.

Otro acto que se viene realizando desde tiempo inmemorial por la cofradía de Jesús en la madrugada de Viernes Santo es la tradicional Ronda. Ésta recorre las calles del viejo León para llamar a sus hermanos a que asistan a la procesión. Esta llamada se realiza con los toques del clarín, esquila y tambor, acompañados de la tradicional voz que dice: “Levantaos hermanitos de Jesús, que ya es hora”. Como peculiaridad la Ronda cuenta con un protocolo en el cual antes de llamar a los hermanos a la procesión, se da aviso a las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad, después se acompaña al abad a su casa y en ese preciso instante comienza el aviso a los hermanos de la cofradía. Horas después la Ronda se presenta de nuevo en casa del abad para acompañarlo a la procesión. Este acto queda reflejado en los actuales estatutos de forma exigua y dejando a un reglamento de régimen interno los aspectos de su organización. En la regla fundacional, no viene reflejado este acto, así que nos tenemos que basar en la tradición oral para conocerlo.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ

<sup>14</sup> Ibidem., p. 12.

<sup>15</sup> CAYÓN, pp. 169-171.

<sup>16</sup> AHPL. Protocolos de Francisco Fernández, legajo 452, folios 545-546.

La cofradía realiza todos los Jueves Santo la tradicional Saca, donde se recogen donativos para el sostenimiento económico de la cofradía. Los actuales estatutos no legisla nada, dejando a la tradición oral la organización del citado acto. No se sabe desde cuando se realiza este acto. Seguramente la demanda de limosnas se viene realizando desde el momento de la fundación de la misma, pero la falta de documentación nos hace ser cautos a la hora de estudiarlo. Lo que sí queda patente que no es un acto de reciente creación. Esperemos que en un futuro podamos aportar más datos sobre el mismo.

### CREACIÓN DE NUEVOS ACTOS

La cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno desde mediados de la centuria pasada, viene realizando el Lunes Santo la procesión del Pregón o de la Pasión como se conoce actualmente. En los actuales estatutos no recoge nada, sobre este acto o sobre futuros actos que pudiera realizar la penitencial. Para poder llevar a cabo cualquier acto la cofradía se refugia en el artículo 21º de los mismos, que dice lo siguiente: “Todo lo no previsto en estos Estatutos y sobre todo las cuestiones que tenga carácter transitorio, se incluirán en el encargo de la Cofradía siempre que estén acordadas por las Juntas...”<sup>17</sup>.

También la cofradía por lo menos desde la centuria del XX realiza una procesión de las Palmas, coorganizada con la cofradía hermana de Angustias y Soledad, el Domingo de Ramos. Este se recoge en sus actuales estatutos de la siguiente manera: “Art.6º: ... El Domingo de Ramos en que se celebrará la comunión general, válida para el cumplimiento Pascual...”<sup>18</sup>.

La conclusión que sacamos de esta penitencial es que la modificación de sus actos ha sido escasa y muy gradual. Su acto principal de Viernes Santo empieza a realizar cambios pequeños a los pocos años de nacer y van a ir siempre en la misma línea, conservar los hermanos nazarenos con su cruz, pero añadiendo desde sus orígenes estampas de la pasión de Jesucristo representadas en grupos escultóricos, de aquí va a venir el cambio de nomenclatura en su procesión, ya que se pasa de denominarla procesión de Nazarenos<sup>19</sup> a procesión de los Pasos<sup>20</sup>. Otra de las características es la falta de documentación para estudiar actos como el Encuentro, la Saca o la Ronda,

actos que se crearon después de la fundación de la cofradía y de los cuales no tenemos constancia documental de cuando se crearon para poder analizar la evolución que han podido tener.

Al igual que la Cofradía de Angustias, el siglo XX va ser un siglo revitalizador en actos, creando la procesión de las Palmas o la procesión de la Pasión, de dichos actos en sus actuales estatutos no recoge nada de su organización.

### CONCLUSIÓN

La Semana Santa leonesa cuenta con unas cofradías que son entes vivos que se van a ir adaptando a los tiempos, pero siempre manteniendo la esencia de las ideas con las que se fundaron, adaptándolas a los tiempos, suprimiendo actos que no aportan nada a los hermanos de éstas, o creando nuevos actos que se ajusten a las necesidades de los hermanos y las cofradías. El estudio de estas dos cofradías nos ha permitido plasmar una panorámica de cuatro siglos de evolución de los actos Semana Santa leonesa.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORÁN, Antonio. *Transcripción de la Regla Fundacional de la Cofradía de las Angustias y Soledad de Nuestra Señora la Virgen María 1578*. León: Antonio Alonso Morán, 2010.
- CAYÓN WALDALISO, Máximo. *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León, Graficas Cornejo. S.A, 1982.
- Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad. *Estatutos*. León: Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad, 1992.
- Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. *Estatutos*. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, 1948.
- GONZÁLEZ, Xuaxus y PASTRANA, Luis. *La Regla de 1611*. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, 2003.
- NOGAL VILLANUEVA, Agustín. *La Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y la Procesión del Santo Entierro de la ciudad de León en el siglo XIX*, Gama Gráficas S.L., 2004.

<sup>17</sup> *Estatutos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*, p. 5.

<sup>18</sup> *Estatutos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*, p. 10.

<sup>19</sup> Vid, nota I5.

<sup>20</sup> Vid, nota I2.

<sup>21</sup> Vid, nota I5.



# LOS SERMONES, UN RITO DE LAS PROCESIONES LEONESAS. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Eduardo Álvarez Aller

## LOS SERMONES, UN RITO PRESENTE EN LAS PROCESIONES LEONESAS

Cuando nos encontramos ante una Semana Santa centenaria como la que acoge el entramado urbano del antiguo León, podemos toparnos con aspectos cuyo origen se encuentra velado por la ausencia de documentación. Este es el caso del tema que nos ocupa, los sermones en las procesiones penitenciales de la Semana Santa de León. Hemos de advertir que nos disponemos a estudiar los sermones organizados por las cofradías pues proliferaban aquellos predicados en los diferentes templos de la ciudad los días Santos<sup>1</sup>. Recordemos que la Semana Santa leonesa cuenta con dieciséis cofradías y hermandades, tres de las cuales han cruzado —o están a punto de hacerlo— el umbral de los cuatro siglos de existencia.

A pesar de que no pretendemos dilucidar el origen de estos ritos, podemos decir que en las dos reglas fundacionales conocidas hasta el momento no aparece mención alguna.<sup>2</sup> La primera referencia que encontramos corresponde al Sermón de la Soledad, presente en el Acta de la Concordia, documento por el que las Cofradías de “Angustias y Soledad” y de “la Vera Cruz” acordaron, en 1830, organizar la Procesión del Santo Entierro los años pares y los nones, respectivamente. “Además, para el presente año y después de ya formada la concordia según su fecha, se encargó el Sermón de La Soledad a la Comunidad de San Francisco”<sup>3</sup>. Más adelante, en 1855, el *Boletín del clero* nos habla de otro sermón, el del Encuentro, “Viernes Santo, la Cofradía de Jesús Nazareno llevará en procesión los Pasos del

Redentor a las cinco de la mañana por las calles de costumbre y predicará el sermón del Encuentro el Sr. D. Diego Hernández, coadjutor de la de San Martín”<sup>4</sup>.

A estos tres sermones, así los consideramos puesto que están organizados por tres penitenciales, se sumaron otros en el transcurso del siglo XX. Así podemos relatar el Sermón del Pregón, una breve exhortación en los prolegómenos de la Procesión de la Sagrada Cena, el Sermón del Encuentro en el Domingo de Pascua, el Sermón de las Siete Palabras y una exhortación en la liberación de un preso.

## SERMÓN DE LA SOLEDAD, SANTO ENTIERRO. ANGUSTIAS Y SOLEDAD

El Acta de la Concordia ya nos habla del Sermón de la Soledad. Cuando el Dr. D. José Adanez Orduña aprobaba dicho documento, el 3 de abril de 1830, añadía, “Últimamente, aunque es muy conforme la observación del mismo P. Guardián sobre el Sermón que se ha de predicar en su Iglesia debiendo salir la procesión de la de Santo Domingo en el presente año, no tenemos por conveniente alterar lo dispuesto en esta parte atendida la premura de tiempo, y en consecuencia se dirá el sermón en aquella iglesia antes de salir la procesión. Pero en los años sucesivos tendrán cuidado los abades de encargarlo con anticipación a la comunidad que estuviese en turno para dicho acto”<sup>5</sup>.

En los libros de cuentas de la Cofradía de Angustias y Soledad correspondientes a 1854, 1870 y 1874 apa-

<sup>1</sup> Ante la falta de espacio omitimos el Sermón que organizaba la Venerable Orden Tercera el Domingo de Ramos como función previa a la Procesión de Jesús Nazareno, conocido popularmente como el Dainos.

<sup>2</sup> Regla fundacional de la Cofradía de las Angustias y la Soledad de Nuestra Madre la Virgen María. 1578 y *La Regla de 1611*. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno.

<sup>3</sup> NOGAL, p. 115.

<sup>4</sup> *Boletín del clero*, pp. 51-52.

<sup>5</sup> NOGAL, p. 116.

recen entre los gastos, los derechos del orador que se encargaba del Sermón de la Soledad<sup>6</sup>. El documento de la Concordia ya indica que el Sermón de la Soledad se celebraba al inicio de la procesión y en las cuentas correspondientes a 1876 también consta que la procesión partía una vez concluido el sermón<sup>7</sup>. Durante la primera mitad del siglo XX el sermón se predicaba en la capilla de Santa Nonia con anterioridad a la salida de la procesión, “A las cuatro de la tarde hay ya un numeroso grupo a las puertas de Santa Nonia esperando a que se abran. Tan pronto como se franquearon las puertas la iglesia se llenó con la gente que esperaba en los jardines. Predicó el P. Guardián de los Capuchinos”<sup>8</sup>.

La única diferencia que observamos es la hora de inicio del sermón, entre las tres y media y las seis de la tarde, en función de la hora marcada para la salida del cortejo procesional. En varias ocasiones el sermón fue predicado desde el balcón del hospicio, muy próximo a la Capilla de Santa Nonia, “Desde el balcón principal de la Residencia de Huérfanos predicó el sermón de la Soledad el reverendo padre Estanislao de Villaldivin, guardián de los Capuchinos”<sup>9</sup>. En 1954 el sermón se predicó durante la estación que hizo el Santo Entierro en la capilla conventual de las Descalzas<sup>10</sup>. A partir de 1960 el Sermón se traslada a la Plaza de Santo Martino coincidiendo con el alto en el camino que hace la procesión en ese lugar. En los primeros años de la década de los setenta del siglo XX, quizás al compás de los cambios sociales del momento, se perdió para siempre el más que tradicional Sermón de la Soledad de los años pares.

### SERMÓN DE LA SOLEDAD, SANTO ENTIERRO. VERA CRUZ

En este caso aún no conocemos la regla fundacional de esta Cofradía que siglos después, en 1895, se uniría a la Cofradía del Santísimo Sacramento y Minerva<sup>11</sup>, pasándose a denominar desde entonces como Cofradía de Minerva y Vera Cruz. En la actualidad esta corporación sacramental y penitencial disfruta del título de Real Cofradía.

Tras la citada Concordia de 1830, es esta nota de 1855 la que nos da nuevas noticias del Sermón de la Soledad organizado por la Vera Cruz, “Viernes Santo, la Cofradía de la Vera Cruz hará la procesión del Entierro de Jesús con asistencia del M. I. Ayuntamiento, y predicará a las cuatro de la tarde, antes de salir la procesión, el Sr. D. Genaro Fidalgo, Beneficiado de la Sta.

Iglesia Catedral”<sup>12</sup>. Este sermón se desarrollaba en el interior de la Parroquia de San Martín, ubicada a las espaldas de la Plaza Mayor. “El día de Viernes Santo estará a cargo del señor D. Manuel Fernández Chamorro, capellán del Sr. Marqués de Comillas, el sermón de la Soledad que tendrá lugar en la iglesia de San Martín, a las cuatro y media de la tarde, y a las seis de la misma saldrá la procesión del Santo Entierro”<sup>13</sup>. Los estatutos de la corporación, rubricados el 22 de abril de 1922, regulan que es el Abad al que le compete “encargar a quien tenga por conveniente y con la anticipación necesaria, el sermón de la Soledad, de lo que dará cuenta al párroco de San Martín”<sup>14</sup>.

En 1949 la cofradía recupera la organización de la Procesión del Santo Entierro en la Plaza Mayor y consecuentemente el Sermón de la Soledad es predicado en dicho recinto. “En la plaza Mayor, sin apreturas, porque allí caben muchos millares de personas, podrá escucharse por medio de altavoces el sermón de la Soledad”<sup>15</sup>. Desde entonces el balcón principal del consistorio acoge al predicador encargado del Sermón de la Soledad, salvo en 1959 que se pronunció en la Plaza de Santo Martino. “Desde un balcón del Instituto Femenino de Enseñanza Media, pronunció el sermón de la Soledad, a las siete de la tarde, el Muy Ilustre Sr. D. Abraham Herrero, canónigo de la Real Colegiata de San Isidoro, que fue escuchado por medio de altavoces, por un gran gentío, estacionado en la Plaza de Santo Martino y calles inmediatas”<sup>16</sup>.

El sermón formaría parte del inicio de la procesión hasta los últimos años de la década de los setenta del pasado siglo XX, en concreto la última noticia que tenemos al respecto corresponde al Viernes Santo de 1977, “después del sermón pronunciado en la Plaza Mayor, salió la procesión del Santo Entierro”<sup>17</sup>. De forma callada se dio al traste con un rito habitual de las tardes de Viernes Santo en la ciudad de León, sencilla tradición que ninguna de las dos penitenciales encargadas de sacar el Santo Entierro ha sabido retomar.

### SERMÓN DEL ENCUENTRO. PROCESIÓN DE LOS PASOS

Este sermón forma parte de la Procesión de los Pasos, organizada por la Cofradía de Jesús Nazareno, al menos desde mediados del siglo XIX. La reseña publicada en el *Boletín del Obispado leonés* no aclara si el sermón se predicaba en la salida de la Procesión o a lo largo de la misma. La siguiente información que hallamos en los

<sup>6</sup> NOGAL, p. 140.

<sup>7</sup> Vid. 5.

<sup>8</sup> *Diario de León* 31-3-1934, p. 1.

<sup>9</sup> *Diario de León*, 12-4-1952, p. 8.

<sup>10</sup> *Pregón de la Semana Santa leonesa*, 1954.

<sup>11</sup> MÁRQUEZ, pp. 21-25.

<sup>12</sup> *Boletín del clero*, p. 52.

<sup>13</sup> *El Porvenir*. León, 10-4-1897, p. 2.

<sup>14</sup> *Estatutos de la Cofradía Minerva y Vera Cruz*. León, 1922, p. 18.

<sup>15</sup> *Diario de León*, 13-4-1949, p. 2.

<sup>16</sup> *Diario de León*, 28-3-1959, p. 7.

<sup>17</sup> *Diario de León*, 10-4-1977, p. 10.



anaqueles corresponde a la sensibilidad de uno de los románticos españoles más celebrados, Gustavo Adolfo Bécquer. El escritor y poeta hispalense presencié la Procesión de los Pasos y en concreto el denominado acto del Encuentro, aunque como señala el que fuera Cronista Oficial de León —Máximo Cayón Waldaliso— en un año que no hemos podido determinar. El citado poeta publicó su visión de la Procesión en *El Museo Universal* el 1 de abril de 1866. “[...] En uno de los balcones del piso principal de la casa del Consistorio, y bajo dosel, se coloca un sacerdote, el cual, esforzando la voz de modo que pueda hacerse oír de los fieles que ocupan el extenso ámbito de la plaza, comienza a trazar a grandes rasgos y en estilo tan dramático como original todas las escenas de la pasión y la muerte del Redentor del mundo.

Bécquer destaca que: “la oratoria especialísima del encargado de dirigirse a la multitud para prepararla convenientemente a sentir la extraña escena que va a presenciarse, abunda en rasgos y comparaciones que en otro sitio podríamos calificar de toscos y vulgares, pero que son sin duda los más adecuados en esta ocasión, sobre todo si se tiene en cuenta que el auditorio a que se dirige lo componen en su mayor parte gentes ignorantes y sencillas”.

Una vez que San Juan y la Virgen se encuentran, el escritor nos detalla que: “el predicador interroga a los sagrados personajes o habla por ellos; otras veces se dirige a la multitud, explica la escena que se representa ante sus ojos, y con sentidos apóstrofes y vehementes exclamaciones trata de conmoverla, despertando por medio de sus palabras, que ayudan a la comprensión y al efecto de las ceremonias, un recuerdo vivo del encuentro de Jesús con su Santa Madre en la calle de la Amargura”<sup>18</sup>.

En 1907 un opúsculo nos ofrece numerosos datos: “tiene lugar durante esta Procesión el sermón del Encuentro, cuya celebración no tiene fijado su sitio ni hora. Celebróse por algún tiempo en la Plaza Mayor, cuando la procesión llegaba a este lugar y el predicador hablaba o desde el Consistorio o desde un balcón particular. Después hubo necesidad de que dicho acto religioso se trasladase y predicóse este sermón en Santa Nonia por la mañana temprano, antes de salir la Procesión. También nos acordamos de oírle predicar en la Iglesia de los Capuchinos, y por último, el año pasado tuvo lugar en Santa Marina, cuando allí llegó la comitiva religiosa. Los predicadores del sermón del Encuentro son siempre de los de nota; pues el encargar dicho sermón es deber del Abad de la Hermandad de Jesús Nazareno”<sup>19</sup>. Maron refleja la variabilidad temporal y espacial que sufría el Sermón del Encuentro y, por lo tanto, ofrece una visión completamente diferente al acto que presen-

ciara años atrás Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo de forma indirecta corrobora las palabras de Bécquer, al situar el Sermón en la Plaza Mayor. En la circunstancia de trasladar el sermón al inicio de la Procesión podemos ver la consecuencia de un hecho de gran relevancia al que asistió la ciudad de León en 1901, nos referimos a la apertura del templo catedralicio, la *Pulbra Leonina*, tras concluir las obras de restauración prolongadas durante cincuenta años. Este acontecimiento tiene más trascendencia del que pueda parecer puesto que en 1902 la cofradía, con el asentimiento del Cabildo, reinstaura la entrada de la procesión por el interior de la Catedral<sup>20</sup>. Por lo tanto, la penitencial desde ese momento se vio obligada en cumplir unos horarios ya que el Cabildo de la Catedral permitía la entrada en el templo siempre y cuando no se estuvieran celebrando en ese momento los Oficios Divinos. Consecuentemente, es fácil que la propia corporación de emblema morado decidiera trasladar el sermón a la Capilla de Santa Nonia para no demorar la carrera a su paso por la Plaza Mayor. Sin embargo, en 1908 el Abad de la Compañía, Mariano Andrés, “había solicitado del señor Obispo, y éste se lo había concedido, permiso para que el sermón llamado del Encuentro se celebre, como antiguamente, en la Plaza Mayor”<sup>21</sup>. La procesión ese año salió de Santa Nonia a las seis de la mañana y llegaría a la Plaza Mayor una hora y media más tarde, lugar donde “predicó un elocuentísimo sermón el P. Reyero que, a pesar de la afluencia de gente fue escuchado con religioso silencio”<sup>22</sup>. En 1912 el Sermón del Encuentro se vuelve a predicar minutos antes del comienzo de la procesión, “La procesión de la mañana del viernes, después del sermón que predicara con elocuencia D. Rogelio Arias salió de la iglesia de Santa Nona”<sup>23</sup> y así se desarrollará hasta 1943<sup>24</sup>. En 1944 una nueva ubicación conocerá el Sermón: “La procesión continuó hasta la calle Serranos, penetrando en la iglesia de Santa Marina, para escuchar el sermón del Encuentro, que predicó el párroco de San Juan de Renueva, don Eladio Tejedor”<sup>25</sup>. Este nuevo cambio obedece a la estación que comienza a realizar la Procesión en la Iglesia Parroquial de Santa Marina desde 1944. La norma estatutaria de la penitencial al reseñar los actos de la Hermandad, en el Capítulo 2, tan solo cita, en el artículo 6º, “el Sermón del Encuentro” sin concretar ningún aspecto del mismo<sup>26</sup>. La centenario Procesión de los Pasos hizo un descanso en la antigua Iglesia de los jesuitas para oír el sermón hasta 1955<sup>27</sup>. El sermón del año siguiente se desarrolla en un nuevo espacio, en este caso en la Capilla del Instituto Femenino, otrora iglesia conventual de los Descalzos. “A las 10,30 predicará el sermón en la capilla del Instituto

<sup>18</sup> ESTRUCH, pp. 683-684.

<sup>19</sup> MARON, p. 12.

<sup>20</sup> ÁLVAREZ, pp. 26-27.

<sup>21</sup> *Diario de León*, 3-4-1908, p. 2.

<sup>22</sup> *Diario de León*, 18-4-1908, p. 1.

<sup>23</sup> *Diario de León*, 6-4-1912, p. 1.

<sup>24</sup> *Diario de León*, 24-4-1943, p. 4.

<sup>25</sup> *Diario de León*, 8-4-1944, p. 2.

<sup>26</sup> *Estatutos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León, 1947.

<sup>27</sup> *Diario de León*, 9-4-1955, p. 2.

Femenino (Antigua Veterinaria), por el R. P. D. Julián Gutiérrez Tejerina, profesor del Seminario Mayor, teniendo el descanso de costumbre”<sup>28</sup>.

A partir de 1957 el sermón se predica en diferentes momentos, así tenemos la Plaza Mayor coincidiendo con el acto del Encuentro, la Capilla del Instituto Femenino, coincidiendo con el descanso que se comienza a realizar en sus proximidades, o incluso encontramos algunos años en los que se dan las dos variantes, es decir en el Encuentro el orador encargado de predicar posteriormente en la citada Capilla también ofrecía una breve reflexión en la Plaza Mayor. “En la Plaza Mayor tendremos el Encuentro. Habrá un corto sermón que pronunciará el orador desde el Consistorio. La hora la anunciaremos oportunamente. Más como el tiempo no será todo lo bueno que deseamos, el verdadero sermón será en la iglesia del Instituto Femenino, en la plaza de la Veterinaria”<sup>29</sup>. Este último caso también lo encontramos en 1961, 1964, 1967 y 1968<sup>30</sup>. Por el contrario, en 1958, 1963, 1966, 1971 y 1972 la prensa localiza la predicación del Sermón del Encuentro en la Plaza Mayor. Los años restantes el sermón se pronunció en el interior de la Capilla del Instituto Femenino. “En la capilla del antiguo convento de los Descalzos predicó el sermón de la Soledad un padre dominico”<sup>31</sup>. El descanso de Viernes Santo de 1977<sup>32</sup> sería el último en el que el pueblo de León pudo escuchar el Sermón del Encuentro. Decimos el pueblo de León porque realmente este Sermón, al igual que otros, estaba dirigido a la sociedad más que a los propios cofrades puesto que estos disfrutaban del descanso con el típico desayuno aliñado de las viandas propias de un viernes de vigilia “en el interior de la capilla del viejo Instituto Femenino pronunciaba el Sermón del Encuentro el Padre Gaspar García Fernández, y muchos de los papones reponían fuerzas en los distintos establecimientos de la zona, en su mayoría a base de buen bacalao”<sup>33</sup>.

Afortunadamente, en 2003 la penitencial recuperó el Sermón del Encuentro. “No serán mas allá de cinco o seis minutos de Sermón, justo los que tarda el último paso de la procesión en llegar a la Plaza desde la Cuesta de las Carbajalas, donde el San Juan ha dejado un importante hueco al retirarse hacia la Plaza de San Martín para acudir al Encuentro”<sup>34</sup>. De nuevo es la balconada del Mirador de la Ciudad, comúnmente conocido como Consistorio Viejo a pesar de que nunca ejerció tal condición, la que acoge el verbo del orador invitado instantes antes de que se produzca el Encuentro entre San Juan y la Dolorosa.

