ALBERTO DEL CAMPO TEJEDOR

El Rito y la Risa

Ensayos sobre la burla en la religión cristiana

Ω
MITÁFORAS EDITORIAL

ALBERTO DEL CAMPO TEJEDOR

EL RITO Y LA RISA

Ensayos sobre la burla en la religión cristiana

Ω
MITÁFORAS EDITORIAL

Queda permitida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, siempre que sea sin ánimo de lucro, y con la cita explícita y completa de estos créditos: Del Campo Tejedor, Alberto, 2020, *El rito y la Risa. Ensayos sobre la burla en la religión cristiana*, Madrid: Mitáforas.

2020 © Alberto del Campo Tejedor
2020 © Mitáforas Editorial

Primera edición: Madrid, junio de 2020

ISBN: 978-84-09-20788-6

Diseño de cubierta: Berto Felder

Ilustración de cubierta: *Concierto en el huevo*, Escuela de El Bosco, aprox. 1560.

Premio Promonet Internacional de Narrativa 2019
Categoría Ensayo, Mención del Jurado

ÍNDICE

Cap. I.
Locos e inocentes.
La lógica carnavalesca en las fiestas de Navidad 3

Cap. II.
Religiosidad mojiganga.
Mamarrachos y locos del Corpus Christi 57

Cap. III.
Las misas nuevas.
Diversión y humillación ritual en una fiesta clerical 83

Cap. IV.
El pobre de San José.
Devoción y desacralización cómica 115

Cap. V.
La burla obsceno-escatológica en el umbral de la renovación.
Sandingas y Candelas en La Puebla de los Infantes 161

Cap. VI.
El teatro religioso navideño de la Restauración.
Continuismo y adaptación de una tradición didáctico-burlesca 193

PRESENTACIÓN

El Rito y la Risa es una colección de ensayos que abordan diferentes manifestaciones burlescas en el seno de la religión cristiana, dentro del contexto hispano. Las fiestas de locos, inocentes, tontos y bobos, las celebraciones mojigangas del Corpus Christi, los turbulentos festejos con ocasión de las misas nuevas, los villancicos de escarnio a San José, las picantes canciones de la Candelaria o los diferentes géneros teatrales burlescos de la Navidad, son todos ellos formas ritualizadas, lúdicas y dramatúrgicas que han dado ocasión a una singular mezcla de religiosidad y profanidad, devoción y diversión. Protagonizadas en muchos casos o, al menos, auspiciadas por clérigos, estas costumbres jocosas han despertado durante siglos la indignación de la parte más ortodoxa y conservadora de la Iglesia. El día de fiesta habría que celebrarse con alegría espiritual (*spiritualis laetitia*) no con alegría temporal, con cánticos devotos y honestos (no profanos), procesiones piadosas (no mascaradas bufas), embriagándose el alma con el *vinum spirituale* y abominando los deleites carnales.

Pero los preceptos de contención y seriedad no siempre surtieron efecto. En algunos casos la Iglesia no tuvo más remedio que consentir ciertos desvaríos jocosos, habida cuenta de que el pueblo interpretaba a su manera las historias evangélicas, y aprovechaba ciertas fechas para plasmar mundana y jocosamente aquello que estaba revestido de sacralidad. La raigambre de ciertas costumbres risibles en determinados momentos festivos del año no derivó, empero, exclusivamente de la pervivencia de prácticas paganizantes, ni de un espíritu festivo profano. La comicidad encontró acomodo también en una teología que supo tomar en consideración el sentido profundo de la risa y la alegría. En ocasiones se justificaron so pretexto de una *loca alegría* por la celebración de algún misterio principal; en otras, siguiendo la teoría de la eutropelia, según la cual se consideraba razonable cierto desahogo de las obligaciones y el tedio diario. Y aun sirvió la burla festiva y ritual para otros propósitos más específicos: como humillación simbólica de la soberbia del poderoso, a la par que se ensalzaba al loco, al bobo, al simple, al niño, haciendo realidad simbólicamente aquello que pregonaba el *Magnificat*: "Destronó a los poderosos y exaltó a los humildes" (*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*, Lc 1, 51-53).

La cultura eclesiástica y la cultura popular no han sido nunca dos realidades separadas, ni contrapuestas, una siempre seria, solemne y sagrada, la otra alegre, vivaracha, profana. Es inexacta, por esencializadora, la imagen de la Iglesia y el Pueblo en irremediable pugna, como si libraran constantemente la batalla de

Cuaresma y Carnal. Ciertamente son abundantes los concilios, sínodos y escritos doctrinales de todo tipo que censuran numerosas prácticas festivas y lúdicas como deshonestas, irreverentes, obscenas, obras del diablo o de los impíos, en definitiva. Pero muchos juegos juglarescos, fiestas, representaciones escénicas, danzas, disfraces, cantares, no hubieran sobrevivido sin el apoyo, explícito o implícito, de una parte de la Iglesia (especialmente el bajo clero), que activamente participó en ellos, otorgándoles frecuentemente un sentido teológico, mientras hacía suya ciertos usos arraigados entre las clases humildes, con quienes se mezclaba. Es más, en algunas costumbres —como los sermones burlescos o las representaciones teatrales paródicas— la participación del clero era imprescindible. Y en otras, como las celebradas en honor del misacantano, los clérigos se erigían en protagonistas de la bufonesca algazara.

Estos ensayos —eminentemente históricos y antropológicos— demuestran que la comicidad, y más en concreto la burla, ha sido un elemento esencial y constitutivo de un buen número de costumbres festivas con las suficientes dosis de ambigüedad como para que eclesiásticos y laicos pudieran reír juntos y participar así de idéntico sentido festivo. Un mismo trasfondo en torno al rito y la risa en el contexto de prácticas religiosas me ha alentado a editar conjuntamente unos textos, ya publicados, en algunos casos en actas y revistas poco accesibles. Los he revisado, añadiendo o matizando algunos aspectos al calor de la reflexión motivada por su discusión en diferentes ámbitos (particularmente en congresos de antropología e historia), pero respetando la individualidad de cada artículo, de tal manera que pueden leerse en el orden en el que están editados en este volumen, o separadamente.

La base de estos estudios está por un lado en el trabajo de campo antropológico en diferentes lugares de la Península Ibérica, y por otro en la indagación histórica y literaria con vocación cultural. Aunque fruto de la investigación académica y gestado en ese contexto, *El Rito y la Risa* no está dirigido solo a los especialistas o estudiantes en antropología social, historia o filología, sino a todos aquellos interesados en comprender algo más la importancia que la risa ha jugado precisamente en los momentos en que el hombre se ha revestido de mayor solemnidad: rituales, celebraciones, fiestas religiosas en las que aún hoy sigue latiendo una *vis comica* que, a la vez que nos singulariza con respecto a otras culturas, nos recuerda nuestra más arcaica animalidad, esa que a Nietzsche le parecía esencialmente "mediterránea".

Sevilla, 18 de mayo de 2020

Capítulo I

LOCOS E INOCENTES
La lógica carnavalesca en las fiestas de Navidad

INTRODUCCIÓN: UNA FIESTA DE LOCOS EN ÉCIJA (SEVILLA)

Es difícil decir si hay ahora más o menos locos en nuestros pueblos y ciudades, que los que hubo hace unos siglos, pero sí se puede afirmar, sin miedo a equivocarse, que se hace menos el loco, al menos ritualmente, festivamente. Hasta hace poco, un día al año —el 28 de diciembre, festividad de los Santos Inocentes—, y según cada lugar en diferentes días entre Navidad y Reyes, la locura se desparramaba por las calles, los caminos, por aldeas, pueblos y campos de toda la geografía. Naturalmente hablamos de locos fingidos, fiesteros disfrazados de locos, que *hacen de locos* y *hacen el loco*. Pero hubo un tiempo en que la diferencia entre unos y otros, locos rituales y locos reales, locos cuerdos y locos dementes, no estuvo tan clara. Para comprender a los locos festivos proponemos relacionarlos con otros personajes análogos, abordar históricamente percepciones olvidadas acerca de la locura, y aun tipos de locuras diferentes. Nos ayudaremos por igual de la historia, de la antropología y de la literatura, e intentaremos ir de la manifestación concreta de una fiesta —la de *los locos*— que aún se celebra en ciertos pueblos, a una comprensión de un tipo de comportamiento humano no privativo de nuestra cultura, pero acaso cada vez más lejos de ser entendido y disfrutado.

Celebraciones y rituales que los antropólogos, historiadores y otros estudiosos etiquetan como "fiestas de locos" los hay por toda la Península, pero son pocas las fiestas que explícitamente son denominadas así por sus protagonistas. *Los locos* que aún salen cada 28 de diciembre en Fuente Carreteros (Córdoba) —una pequeña pedanía cerca de Palma del Río (Córdoba) y Écija (Sevilla)— son los protagonistas de una de las últimas fiestas que quedan con este

nombre, aunque décadas atrás fueron otros pueblos y aldeas de la misma zona los que celebraban fiestas similares. De ello nos habla el escritor astigitano Benito Más y Prat en un artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1885. Allí describe cómo sus vecinos se reúnen en "una extraña romería" el 28 de diciembre, organizada por la Hermandad de las Ánimas. A la fuente de los cristianos, en las afueras de la ciudad, "bajan al camino, dejando los cercanos caseríos, las tandas de locos danzantes". Vale la pena transcribir, aun recortando algunos párrafos, la descripción de Más y Prat (1885):

> La concurrencia es grande; los vendedores ambulantes de comestibles y flores de trapo, los aguadores y aguardenteros vocean acá y allá, y esperan con ansia oír el tamboril y la gaita de los locos, que al fin trae el viento de la tarde hasta la cuesta; apareciendo entre la multitud los escopeteros de a pie y a caballo, que custodian la danza y son como sus graves heraldos.
>
> Al cabo se acercan los locos. Su número es un número fatal, el de trece: alguno ha de morir al cabo del año; pero si muere, tiene ya pagadas las misas por el eterno descanso de su alma. Se ha dado el caso de que la leyenda de la Danza Macabra se cumpla al pie de la letra. Danzan y beben tanto, que bien puede una pulmonía hacer el efecto de la zanja diabólica de la iglesia de Darsmstadt [sic], llevándose uno o más danzantes a los dominios de la muerte.
>
> La tanda se compone, como hemos dicho, de doce locos y una loca; esta última suele ser un robusto muchacho con zagalejo y chaquetilla, grandes zarcillos y pulseras de latón dorado. Toda la cuadrilla viste de blanco, color que simboliza, ora el ropaje de la inocencia, ora el sudario, ora el atavío del dolor, supuesto que blanco fue el luto usado por mucho tiempo en España. Los vestidos se componen de enaguas puestas a modo de toneletes, en las que sirven de adorno las puntas, bordadas con primor por las novias y esposas. A la cintura llevan la faja moruna, y en el pecho, sobre camisolines o pecheras rizadas, un sinnúmero de *lignum crucis*, amuletos y antiguos relicarios. En las corbatas lucen grandes sortijas, y en la cabeza una como diadema, llena de cintajos, cadenillas y plumas de colores; completando tan burdo atavío unos calzoncillos de mujer, también bordados y cubiertos de lentejuelas y listoncillos de raso.
>
> Los instrumentos a cuyos sones danzan, son casi siempre una gaita y un tamboril; aunque algunas veces tan exigua orquesta se aumenta con panderos y guitarras. Los danzantes llevan crótalos o castañuelas, y el ritmo a que se ajustan sus movimientos es monótono y desapacible; puede señalarse con estas palabras repetidas:

¡A la danza de locos!
¡A la danza de locos!
¡A la danza de locos!
¡A la danza de locos!

Pronunciando unas veces esta frase sacramental, y obedeciendo simplemente otras las señales del que dirige el baile, los hermanos de ánimas entran en la danza volteando vertiginosamente, haciendo infinidad de figuras con precisión y limpieza y atronando el espacio con el rumor de las castañuelas. El corro se va formando poco a poco, y el baile se repite en aquellos puntos del tránsito más favorecidos por los curiosos.

La cuestación que los locos hacen en este día casi siempre es fructuosa, porque los ricachos de la población, que acuden todos los años en carruaje al camino de la fuente de los cristianos, vienen tradicionalmente imponiéndose la obligación de dar su óbolo a la hermandad, y no se desdeñan de oír los broncos acentos del tamboril ni de presenciar una y otra vez la danza de orates. Aquella noche un banquete, en que abunda el *peleón* y el carnero en caldereta, cierra las veinticuatro horas de locura; luego cada cual se retira penosamente a su respectiva cortijada. Las ánimas benditas tienen seguro su estipendio, y los locos motivo para recordar sus aventuras al amor de la lumbre y contar las horas que pasaron en grato asueto su convulsionaria peregrinación.

A la misa, que se celebra en la capilla de cualquier lagar o molino aceitero, asisten todos los campesinos del contorno: precede a la peregrinación, y los locos han de cumplir con este requisito antes de darse a luz en el camino. La ceremonia tiene un carácter especial, y en lo antiguo recordaba los desmanes inconcebibles que hemos señalado en las misas de locos en Alemania; hoy es una misa lisa y llana, que solo se oye con la intención, porque como las capillas rústicas son muy pequeñas, los que asisten al santo sacrificio tienen que esparcirse por el campo, siendo por lo tanto fácil cosa escanciar la bota o morder el tasajo mientras se muda el misal o se toca a *Sanctus*.

Los locos bailan a la puerta de la capilla, y los encargados de recoger las ofrendas piden para las ánimas antes de que los que vinieron de predios lejanos se acomoden a las jamugas o aparejos de sus cabalgaduras. Los jóvenes, montando a las ancas, se pierden.

Benito Más y Prat predijo el eminente fin de las locuras festivas en su ciudad natal: "Pronto se borrarán las postreras reminiscencias de esta genialidad en las

campiñas de Andalucía" (Más y Prat, 1885: 386). Y sin embargo han pervivido, aquí y allá, en Andalucía como en las demás regiones de España, fiestas carnavalescas asociadas a la locura, las ánimas benditas y los santos inocentes en que se repiten los mismos motivos que la fiesta que vivió el periodista, poeta y folclorista de Écija. Sin salir de Andalucía, cabría mencionar los *cascaborras* o *cascamorras* del altiplano granadino de Guadix, Baza, Puebla de Don Fadrique y otras localidades, los *tontos* de los verdiales malagueños o los grupos de *animeros* del sureste andaluz y las cuadrillas de ánimas de Los Vélez (Almería). En algunos sitios la tradición festiva se perdió y se ha recuperado en los últimos años, a veces ya sin el bullicio festivo de antaño, como en el valle del Lecrín granadino. ¿Y en Écija? Es probable que los locos de los que da cuenta Benito Más y Prat a finales del siglo XIX, y que según él bajaban de los cercanos caseríos, no sean otros que los que aún hoy salen en pueblos cercanos como Fuente Carreteros, en donde los más viejos todavía recuerdan "haber ido a Écija con tanto jaleo que la Guardia Civil nos detuvo y nos mandó *pa* casa".

LAS LOCURAS FESTIVAS DEL INVIERNO

Llamamos fiestas carnavalescas a aquellas caracterizadas por juegos, bromas, sátiras, disfraces, bailes, coplas, representaciones bufas y, en general, diversiones alocadas de inversión de roles que ponen en escena un *mundo al revés*. No son solamente las que se concentran los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza, sino que se desparraman por los meses de diciembre, enero y febrero, durante diferentes días según cada localidad. Gonzalo Correas habla en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627 sobre la costumbre de las "máscaras de Navidad al Antruejo", advirtiendo que hay "so capa de ellas muchas libertades" (Correas, 2000: 563). Antes que él, fray Bartolomé de las Casas considera que las fiestas "en los días de Navidad hasta la Epifanía" no eran más que el vestigio de fiestas paganas (De las Casas, 1909: 437), lo mismo que creía Sebastián de Covarrubias, quien en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 alude al antruejo, "lo mesmo que carnestolendas", que se celebra en algunas partes "desde los primeros días de enero, y en otras por San Antón" (Covarrubias, 1995: 98), es decir el 17 de enero. Siglos más tarde Jovellanos defendía en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas de España, y sobre su origen*, las mascaradas y bailes "dados entre Navidad y Carnaval", en los que "la costumbre pide algún regocijo extraordinario" (Jovellanos, 1977: 127).

