

EL ESPECTÁCULO EVANGELIZADOR: EL DESARROLLO DEL TEATRO EXTREMEÑO PARALITÚRGICO

FRANCISCO JAVIER GRANDE QUEJIGO
Universidad de Extremadura

RESUMEN

La liturgia católica ha ido desarrollando un lenguaje espectacular desde la Edad Media para facilitar la integración del fiel en el culto. El éxito de la fórmula va interfiriendo con la liturgia haciendo que las fórmulas parateatrales y teatrales vayan sustituyendo la evangelización inicial por la identificación social y la participación cultural por la alteración de la liturgia. Ello hace que pueda advertirse, con ejemplos de la cultura extremeña, cómo las fórmulas paralitúrgicas medievales desarrollan formas teatrales que intentará depurar la jerarquía y que culminarán en la gran fiesta social del Corpus barroco como signo de identificación comunitaria. El excesivo alejamiento de la intención pastoral inicial lleva a la desaparición de esta teatralidad religiosa, quedando reducida a escasos testimonios folclóricos contemporáneos.

Palabras clave: Parateatralidad, Paraliturgia, Teatro extremeño, Teatro de Corpus, Ciclos teatro medieval.

ABSTRACT

Catholic liturgy has developed a spectacular language from Middle Age to facilitate the integration of devote in worship. The success of this formula was interfering with the liturgy. Para-theatrical and theatrical formulas cause the initial evangelisation was replaced by the social identification and also the worship participation was replaced by the liturgy modification. We are going to use Extremadura's culture exempla to seeing how medieval para-liturgical formulas developed theatrical forms with social significance. Corpus Christi, the great religious and social festivity, was a communita-

rian identification sign. This religious theatricality was disappearing due to the excessive distance with the original pastoral intention, and just we can appreciate today a few folkloric testimonies of that.

Keywords: Para-theatricality, Para-liturgic, Extremadurian's theatre, Corpus' theatre, medieval theatre seasons.

I. LITURGIA Y TEATRALIDAD

A lo largo de siglos, la liturgia católica fue desarrollando un conjunto de ritos y celebraciones en las que la palabra y los actos tenían un claro significado simbólico y conmemorativo que progresivamente iba alejándose del pueblo fiel por la barrera lingüística del latín como lengua de culto. Ello hacía que los actos y gestos ganasen en significación frente a las palabras que quedaban cada vez más lejanas de un pueblo que hablaba en lenguas romances distanciadas del latín de los clérigos. No es de extrañar que la actividad evangelizadora insistiese en romper esa separación intentando acercar al pueblo a la celebración litúrgica. De esta manera, se insistió en la necesidad de la predicación en romance desde sínodos y concilios¹. Pero también se utilizó el lenguaje visual para evangelizar. Es conocida la labor didáctica del arte románico en sus esculturas y pinturas². Pero no se limitó a ello la Iglesia. Dentro de la liturgia se fue abriendo a partir del siglo X un ámbito espectacular del que nació el teatro³.

Al acercarnos al estudio del teatro medieval es imprescindible hacer una precisión metodológica preliminar, ya que hemos de ajustar el concepto de teatralidad que solemos utilizar en el estudio de la dramaturgia moderna y

1 El concilio de Tours (813) estableció la necesidad de predicar en lengua vulgar para que las homilias fuesen entendidas. Para una panorámica de la relación entre el latín y las lenguas romances en la Edad Media *vid.* F. GIMENO MENÉNDEZ, "Situaciones sociolingüísticas dispares en el proceso de formación de las lenguas romances", en *Aemilianense*, 1 (2004), 171-223.

2 *Vid.* como breve resumen el artículo de M. X. MARCH – B. SUREDA – J. SUREDA, "El arte románico como lenguaje didáctico", en *Mayurqa*, 19 (1982), 255-272.

3 La bibliografía clásica sobre el desarrollo del teatro medieval son las obras de L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1978, O. B. HARDISON, *Christian Rite and Cristian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965, J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, y K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933. Disponemos de dos sintéticos estados de la cuestión sobre el teatro en latín y en romance: E. CASTRO, "Drama latino medieval", en R. BELTRAN – M. HARO – J. L. SIRERA – A. TORDERA (eds.), *Homenaje a Luis Quirante*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, I, 95-114, y M. A. PÉREZ PRIEGO, "Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano", en I. LENER-R. NIVAL-A. ALONSO (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, I, 27-44.

contemporánea. A lo largo de toda la Edad Media la realidad teatral está muy alejada del texto como elemento básico y estructurador del espectáculo dramático. Es precisamente lo espectacular, los elementos representacionales sin apenas soporte textual, quien va configurando un lenguaje dramático al que progresivamente va incorporándose un armazón textual cada vez más complejo y artístico. En este sentido y en línea con la mayor parte de la crítica actual, hacemos nuestro el acercamiento metodológico propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego por el que, para

el estudio del teatro medieval, habrá que partir de un concepto amplio de teatralidad, concepto que abarque tanto los puros textos dramáticos como los distintos espectáculos y ceremonias que son portadores de un cierto índice de teatralidad y de los cuales tenemos noticia a través de documentación diversa.⁴

Nuestro estudio se va a centrar en aquellos espectáculos de teatralidad medieval (que cuando tengan muy escasa presencia textual denominaremos parateatrales) que se van a ir desarrollando a lo largo de la Edad Media y se mantendrán en la Edad Moderna como elementos que favorecen la acción pastoral evangelizadora de la Iglesia. Observaremos, por tanto, aquellos espectáculos o dramatizaciones que puedan considerarse paralitúrgicas, esto es, vinculadas a la liturgia sin llegar a ser elementos propios del culto⁵. Para ello, las actividades espectaculares deberán cumplir los siguientes requisitos:

4 Cita tomada de la excelente introducción con la que se abre la edición de M. A. PÉREZ PRIEGO de *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra, 2009, 17. Sobre los límites entre lo dramático y otras manifestaciones literarias o espectaculares parateatrales cabe consultar una amplia bibliografía en la que destacan, con especial aplicación al caso castellano: F. MASSIP, “El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en el texto”, en F. BAUTISTA PÉREZ – J. GAMBA CORRADINE (ed.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua – SEMYR, 2010, 271-276; CH. STERN, *The Medieval Theater in Castile*, Birghamton, State University of New York, 1996; A. DEYERMOND, “Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles”, en E. RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, 1994, 39-56; A. GÓMEZ MORENO, “Los límites de la teatralidad en el Medievo”, en E. RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación..., o. c.*, 57-74; E. CASTRO – P. LORENZO, “De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano”, en A. NASCIMENTO – C. ALMEIDA RIBEIRO (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, II, 361-373; J. L. SIRERA, “Diálogos de Cancionero y teatralidad”, en R. BELTRÁN, – J. L. CANET – J. L. SIRERA (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, 351-363; L. ALLEGRI, “El espectáculo en la Edad Media”, en L. QUIRANTE (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, 21-30; y C. B. KIRBY, “Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano”, en L. T. VALDIVIESO – J. VALDIVIESO (ed.), *Studia hispánica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, 61-69.

5 Para el concepto y conocimiento de las actividades dramáticas y paradramáticas vinculadas a la liturgia vid. P. CÁTEDRA, “Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval”, en F. SEVILLA – C. ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2000, I, 3-28 (sus tesis y documentos son ampliamente desarrolladas en el libro posterior *Liturgia, poe-*

- 1) Se han de incardinar en la liturgia, esto es, deben realizarse dentro de la celebración ritual, pero de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo. Por ejemplo, en el acto litúrgico de las lecturas del oficio de laudes se interrumpe la lectura para la salida procesional de unos seises vestidos de pastores que realizan un baile con música y texto propio, tras lo cual continúan las lecturas propias de la celebración, tal y como ocurre en el *Bien vengades* toledano⁶.
- 2) La dramatización paralitúrgica ha de tener un carácter ceremonial. Debe estar reglada y ha de repetirse dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Se realiza en el templo y con ropas inicialmente ceremoniales (eclesiásticas: albas, dalmáticas, capas, etc.). Ha de recordarse que gran parte de la documentación existente proviene de las consuetas de los templos en los que se representaban estas actividades paradramáticas⁷.
- 3) Ha de tener un texto tradicional o de base litúrgica, generalmente breve y en muchas ocasiones sin soporte escrito (salvo las antífonas tomadas de la liturgia). Por ello no quedan casi diálogos de estas representaciones y en las consuetas que los transmiten, cuando el texto es litúrgico, solamente suele incluirse el verso inicial o una mención genérica pues su contenido es suficientemente conocido y memorizado por los clérigos o músicos que han de representarlo⁸.

sía y teatro en la Edad Media, Madrid, Gredos, 2005); E. CASTRO, “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, en E. RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación*, o. c., 75-88; y V. GARCÍA DE LA CONCHA, “Teatro litúrgico medieval en Castilla: *quaestio metodológica*”, en L. QUIRANTE (ed.), *Teatro y espectáculo*, o. c., 127-143.

6 Vid P. CATEDRA, “Liturgia”, o. c., 15-17. Se trata de una ceremonia celebrada en la catedral de Toledo y descrita en 1580. En ella, tras la oración de después de la comunión (postcomunicanda) y el comienzo de la primera antífona de laudes los mozos de coro se visten de pastores y suben “al altar mayor hasta que sea tiempo”. Dicho el verso *Ut faciam in eysjuditium* se realiza un *Officium pastorum* en latín entre el coro y los pastorcillos. Tras el tropo en latín se canta el villancico folclórico tradicional “¡Bien vengades, pastores,/hé, que bien vengades!” acompañado de baile: “En siendo acabadas las coplas, tomarán los caperos por las manos a los dos pastorçicos delanteros y traerlos an consigo, siguiéndoles los otros, cantando el cantarçillo hasta que se pongan entre el banco y las gradas del águila”. Se cierra la ceremonia con el canto de “un villancico de canto de órgano aplicado a la fiesta”.

7 Las consuetas son las “reglas consuetudinarias por que se rige un cabildo o capítulo eclesiástico” (RAE). Son de gran interés las recogidas por E. CASTRO, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991. Más asequibles son los textos recogidos en su edición de *Teatro medieval. Tomo 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, cuya introducción es una muy útil síntesis sobre el teatro litúrgico y paralitúrgico hispánico representado en latín.

8 Aunque ya muy superadas, estos testimonios confirman las tesis sobre el carácter folclórico del teatro medieval y su falta de textos escritos postuladas por F. LÁZARO CARRETER (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1958. Ejemplo de esta supresión del texto conocido en las consuetas puede ser la siguiente versión del *Planctus Passionis* recogida por E. CASTRO (*Teatro*, o. c., 240-241) en Mallorca (s. XIV) de la que damos la traducción de su editora: “OFICIO DE MATTINES DEL VIERNES SANTO.

- 4) Ha de tener una elocución musical, pues, al incorporarse dentro de una liturgia solemne, utiliza el lenguaje propio de la solemnidad litúrgica latina que es la música. Por ello, en ocasiones se indica la diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico)⁹.

El ejemplo típico de esta actividad parateatral y paralitúrgica lo encontramos en el inicio del teatro medieval que se documenta en los tropos. El más antiguo es el *QuemQuaeritis* cuyo texto es muy breve. Los ángeles que custodian la tumba de Cristo Resucitado interrogan a las mujeres que van a ungir al Señor (tradicionalmente las Tres Marías: María, la madre de Jesús; María Magdalena y María, la hermana de Lázaro). Las mujeres responden y los ángeles les anuncian la resurrección y les ordenan anunciarla. Este es su texto básico en la versión más antigua de las conservadas en la Península, según Eva Castro:

Quem quaeritis in sepulchro, cristicole?
 IhesumNazarenumcrucifixum, o celicole.
 Non est hic; surrexit, sicutpredixerat.
 Ite, nunciatequiasurrexit dicentes: *Resurrexit*¹⁰.

El desarrollo de este pasaje se cerraba con un coro de aleluyas, subrayado por el hecho de constar la notación musical del *Resurrexit* final en el tropario original.

Si el texto es breve, su representación paralitúrgica tenía un progresivo esplendor. Un texto del siglo X (entre 965 y 975), la *Regularis Concordia* compilada por el obispo de Winchester, san Ethelwold, y el arzobispo de Canterbury, Dunstan, describe así la espectacularidad que adquiere la representación paralitúrgica del escueto texto¹¹:

Los Maitines han de decirse temprano a causa del planto... Una vez terminado el noveno responsorio, han de decir el planto tres cantores de buena voz; que se vistan con ropas y dalmáticas negras o moradas, y que lleven los rostros cubiertos. Que uno de ellos diga la primera estrofa del planto, mientras van caminando, y al finalizar cada una de las estrofas, que los tres al mismo tiempo se arrodillen y digan: ¡Ay, qué grande es nuestro dolor! [En catalán en la versión latina: *Ay ten greus son nostras dolors*]. Cuando lleguen a los púlpitos, que cada uno diga allí dos estrofas del planto. Una vez finalizado el planto, que se inicien las Laudes¹².