## SERMÓN DEL PREGÓN. PROCESIÓN DEL PREGÓN<sup>35</sup>

En 1948 la Junta Mayor Pro-Fomento de Procesiones de Semana Santa de León, en la atardecida de Lunes Santo, “organiza como pregón religioso una Procesión con asistencia de todas las Cofradías”<sup>36</sup>. Este cortejo penitencial hacía estación en la Catedral para escuchar el Sermón del Pregón hasta 1966, desde entonces el sermón se pronunció en la Capilla de Santa Nonia, minutos antes de la salida de la procesión<sup>37</sup>. La última noticia que tenemos corresponde a 1969, “Estará a cargo este pregón del P. Carlos Oloriz Sarragueta”<sup>38</sup>. Desde 1993 hasta que desaparezca la procesión, en la Catedral se vuelve a pronunciar un pregón religioso<sup>39</sup>.

## EXHORTACIÓN PREVIA A LA PROCESIÓN DE LA SAGRADA CENA

Aunque en 1945 la ciudad de León ve nacer una nueva penitencial, la primera fundada en el siglo XX, no organizará su primera procesión de la Sagrada Cena hasta la anochecida de Jueves Santo de 1950. La Junta Directiva de la Hermandad de Santa Marta, reunida el 18 de diciembre de 1950, toma el siguiente acuerdo: “Que momentos antes de la salida de la procesión, se pronuncien por el Sr. Consiliario en la Santa I. Catedral unas palabras a todos los hermanos que hayan de salir en la misma”<sup>40</sup>. Así, desde el año siguiente, minutos antes del inicio de la Procesión de la Sagrada Cena, la *Pulebra Leonina* acoge una breve exhortación o fervorín. “Prevía una breve exhortación del consiliario de la Hermandad y párroco de San Marcelo, D. Teodoro Sánchez, salió la procesión”<sup>41</sup>.

Con el devenir de los años esta breve reflexión desapareció pero se podría decir que en 1982 se recupera en forma de bendición puesto que desde esa fecha en la mesa del conjunto escultórico de la Sagrada Cena se disponen doce hogazas de pan. “Momentos antes del inicio del recorrido procesional, el hermano consiliario de Santa Marta procedió a bendecir los panes que presidieron la Mesa Eucarística, y que posteriormente, una vez concluido el recorrido por la ciudad, fueron repartidos entre todos los hermanos”<sup>42</sup>. Los Estatutos de la Hermandad al regular la Procesión de la Sagrada Cena reflejan este sencillo acto: “Momentos antes de la partida de la Procesión se procederá a la bendición de los panes que presiden la mesa eucarística del paso Titular de la Hermandad, que al finalizar la misma se repartirán entre los

<sup>28</sup> *Diario de León*, 29-3-1956, p. 2.

<sup>29</sup> *Diario de León*, 29-3-1956, p. 15.

<sup>30</sup> *Diario de León*, 1-4-1961, p. 5 y 23-3-1964, p. 26. *Proa*: 23-3-1967, p. 3 y 12-4-1968, p. 5.

<sup>31</sup> *Diario de León*, 5-4-1969, p. 3.

<sup>32</sup> *Diario de León*, 10-4-1977, p. 10.

<sup>33</sup> *Proa*, 29-3-1970, p. 5.

<sup>34</sup> BALBUENA, p.4.

<sup>35</sup> Procesión desaparecida en 1997.

<sup>36</sup> *Semana Santa Leonesa*. León, 1948.

<sup>37</sup> *Proa*, 21-3-1967, p. 4.

<sup>38</sup> *Diario de León*, 31-3-1969, p. 3.

<sup>39</sup> *Guía de Procesiones*.

<sup>40</sup> A. H. S. M. *Libro de Actas y acuerdos de la Hermandad de Santa Marta*. 1946-1951, ff. 46-47.

<sup>41</sup> *Diario de León*, 24-3-1951, p. 4.

<sup>42</sup> *Diario de León*, 20-4-1984, p. 10.

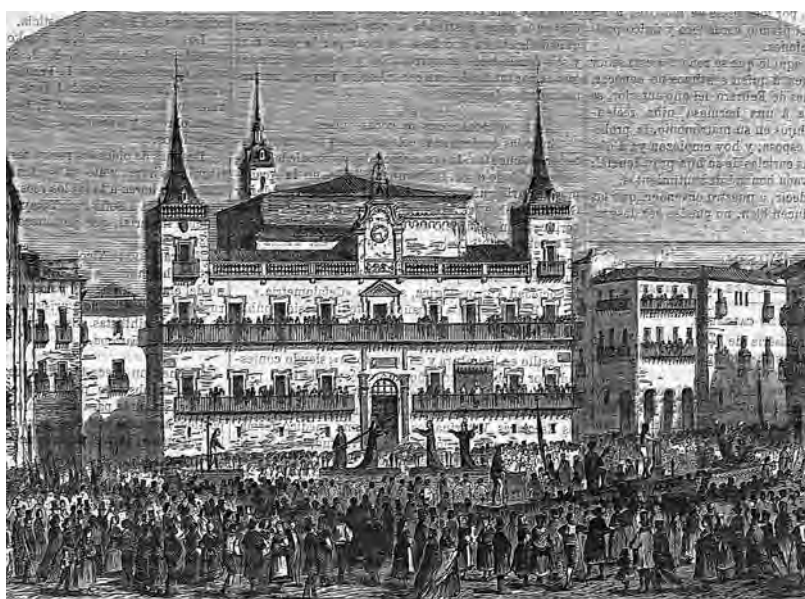
asistentes, exhortándose a los Hermanos/as al recogimiento espiritual durante el desarrollo de la misma”<sup>43</sup>. Actualmente es habitual que la Bendición del Pan sea dirigida por Monseñor Julián López, Obispo de León.

### PREGÓN DEL ENCUENTRO. PROCESIÓN DEL ENCUENTRO

“A las 9’30, tendrá lugar el encuentro en la Plaza de Calvo Sotelo, donde dará una plática el Consiliario de la Hermandad, Rvdo. Sr. D. Ramiro Fernández Díez, Párroco de San Juan y San Pedro de Renueva, celebrándose a continuación la Santa Misa ante el Monumento a la Inmaculada”<sup>44</sup>. Así anunciaba la propia Hermandad de Jesús Divino Obrero, en 1959, su nueva Procesión del Encuentro en la mañana del Domingo de Pascua, y en concreto el acto del Encuentro en el que incluía una plática. Desde el año siguiente el acto se desarrolla en la Plaza de la Catedral<sup>45</sup>. Con el tiempo se prescinde del Sermón y se comienza a realizar el Pregón de la Resurrección leído por un hermano<sup>46</sup>.

### SERMÓN DE LAS SIETE PALABRAS. PROCESIÓN DE LAS SIETE PALABRAS DE JESÚS EN LA CRUZ.

En 1962 se funda la Cofradía de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz y desde el primer momento opta por incluir el Sermón de las Siete Palabras, en los prolegómenos de la procesión del mismo nombre organizada en la tarde de Viernes Santo. Sus primeros estatutos así lo regulan: “Los hermanos saldrán desde la Iglesia de San Marcelo a la hora que se fije con dirección al lugar señalado para el Sermón donde se organizará la Procesión conjunta después de haberse predicado el Sermón de las Siete Palabras”<sup>47</sup>. Hasta 1965 el sermón fue predicado en la Basílica de San Isidoro, posteriormente fue trasladado a la Plaza de San Marcelo, en concreto ante el edificio que levantara el modernista Antonio Gaudí: “El sermón correspondiente, que en años anteriores era pronunciado en la Basílica de San Isidoro, este año será en Botines, sobre las cinco, con lo cual el cortejo proseguirá desde allí, a las seis, y no se detendrá”<sup>48</sup>. Desde 1972<sup>49</sup>, sin interrupción alguna, el Sermón se celebra a partir de las cinco de la tarde en el interior de la Iglesia de San Marcelo, sede canónica de la corporación, para evitar las adversas condiciones meteorológicas. Este sermón está presidido por los guiones en los que están bordadas cada una de las Siete Palabras.



Procesión del Encuentro en León.

Ilustración publicada en *El Amigo*, N° 165, 17-4-1881.

Vista del Acto del Encuentro de la Procesión de los Pasos. En la balconada del Consistorio se puede observar al Orador Sagrado, bajo dosel, en actitud de predicar el Sermón del Encuentro. Esta ilustración había aparecido con anterioridad en *El Museo Universal*, en 1866.

### EXHORTACION EN LA LIBERACION DEL PRESO. PROCESIÓN DEL SANTO CRISTO DEL PERDÓN

La Cofradía del Cristo del Perdón optó por incluir un sermón en la liberación de un preso que realizó en su primera procesión, el Martes Santo de 1965. “Una vez que el reloj de la Prisión apuntó las diez de la noche, el silencio se hizo presente y desde el balcón de la Cárcel, el R. P. Pardo, Rector del Colegio del Sagrado Corazón, se dirigió al personal allí reunido”<sup>50</sup>. Esta exhortación se repetiría en años sucesivos hasta que en 1973 se negó a la penitencial la liberación de un reo y por ende esa plática quedaba fuera de contexto. Felizmente recuperada la liberación de un preso en 1998, hoy en día también se ha retomado la breve exhortación. En el ceremonial, que se oficializa en el atrio catedralicio, interviene, entre otros, el Obispo de la Diócesis para realizar una reflexión dedicada a ensalzar el valor humano y cristiano del perdón<sup>51</sup>.

### OTROS EJEMPLOS

Finalmente, y ante la falta de espacio, enumeramos otros pequeños ritos relacionados con la predicación. Cuando la Procesión del Silencio, organizada por la Cofradía de la Expiración y del Silencio, alcanza la Plaza de la Inmaculada, tiene lugar el canto de la Salve, introducida por un fervorín pronunciado por el Consiliario de la Penitencial. Desde 1993, en la mañana de Jueves Santo, el Consiliario de la Cofradía del Santo Cristo de la Bienaventuranza pronuncia, ante la catedral, el Pregón de las

<sup>43</sup> Artículo 32°. *Estatutos de la Hermandad de Santa Marta y de la Sagrada Cena*. León, 2006.

<sup>44</sup> Orden de Procesión. Hermandad de Jesús Divino Obrero. 1959.

<sup>45</sup> *Historia de la Real Hermandad de Jesús Divino*, pp. 85-86.

<sup>46</sup> *Procesiones y actos de la Real Hermandad de Jesús Divino*, p. 118.

<sup>47</sup> Artículo 24°. *Estatutos de la Cofradía de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz*. León, 1962.

<sup>48</sup> *Proa*, 8-4-1966, p. 3.

<sup>49</sup> *Proa*, 31-3-1972, p. 7.

<sup>50</sup> *Diario de León*, 14-4-1965, p. 3.

<sup>51</sup> FERNÁNDEZ, p. 43.



El Encuentro. Viernes Santo de 2006. Fotografía de Eduardo Álvarez Aller. San Juan se encuentra con la Dolorosa en presencia del Nuestro Padre Jesús Nazareno, el resto de pasos presencia la escena alrededor de la Plaza Mayor. Previamente desde el balcón del Consistorio ha predicado el Sermón del Encuentro un sacerdote.

Bienaventuranzas, consistente en la lectura del sermón bíblico homólogo. A partir del Lunes Santo de 2001 la Hermandad de Santa Marta y de la Sagrada Cena organiza la procesión Rosario de Pasión, a cuyo término y tras el rezo de la Salve, el Preste pronuncia unas palabras. Por último, y también desde el Lunes Santo de 2001, la Cofradía de Nuestro Señor Jesús de la Redención reza un Vía Crucis en la Plaza del Grano, en cuyas estaciones el Consiliario, además de dirigir el rezo, realiza una meditación.

### CONCLUSIONES

Los sermones se han destinado no tanto a los propios cofrades como al público asistente, motivo por el que siempre se ubicaron en espacios amplios, capillas o plazas, para facilitar la presencia de un gran número de personas. Estos ritos, incardinados en diferentes procesiones, han sufrido una variabilidad motivada por aspectos como el horario, el itinerario de la procesión, las estaciones en algunos templos u otros actos de los cortejos penitenciales. En la década de los setenta prácticamente desaparecen todas estas prácticas, a excepción del Sermón de las Siete Palabras, a veces tras desaparecer el propio acto que los acogía, caso de la liberación de un preso o en otras con la justificación del desorden que suponía detener una procesión en un punto determinado. En la actualidad no sólo podemos hablar de ejemplos recuperados, sino de nuevos ritos creados en nuevas procesiones y en nuevas penitenciales. Por lo tanto el sermón, la plática o la exhortación es un elemento más de muchas procesiones legionenses.

### BIBLIOGRAFÍA

#### FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo de la Hermandad de Santa Marta y de la Sagrada Cena. *Libro de Actas*, 1947-1951.
- Boletín del clero del Obispado de León*. N° 108, León: 1-4-1855.
- Estatutos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León: 1947.
- Estatutos de la Cofradía de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz*. León: 1962
- Estatutos de la Cofradía Minerva y Vera Cruz*. León: 1922.
- Estatutos de la Hermandad de Santa Marta y de la Sagrada Cena*. León: 2006.
- Guía de Procesiones*. León: Junta Mayor, 1993-1997
- Orden de Procesión. Hermandad de Jesús Divino Obrero*. 1959
- Prensa escrita: *Diario de León*, *El Amigo*, *El Porvenir* y *Proa*. Pregón de la Semana Santa leonesa 1954.

#### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO MORÁN, Antonio. *Transcripción de la Regla fundacional de la Cofradía de las Angustias y la Soledad de Nuestra Madre la Virgen María*. 1578. León: 2010.
- ÁLVAREZ ALLER, Eduardo. "La Procesión de los Pasos por el interior de la Catedral". En *Revista de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, Semana Santa*. 2009, pp. 26-27.
- BALBUENA GONZÁLEZ, Francisco José. "El Sermón del Encuentro". En *Revista de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, Semana Santa*. 2003, p.4.
- CAYÓN WALDALISO, Máximo. "El Encuentro." En *Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. León, p. 135.
- ESTRUCH TOBELLA, J. *Obras completas de Bécquer*. Barcelona: Catedra, 2004.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Roberto. "Cofradía del Santo Cristo del Perdón". En *Costumbres y Tradiciones de la Semana Santa de León*. León: Junta Mayor de la Semana Santa de León, 2008, pp. 40-44.
- GONZÁLEZ, Xuasús y PASTRANA, Luis. *La Regla de 1611*. León: Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. 2003.
- MARON, H. *Croniquillas. La Semana Santa en León*. León: 1907. León: Edición facsímil, Asociación La Horqueta, 2007
- MÁRQUEZ GARCÍA, Gonzalo. "Constitución de las Cofradías unidas". En *Revista de la Real Cofradía de Minerva y Vera Cruz*. 2005, pp. 21-25.
- NOGAL VILLANUEVA, Agustín. *La Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y la procesión del Santo Entierro de la ciudad de León en el siglo XIX*. León: 2004.
- VV.AA. *Para mis pies antorcha es tu palabra. Crónica de un cincuentenario. León 2005*. León: Real Hermandad de Jesús Divino Obrero, 2006
- VV.AA. *Semana Santa Leonesa*. León: 1948.

# RITOS Y DRAMATIZACIONES PASCUALES EN PALENCIA: LAS PROCESIONES SACRAMENTALES DEL DOMINGO DE RESURRECCIÓN

Enrique Gómez Pérez

CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN DEL CAMINO DE SANTIAGO  
CARRIÓN DE LOS CONDES (PALENCIA)

En la provincia de Palencia, predomina la procesión del Encuentro y el acto de la ceremonia del Rompimiento del Velo, entre la Virgen del Rosario y el Santísimo. Estas dramatizaciones pascuales del encuentro entre la Virgen y su Hijo sacramentado, aunque no cuentan con el apoyo de un texto literario, en todas ellas se repite un mismo protocolo. Se concede especial importancia al artificio visual, la música y el vestuario, especialmente el de la imagen de María. La acción y movimiento dramáticos, cuentan además con una mínima sucesión de cuadros y escenas, vestuario, junto con el apoyo musical y rítmico.

El modelo general, hace que la procesión de la mañana del Domingo de Resurrección, se denomine Procesión del Encuentro (con dos procesiones y recorridos diferentes unidos tras coincidir) y en ella participa la imagen de la Virgen del Rosario que se encuentra con el Santísimo, al que hace tres venias o rodilladas protocolarias anteriores y posteriores al encuentro. En el momento intermedio entre estas venias tiene lugar la ceremonia del Rompimiento del Velo, en la cual mientras los cofrades que portan a la Virgen están de rodillas, se le retira el velo de luto que oculta su rostro o el manto negro que oculta otro blanco bajo él y en algunas poblaciones ambos elementos. Entonces se entona el *Regina Coeli* y unidos ambos cortejos, se encaminan hacia el templo donde tiene lugar la misa solemne. Además de estas procesiones sacramentales hay otras en las que se emplea la escultura del Resucitado o del Niño Jesús en vez del Santísimo, aunque en esta comunicación nos vamos a centrar en el estudio de las procesiones sacramentales del Domingo de Resurrección.

## LOS RITOS Y PROCESIONES DE LAS COFRADÍAS SACRAMENTALES DE LA CIUDAD DE PALENCIA EN SEMANA SANTA

En Palencia capital actualmente, perviven cinco de las cofradías sacramentales existentes en el siglo XVI en la ciudad. Hoy las cinco sacramentales se turnan de modo rotativo en la celebración de su fiesta en la calle durante la Octava del Corpus. Estas cofradías sacramentales palentinas son: la Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz<sup>1</sup>, la Sacramental de Allende el Río, la Sacramental de Santa Marina, la Sacramental de San Miguel, y la Sacramental de San Lázaro<sup>2</sup>. Las sacramentales, de entre los diferentes tipos existentes de cofradías, siempre han sido las más implicadas en la vida parroquial, colaborando en ocasiones en el sostenimiento de la parroquia, pudiéndose equiparar (en líneas generales y en algunos aspectos) con las cofradías de Ánimas. La función de una cofradía sacramental, está directamente relacionada con el culto a la Eucaristía, procurando su máximo esplendor durante los Divinos Oficios de la Semana Santa; colaborando en la realización del Monumento eucarístico; organizando la procesión de impedidos o viático; participando en la procesión del Corpus Christi; promover el culto y la defensa de la pureza Inmaculada de la Santísima Virgen María; junto con la obligación de enterrar, orar y emitir sufragios por los hermanos fallecidos.

La más notable Cofradía Sacramental de Roma, era la de Santa María sopra Minerva, que con el tiempo pasará a ser Archicofradía del Santísimo Sacramento de la Minerva<sup>3</sup>. Las indulgencias y gracias espirituales con las

<sup>1</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique. "La Cofradía Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz...", pp. 865-874.

<sup>2</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique. "La cofradía sacramental o de la Minerva...", pp. 67-73.

<sup>3</sup> FAGIOLO, Marcelo y MADONNA, Maria Luisa.

que los papas a lo largo de los siglos dotaron a esta archicofradía, implicaron que muchas cofradías sacramentales del orbe católico se agregasen a la cofradía romana de “la Minerva”, para poder así disfrutar de sus indulgencias, gracias y privilegios espirituales, incorporando algunas a su nombre el de “la Minerva”. De dos de las cofradías sacramentales palentinas tenemos constancia documental de que durante el siglo XVI, procesionaban el Santísimo, al alba del Domingo de Resurrección gracias a su agregación a la Minerva.

La Cofradía Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz procesiona el Santísimo el Domingo de Resurrección<sup>4</sup> desde la primera mitad del siglo XVI, ya que gozaba de la Bula de la Minerva desde el mandato del obispo don Luis Cabeza de Vaca. Dicho obispo en las Constituciones Sinodales de 1545, pide expresamente que en toda la diócesis: “Se solemnizará, de manera especial, la fiesta y octavario del Corpus Christi y la procesión de Resurrección con el Santísimo, al llegar el alba; de su cumplimiento cuidarán los regidores y alcaldes de las villas”<sup>5</sup>. Es significativo el que en los mandatos en los que la sede palentina los obispos son dominicos, la procesión sacramental del Domingo de Resurrección se potencia. En contra, cuando ocupen la sede palentina obispos franciscanos, como Molino Navarrete, se tratará de reducir su recorrido o al menos evitar que sea como el de las procesiones penitenciales. En Semana Santa por tanto, los cofrades de la Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz, acompañan a encerrar y desencerrar el Santísimo Sacramento en el monumento del monasterio de san Pablo y desde la primera mitad del siglo XVI, tal y como aún se hace hoy en la mañana del Domingo de Resurrección, se procesiona la presencia real de Cristo Resucitado en la Sagrada Forma. En dicho siglo, en la ciudad de Palencia tenemos documentadas dos cofradías penitenciales: la citada Cofradía Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz<sup>6</sup> y la Cofradía de la Quinta Angustia<sup>7</sup> (hoy Santo Sepulcro). La Cofradía de la Quinta Angustia en 1579 se fusiona con la Hermandad de San Francisco, de la que hay documentación desde 1563. Como la Vera Cruz estaba agregada a la Cofradía Sacramental de la Minerva de Roma y disfrutaba de sus gracias e indulgencias, los cofrades de San Francisco decidieron agregarse a otra cofradía sacramental romana. Así en 1579, según consta en una Tabla de indulgencias de esta cofradía, los cofrades de san Francisco de Palencia se agregan a la *Archicofradía del Santísimo*

*Sacramento y Cinco Llagas* de la iglesia de San Lorenzo in Dámaso de Roma. Dicha agregación, no implicó el realizar una procesión sacramental el Domingo de Resurrección, quizás por que a finales del siglo XVI, algunos excesos y cierta falta de decoro llevaron a los obispos a tratar de controlar o restringir esta procesión con el Santísimo. En el Libro de Regla de la Vera Cruz, del año 1524, no se habla de la procesión sacramental de Pascua de Resurrección, pero esta se viene realizando desde la primera mitad del siglo XVI, junto con la ceremonia del Rompimiento del Velo. Esta práctica habitual en toda la diócesis ya aparece en las Constituciones Sinodales de don Luis Cabeza de Vaca de 1545, en las que se pide expresamente que se cuide dicha procesión con el Santísimo el Domingo de Resurrección. En las páginas finales de la regla de 1524 de la Vera Cruz de Palencia, se anotan diferentes *adiciones*, entre las que ya se encuentra su carácter sacramental, en detrimento del penitencial. Estas adiciones se correspondan con el mandato del obispo don Luis Cabeza de Vaca (1537-1550), expresando el deseo de dicho obispo, de suavizar la práctica de la disciplina y potenciar el culto al Santísimo. Se ordena entonces una reforma del pendón de la cofradía incorporando el cáliz y la ostia y la realización el último domingo de noviembre de una misa y procesión solemne con el Santísimo por el claustro de San Pablo semejante a la de la Octava del Corpus Christi. En 1572 la Vera Cruz redacta una nueva Regla, donde además de penitencial ya figura como sacramental, por su agregación a la Archicofradía de la Minerva de Roma<sup>8</sup>. *La Bula de la Minerva*, permitía hacer en el oratorio de la cofradía el rezo de las cuarenta horas y sacar en procesión el sacramento el día de Resurrección por la mañana<sup>9</sup>, salvo algún año como en 1596 que el cabildo, al estar la sede vacante, les deniega el permiso hasta tener obispo que se lo confirme. Además en 1592, la Cofradía de la Vera Cruz había dado un poder al cofrade Juan Gómez de Loyola, para que en nombre de la Vera Cruz palentina, se hermanase con la Cofradía de la Santa Resurrección de los Españoles de Roma, para poder gozar de las indulgencias que tenía la de Roma<sup>10</sup>. Esta agregación implicó el protocolo de la actual procesión del Rompimiento del Velo, con el Encuentro entre la Virgen y el Santísimo, de un modo similar a la que se hacía en Roma hasta el siglo XVIII. Este modelo de procesión fue muy popular y es habitual en la provincia, implicando que el obispado palentino ya en el siglo XVII, en

<sup>4</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique: “Breve reseña...”, pp. 417-431.

<sup>5</sup> FUENTES CABALLERO, José Antonio, pp. 48-49.

<sup>6</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique: *La Semana Santa en la ciudad de Palencia...*, pp. 31-48.

<sup>7</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique: “La Cofradía de la Quinta Angustia...”, pp. 271-274. Idem: *Op. cit.*, Palencia 2005. pp. 49-60. TRA-

POTE, Carmen y ESTRADA, Julio: “Libro de Regla de la Cofradía de la Quinta Angustia...”, pp. 106-109.

<sup>8</sup> Archivo Catedralicio de Palencia (en adelante A.C.P.). *Actas Capitulares 1596-1604*. 4-IV-1596, fol. 15 v.