Los cuantiosos estudios de folcloristas y antropólogos sobre las fiestas carnavalescas —numerosos tal vez porque su extravagancia siempre ha llamado la atención— muestran a las claras que se repiten similares costumbres desde principios de diciembre, incluso desde el primer día de noviembre, festividad de Todos los Santos, hasta el Carnaval propiamente en febrero. Los días desde

Navidad hasta el día de los Inocentes, el 28 de diciembre, incluyendo San Esteban (26 de diciembre) y San Juan Evangelista (27 de diciembre), son en muchos lugares los que más condensan la algarabía carnavalesca, pero hay otras fechas señaladas, antes y después: San Nicolás (6 de diciembre), Santa Lucía (13 de diciembre), San Silvestre, Año Viejo (31 de diciembre), fiesta de la Circuncisión, Año Nuevo (1 de enero), Epifanía y Reyes Magos (6 de enero), San Antón (17 de enero), San Sebastián (20 de enero), la Candelaria (2 de febrero), San Blas (3 de febrero) y Santa Águeda (5 de febrero).

Desde antiguo se han tomando las locuras festivas de estas fechas como reminiscencias paganas, vinculadas fundamentalmente a las Saturnales romanas, unas fiestas subversivas a finales de diciembre donde incluso los esclavos eran libres por unos días, y a las *Kalendae* de enero, dedicadas a Jano, en las que la gente se disfrazaba y se hacía regalos. Sin embargo, sin negar la evidencia de una nunca acabada cristianización y la pervivencia de costumbres rituales y festivas precristianas (como las "libertades de diciembre", de las que habla Horacio), la consideración de estas como prácticas ajenas, incluso opuestas al cristianismo, interpretación habitual en antropólogos e historiadores, está necesitada de una seria revisión. Tanto la documentación histórica —en la que aparece la participación desde el Medievo de diáconos, subdiáconos y niños del coro, de frailes y monjas—, como el trabajo de campo con ciertos protagonistas —que, aunque laicos, siguen vinculados asociativamente (bajo hermandades, por ejemplo) y simbólicamente a la Iglesia católica—, sugieren que las diversiones invernales, aunque denostadas por una parte de la Iglesia y de la feligresía, han tenido en su mismo seno numerosos partidarios, si bien estos no entendían la fe necesariamente a la manera de Tertuliano o del Concilio de Trento. De hecho, a pesar del tirón de orejas de los sucesivos concilios que siguieron al IV de Letrán (1215), los clérigos siguieron participando en cantos, bailes y otras algarabías durante siglos. Jean-Baptiste Thiers escribe en su *Traité des jeux et des divertissements qui peuvent être permis ou qui doivent être défendus aux Chrétiens selons les règles de l´Eglise et le sentiment des Pères*, en 1686, que los propios "eclesiásticos tenían por un mérito ante Dios y ante los hombres el danzar en las iglesias el día de la Natividad de Nuestro Señor, el día de San Esteban (26 de diciembre) y el día de la Circuncisión (1 de enero) o de la Epifanía (6 de enero), o en la octava de la Epifanía (14 de enero)" (Heers, 1988: 91). Y aún en el siglo XVIII, las monjas y frailes de muchos conventos españoles escandalizaban a los viajeros franceses con mascaradas bufas en sus celebraciones navideñas.

Religiosos y laicos, cristianos y paganos han estado vinculados durante siglos a un mismo ritmo vital de trabajos y fiestas, de buen tiempo y mal tiempo, de vida y muerte. Sabido es que el cristianismo, como el paganismo, fijó sus

celebraciones adaptándose a la *temposensitividad*[1] campesina, según la cual cada estación, cada fecha del año, cada momento del tiempo astronómico-meteorológico, demanda un determinado tipo de trabajo dentro del ciclo agrario y sugiere un sentido mitopoético diferente, que impregna las formas de celebración en los días festivos. En otro lugar (Del Campo, 2006) hemos argumentado que tal concepción del tiempo no solo es cíclica, como suele destacarse, sino también bipolar: con ciclos de buen tiempo (en el sentido amplio), es decir, proclives a la luz solar, a la fructificación de las cosechas, a la vida; y otros de oscuridad, frío, miedo, muerte. El verano y el invierno condensan en el imaginario los dos polos de la existencia, una bondadosa, otra peligrosa. En el plano simbólico, los rituales del buen tiempo expresarían en clave mimética la esperanza del renacer cósmico que viene con la primavera, dando lugar así a fiestas en que se ensalza la fecundidad, el amor, la juventud, la belleza. Por el contrario, los rituales invernales estarían imbuidos de una lógica jocoseria, grotesca y actuarían bajo el signo de la subversión, para invertir un tiempo de peligro y congoja. De ahí las muchas y variadas fiestas carnavalescas en los meses fríos de noviembre a febrero, y muy especialmente en torno al solsticio de invierno, antiguo *Dies natalis invicti solis* que el cristianismo acogió para dar luz al nacimiento de su Dios.

Se ha argumentado muchas veces que la cosmovisión dual cristiana que postula un mundo bajo presión de fuerzas antagónicas, ejemplificadas en el bien (Cristo) y el mal (diablo), es herencia de la influencia de Zoroastro o Zaratustra, más en concreto de su doctrina mazdeísta, que habrían acogido los gnósticos y más tarde una manifestación de estos, el maniqueísmo, de enorme importancia a partir del siglo III. Naturalmente aún hay otras influencias en esta concepción dualista, como la separación griega entre cuerpo y alma, acogida también por el cristianismo. En cualquier caso, si en el plano espacial el bien y el mal se ubicaban en el cielo y el infierno respectivamente (es decir, arriba y abajo), en el plano temporal la tendencia dualista se imbricó en la concepción popular que distinguía dos estaciones, una, la invernal, más proclive a representar el reino de las tinieblas, y otra, la primaveral-veraniega, vinculada a la idea de resurrección, luz, salvación y vida. A principios del siglo XVII, Covarrubias dice del invierno que es "el tiempo del año opuesto al verano, y así está compuesto de *in* y *ver*, veris, por el verano, […] tiempo encogido por el frío y las aguas, con días cortos y nublosos, y las noches largas y penosas" (Covarrrubias, 1995: 672). La propia Iglesia consideraba en el siglo XVI dos estaciones para fijar el horario de las misas: el invierno "que es desde Todos Santos hasta Pasqua de Resurrecion", y el verano "el otro tiempo del año", según rezan, por ejemplo, las constituciones sinodales del obispado de Segovía (García y García, 1993: 514). Así, en el plano

[1] Debo este concepto al antropólogo Antonio Mandly.

ritual, el primer día de noviembre inauguraba una época de festividad, de signo opuesto a las veraniegas. De ahí que aún se diga en algunos lugares, como en la Alpujarra, "de *To* Santos a San Antón, Pascuas son".

La Pascua nos sugiere otra pista interpretativa ya que es —en terminología de Van Gennep (1969)— un rito de paso (el hebreo *Pesach* significa `paso´). El solsticio de invierno, en torno al cual el cristianismo fijó la Natividad de Cristo en emulación a la celebración solar romana, es el día más corto del año, el más oscuro, época de frío, muerte y hambre, pero también el día en que triunfa la luz (los días empiezan a crecer), en que nace la luz divina, el *sol de la justicia* que viene para alumbrar con esperanza a la humanidad. En muchos lugares se tiene como el principio de los fríos (de ahí el refrán "el frío puede entrar de repente, entre Navidad y los Inocentes"), pero también es el momento a partir del cual se agrandan los días, y el calor y la luz le empiezan a ganar la batalla al frío y las sombras. No extraña que las religiones pagana y cristiana acogieran la misma simbología. Muere el año viejo y nace uno nuevo, pero también lo hace en el momento más tenebroso y oscuro. Vida y muerte se dan la mano, como en las más arraigadas mitologías de la Antigüedad. Como demuestra Van Gennep, estos ritos de paso son representados —especialmente en su momento liminar (derivado del latín *limen*, umbral), es decir, en el estado intermedio, en el paso de un estado a otro— con comportamientos que escenifican turbulencia, confusión, que dramatizan así la ruptura con lo viejo y el nacimiento de lo nuevo, recalcando la muerte y la vida simultáneamente. Aparecen en estas fechas liminares, fiestas que ensalzan el desorden simbólico y que permiten cierta violencia y desenfreno, limitado y controlado, eso sí, ritualmente. Es el fruto simbólico del "antagonismo biocosmológico" (Del Campo y Corpas 2005: 349-350) que experimentan las culturas basadas en dos principios cosmogónicos opuestos (el bien y el mal, verano e invierno, día y noche, fecundidad y esterilidad, vida y muerte). De ahí que, como lúcidamente ha interpretado Bajtin (1995), el pueblo se sirviera de lo grotesco y muy especialmente de sus formas más degradantes y esperpénticas para significar la muerte simbólica de lo viejo y el comienzo, una vez arrastradas por el suelo todas las convenciones, de una nueva época de renacimiento y esplendor.

La elección por parte de la Iglesia de estos días festivos está en consonancia con antiquísimas *temposensitividades*. Es sabido que ni la fecha de la Navidad, de la matanza de los Santos Inocentes, la Circuncisión, la Epifanía, ni las de la muerte y resurrección de Cristo, tienen fundamentación histórica ni bíblica. De hecho durante siglos se celebraron en diferentes fechas, según cada lugar y tradición[2],

[2] La primera mención al día de Navidad en el calendario romano es del año 354. Anteriormente se celebraba como Epifanía o aniversario del bautismo de Cristo. Cuando la virgen Egeria hace su peregrinación a Jerusalén en el año 382, el nacimiento de Jesús se celebraba allí el 6 de enero con el nombre de Epifanía, pues se consideraba la primera manifestación de Dios a los hombres bajo naturaleza humana (Egeria, 1996).

mezclándose las prácticas paganas con las cristianas en una amalgama no siempre fácil de deslindar. Basta leer el *Sermón contra las supersticiones rurales* escrito por Martín de Braga[3] en el siglo VI, quien critica la pervivencia de supersticiones paganas en la transición del Año Viejo al Nuevo, en las calendas de enero. Martín de Braga se muestra irritado porque los ignorantes y los rústicos crean que el año comienza en enero, cuando la Iglesia mantenía, según las Escrituras, que "el principio del primer año tuvo lugar en el mismo equinoccio en el día ocho antes de las calendas de abril" (Braga, 1981: 33), es decir el 25 de marzo. Entre sus críticas figura la costumbre pagana de entrar en el Año Nuevo con alegría, en la creencia —"inventos del demonio" para él— de que tal y como se comience el año, así transcurrirían los 364 días siguientes, razón por la cual —hoy como ayer— se estrena un traje, se da un paseo, se celebra un banquete y, en general, se disfruta alegremente. La estudiosa de la obra de Martín de Braga, Rosario Jove Clols, calcula en un 60% las prácticas criticadas por Martín que han pervivido hasta nuestra época, lo que demuestra el enorme arraigo de estas (*ibid.* 16). Siglos más tarde, en el año 960, Burcardo de Worms seguía censurando las mismas costumbres festivas y supersticiones de las calendas de enero:

> ¿Has celebrado las calendas de enero según la usanza pagana, haciendo con ocasión del año nuevo algo más de lo que solías hacer

---

Los cristianos gnósticos de Egipto habían elegido el 6 de enero, coincidiendo con la bendición del Nilo. Hasta el año 634, en tiempos del patriarca Sofronio, la Iglesia de Jerusalén siguió celebrando la Navidad el 6 de enero.

[3] Martín de Braga, que había llegado a las costas de Galicia en torno al año 550, se había erigido en una de las figuras más cultas e influyentes de su época, como atestigua Gregorio de Tours. Presidió el Segundo Concilio de Braga en el año 572, el cual determinó que los obispos en sus visitas pastorales instruyeran al pueblo y les exhortaran para librarles de creencias paganas y supersticiones heterodoxas. Uno de los asistentes, Polemio de Astorga, rogó al metropolitano que él mismo redactara unas palabras que sirvieran como modelo a los obispos para el cumplimiento del precepto conciliar. Preocupado por luchar contra las herejías, que conocía bien, Martín de Braga compuso *De correctione rusticorum* como instrucción pastoral y, en la práctica, como sermón —*rusticus sermo*— "para enmienda de los campesinos, que continuando todavía en la antigua superstición del paganismo tributan culto de veneración a los demonios más que a Dios" ("*pro castigatione rusticorum, qui adhuc pristina paganorum superstitione detentes cultum uenerationis plus daemoniis quam deo persolvunt*") (Braga, 1981: 22-23). Inteligentemente Martín de Braga decide "aliñar la comida de los rústicos con un estilo rústico" (*ibid.* 23), es decir, usar vulgarismos y utilizar un lenguaje sencillo para llegar a un auditorio inculto. El argumento principal de la obra es que la idolatría —sortilegios, fórmulas mágicas de brujos y hechiceros y otras supersticiones— es reminiscencia pagana y obra del diablo que, una vez expulsado del cielo por su orgullo, vive entre nosotros junto con un gran número de malignos demonios o ángeles malos, que son los que seducen a los hombres para que invoquen a Neptuno en el mar, adoren a las Lamias en los ríos, a las Ninfas en las fuentes o las Dianas en los bosques. Prácticas como "encender velas junto a las piedras, a los árboles, a las fuentes y en las encrucijadas ¿que otra cosa es sino culto al diablo?", asegura Martín a sus feligreses, al igual que "los actos de adivinación y los augurios y el celebrar el día de los ídolos […], festejar las Vucanales y las Calendas, adornar mesas y poner ramas de laurel, prestar atención al pie que se usa, derramar grano y vino en el fuego sobre un tronco y poner pan en las fuentes […], que las mujeres invoquen a Minerva mientras tejen, que elijan el día de Venus para sus nupcias y que presten atención a qué día se ponen en camino […], hechizar hierbas para encantamientos e invocar los nombres de los demonios al hacerlo […], y otras muchas cosas que son largas de contar" (*ibid.* 43).

> antes o después, disponiendo ese día en tu casa la mesa con lámparas y platos diversos, cantando y danzando por calles y plazas; o te has sentado en el tejado de tu casa dentro del círculo trazado a tu alrededor con un cuchillo, a fin de prever lo que te ocurriría el año siguiente? ¿Has ido a la bifurcación del camino y te has sentado sobre una piel de toro para adivinar el futuro; o has puesto a cocer esa noche hogazas con tu nombre, convencido de que si se ponían altas y apretadas, el nuevo año te traería una vida feliz? (Worms, *Decretorum libri* XX, *PL* 140, 960-976, *apud* Giordano 1983: 185).

Si nos atenemos a las reiteradas críticas alarmistas —desde San Juan Crisóstomo hasta Martín de Braga—, todo parece indicar que en los primeros siglos del Cristianismo y en la Alta Edad Media fue sobre todo el Año Nuevo, aunque no solo, el que aglutinaba los mayores desórdenes festivos, aunque también estas censuras podrían ser fruto de la indignación por ver a unos cristianos celebrar una fiesta, cuyo sentido se creía claramente pagano, por más que la Iglesia procurara hacer coincidir tal día con varias fechas significativas de su calendario. En Roma el primer día del año se celebraba la primera fiesta mariana de la historia —el nacimiento de la Virgen—, a la que se sumaba en otros lugares de la cristiandad (el sur de Italia o el reino franco, por ejemplo) la fiesta de la Circuncisión, según Lucas (2, 21) en el octavo día después del nacimiento de Cristo. Entre los siglos IX y XII ambas fiestas su fundieron en gran medida, traspasando elementos de una a otra, como se comprueba en los libros litúrgicos[4]. Junto a la fiesta de la Circuncisión y la octava de Navidad, el rector de teología de la Universidad de París, Jean Belethus, menciona en el siglo XII la fiesta de los subdiáconos (*festum subdiaconorum*), también llamada *festum stultorum*[5] —literalmente *fiesta de los locos*—, la cual era celebrada por unos en el día de la Circuncisión, por otros en la Epifanía o incluso en la octava de la Epifanía. Como quiera que después de la Navidad, la Iglesia festejara cuatro *tripudia*[6] ("*levitarum, sacerdotum, puerorum id est minorum aetate et ordine, et subdiaconorum*[7]"), la fiesta de los subdiáconos —la de los locos— no tendría un día fijo ("… *quod certum diem non habet et officio celebratur confuso*"). Y ciertamente similares locuras festivas de los primeros días de enero, se celebraban en otros lugares entre

[4] En el *Micrologus*, un tratado de música escrito alrededor del año 1025, el músico italiano Guido de Arezzo especifica que se rinde homenaje a la Virgen en la octava de Navidad, para que la madre de Cristo no esté excluida de la alegría por el nacimiento de su hijo. Sin embargo, en el siglo siguiente argumenta Jean Belethus que en el día de la Circuncisión hay que celebrar misa en honor de ambos, la madre y el hijo.