⁹ Así ocurre en el caso del *Auto de la Pasión* atribuido a Alonso del Campo, en el que se incluye una rúbrica que dice “*Nuestra Señora a Sant Juan, rrezado*”; vid. C. TORROJA-M^a RIVAS, *Teatro en Toledo en el siglo XV “Auto de la Pasión” de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo XXXV del B.R.A.E., 1977, 177; y F. J. GRANDE QUEJIGO, “Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, 19 (1996), 255-275.

¹⁰ E. CASTRO, *Teatro, o. c.*, 80. El tropo, recitado en la misa de Resurrección, está tomado del *Tropario-prosario de Vic*, siglo XI.

¹¹ El texto lo editó K. YOUNG, *The Drama, o. c.*, I, 249 y ss. La versión que incluimos está digitaliza en la dirección <http://medieval.ucdavis.edu/20A/Concordia.html> [1/9/2015].

50. In die sancto Paschae septem canonicae horae a monachis in ecclesia Dei more canonicorum, propter auctoritatem beati Gregorii papae sedis apostolicae quam ipse Antiphonario dictavit, celebrandaesunt. Eiusdem tempore noctis, antequam Matutinorum signa moveantur, sumant aeditui crucem et ponant in loco sibi congruo. In primis ad Nocturnam ab abate seu quolibet sacerdote, dum initur laus Dei in ecclesia, dicatur *Domine labia mea aperies* semel tantum; postea, *Deus in adiutorium meum intende* cum *Gloria*. Psalmo autem *Domine quid multiplicati sunt* dimisso, cantor incipiat Invitatorium; tunc tres antiphonae cum tribus psalmis, quibus finitis versus conueniens dicatur; deinde tot lectiones cum responsoriis ad hoc rite pertinentibus.

51. Dum tertia recitatur lectio, quattuor fratres induant se, quorum unus, alba indutus ac si ad aliud agendum, ingrediatur atque latenter sepulcri locum adeat ibique, manu tenens palmam, quietus sedeat. Dumque tertium percelebratur responsorium residui tres succedant, omnes quidem cappis induti, turibula cum incensu manibus gestantes, ac, pedetemptim ad similitudinem quaerentium quid, veniant ante locum sepulcri. Aguntur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento, atque mulierum cum aromatibus venientium ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres, velut erraneos ac aliquid quaerentes, uiderit sibi approximare, incipiat mediocre uoce dulcisone cantare *Quemquaeritis [in sepulchro, O Christicolae]?* Quo decantato finetenus, respondeant hi tres, uno ore, *Ihesum Nazarenum*. Quibus ille: *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis*. Cuius iussionis uoce uertant se illi tres ad chorum, dicentes *Alleluia. Resurrexit Dominus*. Dicto hoc, rursus ille residens, velut revocans illos, dicat antiphonam: *Venite et uideate locum*. Haec uero dicens, surgat et erigat uelum ostendatque eis locum, cruce nudatum sed tantum linteamina posita quibus crux inuolutaerat; quo uiso deponent turibula quae gestauerant in eodem sepulchro, sumantque linteum et extendant contra clerum ac, ueluti ostendentes quod surrexerit Dominus et iam non sit illo inuolutus, hanc canant antiphonam: *Surrexit Dominus de sepulchro*, superponantque linteum altari.

52. Finita antiphona prior, congaudens pro triumpho regis nostri quod devicta norte surrexit, incipiat hymnum *Te Deum laudamus*; quo incepto una pulsantur omnia signa¹².

12 50. En el día santo de Pascua las siete horas canónicas deben celebrarse por los monjes de la Iglesia de Dios siguiendo los cánones, por respeto a la autoridad del bienaventurado Gregorio, Papa de la Sede Apostólica, según se establece en su Antiphonario. En esa misma noche; antes de las campanas de maitines, los sacristanes quitarán la Cruz y la pondrán en su lugar apropiado. Al inicio de Maitines, cuando se comienza la alabanza de Dios en la iglesia, el abad o uno de los sacerdotes diga una vez *Domine labia mea aperies*, después, *Deus in adiutorium meum intende* con *Gloria*. Omitiendo el salmo *Domine quid multiplicandi sunt*, el cantor comenzará el Invitatorio; seguido de tres antífonas y tres salmos; y cuando éstos hayan terminado se dirá el verso adecuado; y luego tres lecciones con las respuestas adecuadas.

51. Mientras que la tercera lección se está leyendo, cuatro monjes se ponen las ropas sagradas. Uno, vestido de alba, entra, como si fuese para otro propósito, deberá entrar y salir sigilosamente al lugar del “sepulchro” y sentarse allí en silencio, sosteniendo una palma en su mano. Luego, mientras se canta el tercer responso, los otros tres hermanos, con vestidos con dalmáticas y con incensarios en las

La oscuridad del latín litúrgico se hace transparente en la plástica representación de la escena. En ella la rigidez de los actos litúrgicos deja paso a la cotidianidad de gestos y acciones que intentan reproducir la realidad del espectador que asiste en primera persona al anuncio de la resurrección del Señor.

Con el correr de los siglos, a lo largo de la Edad Media, el teatro paralitúrgico occidental pasará del latín a las lenguas romances y se extenderá de la liturgia de la Resurrección a otras importantes festividades¹³. Se irán configurando así los distintos ciclos del teatro medieval que, en esquema, son los siguientes:

- Ciclo de Resurrección: fue el primero en configurarse con la representación de la *Visitatio Sepulchri* sobre el esquema del *Quem queritis?* (s. X). Posteriormente, con el motivo evangélico de la aparición a los discípulos de Emaús, se generó el *Officium Peregrinorum* (s. XII).
- Ciclo de Navidad: Nace tempranamente aplicando al anuncio del nacimiento de Jesús que los ángeles hacen a los pastores el esquema del *Quem queritis?* De esta forma surge el *Officium Pastorum* (s. XI). Posteriormente la adoración de los Reyes Magos da pie al *Ordo Stellae* (s. XII). Un sermón de pseudo-Agustín desarrolla un desfile de sibilas y profetas anunciando el nacimiento de Cristo en el *Ordo Prophetarum* (s. XIII). De este desfile se degajará el *Canto de la Sibila* (s. XIII).
- Ciclo de la Pasión: incluye lamentos líricos protagonizados por María que narran lo acontecido en el Calvario, como el *Planctus Mariae* (s. XII), y representaciones de la pasión y muerte de Jesús, la *Passio Christi* (s. XII).

manos, entrarán a su vez e irán al lugar del ‘sepulcro’ paso a paso, como si buscaran algo, porque todo esto se hace a imitación del ángel sentado sobre la tumba y de las mujeres que vienen con perfumes para ungir el cuerpo de Jesús. Cuando el que está sentado ve acercarse a los que parecen andar buscando algo, comenzará a cantar suave y dulcemente *Quem quaeritis [in sepulchro, O Christicolae]?* Tan pronto como se haya cantado, los tres, al unísono, responden: *Ihesum Nazarenum*. Él responde: *Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis*. A este mandato, los tres se vuelven al coro diciendo: *Alleluia. Surrexit Dominus*. Cuando esto se ha cantado, el que está sentado, como si llamara de nuevo, dice la antifona: *Venite et videtelocum*. Y luego, levantándose y apartando el velo, deberá mostrarles el lugar vacío de la Cruz con sólo el lienzo con la que había sido envuelta. Al ver esto los tres dejarán los incensarios con los que incensaban en el mismo sepulcro y, tomando el lienzo para mostrarlo al clero como muestra de que el Señor ha resucitado y ya no está envuelto en él, cantan esta antifona: *Surrexit Dominus de sepulchro*, y pondrán el lienzo sobre el altar.

52: Terminada la antifona anterior, regocijándose en el triunfo de nuestro Rey que había vencido a la muerte y fue resucitado, se comienza el himno *Te Deum laudamus* y a una repican todas las campanas. [Traducción propia]

13 Una breve síntesis de esta evolución del teatro medieval en Castilla puede verse en las introducciones de las principales ediciones de teatro medieval, en especial, las de M.A. PÉREZ PRIEGO (ed.), *Teatro medieval, o. c.*, y A. M^a ÁLVAREZ PELLITERO (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990. A ello han de añadirse los excelentes panoramas de A. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991 y la Primera parte de J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, I, 33-235.

- Hagiográficas: son representaciones vinculadas a la festividad de los santos que versan sobre su vida y milagros. Destacan las dedicadas a la Virgen María y entre ellas las asuncionista (d. XII), con una importante presencia en Cataluña en el siglo XV.
- Corpus Christi: Establecida la festividad por Urbano IV en 1264, será muy celebrada a partir del siglo XIV y gozará de gran espectacularidad y tradición teatral en Toledo desde el siglo XV.

En Castilla, la presencia de estos ciclos ha sido objeto de una amplia polémica crítica que hoy en día parece zanjada desde el estudio de la cada vez más amplia documentación existente, en especial en el ámbito eclesiástico. Concilios, sínodos, consuetas, libros de cuentas, y otros documentos muestran, desde la preocupación pastoral y la actividad litúrgica, que la espectacularidad va en aumento a lo largo de los siglos¹⁴. Vamos a analizar el resultado final de esta espectacularidad de la dramaturgia y parateatralidad vinculadas a la liturgia tal y como se testimonia en la Extremadura de inicios del siglo XVI.

14 Hoy ya no se mantiene la polémica sobre la existencia de teatro medieval en Castilla, aunque se atiende a su peculiar idiosincrasia por falta de textos. En este sentido son imprescindibles los trabajos de J. MENÉNDEZ PELÁEZ, “Teatro e iglesia: las constituciones sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español”, en *Archivum*, 48-49 (1998-1999), 271-332; CH. STERN, *The Medieval Theater, o. c.*; M. A. ÁLVAREZ PELLITERO, “Aportaciones al estudio del teatro medieval en España”, en *El Crotalón*, 2 (1985), 13-35; y de C. TORROJA – M^a RIVAS, *Teatro en Toledo, o. c.* A ellos se unen diversos panoramas y aportaciones puntuales de interés como son: A. ORENSANZ MORENO, “Cancioneros y escena. Presencia de textos teatrales y parateatrales en los cancioneros castellanos del Renacimiento”, en M. HARO CORTÉS – R. BELTRÁN – J. L. CANET – H. HERNÁNDEZ GASSÓ (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012, 2, 605-613; F. MASSIP, “El teatro en l’època del *Libro de buen amor*”, en G. SERÉS – D. RICO – O. SANZ (eds.) *El “Libro de buen amor”*: texto y contextos, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, 237-255; A. GÓMEZ MORENO, “Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental”, en F. CROSAS (ed.), *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, 143-164; A. LABANDEIRA, “Más referencias sinodales sobre las actividades parateatrales medievales en la diócesis de Burgos”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), 277-301; M. A. PÉREZ PRIEGO, “Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, en *Epos*, 5 (1989), 141-163 y V. GARCÍA DE LA CONCHA, “Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media”, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel. Estudios medievales*, Zaragoza, 1982, V, 153-175. No obstante, al manejar esta documentación sobre teatro y parateatro medievales han de tenerse en cuenta las objeciones de H. LÓPEZ MORALES, “Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis*”, en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 14 (1986), 99-102, y “Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios”, en L. QUIRANTE (ed.), *Teatro y espectáculo, o. c.*, 115-126.

II. DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO PARALITÚRGICO EN EXTREMADURA

Los ciclos del teatro paralitúrgico medieval gozan en Extremadura de diversos testimonios documentales. El más temprano y explícito son las *Constituciones de Alonso de Manrique* de 1501 referidas a la diócesis pacense¹⁵. En ella se documenta la existencia de este teatro paralitúrgico en los siguientes términos:

Constitución XI: Que en las iglesias no se exerciten negociaciones seculares ni se fagan juegos ni representaciones deshonestas [...]

Fallamos que muchas vezes en algunas yglesias e monesterios, asi de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, socolor de conmemorar cosas sanctas e contemplativas, fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passión e Resurrección de nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesuchristo, e se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a derisión e distración de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad,e, lo que peor es, que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución¹⁶.