<sup>9</sup> A.C.P. *Actas Capitulares 1596-1604*. 8-IV-1596, fol. 16.

<sup>10</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique. “Breve reseña...”, pp. 417-431.

sus *Constituciones Sinodales*, pida expresamente que su recorrido sea diferente del de las penitenciales del Jueves Santo, algo que en el caso de Palencia capital así debía de ser, ya que la procesión era recibida en San Francisco por los cofrades de la Quinta Angustia y San Francisco (hoy Santo Sepulcro)<sup>11</sup>, por lo que suponemos que el recorrido para llegar hasta dicho templo era similar al de la procesión del Jueves Santo, que igualmente pasaba por allí. Se pide así en las citadas constituciones sinodales que “cese el abuso que se ha introducido en algunos lugares de andar la procesión de la mañana de Resurrección con el santísimo sacramento por las calles por donde ase anda el jueves santo la disciplina, y se ordena y manda de nuevo que dicha procesión no exceda del circuito de la iglesia, por los inconvenientes que tienen el hazer lo contrario”.

A principios del siglo XX, en 1906 esta procesión se celebraba a las ocho de la mañana y el Rompimiento del Velo lo hacían “cuatro niños que separándole con unas varillas hacia los lados quebraban el luto de la Virgen. Esta salía por una puerta lateral de San Pablo para unirse al Santísimo, que lo hacía por la puerta principal”<sup>12</sup>. Tras la celebración de la misa se seguía realizando una segunda procesión, en este caso de Gloria, con las imágenes de Santa Elena, San Vicente Ferrer, Santa Catalina de Siena, Cristo Resucitado, la Virgen y la Santa Vera Cruz. Tradicionalmente en el Encuentro se procesionaba la imagen de la Virgen del Rosario (obra de vestir del siglo XVII), hasta 1929, año en el cual adquirió una imagen “muy hermosa de la Virgen Madre”<sup>13</sup>, que es la que actualmente se procesiona<sup>14</sup>. En el programa de la Semana Santa de 1946 sobre esta procesión se dice lo siguiente: “A las ocho de la mañana, sale de la iglesia de San Pablo la Procesión del “Rompimiento del Velo”, organizada por la Penitencial de la Santa Vera Cruz, asistiendo representaciones de todas las Cofradías Hermanadas. El Santísimo saldrá de Nuestra Señora de la Calle, para encontrarse con la Virgen en la plazoleta de dicho templo. En este lugar se hará la ceremonia de quitar los niños a la Virgen el velo que cubre su cabeza, siguiendo luego la procesión al templo de San Pablo”. Actualmente la procesión de la Virgen, enlutada con velo negro y manto negro, parte del templo de san Pablo, con el acompañamiento de la cofradía de la Vera Cruz. Más tarde sale del mismo templo el Santísimo bajo palio, con el acompañamiento de todas las cofradías penitenciales, autoridades, pueblo fiel y banda municipal de música. El encuentro se realiza en la Plaza Mayor donde coinci-

den ambos desfiles y la Virgen tras tres venias, pierde el manto y velo de luto. Posteriormente se realizan otras tres venias y entonces se le coloca a la Virgen la aureola de gloria y se adornan las andas con flores. Unidos ambos cortejos se vuelve al templo de san Pablo.

También, al menos durante la primera mitad del siglo XVI y hasta 1596, la Cofradía Sacramental de San Miguel<sup>15</sup>, procesionó el Santísimo el Domingo de Resurrección, aunque era una procesión exclusivamente sacramental, sin celebrar el encuentro con una imagen mariana. En 1596, al estar la sede vacante les ocurre lo mismo que a los cofrades de la Vera Cruz, se les pide a “los cofrades del Smo sacramento de San Miguel no lo saquen tampoco el domingo de Resurrección por la mañana”. Esta procesión sacramental el Domingo de Resurrección viene justificada por la agregación a la Minerva de Roma y por que “la misa de Minerva”, que se celebraba el tercer domingo de cada mes, sólo se decía en diez de los meses del año, ya que se suprimía en dos. ¿En que meses y por qué? En el mes de la fiesta del Corpus (mayo o junio), ya que ese mes se participaba en la procesión del Corpus y en la de su Octava; y en el mes en que fuera Jueves Santo (marzo o abril), ya que se participaba en encerrar y desencerrar la Eucaristía en el Monumento y se hacía una procesión solemne por el exterior de la parroquia con el Santísimo el Domingo de Resurrección. Esta cofradía posee una ermita-oratorio en la calle General Amor, cercana a su sede canónica. Dicha ermita, se construyó de nueva planta en el siglo XIX y actualmente está en proceso de restauración. La construcción de este oratorio se finalizó en 1890, aunque para el culto sólo se emplearía unos años. La capilla pasó a ser el almacén de la cofradía y sus salones despachos parroquiales, salas de catequesis o reuniones. Desde el 2008, se está restaurando la capilla, mientras el resto del edificio se emplea para actividades de Caritas de la parroquia de San Miguel.

### LAS PROCESIONES SACRAMENTALES EN LA SEMANA SANTA DE LA PROVINCIA DE PALENCIA

En el ámbito provincial, además de las cofradías sacramentales, hay otras cofradías que realizan procesiones el Domingo de Resurrección, en las que participa la Eucaristía. Es digno de destacar, que la imagen que fuera el Crucificado titular de la extinta cofradía de la Santa Vera Cruz de Abastillas, posea como particula-

<sup>11</sup> Archivo Cofradía Penitencial del Santo Sepulcro de Palencia. *Libro de Regla de la Cofradía de la Quinta Angustia y Hermandad de San Francisco*. 1585. Capitulo XLV. Folio XXVI vuelto y XXVII.

<sup>12</sup> MATEO PINILLA, Ana María, MATEO PINILLA, Jesús y MATEO ROMERO, Jesús. *Palencia:200* ... p. 30.

<sup>13</sup> AA.VV. *Palencia Religiosa*. 1946. El Día de Palencia, Lunes 1 de abril de 1929 p. 6 y p. 14.

<sup>14</sup> Erróneamente en alguna publicación se da como fecha de realización de esta imagen 1942.

<sup>15</sup> A. C. P. *Actas Capitulares 1596-1604*. Miércoles Santo abril 1596, fol. 16 v.



Salida de la Virgen del Rosario en la procesión del Encuentro antes del Rompimiento del Velo. Carrión de los Condes (16-4-2006).

ridad, el tener alojado en su pecho un sagrario. Este crucifijo gótico del siglo XIV de Abastillas, posee la advocación del Cristo de la Salud<sup>16</sup>. Entre los *Apeos e Inventarios de 1708-1777*<sup>17</sup>, se consignan varias piezas propiedad de la extinta cofradía de la Vera Cruz y como la fiesta de la cruz de mayo la costeaba de su peculio el mayordomo de la cofradía.

En el ámbito provincial en casi todas las localidades hay procesión el Domingo de Resurrección, en la que generalmente participa la imagen de la Virgen del Rosario que se encuentra con el Santísimo<sup>18</sup>, al que hace tres venias o rodilladas protocolarias anteriores y posteriores al encuentro. Mientras los cofrades que portan a la Virgen están de rodillas, se le retira el velo de luto que oculta su rostro y se entona el *Regina Coeli*. Es costumbre que el

palio sea portado por los miembros de la corporación municipal. Así con ligeras variantes ocurre en Arconada, Carrión de los Condes, Espinosa de Villagonzalo, Herrera de Pisuerga<sup>19</sup>, Mazariegos, Olleros de Pisuerga, Támara de Campos, Tariago de Cerrato, Villoldo, etc. En poblaciones como Amusco o Capillas, el Santísimo bajo palio se encuentra con la imagen de la Virgen del Carmen. En Villamoronta o en Villovieco, lo hace frente a la imagen de vestir de la Inmaculada de las Hijas de María. En Cevico de la Torre<sup>20</sup> con la imagen de Nuestra Madre Dolorosa, obra de vestir del siglo XIX, de taller levantino. En Cevico Navero el encuentro es ante la imagen antigua de vestir de la Virgen de la Paz. En algunas poblaciones, dado el carácter sacramental de esta procesión, participan todas las cofradías locales como en la fiesta del Corpus Christie. Así en Calzada de los Molinos, el encuentro se escenifica entre el Santísimo y la imagen de la Virgen del Rosario, obra del XVII retocada en 1735, momento en el que se le realiza su actual imagen del Niño Jesús<sup>21</sup> que le es retirada para esta procesión. Participan la Cofradía del Rosario, la del Bendito Cristo de la Salud y Nuestra Señora de la Soledad, la de la Virgen de la Piedad y la de la Virgen de los Dolores. Similar es la procesión en Fuentes de Nava, que organiza la cofradía del Santísimo Sacramento y Vera Cruz. En ella participan con sus estandartes todas las cofradías locales: la cofradía organizadora, la del Sagrado Corazón de Jesús, la de los Remedios, la del Rosario, la del Santísimo y la de las Madres Cristianas. En Paredes de Nava, la Cofradía de la Vera Cruz, la más antigua de las tres penitenciales de la villa, procesiona "... en la mañana de Pascua de resurrezion ... la Cruz y pendornes y christo resuscitado" y el Santísimo bajo palio, con el acompañamiento del resto de cofradías locales, celebrándose el encuentro con la Virgen de la Soledad vestida de blanco. De planteamiento similar, pero con el tremolar de estandartes es la procesión de Población de Campos. La Cofradía de la Vera Cruz, procesiona la imagen de la Virgen de la Soledad (siglo XIX) que se encuentra con el Santísimo bajo palio. En la puerta de la iglesia se encuentra el sepulcro vacío de Cristo, haciendo referencia a la *Visitatio Sepulcri* por parte de las Marías, única evocación de la Resurrección que concuerda con los Evangelios. Así al llegar procedentes los fieles cada uno desde su casa, simbolizan a las tres Marías, las cuales según los Evangelios, fueron las primeras en conocer la Resurrección del Señor. De la iglesia sale el Santísimo bajo palio, que va recorriendo las calles del pueblo. En diferentes calles, en

<sup>16</sup> Esta imagen desde el verano de 2007 se encuentra depositada en el Museo Diocesano de Palencia.

<sup>17</sup> Archivo Histórico Diocesano Palencia (en adelante A.H.D.P. Abastillas). N.º 13. *Apeos e Inventarios. 1708-1777*. carpeta en f.

<sup>18</sup> Igualmente existen, en menor medida, otras procesiones del Encuentro entre la Virgen y el Resucitado o el Niño Jesús, que ahora no se analizan, por estar fuera del tema de esta comunicación.

<sup>19</sup> GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael. pp. 74 a 76. En 1996 el Santísimo fue sustituido por una imagen de serie del Resucitado.

<sup>20</sup> FRANCIA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo (Anecdotario para ...)*, pp. 134,135.

<sup>21</sup> A.H.D.P. Calzada de los Molinos n.º 41. *Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario 1711-1754*. fol. 126 v. "ojos = mas treintaisiete reales y medio que tubo de costo el acer los ojos para nuestra señora y los serafines de cristal. Peana = mas da en data trescientos y seis reales que costo la peana de serafines y niño de nuestra señora en batir y dorarla".





Entrada en la iglesia de la Procesión del Encuentro, Carrión de los Condes (8-4-2007).

las esquinas le esperan los estandartes de las distintas cofradías, que a su paso le rinden pleitesía con un revoloteo y baile del estandarte y tres reverencias, incorporándose a la procesión, llegando al final el momento del encuentro con la Virgen de la Soledad, vestida de blanco y con un manto azul de alegría, con el rostro cubierto por una mantilla negra, que una mujer soltera le sustituye por una blanca tras el encuentro con el Santísimo. El tremolar la bandera en señal de albricias en este y en otros pueblos como Astudillo, donde se denomina “revoloteo del estandarte”, puede que tenga su origen en ciertos actos litúrgicos que celebraba el cabildo catedralicio durante los oficios de la Semana Santa. Precisamente en Astudillo, el acto central de la procesión es el revoloteo del estandarte, el cual tras hacer las venias ante el Santísimo se deja extendido en el suelo para que la imagen de María quede puesta sobre él y sobre el mismo perder el velo de luto, de manera que en ningún momento las andas de la imagen toquen el impuro suelo. Similar es la procesión en Dueñas, aunque el revoloteo del estandarte lo realicen los cofrades de la Vera Cruz ante su Virgen Dolorosa en el traslado del Miércoles Santo y en la procesión del Jueves y Viernes Santo. La diferencia aquí en Dueñas, Ampudia<sup>22</sup> o Villada, es que el Encuentro se realiza entre la imagen del Resucitado y la Virgen del Rosario.

Dentro de ese modelo tipo de procesión del encuentro entre la Virgen y el Santísimo, lógicamente, como en todo modelo general hay peculiaridades. En Báscones de Ojeda<sup>23</sup>, tras el encuentro entre la Virgen y el Santísimo, el cambio del manto y canto del *Regina Colei*, se comienza a recitar el “Romance de Pascua de Resurrección”. En Cisneros, la Cofradía de la Vera Cruz, escenifica el encuentro entre la Virgen de la Soledad y el Santísimo, en el mismo lugar en el cual el Viernes Santo se despidió la Virgen de la Soledad (siglo XIX) del paso del Santo Sepulcro (Manuel Álvarez 1566)<sup>24</sup>. Allí y en ambas procesiones, la imagen de la Virgen hace tres rodilladas ante el “Santo Sepulcro” el Viernes; y ante el Santísimo el Domingo. En Guardo<sup>25</sup> el Domingo de Resurrección tiene lugar la Procesión del Encuentro y la ceremonia del Rompimiento del Velo, encontrándose la Virgen de la Soledad (2000. Manuel López Bécker), con el Santísimo bajo palio. Además desde 1995 se realiza una representación teatralizada del Encuentro a cargo de los miembros de la Asociación Barrio Barruelo, siendo dicha representación la única de este tipo que se realiza en toda la provincia.

Quizás lo más singular sea el acto que se realiza en Villaherreros<sup>26</sup>, donde el Domingo de Resurrección se procesiona la imagen de la patrona del pueblo, la *Virgen de Vallarna*. Con ella, vestida de blanco y con el Niño Jesús

<sup>22</sup> VALLE TORRES, Ascensión del.

<sup>23</sup> BRAVO VAL, Marino, pp. 344-345.

<sup>24</sup> PARRADO DEL OLMO, Jesús M.<sup>a</sup>. *Los escultores seguidores de Berru-guete en Palencia*, pp. 223,224. PARRADO DEL OLMO, Jesús M.<sup>a</sup>, “Manuel Álvarez”, p. 103.

<sup>25</sup> REYERO, Jaime G.

<sup>26</sup> GONZÁLEZ VALLES, Jesús.

en sus brazos, se escenifica el encuentro de la Madre con el Verbo Encarnado en sus manos y ante la presencia real del Hijo Sacramentado en la custodia bajo palio. Todo ello es organizado desde 1681 por la Cofradía de la Cruz. En otros lugares como Osorno la Mayor<sup>27</sup> se han producido todas las variaciones posibles a lo largo del siglo XX. Aquí la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz y San Pantaleón, organizaba una procesión sacramental el Domingo de Resurrección, escenificando el encuentro entre la Virgen de los Remedios y Soledad, con el Santísimo bajo palio. Tras el Concilio Vaticano II se sustituyó el Sacramento por la imagen del Corazón de Jesús y algunos años por el Cristo Resucitado de la Cofradía de la Vera Cruz de Palencia o por la imagen del Niño Jesús. La imagen de la Virgen de los Remedios y Soledad, además se procesionaba en las fiestas parroquiales más importantes: Candelaria, Anunciación, Visitación de la Virgen e incluso se llegó a procesionar el día de la Asunción, titular de la iglesia parroquial. En el inventario de 1708, ya figura su altar como el de Nuestra Señora de los Remedios, y en el del año 1788, figuran varias ropas como pertenecientes a esta imagen. Esta virgen, recuerda en muchos aspectos a las vírgenes dolorosas portuguesas del norte, tanto por su vestimenta, como por presentar el cabello suelto y con una curiosa trenza a un lado, recordando a obras como la Soledad de la iglesia de O Señor dos passos de Barcelos, la Dolorosa de la Venerable Orden Tercera del Carmen de Oporto, etc. Esta imagen es la que preside la ceremonia del desenclavo<sup>28</sup> y a la que se la presenta el cuerpo muerto de su Hijo antes de ser depositado en el sepulcro. Finalmente en la Semana Santa 2010 se estrenó una imagen del Resucitado. También hubo cambios en la procesión de Villalcazar de Sirga<sup>29</sup>, donde el Domingo de Resurrección, de la iglesia parroquial por una puerta sale la imagen de la Virgen enlutada acompañada por las mujeres. Por la otra puerta sale el Santísimo bajo palio, acompañado por los hombres. Ambas coinciden en la plaza y ante la alegría del encuentro, se le quita el luto a la Virgen y se entona el "Regina Coeli". Hasta los años 90 del siglo XX, era procesionada la imagen de "la Virgen de la Paz", obra anónima de bastidor de hacia 1600. Pero desde finales de los años 90 del siglo XX, esta imagen ha sido sustituida por la talla de "la Virgen del Rosario", obra anónima que se conserva en el centro de un retablo realizado hacia 1570.

## CONCLUSIÓN

En la diócesis de Palencia, desde el siglo XVI, varias cofradías sacramentales, algunas penitenciales bajo la advocación de la Vera Cruz, miembros de la cofradía del

Santo Rosario y en algunos casos los fieles de las parroquias, procesionan el Santísimo Bajo palio en la mañana del Domingo de Resurrección, para significar la presencia real de Cristo entre los hombres, tras su triunfo sobre la muerte y el pecado. Esta procesión aparece potenciada por los dominicos y la participación de la Cofradía del Rosario. En algunos casos, las cofradías que participan, están directamente relacionadas con la cofradía del Santísimo Sacramento de Santa María sopra Minerva de Roma, gozando alguna de ellas de agregación a la archicofradía romana y contando por ello con la obligación de realizar una procesión sacramental el Domingo de Resurrección. En varias poblaciones la corporación local es la que porta los varaes del palio, quizás en comparación simbólica con los romanos que como autoridad custodiaban el sepulcro de Cristo. Así llegado el momento del Encuentro, en algunas poblaciones el sacerdote se adelanta ligeramente dentro del palio y eleva la custodia, quizás como símbolo de la Resurrección.

En algunas poblaciones se realiza el revoloteo del estandarte que puede que tenga su origen en las ceremonias del *Vexila Regis* documentadas en el siglo XVI en la catedral de Palencia y que igualmente están documentadas en los traslados de inauguraciones de iglesias o retablos mayores y traslado del Santísimo hasta ellos. En algunos pueblos el honor de retirar el velo de luto a la Virgen está reservado al mayordomo de la cofradía, caso de Carrión de los Condes; una mujer soltera, caso de Támara de Campos, etc. En otros casos se sigue el protocolo de la procesión del Corpus, contando con la participación de todas las cofradías que se ubican en el recorrido según su antigüedad, mientras que en otros esta procesión sólo se mantiene por los fieles, aunque es de significar que se celebra dentro de sus variantes, en la práctica totalidad de los pueblos de la diócesis de Palencia. Estas procesiones del Domingo de Resurrección igualmente se realizarán dentro de los ámbitos conventuales femeninos, aunque empleando una imagen del Niño Jesús, tal y como aún hacen por ejemplo las Clarisas de Calabazanos.

Finalmente hay una serie de pautas que se repiten en todas estas dramatizaciones pascuales del Encuentro:

En la mayor parte de ellas se emplea preferentemente la imagen de vestir de la Virgen del Rosario. Esto es así, por que dicha procesión se configura a lo largo del siglo XVI y esta imagen era muy popular y existía una imagen bajo su advocación en casi todas las parroquias. Además en dicho siglo el culto a María bajo la advocación del Rosario, se vio potenciado tras la batalla de Lepanto, cuya victoria se atribuía a su intercesión. Por

<sup>27</sup> V.V.A.A. *Villa de Osorno...*, p.110. GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael. pp. 104-110.

<sup>28</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique. Valladolid, 2008. pp. 463 a 469.

<sup>29</sup> GÓMEZ PÉREZ, Enrique. *Santa María de Villasilva*. Cálamo, Palencia 2001. GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael. *Op. cit.* Palencia 1999. pp. 53-54.

otro lado, se marca una diferencia entre el actor principal que es el Santísimo y el actor secundario que sería la Virgen. Dicha diferencia la marcan los dos recorridos, siendo generalmente más largo y concurrido de fieles el del Santísimo, en el que además va la cruz parroquial y autoridades, mientras que la procesión con la Virgen sólo lleva el acompañamiento de los cofrades e incluso en algún caso únicamente el de quienes la portan. Esto sirve para marcar la diferencia entre la presencia real del Hijo de Dios y el devoto simulacro de su Madre. El cambio de vestuario de la imagen mariana, genera una dualidad iconográfica que en ocasiones se pasa por alto. En realidad la advocación de Nuestra Señora del Rosario es de carácter polivalente. Puede ser Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios dolorosos, si va vestida de negro o luto; Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios gozosos, si va vestida de blanco o rojo; Ntra. Sra. del Rosario en sus misterios gloriosos, si va vestida de azul, empleándose siempre la misma imagen. Aunque en el siglo XX se generalizó el cambio del manto negro por uno blanco, quizás en relación con la nueva creación por Juan Pablo II de los Misterios Luminosos. Una constante repetida en todas las procesiones son las tres venias o rodilladas de la Virgen, anteriores y posteriores al encuentro con el Santísimo, que se pueden interpretar como una primera reverencia a Dios Padre, la segunda a Dios Hijo y la tercera a Dios Espíritu Santo. Quizás también sean un símbolo bíblico de la resurrección, en alusión a los tres días que Jonás pasó en el vientre de la ballena y en ello influya igualmente la creencia popular que aseguraba que el alma y el cuerpo del difunto se separaban definitivamente tres días después de la defunción.

Existe una constante musical en todas las procesiones del Encuentro en Palencia, independientemente de que sean o no con el Santísimo. Esta consiste en el canto del *Regina Coeli* mientras se realiza la ceremonia del Rompimiento del Velo. Dicho rezo durante la Pascua sustituye al Ángelus y desde la Edad Media se populariza por influencia del teatro de los Misterios. En la Edad Media se creía que Cristo Resucitado envió ante su Madre al arcángel Gabriel, el mismo que le anunció su nacimiento, encomendándole igualmente llevarle la noticia de su Resurrección, apareciéndose ante María saludándola con las palabras: *Regina coeli, laetare*. Esto en otras poblaciones como Benidorm (Alicante) hoy se interpreta con “la embajada”, ceremonia en la que un niño vestido de ángel anuncia la resurrección de Cristo a María con un diálogo. Algo similar, aunque sin desarrollo de texto y sólo con tramoya teatral, es la bajada del ángel de Peñafiel (Valladolid) o de Aranda de Duero (Burgos), por citar algunos ejemplos ajenos a Palencia y donde el canto del *Regina Coeli* se ha sustituido por dramatizaciones (caso de Benidorm) o simples artificios de tramoya teatral (Peñafiel o Aranda de Duero).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PONGA, J. L., ÁLVAREZ CINEIRA, D., PANERO GARCÍA, P. y TIRADO MARRO, P. (coord.), *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008.
- BRAVO VAL, Marino. *Mil doscientos años de historia de Bascos de Ojeda*. Zaragoza: Librería GENERAL, 2003.
- VALLE TORRES, Ascensión del. *Ampudia. Tradición e Historia*. Palencia, Ed. del Autor, 2006.
- FAGIOLO, Marcelo y Maria Luisa MADONNA (a cura di). *Roma Sancta. La città delle Basilique*. Regio Calabria: Gangemi, 1985.
- FRANCIA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo (Anecdotario para la pequeña historia de un pueblo)*. Palencia: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia, 1985, pp.134-135.
- FUENTES CABALLERO, José Antonio. *Concilios y Sinodales en la Diócesis de Palencia. El Sínodo de Don Álvaro de Mendoza. Año 1582*. Palencia: 1980. pp. 48-49.
- GÓMEZ, Enrique y MARTÍNEZ, Rafael. *Semana Santa en Palencia. Historia, Arte y Tradiciones*. Palencia: Cálamo, 1999.
- GÓMEZ PÉREZ, Enrique y SANCHO CAMPO, Ángel. *El Real Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos*. Palencia. Palencia, Cálamo, 2009.
- GÓMEZ PÉREZ, Enrique. *Santa María de Villasirga*. Palencia: Cálamo, 2001.
- “Breve reseña sobre la Procesión del Rompimiento del Velo y el Encuentro del Domingo de Resurrección en Palencia”. En *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Salamanca: 2002. pp. 417-431.
- La Semana Santa en la ciudad de Palencia. Cofradías, pasos, procesiones y tradiciones*. Palencia: Ayuntamiento de Palencia, 2005. pp. 31-48.
- “La Cofradía de la Quinta Angustia y San Francisco de Palencia. Los pasos procesionales del siglo XVII”. En *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zaragoza: 2006. pp. 271-274.
- “La Cofradía Penitencial y Sacramental de la Santa Vera Cruz de Palencia. Procesiones y pasos en el siglo XVI”. En *Actas IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*. Zamora: 2008, pp. 865-874.
- “La cofradía sacramental o de la Minerva de san Lázaro”. En *En el centro de tu ciudad, San Lázaro*. Palencia: Ayuntamiento de Palencia y Parroquia de San Lázaro, 2009, pp. 67-73.
- GONZÁLEZ VALLES, Jesús. *Villaberreros. Del adobe al ladrillo*. Palencia: 1996.
- IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes de Nava*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997.
- MATEO PINILLA, Ana María, MATEO PINILLA, Jesús y MATEO ROMERO, Jesús. *Palencia: 200 años a través de sus artistas*. Palencia: 1993, p. 30.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús M.<sup>a</sup>. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1981, pp. 223, 224.