[5] El propio teólogo se hace eco, por lo tanto, de una denominación —*festum stultorum*— que debió ser el nombre más habitual entre los propios miembros de la Iglesia: "*Festum subdiaconorum, quod vocamos stultorum, a quibusdam fit in Circumcisione, a quibusdam in Epiphania vel in octavis Epihaniae*" (Arlt, 1970: 40).

[6] Así las denominaba Jean Belethus en el siglo XII, algo así como "jolgorios".

[7] Según un manuscrito del siglo XII o XIII (Arlt, 1970: 40)

Navidad y los Inocentes, como sabemos por las sumas canónicas de la *Compilatio Tertia* y las *Decretales* de Gregorio IX (1234), que censuran los juegos teatrales (*ludi theatrales*) con que los clérigos se divertían en sus fiestas en torno a la Navidad:

> A veces se celebran, en las propias iglesias, juegos teatrales, y no solo se introducen mascaradas monstruosas, con fines de escarnio, sino que también, en los tres días festivos que siguen a la Navidad de Cristo, los diáconos, presbíteros y subdiáconos, por turnos, ostentando las extravagancias de su propia locura, degradan el decoro clerical con gesticulaciones y obscenas exaltaciones en presencia del pueblo[8].

LAS LICENCIAS DEL CICLO NAVIDEÑO

En España, los concilios y sínodos medievales tampoco se cansan de repetir las mismas censuras sobre los excesos entre los días 25 y 28 de diciembre. Por poner solo un ejemplo del ámbito hispano, el sínodo de Ávila de 1481 prescribe "que no se fagan juegos ni cosas deshonestas en las iglesias el dia de la Natividad y los tres siguientes, ni en las missas nuevas", especificando:

> Sanctidad es devida, según dize el Propheta, a la casa del Señor, donde el sancto de los sanctos, Jesuchristo nuestro Señor, con temor y humildad y devocion deve ser adorado y ensalçado. Y contra aquesto ha convalescido, segun se cree por instigacion del enemigo, de grandes tiempos aca cierto uso y costumbre, que mas verdaderamente se puede dezir abuso y corruptela, asi en la nuestra yglesia cathedral como en las otras yglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber que en los dias de S. Estevan y de sant Joan Evangelista y de los Innocentes y en otros dias festivales de por el año y en las missas nuevas y en otras cosas semejantes, diziendo la missa y los otros divinales officios, salen y acostumbran fazer çaharrones, y vestir habitos contrarios a su proffesion, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frayles y de

[8] "*Ludi theatrales etiam praetextu consuetudinis in ecclesiis vel per clericos fieri non debent. Quum decorum domus Dei. Interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitatibus, quae continue natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri ac subdiaconi vicissim insaniae suae ludibria exercere praesumunt, per gesticulationum suarum debacchationes obscoenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, quem potius illo tempore verbi Dei deberent praedicatione mulcere. Quia igitur ex officio nobis iniuncto zelus domus Dei nos comedit, et opprobria exprobrantium ei super nos cadere dignoscuntur, Fraternitati vestrae per apostolica scripta mandamus, quatenus, ne per huiusmodi turpitudinem ecclesiae inquinetur honestas, eos, etc. praelibatam vero ludibriorum consuetudinem vel potius corruptelam curetis a vestris ecclesiis taliter exstirpare, quod vos divini cultus et sacri comprobetis ordinis zelatores*" (Friedberg, 1878-1881: 452).

> otros diversos habitos, y ponense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziendose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas de dicho y de fecho, con que nuestro Señor es offendido y provocan a las gentes mas a lasçivia y plazer que a compunction y contemplacion (García y García, 1993: 130).

Las fiestas de Navidad, San Esteban (26 de diciembre), San Juan Evangelista (27 de diciembre) y de los Santos Inocentes (28 de diciembre) seguían suscitando en los templos castellanos fiestas y representaciones de disfraces con caretas, burlas y la actuación de *çaharrones*, un tipo de juglar histriónico y enmascarado, antecedente de los *zamarrones* que aún actúan en algunas fiestas carnavalescas del norte de España. Por todo lo cual, el obispado de Ávila ordena que cesen "semejantes burlas y cosas feas", manda que "ni canten chansonetas ni cantares deshonestos" y amenaza con la suspensión a los clérigos y con la excomunión a los legos que participaren en "tales juegos deshonestos" (García y García, 1993: 131). A uno de estos controvertidos juegos se refiere el sínodo explícitamente:

> Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo y las cosas y actos a el pertenecientes honesta y devotamente, que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año (*ibid.* 131).

Los sínodos de otros obispados —el de Segovia de 1472, por ejemplo— repiten las prohibiciones y la salvedad de la fiesta del obispillo en idénticos términos. Se permite cuando es celebrado con honestidad y devoción. Se prohíbe, como en las constituciones del obispado de Lugo de 1669, cuando hay "invenciones ridículas […], figuras impertinentes […], mojigangas usando para ello de vestiduras sagradas y otras que están dedicadas a la exornación del sacerdote y al culto divino" (Taboada, 1982: 129, *apud* Brisset, 1998).

La verdad es que el tal obispillo, celebrado en algunos lugares el 6 de diciembre (San Nicolás) y en otros el día de los Santos Inocentes, se acompañaba casi siempre de profusión de licencias y comicidades, tanto en las catedrales como en otras iglesias. Aunque su origen es anterior, al menos desde el siglo XII se hacen eco los *Ordinarios* de la fiesta de los Inocentes (*festum Innocentum* o *festum puerorum Innocentum*), protagonizada por los niños del coro de las catedrales. El obispillo (*episcopellum, episcopus puerorum*), elegido entre los niños cantores, daba la oportunidad de invertir el orden subalterno al que estaban confinados en una sociedad adultocéntrica, resaltándose así desde la propia Iglesia la preferencia de Cristo por los humildes, y por extensión los pobres, niños, inocentes, desamparados, débiles y locos. El obispillo constituía una autoridad burlesca que se permitía invocar irreverencias durante la misa y aglutinaba todas las locuras en

el día de los Inocentes, mientras se acompañaba él mismo de botargas, zamarrones y locos.

La fiesta era común a varios países europeos. En Lille, por ejemplo, el obispo de los Inocentes (*l'évêque des Innocents*) vestía durante tres días los hábitos episcopales, incluyendo un bastón coronado con una cruz de plata, mientras los *locos* (*fous*), enmascarados, representaban comedias satíricas. En los estatutos de la catedral de Jaén y Baeza, de 1368, se ordena que los niños del coro sigan celebrando "la fiesta de su obispo", pero que lo hagan sin las irreverencias habituales, como comer en la catedral, predicar cosas deshonestas, echar perros o incensar el recinto sagrado con cosas de mal olor (Sánchez Herrero, 2003: 268), prueba de que estas bromas eran comunes. En Granada, la Hermandad de Corpus Christi, Ánimas y Misericordia, cuyas constituciones fueron aprobadas en 1502 por el primer arzobispo de Granada, celebró su fiesta del obispillo probablemente desde sus inicios. La *Consueta de ceremonias*, redactada hacia 1509, estipula los actos de la fiesta de los Inocentes poniendo énfasis en la honestidad con que se celebraba, lo que da a entender que en otros lugares no era esa la tónica: "Hacen todos sus oficios, cuerda y devotamente, sin que en ello haya burla, ni chufa, ni deshonestidad alguna". Cuerda y devotamente, es decir, sin locuras festivas, habría de celebrarse la fiesta para ser permitida, y así se preceptúa que "en ninguna manera se consienta que haya sermón de burlas, y será muy penado el que lo hiciera" (Consueta, 1819, apud Brisset, 1998). A buen seguro que durante muchos años no estuvo ausente el sermón de burlas, emparentado con las conocidas como *misas de locos*, muy difundidas en Francia e Inglaterra, en que se parodiaban las palabras sagradas latinas, sustituyéndolas por referencias del mundo tabernario. Si no, ¿cómo explicarse que la fiesta fuera prohibida pocos años más tarde, en 1526? Con todo, aquellos desvaríos siguieron produciéndose. Aún en 1779 el arzobispo de Granada andaba prohibiendo las fiestas de Inocentes, habida cuenta de que "se cometen borracheras, escandalosos bailes y hasta la atrocidad de tocar cencerros y otras indecencias dentro del templo".

En la mayoría de fiestas de locos y, en general, de costumbres festivas burlescas que sobrevivieron al Concilio de Trento, las danzas, comilonas, bebidas y toda la algarabía festiva se sacaron fuera de la iglesia. Así, tanto en la fiesta de locos astigitana descrita por Más y Prat, como en la que hemos presenciado en Fuente Carreteros y aun en otros lugares como entre los *cascaborras* e *inocentes* de Puebla de Don Fadrique (Granada), las burlas y danzas de locos e inocentes se desarrollan delante de la puerta de la iglesia y las ermitas, pero no en su interior. Sin embargo, durante muchos siglos esas *tripudia* se celebraban entre las paredes del propio templo. La parte más represora de la Iglesia fomentó los cuentos, *exempla* y leyendas para desalentar al pueblo de estas danzas del diablo, que proliferaban en los momentos más importantes del ciclo cristiano, entre ellos la

Resurrección y la Navidad. Uno de estos cuentos, muy popular en la Edad Media, narra cómo en la capital del Gran Ducado de Hesse, durante la celebración de la misa del gallo, se pusieron varios a bailar en el mismísimo atrio de la iglesia. Es el ejemplo al que alude Más y Prat (1885: 370). Dios, irritado, les maldijo y los danzantes se pusieron a dar vueltas, cogidos de las manos, sin poder desencadenarse de aquella rueda infernal. El sacristán de la iglesia, al oír tal estrépito se asomó y vio que su hija se encontraba entre los danzantes. Apresurado intentó sacarla agarrándola de un brazo, pero el miembro de su querida hija se desgarró quedándole al sacristán en la mano. La joven siguió bailando endemoniadamente. Tanto bailaron aquellos condenados que fueron cavando una fosa circular, en la que iban enterrándose poco a poco. Un año entero duró la danza. El mismo día y hora en que había comenzado aquella ofensa divina, cayeron muertos en la fosa que habían cavado.

Tales correctivos morales en forma de fábulas y cuentecillos que se intercalaban en los sermones no lograron disuadir del todo ni al pueblo llano ni a ciertos clérigos, habida cuenta de que se repiten las censuras siglo tras siglo. El mismo relato, disuasorio para con los bailes navideños, y muy especialmente con los que se prodigaban en los recintos sagrados, lo encontramos repetido por ejemplo en *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores y exemplo de virtuosos*, escrito por fray Juan Laguno (1779: 73-74).

Que se danzara disfrazado en la iglesia puede parecernos hoy impío, pero fue frecuente durante toda la Edad Media, cuando no se concebía un *dies festus* sin música, baile y ciertas transgresiones de la cotidianeidad. Dada la enorme profusión de censuras en concilios, sínodos, cartas pastorales, sermones y visitas eclesiásticas, se ha tendido a creer que la Iglesia ha estado siempre persiguiendo estas prácticas. Y una parte de ella, ciertamente, lo ha hecho. Acaso el sector más jerárquico e institucional, pero no, sobre todo a raíz del siglo XII, el bajo clero, las órdenes mendicantes, los frailes y monjas de conventos no siempre bien controlados, que seguían participando de las locuras de los días en torno a la Navidad. Por poner solo un ejemplo tardío, en 1659, el diplomático francés François Bertaut describe en su diario de viaje las sorprendentes prácticas de los franciscanos en la misa de medianoche en Navidad, en donde se representa una comedia en versos burlescos, se tocan tonadas licenciosas como la chacona y los frailes se regocijan con trajes de máscaras:

> Hacía una niebla horrible y muy fría cuando llegué a Valladolid el miércoles, víspera de Navidad […]. Fui a la misa de medianoche en los franciscanos, donde me consolé de la pérdida que había hecho de no estar en Madrid para ver las comedias que los frailes representan en su convento, en el coro de su iglesia, esa noche, para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor.

Me costaba trabajo creer lo que un librero, en cuya casa compré libros, me dijo, que había dado la comedia el mariscal de Biron, en versos burlescos a un fraile que la debía representar en su convento, y que su mujer había prestado su vestido a uno de ellos para eso. En efecto, vi alguna cosa que valía bien la pena; porque en cuanto abrieron las puertas de la iglesia, donde esperaba una multitud de pueblo, vi los tamboriles vascos que se ponían acordes con los órganos que tocaban una chacona.

Fue aquello la preparación de los maitines, después de los cuales vi a un fraile que llevaba un sobrepelliz, y que después de haber hecho lo que tenía que hacer en el altar, se quitó ese sobrepelliz y se fue a la sacristía para mostrar una casaca de traje de máscaras que llevaba debajo.

Poco después abrieron la puerta de abajo de la iglesia, por donde, siguiendo a la cruz y los candeleros de la procesión, entraron multitud de frailes con disfraces tan ridículos como los de los días de Carnaval de París, grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos, bailando y saltando con tamboriles vascos y violines que se acordaban con los órganos.

Había entre ellos algunos que llevaban dos imágenes bien vestidas, la una de la Virgen y la otra de San José, a las que hacían bailar; después venía otro que llevaba una cuna donde estaba el Niño Jesús, y después de haber hecho locuras, colocaron al Niño sobre los escalones del altar, donde todos los franciscanos, unos tras otros, le fueron a adorar; luego las máscaras se fueron. Pusieron al Niño con San José sobre el altar, y comenzaron la misa. Creía fuese aquello todo, pero antes del prefacio vi desde lo alto de la tribuna del coro, que está en alto en todas las iglesias de los frailes de España, un franciscano con su traje de máscara y un antifaz a lo Gautier Garguille, que se puso a cantar con una guitarra un villancico de una mula que coceaba. El pueblo gritaba "¡Víctor!" a cada momento y tan alto que yo casi no podía oír nada. Con trabajo lo pudieron hacer callar con la campanilla, mientras el sacerdote decía el *Per omnia* (García Mercadal, 1999, III: 459-460).

Pueblo y frailes se divertían juntos en la iglesia. Afuera los laicos protagonizaban las mismas locuras en las calles, en la plaza, con entremeses y mojigangas, con sermones satíricos de locos y otros personajes bufos. Ni unos ni otros eran, con ello, antirreligiosos, aunque así fueran tildados por las instituciones que más velaban por la ortodoxia, Inquisición incluida. Estas fiestas de locos no eran celebraciones profanas, paganas o ateas, como a menudo se ha escrito. La religiosidad ha sido siempre heterogénea, a pesar de los reiterados intentos de la Iglesia por formar de teología y prácticas un bloque monolítico. Es cierto que muchos religiosos en su época consideraron las fiestas de locos como

rescoldos de antiguas fiestas paganas, que no eran fáciles de extirpar. Lo dice el obispo de Auxerre hacia 1220:

> Se me pregunta por qué en este día se hace la fiesta de los locos: antes de la venida del Señor, se celebraban las fiestas llamadas Calendas, que la Iglesia quiere abolir por ser contrarias a la fe; pero como no la puede extirpar completamente, permite y celebra esta fiesta (la Circuncisión de Jesús) para que la otra caiga en desuso (Massip, 1992: 26).

Pero esa no fue la única razón para su pervivencia durante siglos. En el año 1400 el rector de la Universidad de París condena la fiesta del asno[9], una celebración clerical paródica de motivo carnavalesco, pero el claustro de la facultad de teología la justifica así:

> Nuestros eminentes ancestros han permitido esta fiesta. ¿Por qué se nos ha de prohibir ahora? Los toneles de vino estallan si no les sacamos los tapones de vez en cuando para orearlos. Así también nosotros, viejos barriles que el vino de la sabiduría los haría estallar si lo conservásemos exclusivamente para el servicio de Dios. De esta manera, durante diversos días del año, lo ventilamos, nos abandonamos —para divertirnos según la tradición— a los placeres más exuberantes y a la locura, que es nuestra segunda naturaleza y parece ser innata en nosotros, y así, después volvemos con mayor entusiasmo a nuestros estudios y al ejercicio de la santa religión (*ibid.* 26-27).