De forma explícita, en el siglo XV sabemos que se celebran en la diócesis de Badajoz representaciones del ciclo de Navidad, del ciclo de la Pasión y del ciclo de Resurrección. Más tardíamente, Plasencia y Cáceres confirman la tradición medieval de representaciones vivas en el siglo XVI a pesar de los intentos de la jerarquía por depurarlas (como cabe ver en la denuncia que hace Manrique sobre su forma de ser representados). Estos son los primeros testimonios de las diócesis cacereñas:

Haçense en algunasyglesiasrepresentaçones de la Passión de nuestro Señor y otros autos de remembración de la Resurrección y Natividad suya (Gutierre Vargas de Carvajal, Plasencia, 1534)¹⁷

Ni representen farsas, no siendo en la yglesia en los casos permitidos, como en Pascua de la Resurrección o Natividad o Corpus Christi” (F. Mendoza, Coria, 1537)¹⁸

15 *Cõstituições [e] estatutos fechos [e] ordenados por el mny [sic] reuerendo [e] muy magnifico señor don Alonso Manrique por la gracia de dios [e] d[e] la lasanctayglesia de Roma obispo de Badajoz, s.l., s.i., s.a.* En la primera hoja se indica que es de 1501. *Vid.* su destino editorial en GRUPO BARRANTES-MOÑINO, *Catálogo biobibliográfico de escritores extremeños anteriores a 1750*, Badajoz, Diputación Badajoz-Editora Regional de Extremadura, 2010, III, 1069-1070.

16 Citamos por la tesis de licenciatura defendida, bajo mi dirección, por S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro medieval en autores extremeños de la primera mitad del siglo XVI*, Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 68.

17 S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro, o. c.*, 71.

18 Citado por M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997, 60.

Esta documentación añade, a los ciclos ya conocidos, el ciclo de Corpus Christi en Coria, que también era representado en el resto de Extremadura como confirman otros testimonios¹⁹.

Junto a esta parateatralidad eclesiástica, controlada por la jerarquía en sus sínodos y actividad pastoral, se fue generando en la Edad Media extremeña una parateatralidad folclórica, vinculada a las celebraciones religiosas, pero que excedía el marco del culto y, por ello, fue perseguida con mayor o menor fortuna por las diversas reformas que los prelados intentaron imponer en sus diócesis.

La primera de estas tradiciones es la de las vigiliat devocionales. Estas vigiliat, en santuarios y ermitas, eran conocidas a lo largo de la Edad Media. Sirva de testimonio el díscolo Juan Ruiz, quien tras ser librado de los peligros de la sierra en las aventuras de las serranas, da las gracias celebrando una vigilia oracional:

Çerca de aquesta sierra, ay un logar onrado,
muy santo e muy devoto, Santa María del Vado;
fui tener ý vigilia, como es acostumbrado;
aonra de la Virgen ofreçile este ditado. (c. 1044)²⁰

Estas vigiliat de oración pronto dan lugar a diversas manifestaciones folclóricas que, so capa de honrar al santo o a la Virgen, generan un desarrollo espectacular profano e irreverente. Así lo denuncian reiteradamente los prelados de las tres diócesis. Valgan de muestra las denuncias más tempranas:

y aunque aya quien tenga devoción e quiera orar y reçar, ay otros que publicamentedançan, cantan e bailan. (Gutierre Álvarez de Toledo, Plasencia, 1499)

no se hagan las dichas danças ni bayles ni cantares ni otros juegos profanos e deshonestos. (A. Manrique, Badajoz, 1501).

estatuymos y ordenamos no se hagan vigiliat de noche, que se dizen veladas, en las yglesias ni hermitas. (Fco. De Mendoza, Coria, 1537)²¹.

19 Vid. las obras ya indicadas de S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro, o. c.*, y de M. A. TEIJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura, o. c.*, 19-79, con una interesante bibliografía. Cabe añadir los trabajos de F. J. GRANDE QUEJIGO, “Bibliografía para el estudio de la literatura medieval en Extremadura”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 60 (2004), 983-1017, y “Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI”, en J. CAÑAS MURILLO – F. J. GRANDE QUEJIGO – J. ROSO DÍAZ (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 2009, 1, 563-576.

20 Cita de J. RUIZ, *Libro de Buen Amor*, eds. J. CAÑAS MURILLO – F. J. GRANDE QUEJIGO, Madrid, Ollero y Ramos, 2002.

21 S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro, o. c.*, 49, 53 y 58.

Bailes, cantares y “otros juegos” rozan con su espectacularidad la posible representación parateatral en la que el folclore y la liturgia oficial, tienden a confluír en la celebración festiva de carácter devocional.

Esta interferencia de la fiesta con la liturgia, tiene otras manifestaciones menores en la documentación extremeña, cuales son las denuncias de excesos en la celebración de las misas nuevas (primera misa del sacerdote recién ordenado) en la diócesis de Badajoz. A este propósito denuncia Alonso de Manrique en sus *Constituciones*(1501):

en aquella solemnidad los clérigos no canten cantares profanos, ni baylen ni dancen, ni se pongan en cuerpo vestiéndose vestiduras seglares, ni fagan otras representaciones ni juegos, salvo solamente puedan acompañar al misacantano yendo todos los clérigos vestidos de su hábito honesto, y si quisieren, acompañarle con sobrepellices e capas, cetros; así, vestidos de los ornamentos eclesiásticos, lo pueden fazer cantando Te Deum Laudamus o himnos, psalmos, antífonas e otros cantos de la Yglesia, de manera que todos sean eclesiásticos e devotos e conforme a tan alto misterio como celebran²².

Por su parte, en Coria, el obispo Francisco de Mendoza ha de denunciar similares comportamientos de los clérigos en misas nuevas y en bodas, que priman lo celebrativo y espectacular sobre lo litúrgico y religioso:

porque la deshonestidad en los clérigos es causa de mucho escándalo en los pueblos, que no baylen en las missas nuevas, ni en las bodas, ni digan cantares, ni representen farsas, no siendo en la iglesia en los casos permitidos, como en la Pascua de la Resurreccion o Natividad o Corpus Christi. (1537)²³

No es extraña la permeabilidad del mundo clerical a la parateatralidad cuasi profana, porque es una experiencia que muchos de ellos han vivido ya en su proceso de formación. Esa es la realidad que pudieron vivir los clérigos formados en las catedrales de Coria y Plasencia donde se ha documentado la existencia de la fiesta del obispillo. En ella, de san Nicolás a los Inocentes, un niño del coro era vestido como obispo y ejercía festivamente sus funciones de mando durante el día con procesión y diversas burlas y chanzas. La fiesta la documenta en Coria Antonio Rodríguez Moñino en 1506:

Cauriense es también la noticia más antigua que tenemos referente a la participación del Cabildo Catedral en fiestas y mojigangas semiprofanas, como la del Obispillo, observada allí desde el siglo XV y de la cual queda mención, tanto en los viejos libros de fábrica que inventarian *la mitra del obispillo*, como en acuerdos tal el siguiente, de 19 de diciembre de 1506:“Ytem mandaron a diego perez

²² *Ib.*, 60.

²³ *Ib.*, 61-62.

que de las rentas de su destribación dé a Santivañez, mozo de choro, Obispillo de santnycolasdeste año, seys reales para la collaçion que ganó de oras et posesiones como Obispillo esta navidad, et tome su carta de pago”²⁴.

Y también ha sido documentada en la catedral de Plasencia en 1563²⁵. Con estas experiencias en su formación era difícil que muchos de estos clérigos en su ejercicio pastoral entendiesen como negativos los excesos que la paraliturgia folclórica podría introducir en las cerebraciones litúrgicas que presidían.

Otro punto de confluencia de liturgia, folclore y espectáculo parateatral es la tradición de las canciones festivas de Navidad, todavía presentes en el folclore actual de los villancicos navideños. La liturgia solemne y festiva de una noche de algazara y celebración, como es la misa del Gallo en Nochebuena, dio pie a que el pueblo rústico e iletrado desarrollase una liturgia paralela donde lo celebrativo suplantaba a lo devocional. Con ello, mientras se celebra en el templo la liturgia latina el pueblo introduce en ella o realiza de forma paralela canciones populares con contenidos cada vez más alejados del motivo de la solemnidad, llegando a ser incluso hasta claramente deshonestos e irreverentes²⁶.

Así lo denuncian con insistencia los prelados extremeños. Alonso de Manrique, en sus *Constituciones* de 1501, señala:

E asimismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que más propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las yglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche devenaver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades. Y porque aquella alegría ha de ser toda espiritual, mandamos de aquí adelante no se diga ni se haga aquella noche cosa deshonesta, e que los clérigos hagan el officio con toda honestidad. E si algunas cosas quisieren cantar en tanto que las lecciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio e solemnidad de la fiesta, e que,

24 A. RODRÍGUEZ – MOÑINO, *Historia literaria de Extremadura*, Cáceres, Ediciones 94, S.C., 2003, 164. Esta obra fundamental para la historia literaria extremeña se editó en diversas entregas: “Historia de la literatura extremeña. Notas para su estudio. 1. Hasta la Edad Media”, en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 15 (1941), 31-62.; “Historia literaria de Extremadura (continuación)”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 16 (1942), 1-24; “Historia literaria de Extremadura (Edad Media y Reyes Católicos)”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 5 (1949), 415-470 y (continuación), en *Revista de Estudios Extremeños*, 6 (1950), 107-144.

25 J. LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Plasencia*, Trujillo, Ediciones de la Coria, 1995, 36.

26 *Vid.* los trabajos de F. JAVIER GRANDE QUEJIGO, “Tradiciones parateatrales medievales”, o. c., y “El canto de la Sibila: dos tradiciones textuales al filo de la frontera”, en J. M. CARRASCO GONZÁLEZ – A. VIUDAS CAMARASA (eds.), *Actas del Congreso Internacional luso-español de la lengua y cultura en la frontera*, 1996, 1, 105-120.

en lugar de las bendiciones, no se diga otra cosa, salvo las tales bendiciones del breviario²⁷.

Con el tiempo no desaparece la costumbre, sino que se agrava y aumenta en espectacularidad, tal como demuestra el caso de Plasencia señalado por el obispo Gutierre Vargas de Carvajal en 1534:

Emos sido ynformados que en tiempos pasados en muchas yglesias de nuestra dioçis, la noche del nascimiento de Jesucristo nuestro Señor, con dos días de Pasqua siguientes, en lugar de antiphona y bendiçiones de Maitines y de las otras Oras, las quales la santa Yglesia movida y regida por el Espíritu Santo, tiene ordenadas para el rescẽbimiento del Hijo de Dios y de su nueva venida en el mundo, cantan cantares torpes y deshonestos y consienten haçer representaciones ympudicas y ajenas de limpieza. Por tanto, nos, que a todo lo suso dicho tenemos el aborresçimiento que es raçõn, no contento con lo que sobre ello hasta aquí se a fecho y revehido, por que agora ni en ningún tiempo las cosas suso dichas ni otras semejantes se hagan ni digan de aquí adelante por ninguna persona que sea, ecle-siástica ni seglar, en las dichas yglesias de nuestro obispado, mandamos que nin-guna persona, de ningún estado o condición que sea, temeraria y atrevidamente, en deservicio de Dios y desobediencia de nuestros mandamientos, sea osado de decir ni cantar cosa deshonesta ni prophana de las sobredichas en ninguna de las yglesias de nuestro obispado [...] Pero no por eso quitamos las canciones santas que a nuestra Señora en la tal noche se cantan del nascimiento²⁸.

El testimonio posterior de Coria muestra cómo esta tradición, tras casi medio siglo de persecución por parte de la jerarquía, no ha desaparecido del todo, sino que se ha confundido con la tradición teatral de las representaciones paralitúrgicas del ciclo de Navidad. Esa es la información que podemos colegir de la Carta del obispo Fco. Mendoza y Bobadilla en 1545:

Otrosí, por quanto en algunas yglesias y monasterios desta ciudad y de otras villas y lugares deste obispado acostumbran hazer representaciones del nascimiento de nuestro señor Jesucristo y de su sagrada passion y otras representaciones y otros auctos de devociones, y por se hazer por personas ignorantes, hazen y componen historias y coplas en que se incurre en muchos errores e cosas malsonantes a nuestra sancta fe catholica, demas que en tales representaciones se cometen muchos diversos delictos y cosas de deshonestidad, de que nuestro Señor es deservido y el divino officio se perturba²⁹.

Con este testimonio el ciclo del lenguaje espectacular puesto al servicio pastoral de la evangelización se cierra. Si el espectáculo se desarrolla en la

27 S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro*, o. c., 69.

28 *Ib.*, 72-73.