—“Manuel Álvarez”. En *Jornadas sobre el Renacimiento en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1987, p. 103.

REYERO, Jaime G. *Guardo sus gentes y su Historia*. Salamanca: Cultura y Comunicación, 2004.

TRAPOTE, Carmen y ESTRADA, Julio. “Libro de Regla de la Cofradía de la Quinta Angustia y Hermandad de San Francisco”. En *APASIONARTE. Pasos de*

*Palencia. Exposición Iconográfica*. Palencia: Ayuntamiento de Palencia, 2006, pp. 106-109.

V.V.A.A. *Villa de Osorno la Mayor (Palencia)*. Palencia: Grupo <<Asociación Ntra. Sra. de Ronte>>. Colón, 1996, p. 110.

V.V.A.A. *Palencia Religiosa*. Palencia: 1946.

# CONTEXTO Y EVOLUCIÓN EN TORNO AL MONUMENTO DE JUEVES SANTO

Miguel Herguedas Vela  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

El Jueves Santo es el día de toda la Semana Santa que más ritos litúrgicos y culturales tienen lugar. A la hora de vísperas, finaliza el tiempo de cuaresma y da comienzo el triduo pascual, para recordar los últimos momentos de la vida, muerte y resurrección de Cristo.

Entre todos los ritos del Jueves Santo destacan tres por su importancia que están relacionados con las celebraciones de estos días. En primer lugar, la bendición de los Santos Óleos durante la Misa Crismal, celebrada por la mañana, dentro del tiempo de cuaresma, y que tiene lugar en la Catedral de cada diócesis. Hay que destacar, que anterior a esta celebración, durante los primeros años del cristianismo y hasta el siglo XI, hubo una misa a primeras horas de la mañana en la que se reconciliaban los pecadores públicos.

Por la tarde se celebra la *Missa in Cena Domini*, cuyo oficio conmemora la Institución de la Eucaristía a través de la Cena Pascual. Este oficio se realiza con ornamentos blancos y con el canto del Gloria callan las campanas, que no vuelven a oírse hasta el Sábado Santo. Tras la eucaristía se realizaban los ritos del Monumento y por último el Lavatorio de los Pies.

El rito del Monumento, *grosso modo*, consiste en trasladar el Santísimo Sacramento del altar a un lugar especial que recibe el nombre de Monumento, allí es adorado por los fieles hasta el día siguiente en que será consumido.

Esta forma de adoración tiene su origen en la época paleocristiana, debido a que el Viernes Santo no había consagración; no estaba permitida por considerarse un día alitúrgico centrado en la Cruz; el sacerdote consagraba dos hostias el Jueves, una para la comunión de ese día y otra se conservaba hasta la función del viernes. En

principio, la reserva se realizaba bajo las dos especies y se guardaba en la arqueta o sagrario donde habitualmente estaba. Es a partir del siglo XI cuando el vino se deja de reservar y comienza entonces un rito que cada vez será más complejo y solemne.

Durante los primeros siglos del segundo milenio después de Cristo, la Eucaristía fue adquiriendo una mayor devoción, especialmente tuvo gran arraigo entre el pueblo, pasando de ser guardada en las sacristías de las iglesias a ser depositada en el sagrario del altar mayor. También en este momento se comienza a realizar la elevación de la hostia y el cáliz tras la consagración, así como las exposiciones y también a raíz de las celebraciones del Jueves Santo, nace la festividad y procesión del Corpus Christi. Es en este momento cuando el Monumento de Semana Santa alcanza verdadero significado, evocando la deposición de Cristo en el Santo Sepulcro, y conectando la devoción Eucarística con la Pasión y Muerte. En el siglo XI, Juan de Arranches describe esta costumbre en Rúan; en Roma aparece relatado en el *Ceremoniale Episcoporum*, en el siglo XII donde aparecen los elementos necesarios para el rito y su simbolismo<sup>1</sup>.

En el siglo XVII, Sebastián de Covarrubias, en su diccionario<sup>2</sup> expone la siguiente definición de monumento: “Vulgarmente se toma por el túmulo, y aparato que se haze en toda la Yglesia Católica el Jueves, y Viernes Santo, donde puesta un arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento, en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redemptor Jesu Christo. Pero en *rigor Monumentum est quid quid nos monet, ut tituli, sepulcra, statue, fama, porticus, theatra, carmina, historiae, documenta, praedeptiones, sapientum monita,*

<sup>1</sup> CAMPA CARMONA, “El Monumento... pp. 484-496.

<sup>2</sup> COVARRUBIAS Y OROZCO, p. 762.

*libri et caetera eiusmodi*". Esta definición está escrita en un momento en que este elemento gana grandiosidad, se construyen monumentos de gran tamaño, auténticos ostensorios eucarísticos que contribuyen a la solemnidad y pompa con la que se realizan los actos religiosos debido al impulso que da el Concilio de Trento a raíz de los ataques que había sufrido la Eucaristía por parte de los protestantes. Además adquirió gran protagonismo con la reforma que realizó el Papa Pío V, justo después del Concilio, instauró la Misa *in Cena Domini* por la mañana, antes del mediodía, para que el Jueves Santo perteneciera entero al Triduo Pascual; de esta forma se gana mayor tiempo de adoración se desarrollan numerosas devociones y actos en torno a el Santísimo. Se mantuvo así hasta el año 1956, cuando Pío XII, reestablece la celebración de la Cena del Señor vespertina realizando algunas variaciones. Tras el Concilio Vaticano II, en el Ordo de 1970, las reformas litúrgicas en torno a la reserva del Santísimo apenas cambian con respecto a las de 1956, sin embargo la simplificación de ritos y celebraciones afectaron notablemente al Monumento, el cual perdió su significado de sepultura y se tuvo que acomodar a la sobriedad y austeridad característica de estos días, convirtiéndose en un lugar de meditación eucarística.

### EL RITO LITÚRGICO

Tras la *Misa in Cena Domini*, se prepara la procesión de traslado al monumento, que históricamente es una de las primeras eucarísticas. Siempre se ha realizado con solemnidad, aunque han destacado las de las iglesias que tenían más recursos. La hostia que se reservaba para el Viernes Santo se encontraba introducida en un cáliz, el cual se cubría con la palia y la patena invertida; todo ello se envolvía con un paño de seda blanco que se ataba al cáliz para la procesión. Místicamente el cáliz representaba en la Edad Media el Santo Sepulcro, la palia y la patena la piedra con que había sido sellado y el paño blanco con la colonia para atarlo simbolizan la mortaja.

La procesión fue adquiriendo cada vez mayor esplendor, identificada con las velas, los cantos y el olor a incienso. Se hacía con orden y se llevaban velas, los incensarios y el Santísimo Sacramento iba bajo palio, cuyos varales eran llevados por sacerdotes o por las autoridades ya que se consideraba una forma de honor. La procesión recorría el camino más largo en el interior del templo, realizándose en algunos lugares estaciones o paradas, y mientras se canta el *Pange Lingua* y llegada al Monumento se canta *Tantum Ergo Sacramentum* mientras se incienso el Sacramento. Se introduce en el sagrario o

arca y se cierra, finalmente el celebrante se cuelga la llave al cuello.

En muchos lugares, la llave se cedía al alcalde o al representante de alguna hermandad o gremio. En otros, se entregaba una llave simbólica, como en la catedral de Sevilla. En los conventos de monjas, el celebrante pide permiso a la Reverenda Madre para guardar hasta el día siguiente la llave o, dependiendo de las actividades a realizar aquel día guardarla ella, así se sigue realizando en el Convento de las Descalzas Reales de Valladolid.

Después de cerrarse el sagrario, especialmente en los pueblos, se colocaban las varas del alcalde y del juez junto al altar del monumento. El dejar este símbolo de autoridad indica un tiempo de ausencia de poderes en las localidades, lo cual justifica en estos días juegos como son las chapas. También está documentado, que el alcalde de mozos ponía también la vara, como ocurre en Carbajales de Alba, en la provincia de Zamora; era algo común en los pueblos de Castilla y León en el siglo XVIII<sup>3</sup>.

Durante el tiempo de exposición el Santísimo era velado por el pueblo fiel. Colabora toda la población, especialmente las mujeres, que iban en representación de un barrio o casa y se repartían los turnos durante toda la noche. En algunos casos llegaron a hacerse obligatorias, destaca una devoción denominada "El Jubileo de las XL horas", que era el tiempo que había estado Jesús en el sepulcro. El pueblo colaboraba desinteresadamente, haciendo ofrendas de pan, vino, flores o palmas; también panes de cera con los símbolos de la Pasión, pero sobre todo velas, costumbre que aún se mantiene, es la llamada "vela del Santísimo", que después se lleva a casa y se utiliza en caso de tormenta, enfermedad y durante la cena de Nochebuena.

Sin duda, una de las devociones más practicadas por el pueblo fiel de las ciudades, o localidades donde hay varios templos, es la visita de las siete iglesias durante la tarde del Jueves Santo y la mañana del Viernes, mantenida en la actualidad, consiste en rezar siete padrenuestros comenzando con la jaculatoria "Alabado sea el Santísimo Sacramento" o "Viva Jesús Sacramentado", aunque en realidad la Iglesia nunca impuso un tipo de oraciones en particular. En las localidades existía cierta competitividad entre las parroquias y conventos que se ponían a prueba durante estos días. También estos recorridos permiten la visita a los conventos de clausura que tienen una apertura bastante restringida, antiguamente se formaban largas colas en las entradas. Con estas visitas se conceden copiosas indulgencias y en cierto modo dieron origen a las procesiones de Jueves Santo<sup>4</sup>, que hoy en día se conocen como las estaciones de penitencia organizadas por las cofradías. La mayoría de éstas acu-

<sup>3</sup> MATEOS RODRÍGUEZ, pp. 197-198.

<sup>4</sup> CAMPA CARMONA, "El Monumento...", pp. 484-496.

den a la Catedral o iglesia principal o hacen un recorrido por los templos de la localidad.

Destacan también los turnos de vela protagonizados por personajes, especialmente por los soldados, normalmente vestidos de romanos, de una forma torpe, que realizan los cambios de guardia haciendo sonar sus sables; la tradición se conserva en muchos lugares, siendo los mozos los que protagonizan este acto. Podemos destacar, por ejemplo, la guardia que se hace en la iglesia de Nazareth de Tarragona, donde encontramos soldados romanos en la puerta de la iglesia y en el Monumento. En Calanda, Teruel, a los soldados se les llama “putuntunes”, es una denominación onomatopéyica procedente del ruido lúgubre que emiten los tambores, dependen de la cofradía del Santísimo Sacramento y se remontan al siglo XVII, allí destaca también la figura del Longinos, vestido con una armadura a la moda del siglo XVI, su función es mirar siempre al Santísimo, por lo que no puede darse la vuelta y tiene que andar hacia atrás<sup>5</sup>. En Cascante, Navarra, aparece la figura de los albarderos, son jóvenes que van vestidos de romanos, está el paje y la tropa a pie y a caballo, van a custodiar el Monumento y también asisten a los oficios y procesiones, es una tradición recuperada en 2002. También destaca en Tarancón, Cuenca, la Hermandad de los Armados Guardias del Monumento de Cristo, fundada en 1719, se organizan en parejas de soldados, vestidos a la moda del XVI para custodiar el Santísimo<sup>6</sup>.

También se documenta la participación de personajes como las Marías, a las que en cierto modo se imitaba al ir a visitar el sepulcro o también judíos. En muchos casos estas figuras eran sustituidas por imágenes.

El monumento se convierte en una especie de santasanctorum, de centro de atención en las iglesias, ya que después de los oficios del Jueves se tapaban todos los retablos con cortinas moradas o negras, se retiraban los crucifijos, se despojaban los altares y las campanas callaban o se sustituían por carracas. El monumento era el único lugar donde había luz, flores y el altar estaba vestido.

Pese al carácter lúgubre con que se ha querido ver los días de Semana Santa, enfocados al ayuno, a la austeridad y sobriedad, que en cierto modo empezaban a prepararse el Miércoles de Ceniza con la cuaresma, el Jueves Santo ha estado impregnado de un carácter festivo, en torno a las iglesias se montaban mercadillos y para los asistentes que participaban de los turnos de vela al Santísimo, había refrigerios y meriendas.

La adoración al Santísimo Sacramento en el Monumento terminaba con la Función Litúrgica del Viernes Santo, en que era sacado del arca o sagrario para ser consumido por el celebrante. Se formaba de nuevo una procesión solemne, con la misma pompa que la del Jueves



Montaje del Monumento en la Iglesia de San Benito el Real, en Valladolid durante la mañana de Jueves Santo. Actualmente se prepara una mesa que recuerda a la de la Última cena, rodeada de palmas, flores y cirios. Fotografía: Miguel Herguedas Vela.

y con el canto del *Vexilla Regis*, que es un himno a la Cruz. En algunos conventos, como por ejemplo el de las Descalzas Reales de Madrid o el de San Pablo de Valladolid, este día se colocaba la hostia en la llaga del costado de un Cristo Yacente, que tenía un viril para exponerlo y con él se realizaba esta procesión.

A finales de la Edad Media, se dejó de dar la comunión a los fieles el día de Viernes Santo, consumiéndola sólo el celebrante. Se mantuvo así hasta el año 1956 en que el Papa Pío XII restableció la comunión a los fieles, por lo que el traslado del Jueves Santo a partir de este momento se realizará con el copón cubierto por el humeral o paño de hombros y no con un cáliz con la palia y la patena envueltos en un paño de seda como se hacía antes. También en aquel año se volvieron a realizar los oficios por la tarde, sin embargo la procesión eucarística del Viernes Santo quedó reducida: se realiza de forma ordenada, pero sin solemnidad y por el camino más corto, debido a que no está en consonancia con el carácter de la liturgia de la jornada que se centra en la Pasión del Señor y en la Cruz.

A partir del Concilio Vaticano II, el significado del monumento como sepultura del Señor queda relegado, y se aconseja erradicar todo símbolo que se relacione con ello. Los motivos de meditación han de ser la Eucaristía como memorial de la Muerte y Resurrección de Cristo, el Sacerdocio Ministerial como presencia de Cristo en el Mundo y el mandato del amor fraterno como respuesta. El Santísimo queda expuesto para la vela hasta la medianoche en que se cierra el templo, y al día siguiente se abre temprano.

<sup>5</sup> [www.semanasantaencalanda.com/putuntunes.html](http://www.semanasantaencalanda.com/putuntunes.html).

<sup>6</sup> CAMPA CARMONA, “El Monumento...” pp. 484-496

Sin embargo, se siguen manteniendo tradiciones relacionadas con el antiguo significado de como la visita a los Monumentos, que místicamente evocaba a las Marías ante el sepulcro. También las cofradías penitenciales hacen estación de penitencia ante el Santísimo llevando sus pasos que reflejan imágenes de la Pasión. Por ejemplo en Valladolid, el Jueves Santo, acuden varias cofradías a la Catedral para realizar la ofrenda del cirio, en la denominada procesión de Nuestra Señora de la Amargura o la estación de penitencia que hacen cofradías como La Pasión, Jesús Nazareno o Nuestra Señora de las Angustias.

También en muchos pueblos se está recuperando la tradición de los soldados que custodian el monumento, como entonces hicieron con el sepulcro de Cristo, así como los cambios de guardia o turnos; principalmente con el afán de recuperación de antiguas tradiciones y del patrimonio local que dan identidad a muchos municipios. Lo mismo ha ocurrido en alguna localidad con el Monumento del Santísimo Sacramento.

### EL MONUMENTO. SU ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN

El Monumento de Jueves Santo es una obra de arte efímero que contribuye a solemnizar el Santísimo Sacramento. Esta solemnidad no requiere gran aparato, pues con un sagrario o arqueta es suficiente, sin embargo la devoción que se ha desarrollado en torno a él ha ido aumentando su tamaño haciéndose cada vez más grandioso. Los Monumentos contribuían a la decoración en las iglesias para las funciones litúrgicas de la Semana Santa.

Es costumbre que se monte en un altar lateral o en una capilla, aunque a menudo también se encuentran en el mismo presbiterio. Las normas que usualmente se han dado para el montaje del Monumento especifican que se emplee un sagrario portátil o arqueta y se coloque en el centro. Se ordena que no haya cruz, reliquias o imágenes, excepto ángeles adoradores; tampoco custodias, cálices o copones, con la finalidad de no distraer a los fieles. Debe estar vestido con ornamentos blancos, que no haya paños negros ni se cubra la urna con velo blanco a modo de sudario. Sin embargo apenas se cumplen estas prescripciones, en los grandes Monumentos aparecen alegorías, profetas o imágenes de la Pasión. El tabernáculo ha de ser opaco y con una puerta que se pueda cerrar con llave. Aparecen representaciones alusivas a la Eucaristía, como el pelícano o escenas bíblicas que se relacionan con este tema. En las iglesias que disponían de custodia de asiento y tenían pocos recursos, se utilizaba ésta insertándose en el monumento.

El Ritual Romano-Seráfico describía como debía de montarse este aparato: “prepárese también en alguna otra capilla distinta otro Altar, que se llama Monumento, el cual se procura adornar con la mayor decencia y aparato posible, de dosel, colgaduras blancas, y frontal del mismo color: sobre el altar se podrán poner también flores y otras cosas que denotan solemnidad, pero no Reliquias ni Imágenes de Santos. Sobre algunas gradas puestas sobre el altar se pondrá una urna ó arquilla muy adornada, capaz de coger el Cáliz: dentro de esta urna se pondrá Corporal; las gradas se procurarán también adornar con cantidad de luces, según la posibilidad”<sup>7</sup>.

Los ritos de Semana Santa fueron muy bien acogidos por el pueblo fiel, ya que se requería su colaboración y participación tanto en los preparativos como para el desarrollo de actos. Para el Triduo Sacro era necesario cubrir los retablos, retirar los crucifijos y montar el Monumento. El montaje varía según la tipología que siga, si son de estructura fija, en madera lo realizan carpinteros, aunque son más comunes los pintores, ya que el ensamblaje era sencillo y destacaba más su efecto ilusorio. Otras veces el Monumento era montado por iniciativa del cura, camareras, mayordomas... que eran más sencillos, especialmente los que estaban formados por cortinajes o sargas pintadas. Independientemente de la tipología, el monumento se decoraba con un aspecto teatral, muy adornado y “lo más artísticamente posible”.

Los materiales empleados a menudo en el monumento eran caducos y perecederos permitiendo jugar con gran modalidad de formas. Se busca un impacto visual a través de un lenguaje familiar y de alcance popular como ocurría entonces en los espectáculos teatrales, donde a la vez se puede mezclar la realidad y la ficción, el efecto y el ilusionismo formados por trampantojos, tramoyas o colgaduras de tela.

Durante la Edad Media y hasta el siglo XVI el Monumento era un altar secundario decorado e iluminado de una forma sobria. A medida que fue aumentando la devoción a la Sagrada Eucaristía entre el pueblo, el Monumento fue adquiriendo mayor importancia. Se empieza a desarrollar la arqueta donde se deposita al Santísimo, elaborándose con materiales ricos y decorándose cada vez con mayor profusión y de acuerdo al gusto y las disposiciones de la parroquia. Primeramente serán las Catedrales las que tengan la iniciativa extendiéndose progresivamente al resto de iglesias.

En el Renacimiento las arquetas adquieren mayor importancia, relacionándose su decoración con el Sepulcro del Señor, en ellas aparece decoración de la Pasión. Se encontraban sobre un altar. Especialmente, es a par-

<sup>7</sup> RAON, pp. 242-258.



tir del Concilio de Trento cuando comienza a desarrollarse el monumento en su estructura. Los monumentos de la segunda mitad del siglo XVI desarrollan unas arquitecturas que son exentas y están formadas por arcos triunfales monócromos de gusto clasicista. Se vinculan con los catafalcos que se montaban para las honras fúnebres de la realeza. Destacan las estructuras de tipo turriforme, recordando a las custodias de asiento, son de madera, de planta centralizada y están jaspeados de color blanco y dorado. En cierto modo, estas estructuras también procuran hacer referencia al templo de Salomón porque es donde estuvo el arca de la alianza. Se iluminan con muchas velas y constantemente está perfumado por el incienso.

A partir del siglo XVII el Monumento se desarrolla todavía más de acuerdo con los gustos barrocos, expresa un sentimiento de triunfo así como de esplendor. Sigue su esquema básico y se realizan por parte de grandes artistas, que se encuentran relacionados con la corte madrileña, dibujos y modelos para los conventos e iglesias que lo requieren, servirán de referente a pintores y escultores de menor relieve que copiarán los más exitosos y lo extenderán por toda la península.

Se realizan auténticos espacios ilusorios donde aparecen elementos arquitectónicos como columnas, realizadas con materiales dúctiles como madera encolada con tela, también telones pintados sobre lienzo o sarga, estopa, cartón, papeles, cal o escayola entre otros que indican un carácter modesto pero que sirven para imitar mármoles, jaspes, bronce y dorados. Pretenden conseguir de forma fácil la vistosidad y aparatosidad. A diferencia de los del siglo XVI, en este momento aparecen colores vivos, pinturas que representan escenas de la pasión y que finalmente se complementan con los actores, animados o inanimados; y también las velas, lámparas, flores, las ofrendas que el pueblo realizaba, acompañado de la liturgia con los símbolos que realizaba el sacerdote juntamente con la música y los cantos apropiados.

Sin duda el sagrario o el arca siguen siendo el centro más importante ocupando el lugar principal, adquiere valor propio pues está realizado con buenos materiales, puede ser una caja de madera dorada o metálica pero tiene una elaboración especial. A él se suele llegar a través de un graderío con varios peldaños.

Se pueden destacar dos tipos de arquitecturas para acoger la Eucaristía, por un lado está el monumento turriforme que ya se había empleado en el siglo XVI, de planta centralizada y que se desarrolla en altura con varios cuerpos asemejándose a las custodias de asiento, baldaquinos o doseles. Sirve de ejemplo el monumento de la Catedral de Sevilla, cuyo primer cuerpo data del XVI, pero en este momento se desarrolla en altura, y



Monumento de la Catedral de Valladolid, formado por un sagrario de plata y la Custodia turriforme de Juan de Arfe. Fotografía: Miguel Herguedas Vela.

también el de la Catedral de Córdoba. Este tipo de arquitectura efímera se empleó mucho en los catafalcos de los miembros de la realeza.

Otro tipo de Monumento arquitectónico conservado es el de nave profunda, que consiste en una sucesión de telones, rasgados por un vano, que crean un efecto de perspectiva acelerada. El primero tiene la función de frontispicio e imita a un arco de triunfo. En los telones se fingen columnas, pilastras, arcos, bóvedas... El primer telón suele tener puertas para abrir el Monumento o cerrarlo. En muchos casos no se desmonta y se mantiene cerrado durante todo el año. Se conservan varios monumentos de este tipo en varios pueblos de la provincia de Zaragoza, como el de Ateca, Fuentes de Ebro, Carenas o Ibdes<sup>8</sup>. En estos monumentos de mediados del XVIII, cuya decoración es algo tosca, destaca el repertorio iconográfico donde aparecen escenas de la Pasión de Cristo, los *Arma Christi*, y profetas del Antiguo Testamento, éstos llevan sobre su cabeza una filacteria que permite su identificación.