La locura, "nuestra segunda naturaleza" según los teólogos, actuaría así de válvula de escape. Más allá de la imposibilidad de erradicar estas fiestas, primaba la pertinencia de que ciertos días de júbilo atenuaran el duro trabajo del día a día, la penitencia y el sacrificio, siguiendo la filosofía de la eutropelia. Pero además, las fiestas de locos sirvieron para otros propósitos. Así, para criticar el pecado de soberbia mediante la exaltación del débil, el tonto y el loco, siguiendo la doctrina de "los últimos serán los primeros". Satirizar las locuras del mundo, entre otras

[9] Muchos siglos más tarde, a finales del siglo XVII, el canónigo de la catedral de Beauvais, Foy de Saint-Hilaire, narraba la fiesta que se desarrollaba en la octava de los Reyes Magos (Denis, 1912). Tal día se elegía una bella muchacha que —con un niño bajo el brazo— era montada en un asno para salir en una procesión desde la catedral hasta la iglesia de San Esteban. El ritual habría de rememorar la huida a Egipto. El asno entraría en el templo montado por aquella Virgen con su niño, que asistirían a una misa festiva, en la cual el párroco en vez de decir "*ite missa*" rebuznaba tres veces "*hin han*", a lo que la feligresía contestaba con similar rebuzno. Acto seguido se habría vuelto en procesión a la catedral. El desarrollo de tal misa estaba contenida en un manuscrito que habría sido destruido por un párroco escandalizado, de nombre Davennes.

las del alto clero, fue otra de las razones que aconsejaban la pervivencia de estas locuras festivas, en contra de los que solo abogaban por una didáctica de la humildad y la penitencia, como San Bernardo. Solo en un contexto de aceptación de ciertos códigos carnavalescos para hacer crítica, pueden comprenderse episodios, como el protagonizado por un monje, maestro de la Universidad de París, quien durante un sermón en un sínodo al que asistían el rey y muchos obispos, inició su prédica —después de citar a San Pedro y San Pablo— con el grito con que el pueblo saludaba a los locos: "¡babimbaboo!". El monje razonaba siguiendo las enseñanzas de San Pedro y San Pablo, que para aquel entonces ya constituían casi un tópico literario: "Los obispos con sus enjaezados corceles y sus delicadas vajillas, con sus costosos trajes, sus vicios y sus deleites, creen que irán al cielo. Así, Pedro y Pablo, que sufrieron pobreza y tripulación, hambre y sed, fueron los más grandes locos" (Owst, 1966: 242).

Tampoco los laicos, al participar en estos regocijos, lo hacían necesariamente con un sentimiento irreligioso. Ni ayer ni hoy. Así, los danzantes de locos en Écija llevan "un sinnúmero de *lignum crucis*, amuletos y antiguos relicarios" (Más y Prat, 1885), y acuden disfrazados a la misa como es costumbre que lo hagan aún hoy en Puebla de don Fadrique, donde los *cascaborras* y los *inocentes* no solo asisten, sino que lo hacen solemnemente en el altar, junto a los párrocos, que en tales días, en número de dos o tres, ofician la misa. Monsieur du Tillot, gentilhombre ordinario de su Alteza Real el duque de Berry, en su *Mémoire sur la Fête des Fous*, escrita en 1751, desdeñaba tales ceremonias "introducidas en tiempos poco ilustrados", pero fue capaz de comprender que "nuestros devotos antepasados no creían deshonrar a Dios" con dichas fiestas (Heers, 1988: 5). Cómo iban a creerlo si una parte de la Iglesia participaba y alentaba las danzas, los disfraces, las comilonas y bebidas en el propio recinto sagrado. Al igual que la costumbre del *risus paschalis* durante la misa pascual, las misas báquicas y burlescas que los clérigos cantaban en ciertos días del ciclo navideño eran, ante todo, misas.

LOCURA E INOCENCIA: *LOS LOCOS* DE FUENTE CARRETEROS (CÓRDOBA)

Los locos que bajaban de las pedanías a danzar a Écija, lo hacían el día de los Santos Inocentes y auspiciados por la Hermandad de Ánimas Benditas. La conexión de estas tres realidades —locos, inocentes y ánimas—, con el protagonismo en las distintas fiestas de tres arquetipos —el demente, el niño, la muerte— resulta hoy ajena a nuestra sensibilidad, razón por la cual hay quien se escandaliza de que la masacre de los santos inocentes sea conmemorada con bailes burlescos o que una hermandad de ánimas benditas otorgue el protagonismo a personajes grotescos como los cascaborras, zamarrones, botargas o locos. Al desgranar, separadamente, estos tres estados —la infancia, la muerte y

la locura— que son representados de manera ambigua, habremos de ahondar en la comprensión del sentido de estas fiestas.

La paradójica relación entre la celebración de la cruel matanza de los Inocentes y las representaciones cómicas protagonizadas por locos, se aclara al averiguar el significado, o mejor, la polisemia de inocentes y locos. Las primeras instituciones encargadas de velar y acoger a los locos nos dan una pista interesante. *Casas de inocentes* o *casas de locos* se llamaban a los primeros hospitales, fundados en el siglo XV en España. Y en torno a ellos se crearon cofradías especialmente dedicadas a los inocentes, como la de Nuestra Señora de los Inocentes y de los Desamparados, en Valencia, fundada en 1406 por fray Juan Gilabert para dar asistencia a los locos pobres. Genéricamente `inocente´ es, para Sebastián de Covarrubias, el "que está sin culpa en lo que se le imputa" (Covarrubias, 1995: 669), siendo el estado de inocencia, "el de nuestros primeros padres en el paraíso terrenal, antes que pecasen" (*ibid.* 669). Por extensión, `inocentes´ son también en el *Tesoro de la lengua castellana o española* los niños "porque no hacen mal a nadie" (*ibid.* 669). Así, hospitales de inocentes se llamaban a las instituciones que recogían a los niños abandonados, igual que el *Spedale degli Innocenti* florentino, del siglo XV. Pero Covarrubias incluye también en la voz `inocente´ a los simples "por carecer de malicia" (*ibid.* 669), y en la voz `simple´ lo asemeja al mentecato y, de nuevo, al niño "por tener lesa la fantasía y los demás sentidos y no discurrir en las cosas con razón ni entendimiento" (*ibid.* 896). Así pues, los niños, los simples, los mentecatos y por extensión los locos son todos ellos inocentes, es decir, privados de entendimiento y culpa, razón por la cual en la celebración del 28 de diciembre aparecen indistintamente o solapados niños, como los del obispillo, que hacen el loco, o personajes como los locos de Écija o Fuente Carreteros, con atuendo infantil. Es la herencia de la Baja Edad Media y, especialmente, del Renacimiento, cuando niños, tontos, simples y locos se consideraban inocentes, aptos tanto para manifestaciones religiosas piadosas, como para los devaneos saturnalicios. Erasmo de Rotterdam, en su *Elogio de la Locura*, pone en boca de la protagonista del monólogo —la Locura— un pasaje no siempre comprendido:

> Advertid que los niños, los viejos, las mujeres y los locos[10] gozan de las cosas de la religión mucho más que los demás y que están siempre rondando los altares, guiados solamente de un impulso natural. Además, veréis que aquellos primeros fundadores de la religión fueron gente de extrema simplicidad y enemigos encarnizados de las letras. La felicidad de los cristianos, que buscan a costa de tanto esfuerzo, no es sino una especie de locura y de estulticia, y no se vea animadversión en mis

[10] Creo que "loco" se ajusta más al sentido erasmiano que "necio", palabra que prefiere utilizar Pedro Voltes en la edición que sigo.

palabras, sino búsquese su sentido (Erasmo, 2002: 180-181).

El sentido erasmiano es, como casi siempre, ambiguo. Erasmo lo dice, probablemente, en tono irónico, criticando una fe de supersticiones devocionales y vaguedades de púlpito. Pero la suya es una defensa de la locura. Que la felicidad a la que aspira el cristiano sea una especie de locura es una idea emparentada con San Agustín, que más tarde desarrollaremos. Igual que el delirio amoroso de los amantes, del que habla Platón, la locura invade al que ama a Dios sobre todas las cosas y aspira fervientemente a una vida celestial. Pero nos interesa ahora recalcar el estatus ambivalente de las locuras festivas que son en parte representación de la locura inocente, casi infantil, por Dios. El niño, en su inocente sinceridad, comparte su genio revelador con el loco. Erasmo justifica que Homero elogió a Telémaco llamándole tontuelo, "nombre con que los autores trágicos llamaban a los niños y a los jóvenes, por considerarlo de buen augurio" (Erasmo, 2002: 167). Locos, niños y tontos aparecen, pues, amalgamados en las fiestas de Inocentes. Veámoslo en las fiestas andaluzas, donde no encontramos botargas y zamarrones como en el norte de la Península, pero sí otros personajes análogos.

En Fuente Carreteros (Córdoba), llamada así porque servía a los carreteros que venían cargados de madera de castaño desde Córdoba hasta Écija, han pervivido —no sin interrupciones— dos bailes carnavalescos: la danza de los locos y la danza del oso. Ambas se desarrollan hoy el 28 de diciembre. La fiesta de los locos o "los locos", como simplemente la llaman los vecinos de Fuente Carreteros, tiene dos partes sucesivas y diferenciadas, una más ritualizada, en la plaza del pueblo y en un último baile delante de la casa del vecino más viejo que haya salido de loco; y otra, acto seguido, cuando los locos, desordenadamente, recorren los bares del pueblo, en cada uno de los cuales representan su danza, mientras celebran alegremente las invitaciones de los clientes y dueños de los establecimientos.

Durante la primera hora, los locos bailan en la plaza, entre una multitud de vecinos y curiosos venidos de otros pueblos. Es la parte más ritualizada, de exhibición. Los locos demuestran ante su pueblo su pericia en la danza. La comitiva está formada por seis locos y una loquilla, que no se distingue por la vestimenta pero sí por los pasos de la danza (ilust. 1). Su indumentaria y, sobre todo, sus específicas acciones, distan de las de los locos grotescos de otras fiestas, que siembran simbólicamente el miedo por las calles, con peludos disfraces mientras aporrean con palos o vejigas a los viandantes. El de Fuente Carreteros es un loco que simboliza en su disfraz lo infantil, unido a lo estrafalario, como es propio de todo loco festivo. Predomina el blanco, símbolo de la inocencia, en zapatillas, medias, falda con encajes, camisa y pañuelo. Sobre este fondo sobresalen dos bandas anchas rojas, que cruzan el torso, sobre las cuales van fijadas a modo de imperdibles pequeños lazos y cadenas, que simbolizan las

Marías, nombre con que los locos se refieren a los diferentes pasos o bailes que componen la danza. El colorido está también en el pañuelo que cubre la cabeza, una faja azul, una enorme moña roja y, como lucen también los *tontos* de los Montes de Málaga, las cintas de colores que revolotean mientras los locos tocan las castañuelas. No faltan los pequeños espejitos colgados en las bandas. Acompañan a los locos el capitán de espadas, dos banderín-escopeteros y cinco músicos que tocan uno el pandero, otro los platillos, dos la guitarra y un último la carrasquiña, un instrumento típicamente navideño formado por cañas unidas en hilera, que son rascadas con una castañuela. Los músicos permanecen tocando quietos, mientras los locos realizan su danza. Su indumentaria difiere de la de los locos, aunque con elementos comunes como el pañuelo de colores[11].

Ilust. 1. Los locos de Fuente Carreteros (Córdoba).

[11] Sobre la camisa blanca, a la que cruza una sola banda roja, visten una chaqueta gris a juego con el pantalón. La faja es en este caso de color rojo y los zapatos negros. El capitán de espadas luce idénticos ropajes, pero muestra su lugar privilegiado por la mascota que sustituye al pañuelo, así como por una espada que mantiene alzada, mientras danzan los locos. Los escopeteros llevan similar traje, pero sin la chaqueta.

Mientras los vecinos se reúnen en la plaza, algunos miembros del ayuntamiento sirven pestiños y copas de aguardiente. Entonces salen los locos procesionalmente desde el consistorio. Antiguamente cada loco se vestía en su propia casa, acompañado de un escopetero. Cuando terminaba de enfundarse el disfraz de loco, el escopetero con un tiro al aire notificaba a los demás locos y al pueblo entero que "ya había un loco en la calle". Hoy se reúnen desde temprana hora en el pequeño local del ayuntamiento, que sirve de improvisado camerino. Como es costumbre, la primera danza se realiza delante de la iglesia de la Virgen de Guadalupe. "Esta danza va dedicada a la Virgen de Guadalupe, patrona de nuestro pueblo", grita solemnemente el capitán de espadas. Este arenga a sus locos durante la danza: "¡Vamos esas castañuelas!", "¡vamos mis locos buenos!". Otro tanto hacen algunos vecinos, que instan a los locos a que mantengan los brazos en alto, mientras alguno grita "vivan los locos de Fuente Carreteros".

Los disparos de los trabucos, que han de ser cargados con pólvora cada vez, dan por finalizada la danza. Otra le sucede en el centro de la plaza, entre descansos que aprovechan los locos para tomar un trago de anís. El litro de cerveza no falta, habida cuenta de que la mayoría de los locos son jóvenes entre 20 y 25 años. Tras la segunda danza, hace aparición en la plaza una pareja formada por un personaje disfrazado de domador gitano y otro de oso, con atuendo peludo. La danza del oso no es hoy más que un juego infantil, cuya denominación de "danza" es engañosa. El que hace de gitano trata de doblegar al oso, atado a una soga, mientras el disfrazado de bestia feroz asusta a los chiquillos, a los que atrapa, para volver después a humillarse en el suelo, ante los gritos de su domador. "Con mi Mariana vengo de Hungría, *pa* ganarme la *vía*", repite incansablemente el domador, junto a otros griteríos indescifrables para aplacar al oso. La danza del oso se realizaba tradicionalmente el día siguiente a la de los locos, el 29 de diciembre, pero la escasez de habitantes en el pueblo ha aconsejado unir ambas. Estas danzas se suponen de origen centroeuropeo y su sentido primordial estaría vinculado, como otras danzas festivas invernales, a la dominación, muerte y expulsión de un ser maligno, representado en el oso, cuyo despertar, tras la hibernación, anunciaría el fin del invierno. Hoy es, al menos en Fuente Carreteros, un entretenimiento infantil, al que los adultos solo prestan atención para fotografiar a sus hijos.

Pero volvamos a nuestros locos. El final de la primera parte, más ritualizada como hemos dicho, culmina con la procesión de los locos y músicos hasta la casa del más viejo del lugar "que haya salido alguna vez de loco". "Esta danza va dedicada a José Díaz, el loco más viejo de Fuente Carreteros", exclama el capitán de espadas, antes de dar comienzo la danza. Hasta allí acompañan a los locos algunos pocos vecinos, después de lo cual se disuelven para comer en el almuerzo organizado por las autoridades municipales en la *Casa del Pueblo*, que en el año 2007 consiste en una matanza. La disgregación de los vecinos da pie a que

comience la etapa más desordenada e improvisada de los locos. Estos van recorriendo los escasos bares del pueblo, donde normalmente reciben la invitación del propietario del establecimiento —unas cervezas, unas tapas—, al cual dedican la danza en el propio bar. Según avanza la mañana y caen las cañas y los aguardientes, a los locos les da por alguna broma, siempre inocente, como la de hacer parar el coche de algún vecino que circula, delante del cual se danza, mientras otro le abre las puertas y le impide proseguir su camino. A los propios viandantes se les puede dedicar alguna danza, o a algún cliente generoso del bar. Si la invitación es modesta, se le ofrece una "danza express" consistente en uno solo de los pasos. Tras el itinerario tabernero, los locos desembocan, desordenadamente, en el recinto multiusos donde el pueblo festeja comiendo y bebiendo. Con una última danza encima del *tablao* se despiden este año. Hay quien ha puesto una botella vacía, con un billete de 50 euros debajo. Los locos, alguno algo *tocado* por no haber acompañado la bebida con suficientes viandas, realizan sus saltos y cruces rozando la botella. Si se cae, adiós a la propina. Antiguamente, recuerdan, era frecuente que algún vecino parara a los locos y, previo pago al capitán de espadas, les mandara danzar, dedicando la danza generalmente a alguna moza que se pretendía. Pero hoy hay otras maneras de ligar.