29 M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 61-62.

liturgia para facilitar la participación devocional y cultural del fiel que está alejado del culto por el latín que no entiende, el desarrollo espectacular de los elementos paralitúrgicos termina perturbando el divino oficio, alterando la liturgia. A partir de este momento, si las reformas para canalizar la eficacia pastoral de estos elementos añadidos a la liturgia no funcionan, sólo cabe su suspensión. Se reformarán los textos y la forma de representarlos, se separarán las representaciones de la liturgia realizándolas fuera de los templos y, salvo aislados restos folclóricos, terminarán prohibiéndose y perdiéndose los distintos ciclos del teatro paralitúrgico medieval, comenzando por el ciclo de Resurrección en el siglo XVI y terminando por el ciclo del Corpus que pervivió hasta bien entrado el siglo XVIII.

III. REFORMA DE LAS TRADICIONES PARATEATRALES EN LA EXTREMADURA DEL SIGLO XVI

Los excesos que se advierten en la espectacularidad paralitúrgica de finales de la Edad Media llevaron a la jerarquía a denunciar con insistencia las actividades parateatrales con el fin, no de prohibirlas, sino de reformarlas para que cumpliesen con la labor evangelizadora que tuvieron en su origen. Así se comprueba en los testimonios que de los ciclos del teatro medieval se encuentran en los documentos eclesiásticos de la época³⁰ y que llega hasta la referencia genérica de la existencia de “representaciones y remembranças” en Coria en 1606³¹.

El ciclo medieval de Navidad va a ser reiteradamente señalado por la documentación existente (remitimos al epígrafe anterior) y seguirá activo en nuevas obras de teatro reformado que, no obstante, mantendrá huellas de los excesos denunciados por la jerarquía en Torres Naharro y Sánchez de Badajoz³².

Los ciclos de Pasión y Resurrección también han sido testimoniados por la jerarquía en ejemplos anteriores. Curiosamente, los intentos reformadores del XVI extenderán este ciclo a la Cuaresma como cabe advertir en las posibles obras cuaresmales de Diego Sánchez de Badajoz (Farsas de la Fortuna y de la Muerte)³³ y las perdidas obras de Díaz Tanco de Fregenal (Autos Cuadregesi-

30 *Vid.* con referencia a Extremadura la amplia documentación recogida por M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 21-79 y S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro*, o. c., 46-105. En el marco peninsular es imprescindible la consulta de J. MENÉNDEZ PELÁEZ, “Teatro e iglesia”, o. c., y M^a J. FRAMIÑÁN DE MIGUEL, “Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados”, en *Criticón*, 96 (2006), 115-137.

31 M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 63.

32 *Vid.* F. J. GRANDE QUEJIGO, “Tradiciones parateatrales medievales”, o. c.

33 *Vid.* F. CAZAL, “Sobre la ordenación editorial de las farsas en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz”, en *Criticón*, 86 (2002), 117-137.

males, los Ternos, el auto de la Resurrección)³⁴. La representación plenamente teatral la documenta en 1536 la catedral de Badajoz en los siguientes términos: “hicieron una farsa en esta Yglesia en la resurrección pasada”³⁵.

El ciclo del Corpus va a ser progresivamente mencionado en los sínodos y va a ir cobrando cada vez más importancia, como su progresivo desarrollo espectacular pone de manifiesto. La importancia del desarrollo del teatro vinculado a este ciclo hace que le dediquemos los siguientes epígrafes de este artículo³⁶.

Ante la rica pervivencia de la espectacularidad teatral en las celebraciones litúrgicas de principios del XVI la jerarquía religiosa desarrollará una doble estrategia reformadora³⁷. En el caso de Badajoz esta acción reformadora tiene como actores destacados a tres prelados muy vinculados con la documentación del teatro y con el desarrollo del teatro del XVI. Se trata de Alonso de Manrique (1499-1516), de Francisco de Navarra (1545-56) y de San Juan de Ribera (1562-68)³⁸.

En sus pontificados, y en general a lo largo del siglo XVI, la jerarquía va a vincular la reforma litúrgica (más devocional y menos profana) con formas teatrales catequéticas que, más separadas de la celebración y a menudo representadas fuera del templo, enseñan al pueblo fiel el significado de la fiesta religiosa que se conmemora³⁹. Por ello, se realizarán nuevas propuestas de cantos honestos y devotos que sustituyan a los cantos deshonestos y se iniciará una amplia

34 Vid. GRUPO BARRANTES-MOÑINO, *Catálogo bibliográfico*, o. c., I, 508-515.

35 M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 26. Transmite el dato recogido por J. LÓPEZ PRUDENCIO, *Diego Sánchez de Badajoz*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, 1915, 71.

36 Un preciso panorama de la producción dramática extremeña lo traza M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c. Un sintético acercamiento a la producción del teatro religioso del periodo puede consultarse en M. A. TEJEIRO FUENTES, “Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo XVI”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 107-119.

37 Vid. sobre la intervención de la Iglesia y de otros poderes en la evolución del teatro del XVI los trabajos de A. HERMENEGILDO, “Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 33-47; J. MENÉNDEZ PELÁEZ, “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 49-67 y M. VITSE, “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 69-105.

38 Sobre la importancia de la acción reformadora de los prelados pacenses y luego valencianos vid. el clásico trabajo de M. BATAILLON, “Ensayo de explicación del auto sacramental”, en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, 183-205.

39 Sobre estas reformas vid. M. REYES PEÑA, “El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 9-32; M. A. PÉREZ PRIEGO, “Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI”, en *Criticón*, 94-95 (2005), 137-146; A. DE VICENTE, “Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)”, en *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (2007), 1-41; F. J. GRANDE QUEJIGO, “Tradiciones parateatrales medievales”, o. c., y F. J. GRANDE QUEJIGO – S. TOVAR IGLESIAS, “Liturgia y representación en la Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador JesuChristo de Pedro Manuel Ximénez de Urtea”, en J. L. SIRERA TURÓ (ed.) *Estudios sobre el teatro medieval*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, 87-98.

producción de música religiosa. También se desarrollarán nuevas fórmulas dramáticas innovadoras de la remembranza en la que el anuncio de los ángeles se sustituye por el encuentro realista en escena de personajes contemporáneos a los que, con diálogos actualizados del siglo XVI, se les anuncia el acontecimiento religioso del nacimiento, muerte o resurrección del Señor. Por otro lado, lejos de prohibir taxativamente las representaciones, las permitirán aunque utilizarán técnicas propias del teatro culto cortesano en la reforma del teatro folclórico paralitúrgico. Así, utilizarán técnicas propias de los momos vueltas a lo divino e imitarán las fórmulas populares puestas al servicio de nuevos desarrollos catequéticos.

En este sentido, cabe señalar la reutilización catequética que se realiza de las huellas del teatro litúrgico en el nuevo teatro culto reformado. El esquema del *Officium pastorum*⁴⁰ cabe advertirlo en obras como el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro o en diversas farsas de Diego Sánchez de Badajoz (*Farsas de Tamar, de Salomón, de la Natividad, de la Salutación, de los Doctores, Theological, Moral, Militar, Racional del libre alvedrío*). También se advierte el tradicional *Canto de la Sibila* en la *Farsa del juego de cañas* de Sánchez de Badajoz⁴¹.

La presencia de diversas huellas activas de la espectacularidad medieval, como son las canciones deshonestas de Navidad, aparecen en el *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro y en la *Farsa del juego de cañas* de Sánchez de Badajoz. Por su parte, los momos a lo divino se utilizan como cierre de cada uno de los actos de la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal⁴².

El ejemplo máximo de este teatro catequético es la obra del sacerdote Diego Sánchez de Badajoz. Párroco de Talavera de 1533 a 1549, su obra, vinculada a la catedral de Badajoz y a los Duques de Feria, fue publicada póstumamente por su sobrino en Sevilla con el título de *Recopilación en metro* en 1554. En ella, junto a diversas poesías, se recoge su producción dramática realizada entre 1533

40 Vid. L. FERRARIO DE ORDUNA, “La adoración de los pastores”, en *Filología*, 10 (1964), 153-178, y 11 (1965), 41-64; M. A. PÉREZ PRIEGO, “Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano”, en J. L. SIRERA TURÓ (ed.) *Estudios sobre el teatro o. c.*, 147-155, y S. TOVAR IGLESIAS, “Huellas del *Officium Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente”, en M^a J. FERNÁNDEZ GARCÍA – A. J. POCIÑA LÓPEZ (eds.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 59-68.

41 Vid. F. J. GRANDE QUEJIGO, “Tradiciones parateatrales medievales”, o. c., y “El canto de la Sibila”, o. c.; y M. PÉREZ PRIEGO, “La tradición representacional de la Sibila y la *Farsa del juego de cañas*”, en *Criticón*, 66-67 (1996), 5-15.

42 Vid. F. J. GRANDE QUEJIGO, “Tradiciones parateatrales medievales”, o. c., y “Formación escolar y renovación teatral: La influencia de *La Celestina* en la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal”, en F. B. PEDRAZA – R. GONZÁLEZ CAÑAL – G. GONZÁLEZ RUBIO (eds.) “*La Celestina*” *V Centenario (1499-1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha – Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, 425-436.

y 1549. Comprende 28 farsas vinculadas a la Navidad (10, *Farsa Theologal*, *F. de la Navidad*, *F. Moral*, *F. Militar*, *F. Racional*, *F. del juego de cañas*, etc.), al *Corpus Christi* (11, *F. de Isaac*, *F. de Moisés*, *F. de santa Susaña*, *F. de David*, *F. de Abrahán*, etc.) y a otras celebraciones (7, *F. del matrimonio*, *F. de la fortuna*, *F. de la muerte*, etc.)⁴³.

En su conjunto son un auténtico catecismo teatral en el que se desarrollan tres fórmulas dramáticas diferentes, unidas por la presencia protagonista de la figura del pastor (que viene a ser el representante del público que es catequizado). Encontramos farsas dialogales en las que un personaje culto (clérigo) ilustra a un rústico pastor mediante un diálogo catequético que se anima con la inclusión de una interpolación cómica y con una ambientación folclórica que enmarca el adoctrinamiento. La segunda de las fórmulas utilizada es la de la farsa alegórica en la que personajes alegóricos (similares a los utilizados por la poesía cancioneril y el teatro cortesano) desarrollan una acción dramática mediante la convención pastoril en la que bien como comentador o personaje actúa el pastor para ilustrar la lección moral o dogmática que se transmite. Por último, desarrollará las formas prefigurativas en las que se representa una historia bíblica con valor simbólico referido a la Eucaristía y en la que el pastor es comentarista de la acción y de la lección teológica o moral que se propone.

Esta reforma culta y pastoral del teatro paralitúrgico desarrollado a lo largo de la Edad Media decaerá a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI por dos razones. Una razón de fracaso... pastoral. Los excesos parecen no disminuir a tenor de las denuncias que todavía a finales del XVI cabe advertir en la documentación eclesiástica⁴⁴, por lo que la jerarquía postridentina será más firme en sus prohibiciones, máxime al desarrollarse la censura inquisitorial a partir del Índice de Valdés de 1559 que afecta a múltiples obras de teatro religioso⁴⁵. La otra razón será de éxito... teatral. El teatro del *Corpus* tendrá un desarrollo tan amplio que articulará en torno a él toda la incipiente industria teatral. Ello hará que el resto de manifestaciones del teatro religioso vayan

43 Un breve acercamiento a su obra lo da M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 205-259. Para un conocimiento más profundo han de consultarse las obras de M. A. PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, F. CAZAL, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, y el número 66-67 (1996) de la revista *Criticón*, dedicado a Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo.

44 Vid. S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro*, o. c., M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Teatro e iglesia", o. c., y M^a J. FRAMIÑÁN DE MIGUEL, "Estudio documental sobre teatro en Salamanca", o. c.

45 Vid. A. ALCALÁ, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, 92-106 (en pág. 95-96 atiende a la Micael de Carvajal). Actualiza los datos del clásico estudio de A. MÁRQUEZ, "La censura inquisitorial del teatro renacentista (1514-1551)", en su *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980, 189-200.

desapareciendo por falta de estímulo económico y progresiva falta de demanda de público⁴⁶.

No obstante ello, aún quedan vivas en el folclore actual algunas muestras de este teatro o parateatro vinculado a la liturgia cuyas raíces se pierden en la Edad Media⁴⁷. En el caso de Extremadura cabe mencionar⁴⁸ manifestaciones vinculadas al ciclo de Navidad, como son los autos de la Cofradía del Niño Dios de Galisteo⁴⁹; la Pastorela de Palomero⁵⁰, las Ánimas del Casar⁵¹, los bailantines de Peñalsordo⁵² y diversas danzas de pastores en la Siberia⁵³. Del ciclo de Resurrección han permanecido vivos los Angelitos en Peraleda de la Mata⁵⁴. Del

46 Sobre el desarrollo y triunfo del teatro del Corpus *vid.* la útil introducción de I. ARELLANO – J. E. DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003. Para un estudio más detallado de su evolución en el XVI *vid.* los estudios clásicos de B. W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967; M. BATAILLON, “Ensayo de explicación”, *o. c.*, y P. ANDRACHUK, “The auto sacramental and the Reformation”, en *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1985), 7-38. Sobre la creciente espectacularidad del teatro religioso del XVI *vid.* N. D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the End of the seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, y F. G. VERY, *The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric study*, Valencia, Castalia, 1962. En cuanto al corpus textual de los autos religiosos de la segunda mitad del XVI representado por el *Códice de autos viejos* y sobre la profesionalización de este teatro, son imprescindibles el breve panorama de M. A. PÉREZ PRIEGO, “Introducción crítica”, en su edición del *Códice de Autos Viejos (Selección)*, Madrid, Castalia, 1988, 7-57, y el monumental estudio de M. REYES PEÑA, *El “Códice de autos viejos”. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988.