En la mayoría de iglesias el Monumento estaba colocado en un lateral y se aprovechaba un retablo o un altar secundario. Las iglesias que no disponían de recursos instalaban un trampantojo, que imitaba arquitecturas y solía tener escenas de la pasión o sus símbolos. En otras iglesias se reaprovechaban tabernáculos como ocurría por ejemplo en Villanueva de los Caballeros (Valladolid)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> CALVO RUATA y LOZANO LÓPEZ, pp. 95-137.

<sup>9</sup> ALONSO PONGA, pp. 29-36.

Avanzada la segunda mitad del siglo XVIII se impone el gusto neoclásico, en el caso del monumento ocurre igual que con otras estructuras arquitectónicas, existe una depuración de formas y de decoración. Los Monumentos de Jueves Santo, adoptan esta decoración a finales de siglo y se sigue empleando entrado el siglo XIX. La variación se observa en la estructura, las columnas muestran sus fustes jaspeados de color oscuro, capiteles dorados y también los entablamentos, predominan los colores albayalde fino, azul de Prusia, “mermelón” o “carmesí”. No obstante aparecen los mismos temas pasionales, representados en los mismos lugares así como los profetas, ángeles o Arma Christi. Como ejemplo destaca el monumento de la localidad oscense de Biscarrués<sup>10</sup>, recientemente recuperado; y el de Santa María de Bermeo, en Bilbao<sup>11</sup>.

A partir de mediados del siglo XIX hay un intento de recuperar la figura del Monumento con una grandiosidad inusitada. Estos Monumentos tienen escaso valor artístico y se encuentran en numerosas localidades, en cierto modo hay una competitividad entre los pueblos por hacer el más llamativo y ostentoso<sup>12</sup>, y muchas de ellas lo realizan *ex novo*.

Las estructuras del monumento decimonónico evocan el gusto romántico: están inspirados en los historicismos lo cual se observa en el empleo de una decoración principalmente inspirada en el arte gótico, arcos ojivales, pináculos, cresterías, gabletes..., aparecen en los de tipo turriforme, como el de la Catedral de Jaén; en los de nave profunda como el de San Martín del Río, en Teruel, realizado por el pintor Salvador Gisbert<sup>13</sup>. También destaca el monumento de Ventosa de la Cuesta, en Valladolid, es un trampantojo que imita a una gloria con ángeles y tiene un sistema de tramoya que permite hacerlo más escenográfico. Destacan de esta época, en algunos pueblos dos figuras de soldados romanos recordadas y pintadas que se colocaban para hacer la guardia en el Monumento.

A principios del siglo XX las escenografías se van quedando desfasadas y en muchos lugares los monumentos arquitectónicos, debido a los costes que acarrea su mantenimiento y montaje van empezando a ser sustituidos por unos monumentos que están más de acuerdo con los preceptos que la Iglesia mandaba, consistentes en un graderío donde se ponían las velas, flores y demás tipos de ofrendas y una serie de cortinajes y velos colocados a modo de dosel sobre el sagrario, que se encuentra en la parte superior del graderío. También aparecen glorias realizadas en metal, alrededor del tabernáculo, como elemento decorativo.

El Concilio Vaticano II (1959-1962), produce un cambio radical, recomendó no perder de vista la sobriedad y austeridad que corresponden a la liturgia de estos días, evitando o erradicando cualquier forma de abuso. En el Monumento no se deben de exponer los objetos de lujo y además se aconseja evitar todo aquello que induzca a la sepultura del Señor por ser anacrónico.

Los Monumentos contemporáneos actualmente, en su mayoría, siguen más o menos una unidad estilística. Son creaciones sencillas, formadas por el altar donde se coloca el sagrario. Suele haber unas cortinas que sirven para tapar el retablo o la pared en donde se encuentra. También pueden aparecer citas bíblicas o propaganda de alguna institución como por ejemplo Cáritas. La temática pasionista ha sido desplazada del todo predominando una temática eucarística que se manifiesta en una mesa, colocada ante el sagrario, cuyo fin es imitar a la de la Última Cena, se colocan los platos, vasos y alimentos con una simbología apropiada como son las espigas, unos trozos de pan junto con unos racimos de uvas o un cántaro de vino, entre otras muchas, como puede ser el huevo que simboliza la eternidad. Pero además de las flores que adornan siempre, las velas que se ofrecían al Santísimo no han faltado nunca. Las Catedrales o iglesias que conservaban tabernáculos o arquetas de gran valor y en cierto modo les servía de identificación, han sido más reticentes a su eliminación.

Este cambio se realizó para acercar la liturgia a los fieles sin embargo se perdieron las tradiciones que tenían lugar en torno al monumento. Ahora se convierten en un lugar de meditación en torno a la Eucaristía por lo que todo el aparato con que estaban formados, en la actualidad ha sido retirado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PONGA, José Luis. “Rituales de la Semana Santa”. En *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. ALONSO PONGA, José Luis (Coord.). Valladolid: Grupo Página, 2003. pp. 29-36.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia. “El Monumento al Santísimo Sacramento de Biscarrués”. En *Revista La Hoya de Huesca*. Número 10, Abril de 2007, pp. 12-13.
- CALVO RUATA, José Ignacio y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos. “Los Monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. En *Artigrama*. Número 19. 2004, pp. 95-137.

<sup>10</sup> ANTORANZ ONRUBIA, pp.12-13.

<sup>11</sup> ZORROZUA SANTISTEBAN, pp. 257-272.

<sup>12</sup> ALONSO PONGA, pp. 29-36.

<sup>13</sup> CALVO RUATA y LOZANO LÓPEZ, pp. 95-137.

- CAMPA CARMONA, Ramón de la. "El Monumento de Jueves Santo. El caso de la Catedral de Sevilla". En *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales (13-15 Abril, 2007)*. Sepúlveda, Segovia: Cofradía del Corpus de Sepúlveda, D. L. 2008, pp. 484-496.
- "La Semana Santa en la Catedral de Sevilla. Excepciones y peculiaridades". En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. ALONSO PONGA, José Luis (Coord.). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 245-252.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madrid: I611 (ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, 1994). p. 762.
- MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (Coord.) y José SÁNCHEZ HERRERO. *La Semana Santa en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, pp. 197-198.
- RAON, Fr. Antonio (OFM). *Ritual ROMANO-SERÁFICO en que se ponen clara, y sucintamente todas las Rubricas, y ceremonias de la Missa, assi rezada como cantada. Oficios de Semana Santa y demás funciones Eclesiásticas*. Pamplona: Alfonso Berruguete, 1739. p. 243.
- RIBERA, Luis (CMF); *Misal Diario latino-español y devocionario*. Barcelona: Regina, 1957, pp. 445-455.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen. "El Monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)". *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Número 21. 2002, pp. 257-272.



# LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO COFRADE COMO IMAGEN E IDENTIDAD. ARTE, FERVOR Y RELIGIOSIDAD EN LA ALPUJARRA ALMERIENSE: EL CASO DE BERJA (ALMERÍA)

Juan Manuel Martín Robles

UNIVERSIDAD DE JAÉN

CENTRO VIRGITANO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

Población que fuese la primera sede del Varón Apostólico San Tesifón<sup>1</sup>, compañero de San Indalecio y San Segundo, fundadores los tres, según la tradición, de la actual Iglesia almeriense<sup>2</sup>, la religiosidad popular en Berja (Almería) puede rastrearse, documentalmente, desde finales del siglo XVI. Cuando, recuperada la ciudad, espiritual que no materialmente, del último alzamiento de la población morisca de Las Alpujarras<sup>3</sup>, se instituía la Cofradía de la Vera Cruz<sup>4</sup>.

La erección de Hermandades<sup>5</sup> y el fervor que el pueblo virgitano profesaría, en paralelo al culto a su excelsa patrona, la Virgen de Gádor, y a la Eucaristía<sup>6</sup>, hacia iconografías pasionistas de raigambre popular, como el “Nazareno” o la “Dolorosa”, propiciaban, tras dirimirse las hostilidades, tempranos atisbos de recuperación de los tradicionales cultos de Semana Santa. Como señalase Campos Reyes, “la Semana Santa de la ciudad de Berja, enclavada en la Baja Alpujarra almeriense, remonta sus orígenes al último cuarto del siglo XVI, con la llegada de los repobladores, tras la guerra de los moriscos. La primera corporación pasionista en constituirse, erigida en 1584, sería la Cofradía de la Vera Cruz, hermandad de las denominadas ‘de sangre’. Poco después, en 1629, tenemos constancia

de la existencia de una Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, erigida el siete de agosto de aquel año corporación que con el tiempo veneraría, además de a su titular, a la advocación de Jesús Nazareno”<sup>7</sup>.

A partir de entonces, durante siglos, y siempre inspirada la población virgitana por el entusiasmo popular y el espíritu barroco afín a sus celebraciones, en los diferentes templos y ermitas de Berja se irían atesorando imágenes a las que, durante las jornadas de reflexión cristiana sobre los padecimientos y muerte de Cristo, el pueblo daría culto.

Como sucediese en casi todo el territorio nacional, este proceso sería bruscamente interrumpido en el verano de 1936, cuando los primeros actos de rebeldía contra la Iglesia se dirigían hacia las centenarias imágenes pasionales.

## IGLESIA Y PATRIMONIO EN BERJA DURANTE LA GUERRA CIVIL

Las primeras jornadas del alzamiento militar de 1936 depararon, para la provincia almeriense, un acervado movimiento anticlerical<sup>8</sup> agudizado por “el apoyo

<sup>1</sup> TAPIA, pp. 71-77.

<sup>2</sup> LÓPEZ MARTÍN, p. 79.

<sup>3</sup> El marcado carácter ideológico de aquella revuelta provocaría una desmesurada represión de eclesiásticos y cristianos viejos, martirizados hasta su muerte por defender su religión, y el ataque a los principales símbolos del dominio cristiano: las iglesias y su patrimonio. En el caso de Berja, tras el asedio y aniquilación de la población que en las torres-fuertes y en la parroquial se cobijasen ante las bárbaras acometidas, los sublevados se ensañaron con el principal símbolo de la fe de aquella próspera población cristiana: la iglesia de La Encarnación –hoy parroquial de La Anunciación– y su Patrimonio. Como relatase Mármol Carvajal, en el primer día de Navidad de 1568, “destruyeron y robaron la iglesia, deshicieron los

altares, patearon las aras, los cálices y corporales, derribaron el arca del Santísimo Sacramento, tomaron un Cristo crucificado y, con voz de pregonero lo anduvieron azotando por toda la iglesia, y haciéndolo pedazos a cuchilladas lo arrojaron después en un fuego donde tenían puestos los retablos y las imágenes, y derribando una imagen de bulto de Nuestra Señora, que estaba sobre el altar mayor, la arrojaron por las gradas abajo” (fol. 77 v.).

<sup>4</sup> GIL, pp. 155-166.

<sup>5</sup> LÓPEZ MUÑOZ, p. 226.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ, “El culto eucarístico...”, pp. 362-367.

<sup>7</sup> CAMPOS, “La venerada...”, p. 751.

<sup>8</sup> QUIROSA-CHEYROUZE, *Almería...*, pp. 47-76.

de la mayoría de las jerarquías eclesiásticas al bando insurrecto”<sup>9</sup>. Las persecuciones y ejecuciones de religiosos y religiosas<sup>10</sup>, se sucedieron entre los meses de julio y octubre. El rico Patrimonio Cultural conservado durante siglos en iglesias, capillas y ermitas sufrió igualmente los estragos de aquel movimiento antirreligioso que sacudió la provincia en los primeros días de la contienda: “el odio desaforado de las hordas fue tremendo y totalmente incontrolado. La pérdida de obras de arte y documentación histórica incalculable. Apenas sí en algunas parroquias de los pueblos se pudieron salvar algunas imágenes y retablos, así como alguna documentación de sus archivos. En la mayor parte de los pueblos destruyeron los retablos, quemaron las imágenes y los archivos”<sup>11</sup>.

Aquella devastadora oleada indiscriminada, en la que el pueblo embravecido no supo distinguir la calidad artística de las imágenes de su componente religiosa, provocó en la capital almeriense la pérdida de gran número de obras de Arte<sup>12</sup>. También en la Baja Alpujarra los edificios religiosos fueron objetivo de la masa desordenada y enloquecida, y aquel julio del 36, “los templos y las ermitas, hasta la más pequeña, ya habían sido saqueados, quemados y destruidos, altares, retablos e imágenes ya habían sido destruidos y los que no lo fueron en los últimos días de julio, lo fueron después”<sup>13</sup>.

Como ya quedo apuntado, Berja no fue una excepción en aquel proceso de destrucción incontrolada. Fechas de aciago recuerdo, durante los últimos días del mes de julio de 1936 tenía lugar una cadena de sucesos<sup>14</sup> de infaustas repercusiones para nuestro Patrimonio sacro, en general, y para la Semana Santa virgitana, en particular.

Un numeroso grupo de exaltados, protagonistas de hechos incomprensibles al margen del caos ideológico que en aquellos momentos se vivían en España, asaltaban los principales edificios religiosos repartidos por nuestra geografía urbana, los profanaban y destruían todo el Patrimonio en ellos atesorado. Tal cual recordase un testigo presencial del asalto al templo parroquial de La Anunciación, “la turba ebria y feroz, lo irrumpe todo y todo lo mancha. Una de sus tardes, la Bestia enloquecida, asalta la Iglesia Parroquial. Suenan las campanas en un repique siniestro de ‘Misa Negra’; el templo es volcado, derramado, expoliado. Incendian retablos, profanan imágenes, arrastran ornamentos, rasgan misales y el órgano, con un quejido inmenso, muerte

de gigante, lanza su postrer sonido y es echado a tierra. El polvo, el estruendo, los disparos contra los símbolos religiosos, excitan a la plebe que grita hasta enloquecer”<sup>15</sup>.

Las tallas de la *Virgen de la Soledad*, venerada por los fieles virgitanos desde 1588<sup>16</sup>, y el *Cristo de las Misericordias*, ambas utilizadas durante las celebraciones pasionistas que en el santuario de Nuestra Señora de Gádor se verificaban, fueron pasto de las llamas en las que también se consumiese la imagen barroca de la titular mariana de aquella ermita<sup>17</sup>. El Nazareno, un Cristo Yacente, un San Juan Evangelista y la Dolorosa a los que se daba culto en la iglesia parroquial de La Anunciación, protagonistas centenarias<sup>18</sup> de los actos penitenciales que, en recuerdo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, tenían lugar en Berja durante las jornadas del Jueves y Viernes Santo, quedaban reducidas, como todo el Patrimonio Sacro, a cenizas<sup>19</sup>.

Habría de iniciarse entonces un largo proceso de recuperación patrimonial del cual será estrella absoluta el pueblo, quien inspirados por su amor a las imágenes referentes de la tradición cristiana, y a pesar del momento de carestía económica acuciante, devolvía el antiguo esplendor a la Semana Santa de Berja.

### FERVOR POPULAR, SEMANA SANTA Y RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO COFRADE EN BERJA DURANTE LAS DÉCADAS CENTRALES DEL SIGLO XX

Finalizado el enfrentamiento fratricida que asoló España entre 1936 y 1939, la Iglesia española había de disponerse a su pronta recuperación, material y espiritual. En el caso particular de Berja, similar al de otras localidades, era tiempo de recuperar el vasto Patrimonio que ornaba sus templos, tesoros de incalculable valor artístico, y todas aquellas imágenes que durante la Semana Santa, y hasta hacía tan sólo unos años, hacían estación de penitencia, acompañadas del pueblo fiel, por las calles virgitanas.

Las primeras representaciones pasionales que se recuperarían, gracias a donaciones desinteresadas, y al margen de la Iglesia oficial, serían aquellas a las que, desde antiguo, el pueblo de Berja había profesado una devoción particular: el *Cristo de las Misericordias* (circa 1940), imagen de serie, realizada en pasta de madera

<sup>9</sup> QUIROSA-CHEYROUZE, “Anticlericalismo...”, p. 190.

<sup>10</sup> MONTERO, pp. 272-406.

<sup>11</sup> LÓPEZ MARTÍN, p. 115.

<sup>12</sup> GARCÍA, pp. 229-243.

<sup>13</sup> TAPIA, p. 378.

<sup>14</sup> RUIZ, *De la II República...*, pp. 140-144.

<sup>15</sup> Extracto del Protocolo I del año 1940, reproducido en CAMPOS, “La Virgen...”, p. 210.

<sup>16</sup> SÁNCHEZ, “Los Mínimos...”, pp. 569-570.

<sup>17</sup> CAMPOS, “La Virgen...”, pp. 199-216.

<sup>18</sup> Una aproximación histórica a estas imágenes en: CAMPOS, “La venerada...”, p. 761; SÁNCHEZ, “El culto a la Virgen...”, s/p; SÁNCHEZ, “El Santo...”, s/p; y TAPIA, pp. 180 y 367.

<sup>19</sup> Sobre la destrucción del Patrimonio religioso virgitano durante las primeras jornadas de la guerra civil vid. RUIZ, *De la II República...*, pp. 142-144; y VILLALOBOS Y LÓPEZ, p. 42.

policromada, probablemente proveniente de alguno de los obradores olotinos contemporáneos, que era donada por don José Moreno González, tras la Guerra Civil, al santuario ubicado en las estribaciones de la Sierra de Gádor; *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (1941); y *Nuestra Señora de los Dolores* (circa 1941-1942). Dos imágenes, estas últimas, que marcarán el resurgir del sentir cofrade durante las décadas centrales del siglo XX entre los virgitanos.

Advocación con fuerte arraigo popular en Berja, documentado en la parroquia de San Juan Bautista de Benejí desde mediados del siglo XVII<sup>20</sup> y en la de La Anunciación desde los primeros años del XVIII, la figura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* fue, tras la imagen de *Nuestra Señora de Gádor*, una de las primeras iconografías que se recuperarían en nuestra ciudad durante la posguerra. Sería gracias a la desinteresada acción del farmacéutico don Miguel Navarrete Megía<sup>21</sup>, quien en 1941 costeaba y donaba a la iglesia parroquial virgitana la imagen nazarena que aquel año ejecutaba Eduardo Espinosa Cuadros (Granada, 1884-1956). Bella talla neobarroca, de Cristo con la cruz auestas, en la que quedaría patente el delicado trabajo y el fervor del imaginero granadino. Una imagen en la que quedaban resumidas las palabras de San Juan, “cargado con la cruz, salió hacia el lugar llamado ‘la calavera’, en hebreo ‘Gólgota’” (Jn. 19, 17).

Poco después de la llegada a Berja del Nazareno, referente clásico de la escultura de Espinosa Cuadros como último vástago de la escuela barroca granadina, la iglesia de La Anunciación recibía una nueva donación que engrandecería la Semana Santa local. Entre 1941 y 1942, doña Julia Gallardo Gallardo<sup>22</sup> regalaba al templo parroquial, para que acompañase en su desfile procesional a *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, una talla de *Nuestra Señora de los Dolores*. Imagen de candelero, de autor desconocido, que adquiriría en los talleres Roura de Madrid.

Primera imagen mariana que realizaría, tras la finalización de la Guerra Civil, estación de penitencia en Berja durante las luctuosas jornadas de rememoración de la Pasión y Muerte de Cristo, recuperándose así la centenaria devoción a la Madre de Dios en esta advocación pasional<sup>23</sup>, la talla virgitana, vestida según el luto imperante en la corte de Felipe II, responde iconográficamente, tal como señala el argenteo corazón inflamado cruzado por siete espadas que luce en su pecho, a la Virgen en sus Siete Dolores. Resumen de aquellos momentos en los que, por Jesús, María sufriría como Madre: la

Circuncisión, momento en el que Simeón ya aventurase a María que una espada le atravesaría el corazón (Lc. 2, 35); la Huida a Egipto; la pérdida del Niño Jesús en el Templo; el momento de ser cargado con la Cruz; la Crucifixión; el Descendimiento de la Cruz y el Entierro de Cristo.

Tan sólo unos años después de la llegada a la parroquia virgitana de estas imágenes se constituía, en 1947, la primera agrupación nazarena fundada en Berja tras la contienda civil: la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad. Al amparo de ésta se continuaba, gracias nuevamente al entusiasmo del pueblo, el proceso de recuperación de iconografías existentes con anterioridad, y con éstas el de las celebraciones de Semana Santa.

El fervor popular, junto al auge cofradiero que en nuestra ciudad se vivía durante los primeros años de la posguerra, llevarían a don Francisco Antonio Sánchez Cabrera, don Lorenzo Cara Prados, don Ricardo García Torres, don Antonio Fernández López y don Diego Moya Villegas, primeros componentes de la Junta de Hermandad de la cofradía señalada<sup>24</sup>, a encargar al artista Nicolás Prados López (Granada, 1913-1990) una imagen de *Cristo yacente*.

Cristo tumbado sobre lecho mortuorio, este yacente es traslación plástica de los relatos del momento en el que, tras ser descendido del madero por José de Arimatea y Nicodemo, el cuerpo inerte de Jesús es depositado, sobre el terreno rocoso del Gólgota, a los pies de la cruz, para ser envuelto en un sudario (Mc 15, 46; Mt 27, 59-60; Lc 23, 53), antes de ser trasladado al sepulcro. Reinterpretación, inspirada por el espíritu clásico que supo infundir Prados a toda su producción<sup>25</sup>, del modelo de Cristo muerto que Gregorio Fernández crease para la iglesia de San Miguel y San Julián, de Valladolid, el *Cristo yacente* tallado para la cofradía virgitana se sufragaría con los donativos obtenidos de la colecta popular que los citados señores llevaron a cabo en todos los barrios de nuestra ciudad<sup>26</sup>.

La fundación de la Hermandad del Santo Sepulcro daba nuevos aires a los desfiles procesionales en Berja. El pueblo tomaba nuevamente la iniciativa en la celebración popular, y ello no hacía sino engrandecer los cultos públicos, favoreciendo nuevas donaciones.

Testigo directo del fervor con el que los virgitanos veneraban, durante la estación penitencial del Viernes Santo, a la imagen de *Cristo yacente*, en 1953 donaba don

<sup>20</sup> SÁNCHEZ, “El dulce...”, pp. 30-33.

<sup>21</sup> BENAVIDES, p. 289; y CAMPOS, “La venerada...”, pp. 754-755.

<sup>22</sup> CAMPOS, “La venerada...”, 759.

<sup>23</sup> “La devoción virgitana a Nuestra Señora de los Dolores es antigua y, hasta ahora, su constancia documental la registramos al menos desde principios del siglo XVIII”, SÁNCHEZ, “El culto a la Virgen...”, s/p.

<sup>24</sup> VILLALOBOS IBARRA, s/p; y RUIZ, *Berja...*, p. 178.

<sup>25</sup> Sobre la producción del imaginero granadino señalaría el profesor Sánchez-Mesa que, “ofrece un sereno equilibrio entre la búsqueda de formas plásticas personales, fundamentalmente en la estilización y en el lirismo que le inspira el natural, y la emoción asimilada que le produce el estudio y la contemplación de los maestros del pasado”.

<sup>26</sup> CARA, s/p.

José María Mantilla y Pérez de Ayala a la Hermandad del Santo Sepulcro una talla de la *Virgen de la Soledad*. Imagen debida a la gubia del escultor, y monje jerónimo, José María Aguilar Collados, fray José María de Madrid (Madrid, 1909-Palma de Mallorca, 1992), quien, para “mayor gloria de María Santísima”, finalizaba la bella pieza aquel mismo año<sup>27</sup>.

Talla completa en madera ricamente policromada y estofada, atendiendo el artífice a técnicas tradicionales, en esta imagen se mostraría Aguilar deudor de las nuevas corrientes escultóricas religiosas, lo que le llevaría a alejarse, a pesar de tratarse de una escultura aún en línea con los modelos neobarrocos imperantes, del abatimiento físico y la expresión afligida que caracterizará a la representación historicista de la Soledad de María<sup>28</sup>. Una iconografía, no reflejada en los evangelios canónicos, que se convertiría rápidamente en una de las imágenes con mayor devoción de la Semana Santa virgitana.