Los locos de Fuente Carreteros son locos inocentes. Su atuendo, su danza ritual, incluso sus bromas son inocentes. Sus saltos en la danza son rítmicos, acompasados, con nula improvisación, sin licencias a la chocarrería bufonesca. Incluso, el inicio de cada danza da comienzo con una ritual reverencia en la que todos los locos danzantes se inclinan. Cuando deambulan por los bares, los locos no inspiran miedo, ni desatan carcajadas, como otros locos grotescos de ciertas fiestas de invierno. En toda una jornada de fiesta, la loquilla no esbozó ni una sola sonrisa. Sí, bulle la alegría, las risas y las bromas, antes y después de la danza, pero esta es más bien solemne. Es una alegría ausente de violencia ritual. No hay grandes dosis de sátira ni de escarnio, de humillación o degradación grotesca. Los comportamientos que invierten el orden de las cosas —así cuando obligan a algún vecino a invitar a una ronda— no implican grandes vuelcos de la jerarquía y el orden. Naturalmente las licencias aumentan según avanza la fiesta. El capitán de espadas puede jugar con su estoque a zarandear las bolas de Navidad que cuelgan en algún bar, ante la mirada torcida del dueño, que sabe que alguna se romperá. O los locos pueden divertirse irrumpiendo en el establecimiento con jaleo y apartando las sillas para hacer sitio a su danza. Si ciertamente no reina un clima de violencia ritual, inquietud y desenfreno, como en otras fiestas que recalcan precisamente la faceta subversiva de las locuras festivas, sí está presente —como en toda fiesta del ciclo navideño, y en toda fiesta de locos—, la permisividad y la ruptura de las reglas convencionales ordinarias, sembrando la posibilidad de "pasarse de la raya", incertidumbre que es la sal y pimienta de toda

fiesta carnavalesca. Acaso el oso fuera en otro tiempo un personaje grotesco y diabólico, cuando uno de los hombres del pueblo se tiznaba la cara con carbón y se disfrazaba con pieles de animales. Pero hoy, con ropaje de material sintético, al que se le han cosido algunas zaleas (pieles de oveja), y máscara de plástico, es un personaje secundario, que no difiere del que actuaría en alguna fiesta de cumpleaños infantil. El domador, disfrazado con ropajes andrajosos, sombrero y barba postiza, quincana y un palo, no utiliza este para fustigar a nadie. Se limita a hacer sonar una pandereta, mientras intenta mantener controlado al oso. Ambos son, en el fondo, inocentes juguetes, como inocentes son, en el fondo, los locos que protagonizan tal día de fiesta en Fuente Carreteros.

Aun cuando predomina el carácter profano, coexisten elementos religiosos, más allá de la naturaleza sagrada del *dies festus* en que se celebra, festividad de los Santos Inocentes. El primero es la indumentaria, donde las Marías —unas pequeñas cadenas— decoran las bandas rojas que cruzan el dorso de los locos. El segundo, el hecho de que la primera danza se realice delante de la iglesia. Hasta mitad del siglo XX, los locos entraban en el templo y permanecían allí mientras se celebraba la misa, como ocurre hoy en otras fiestas de inocentes. "El cura estaba encantado de que estuviéramos en la misa y que se celebraran los locos, porque lo que recaudaba la loquilla con el cesto iba a parar a la iglesia", nos han dicho. Ni los vecinos más viejos recuerdan la existencia de una hermandad o cofradía que aglutinara a los locos, aunque parece más que probable que esta existiera. Sí han quedado en la memoria los piques que mantuvieron con otros locos de diferentes pueblos, especialmente de La Herrería. En dicha localidad, los locos han perdido parte de su raigambre y no salen ya todos los años. Cuando lo hacían, en ciertos años, solían encontrarse en Fuente Palmera (el municipio matriz) con los locos de Fuente Carreteros. Las danzas se volvían más impetuosas, delante de los otros, e incluso alguno de los capitanes de espadas llegaron a cruzar sus armas. Hoy, los locos de Fuente Carreteros no tienen rival, lo que ha mermado la efusividad festiva, aunque siguen siendo fuente de identificación y orgullo, frente al resto de pueblos y pedanías y especialmente frente al núcleo de la Colonia que fundara Carlos III[12].

Naturalmente es posible, como afirman los más viejos del lugar, que los

[12] La pervivencia de los locos es tomada como muestra del mayor arraigo del espíritu de la Colonia —"nosotros somos más Colonia que ellos", escuché decir—, algo que se ha revalorizado a raíz de la celebración del 215 aniversario de la fundación de la Colonia por Carlos III, en 1982, con cuyo motivo se recuperó la danza de los locos, después de que se perdiera treinta años antes. Sobre el origen de los locos de Fuente Carreteros, parece verosímil la interpretación que dan los propios vecinos, acerca de su implantación con los colonos centroeuropeos en el siglo XVIII, aunque naturalmente se fundirían con las tradiciones de inocentes que existían previamente en suelo andaluz. Sin embargo, hay elementos claramente ajenos a las tierras del sur, que no se encuentran, hasta donde conocemos, en ningún punto de la geografía andaluza. Así, el baile del oso, por ejemplo. Otras costumbres de raíz centroeuropea, como los huevos de pascua, que aún los niños de Fuente Carreteros pintan y llevan en colgantes, sugieren que la impronta de la Colonia pudo ser definitiva para las danzas de locos.

locos en otros tiempos sí se divirtieran más en torno al placer del desorden, aunque siempre en el marco simbólico de la fiesta. En una ocasión, nos cuentan, fueron a Écija, en un tiempo en que los escopeteros que acompañaban a los locos lucían verdaderas escopetas de caza. Los disparos en medio de la ciudad astigitana provocaron que interviniera la benemérita, prohibiéndoles en lo sucesivo provocar semejante desorden. El ruido y el olor a pólvora es algo que echan en falta los viejos. Como otras cuadrillas itinerantes de inocentes, los locos recorrían "*to* la Colonia", nos cuenta José Díaz, uno de los más viejos fiesteros del lugar. Puede barruntarse que en el siglo XIX existieran semejantes agrupaciones de locos si no en todas, sí en muchas de las localidades de la zona. Y también es razonable pensar que, como parecen sugerir algunos viejos del lugar que vivieron su particular locura festiva, la rivalidad y el pique —"cuando había más locos"— propiciaban bullicios en que se jugaba más o menos violentamente a transgredir las normas del decoro, aunque fuera solo mientras durara la fiesta.

OTROS LOCOS Y TONTOS FESTIVOS EN ANDALUCÍA

Grupos de danzantes y fiesteros que se divierten con locuras semejantes los ha habido en las ocho provincias de Andalucía. En Fuente Tójar, Córdoba, hasta los años 30 acudían los *santos inocentes*, un grupo de la aldea de Castellar que vestía estrafalarios calzones cortos y que llevaban *colgajos* de tela en la cintura, unidos a un enorme cinturón que les cruzaba todo el cuerpo. Pero vamos a detenernos en las malagueñas pandas de verdiales, un magnífico ejemplo de las locuras de inocentes. Verdial es la aceituna aún verde, el árbol que la produce, pero también un partido de los Montes de Málaga, y verdiales el fandango que tocan y cantan en quintillas las *pandas de fiesteros*, unas cuadrillas itinerantes al son del violín, dos guitarras, a veces un laúd, dos platillos y un enorme pandero. Estas agrupaciones que alcanzan hasta Villanueva de la Concepción, bajo el Torcal de Antequera, por el norte, y hasta los ríos Guadalhorce, por Poniente y Vélez, por oriente (Mandly, 1996: 18), son llamadas también *pandas de catetos*. Cateto es, según Corominas (2000-2002, I: 924), `palurdo, campesino´, voz andaluza de origen incierto, quizá alteración de *pateto*, derivado de *pata* y el portugués *pateta*, que significa `persona necia, idiota o loca´. Hasta hace poco, durante los días del 25 al 28 de diciembre, las pandas de fiesteros solían salir tocando y cantando por los cortijos de los Montes de Málaga, como es habitual que hagan otras parrandas itinerantes navideñas en toda España. Hoy, cada 28 de diciembre, se reúnen a las afueras de Málaga, para concursar echando un revezo en el *tablao*, mientras la fiesta se desparrama por los olivos. Es entonces, durante esos días dados a las locuras festivas, cuando son conocidos genéricamente como *los tontos*. Covarrubias (1995: 925) define el tonto como "el simple y sin entendimiento ni razón; pero este no es furioso como el que llamamos loco". No se puede comprender el sentido

profundo de los *tontos* sin estar cerca de una de estas pandas de fiesteros, y envolverse en el ritmo frenético de su música. Quien haya visto tocar el pandero al *Sardina*, un hombre bien popular en el círculo de los verdiales, lo sabe. Cuando la fiesta ya se ha caldeado, entonces puede jugarse a hacer el tonto e invertir las normas convencionales, como la que exige a un adulto cierta compostura. Recuerdo un año, cómo llevado por el frenesí musical, el *Sardina* contoneaba su cuerpo rodeado estrechamente por el resto de la panda, mientras tocaba alocadamente el pandero, casi en éxtasis, haciéndose pedazos los nudillos y salpicando de sangre a su alrededor. Con los ojos cerrados, sus muecas extravagantes se adaptaban al ritmo diabólico de cada panderazo. Parecía un loco, un histrión, un juglar de los que vemos a veces en los canecillos de las iglesias románicas. Y acaso eso es lo que signifique panda. El castellano *panda*, dice Corominas (2000-2002, IV: 369), no ha significado nunca `pandilla´, y es seguro que el vocablo nada tiene que ver con `bando´ ni con su étimo germánico. *Panda*, femenino de pando, deriva del latín *pandus*, `arqueado, torcido´. Aparece generalmente en los documentos, desde el siglo X, como adjetivo, bien geográfico o para denotar la postura corva, inclinada, de ahí que en algunos lugares, como las Antillas, se hable de *pandear* la cintura, como `echarla para adelante´. Como sustantivo es menos frecuente, pero desde mi punto de vista entronca con las mismas connotaciones de la voz latina. El latín *pandus* fue palabra bien conocida, derivada de *pandere*, `extender, separar´, de donde se generó *pandus*, `apartado´ (de lo recto) y de ahí las acepciones conocidas, dice Corominas. *Panda* no es palabra que aparezca ni en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias ni en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Pero en el contexto que nos ocupa, podría significar algo así como `reunión de personas torcidas´, es decir, `grupo apartado de lo recto´, pues eso es precisamente una *panda de fiesteros*.

Nada tienen que ver etimológicamente las *pandas* con las *parrandas*, aunque antropológicamente las pandas de verdiales no difieran mucho en composición y sentido de las parrandas de cortijeros que salían en la Alpujarra desde Navidad a Reyes (Del Campo, 2006b). Especialmente en la Contraviesa granadina[13], tales días se reunían grupos de músicos (violines, bandurrias, guitarras, laúdes) para, al ritmo del fandango cortijero, visitar los diferentes cortijos donde los troveros improvisaban coplas, generalmente de tono satírico. El trovo alpujarreño pervive hoy en el Campo de Dalías y en la Contraviesa, pero con la emigración de muchos cortijeros en los años 60 y 70 se perdieron las parrandas navideñas, en las que, según nos cuentan, los troveros y músicos comían, bebían y cantaban en los diferentes cortijos, para no volver a casa hasta Reyes. Aunque la burla y la risa es consustancial a las porfías de trovo —duelos o competiciones en que dos o

[13] Cordillera que corre paralela al Mediterráneo y a Sierra Nevada.

más improvisadores se enzarzan en un combate de quintillas octosílabas creadas de repente—, los días en torno al solsticio de invierno eran temidos por propiciar la lengua satírica de los troveros. Solo en esos momentos dados a las chanzas y las locuras, las cuadrillas de troveros eran llamadas *parrandas*. Como sinónimo de `jolglorio, fiesta, juerga´, Corominas (2000-2002, II: 870) cree que es voz derivada del vascoide o montañés oriental *farra*, *parra*, *farrea*, *barrea*, con el significado de `risa´, `burla´. Esta acepción de `burla´ o `broma´ sería la originaria de *farra*, de donde pasaría a `algazara ruidosa´ y luego a `orgía´. Corominas se inclina por pensar que el origen estaría en la onomatopeya *farr-*, para expresar la noción de `risa o burla ruidosa´, y que en el cambio de la *f* vasca por la *p*, se habría generado la voz *parranda* (de *farranda*, que también significaría `fanfarronada´).

Así pues, pandas y parrandas hacen referencia a las reuniones festivas, extraordinarias, burlonas y satíricas, en que tontos, catetos, troveros, juegan a torcer y aun a subvertir las normas de la rectitud, divirtiéndose al hacer el loco, el niño, el bobo. *Bobo* es el nombre que reciben también ciertos personajes carnavalescos, como los dos que acompañan a los danzantes en la fiesta de San Blas en San Leonardo de Yagüe, dentro de la comarca pinariega soriana. Vestido con levita y pantalón cuarteado en verde y rojo, su disfraz arlequín se asemeja a otros locos, animeros e inocentes de otras fiestas saturnalicias. Y es que, como vemos, tontos, catetos, locos y bobos aparecen junto con inocentes y otros personajes que remiten a arquetipos burlescos, identificados con los simples, rústicos y campesinos, que tomaban el poder en ese tiempo extraordinario de la muerte y nacimiento de un nuevo año. "A bobos ni a locos, no los tengas en poco", dice el refrán (Martínez Kleiser, 1982: 421). "A tontas y locas" es modo adverbial que se incluye en el *Diccionario de Autoridades* como sinónimo de "sin orden ni concierto" (Autoridades, 1990, II: 428, voz `loco´). Son personajes divertidos, ambiguos, que lo mismo desatan la risa por sus boberías, que son capaces de escarnecer a aquellos que en el día a día gozan del estatus contrario al de los simples.

No solo al pueblo, también a la Iglesia y al poder regio les gustaron estos personajes en ciertos momentos. Sebastián de Covarrubias se hace eco del dicho "A los bobos se aparece la Virgen María", justificando que "Dios ama mucho el corazón sencillo y humilde", razón por la cual es lógico que la Virgen se haya aparecido tantas veces "a gente rústica y simple" (Covarrubias, 1995: 193). Y sabido es que los locos, los tontilocos[14], bufones y enanos fueron muy apreciados por nobles y reyes, como el célebre bobo de Coria, bufón de nombre Juan Calabacillas[15], que llevó a la Corte el Duque de Alba, el cual se lo regaló a Felipe

[14] Tontiloco es nombre que aparece en varios refranes. "Hombre tontiloco, para nada o para poco" (Martínez Kleiser, 1982: 697) o "Todos somos tontos, o locos o tontilocos" (Martínez Kleiser, 1982: 698.)

[15] Don Juan de Calabazas, como consta solemnemente en los documentos palatinos de la época, estaba incluso autorizado a moverse con libertad por palacio, aparecía sin previo aviso ante los monarcas y gozó de

IV. La ambivalencia de estos personajes nos sugiera algunas pistas para comprender por qué las fiestas de Inocentes y las locuras festivas en torno a la Navidad son protagonizadas en muchos lugares de Andalucía, y de otras regiones, por hermandades de ánimas.