47 *Vid.* con carácter general el trabajo de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, “El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral”, en *Revista de Musicología*, 10 (1987), 383-399.

48 *Vid.* M. A. PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez*, *o. c.*, 52-55; J. MARCOS ARÉVALO, “El auto religioso en Extremadura”, en *El auto religioso en España*, Madrid, Consejería de Cultura, 1991, 163-175; y V. GUTIÉRREZ MACÍAS, “La tradicional Nochebuena extremeña”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 16 (1960), 509-526.

49 *Vid.* A. SALGUERO CARVAJAL, “Noticias sobre la Cofradía del Niños Dios y el auto de Navidad de Galisteo” en *Alcántara*, 28 (1993), 85-106 y J. ROMERA CASTILLO, “Pervivencia y tradición de los Autos de Navidad en Extremadura (La Cofradía de Galisteo)”, en *Acti del IV Colloquio della Societé Internationale pour l’Étude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Centro de Studisul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1983, 251-259 (Incluido en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, 22-30).

50 *Vid.* M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual en Extremadura*, Ciudad Real, CIOFFO, 2008, 171-177; V. GUTIÉRREZ MACÍAS, “Fiestas populares cacereñas”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 16 (1960), 335-357.

51 *Vid.* UNIVERSIDAD POPULAR HELÉNIDES DE SALAMINA, “La cofradía de ánimas del Casar de Cáceres, una tradición viva”, en *Alcántara*, 53-54 (2001), 219-226, y T. MARTÍN GIL, “La Cofradía de Ánimas del Casar de Cáceres. Contribución al estudio de nuestro folclore religioso”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 4 (1948), 3-16.

52 *Vid.* M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, *o. c.*, 414-417.

53 *Vid. ib.*, 394-397, y B. GIL, *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, 1998, II, 493-495 [I^a, I 1931 y II 1956].

54 *Vid.* M. A. TEJERO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, *o. c.*, 71-73. Cabe observar una descripción actual de la fiesta en *Semana Santa de Peraleda*: <http://semanasantaperalea.webs.com/> [1, septiembre, 2015]

ciclo de Pasión se han mantenido *La buena Mujer* de Barcarrota⁵⁵ y la *Pasión* de Campo Lugar⁵⁶. Por último cabe mencionar una representación vinculada al ducado de Feria y de contenido hagiográfico: *La Entrega* (recuperación de la cruz por santa Elena)⁵⁷.

IV. LA PARATEATRALIDAD DEL CORPUS MEDIEVAL Y DEL XVI EN EXTREMADURA

Desde principios del siglo XVI tenemos una clara documentación de la espectacularidad del Corpus en Extremadura, que por su carácter consuetudinario muestra unas hondas raíces medievales. En Plasencia⁵⁸ se documenta una procesión en 1504. En 1505 ya se representaban entremeses que, según un documento de 1517 han de ser renovados procurando que “se hagan cosas nuevas e bien ordenadas e de devoción”. En 1532 hay constancia de “personajes” y música. Y ya en 1533 se indica expresamente la realización de un auto y seis danzas. Como veremos posteriormente, en Trujillo se realizaban danzas en 1530, 1535, 1547 y 1553⁵⁹. En Badajoz, además de la obra dramática de Diego Sánchez de Badajoz, se documentan autos en las actas capitulares de 1549, 1551 y 1571⁶⁰. Más escasa es la documentación de Coria, ya que hay que esperar a las *Constituciones* de P. de Carvajal de 1606, para que se encuentren referencias a autos y comedias en el Corpus⁶¹.

55 Vid. F. TEJADA VIZUETE, “Manifestaciones folklóricas paralitúrgicas en la Baja Extremadura”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 43 (1987), 699-727. Una descripción actual de la fiesta se ofrece en *Cofradía de la Vera Cruz y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Virgen de los Dolores. Barcarrota [Badajoz]*. Disponible en <http://www.lignumcrucis.es/Hermandades/Extremadura/Badajoz/Barcarrota/Ficha.html>. Consultado el 15 de enero de 2015.

56 Vid. M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura, o. c.*, 71-73, y J. MARCOS ARÉVALO, “El auto religioso”, *o. c.*

57 Vid. M^a J. PORRO HERRERA “Un espectáculo dramático entre literatura culta y literatura popular: *La Entrega de la Cruz*”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 115 (1988), 154-174, y “Del mito al rito. *La entrega de la Cruz*”, *Revista de Estudios Extremeños*, 57 (2001), 481-507; y F. TEJADA VIZUETE, “Manifestaciones folklóricas”, *o. c.*

58 Para el teatro del Corpus placentino vid. M. A. PÉREZ PRIEGO, “Notas sobre el teatro religioso en Plasencia durante el siglo XVI”, en *Miscelánea Cacerense*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, 81-94; y M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura, o. c.* y “Un ejemplo de teatro religioso”, *o. c.* Para la documentación de este teatro son imprescindibles los estudios de J. LÓPEZ – CALO, *La música en la Catedral, o. c.*, y “La música en la Catedral de Plasencia”, en J. DE PERSIA (ed.), *El patrimonio musical de Extremadura*, Trujillo, Ediciones de la Coria, 1993, 109-140; de estos trabajos tomamos la mayoría de los datos documentales referidos.

59 Para Trujillo es imprescindible el estudio de C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “Músicas y danzas de las fiestas del Corpus”, en *Alminar* 45 (mayo de 1983), 16-18.

60 Vid. M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura, o. c.*, 29-31.

61 Vid. *ib.*, 64-65.

¿Cómo podría ser la espectacularidad parateatral que reflejan los documentos referidos? En el caso de Plasencia, José López-Calo ha documentado con precisión la realización de diversas danzas en el Corpus:

Los dichos señores dijeron que por cuanto por experiencia se ha visto lo mucho que se gasta en hacer el día del Corpus Christi autos, [...] mandaron que de aquí adelante no se haga auto el dicho día ni vísperas, y que se hagan , entre viejas y nuevas, seis danzas (1533).

No sacase la danza de los guineos, por ser cosa muy antigua y enfadosa, y que saque el día tres danzas nuevas [...] y que para vísperas haya un entremés, y no danzas de las nuevas, salvo alguna, si le pareciere” (1541).

Se haga un auto, e haya dos danzas de las nuevas, de las de ahora un año, con los vestidos que hay en la casa de la obra para ellas, e salgan en la procesión los gigantes grandes y pequeños, y guineos, segadores, y bardanzas, y judíos” (1545).

Salgan tres danzas, e que para ellas dé el mayordomo de la fábrica las vestiduras e aderezos que oviere en la casa de la obra e para ellas fueren menester (1559)⁶².

Ha de advertirse, por un lado, la existencia de una consolidada tradición que se testimonia en las reiteradas menciones de danzas “viejas”, tachadas de ser incluso “cosa muy antigua”. Por otro, la constante demanda de novedad de “danzas nuevas”. La espectacularidad de estas danzas parateatrales se advierte en su vestuario específico (“los vestidos que hay en la casa de la obra para ellas”, “vestiduras e aderezos que oviere en la casa de la obra e para ellas fueren menester”) y en convivir, cuando no en competir, con actividades plenamente teatrales como son autos y entremeses. A ello ha de unirse el marco procesional en el que se presenta a los danzantes, junto a figuras tan tradicionales como gigantes y cabezudos (“e salgan en la procesión”) y otras figuras de las que cabe colegir una tipología de danzas claramente reconocida por el público y que darían lugar a danzas de negros (“guineos”), de segadores, de judíos o de bardanzas⁶³.

En Trujillo, también de la diócesis placentina, Carmelo Solís documentó la existencia de complejas danzas parateatrales en el Corpus de la primera mitad del XVI:

Una dança de momos y otra de personajes y otra de canarios y otra de negros. (1530).

fazerquatrodanças la una a la víspera y las otras al día y an de ser estas danças una a la bestera de un pavellón e ciertos hermitaños e el día una dança de rabinos e

62 J. LÓPEZ – CALO, *La música en la Catedral, o. c.*, 32.

63 De galanteo o de posible correcalles, a tenor delos significados más antiguos recogidos en los diccionarios: “Ociosidad, galanteo. Es voz antigua y de raro uso.” (*Diccionario de Autoridades*, 1726); Andar de bardanza: “Ant. Andar de aquí para allí” (*Diccionario de Nuñez de Taboada*, 1825).

otro de seys romeros franceses e otra de seis moros con adaragas e lanças e una justa de seyscaballos e una vitoria del Rey David contra el gigante Goliad e una farça de un ciego e una negra e un pastor e un abto de la Purificación de Nuestra Señora y del Santo Symeón, a de faser otra dança de dicha festa (1535).

para el día un auto de Santiago y una dança de la Asución de Nuestra Señora y la dança de los Salvages y para la bispera un sermón y una dança de placebo y una dança de personajes y otra dança de San Gregorio (1547).

Faser una dança de mugeres bejaranas e otra de judíos para la bíspera del Corpus Christi, e para el día tres danças una de quando Noe salió del arca e otra de Pari que siendo pastor le hablaron las diosas e otra de la destruiçión del Rey don Rodrigo [...] e a de faser a las bísperas una farsa en la yglesia de Santa María (1553)⁶⁴.

El carácter parateatral de estas danzas, y su técnica de representación, se deduce de la tipología tradicional que sirve para referir los tipos de danzas en la documentación de 1530: “una dança de momos”. Las técnicas cortesanas, que ya salía de la corte e inundaban la ciudad en los actos referidos en los *Hechos del Condestable don Lucas de Iranzo* en el Jaén del XV⁶⁵, se vuelven a lo divino e inundan las calles trujillanas. En su parateatralidad⁶⁶, las danzas conviven con representaciones plenamente dramáticas como son “una farça de un ciego e una negra e un pastor e un abto de la Purificación de Nuestra Señora y del Santo Symeón”, “un auto de Santiago” o “una farsa en la yglesia de Santa María”. Las danzas referidas no son meros bailes de personajes, sino que tienen capacidad narrativa suficiente para poder respresentar historias de cierta complejidad como “quando Noe salió del arca e otra de Pari que siendo pastor le hablaron las diosas e otra de la destruiçión del Rey don Rodrigo”. Este aumento de la espectacularidad paradramática corre parejo con el aumento del tiempo de representación que, como ya había ocurrido en Plasencia, se extiende del día del Corpus a su víspera (“la una a la víspera y las otras al día”).

64 Citas tomadas de C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “Músicas y danzas”, o. c.

65 Vid. J. J. MARTÍN ROMERO, “Fiestas y metamorfosis ciudadanas a finales del siglo XV: Jaén y el condestable Miguel Lucas”, en J. M. DELGADO BARRADO – M. A. LÓPEZ ARANDIA (eds.), *Ciudades de Jaén en la Historia (siglos XV-XXI). Mitos y realidades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, 119-129; F. J. FLORES ARROYUELO, “Teatro en el palacio medieval”, en S. FORTUÑO LLORENS – T. MARTÍNEZ ROMERO (eds.), *AHLM. Actes del VII Congrès*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, II, 155-165; C. ALVAR, “Espectáculos de la fiesta. Edad Media”, en A. AMORÓS – J. M. DIEZ BORQUE (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, 177-206; M. P. PÉREZ PRIEGO, “Espectáculos y textos teatrales”, o. c., A. CONTRERAS VILLAR, “La corte del Condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta”, en *En la España Medieval*, 10 (1987), 305-322; y CH. V. AUBRUN, “La chronique de Miguel Lucas de Iranzo: I. Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne”, en *Bulletin Hispanique*, 41 (1942), 40-60. Los textos con mayor valor documental sobre el teatro pueden leerse en M. A. PÉREZ PRIEGO (ed.), *Teatro medieval*, o. c., 337-346.

66 Un análisis detallado de sus tradiciones parateatrales lo ofrece S. TOVAR IGLESIAS, *Huellas del teatro*, o. c., 78-88.