También los barrios menos favorecidos de Berja quisieron participar de aquel movimiento de recuperación patrimonial que durante las décadas centrales del siglo XX se convertía en motor principal de la religiosidad popular local. Movidos por el incipiente movimiento cofrade que se respiraba en la ciudad, gracias al cual se iban recuperando todas aquellas imágenes que antaño hiciesen estación de penitencia durante los días santos, las feligresías de los barrios de Benejí y Alcaudique se sumaban a la recuperación del Patrimonio perdido.

La carestía general de recursos económicos de los habitantes de aquellos anejos no sería impedimento para participar de aquel fenómeno. Los talleres de imaginería “El Arte Cristiano” de Olot procuraban<sup>29</sup>, gracias a la producción de imágenes de pasta de madera<sup>30</sup> policromada en serie, la solución idónea a aquellas asociaciones espontáneas que en los barrios virgitanos surgían para dotar a sus templos de imágenes procesionales.

Así, a la iglesia de San Juan Bautista, de Benejí, llegaba, por donación anónima, una nueva imagen del *Santo Cristo de Cabrilla* (circa 1949), titular al que se veneraba en aquel templo desde el siglo XVI<sup>31</sup>. Mientras tanto ya en los albores de la década de 1960, a la parroquia de San Isidro Labrador de Alcaudique, eran donados el grupo de la *Entrada Triunfal de Nuestro Padre*

*Jesús en Jerusalén* (1960), según modelo de los escultores Jaume Martrus i Riera (Manresa, 1889-Barcelona, 1966), quien llevaría a cabo, entre 1925 y 1929, la imagen de *Jesús sobre la burra*, y Joaquim Claret i Vallès (Camprodon, 1879-Olot, 1964), autor de las figuras secundarias que forman este misterio, ejecutadas entre 1940 y 1944; y la imagen de un *Resucitado* (1960). Iconografías, adquiridas en Zaragoza, hasta donde el grupo de feligreses se desplazaban para adquirirlas con los donativos recogidos entre los vecinos, que pronto protagonizaban los desfiles procesionales del Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección.

Con la adquisición de la talla de *San Juan Evangelista* (1963), imagen que la Junta de Hermandad del Sepulcro encargaba al imaginero ayamontino José Andrés Antúnez, se cerraba esta primera etapa de recuperación del fenómeno pasional y del Patrimonio cofrade en Berja. Un momento en el que el fervor de un pueblo, y la querencia de éste hacia la manifestación popular de sus creencias, procuraban una rápida recuperación de las imágenes que habían de protagonizar las celebraciones de Semana Santa.

En un segundo resurgir del fenómeno cofrade virgitano, inspirado ya no tanto en la acción espontánea del fervor popular, sino en el fenómeno asociacionista vinculado a la Semana Santa actual, en 1990, tras un largo proceso de madurez de la Semana Grande virgitana, y al calor de nuevas hermandades que ahora surgían como aglutinadoras de todo el sentir popular, la iconografía pasional de nuestro templo parroquial se enriquecía con la imagen de la *Verónica* (1990).

Tras la llegada de esta talla, realizada por el imaginero Antonio Barbero Gor (Granada, 1935), con la fundación de jóvenes agrupaciones cuyo principal referente será la celebración pasionista sevillana, se iniciaba un proceso de renovación estética en las imágenes procesionales. Si hasta entonces habían recurrido las cofradías virgitanas a los cercanos, y reputados, talleres de imaginería granadinos, o a la socorrida industria de Olot (Gerona), adquiriéndose durante los difíciles años de la posguerra numerosas piezas salidas de los talleres “El Arte Cristiano”, con la aparición de nuevas cofradías en los años noventa del pasado siglo XX, la Semana Santa

<sup>27</sup> MARTÍN, pp. 211-228.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ REAL, pp. 12-58.

<sup>29</sup> En 1880 Josep Berga i Boix, Joaquim Vayreda y Valentí Carrera fundan la empresa “El Arte Cristiano”, firma dedicada a la creación en serie de imágenes religiosas y complementos, como capillas y altares. Para “El Arte Cristiano” trabajarían durante los primeros años, a petición expresa del taller, escultores catalanes de primera fila como Miquel Blay, Josep Llimona o Venanci Vallmitjana. Aunque gracias a la calidad de las imágenes realizadas la empresa ganaría numerosos premios en exposiciones universales durante los últimos años del siglo XIX, la época dorada para la empresa olotense comenzaría tras la finalización de la guerra civil

española (1939), momento que se dilataría hasta la década de los sesenta.

<sup>30</sup> Pasta elaborada con yeso, agua y cola de conejo, el cartón-madera, material ligero y resistente al mismo tiempo, fue inventado por el restaurador catalán Ramon Puigmitjà y Badosa en 1884. Gracias a la prerrogativa concedida por la Sagrada Congregación de Ritos e Indulgencias con fecha uno de abril de 1887, el cartón-madera se considera un material noble y venerable, por lo que las imágenes realizadas con éste pueden recibir indulgencias por parte de la Iglesia y ser expuestas al culto. *Vid.* Brufau, pp. 3-4.

<sup>31</sup> SÁNCHEZ, “El Santo...”, pp. 11-13.



de Berja sufrirá un particular proceso de “sevillanización”, similar al vivido en la capital durante la década de los ochenta. Atendiendo al gusto de las jóvenes cofradías que entonces se fundasen, llegarán a Berja las imágenes de *María Santísima de la Amargura* (1993) y el *Cristo de la Buena Muerte* (1995), obras de José Manuel Bonilla Cornejo (Sevilla, 1961); *María Santísima de las Mercedes* (1996), *María Santísima del Amor y la Esperanza* (1996) y *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli* (1996), debidas a la gubia de Ángel Rengell (Sevilla, 1969).

Ya en nuestro siglo, como muestra de la total vigencia en nuestra población del fervor pasional, nuevas imágenes se han adquirido por nacientes asociaciones religiosas, actualmente en vías de transformarse en cofradías. Este será el caso del *Cristo de la Misericordia* (2007), titular de la Pre-Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Misericordia y María Stma. de la Victoria debido a la mano del joven imaginero Luis Sergio Romero Torres (Puente Genil (Córdoba), 1977).

## BIBLIOGRAFÍA

- BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. “Entre el Arte y la religiosidad popular: Eduardo Espinosa Cuadros”. En *Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular*. Coords. RUIZ FERNÁNDEZ, José y Valeriano SÁNCHEZ RAMOS. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 271-290.
- BRUFAU, E. “La otra ciudad de los santos”. En *Catalunya Cristiana, setmanari d'informació i de cultura religiosa*, 1524 (4/12/2008), pp. 3-4.
- CAMPOS REYES, Antonio. “La venerada imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Berja: Génesis de la primera cofradía erigida tras la incardinación de la ciudad a la Diócesis de Almería”. En *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*. Coord. Juan ARANDA DONCEL. Pozoblanco: Ayuntamiento – Hermandad de Jesús Nazareno, 2007, pp. 751-790.
- “La Virgen de Gádor: destrucción de la primitiva imagen y realización de la actual”. En *Farua, revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, 3, 2000, p. 210.
- CARA MORENO, Diego. “Notas para la Historia de la Hermandad del Santo Sepulcro, N.ª S.ª de la Soledad y San Juan de la Palma de Berja”. En *Viernes Santo*. Almería: Hermandad del Santo Sepulcro, N.ª S.ª de la Soledad y San Juan de la Palma de Berja, 1999, s/p.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Inmaculada. “La destrucción artística de Almería en la Guerra Civil: imágenes de tradición almeriense”. En *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, II-12, 1992-1993, pp. 229-243.
- GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Cofradías y Hermandades en la Almería Moderna (Historia y documentos)*. Albolote: Grupo Editorial Universitario, 1997.
- LÓPEZ MARTÍN, Juan. *La Iglesia de Almería y sus obispos*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses – Caja Rural, 1999.
- LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. “Cofradías y hermandades en el suroeste almeriense (siglo XVIII)”. En *Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular*. Coords. RUIZ FERNÁNDEZ, José y Valeriano SÁNCHEZ RAMOS. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 217-241.
- MARMÓL CARVAJAL, Luis. *Historia del Rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*. Málaga: Juan Rene, 1600.
- MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. “Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La *Virgen de la Soledad*, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)”. En *Farua. Revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*. 12, 2009, pp. 211-228.
- MONTERO MORENO, Antonio. *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*. Madrid: BAC, 1999.
- QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael. “Anticlericalismo en Almería (1936-1939)”. En *Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular*. Coords. RUIZ FERNÁNDEZ, José y Valeriano SÁNCHEZ RAMOS. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 189-195.
- *Almería, 1936-1937. Sublevación militar y alteraciones en la retaguardia republicana*. Almería: Universidad, 1996.
- RUIZ FERNÁNDEZ, José. *Berja durante la época de Franco (1939-1975)*. Almería: Arráez, 2003.
- *De la II República a la Guerra Civil: Berja 1931-1939*. Almería: Arráez, 1999.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “Introducción”. En *Nicolás Prados López. Esculturas* (Catálogo de Exposición). Granada: Universidad, 1984, s/p.
- SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. “El culto a la Virgen de los Dolores en la Berja del siglo XVIII”. En *Jueves Santo. Boletín Semana Santa 1997*. Almería: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Virgen de los Dolores, 1997 (sin paginar).
- “El culto eucarístico en la Berja Barroca. Una propuesta de análisis para el ámbito granadino”. En *La Religiosidad popular y Almería : actas de las III Jornadas*. Coords. SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano y José RUIZ FERNÁNDEZ. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 357-392.
- “El dulce nombre de Jesús Nazareno de Berja”. En *Semana Santa Berja 1999*. Almería, Imprenta Úbeda, 1999, pp. 30-33.
- “El Santo Entierro de Berja (siglos XVII-XVIII)”. En *Viernes Santo. Boletín Semana Santa 1998*. Almería: Hermandad del Santo Sepulcro, N.ª S.ª de la Soledad y San Juan de la Palma de Berja, 1998 (sin paginar)
- “Los Mínimos de San Francisco de Paula y el Santuario de Nuestra Señora de Gádor en Berja (Almería)”. En *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera*

- (Almería). Coord. Valeriano SÁNCHEZ RAMOS. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 539-580.
- SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. *María Santísima de Gádor, 400 años de historia mariana*. Berja: A. Montes, 1994.
- SÁNCHEZ REAL, Javier. "Iconografía de la Soledad". En *Semana Santa Berja 1995*. Almería: Imprenta Úbeda, 1995, pp. 12-58.
- TAPIA GARRIDO, José Ángel. *Historia de la Baja Alpujarra (Berja, Adra y Dalías)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1989.
- VILLALOBOS, Enrique y LÓPEZ, José. *Vicisitudes históricas de Berja*. Berja: Aben Charaf, 1949.
- VILLALOBOS IBARRA, José Antonio. "Historia de la Hermandad del Santo Sepulcro". En *Viernes Santo*. Berja: Hermandad del Santo Sepulcro, N.ª S.ª de la Soledad y San Juan de la Palma de Berja, 2003, s/p.

# ICONOGRAFÍA DE LA RESURRECCIÓN EN LA DIÓCESIS DE ZAMORA

Ángel J. Moreno Prieto

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE HISTORIA SIMANCAS  
(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)

Tanto en el terreno de la pintura y la escultura como en el de las artes menores los temas o episodios que conforman los ciclos de la Resurrección y las apariciones del Resucitado remiten indefectiblemente a distintas variantes o fórmulas iconográficas, al igual que sucede —desde la Edad Media hasta el tiempo presente— con respecto a otros misterios de la vida de Cristo y a la globalidad de los que comunican la vida de la Virgen y los santos. De manera que su inspiración procede de las fuentes de los evangelios canónicos y apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio del Pseudo-Tomás*, *Evangelio del Pseudo-Mateo*), los sermones, el teatro de los misterios, las *Meditaciones* o las *Leyendas*; en tanto su desarrollo y evolución al calor de los acontecimientos que marcan la historia de la Cristiandad discurre explícitamente dentro del marco de las prescripciones adoptadas en cada momento por la jerarquía eclesial al objeto de hacer más inteligible y asequible el mensaje teológico (artículos de fe) que se pretende transmitir y difundir con carácter didáctico, memorístico y piadoso en un contexto cultural dominado ampliamente por la falta de instrucción elemental más elemental de las masas creyentes.

Por tanto, el objetivo de la presente comunicación consiste en estudiar desde una perspectiva iconográfica las diferentes manifestaciones artísticas alusivas a las fases de la Resurrección y al ciclo de las apariciones del Resucitado en el ámbito geográfico de la diócesis de Zamora con una amplitud cronológica que comprende desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Para ello se hace impres-

cindible optar por una metodología basada en la aplicación del modelo de análisis cualitativo empleado en la descripción e interpretación del arte cristiano, identificando los temas o tipos iconográficos registrados en las piezas artísticas seleccionadas —en su mayoría inventariadas y estudiadas<sup>1</sup>— con el objeto de reconstruir en lo posible la secuencia de cada uno de los episodios que en parte conforman el capítulo de la vida triunfal de Cristo<sup>2</sup> y de profundizar en el conocimiento de las distintas representaciones y su evolución, dando cuenta de las referencias literarias o piadosas que inspiraron a sus autores.

## LA RESURRECCIÓN

### La resurrección simbólica

La abstracción se abre paso en el arte occidental con anterioridad a la primavera de la Edad Media y el dogma se vacía en los moldes que inspira la literatura piadosa, con obras como la *Biblia moralizada*, la *Biblia pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais, dando lugar a representaciones alegóricas de los misterios con la inclusión de figuras animales extraídas del *Bestiario*. En este sentido son bien expresivos algunos temas que, en esta fase, se refieren al misterio de la Resurrección de Cristo, como el león que resucita sus cachorros, el fénix que renace de sus cenizas o el pelícano que reanima a sus crías con la sangre que emana de su pecho abierto; tratándose todas ellas de antiquísimas representaciones prefigurativas de las que se carece en la diócesis.

<sup>1</sup> Se ha procedido al vaciado exhaustivo de los catálogos monumentales y artísticos que figuran en la Bibliografía. Asimismo han sido consultados los correspondientes volúmenes del *Inventario de los Bienes Culturales y Artísticos de la Diócesis de Zamora: Bienes Muebles*, elaborado por la Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural y promovido por la Comisión Mixta Obispos-Junta de Castilla y León (1999-2010).

<sup>2</sup> Se toma como guía el modelo de análisis empleado por el clásico tratadista Louis Réau, autoridad del máximo prestigio en la descripción e interpretación del arte cristiano. Cf. RÉAOU, pp.561-603.

Solamente el tema del pelícano se nos descubre plásticamente en un contexto más tardío, ligado, eso sí, a programas eucarísticos que alcanzan su máximo apogeo a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1564), con bellos ejemplos –tanto en escultura como en orfebrería– incluidos en el mobiliario litúrgico de nuestros templos<sup>3</sup>. El origen de esta variante iconográfica queda bien definido en el *Speculum mundi*, cuyo autor –Honorio de Autum– le otorga un doble papel en relación con el misterio pascual: bien como imagen de Cristo, que con su sangre vertida en la cruz redime a la humanidad entera; bien como imagen de Dios Padre que sacrifica su hijo hasta el punto de entregarlo a la muerte, para resucitarlo al tercer día. Éstos son pues –según refiere Louis Réau– los fundamentos de esta prefiguración de la Resurrección cuyo ejemplo más florido dentro del patrimonio artístico de la diócesis de Zamora lo constituye la portezuela del sagrario del altar del monumento de la Catedral del Salvador, labrado por el platero salmantino Manuel García Crespo en 1730 y donado al Cabildo Catedralicio por el arcediano Monge Romero<sup>4</sup>; otros ejemplos se reparten por la geografía diocesana, encontrándose bajorrelieves de aspecto similar al que decora la portezuela tallada para el sagrario monumental, en estilo rococó, de la iglesia de Moral de Sayago.

#### La visita de las santas mujeres al sepulcro

El tema o misterio de las Tres Marías en el sepulcro (*Visitatio sepulcri*) se apoya fundamentalmente en los evangelios sinópticos para evocar de forma tangencial el acontecimiento de la Resurrección de Jesús: en la mañana pascual María Magdalena y las santas mujeres van a embalsamar su cuerpo y se encuentran vacío el sepulcro, siendo por ello los primeros testigos del prodigio<sup>5</sup>.

Éste será pues el principal argumento utilizado por los artistas, especialmente los pintores de la plena Edad Media (siglos XI-XII), para representar lo esencial del dogma central del Cristianismo; debiéndose en buena medida al alto grado de popularización que alcanza el citado misterio entre las masas de creyentes, merced a la influencia del teatro religioso que, como complemento a la celebración litúrgica, se desarrolla alrededor de los templos.

<sup>3</sup> Es preciso apuntar que ello para nada invalida su alusión iconográfica al misterio de la Resurrección, ya que ésta es rotunda: este animal, que se desangra en su pecho con el fin de alimentar a sus hambrientas crías para hacerlas revivir. Destacándose, por tanto, la acción renovadora del sacramento y los efectos positivos que éste tiene para los creyentes.

<sup>4</sup> Vid. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Catedral...*, p. 161.

<sup>5</sup> Evangelio de Marcos, 16, 6; Mateo, 28, 5, y Lucas, 24, 5-6.

<sup>6</sup> Con esta expresión se conoce el gran retablo perteneciente al período final del gótico español atribuido al taller del pintor Fernando Gallego y que ocupó la capilla mayor de la Catedral hasta el

Puede decirse que la diócesis de Zamora conserva algunos vestigios del misterio de las Tres Marías ante el sepulcro, registrándose –aunque sea indirectamente– en el conjunto pictórico conocido como *Tablas de Arcenillas*<sup>6</sup>. Así, el tablero correspondiente a la escena de la *Resurrección* muestra, en un segundo plano, a las tres mujeres enlutadas caminando desde Jerusalén hacia el monumento; mientras que su consecutivo, el tablero que ilustra la aparición a María Magdalena, conocido –en alusión al pasaje del evangelio de Juan– como *Noli me tangere*<sup>7</sup>, sitúa a dos de ellas sentadas junto al monumento donde lloran desconsoladamente al desconocer todavía la noticia de la Resurrección de Jesús; lo que marca visiblemente el contraste escénico con el primer plano, compuesta por la mencionada santa arrodillada ante el Resucitado con el que se encuentra dialogando en medio del huerto<sup>8</sup>.

#### Cristo saliendo del sepulcro

En esa idea de hacer más comprensible el mensaje teológico y, sobre todo, de dar satisfacción a las nuevas necesidades que plantea la piedad popular, la escena de la Resurrección propiamente dicha, es decir, el episodio de la salida del sepulcro, surge a partir del siglo XI, generalizándose a comienzos de la baja Edad Media. Esta representación no cuenta, por tanto, con el respaldo de precisas referencias evangélicas que la recojan. Se funda o imagina sobre elaboraciones teóricas derivadas del anuncio de la Resurrección, dramatizado en el *Quem quaeritis*<sup>9</sup>, si bien conviene subrayar que su creación responde indiscutiblemente a la necesidad existente entre los fieles en lo que se refiere a la contemplación sensorial de los misterios de la fe y las vidas de los santos, como complemento a la palabra y al lenguaje dramático; tratándose de una imagen más de las que componen la vida de Jesucristo, cuya figuración es cada vez menos sintética, menos en majestad (envoltura en la almendra mística circundada del Tetramorfos), y más en una doble condición humana y divina según se retrata en los distintos misterios.

En ella es frecuente que haya fijeza iconográfica en lo que se refiere al protagonista principal, Cristo, ya que su figura siempre aparece portando el estandarte o seña de la victoria sobre la muerte y el pecado; en cambio existen notorias diferencias en cuanto a su posición respecto

siglo XVIII. Entre 1712 y 1713 fue llevado, aunque no en su total integridad, a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad zamorana de Arcenillas, donde ha permanecido siendo objeto de diversos avatares que han devenido en menoscabo, incluido el robo a finales del pasado siglo. Cf. HERNANDO, pp. 126-127.

<sup>7</sup> Su traducción al castellano: “No me toques” (Evangelio de Juan, 20, 17).

<sup>8</sup> Esta pieza se encuentra en el Museo Catedralicio y es propiedad del Cabildo.

<sup>9</sup> Su traducción al castellano: “¿A quién buscáis?”.

al sepulcro, lo que ha dado lugar a distintos tipos iconográficos con registro en distintas piezas artísticas de la diócesis de Zamora, como a continuación se va a tratar.

### Cristo en el sepulcro

Primeramente, la representación de Cristo en su sarcófago, es decir, incorporándose en el mismo, cuyo ejemplo más notorio se manifiesta en una pintura mural en el interior de la iglesia del Santo Sepulcro en Toro. Como ha estudiado Grau Lobo, esta obra del final del gótico –posiblemente del último tercio del siglo XV– dibuja la escena de Cristo saliendo del sepulcro ayudado por un ángel, mientras cinco soldados duermen o se pasan a su alrededor y un personaje –un posible comitente– asiste al acto con actitud orante<sup>10</sup>.

### Cristo apoya un pie sobre el borde del sepulcro

En segundo lugar la representación de Cristo apoyando un pie sobre uno de los bordes o en parte de la tumba, tiene su correlato pictórico en tablas renacentistas pertenecientes al maestro Lorenzo de Ávila tanto en el retablo mayor de Venialbo<sup>11</sup> como en el de la iglesia toresana de la Trinidad<sup>12</sup>; del mismo estilo la del retablo de San Martín de Pinilla de Toro, obra de Juan de Borgoña II<sup>13</sup>. Más abundantes las piezas escultóricas, sobre todo en el mobiliario litúrgico de los templos: los bajorrelieves de los pulpitos sagrarios renacentistas de localidades como Villanueva del Campo en su iglesia de Santo Tomás<sup>14</sup>, Villanueva del Azogue<sup>15</sup>, Villaralbo y Morales de Toro, en su iglesia de El Salvador, constituyen magníficos ejemplos de lo apuntado.

### Cristo pasa la pierna fuera del sarcófago

De menor presencia, sin embargo, goza el tipo iconográfico que informa la figura de Cristo pasando el pie fuera del sarcófago, pudiéndose citar como ejemplo el relieve sagrario rococó de la iglesia de Bretó de la Ribera<sup>16</sup> o el bordado de la capa pluvial del obispo Diego Meléndez Valdés, datada en la primera mitad del siglo XVI, perteneciente a la Catedral<sup>17</sup>.

### Cristo está de pie ante el sarcófago

El tipo formado por la efigie de Cristo apareciendo de pie ante el sepulcro tiene una magnífica figuración en el retablo mayor de la iglesia de Castrogonzalo, en una tabla de mediados del siglo XVI<sup>18</sup>; otra en el lienzo pintado para el retablo mayor la zamorana iglesia de San Antolín por Alonso de Aguilar –según ha documentado



Sagrario del retablo mayor del convento de los Trinitarios. Ca. 1710  
Antonio Tomé  
Fotografía cortesía Obispado de Zamora  
Autor. Estudio MYNT  
Fotógrafos. 2010.

Samaniego– y que puede datarse hacia 1557. En escultura –y ya de época muy posterior– el bello bajorrelieve de la portezuela del sagrario de la iglesia de Tagarabuena<sup>19</sup>.

### Cristo se mantiene de pie sobre la tapa

El tipo basado en la figura de Cristo sobre la tapa del sepulcro lo hallamos en Toro, concretamente en una tabla realizada para la iglesia de Santo Tomás Cantuariense<sup>20</sup>; asimismo podemos encontrarlo en un anónimo del siglo XVI que se muestra en el retablo mayor de la iglesia sanjuanista de Fuentelapeña. En el campo de la escultura es obligado destacar el relieve de la portezuela del sagrario del retablo realizado en torno a 1710 por Antonio Tomé para la iglesia conventual de los Trinitarios de Zamora, que hoy alberga a la parroquia de San Torcuato<sup>21</sup>.

<sup>10</sup> GRAU, p. 75.

<sup>11</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. “La iglesia...”, p. 219.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>13</sup> FIZ, p. 100

<sup>14</sup> HERAS, p. 197.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>16</sup> MUÑOZ, p. 91.

<sup>17</sup> RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Catedral...*, p. 175.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ, p. 88; FIZ, *Opus cit.*, pp. III-III5.

<sup>19</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo...*, p. 378.

<sup>20</sup> FIZ, *Opus cit.*, pp. III-III5.