MIEDO Y BURLA: COFRADÍAS DE ÁNIMAS Y LOCURAS FESTIVAS

Una cosa son las estrategias de la jerarquía eclesiástica para introducir, muchas veces a través del miedo, las ideas sobre la castidad, el pecado, la muerte, etc., y otra las mediaciones populares, las recreaciones y reinterpretaciones de la gente corriente, a menudo alentadas y auspiciadas por sectores de la Iglesia más cercanas a la cosmovisión popular: órdenes mendicantes, por ejemplo. Pensemos en la representación del diablo y la muerte. La literatura homilética, los sermones, los *exempla* suelen mostrar un diablo espantoso y terrorífico, al igual que los cuadros de las ánimas benditas que vemos agonizando mientras se queman en el purgatorio y alzan desesperados la mano a la Virgen del Carmen. Empero esta no es la única representación del mal. Más bien, como demuestra Jeffrey Burton Russell en su *Lucifer: El diablo en la Edad Media*, el folklore "tendió a hacer el diablo ridículo o impotente, probablemente con objeto de domesticarlo y aliviar las tensiones del miedo" (Russel, 1995: 68). Es un descubrimiento capital de la historia de las mentalidades haber constatado que a menudo coinciden en el tiempo las *cruzadas* eclesiásticas contra tal o cual pecado, y las representaciones burlescas populares de las mismas infracciones que supuestamente llevarían al hombre al infierno. La propia creencia en un infierno en donde arderían los malvados y poderosos de esta vida, ha tenido sus rachas de popularidad. Georges Minois (2005) ha demostrado que fue, sobre todo, la fecunda imaginación popular la que creó las fantasiosas y plásticas imágenes sobre suplicios inimaginables, como mujeres adúlteras colgadas de sus pezones. El infierno vino a ser una especie de exutorio para las clases modestas y humilladas, una válvula de escape que se hace más acuciante precisamente en los momentos de mayor sometimiento y estricta moral. Así, tanto en los primeros siglos de la cristiandad, como durante la Contrarreforma, la *pastoral del miedo* (Minois, 2005: 123) explica el endurecimiento, la crueldad y la espectacularidad en la percepción del infierno. A mayor rigurosidad moral, mayor frustración en los fieles. "El infierno expresa en forma de suplicios simbólicos la agresividad y sexualidad reprimidas en la comunidad de creyentes" (Minois, 2005: 123) y, por otra parte, sirve a la Iglesia para disuadir de los pecados.

Si en aquellos momentos de mayor exigencia y represión, se hacen más

tal prestigio, ambivalente sin duda, que mereció dos retratos de Velázquez.

necesarios los cauces de escapismo, no es casualidad, por ejemplo, que durante la caza de brujas en los siglos XV a XVII, el diablo aparezca escenificado frecuentemente como un bufón. Manselli (1975: 79-80) concluye que con la coexistencia de ambas tradiciones (la terrible y la burlesca), la visión popular sobre el mal y el diablo oscilaba entre ensalzar sus poderes como amo terrible y tratarle como un estúpido. La ambigüedad de la representación del mal deriva en parte de esta doble inercia, y explica que tanto fieles como clérigos contribuyeran a su éxito en las representaciones escénicas.

La adaptación a la *temposensitividad* agrofestiva popular en las fechas elegidas por la Iglesia para sus representaciones terroríficas del mal, permite comprender el éxito y la rápida aceptación de estas, pero también de las versiones más burlonas y ambiguas. La Iglesia fijó la festividad de Todos los Santos y la de los Fieles Difuntos al principio de noviembre, cuando empiezan los fríos en el norte; consagró todo el mes de noviembre como "mes de las ánimas" o "mes de los difuntos"; y fomentó las hermandades de ánimas benditas en los dos últimos meses del año, coincidiendo con la progresiva entrada de la estación de la oscuridad y las sombras (con noches largas y poca luz solar), del frío y la escasez de alimentos. De ahí los refranes "Por Todos Santos, la nieve en los campos"; "De los Santos a Navidad, es invierno de verdad" o "De los Santos a San Andrés, todo el tiempo noche es". Efectivamente, es el reino de las tinieblas. Los árboles parecen esqueletos, los animales se muestran decaídos, el hombre sale a la calle a menudo taciturno. A muchos les llega su hora. En la Contraviesa alpujarreña, durante los años 50 —me contaron— no pasaba un día en que no tocaran las campanas a muerto, especialmente —como todo el mundo reconocía por el singular toque— para comunicar la muerte de algún niño. La Iglesia aprovechaba ese tiempo de zozobra para atemorizar al pueblo y culpar de las muertes a los innumerables pecados: castigo divino. Eran fechas temidas, y propicias para que las ánimas volvieran y surgieran de repente de entre la espesa niebla. Para agradarlas y, en términos ortodoxos, para que su paso por el purgatorio fuera lo más breve posible, se costeaban misas y se rezaban novenas en sufragio de las ánimas, con cánticos plañideros que se imprimían en hojillas. Pero también, junto a estas manifestaciones pías, el pueblo trivializaba la figura del diablo y el mal, conjuraba su miedo a las ánimas y al purgatorio, le ganaba la partida a la muerte doblegándola en ciertos rituales. En unos se presentaba al maligno como ser espeluznante, peludo y grotesco, que finalmente era abatido, quemado o dominado, como en las danzas de osos. En otros se le ridiculizaba como un ser bobo, estúpido, objeto de chanzas. Así también, en muchos lugares —como Madridejos (Toledo)—, junto a la lúgubre procesión del día de los difuntos, salía una cuadrilla de mozos disfrazados que pedían para las ánimas (Ponz, 1791: 27-28). Si el 28 de diciembre se conmemora la matanza de los Inocentes, en dicho día salen aún hoy en muchos pueblos las cofradías de ánimas

benditas, tocando y cantando, mientras ciertos pesonajes disfrazados y burlescos, como los *inocentes* y *cascaborras* de Puebla de Don Fadrique, hacen de las suyas por las calles.

Lo jocoso y lo trágico se dan la mano. La masacre de los niños inocentes es un episodio horrible, pero el pueblo y parte de la Iglesia lo ha representado frecuentemente con escenas grotescas y cómicas, que nos cuesta hoy comprender. No he visto una iconografía de los santos inocentes tan escandalosamente ambigua y jocoseria como el retablo en el convento de las Conceptas, en la ciudad de Cuenca, en Ecuador. Allí las monjas han conservado desde el siglo XVIII una representación plástica con figuras, al modo de un Belén, pero que escenifica la degollación de los inocentes. El retablo de madera tiene dos partes, dos alturas. En la superior se representa la escena de la huida a Egipto: la Virgen con el niño en brazos cabalga a lomos de una borriquilla, acompañado de San José con idéntica cabalgadura. Delante de ellos y en formación, soldados franceses dan la cara al espectador. Abajo, en el plano inferior, personajes cómicos, algunos de ellos con caretas, se contorsionan y bailan mientras degüellan a los inocentes. La matanza es una auténtica mascarada burlesca. Una de las figuras, por ejemplo, se contonea alegre, mientras muestra dos niños decapitados en sendas manos. Los planos superior e inferior muestran las dos caras, lo trágico y lo cómico, del episodio de Herodes.

Como plantea magistralmente Umberto Eco en *El Nombre de La Rosa*, una parte de la Iglesia ha temido el poder irreverente y liberador de la risa. Si el campesino deja de tener miedo, es más difícil de aleccionar y conducir. La risa libera del miedo, es un antídoto frente a la muerte y los días aciagos. Y el día de los Inocentes fue uno de esos días funestos. El cristianismo, al menos en su versión popular, mantuvo la creencia en días de suerte y días aciagos, con enorme tradición entre los romanos. Para las gentes del siglo XV, el día de los Inocentes era un día especialmente malaventurado, tanto que a lo largo de todo el año, el día de la semana que había caído en el de los Inocentes del año anterior, se consideraba de mal agüero y se llamaba también día de los Inocentes (Whitrow, 1990: 145). En tales días se intentaba evitar un viaje o emprender algún negocio. Creían en ello campesinos y reyes. Así, por ejemplo, Eduardo IV se coronó el 4 de marzo de 1461. Como el año anterior, el día de los Inocentes había caído en domingo, tuvo que repetirse el ritual otro día (Huizinga, 1973). Así pues, las burlas, risas y locuras son reflejo de la concepción ambivalente y jocoseria con que se ha representado el mal: soldados locos, mandados por Herodes, disfrazados como bufones, que brincan alegremente con las cabezas de los niños, como vemos en el retablo de las Conceptas. Acaso los personajes risibles que protagonizan las fiestas de Inocentes son, siguiendo esa misma lógica, un antídoto contra la versión zozobrante de un día relacionado con la muerte, las ánimas y el fin del año.

El purgatorio se desarrolló fundamentalmente en los siglos XVI y XVII, coincidiendo con la expansión de hermandades y cofradías a raíz del ambiente religioso contrarreformista. Las cofradías de ánimas ya existían en el siglo XIV en España, pero fueron ganando en importancia hasta constituirse en las más ricas en el siglo XVIII. Acorde con la *temposensitividad* agrofestiva popular, las hermandades entraban en efervescencia en los meses más oscuros y peligrosos, cuando la muerte pasea por las calles. Aunque, como ocurre hoy en día en la comarca de los Vélez, sus actuaciones comienzan semanas antes de la Navidad, se muestran más activos desde la antigua celebración del solsticio de invierno hasta la festividad de Epifanía o Reyes, fechas en que coexiste la muerte con la vida, el nacimiento del sol vencedor con las tinieblas, la llegada de Cristo redentor con el diablo, el surgimiento de una nueva era con la muerte del Año Viejo.

En el mencionado artículo de Más y Prat, el escritor vincula la danza de los locos astigitana con las danzas de la muerte medievales. Aunque no atestigua su relación, su intuición no carece de argumentos históricos. Las *danzas de la muerte* surgieron a finales de la Edad Media y representaban una danza macabra en que la muerte empujaba a su cortejo fúnebre a gentes de toda condición social, edad y sexo. Qué mejor día para ser representada que en la conmemoración de la matanza de los Inocentes, como se realizaba en Francia. De la misma manera, qué mejores días que estos de oscuridad y tinieblas para fomentar las cofradías de ánimas benditas con objeto de alentar el culto a los muertos y el miedo al purgatorio, magnífico vehículo de control religioso. Pero las hermandades, naturalmente, interpretaron el purgatorio y la muerte a su manera, y así, con el pretexto de recaudar algo de dinero con que costear las misas para las ánimas del purgatorio y pagar los entierros de los más pobres, ponían en la calle los instrumentos, las coplas y la alegría propia de estas fechas navideñas. La Iglesia intentará controlar los desórdenes y prohibirá muchas veces los bailes y rifas para recaudar fondos para las ánimas, como hace el Sínodo de Granada de 1779, dado que "es pecado mortal […] abrazarse así en los bailes" (Gómez García, 1992: 37). Pero en muchos otros casos hará la vista gorda.

En diferentes localidades donde proliferaron estas cofradías, son ellas las que aglutinaron las diversiones carnavalescas, como en Alba de Cerrato en donde llaman al Carnaval "la fiesta de la cofradía de las ánimas" (Luz y Prieto, 1945: 670, *apud* Brisset, 1998). En Alcázar de San Juan en Ciudad Real o Ibi en Alicante celebran el Carnaval el día de los Inocentes. Personajes estrafalarios en las cofradías de ánimas aparecen por doquier. Afán de Ribera da cuenta en su narración sobre las *rifas de ánimas* granadinas, de unos tipos —los *jugueteros*— que, "enharinado el rostro y con disfraces chocantes, ejecutaban pasillos, decían relaciones tan picantes, con tanta gracia expuestas, que el rostro más severo tenía que arrugarse, y las carcajadas con los aplausos se confundían sin cesar" (Afán de Ribera, 1987: 180).

EL DISFRAZ: LA AMBIGÜEDAD ENTRE LO GROTESCO Y RISIBLE

La mejor manera de representar estas realidades ambiguas, en que pugnan los polos opuestos (luz y oscuridad, nacimiento y muerte, esperanza y miedo, etc.), es el disfraz, consustancial a las locuras festivas del invierno. Tan pronto peludo, feo, diabólico, un ser maligno que espanta a los niños y fustiga a los adultos, como ocurre con personajes de mascaradas grotescas (jarramplas, botargas, carantoñas, etc.), como un inocente loco, estrafalario, ridículo. Son las dos vertientes de las representaciones populares del mal, del diablo, del espíritu del invierno y la muerte.

Ilust. 2. Cascaborras de Puebla de Don Fadrique (Granada).

La *loca* de Écija era un hombre, disfrazado de manera esperpéntica, "con

zagalejo y chaquetilla, grandes zarcillos y pulseras de latón dorado" (Más y Prat, 1885). Los locos no son menos cómicos, con enaguas, calzoncillos femeninos bordados y cubiertos de lentejuelas, diademas coloridas, todo ello adornado de amuletos y relicarios, poniendo de manifiesto la hibridación profano-religiosa característica de estas fiestas. Acaso los espejos que portan muchos personajes en estas fiestas, como los *tontos* en los verdiales, remiten al solsticio invernal, al *Dies natalis invicti solis*, al nacimiento del niño-sol. También en Écija llevaban los locos una diadema con cintajos y plumas de colores. Frente a la oscuridad mortal del Año Viejo y el reino de las tinieblas, el colorido solsticial que anuncia el nacimiento del Salvador y el Año Nuevo. Tal vez quepa interpretar también como símbolo solsticial el pandero con sonajas. Pero, sobre todo, el color estrafalario de estos personajes carnavalescos remite fundamentalmente al arquetipo del bufón o loco risible, especialmente en aquellos casos en que están ataviados a la manera de un arlequín. En Guadix, el personaje principal de los bailes de rifa que organizaba la hermandad de la Virgen de la Gracia desde Navidad hasta Reyes, era un hombre con traje de cuadros amarillos y rojos bordados con dragones y medias lunas, y con un gorro con flores, que le daba su nombre: *florero* o *floreo* (Brisset, 1998). Los *cascaborras* de Puebla de Don Fadrique (ilust. 2) también llevan llamativa casaca bicolor, rojo y azul unos, verde y rosa otros. Los cuatro que salen en los momentos más esperados del ritual, en las llamadas *entradas* de las noches del 28 y 29 de diciembre, son temibles, lucen tiznadas las caras de manera grotesca, y fustigan a quien se ponga a tiro con una especie de látigo, confeccionado con un palo a cuyo extremo pende una correa que acaba en un amasijo de cuero, llamado precisamente *cascaborra*. Los que actúan de *cascaborras* durante el día ejercen su papel como los inocentes: más con la broma que con la amenaza real, y a lo sumo utilizan el látigo para aporrear las paredes de las casas, ante alguna que otra queja de sus propietarios. El *calcaborras* de cada cuadrilla de inocentes, en Huéscar, era también un personaje ridículo, con gorro de flores incluido. En Almedina, en la comarca del Campo de Montiel en Ciudad Real, el *animero mayor* preside la cofradía de ánimas y durante todo el día de Inocentes desata la risa entre los vecinos multando a quien se le antoja (Ciudad, 1987). Su colorido y estampado atuendo, con una chaqueta terminada en picos de los que cuelgan unos cascabeles, al igual que del sombrero, entronca con la imagen medieval de los locos. Son, todos ellos, locos inocentes, locos cómicos, representantes del espíritu burlesco con que se afrontan ciertos momentos liminares de la existencia (el paso de un año a otro, por ejemplo), frente a los locos furiosos, locos grotescamente peludos, que muestran el lado zozobrante del mal, pero solamente para acabar siendo vencidos y humillados.

En los grabados que ilustran ciertas obras renacentistas que recrean las danzas macabras y de locos, aparecen representados una y otra vez los locos, según la imagen medieval, con caperuza y cascabeles, tal y como se disfraza el

animero mayor de la fiesta de Almedina. En uno de los grabados con los que Holbein *el joven* ilustró una versión de la *Danza de la Muerte* de 1538 (*Les simulachres & historiees faces de la mort*), la propia Muerte aparece ataviada con el traje y caperuza de cascabeles típicos de los locos, mientras danza ante la reina con un reloj de arena en la mano (ilust. 3).

Ilust. 3. *Danza de la muerte*, Holbein (1538).