En fechas cercanas, y aún anteriores a las que indica Carmelo Solís para Trujillo, se han documentado danzas en Garganta la Olla⁶⁷. Así, consta en 1526 haber pagado “A seis tamborinos por las danzas en la procesión y tañer por la villa”. En 1540 se documenta la Danza de los cuatro doctores de la Iglesia y mascaradas (“rostros de danzantes con sus bigotes”).

La tradición de danzas parateatrales, mezcladas con las crecientes representaciones dramáticas, también se documentan en la segunda mitad de siglo en otras diócesis, como es el caso de las danzas de Talavera en Badajoz⁶⁸. El grupo de Coros y danzas “Luis Chamizo” de dicha localidad ha comprobado esta actividad en diversos documentos del archivo parroquial⁶⁹:

En el lugar de Talavera, el visitador, proveyendo a la celebración del culto al Santísimo Sacramento, dijo que mandaba [...] que por los sacerdotes se aviniesen y esfuercen a hacer aquella solemnidad de la fiesta del Corpus Cristi con más devoción e reverencia [...] que cada uno de los clérigos que fuere en la dicha procesión revestidos o con sobrepellices cantando, sea obligación del mayordomo del Santísimo Sacramento para dar a cada uno un real de plata de limosna del Santísimo Sacramento, y que el gasto que se hiziere con media docena de nyños, tasado al arbitrio y voluntad del mayordomo que fuere desta cofradía y de la fábrica de la iglesia deste lugar, los cuales nyños fueren baylando delante del Santissimo Sacramento (1564).

Nyños baylando y cantando delante del Santissimo Sacramento... (1584).

Pago de la danza del día del Corpus... (1589).

Confirman estas tradiciones talaveranas dos poemas de Diego Sánchez de Badajoz de la primera mitad del XVI incluidos en su *Recopilación en metro* con los epígrafes “*Un invitatorio para cantar los muchachos el día del Corpus Chirsti*” y “*Otro cantar para los muchachos cantar y bailara el mismo día al tono del chapirón*”⁷⁰. Por otro lado, el folclore sigue manteniendo huellas de esta realidad como es el caso de la danza de los Diablucos de Helechosa de los Montes⁷¹ y la tradición de los danzantes de Fuente de León⁷².

67 Vid. sobre las danzas del Corpus en Extremadura M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 76-86. Las citas que documentan las danzas en Garganta son de la página 76.

68 Vid. M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c.

69 C. CANSADO – A. CORZO – A. GÓMEZ, “Las danzas del Corpus en el siglo XVI. Los seises de Talavera la Real”[2007], en *Crónicas de Talavera, Un acercamiento a la cultura de Talavera la Real*. Disponible en <http://cronicasdetalavera.blogspot.com.es/2007/12/las-danzas-del-corpus-en-el-siglo-xvi.html>. Consultado el 15 de enero de 2015.

70 Incluidos en los folios CXLIXv y CLr de la *Recopilación en metro* (digitalizados en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recopilacion-en-metro--0/html/ff8b11b2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_312.htm y siguiente).

71 Vid. M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 398-399.

72 Vid. F. TEJADA VIZUETE, “Manifestaciones folklóricas”, o. c., 704-707, J. A. SERRANO BLANCO, “Las Danzas de Fregenal de la Sierra y Fuentes de León”, en *Actas de las I Jornadas de In-*

V. EL TEATRO DEL CORPUS EN PLASENCIA EN EL SIGLO XVI

Si son ricas las actividades parateatrales en el Corpus extremeño del XVI, también contamos con una amplia tradición teatral en Plasencia y con la obra de Diego Sánchez de Badajoz que nos dan muestras de cómo podían ser esos entremeses, autos y farsas que conviven en la documentación con las danzas. Deteniéndonos en la capital del Jerte, encontramos una rica producción dramática vinculada al Corpus⁷³.

En primer término encontramos la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal⁷⁴ que intentaba hacia 1533 renovar el ya tradicional teatro bíblico del Corpus placentino⁷⁵. El éxito de la obra se truncó con su prohibición por el Índice de 1559. En 1599 consta una solicitud del Cabildo al Consejo de la Inquisición para que se autorizase la representación de la *Farsa llamada Josefina*, solicitud que fue denegada.

En 1561, en la fiesta del Corpus, con motivo del traslado del Santísimo Sacramento a la Iglesia de santa Ana se representó, en latín, la *Tragedia de la transmigración de Babilonia* en una interesante difusión popular del teatro de colegio al pueblo de Plasencia.

El gasto y la espectacularidad de la fiesta del Corpus en Plasencia fue puesto de manifiesto en una carta de 1568, en *La pícaro Justina* de López de Úbeda y en la historia de la ciudad de Luis de Toro. Ello fue especialmente visible en el Corpus de 1578 que coincidió con la finalización de las obras de la catedral nueva. En ese año la actividad teatral destacó por su importancia y espectacularidad. Tenemos documentadas dos obras de teatro bíblico: *La penitencia de los Ninivitas* y el *El naufragio de Jonás profeta*. Esta última posiblemente coincida con una de las obras incluidas en el *Códice de Autos Viejos*⁷⁶. Y de ella tenemos la descripción de su espectacularidad recogida por Cañete en su *Teatro español*:

vestigación en danzas guerreras, agrarias de fertilidad, de paloteo y similares, Fregenal de la Sierra, Ayuntamiento, 1986, 76-78, y M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 447-454.

73 Vid. M. A. TEIJEIRO FUENTES, “Un ejemplo de teatro religioso”, o. c., y *El teatro en Extremadura*, o. c., 43-59; y M. A. PÉREZ PRIEGO, “Notas sobre el teatro religioso en Plasencia”, o. c.

74 Vid. GRUPO BARRANTES-MOÑINO, *Catálogo biobibliográfico*, o. c., I, 400-402, M. A. TEIJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura*, o. c., 299-364, y la introducción de la edición de J. E. GILLET (ed.), en M. DE CARVAJAL, *Tragedia Josephina*, Princenton, Princenton University Press, 1932.

75 Vid. F. J. GRANDE QUEJIGO, “Formación escolar y renovación teatral”, o. c..

76 Se trata, según M. A. PÉREZ PRIEGO (“Notas sobre el teatro religioso en Plasencia”, o. c., 90-91) de la *Tragedia de Nabuc Donosor* del P. Juan Álvarez, que podría corresponderse con el *Auto del rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar*. Con independencia que se compruebe la relación entre ambas obras, ya es muy significativo el hecho de que sus similitudes señalen que están en el mismo ámbito de teatralidad una obra del teatro escolar placentino y otra del repertorio del teatro profesional del Corpus.

En medio de la plaza estaba un gran tablado, que parecía hecho para muchos días, y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud, con abundancia de agua que con mucho artificio habían hecho subir allí. En el mar estaba una muy lucida nave, con sus velas y jarcias, de tanta grandeza que estaban dentro muchos marineros y pasajeros vestidos de librea. Aquí se presentó *El naufragio de Jonás profeta*, y se vio la nao ir por el agua, en la cual hubo gran conmoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió. Representóse también *La penitencia de los Ninivitas* por la predicación de este profeta, con mucha diversidad de cosas⁷⁷.

La espectacularidad de la representación habla por sí misma, con sus complejos efectos especiales de navegación y tormenta que impresionaron vivamente al espectador que da informe de ella. Y la representación no es un hecho aislado, sino que coincide con otra obra de tema bíblico protagonizada por el mismo profeta y con otra “diversidad de cosas” muchas de ellas de naturaleza parateatral, como las danzas que ya hemos documentado. Y también otras representaciones teatrales, diferentes a las del folclore o a las de la incipiente profesionalización teatral. Nos referimos a la tragedia *Damascena* representada por los estudiantes del colegio jesuita de la ciudad.

El crecimiento de la espectacularidad y del protagonismo teatral en la fiesta religiosa llevó a una reacción reformista por la que la jerarquía intentó prohibir las representaciones⁷⁸. Así se llegó a su prohibición en el Sínodo de Noroña en 1582 en la decisión del Concejo de prohibir en 1584 las representaciones. Estas prohibiciones son definitivamente revocadas por carta de puño y letra de Felipe II que permite continuar con la tradición dramática del Corpus placentino.

VI. LA FIESTA TEATRAL BARROCA EN EXTREMADURA

Con la llegada del siglo XVII la fiesta del Corpus alcanzará su máxima expresión de espectacularidad dramática y su mayor nivel de documentación. En la diócesis de Coria se constata una intensa actividad⁷⁹. En Cáceres hay comedia en Santa María en 1592, 1593 y 1596. Auto en 1596 y 1602. Pedro Zorita, autor de comedias, aparece documentado en 1611. El clérigo Antonio Martín aparece como responsable en 1594 y 1596. Estas celebraciones teatrales de carácter reli-

77 M. CAÑETE, *Teatro español del siglo XVI: Lucas Fernández, Micael de Carvajal, Jaime Ferruz, el Maestro Alonso de Torres y Francisco de las Cuebas: estudios histórico-literarios*, Madrid, s.n., Imprenta y fundición de M. Tello, 1885, 229-230.

78 Vid. M. A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura, o. c.*, 56-58.

79 Vid. *ib.*, 36-43 y 64-65. M. P. BARRIOS MANZANO (*Danza y ritual, o. c.*, 78-87) documenta la fiesta del Corpus y sus tradiciones parateatrales en la Extremadura del XVII y XVIII. De ambas fuentes tomamos los datos que historian el teatro barroco del Corpus de la Alta Extremadura.

gioso, conviven con otras representaciones sacras, como el auto por la fiesta de San Mateo de 1599 (en la Iglesia de san Mateo) o la comedia por la fiesta de san Juan en 1655 (en la Iglesia de San Juan).

En el Casar de Cáceres ya vimos cómo se mantenía viva la parateatralidad de la cofradía de Ánimas en Navidad. En el Siglo de Oro se incrementa la costumbre de representar comedias en el Corpus. En Malpartida se prohíben hacer comedias y, por el contrario, se ordena hacer auto en el Corpus.

En Coria se celebra la procesión del Corpus con Mojigón y tarasca, elementos parateatrales, aunque se suspenden los autos y no las danzas en 1627. Por otra parte, hay constancia de representación de comedias en festividades religiosas además del Corpus. En concreto, se representa en honor de la Virgen del Rosario, de santa Teresa, de santa Ana y San Nicolás, de Santiago y san Pedro de Alcántara.

En la diócesis de Plasencia las tensiones reformistas de finales del XVI continúan a lo largo del XVII. En 1604 en la Catedral de Plasencia se prescinde de las representaciones teatrales y se pide que se baile solamente en la procesión y no “en la representación”. Este aumento de la espectacularidad dramática, al insertar las danzas dentro de los autos sacramentales, tendrá tal éxito que mantendrá la convivencia de autos y danzas hasta su prohibición por parte de Carlos III en 1777.

Al hilo de estas tensiones reformistas, Pilar Barrios ha rescatado un testimonio de 1608 con los elementos fundamentales de la fiesta paralitúrgica del Corpus placentino en el que se enmarcan las representaciones de los autos sacramentales barrocos:

Informacion fecha a pedim[iento de la ciu[da]d de Plasencia sobre la costumbre que hay en ella de que la Santta Iglesia Catedral haga fiestas de autos y danzas y otros regocijos el dia y la vispera del Corpus Christi y su octava a costta de la favrica y rentas de la dicha Iglesia.

... que se a celebrado y celebra la fiesta del Santissimo Sacramento vispera y dia y otava de Corpus Cristi en cada un ano con grandísimo rregucixo y solemnidad y majestad haciendo representaciones dentro de la Iglesia y fuera della en la plaza y otras partes y con mucha autoridad y muchas danças diferentes unas de otras de obstentacion y representacion y mascarar y ybvinciones y aparatos y tanto que este testigo se a hallado en Sivilla y en Granada y ciudad de Palencia en los dias semejantes y que alli se hallara alla porque tienen fama de buenas fiestas y adonde este testigo siempre se a hallado a oydo decir que las fiestas de Plasencia son senoradas y nombradas y que an tenido y tienen casa de obra en la iglesia donde tenían y tienen aderezos para danças y ynsinias para ellas y para autos y para cualesquier fiestas que hace la dicha iglesia los dichos dias de Corpus y vispera y otava y este testigo ha visto que las danzas y mascarar que salen los dichos dias entran en la dicha iglesia antes y despues que se celebra los divinos

oficios y fuera de ella y en las procesiones el dicho día de Corpus y su octava y que las dichas danças suelen llegar dançando hasta cerca de las andas del Santísimo Sacramento que es costumbre llevarse en una custodia..