<sup>21</sup> VASALLO TORANZO, Luis; ALMARAZ VÁZQUEZ, María de las Mercedes, y BLANCO SÁNCHEZ, José, p. 230.

### Cristo planea encima de su tumba

Por último, la figura de Cristo planeando fuera del sepulcro —al decir de Réau, “como un proyectil impulsado por el trampolín de la tapa sepulcral”— constituye un tipo ampliamente difundido a partir del siglo XVI; tratándose de una Resurrección ascensional, esto es, un tipo contaminado por la representación de otros misterios como la Ascensión o la Transfiguración. Cristo aparece flotando por lo que surgieron equívocos que vendrían a clarificar las sensatas correcciones propuestas por los teólogos en época de la Contrarreforma; de manera tal que el mercedario Juan Interián de Ayala en su tratado *Pictor christianus eruditus* recomendó se representase a Cristo sobre la tumba cerrada, con un cuerpo resplandeciente, revestido con un lienzo rojo y mostrando las llagas de la Pasión al objeto de evitar posibles elementos de confusión en la identificación del misterio por parte de los fieles.

Un gran número de ejemplos los podemos encontrar en los templos de nuestra diócesis. Así, por referirnos a los más importantes, en cuanto a obra pictórica tenemos el interior del sagrario de la iglesia de Santa María de la Vega (conocida actualmente como ermita del Cristo de las Batallas), en Toro; posiblemente pintado —según advierte Navarro— por el artista local Baltasar Coca en el siglo XVII, en línea con la corriente manierista, con un Cristo suspendido en el aire sobre el sepulcro<sup>22</sup>. En el mismo estilo puede verse un tablero del retablo mayor de Villalonso; una meritoria pieza del siglo XVII, en Carrascal de Duero, con un Cristo en suspensión rodeado a su vez de soldados, intuyéndose el hueco del sepulcro; y —en Tardobispo— otra pieza manierista donde destaca un Cristo envuelto en una nube luminosa.

Por lo que se refiere a la escultura merecen ser contemplados los relieves que decoran las portezuelas de algunos sagrarios: el renacentista de Almeida de Sayago; el de Villalonso; el idéntico a éste en la iglesia de San Julián de los Caballeros, en Toro; el de Flores de Aliste<sup>23</sup>, o el que forma parte de la custodia ornamental de la parroquial de Arcenillas, salido de las manos del entallador Gaspar de Acosta.

### Los guardianes que dan escolta al sepulcro

La mayor parte de estos ejemplos referidos a Cristo en el sepulcro suele incluir la presencia de la guardia romana, basada en el evangelio de Mateo —precisamente el dirigido a los judíos— aunque posteriormente introducida por la leyenda. De manera que pondrá la Iglesia especial cuidado en las actitudes que deben mostrar los guardianes; principalmente para que no se los represente

a todos dormidos ante la magnitud del hecho trascendental en la historia del Cristianismo, puesto que si así pareciera, se darían argumentos a la acusación judía de que los discípulos habrían robado el cuerpo de Jesús o corrompido a dichos guardianes<sup>24</sup>. Sin embargo no importará el número de ellos ni tampoco los anacronismos en su indumentaria o en sus armas. Merecen señalarse los testimonios pictóricos recogidos en el citado fresco hispano-flamenco, que coronan el cascarón de la iglesia del Santo Sepulcro, en Toro, en el cual aparecen cinco soldados rendidos por el sueño o el pasmo. Y asimismo los que aparecen los retablos de Tardobispo y Flores así como el mural renacentista de Vivinera.

La exactitud en el dibujo de las armas portadas por la soldadesca que rodea a Cristo sobre el sepulcro en la tabla de *La Resurrección* del conjunto de Arcenillas (siglo XV), da cuenta —a nuestro juicio— de la profundidad del mensaje que inspira el tema, así como lo acertado de la composición al situarlas cerca del protagonista, pues la doble humanidad del Resucitado trasciende ya el tiempo y el espacio, y en consecuencia, su cuerpo glorioso escapa al efecto letal de aquéllas.

En el mismo sentido destacar las distintas tipologías de armas: lanzas, picas albardas, espadas, y la indumentaria de los soldados vestidos a la usanza de la infantería flamenca, como puede verificarse en el retablo de Valdescorriel donde éstos aparecen en varias posiciones en torno al sepulcro<sup>25</sup>. No cabe decir otra cosa respecto de los que se manifiestan en algunos sagrarios como los mencionados de Mámoles y Flores, en los cuales —por razones de economía de espacio— quedan reducidas las composiciones, mostrándose un par de soldados repartidos a ambos lados de la figura de Cristo, como sucede en el sagrario de la zamorana iglesia abacial de San Frontis, donde uno de ellos aparece erguido mientras otro duerme junto al sepulcro.

### La resurrección aislada

La figura exenta del Resucitado es casi con fijeza, desde el final la Edad Media y durante la época de la Contrarreforma hasta fechas recientes, un tipo iconográfico bien definido: se saca al desnudo, haciendo referencia a la doble corporeidad del Resucitado (cuerpo incorruptible y glorioso) aun con la impresión de las huellas de la Pasión; la pose y el gesto de levante de la mano diestra hacen que transmita certeza y evidencia; los atributos que se le colocan (la oriflama, el manto de púrpura y el nimbo crucífero o las potencias) simbolizan la victoria, el poder y la gloria eterna.

Composiciones formadas únicamente por la figura del Resucitado no suelen ser frecuentes en la pintura; en

<sup>22</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo...*, p. 155.

<sup>23</sup> HERAS, p. 69

<sup>24</sup> Evangelio de Mateo, 27, pp. 62-64.

<sup>25</sup> RAMOS PÉREZ, Herminio. *Valdescorriel...*, p. 64.

cambio aparecen con cierta regularidad en la escultura desde el final del gótico, predominando el bulto redondo, y casi siempre con una función complementaria, en la composición de algunos retablos. En este sentido se documentan en la ciudad de Zamora varias efigies que dan título a sus respectivos altares en los templos de Santa Lucía, San Cebrián y Santa María de la Horta<sup>26</sup>. La fundación de estos altares responde ineludiblemente a la piedad de los fieles que financian esas obras para la satisfacción de sus necesidades religiosas, máxime cuando en los dos últimos casos coincide en el tiempo la existencia de cofradías devocionales de su título. Pudo suceder lo mismo en la iglesia del Santo Sepulcro, en Toro, sede de una cofradía de Resurrección en el último cuarto del siglo XVI, y cuyo retablo mayor estuvo presidido por la imagen esculpida en madera policromada y de tamaño algo inferior al natural que tallase en el siglo XVII el escultor Antonio Tome<sup>27</sup>, que hoy es sin duda una de las más reconocidas entre las de su título en la diócesis de Zamora.

Como ejemplo de integración en conjuntos retablisticos, pero ya en un papel más secundario: el retablo de la Piedad, hoy en la Catedral, conjunto protobarroco que realizase Juan de Montejo —como ha documentado Samaniego<sup>28</sup>— en 1596 y que integra en una de sus cajas la efigie del Resucitado, siendo ésta una pequeña imagen en madera policromada y que apoya uno de sus pies en la bola del mundo<sup>29</sup>. Y lo mismo puede decirse del relieve que corona el ático del retablo del Cristo del Amparo en la parroquial de Casaseca de las Chanas. Se trata, según ha estudiado Nieto, de una buena pieza de mediados del siglo XVIII que muestra una Resurrección tipo ascensional valiéndose de una nebulosa que envuelve la figura de Cristo revestido con manto color púrpura.

En artes menores se cuenta con una pieza de orfebrería: se trata del remate de la vara de mayordomía de la Cofradía de la Santísima Resurrección, con sede en la iglesia de Santa María de la Horta, en la capital, realizado por Lorenzo Rincón, platero salmantino afincado en Zamora<sup>30</sup>. Piezas similares suelen coronar, en otros lugares fuera de la diócesis, las monumentales custodias procesionales del gótico y el Renacimiento; en el caso de la Catedral de Zamora optaron colocar la imagen del Salvador (misterio de la Transfiguración) por ser el titular de dicha iglesia.



Remate de vara de mayordomía de la Cofradía de la Santísima Resurrección de Zamora 1803  
Lorenzo Rincón  
Museo de Semana Santa de Zamora  
Autor. Estudio MYNT  
Fotógrafos. 2010.

### LAS APARICIONES DEL RESUCITADO

Las llamadas *cristofanías*, es decir, las apariciones de Cristo Resucitado conforman un ciclo que ha venido funcionando como complementario de la Resurrección; y aquí sólo contamos con ejemplos de las llevadas a cabo en Jerusalén, por no incluir el misterio de la Transfiguración —en sus distintas manifestaciones iconográficas— entre las ocurridas en Galilea.

Así, en primer lugar, la aparición a María Magdalena, conocido como *Noli me tangere* se trata de un tema muy acostumbrado en la pintura a partir del siglo XIII,

<sup>26</sup> Mención aparte merece la efigie que para uno de los retablos colaterales de esta iglesia tallase en 1873 el imaginero local Ramón Álvarez a instancia de la Cofradía de la Santa Resurrección, no sólo con la finalidad de exponerla al culto ordinario sino de exhibirla en la procesión de la mañana pascual.

<sup>27</sup> NAVARRO TALEGÓN, José. “Cristo Resucitado”. En *Tiempo de Pasión*. Museo de la Ciudad (Coord). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 65-66.

<sup>28</sup> SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. “El retablo...”, p. 341.

<sup>29</sup> RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La Catedral...*, p. 283.

<sup>30</sup> MORENO, p. 126.

coincidiendo con el auge de la devoción a la santa. En el gótico pleno se sitúa la representación más antigua encontrada en la diócesis; procede del convento de Santa Clara, en Toro, datándose concretamente en 1310; y forma parte de un mural compuesto por varios temas en donde se incluyen episodios de la vida de Cristo y que autorizadamente Navarro ha calificado como uno de los más importantes de su estilo y época en la región de Castilla y León<sup>31</sup>.

Para el período del gótico final (siglos XV y XVI) disponemos —como refiere Rivera— de un mural en el interior de la iglesia de San Pedro y San Ildefonso, bajo su torre, aunque no se conserva en su integridad<sup>32</sup>. Del mismo modo en esta época se data una escena del mismo título, perteneciente al referido conjunto pictórico conocido como *Tablas de Arcenillas*, conservándose en la actualidad en el Museo Catedralicio<sup>33</sup>.

La Catedral guarda, además, en su sacristía mayor, dos copias de época muy posterior y de excelente calidad artística, lo que ha dado pie a Ramos de Castro a considerar su autoría en el entorno del genial Lucca Giordano<sup>34</sup>.

Por lo que respecta al ámbito de la escultura es bastante poco frecuente encontrar representaciones del tema; tan sólo hemos hallado dos relieves, tratándose uno de ellos del ya documentado por Gómez-Moreno en los paramentos exteriores de la iglesia de San Cipriano, de época románica<sup>35</sup>; y el otro el perteneciente al tríptico del retablo de la Magdalena en la parroquial de Flores de Aliste, de época muy posterior.

El tema de la aparición de Cristo a su madre no tiene asiento en los evangelios canónicos; aunque la Iglesia terminaría por darle la categoría de artículo de fe ya en la Contrarreforma. Se decía que el sentimentalismo popular no podía tolerar que Jesús Resucitado se apareciera a María Magdalena sin haberse mostrado antes a la Virgen. El tema fue popularizado entre las masas de creyentes merced al teatro religioso medieval y la procesión del Encuentro en la mañana de Pascua, celebrada en distintas regiones del centro de Europa por las cofradías dedicadas a la Virgen del Rosario<sup>36</sup>, así como a los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. Sin embargo, muy al contrario de los que sucede en otras regiones, ninguna representación plástica o pictórica del mismo conocemos hoy en la diócesis<sup>37</sup>. Quizá no sea difícil encontrarlo en el interior de algunos monasterios y casas de oración.

El episodio de *La duda de Tomás* ha sido, en general, ampliamente tratado por los pintores, por lo que habrá

que buscar las obras en los templos bajo la advocación de este discípulo. Con todo, el testimonio más valioso de su representación pictórica en la diócesis lo constituye un tablero del final del gótico, perteneciente al tantas veces mencionado conjunto de Arcenillas, atribuido al taller del pintor Fernando Gallego, específico del tipo de *La Palpación*.

Otro tema que ha sido fuente de inspiración en el contexto eucarístico es el de los Peregrinos de Emaús, registrándose un solo ejemplo cuya procedencia liga Rivera a un refectorio conventual; se trata de un lienzo flamenco del siglo XVII propiedad de la Catedral de Zamora. Precisamente se exhibe este templo, dentro de su sacristía menor, un magnífico lienzo de *Quo vadis*<sup>38</sup>, obra de mediados del siglo XVIII, pintada por el palentino Felipe Gil de Mena, que ilustra la aparición de Jesús Resucitado a San Pedro en la Via Appia en las afueras de la ciudad de Roma<sup>39</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- RÉAOU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I, Vol. 2, *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: del Serbal, 1997.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Catedral de Zamora*. Salamanca: Durius Cultural, 2001.
- *La Virgen María en la iconografía de la diócesis de Zamora*. Zamora: Caja de Zamora, 1989.
- FIZ FUERTES, Irune. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela: La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2003.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. León: Nebrija, 1980.
- HERAS HERNÁNDEZ, David de las. *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*. Zamora: 1973.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis. “La fragilidad del patrimonio artístico mueble en tierras hispanas. A la busca de los pasos perdidos”. En *Sumas y restas de las tablas de Arcenillas. Fernando Gallego y el antiguo retablo de la Catedral de Zamora*. Coord. Rosario García Rozas. Zamora: Junta de Castilla y León, 2007, pp. 125-140.
- GRAU LOBO, Luis. *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2001.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael. *El retablo de Castrogonzalo*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2000.

<sup>31</sup> GRAU, *Opus cit.*, pp. 47-50.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>33</sup> RIVERA DE LAS HERAS, José-Ángel. *La Catedral...*, p. 175.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>35</sup> GÓMEZ, p. 62.

<sup>36</sup> MÁLE, p. 333.

<sup>37</sup> Cf. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Virgen...*

<sup>38</sup> Traducido al castellano: ¿Dónde vas?”.

<sup>39</sup> RIVERA DE LAS HERAS, José-Ángel. *La Catedral...*, p. 60.



- MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- MORENO PRIETO, Ángel J. "Varas de las cofradías de Semana Santa". En *Tiempo de Pasión*. Museo de la Ciudad (Coord.). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.120-126.
- MUÑOZ MIÑAMBRES, José. *Benavente y Tierra de Campos*. Benavente: Gráficas Cornejo, 1983.
- NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial, 1980.
- "Sobre la iglesia de Venialbo y su retablo mayor". En *Studia Zamorensia*, Segunda Etapa. Número 7, 2005, pp. 187-228.
- "Cristo Resucitado". En *Tiempo de Pasión*. Museo de la Ciudad (Coord.). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 65-66.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. *Catálogo monumental del Partido Judicial de Zamora*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe. *La Catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro, 1982.
- RAMOS PÉREZ, Herminio. *Valdescorriel en la historia*. Valdescorriel: Asoc. Cultural Santa Marta, 1998.
- SAMANIEGO HIDALGO, Santiago. "El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Arte, Número 46, 1980, pp. 329-350.
- "Hitos de escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI". En *Studia Zamorensia*, Número 3, 1982, pp. 63-79.
- "Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)" En *Studia Zamorensia*, Número 5, 1984, pp. 39-63.
- VASALLO TORANZO, Luis; ALMARAZ VÁZQUEZ, María de las Mercedes, y José BLANCO SÁNCHEZ. "Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Arte, Número 71. Volumen 2, 2005, pp. 215-240.



# HANOS REDIMIDO CON SE HACER CHIQUITO. EL NIÑO JESÚS EN LAS PROCESIONES DEL DOMINGO DE RESURRECCIÓN

Ángel Peña Martín

El Niño Jesús Resucitado, como imagen *contradictoria y simbólica*<sup>1</sup>, plantea numerosos problemas iconográficos, cuyo estudio y análisis debería contextualizarse en el culto al Divino Infante tan generalizado durante el Barroco, sobre todo en las clausuras femeninas, que, sin embargo, por razones de extensión aquí no podemos afrontar.

Hasta la fecha, se ha venido apuntando que el Niño Resucitado aparece en pie, con el estandarte en la mano izquierda y la diestra levantada con gesto bendicente, de rostro radiante y que parece elevarse ingrávido sobre el suelo, características que, excepto la edad, son las que distinguen a Jesús resucitado<sup>2</sup>, pero esto no es suficiente. Estas características son igual de válidas para las imágenes del Niño Jesús Triunfante, ya que ambos modelos muestran a Jesús Niño victorioso sobre la muerte y el pecado. Entonces, ¿dónde radica la diferencia? Sin duda, en las cinco llagas de la Pasión que debe mostrar toda imagen de Cristo Resucitado adulto, y por lo tanto, también niño, asumiendo la figura infantil los símbolos y actitudes de Cristo saliendo triunfante del sepulcro<sup>3</sup>. El problema radica en que tales imágenes son más bien escasas, y su parecido formal con el Niño Triunfante y

Salvador ha originado un buen número de confusiones que han servido para ampliar la nómina de Niños Jesús Resucitados.

La diferencia entre estos tipos iconográficos se halla perfectamente establecida por los estigmas y el sudario, exclusivos del Resucitado. Si bien, las llagas de la Pasión fueron pintadas en numerosos ejemplares de otras iconografías, con posterioridad a su realización, para su transformación en resucitados<sup>4</sup>. Aunque también es cierto que encontramos representaciones en las que no se muestran las llagas, como el *Niño Jesús resucitado* del Convento vallisoletano de San Quirce<sup>5</sup> o el *Resucitado* del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia<sup>6</sup>. Envuelto en el sudario podemos encontrarlo en las Gaitanas y las Carmelitas de Toledo<sup>7</sup>, aunque normalmente se presenta semidesnudo, sin sudario, debido a que su presencia se creía impropia en el cuerpo glorioso que ha vencido a la muerte<sup>8</sup>, además de ser demoledor para la reliquia de Turín, al presentar a Cristo llevando consigo el sudario, a modo de manto.

Otro elemento iconográfico propio del Resucitado es el lábaro victorioso, aunque la movilidad de este atributo le resta utilidad a la hora de una identificación

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-MESA, p. 52.

<sup>2</sup> SANTAMARÍA, sin paginar.

<sup>3</sup> Anónimo. *Menino Jesus da Ressurreição*. Siglo XVIII. Madera policromada. Lisboa (Portugal), Igreja Parroquial das Mercês.

<sup>4</sup> Citamos, entre otros muchos, los conservados en las siguientes clausuras femeninas:

Anónimo. *Niño Jesús rey del mundo*. Siglo XVII. Madera policromada, 62 cm. San Clemente (Cuenca), Convento de MM. Carmelitas Descalzas.

Anónimo. *Niño Jesús Príncipe*. Siglo XVI. Madera policromada, 60 cm. Sevilla, Monasterio de Santa María de Jesús. Coro alto.

<sup>5</sup> Anónimo. *Niño Jesús resucitado*. Segundo cuarto del siglo XVII. Lienzo, 74 x 61 cm. Valladolid, Convento de San Quirce.

<sup>6</sup> Anónimo. *Resucitado*. Óleo sobre lienzo, 53 x 41,8 cm. Segovia, Monasterio de San Antonio el Real.

<sup>7</sup> Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Convento de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Gaitanas.

Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Convento de Carmelitas de San José.

<sup>8</sup> AROCA, "Semana...", p. 64.

rigurosa. A veces es sustituido por un banderín o estandarte<sup>9</sup>, en plata labrada<sup>10</sup> o bordado<sup>11</sup>, e incluso por una cruz alta a la que se añade en el crucero un banderín, ordinariamente de color blanco o encarnado en el que suele aplicarse el anagrama “JHS”<sup>12</sup> o las arma christi<sup>13</sup>. Cruz que nada tiene que ver con el pesado madero de la Pasión, es ligera, por lo común de plata, y simboliza el triunfo de Jesús sobre la muerte.

García Sanz<sup>14</sup> añade también como característica del Niño Resucitado el cabello largo, lo que ciertamente se cumple en numerosos ejemplares, como la imagen conservada en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid<sup>15</sup> o en algunas imágenes alemanas del siglo XVIII, si bien, estas habitualmente portan pelucas<sup>16</sup>.

En cuanto a su indumentaria, visten un sencillito paño, en algunos casos reemplazado por una estola de color roja o blanca que cruza la imagen transversalmente, a modo de diácono, simbolizando la investidura de la gloriosa inmortalidad, presentando la mayoría un manto terciado a la romana, habitualmente de color carmesí, adecuado a su condición simbólica de distintivo real. Incluso podemos verlo vestido con una túnica casi transparente.

Finalmente, se ha señalado como nota distintiva del Resucitado su movimiento ascendente, subrayado, a veces, por el intento de despegar alguno de los pies, aspecto que contrasta con el aplomo del Niño Triunfante, como lo encontramos en la Iglesia de San Vicente de Arévalo<sup>17</sup>, e incluso se ha querido ver la disposición de los pies en actitud de caminar como característica de esta iconografía. En algunos casos, bajo sus pies se puede encontrar una masa nubosa<sup>18</sup>.

Una de las primeras representaciones del Niño Jesús resucitado se debe a Lucas Cranach El Viejo<sup>19</sup>, quién hacia 1516-1518, lo representó de pie sobre el sepulcro

abierto, totalmente desnudo, sin mostrar los estigmas de la Pasión, portando en su mano izquierda el orbe coronado por la cruz y la diestra en actitud de bendecir, como ya lo había representado Schongauer<sup>20</sup>. Xilografía que presentaba a un Niño Jesús Salvador más que resucitado, pese a estar sobre el sepulcro, y es aquí donde radican parte de nuestros problemas. A partir de este momento serán muy frecuentes las imágenes del Niño Jesús que portan en su mano izquierda el orbe, pero son imágenes de gloria, no encontraremos un Cristo adulto resucitado portando el orbe. Muy interesante es la xilografía que Jeremías Gath realizó en 1616, *Zwo warffte und erschrockliche Neue Zeitungen*<sup>21</sup>, en la que aparecía el Niño Jesús desnudo, coronado de espinas, portando en su mano derecha la cruz y mostrando las cinco llagas de la Pasión.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII encontramos muchas representaciones, aunque, seguramente, las más sobresalientes sean las que tallara Roque López para la provincia de Albacete, como el *Niño Jesús Resucitado* de Ayna<sup>22</sup>, desaparecido durante la Guerra Civil, que mostraba a Jesús resucitado, triunfante, con las cinco llagas. La imagen ofrecía un acusado movimiento al apoyarse sobre su pie derecho, mientras que el izquierdo estaba levantado, elevaba un brazo bendiciendo y el contrario portaba el lábaro victorioso. Dinamismo que se acentuaba, asimismo, por el movimiento de la tela que caía desde el hombro derecho, pasaba por la espalda y cruzaba volado, por delante, como paño de pureza. En la peana, alusiva al Sepulcro, se disponía el sudario. Semejante a esta imagen de Ayna era el *Niño Jesús Resucitado* de Golosalvo<sup>23</sup>, dañado durante la guerra, se muestra falto de brazos y parcialmente de piernas, apreciándose todavía en el torso la herida del costado.

Niños Jesús resucitados que también encontraremos en las portezuelas de muchos sagrarios y tabernáculos,

<sup>9</sup> Maestro de Santa Ana del Museo Nacional de Escultura. *San Antonio de Padua con donantes*. 1475-1500. Óleo sobre tabla, 137 x 69 cm. Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

<sup>10</sup> Anónimo. *Niño Jesús vestido*. Siglo XVIII. Madera policromada. Fitero (Navarra), Convento de Santa Clara.

Anónimo. *Estandarte de Niño Jesús*. Segunda mitad del siglo XVIII. Plata. Murcia, Monasterio de Santa Verónica.

<sup>11</sup> Anónimo. *Niño Jesús*. Siglo XVII. Madera policromada. Toro (Zamora), Monasterio de MM. Dominicas “Sancti Spiritus” el Real.

Anónimo. *Niño de Pascua*. Siglo XVIII. Madera policromada. Baltanás (Palencia), Iglesia de San Millán.

<sup>12</sup> Anónimo. *San Antonio de Padua*. Siglo XVIII. Óleo sobre tela, 49 x 39 cm. Alcalá de Henares (Madrid), Oratorio de San Felipe Neri vulgo Filipenses.