Pero loca no es solo la Muerte, sino toda aquella persona que se aferra a los bienes terrenales, intentando escapar de ella. En una de las xilografías de Durero (ilust. 4) realizada para *La nave de los locos* (1494) de Sebastián Brant[16], la muerte, representada como un esqueleto y con un ataúd en su mano derecha, sujeta con la otra a un viejo con atuendo de loco (con una caperuza con picos en forma de orejeras terminadas en cascabeles, como igualmente en la punta de los zapatos y en las manos). La muerte exclama: "*du blibst*" (tú te quedas), mientras el viejo, con expresión aterrorizada en los ojos y las orejas de loco caídas, intenta escapar. En

[16] "Impreso en Basilea, en carnaval, que se llama la consagración de la iglesia de los locos, en el año 1494 del nacimiento de Cristo", como consta en su última página (Brant, 1998: 340).

el texto, que ilustra el grabado, escribe Brant:

> La muerte con el mismo pie aplasta la sala del rey y la choza del pastor: no respeta la pompa, el poder ni la riqueza; al Papa trata como al campesino. Un necio[17], por tanto, es quien huye constantemente de quien no se puede librar, y piensa que si sacude sus cascabeles, la muerte no le verá […]. La fortuna reparte desigual bienes y riquezas, mas la muerte todo lo iguala […]. Todos tuvieron que seguir sus pasos y danzar para ella tras sus filas: papas, emperadores, reyes, obispos y gentes de a pie; y muchos de ellos nunca habían pensado que encabezarían la danza y tendrían que bailar en la ronda del *westerwälder* y el *trotter*[18] (Brant, 1998: 262-263).

Ilust. 4. Xilografía de Durero,
incluida en *La nave de los locos* (1494),

[17] En la traducción de Antonio Regales, única vertida al castellano en fecha tan tardía como 1998, el *narr* es traducido como `necio´ a lo largo de toda la obra, incluso en el título (*La nave de los necios*). Creo, sin embargo, que `loco´ se ajusta más al parentesco que esta obra guarda con la tradición de locos festivos y ambiguos, como he sugerido en otro lugar (Del Campo, 2018: 101).

[18] Bailes populares en el contexto germánico.

de Sebastián Brant.

Loco es quien huye de la muerte pues acabará danzando con ella, junto a papas, reyes, obispos y gentes de a pie, algunos de los cuales incluso encabezarán bailes populares como los dos que cita al final (*westerwälder* y *trotter*). Así pues, dentro de la polisemia de las danzas de locos, cabe un mensaje que la Iglesia difundió durante toda la Edad Media y que han estudiado historiadores como Boase o Huizinga: "la muerte todo lo iguala" (Brant, 1998: 263), la locura de la muerte prevalece sobre toda condición, ignorarlo es la mayor locura. Y sin embargo, son los locos los únicos que, en su inocente ignorancia, se ríen de la muerte, y por lo tanto logran evadirse de la zozobra. En la *Danse macabre*, publicada en 1485 por Guyot Marchand, Margot *la Folle* vence a la muerte con la risa. La ambigüedad de la danza de locos, al igual que la *danza macabra*, no es más que reflejo de la ambivalencia de la muerte durante toda la Edad Media y, muy especialmente, en el Renacimiento, donde opera el humanista *triunfo sobre la Muerte* sobre el medieval *triunfo de la Muerte* (Lleó Cañal, 2001: 130).

LA MUERTE Y LA RISA

Según el cristianismo, la muerte es el comienzo de la resurrección de nuestro alma, razón por la cual la Iglesia ha censurado en concilios y sínodos que se contratara a plañideras pues el excesivo llanto parecía despreciar la creencia en el más allá. Acaso aquí también una parte de la Iglesia se confabuló con la tradición popular de acompañar los velatorios de difuntos con alegres pasatiempos. Naturalmente el sector duro de la Iglesia ponía el grito en el cielo. En el siglo X, Burcardo de Worms criticaba por igual las danzas y cánticos en las fiestas paganas de las calendas de enero y los velatorios de difuntos, en los que a veces, como hoy, la risa le ganaba la partida a la muerte:

> ¿Has hecho vigilias fúnebres, es decir, has participado en los velatorios de difuntos en que los cuerpos de los cristianos eran asistidos según el rito pagano, y has cantado nenias diabólicas y has bailado las danzas que inventaron los paganos, instruidos por Satanás; has bebido o te has abandonado a risas descomedidas y, dejando a un lado todo sentimiento de piedad y de compasión, parecía como si te alegraras por la muerte del hermano? (Worms, *Decretorum libri* XX, *PL* 140, 960-976, *apud* Giordano, 1983: 186-187).

La costumbre de beber, comer, danzar, cantar y reír en las vigilias de santos y difuntos fue erradicada poco a poco de la mayoría de contextos europeos, pero

ha sobrevivido en América. En los Andes ecuatorianos, aún es habitual celebrar los velorios con danzas, cánticos y profusión de bebida, especialmente cuando el difunto es un niño. Hoy pueden incluso repugnarnos estas prácticas, pero tienen su origen en la arcaica táctica de conjurar el miedo con la risa, lo que los antropólogos hemos observado en culturas alejadas entre sí. Creen las gentes andinas que los parientes y amigos más cercanos tienen una conexión casi física con el difunto, por lo que están en una situación de peligro: hasta que el cuerpo no haya sido enterrado y el alma despachada fuera de la comunidad, el difunto puede querer llevarse a su reino a alguno de los suyos. Por eso los consanguíneos en ciertos pueblos de los Andes peruanos se pasan los cinco días del velorio sin dormir. "Los asistentes toman pequeñas cantidades de alcohol durante estas ocasiones, pero fuman muchos cigarros y mascan mucha coca, como medidas defensivas contra *ser agarrado* por el difunto" (Gose, 2004: 157). Velar al difunto es no cerrar los ojos, es bailar y reír, enfatizando los aspectos alegres y joviales de la vida. "El muerto al hoyo y el vivo al bollo", se dice aún en Andalucía. En muchos lugares pervivió la costumbre de velar los niños difuntos con cantes y bailes hasta principio del siglo XX. Así, en Alcaracejos (Córdoba):

> Los velatorios de párvulos se consideran por el elemento joven como motivo de diversión, llegando el caso hasta de bailar en ellos, lo cual constituye un sarcasmo para los padres del niño muerto. El mucho personal forastero que no permite estos abusos, cuando por desgracia sufre la pérdida de algún hijo, va modificando esta costumbre que está llamada a desaparecer (Limón, 1981: 300).

Lo que no ha desaparecido aún en los velatorios de muchos pueblos, es lo que se practicaba, por ejemplo, en Alcalá de los Gazules (Cádiz), donde junto al Rosario y las celebraciones al difunto, se sucedían los "chascarrillos y anécdotas zumbonas", mientras se degustaban "alfajores, mantecados, café, chocolate y aguardiente de la tierra, el cual produce sus naturales efectos", por todo lo cual "hay que imponer orden más de cuatro veces principalmente a las horas de la madrugada" (Limón, 1981: 298). Acaso el hombre ha verificado en todos los tiempos y culturas que la tristeza que conlleva la pérdida de un ser querido, ha arrastrado a la muerte en los días siguientes a no pocos parientes, deprimidos y desolados. "Se fue detrás de ella a la semana", me contaron en la Alpujarra de un anciano, aparentemente sano, jovial y fuerte, que había acompañado a su esposa una semana después de morir esta. Entre los Laymi bolivianos es también creencia que especialmente los consanguíneos del difunto son susceptibles de ser agarrados por el muerto (Harris, 1982: 53). En la provincia del Azuay, en Ecuador, he participado en velorios en que se bebía y los más borrachos contaban chistes verdes, ante la presencia de la viuda y sus parientes. En Huertas,

una comunidad de Shaglli, en los Andes azuayos, el catequista, el profesor y el resto de miembros de la comunidad que se daban cita en el velorio de un anciano, alternaban las sentencias graves con chistes, llamados allí *cachos*. De hecho fue el único contexto en que oí al profesor —normalmente un tipo serio que no se permitía demasiadas bromas— contar chistes con éxito, y aun maestría. En el ambiente ya chistoso, un borrachín incluso se permitía criticar a quien estaba encargado de tocar las campanas a muerto, porque "las toca siempre igual, y no se sabe si el que ha muerto es un *guagua*[19] o un viejo". Las carcajadas llegaban hasta la calle. "Alberto, cuenta alguna *huevada* de la vida", me instaba visiblemente embriagado.

El velorio o velatorio es un ritual de paso, un momento liminar, peligroso como tal. También el Año Viejo, en pleno invierno, es un momento en que la muerte puede condenar a los vivos. En Écija se creía que uno de los trece locos danzantes moriría ese año, acaso para aplacar la ira del diablo. Nadie escapa a la muerte. Todos danzamos con ella. Pero como en un juego diabólico, hay que hacer lo posible para engañarla. Hacer el loco, danzar, beber y reír es a la vez una representación del poder implacable de la muerte (que ríe diabólicamente y se burla de los mortales), como una forma de escapar de ella. La danza de los locos, en el crudo invierno, enfatiza mediante la burla, las descomposturas y los trajes ridículos, mediante los comportamientos absurdos o subversivos, que, a pesar de la inexorable muerte, los que danzan quieren vivir un año más. Ese carácter ambiguo es parte de su fascinación. En toda Europa se ha creído que los muertos, aun cuando toman apariencia humana como ánimas para visitar a los vivos, no ríen (Mannhardt, 1884: 100). El que se ríe impide que el diablo le lleve, según una mitología extendida no solo en Europa, pues en el reino de los muertos impera el silencio o el ruido infernal, nunca la risa, sinónimo de vitalidad y alegría (Propp, 1983: 85-116). Más aun, la risa no solo acompaña, sino suscita la vida, es dadora de vida, especialmente cuando, como en el cristianismo, se espera la resurrección del ser querido. "Mientras la permanencia en estado de muerte se ve acompañada de la prohibición de la risa, el retorno de la vida, es decir, el momento del nuevo nacimiento, por el contrario, se ve acompañado de la risa, risa quizá incluso obligatoria" (Propp, 1983: 103).

Ahí tenemos ya la razón de que tanto en el nacimiento de Cristo, como en su renacimiento (en la Navidad como en la Resurrección), se dieran durante muchos siglos costumbres jocosas como las mascaradas en la misa del Gallo o el *risus paschalis*, una de las más controvertidas y extrañas celebraciones eclesiásticas, hoy ya desaparecida. Defendida por teólogos como Wolfgang Capito, predicador de la catedral de Basilea a finales del siglo XV, el *risus paschalis* consistía en que el párroco intentara en la misa de Resurrección provocar la carcajada de los

[19] *Guagua*: niño.

feligreses, comportándose como un bufón, valiéndose de chistes verdes y gestos obscenos, como escenificar una masturbación, todo ello mientras anunciaba a Cristo (Jacobelli, 1991). Acaso el hecho de que el eterno ciclo de nacimiento, muerte y resurrección se viva simultáneamente en ambas Pascuas, sea la clave para comprender por qué estas dos fechas —Navidad y Resurrección— han condensado algunos de los comportamientos más escandalosos en las iglesias desde antiguo. De ahí que el loco sea importante en ambas, pues, como defiende Erasmo, el loco no teme al diablo ni al infierno, sino que es dador de alegría y vida.

> Volviendo a la felicidad propia de los locos, diré que tras haber pasado la vida con suma alegría, sin miedo ni sensación de la muerte se van derechamente a los Campos Elíseos para deleitar allí con sus bromas a las almas pías y ociosas (Erasmo, 2002: 108).

LOCURA, VERDAD Y UTOPÍA

No siempre han estado locos los locos. En cada época se han distinguido diferentes formas de locura y aun han existido diferentes etiquetas para la anormalidad. Desde mi punto de vista los locos que protagonizan las fiestas invernales son sobre todo herederos de un tiempo en que la locura aglutinaba un amplio espectro de comportamientos y protagonistas que eran enjuiciados ambivalentemente. La Antigüedad distinguía el *stultus*, *fatuus*, *insipiens*, *demens* de otros, pero en la Edad Media y el Renacimiento aparecen generalmente amalgamados en obras literarias, rituales u representaciones escultóricas. De ahí que obras como *La nave de los locos*, de Sebastián Brant, o el propio *Elogio de la Locura* de Erasmo, sean a menudo malinterpretadas. Ambos son libros satíricos en que se exponen los vicios del mundo en un sinfín de necedades y locuras. Pero especialmente el *Elogio de la Locura* —magnífica muestra del nuevo espíritu humanista— muestra al loco como un ser poliédrico, al menos, con dos caras. Como Jano, la muerte o el diablo, el loco es a veces necio y estúpido, pero otras agudo y lúcido con sus críticas a clérigos engreídos o mercaderes avariciosos, a los que destapa sus corruptelas y llama, por ello, locos.

En su *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault demuestra cómo el loco y la locura son tomados a finales de la Edad Media y el Renacimiento como un símbolo polisémico que ocupará un lugar central tanto en las reflexiones teológicas con en las ideas expresadas por dramaturgos y escritores posteriores, especialmente del Barroco. La obra de Erasmo es sintomática de este sentido, llena de ambivalencia y con guiños claros a la tradición de las *festa stultorum* medievales, lo que sugiere Erasmo en el mismo título de su obra: *Declamatio in laudem Stultitiae*. "No toda locura es calamitosa", dice Erasmo, "hay, pues, dos

especies de locura: una es la que las crueles furias lanzan desde los infiernos, como serpientes, para encender en los pechos de los mortales el ardor de la guerra, o la insaciable sed de oro, o un amor indigno y funesto, o el parricidio, el incesto" (Erasmo, 2002: 109). No deja Erasmo de citar entre esas locuras indeseables el sentimiento de culpa, "cuando hacen sentirse al alma culpable y contrita enviando contra ella furias y fantasmas" (*ibid.* 109). El otro tipo de locura, representado por la propia Locura que protagoniza la obra, especialmente al final de la misma, es digna de ser deseada en grado sumo por todos y "se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón, que libera al alma de cuidados angustiosos y la perfuma con múltiples voluptuosidades" (*ibid.* 109). Ambas locuras —la furiosa, pecaminosa y la alegre e inocente— aparecen representadas en las fiestas de locos: la primera más bien con personajes peludos, temerosos, airados, destructivos, la segunda con sujetos risibles, tontos, infantiles, aun cuando la gracia de los locos festivos está en jugar con la incertidumbre de qué lado de su naturaleza prevalecerá, la destructiva o la inocente. Erasmo cita varios ejemplos de este segundo tipo de locura, como la del pobrecillo que, nacido en ínfima cuna, se figura ser el rey Creso de Lidia.

> Tal género de locura, empero, si se inclina hacia lo deleitable, según ocurre con frecuencia, reporta no mediano placer tanto a los que están poseídos por él como a aquellos que lo presencian, sin que éstos tengan que estar locos por ello. Pues tal especie de locura está mucho más extendida de lo que cree el vulgo: el loco se ríe del loco y se proporcionan mutuo placer, y no será raro que veáis que el más loco se burle con mayores ganas del que lo está menos (*ibid.* 111).

Esta inversión de estatus le parece a Erasmo una locura aprovechable, no solamente porque hace más llevadera la miseria del pobre, sino porque encierra una verdad, que solo la muerte desvela: la inextirpable igualdad de todo hombre. Así pues, los locos ponen de relieve con su comportamiento verdades ocultas en el día a día, verdades que una parte de la Iglesia no vio con malos ojos que se pusieran de manifiesto en ciertas celebraciones, de las que habría que extirpar solo sus costumbres más irreverentes.

"Los niños y los locos dicen las verdades" es refrán que contiene el *Diccionario de Autoridades* (1990, II: 429, voz `loco´) y que aún hoy es popular. Y "no siempre dice locuras el loco" (Martínez Kleiser, 1982: 421), puede oírse todavía por toda la Península. Si coplas, cuentos, refranes y en general la literatura oral popular, reflejan la concepción ambivalente de la locura, no menos lo hacen obras cultas del Renacimiento inspiradas en códigos populares como *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais o el *Elogio de la Locura*, y aun muchas obras de nuestro Siglo de Oro, como *El Licenciado Vidriera* de Cervantes o el propio *Quijote*. El

argumento jocoserio de Rabelais, Erasmo o Cervantes es que la locura arrastra a los hombres a los mayores vicios, los ciega y convierte en asnos, pero también al loco le es dado ver más allá, conocer la verdad, con mayúscula. Especialmente la verdad oculta tras los convencionalismos y las hipocresías es la que el loco, en su inocente simplicidad, como el niño, saca a relucir con comentarios insolentes, ajenos a la corrección. Por eso es un arquetipo importante tanto en las fiestas de subversión como en las comedias.

> Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco, al contrario, recuerda a cada uno su verdad; en la comedia, donde cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo, el loco representa la comedia de segundo grado, el engaño del engaño; dice, con su lenguaje de necio, sin aire de razón, las palabras razonables que dan un desenlace cómico a la obra. Explica el amor a los enamorados, la verdad de la vida a los jóvenes, la mediocre realidad de las cosas a los orgullosos, a los insolentes y los mentirosos (Foucault, 2006, I: 29).