[Archivo Municipal de Plasencia, documento fechado en 1608]⁸⁰

La dramaturgia del Corpus pacense está magistralmente atendida por las investigaciones de Fernando Marcos Álvarez en su imprescindible libro *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700*⁸¹. En él, desde la amplia documentación que maneja, traza un precioso retrato de la fiesta barroca extremeña en toda su plenitud⁸². Por su riqueza, nos permitimos la amplia cita que muestra el máximo del desarrollo espectacular, tanto en sus aspectos dramáticos, como parateatrales y paralitúrgicos, del lenguaje espectacular puesto al servicio de la evangelización:

A las cuatro y media de la madrugada, hora solar, las campanas de la catedral repicaban a misa de tercia, y hacia esa misma hora se congregaban en las Casas Consistoriales el corregidor, ediles y demás oficiales del Municipio para dirigirse *en tropa* a la Iglesia Mayor.

Pasadas las cinco se iniciaba el oficio litúrgico de la Eucaristía con la presencia obligada del clero catedralicio y con el templo abarrotado de fieles.

A las seis, escoltada por el cabildo Civil y Eclesiástico, salía la custodia al campo de San Juan y se depositaba en el manifestador de un empinado altar de gradería erigido a los pies del campanario, en la fachada de la puerta del Cordero. A continuación el regimiento, Audiencia y Clero ocupaban las tribunas levantadas junto a la calle Fernando Becerra –ahora Meléndez Valdés–, el pueblo llano la explanada de la plaza y los vecinos pudientes las ventanas y azoteas de las casas aledañas. El festejo empezaba con el paso de las imágenes de los patronos de los gremios; luego grupos de bailarines tejían ante el Santísimo danzas de pastores, de cintas y de cascabeles; después los pescadores del Guadiana ofrendaban a Cristo sacramentado el presente del simbólico pez, y, por último, a las ocho, los comediantes, tras el recitado de la loa, escenificaban la alegoría de un auto⁸³ y

80 M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 80.

81 F. MARCOS ÁLVAREZ, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700*, Madrid, Tamesis, 1997.

82 La fiesta barroca del Corpus cabe conocerla en los trabajos de F. G. VERY, *The Spanish Corpus Christi Procession*, o. c.; F. J. CAMPOS – FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “La fiesta barroca, fiesta de los sentidos”, en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, 91-122, S. RODRÍGUEZ BECERRA, “La fiesta del Corpus. De ritual de poder a expresión de identidad”, en M. OLIVER NARBONA (ed.), *III Jornadas de Antropología de las Fiestas*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil, 2001, 7-24 y J. M. DIEZ BORQUE (ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, y *Una fiesta sacramental barroca*, [textos de] CALDERÓN DE LA BARCA, Madrid, Taurus, 1984.

83 Sobre las características y estructura literaria del auto sacramental *vid.* I. ARELLANO – J. E. DUARTE, *El auto sacramental*, o. c., y el imprescindible libro de A. PARKER, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

la ejemplaridad de una comedia de santos^[84]; los cantores y músicos de la Seo ilustraban ambas representaciones con villancicos y chanzonetas alusivas. Sobre la una de la tarde concluís esta fase de la conmemoración y se iniciaba el recorrido procesional sujeto a un riguroso ordenamiento: Abrían la marcha cuatro tonsurados con blandones encendidos, a continuación, precedidos de los estandartes de sus hermandades y cortejados por danzarines, gaiteros, dulzaineros y tamborileros, desfilaban los santos protectores de los gremios a hombros de sus cofrades. Como signo y guía de todas las profesiones iba en primer lugar la Virgen María de los ovejeros, y en pos de ella el resto de advocaciones: San Antonio de los hortelanos, San José de los carpinteros, San Pedro de los pescadores, San Sebastián de los arrieros, el Santo Ángel de la Guarda de los albañiles, San Lorenzo de los herradores, San Miguel de los molineros, San Bartolomé de los carniceros, el Niño Jesús de los sastres, etc. Después, en fila por ambos lados de la calle y con velas en sus manos, caminaban los clérigos extravagantes, los religiosos conventuales –agustinos, franciscanos, dominicos, trinitarios y jesuitas-, el clero diocesano y el catedralicio. Tras éstos, por el centro de la calzada y flanqueado por dos maceros ataviados con túnicas de damasco carmesí, iba el Alférez mayor del Consistorio con el pendón de la Ciudad, y unos pasos detrás el Obispo, con capa magna y resguardado de un quitasol de raso pajizo; a sus lados el Deán de la catedral y el decano de los Capellanes del Coro, y a sus espaldas el caudatario, dos familiares y dos pajes de silla. A la altura del prelado, en hilera y por ambas orillas, iniciaba su camino la corporación municipal: A mano derecha el Corregidor y a la izquierda el Regidor más antiguo, seguidos del resto de los capitulares según su preeminencia y veteranía en el Concejo; cerraban sus filas los escribanos y aguaciles de cámara. Entre el cuerpo del Ayuntamiento avanzaba majestuosa y sahumada de incienso la hermosa custodia de Juan de Burgo. Portaban las andas cuatro sacerdotes revestidos con dalmáticas blancas y la precedían 24 prebendados– beneficiados y canónigos– con sobrepellices y roquetes, 4 sacerdotes con dalmáticas blancas y 2 acólitos turiferarios. Cubría el trono un pesado palio de brocado con varales de plata llevado por ocho regidores. Tras el santísimo marchaba el preste que había oficiado la liturgia de la misa y sus dos ministros. Se concluía la procesión con la capilla, los ministriles y el organista de la catedral cuyo realejo era transportado por dos mozos vestidos de ropas coloradas.

El itinerario que recorría, todo adornado con flores y colgaduras, nos es perfectamente conocido: Calles de San Juan, Carnicería, Zapatería, Plaza Mayor, donde se hacía estación en las casas Consistoriales, calle de Mesones, plaza de

84 Sobre el género de las comedias de santos *vid.* J. L. SIRERA, “La comedia de santos española: un puente entre el teatro medieval y el barroco”, en M. CHIABÒ – F. DOGLIO (eds.), *Martiri e santi in scena. XXIV Convegno Internazionale*, Roma, Torre d’Orfeo, 2001, 179-206, R. LLANOS LÓPEZ, “Sobre el género de la comedia de santos”, en M. VITSE (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, 809-826, y F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ – A. GARCÍA GONZÁLEZ (eds), *La comedia de santos*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

Juan de Fonseca y calle de Gonzalo de Hoces, para retornar a la catedral sobre las tres de la tarde.

Los festejos se ultimaban después de nona, ya casi en el crepúsculo, con la representación de una nueva comedia de santos.

Pero estos regocijos no se ceñían exclusivamente al Jueves del Señor: El lunes inmediato se habían corrido toros en la plaza pública, y la víspera, al caer la tarde, se había representado en el tablado del campo de San Juan una obra famosa de capa y espada, y luego, ya anochecido, el alborozo continuaba en las viviendas de los mayordomos de los gremios donde se adornaban y velaban las imágenes que acompañarían al Santísimo.

El domingo de infraoctava salía de la parroquia de Santa María del Castillo la procesión del Corpus Chico, y en su séquito, trajeados con el lujoso atuendo de escena, marchaban los actores que harían después, ante la fachada de la iglesia, una comedia a lo divino.

El miércoles siguiente se exponía la Eucaristía a la veneración de los fieles en el claustro de la catedral –procesión menor– [...]

[...] y el jueves, “hecho ya el rezo de sexta”, finalizaban las celebraciones con otra comedia en el campo de San Juan⁸⁵.

Cabe advertir, en esta larga cita cómo la dramaturgia se ha fundido en un todo con la liturgia y la sociedad en un ámbito celebrativo y festivo muy amplio en el tiempo y en el espacio: toda la ciudad, y de la víspera a la octava, es un ámbito celebrativo en el que todos los ciudadanos participan bien como celebrantes, como miembros de gremios que procesionan o como simples ciudadanos que acompañan al cortejo procesional y asisten a la liturgia y a la representación. Nadie permanece al margen de la festividad ni del teatro, porque forman parte de la identidad social. Quien no participa no es vecino del lugar, no tiene un lugar en la sociedad estamental barroca que muestra con ostentación su estructura y su funcionalidad en la fiesta en la que se reconoce. El lenguaje dramático ha dejado de ser lenguaje de evangelización para ser marca de identificación de una sociedad que sólo se entiende como oficialmente católica y devota de la eucaristía, confesión y devoción que la identifican y que la diferencian del resto de sociedades de su época.

La vigencia de estas representaciones, desde los datos aportados por Fernando Marcos, es continua hasta 1692, salvo en casos excepcionales como peste, luto o problemas económicos (de hecho sólo hubo 9 años sin representaciones). Durante 70 años representaron compañías profesionales y durante 22 aficionados.

Hacia finales de siglo se sufren progresivas campañas de reforma por parte de la jerarquía religiosa que quiere depurar la pastoral de la fiesta y hacerla más

85 F. MARCOS ÁLVAREZ, *Teatros y vida teatral en Badajoz, o. c.*, 93-95.

devocional y recogida. Por ello, Francisco Rois y Mendoza decreta en 1671 que sólo se representen autos, mandato que será definitivo desde 1679 en el que se sufren las condenas de don Juan Herrero Jaraba (1679-80). En 1692, Juan Martín de Rodezno prohíbe definitivamente la costumbre de montar el tablado de San Juan y de representar ante el Santísimo. Con este declive, se van abriendo paso las críticas que conseguirán a lo largo del siglo XVIII la prohibición total de representar en el Corpus, quedando la rica tradición dramática de la Edad Moderna reducida a los escasos testimonios folclóricos de la Extremadura contemporánea.

VII. EL CORPUS FOLCLÓRICO CONTEMPORÁNEO

Escasos son los testimonios folclóricos actuales de la rica teatralidad o parateatralidad de las celebraciones del corpus del Siglo de Oro en Extremadura. Al menos, hasta fechas recientes, había cuatro manifestaciones vivas: *La Reverencia al Santísimo* o las *Serranas* de Portaje⁸⁶, los seises de la Cofradía sacramental de Fuentes de León⁸⁷, los diablucos de Helechosa de los Montes⁸⁸ y el Corpus y la octava de Peñalsordo⁸⁹. Por la riqueza y espectacularidad paradramática nos detendremos en esta última celebración para analizar los elementos del lenguaje espectacular de la evangelización que pueden quedar vivos en esta manifestación folclórica contemporánea.

La fiesta, mantenida por la Hermandad de los soldados del Santísimo Sacramento, de la que ya hay constancia documental de principios del siglo XVI, comienza en la vigilia del Corpus cuando el sargento convoca a los hermanos y juntos recorren el pueblo para asistir a vísperas. El día del Corpus los hermanos son nuevamente convocados por el sargento y asisten a misa y a la procesión según su orden jerárquico y en filas de a dos, rindiendo armas al Santísimo en

86 Vid. V. GUTIÉRREZ MACÍAS, “Fiestas cacereñas”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 16 (1960), 335-357, y M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 230-232.

87 Vid. F. TEJADA VIZUETE, “Manifestaciones folklóricas”, o. c., 704-707, J. A. SERRANO BLANCO, “Las Danzas de Fregenal de la Sierra y Fuentes de León”, o. c., y M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 447-454.

88 Vid. M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 398-399. Hay una descripción actual en el blog de J. DEL CASTILLO MARTÍN, *Objetivo tradición [2014]*. Disponible en <http://objetivotradicion.blogspot.com.es/2014/06/los-diablucos-y-la-fiesta-del-corpus-en.html>. Consultado el 15 de enero de 2015.

89 Vid. A. GARCÍA GALÁN, *El Corpus Christi y su Octava en Peñalsordo (Extremadura)*, Peñalsordo, Ayuntamiento de Peñalsordo, 2006; A. CASTRO, “El Corpus Christi y su octava en Peñalsordo, entre la fiesta y la religión”, en *Gazeta de Antropología*, 26 (2), 2010, artículo 33. Disponible en <http://hdl.handle.net/10481/6736>, consultado el 1 de septiembre de 2014; M. P. BARRIOS MANZANO, *Danza y ritual*, o. c., 410-414.

misa y ondeando la bandera en la plaza tras la ceremonia. Las reformas de finales del XVII y del XVIII han suprimido la mayor parte de los elementos de la fiesta barroca salvo la participación jerárquica y pública de los diferentes cofrades en los actos litúrgicos que los identifican como comunidad social, haciendo ostentación de esa condición en el ondear público del elemento plástico que simboliza su Hermandad: la bandera.