<sup>13</sup> Josefa de Ayala, conocida como Josefa de Óbidos. *O Menino Jesus*. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 78 x 46 cm. Porto (Portugal), Casa-Museu Fernando de Castro.

<sup>14</sup> GARCÍA, p. 75.

<sup>15</sup> Anónimo. *Niño Jesús con los estigmas de la Pasión*. Siglo XVIII. Madera policromada. Madrid, Patrimonio Nacional. Real Monasterio de las Descalzas Reales.

<sup>16</sup> Anónimo alemán. *Niño Jesús resucitado*. Siglo XVIII. Barro policromado. Comercio del arte.

<sup>17</sup> Anónimo. *Niño Jesús vencedor de la muerte y el pecado*. Siglo XVIII. Madera policromada. Arévalo (Ávila), Iglesia de San Vicente.

<sup>18</sup> Anónimo. *Niño Jesús*. Madera policromada. Elche de la Sierra (Albacete).

Anónimo. *Niño Jesús*. Siglo XVII. Madera policromada. Valladolid, Convento de Santa Isabel.

<sup>19</sup> Lucas Cranach El Viejo. *El Niño Jesús sobre la tumba abierta con orbe y gloria superior con ángeles portadores de los emblemas pasionales*. 1516-1518. Xilografía.

<sup>20</sup> Schongauer. *Cristo Niño como Salvador del Mundo*. Hacia 1480. Xilografía.

<sup>21</sup> Jeremías Gath. *Zwo warffte und erschrockliche Neue Zeitungen*. 1616. Xilografía, 38 x 29,4 cm.

<sup>22</sup> Roque López. *Niño Jesús Resucitado*. 1804. Madera policromada, 70 cm. Ayna (Albacete), Iglesia de Nuestra Señora de lo Alto. Desaparecido.

<sup>23</sup> Roque López. *Niño Jesús Resucitado*. Finales siglo XVIII. Madera policromada, 47 x 12 x 14 cm. Golosalvo (Albacete), Parroquia de San Jorge.

<sup>24</sup> Antonio Tomé Diego. *Cristo resucitado*. Hacia 1712. Madera policromada. Zamora, Iglesia parroquial de San Torcuato.

al igual que aparece Cristo resucitado<sup>24</sup>, como los de Juan de Roelas para la Iglesia de la Anunciación de Sevilla<sup>25</sup>, Alonso Cano en la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz)<sup>26</sup> o Domingo Martínez en la Iglesia de San Mateo de Baños de la Encina (Jaén)<sup>27</sup>.

Al asemejarse a la iconografía del Resucitado las imágenes del Niño Jesús Triunfante, bien de la muerte o del pecado, o de ambas, los devotos sustituyeron, con cierta frecuencia, la cruz pasional por el estandarte, transformándose en imágenes del Niño Resucitado. Se presenta al Niño Jesús con una calavera bajo uno de sus pies, en el caso de la victoria sobre la muerte, y en el del pecado, pisando una serpiente. Imagen que deriva del modelo del *Santísimo Cristo de la Victoria*<sup>28</sup> de Domingo de la Rioja, que muestra a Cristo triunfante y resucitado, con los maltratos y llagas de la Pasión impresos en su cuerpo y la cruz de la Victoria portada en su mano izquierda, representando el cuarto cántico del siervo del profeta Isaías, que expone el triunfo de Jesús sobre el demonio y la muerte, inspirada en el *Cristo resucitado* de Miguel Ángel<sup>29</sup>. El problema radica, en que las imágenes de Cristo adulto muestran las llagas, y por lo tanto ha resucitado, mientras que en las del Niño Jesús no hay rastro de la Pasión, como sucede en las siguientes imágenes triunfantes. Pisando la calavera, como el *Cristo resucitado* de Arrabal de Portillo<sup>30</sup>, encontramos el *Vencedor de la muerte* del Convento de San Juan de Dios de Segovia<sup>31</sup>, bajo cuyo pie izquierdo se halla la calavera, o en el niño que porta *Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario* en su retrato<sup>32</sup>, que apoya su mano sobre la calavera. En cuanto al Niño como vencedor del pecado, aparece pisando la serpiente o valiéndose de la cruz para aplastarla, como nuevo Adán, en una clara alusión a la derrota del mal, como el *Vencedor del pecado* de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de San Ildefonso (Segovia)<sup>33</sup>, el *Niño de la bola* del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Cieza (Murcia)<sup>34</sup>, que sentado sobre la bola aplasta la cabeza de la serpiente con la cruz o el “Miguelito” del Monasterio sevillano de Santa María de Jesús<sup>35</sup>, que apoya el pie izquierdo sobre la bola terráquea pisando la



Lucas Cranach El Viejo. *El Niño Jesús sobre la tumba abierta con orbe y gloria superior con ángeles portadores de los emblemas pasionales*. 1516-1518. Xilografía.

cabeza de la serpiente. Encontramos también imágenes del Niño Jesús Triunfante de la muerte y del pecado, siguiendo el modelo del Resucitado adulto<sup>36</sup>, como el de la Iglesia Arciprestal de San Pedro y San Ildefonso de Zamora<sup>37</sup>, que apoya sus pies sobre el globo, pisando la

<sup>25</sup> Juan de Roelas. *Niño Jesús*. 1604-1606. Óleo sobre tabla. Sevilla, Universidad de Sevilla. Iglesia de la Anunciación. Antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús.

<sup>26</sup> Alonso Cano. *Niño Jesús*. 1630. Óleo sobre tabla, 50 cm. Rota (Cádiz), Parroquia de Nuestra Señora de la O. Capilla Sacramental.

<sup>27</sup> Domingo Martínez. *Niño Jesús Eucarístico y Pasionario*. Hacia 1740. Óleo sobre tabla, 47 x 26 cm. Baños de la Encina (Jaén), Iglesia de San Mateo.

<sup>28</sup> Domingo de la Rioja. *Santísimo Cristo de la Victoria*. 1635. Serradilla (Cáceres), Monasterio de MM. Agustinas Recoletas del Santísimo Cristo de la Victoria.

<sup>29</sup> Miguel Ángel Buonarroti. *Cristo resucitado*. 1520. Mármol, 205 cm. Roma, Santa María sopra Minerva.

<sup>30</sup> Anónimo. *Cristo resucitado*. Siglo XVIII. Madera policromada. Arrabal del Portillo (Valladolid), Ermita del Cristo.

<sup>31</sup> Anónimo. *Vencedor de la muerte*. Madera policromada, 41,5 x 17 x 14 cm. Segovia, Convento de Terciarias Franciscanas de San Juan de Dios.

<sup>32</sup> Anónimo. *Sor María Engracia Josefa del Santísimo Rosario*. Siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 135 x 95 cm. Tepetzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato.

<sup>33</sup> Luis Salvador Carmona. *Vencedor del pecado*. Siglo XVIII. Madera policromada, 60 cm. San Ildefonso (Segovia), Parroquia de Nuestra Señora del Rosario.

<sup>34</sup> Francisco Salzillo. *Niño de la bola*. Siglo XVIII. Madera policromada. Cieza (Murcia), Monasterio de HH. Clarisas de la Inmaculada Concepción.

<sup>35</sup> Anónimo. *Niño Jesús “Miguelito”*. Segunda mitad del siglo XVIII. Madera policromada, 45 cm. Sevilla, Monasterio de Clarisas de Santa María de Jesús.

<sup>36</sup> Anónimo. *Cristo Resucitado*. Siglo XVIII. Madera policromada, 89 x 30 x 20 cm. Villabrágima (Valladolid), Iglesia parroquial de Santa María y San Ginés.

<sup>37</sup> Anónimo. *Niño Jesús Triunfante*. Siglo XVII. Madera policromada. Zamora, Iglesia Arciprestal de San Pedro y San Ildefonso.

calavera y la serpiente, o los abulenses de Fontiveros<sup>38</sup> y Salobralajejo<sup>39</sup>, bajo cuyo pie izquierdo está la calavera y bajo el derecho la serpiente. Concluimos este apartado con la desaparecida imagen del *Dulce Nombre de Jesús* de la Iglesia de Santiago de Jumilla (Murcia)<sup>40</sup>, singular representación en la que pisaba la bola del mundo, mientras observaba la cruz a cuyos pies se hallaba enroscada la serpiente.

Abrazando victoriosamente la cruz, como trofeo de su victoria sobre la muerte y el pecado, siguiendo los modelos de Cristo resucitado<sup>41</sup>, tenemos el *Resucitado* de la Catedral de Segovia<sup>42</sup>, que puesto en pie sobre un pedestal con aspecto de masa nubosa alza el brazo derecho con la mano entreabierta como seña de júbilo, al tiempo que sostiene una cruz lisa con el estandarte con la mano izquierda. Al igual que un portapaz de Fitero<sup>43</sup> o un lienzo del Palacio Real de Madrid<sup>44</sup>.

Estas imágenes del Niño Jesús Triunfante no aspiraron a mostrar a Cristo Resucitado, sino a su espíritu: desnudo, libre y desprovisto de todo aditamento anecdótico. Cristo no es aquí el Niño de Nazaret prematuramente resucitado, sino ese otro niño al que todos habremos de parecernos si queremos entrar en el reino de los cielos: "En verdad os digo que quien no recibiese como niño el reino de Dios no entrará en él (Mc 10, 15)."

Lo mismo sucede con las imágenes del Niño Jesús Salvador<sup>45</sup>, que en origen portan en su mano izquierda el orbe mientras bendicen con la derecha, a las que como método de adaptación se le ha pintado las llagas y colocado el lábaro. Éste, puede ser atado a su mano bendicente, como en Berver de los Montes (Zamora)<sup>46</sup>, dispuesto junto al orbe como en Blascoeles (Ávila)<sup>47</sup> o incluso ocupar el lugar del orbe, aprovechando el agujero donde se atornillaba, para disponerlo atravesando la mano, como en las Benitas de Toledo<sup>48</sup>. Excepcional-

mente, se pueden encontrar algunas representaciones del Niño Jesús Salvador del Mundo portando el orbe y el lábaro<sup>49</sup>. Finalmente, en numerosas ocasiones, lo único que se hace es variar su indumentaria, como en el Convento toledano de San Antonio de Padua<sup>50</sup>.

A lo largo del siglo XIX, la imagen del Niño Jesús Resucitado se popularizaría a través de las estampas, sobre todo alemanas, en las que se mostraba al Niño Jesús con el lábaro victorioso saliendo triunfante del sepulcro, mostrando las llagas de la Pasión. Muy curiosa es la representación de la *Mañana de Pascua* de G. J. Manz<sup>51</sup>, en la que el Niño Jesús aparece victorioso y triunfante, rodeado por una mandorla, portando el lábaro y con gesto bendicente, sobre un carro que es tirado por un cordero, acompañado por un grupo de ángeles.

En cuanto a la presencia del Niño Jesús en las procesiones del Domingo de Resurrección, hay quien la interpreta como una proclama de su Triunfo, entendiéndose que representa a Jesús después de la Resurrección, el Redentor liberado de la materia. Además de su base evangélica, existen numerosos ejemplos plásticos en los que el alma humana se representa como la figura de un niño, como *El Alma cristiana entre el Vicio y la Virtud* de José Antolínez<sup>52</sup>, el *Alma dormida* de Nicolás Salzillo<sup>53</sup> o incluso en la Biblia de Carlos VIII de Francia<sup>54</sup>, donde el alma de Jesús crucificado, cumplida su misión redentora, vuelve al Padre. También se puede entender como la promesa del mismo, concibiéndose no como la representación de Cristo resucitado sino como la imagen triunfal de Jesús durante su etapa infantil, como premonición de su victoria. También se habla del hijo resucitado o renacido, Jesús resucitado, que nació de las entrañas virginales de María, renace ahora de las entrañas de la tierra y es devuelto, por la gracia de Dios, al amor maternal de María. Entendiéndose la resurrección como un re-nacimiento, vinculando la Pascua de Resurrección a la Pascua de Navidad<sup>55</sup>. Asimismo, la pro-

<sup>38</sup> Anónimo. *Niño Jesús Triunfante*. Siglo XVII. Madera policromada. Fontiveros (Ávila).

<sup>39</sup> Anónimo. *Niño Jesús Triunfante*. Siglo XVII. Madera policromada. Salobralajejo (Ávila).

<sup>40</sup> Francisco Salzillo. *Dulce Nombre de Jesús*. Siglo XVIII. Madera policromada. Jumilla (Murcia), Iglesia de Santiago. Desaparecido.

<sup>41</sup> Citamos, entre otros muchos, los siguientes:

Anónimo madrileño. *Cristo de la Victoria*. Siglo XVIII. Madera policromada, 38 cm. Medina de Rioseco (Valladolid), Convento de MM. Carmelitas de San José.

Gaspar de Palencia. *Cristo Resucitado*. 1578. Óleo sobre lienzo, 63 x 30 x 5 cm. Astorga (León), Museo de la Catedral. Procedente de Astorga (León), Iglesia parroquial de Santa Marta.

<sup>42</sup> Anónimo. *Cristo Resucitado*. Segunda mitad del siglo XVIII. Plata, 42 x 25 cm. Segovia, Museo Catedralicio.

<sup>43</sup> Anónimo. *Portapaz*. Segunda mitad del siglo XVIII. Plata, 18 x 13 cm. Fitero (Navarra), Parroquia de Santa María la Real.

<sup>44</sup> Anónimo español. *Niño Jesús abrazando la cruz*. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional. Palacio Real.

<sup>45</sup> José Risueño, atribución. *Niño Jesús*. 1700-1720. Madera policromada, 66 cm. Colección particular.

<sup>46</sup> Anónimo. *Niño Jesús*. Siglo XVII. Madera policromada. Berver de los Montes (Zamora), Iglesia de Santa María. Sacristía.

<sup>47</sup> Anónimo. *Niño Jesús*. Siglo XVII. Madera policromada. Blascoeles (Ávila).

<sup>48</sup> Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Monasterio de la Purísima Concepción. Benitas.

<sup>49</sup> Josefa de Ayala, conocida como Josefa de Óbidos. *O Menino Jesus Salvador do Mundo*. 1673. Óleo sobre lienzo, 95 x 116,5 cm. Cascais (Portugal), Igreja Parroquial de Nossa Senhora da Assunção.

<sup>50</sup> Anónimo. *El Resucitado*. Madera policromada. Toledo, Convento de MM. Franciscanas de San Antonio de Padua.

<sup>51</sup> G. J. Manz. *Oster-Morgen*. Siglo XIX. Estampa grabada en Regensburg (Alemania). Alemania, Colección particular.

<sup>52</sup> José Antolínez y Saraba. *El Alma cristiana entre el Vicio y la Virtud*. Segunda mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 74 x 94 cm. Murcia, Museo de Bellas Artes.

<sup>53</sup> Nicolás Salzillo. *Alma dormida*. Hacia 1727. Madera policromada, 67 x 22 x 18 cm. Murcia, Monasterio de MM. Dominicas de Santa Ana.

<sup>54</sup> Biblia de Carlos VIII de Francia. Hacia 1500. Vit. 24-I, fol. 95. Madrid, Biblioteca Nacional.

cesión de imágenes del Niño Jesús responde, en muchas poblaciones, a la falta de recursos económicos para afrontar la compra de una imagen de Cristo resucitado, procesionándose cualquier imagen del Niño Jesús, sin importar su iconografía. Pese a ello, su devoción está fuertemente arraigada, como en Villanueva del Río Segura (Murcia) que cuando en 1980 se adquirió la talla del Resucitado adulto, se siguió procesionando también la del niño. O el caso de Alhama (Granada), donde cuando a finales del siglo XIX desapareció la imagen del Niño Jesús, al comprar una imagen ya no de un niño sino de un adulto, sus habitantes se negaron a participar en la procesión con la nueva imagen, procesionando por ello en la actualidad una imagen del Niño Jesús. Devoción aún vigente, como en Motril (Granada), donde desde 1993 el Domingo de Resurrección se procesiona una imagen del Niño Jesús bajo la advocación del Dulce Nombre<sup>56</sup>.

Imágenes que son las protagonistas, en numerosas localidades españolas, de la procesión del “Encuentro” en las que, pese a ser condenadas por edictos pastorales y disposiciones sinodales, una imagen Niño Jesús parte al encuentro de una imagen de la Virgen, o viceversa. Es interesante observar como en las loas populares para el encuentro de María con su Hijo, éste es denominado con frecuencia “niño hermoso”, como en el Encuentro de Moldones (Zamora): “Acércate, Niño hermoso, / acércate aquí a tu madre, / que naciste, Niño Dios, / de mis entrañas virginales”, o en la alborada o canción del Encuentro de Garcibuey (Salamanca): “¿Quién es ese niño hermoso / que viene por aquel valle? / Es el hijo de María, / viene en busca de su madre”. De hecho, en la localidad de Fortuna (Murcia) a la imagen de Cristo resucitado adulto se le conoce como el *Niño Resucitado*. En algunas poblaciones se celebra “El acto del huerto” o “El Nicho”<sup>57</sup>, que consiste en la preparación, durante la tarde del Sábado o la madrugada del Domingo, de un complejo montaje efímero compuesto por plantas y flores en el que será ocultada por la mañana la imagen del Niño Jesús, donde esperará hasta que la Virgen lo encuentre.

Alrededor de la procesión de estas imágenes existen una serie de ritos, como el hecho de portar a la propia imagen. En Beas de Guadix (Granada) son los jóvenes solteros los que llevan al Niño Jesús mientras que los casados llevan a la Virgen, en Duruelo (Segovia) son los hombres los que portan al Niño Jesús, mientras que las mujeres llevan a la Virgen o en Iznate (Málaga), donde es portado por la Reina de la fiesta



Jeremias Gath. *Zwo warffigte und erschrockliche Neue Zeitungen*. 1616. Xilografía (detalle).

patronal, sus dos damas y la Reina del año anterior. En algunas poblaciones la procesión del Niño Jesús es asociada a alimentos, como en Baeza (Jaén) donde se reparte una ración de bizcochos y vino entre los cofrades, conocido por ello como *El Niño de los bizcochos*, o en Obejo (Córdoba), donde los niños reciben al Niño Jesús elevando sus manos para mostrarle sus hornazos<sup>58</sup>.

En el ámbito de las clausuras femeninas, donde la piedad barroca originó gran cantidad de tradiciones, algunas de las cuales aún se mantienen vigentes, también se celebra la procesión del Encuentro con una imagen del Niño Jesús, de hecho la mayoría de las que se han presentado a lo largo de esta exposición pertenecen al patrimonio artístico de monasterios y conventos femeninos. De este modo, las Madres Franciscanas del Convento

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ, p. 163.

<sup>56</sup> Miguel Ángel González Jurado. *Niño Jesús del Dulce Nombre*. 1993. Madera policromada. Motril (Granada), Muy Antigua Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Primitiva y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Vera Cruz y María Santísima del Valle.

<sup>57</sup> HENARES, “Las imágenes...”, pp. 187 y 188.

<sup>58</sup> Durante la procesión se van comiendo los hornazos entonando la siguiente cancioncilla: Vamos niños al sagrario, que Jesús

llorando está / pero viendo tantos niños muy contento se pondrá. / Niño Dios, si quieres mi hornazo y si no me lo zampo / Niño Dios el año que viene será mejor. / No llores Jesús no llores que me vas hacer llorar / y los niños de este pueblo te quieren consolar. / Niño Dios, si quieres mi hornazo y si no me lo zampo / Niño Dios el año que viene será mejor.

de la Purísima Concepción de Segovia realizan esta procesión, partiendo las dos imágenes de distintos lados del claustro<sup>59</sup>. Una costumbre conventual, hoy prácticamente en desuso, era la del *Niño Perdido*<sup>60</sup>, que generalmente se practicaba en el día de la Sagrada Familia, quizás en alusión al Niño perdido y hallado en el Templo de Jerusalén, o bien simbolizando el alma devota que encuentra a Jesús, perdido entre las gentes, que no se compadecen de Él. El juego consistía en esconder una imagen del Niño Jesús, generalmente de pequeño tamaño, y quien la encontraba podía tenerlo un tiempo, bien esa figura u otra de especial interés, o se recibía un premio como unas estampas o cualquier menudencia devocional. Las Gaitanas de Toledo practican esta costumbre el Domingo de Resurrección con un Resucitado<sup>61</sup>. Siguiendo esta tradición, el Sábado Santo, las religiosas de más edad del Monasterio de la Purísima Concepción de Palma escondían en el huerto del monasterio la imagen del *Hortolanet*<sup>62</sup> para que las más jóvenes a la señal de “agua, agua” y “fuego, fuego”, la encontrarán<sup>63</sup>. En este caso se trataba de una imagen pascual vinculada a la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena cuando descubre su tumba vacía y confunde a Jesús con un hortelano (Jn 20, 14-18). Curiosamente, con el nombre de esta práctica conventual, se conocía al Niño Jesús que en Iznájar (Córdoba), se procesionaba el Domingo de Resurrección. *Niño Perdido* que era escondido por los jóvenes en los riscos del Calvario, hasta donde llegaba la Virgen María en su búsqueda. Tradición perdida al comprar una imagen de Cristo Resucitado<sup>64</sup>.

Concluimos este rápido recorrido por el estudio de una de las tipologías de imágenes del Niño Jesús, esperando haber clarificado ciertos aspectos iconográficos del *Resucitado*, como se le conoce en nuestra Semana Santa rural, que frente a las imágenes de Cristo resucitado adulto, sigue prefiriendo al Jesús Niño, porque como escribió Juan del Enzina, “Hanos redimido con se hacer chiquito”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO BENITO, Javier. “Resucitado”. En *Remembranza. Las Edades del Hombre. Zamora*. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001, pp. 681 y 682.
- ÁLVAREZ VICENTE, Andrés. “Cristo Resucitado”. En *Dolor y gloria*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2006, pp. 42 y 43.

- ARBETETA MIRA, Letizia. *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid: Ayo. de Madrid. Museos Municipales, 1996.
- *Navidad Oculta II. Los Niños Jesús de las Clausuras Toledanas*. Toledo: Antonio Pareja Editor, 2002.
- AROCA LARA, Ángel. “Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Número 114, 1988, pp. 43-66.
- “Semana Santa en los pueblos cordobeses. Iconografía de las imágenes”. En *Semana Santa en los Pueblos Cordobeses*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1990.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1996.
- BOTO DE OLIVEIRA, António Pedro. *Olhares Sobre Jesus Menino*. Lisboa: Museu da Presidencia da República, 2007.
- CENTENO CARNERO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1996.
- GARCÍA SANZ, Ana. “Imágenes escultóricas del Niño Jesús”. En *XLII Congreso Nacional Belenista*. Villarrobledo: Asociación Belenista de Villarrobledo, 2005, pp. 74 y 75.
- GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo. “A propósito del doscientos cincuenta aniversario del escultor Roque López. Nuevas aportaciones en la provincia de Albacete”. En *Al-BASIT*. Número 41, 1997, pp. 195-217.
- GONZÁLEZ GOZALO, Elvira. “Jesús Infant, dit s’Hortolanet”. En *La Petita Imatgeria Devota de les Caputxines. Monestir de la Puríssima Concepció*. Palma, Sa Nostra: Obra Social i Cultural, 1999, p. 44.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”. En *Espacio, Tiempo y Forma*. Número 9, 1996, pp. 11-45.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M.<sup>a</sup> Ángeles *et alii*. *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*. Murcia: Dirección General de Cultura y Museo de Bellas Artes de Murcia, 2005.
- HARMS, Wolfgang *et alii*. *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Teil I: Ethica, Physica*. Tübingen: N. Niemeyer, 1980-1989.
- HENARES PAQUE, Vicente. “Las imágenes procesionales de Jesús Niño en la Semana Santa andaluza”. En

<sup>59</sup> SANTAMARÍA, sin paginar.

<sup>60</sup> Sobre esta tradición conventual, ARBETETA, *Vida y Arte...*, p. 49.

<sup>61</sup> ARBETETA, “Navidad...”, p. 23.

<sup>62</sup> Taller desconocido. *Jesús Infante, El Hortolanet*. Primera mitad del siglo XIX. Barro policromado, 23,5 x 8 x 6 cm. Palma (Mallorca), Monasterio de MM. Capuchinas de la Purísima Concepción.

<sup>63</sup> GONZÁLEZ, “Jesús Infant...”, p. 44.

<sup>64</sup> AROCA, “Iconografía...”, p. 46.