En la octava, por el contrario, con una vigilancia eclesiástica más relajada, la fiesta sí ha mantenido muchos más elementos parateatrales en su celebración. Así, en su víspera, el sábado por la tarde, los jinetes celebran la recuperación del castillo de Capilla. La cuasi dramatización comienza con el sargento ataviado con el traje típico de gala⁹⁰ recorriendo las calles de Peñalsordo a caballo para llamar al resto de los hermanos. Los jinetes se incorporan a la cabalgata portando antorchas y recorren la localidad hasta que todos unidos marchan junto con el *Bullidor*⁹¹ para recitar ya de madrugada *las Mojigangas*, que son versos satíricos sobre acontecimientos de Peñalsordo.

El domingo de la octava, los jinetes se encaminan a rememorar el asalto al castillo a lomos de burros. Todos lucen el especial traje de gala con mantones de manila y gorros vistosos de mitra con diversos colores. Tocan instrumentos y castañuelas por la alegría de la toma del castillo. Les sucede la suelta de vaquillas⁹² y una carrera hípica. Se termina asistiendo a misa y organizando el castillo⁹³ al final de la procesión.

La Junta directiva suele decidir cada cuatro u ocho años que se realice la danza de los caballitos. En ella los jóvenes de la hermandad representan un enfrentamiento en la Plaza principal de la localidad. Para ello se visten con el traje de gala de la octava y sujetan a su cintura el “caballito”, compuesto por una cabeza de madera y un armazón cubierto por una saya de bordado blanco,

90 Así lo describe A. CASTRO: “se engalanan todos los hermanos, vestidos con camisa y pantalón bombacho de diferentes estampados florales, calcetines blancos, que en otros tiempos se usaba solo para los días de fiesta, y zapatos negros. Sobre los hombros un floreado pañuelo, o mantón de Manila. Atado a la cintura por detrás otro pañuelo del que cuelgan cencerros o campanillas. Todos llevan un gorro de forma cónica decorado con flores de colores, de tela o de plástico, y rematado en el extremo superior por un cascabel. Y, por último, colgando del pecho una cinta azul con la medalla del Santísimo Sacramento.” (“El Corpus Chisti y su octava”, *o. c.*, 11).

91 Es el Hermano Mayor o Mayordomo de la Cofradía.

92 Se trata de dos jóvenes disfrazados de vaquillas con un armazón de madera de dos varas con dos puntas romas como cuernos y un rabo cubierto con una loneta con un toro pintado. Las dos vaquillas salen de la casa del Mayordomo embistiendo a las mozas del pueblo.

93 Poco antes de la llegada de la Custodia, los miembros de la Hermandad realizan una torre humana ante la puerta de la Iglesia. Después de que la Custodia entra en el templo, la torre humana entra tras ella viéndose obligada a agacharse trabajosamente para entrar y avanzar lentamente hasta subir al altar mayor para adorar al Santísimo Sacramento. Entre vítores y aplausos al Santísimo se voltea la bandera de la Hermandad.

mantones de Manila y rematado con una cola realizada con cuerdas y lazos de colores. Los jinetes de los caballitos en su espalda colocan un escudo de cartón revestido de papel plateado y decorado con la Cruz o con el Santísimo Sacramento y con diferentes figuras geométricas. Cada jinete dispone de una cesta de huevos rellenos de serrín.

Se disponen los jinetes en dos círculos concéntricos alrededor de la fuente de la plaza para iniciar, a la orden del tambor, la danza-batalla. En ella, los jinetes danzan las alcancías con un proyectil en la mano y, al quinto paso lo lanzan a quien tienen delante, hasta que generalizan los lanzamientos contra el público. Los caballitos heridos por los lanzamientos son jocosamente curados por un veterinario, un herrador y una enfermera (un hombre vestido de mujer) con un gran embudo que introducen en la boca de los jinetes heridos.

Las diversas actividades festivas y celebrativas mantienen diversos elementos paradramáticos. Así, hemos visto desfiles procesionales con elementos simbólicos como son vestidos específicos, banderas ondeadas simbólicamente, luminarias, etc. También se dan bailes de acompañamiento (alcancías) y danzas con elementos narrativos, como es la batalla fingida en la alcancía de los caballitos. También hay actos cuasi dramatizados como es la simulación de la conquista del castillo o la recitación de las mojigangas. Muchas de estas celebraciones se realizan en formas paralitúrgicas, como son las procesiones acompañando al Santísimo en el Corpus y su octava y la adoración pública que se realiza en la ceremonia del castillo ante la Custodia expuesta en el templo.

En su conjunto el folclore actual de Peñalsordo, como la gran fiesta barroca del Corpus, se extiende en el tiempo y en el espacio de la localidad: se alarga de la víspera hasta la octava de la fiesta y ocupa a todo el pueblo porque en diversos grados de integración participa toda su población. Ello es especialmente visible en el marco en el que se realizan las diversas actividades. Durante las fiestas, todo el pueblo se llena de adornos callejeros de carácter vegetal con juncias y otras plantas en los suelos. Las casas se engalanan con colgaduras en los balcones de vistosas colchas, de mantones de Manila o de estandartes del Santísimo Sacramento.

La procesión y los bailes que realizan los hermanos, denominados alcancías, también son un espacio de participación general. Las alcancías, realizadas al son del tambor, las bailan los cofrades y el pueblo durante las procesiones en un acto de identificación común y participación colectiva. Es Peñalsordo el que baila al paso del Santísimo como un solo hombre, como una personalidad única y singular diferente al resto de las poblaciones comarcanas. Es un signo de identidad e integración comunitaria.

Y esta identificación folclórica se realiza, como en la sociedad barroca, con un claro reconocimiento de la estratificación social manteniendo una clara jerarquía ritual. Así, en las procesiones los hermanos del Santísimo Sacramento se disponen siempre en un orden jerárquico dispuestos en orden, según sus cargos, en dos filas. En las celebraciones tienen un lugar claramente asignado: las principales figuras de la fiesta, cuales son El Abuelo, la Abuela, el Sargento, el Alférez y el Capitán con sus respectivos distintivos ocupan el altar mayor; el Mayordomo se sitúa en el primer banco junto a las autoridades locales. Tras ellos, según su cargo, el resto de los hermanos ocupan los primeros bancos. Más de cuatrocientos años después, la jerarquía identitaria sigue recorriendo festivamente las calles de Extremadura en danzas y procesiones cargadas de elementos de dramaticidad paralitúrgica en la que la adoración al Santísimo convive con el reconocimiento de la pertenencia a una misma comunidad y con elementos festivos y humorísticos que favorecen la participación popular.

VIII. DEVOCIÓN Y ESPECTÁCULO

Tras este esquemático repaso sobre la evolución histórica de las manifestaciones dramáticas o paradramáticas en Extremadura desde su origen medieval hasta las huellas folclóricas actuales se ha podido advertir una clara línea evolutiva que ha hecho que el espectáculo evolucionase en sus funciones evangelizadoras de la contemplación litúrgica inicial a la progresiva participación popular. En su origen, la liturgia latina se escenificaba para que los gestos ayudasen al fiel a entender el mensaje de la celebración, como mostraban los tropos iniciales. Este mensaje, rememorativo, pronto se encarna en formas dramáticas en romance que actualizan en un lenguaje visual y lingüístico el motivo de la liturgia y desarrollan los ciclos del teatro medieval, documentados en Extremadura. Con ello el espectáculo invita progresivamente al pueblo a participar inicialmente mediante cantos que llegan a alterar el sentido de la devoción religiosa que se intenta vivir y exigen una depuración de estas formas paralitúrgicas, como se ha podido observar en las formas dramáticas extremeñas del siglo XVI. Esta participación popular, que interfiere con la liturgia, va cobrando cada vez más importancia, transformándose las actividades dramáticas y su desarrollo paralitúrgico en fórmulas propias de la expresión de una liturgia popular de arraigada vida folclórica. A partir del XVII es el pueblo quien domina con su participación colectiva las formas de devoción y espectáculo sustituyendo la fiesta comunitaria a la liturgia celebrativa inicial en una auténtica fiesta barroca en torno al Corpus y a sus manifestaciones dramáticas. Por ello, la jerarquía eclesiástica irá prohibiendo estas manifestaciones quedando sólo reductos folclóricos como la actual celebración de Peñalsordo.

En este proceso evolutivo, se han ido advirtiendo dos tendencias opuestas a lo largo de toda su evolución que han intentado equilibrar el objetivo inicial del espectáculo paralitúrgico, su catequesis devocional, con la alteración popular que estos elementos realizan en la propia litúrgica mediante sus excesos espectaculares. Por un lado, se advierten unas progresivas reformas eclesiásticas que depuran las tradiciones espectaculares. Gracias a ellas se documenta el teatro medieval en las diversas revisiones que la documentación eclesiástica realiza de sus tradiciones en sínodos y otras actuaciones pastorales a lo largo del siglo XVI. Más intensa será esta actividad reformadora a finales del XVII, separándose cada vez más las actividades dramáticas o paradramáticas de la liturgia. En el siglo XVIII, al unirse la mentalidad ilustrada de la autoridad civil a la mentalidad reformadora de la jerarquía eclesial, se prohibirán (salvo restos folclóricos) los autos sacramentales por real cédula en 1765⁹⁴.

Por otra parte, se advierte una permanente reacción popular por mantener los elementos festivos e identitarios de la cultura popular frente a la pureza de la liturgia o las reiteradas intervenciones reformadoras de la jerarquía. Ello se muestra de manera especial en los pleitos del siglo XVI y XVII entre los concejos, especialmente Plasencia y Badajoz, y las intenciones de sus prelados por prohibir las representaciones. De hecho, las reiteradas intervenciones y denuncias de la jerarquía muestran cómo la batalla iba perdiéndola la intención pastoral inicial frente al desarrollo de la devoción y festejo populares. De hecho, Plasencia logra el apoyo del piadoso Felipe II a favor de la tradición popular, frente al reformismo del obispo. Sólo cuando el poder civil se ponga de parte de la pastoral episcopal se logrará el triunfo de la reforma evangelizadora a favor de la liturgia. Sólo quedarán restos fosilizados en el folclore local, restos abocados a la desaparición por la extensión de la cultura del consumo y la secularización que rompe con las manifestaciones de la cultura tradicional y que privan a estos restos folclóricos del transfondo paralitúrgico del que forman parte a pesar de sus excesos festivos.

94 “Illmo Sr: Noticioso el Rey de la inobservancia de la R.O. en que el religiosísimo celo del señor Don Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos, y, teniendo presente S.M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan, se ha servido S.M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno, mandando igualmente que en todas las demás se observen puntualmente las prevenciones anteriormente ordenadas para evitar los inconvenientes que pueden resultar de semejantes representaciones. Y de orden de S.M. lo participo a Vuestra Señoría para su inteligencia y cumplimiento”. Citado desde E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada, 1997 [1ª 1904], 657.

Por último, cabe advertir cómo en el desarrollo de las manifestaciones paralitúrgicas se ha producido un traslado de una intención evangelizadora inicial a favor de una mayor participación devocional de los fieles en la liturgia a la utilización de las celebraciones religiosas para desarrollar formas paradramáticas y dramáticas que sirven de identificación identitaria de la comunidad que participa en ellas. En el breve repaso histórico de las manifestaciones extremeñas hemos señalado cómo las formas devocionales, tras su depuración catequética en el siglo XVI, crecieron y se mantuvieron vigentes como muestras de la pertenencia a la comunidad social en el corpus barroco y en las manifestaciones actuales del folclore religioso actual. En la actualidad, el espectáculo como lenguaje devocional que se mantiene en el folclore, como en el caso de Peñalsordo, va perdiendo su carácter religioso acentuando la pertenencia identitaria a la comunidad que lo mantiene como memoria viva de su singularidad. Con ello la fiesta va creciendo sobre la devoción, perdiéndose muchos de los elementos evangelizadores para ser sustituidos por meros elementos festivos en los que participan directamente en los actos paralitúrgicos y paradramáticos actuales. Por su parte, el público que asiste a muchos de estos espectáculos folclóricos actuales han dejado de tener el papel fundamental de partícipes, para ser meros espectadores del hecho, sin participar en sus elementos identitarios: ven una serie de actos sin involucrarse ni en sus elementos celebrativos propios de la liturgia ni en sus elementos de comunión comunitaria pues asisten desde fuera de la comunidad a la fiesta que se representa ante sus ojos⁹⁵. La devoción inicial de la liturgia que hizo surgir la tradición folclórica aún viva en el siglo XXI se transforma en mero espectáculo sin sentido celebrativo en el turismo cultural actual. Con ello se cierra la evolución del lenguaje espectacular de la evangelización nacido en la liturgia latina medieval.

95 *Vid.* A. DELGADO MÉNDEZ, “Tiempos y espacios para el ritual en Extremadura”, en F. HERMOSO RUIZ (ed.), *VIII Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, Diputación provincial de Badajoz, 2007, 1418-1419.