La danza macabra representa la igualación de todos a través de la muerte. En la versión española —la *Dança general de la muerte*, obra anónima del siglo XV— la Muerte hace desfilar a treinta y tres personajes, siguiendo un orden jerárquico descendente desde el papa hasta el labrador, mientras un predicador convoca a todos a hacer penitencia[20]. En la danza de locos, estos muestran al rico y al poderoso la misma verdad, pues inocentes, bobos, locos y demás personajes carnavalescos obligan a todos a participar en el *mundo al revés*, sin distinción de edad, profesión o estatus. La lógica de degradación simbólica es similar en ambas, si bien en las danzas de locos se acentúa más el escapismo a través de la exaltación del goce vital y la lógica paródica, pero en cualquier caso el escarnio, la burla y, en general, la sátira están presentes en ambas.

Los *inocentes* de Puebla de don Fadrique recaudan de todo el mundo, amenazando con burlarse de quien no se muestra generoso, mientras que los *cascaborras* acaban al final del ritual atizando a todos los miembros de la hermandad, a los políticos, al maestro, antes de que ellos mismos reciban unos últimos cascaborrazos. Nadie escapa a la sinrazón de la vida, a la muerte. Si acaso, como hemos visto en alguna versión de la Danza Macabra, el loco es el único que puede burlar al terror. El mismo sentido albergan las fiestas carnavalescas y de locos. Clarín lo expresa sencillamente en *El entierro de la Sardina*, ese cuentecillo sobre los Carnavales de la localidad de Rescoldo:

[20] El germen dramático y escenográfico de la danza, vinculado a las danzas carnavalescas, ha sido puesto de manifiesto por autores como V. Infantes (1982), quien destaca, además de la propia denominación de danza que remite a una coreografía, el hecho de que la danza macabra ponga en manos del esqueleto danzante flautas, tambores, gaitas, rabeles, zanfoñas, arpas y otros instrumentos.

> Tiembla el aire al resonar de los más inarmónicos instrumentos, todos los cuales tienen pretensiones de trompetas de juicio final; y, en resumen, sirve todo este aparato de Apocalipsis burlesco, de marco extravagante para la alegría exaltada, de fiebre, de placer que se acaba, que se escapa. "Somos ceniza", ha dicho por la mañana el cura, y… "ya lo sabemos", dice Rescoldo en masa por la noche, brincando, bailando, gritando, cantando, bebiendo, comiendo golosinas, amando a hurtadillas, tomando a broma el dogma universal de la miseria y brevedad de la existencia… (Clarín, 2005: 671).

Pero la locura jovial es más que escapismo, es una manera de presentar lo deseable, aunque sea inalcanzable. En el *Elogio de la Locura*, Erasmo vincula la locura y la risa al pensamiento utópico. La Locura se presenta al lector e intenta convencerle de que ella es el origen de todas las diversiones y deleites humanos. La Locura nos exhorta a que le prestemos oídos, "pero no los oídos con que atendéis a los predicadores, sino los que acostumbráis a dar en el mercado a los charlatanes, juglares y bufones" (Erasmo, 2002: 56). Naturalmente Erasmo lo dice irónicamente, pero para nuestros propósitos esto es irrelevante. El hecho es que el pueblo prestaba su oído a unos y otros, porque escuchaba distintas verdades. En los mismos capítulos iniciales, la Locura explica sus virtudes:

> A mí siempre me ha sido sobremanera grato decir lo que me venga a la boca […]. En mí no hay lugar para el engaño, ni simulo con el rostro una cosa cuando abrigo otra en el pecho. Soy en todas partes absolutamente igual a mí misma, de suerte que no pueden encubrirme esos que reclaman título y apariencias de sabios y se pasean como monas revestidas de púrpura o asnos con piel de león (*ibid.* 58-59).

El loco, al mostrar la otra cara del mundo, amplía los horizontes. Con sus bufonadas desenmascara la verdadera naturaleza de los hombres, descubre al asno, aunque aparezca como león, al tonto con apariencia de sabio. Y al hacerlo demuestra ser más sabio que aquel que por su poder y estatus ostenta la imagen de la sabiduría. La idea de que la gente representa papeles, roles, que son interpretados cotidianamente y que ocultan su verdadera naturaleza, es antiquísima y la encontramos desde la Antigüedad hasta Shakespeare o nuestros dramaturgos del Siglo de Oro para los que la vida es una comedia. Ahí precisamente el loco es el más cuerdo, pues es el único que no finge su locura. Dice Erasmo:

> Si alguien se propusiese despojar de las máscaras a los actores

> cuando están en escena representando alguna invención, y mostrase a los espectadores sus rostros verdaderos y naturales, ¿no desbarataría la acción y se haría merecedor de que todos le echasen del teatro a pedradas como a un loco? Repentinamente se habría presentado una nueva faz de las cosas, de suerte que quien era mujer antes, resultase hombre; el que era joven, viejo; quien poco antes era rey, se trocase en esclavo; y el dios apareciese de pronto un hombrecillo […]. Ahora bien: ¿Qué es toda la vida mortal sino una especie de comedia donde unos aparecen en escena con las máscaras de los otros y representan su papel hasta que el director les hace salir de escena? (*ibid.* 93).

El interés de las clases populares estriba en desenmascarar a los que están arriba, pero también esta práctica vino a congeniar con ciertas doctrinas cristianas sobre la igualdad, la humildad y el reino de los pobres, especialmente a raíz del auge de las órdenes mendicantes. ¿Cómo se realiza este desenmascaramiento? Con las sátiras en mascaradas, con la degradación de lo sublime, la inversión de roles que protagoniza el loco, amo del mundo por unos días.

> Si un sabio caído del cielo apareciese de súbito y clamase que aquel a quien todos toman por dios y señor ni siquiera es hombre, porque se deja llevar como un cordero por las pasiones y es un esclavo despreciable, ya que sirve de grado a tantos y tan infames dueños: que ordenase a estotro que llora la muerte de su padre, que ría, porque por fin ha empezado la vida para aquél, ya que esta vida no es sino una especie de muerte; que llamase plebeyo y bastardo a aquel otro que se pavonea de su blasón, porque está apartado de la virtud, que es la única fuente de nobleza; y si del mismo modo fuese hablando de todos los demás, decidme: ¿qué conseguiría sino que todos le tomasen por loco furioso? (*ibid.* 93).

Escenificando el mundo al revés a la manera carnavalesca, como se ha hecho desde antiguo en esos días en torno al solsticio, el loco desenmascara al cuerdo (que en el día a día se refugia detrás de la máscara de la hipocresía o de la que le permite su estatus), y acaba creando efímeramente un mundo que permite a cada cual experimentar su existencia opuesta.

> Es, ante todo, manifiesto que todas las cosas humanas, como los silenos de Alcibíades, tienen dos caras que difieren sobremanera entre sí, de modo que lo que exteriormente es la muerte, viene a ser la vida, según reza el dicho, si miras adentro; y, por el contrario, lo que parece vida es muerte; lo que hermoso, feo; lo opulento, paupérrimo; lo infame,

> glorioso; lo docto, indocto; lo robusto, flaco; lo gallardo, innoble; lo alegre, triste; lo próspero, adverso; lo amigable, enemigo; lo saludable, nocivo; y, en suma, veréis invertidas de súbito todas las cosas si abrís el sileno (*ibid.* 92).

Enorme verdad esta —la de las dos caras de cualquier realidad— que el hombre ha experimentado siempre y que el loco, con su doble naturaleza y su particular estatus medio tonto, medio sabio, es capaz de representar como nadie. Es así como, para Erasmo, el loco puede estar más cerca de la verdad que el sabio.

> Todo cuanto lleva el loco en el pecho, lo traduce a la cara y lo expresa en palabra. En cambio, los sabios tienen dos lenguas, como recuerda el mismo Eurípides diciendo que una de ellas es la que usan para decir la verdad y con la otra las cosas que consideran convenientes según el momento (*ibid.* 106).

Erasmo carga contra los adulones de palacio y los que fingen para agradar al príncipe. Ahí está una de las razones de que los reyes se hayan rodeados de locos, enanos, bufones, pues hay un placer oculto en descubrir en boca de otros las verdades de uno, aunque sea solo si esa boca nos hace reír mediante equívocos y gracias. De los locos, escribe Erasmo, escuchan los reyes "con placer no solo verdades, sino hasta francos insultos, cuando las mismas palabras, proferidas por un sabio, serían materia de condena a muerte; en cambio, dichas por un loco resultan en increíble contento" (*ibid.* 107). He ahí la naturaleza de la risa derivada de la bufonada, del placer de destapar el tarro de las hipocresías, que según Erasmo, solo a los locos les está permitido.

La historia está llena de estos locos lúcidos. El más cercano a nosotros es Amaro de Espinosa, oriundo de Córdoba o, según otros documentos, Amaro Rodríguez, natural de Arcos, más conocido como el loco Amaro. Recluido en 1681[21] en la Casa de los Inocentes[22], comúnmente conocida en Sevilla como Casa de los Locos, salía atado a una cadena con otro colega, con la alcuza al cuello, para pedir limosna. Fue un personaje muy popular en Sevilla. Sus sermones, escritos de mano en mano, corrieron por toda la ciudad durante los siglos XVII y XVIII sin que obtuvieran nunca licencia eclesiástica para ser publicados. Sin pelos en la lengua, el loco Amaro infligía público escarnio a los frailes, salvando a

[21] Según consta en el libro de entrada de enfermos del Hospital de los Inocentes, en documento conservado en el Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (Hosp. de los Inocentes, leg. 53).

[22] El Hospital de los Inocentes fue fundado en Sevilla en 1436 y favorecido por los Reyes Católicos, que por cédula lo protegieron "porque los pobres e menguados de juicio, que están o estuvieren en el dicho Hospital, sean mejor servidos e requeridos". Felipe II, Felipe III, Carlos II y Felipe V confirmaron y concedieron nuevos privilegios.

algunas órdenes como los franciscanos y los dominicos, y hacía burla de los administradores de la Casa de Locos, "esos cornudos frailes" (Ros, 1991: 21), provocando las carcajadas de los viandantes. En el *exordio* de la copia del único manuscrito de sus sermones, conservado en la Real Biblioteca de Madrid, se afirma que era muy querido del señor Arzobispo, "quien gustaba tanto de sus gracias que por su causa no carecían sus hermanos de cuanto necesitaban" (*ibid.* 17). Y ciertamente en uno de sus sermones el loco Amaro homenajea al difunto Arzobispo y le llora porque se "acabaron los buenos carneros que nos daba su Ilustrísima" (*ibid.* 97).

Usando a veces un latín macarrónico, motejaba a diestro y siniestro con desparpajo a escribanos, estudiantes, curas fiesteros, frailes que se ponen el hábito "para no ir a la guerra y andar a la tuna", pasteleros que tienen encendido el horno el miércoles de ceniza. El loco Amaro se burlaba de los sagrados misterios como la Encarnación de Cristo, satirizaba la prohibición de las comedias y se jactaba en público de ser, junto con su tío, el único predicador apostólico de la ciudad. En uno de sus sermones encargaba un Ave María

> por el señor don Andrés de Frías, nuestro administrador, que dicen que está loco. Dime con quien andas y te diré quien eres. Ven vuesas mercedes aquí por qué nos llaman locos a nosotros, porque nos gobierna un loco, y todo el día no oímos otra cosa sino es: mira los locos, cata los locos (*ibid.* 40).

Alguno de sus sermones los reservaba para pedir aguinaldo en el día de Navidad, fecha propicia a las pullas y las burlas, por lo que dedicaba sermones cómicos al mismísimo arzobispo. Al día siguiente, el día de San Juan Evangelista, decía un sermón satírico a los escribanos de la plaza de San Francisco. Solidariamente trata a sus "hermanos los Inocentes, por quienes me veo en esta cadena, como su patrón y protector" (*ibid.* 47). En otro de sus sermones (el XIII) propone cambiar la Pascua del Espíritu Santo en la Cuaresma y ponerla en el invierno, "por Todos Santos, por enero o por febrero, que a todas horas se comiera longaniza, y que todos supieran que la longaniza es la fruta del Espíritu Santo" (*ibid.* 48).

Más allá de la diversión que traía a la población, incluso a los propios clérigos, el loco Amaro expresaba verdades como puños. Mostrar el mundo al revés de como aparece según las imágenes controladas por los poderosos —frailes cornudos, escribanos cicateros y loqueros locos— es otra manera de mostrar la realidad. Proponer, entre burlas y veras, que se haga realidad en la tierra aquello de "los últimos serán los primeros" caía simpático, incluso al Arzobispo, siempre y cuando lo dijera un loco.

> ¿Por qué causa no dio Dios el gobierno del Pontificado de la Iglesia a Caifás, Herodes o Pilatos, que eran hombres ricos, caballeros y gobernadores, y se lo dio a mi Padre San Pedro, que era un hombre pescador, que entendía lo mismo de gobierno como una burra de freno? […]. ¿Por qué no me han dado a mí el gobierno de nuestra Casa de los Inocentes, y se lo han dado al señor don Andrés de Frías, nuestro administrador? (*ibid.* 61)

Y quejándose de los azotes que le propinaban a un pobre hombre, al que le habían mandado colgar alcuzas, exhortaba:

> Algún día se trocarán las suertes, que en la otra vida hemos de gobernar los pobres a esos bribones, y entonces si los cogieres debajo, cuélgaselas tú a él, que habrá que reír a él verle con la cabellera postiza y las alcuzas al cuello. Mi señor administrador se come las gallinas y los gallos, y nos mata de hambre a nosotros. Él se abriga muy bien, y nosotros nos morimos de frío […]. Dos Ave Marías encargo: la una porque Dios le dé paciencia a este pobrecillo, y la otra porque en la otra vida veamos al señor don Andrés de Frías con las alcuzas al cuello (*ibid.* 61-62).

La representación subversiva en la tierra, como la de las fiestas de locos, habría de escenificar lo que se esperaba en la otra vida: que los pobres tomaran las riendas y gozaran como en el país de la Cucaña. Conociendo los sermones del loco Amaro y sus sátiras irreverentes con el poder, se comprende un antiguo refrán: "El loco es el amo de la calle" (Martínez Kleiser, 1982: 421).

Puede argumentarse que estos locos confinados, o los que ejercían de tales en las fiestas de Navidad e Inocentes, solamente permitían una válvula de escape a la represión, especialmente a los más pobres, en un mundo marcado por la desigualdad y la escasez de recursos. Que un loco encadenado a otro predicara en la plaza afirmando "que soy predicador apostólico, que soy cardenal de Santa Cristina, y capitán general de mar y tierra", además de primo del Rey, debía desatar la risa, entre pobres y ricos, pero no alteraba el hecho de que no era noble ni cardenal, ni disfrutaría como ellos jamás. El poder se deleitaba permitiendo las sátiras más deslenguadas, pero solo a personajes específicos y, muy especialmente, en momentos extra-ordinarios, como los días que nos ocupan.

> ¡Oh! Malditos ricos, que guardáis los doblones ¿y queréis tener más? Pues dad limosna a los pobres, que la campana de San Francisco dice: Dan, dan, dan. Todos dan a los religiosos, que dan a los pobres de comer: Donde las dan, las toman (Ros, 1991: 120).

Y sin embargo, ¿no hay algo de igualación en la sátira extravagante, no hay algo de triunfo del débil sobre el poderoso que es ridiculizado y vituperado en público, como cuando en las marchas triunfales de los emperadores romanos, la plebe los insultaba y cantaba canciones fesceninas, groseras y obscenas, para no levantar las envidias de los dioses y recordarle al emperador, que, por encima de todo, era mortal y humano?

LOCURA, IGUALACIÓN Y HUMILDAD

Más y Prat llamaba a las danzas de locos "danzas igualitarias", habida cuenta de que en la de Écija se congregaban ricos y pobres. El hecho de que los campesinos bajaran a la ciudad para protagonizar las burlas no es baladí. En muchos lugares las fiestas de invierno suponían no el único momento del año donde los aldeanos, campesinos y rústicos acudían al centro urbano, pero sí el único tiempo en que se mezclaban con los acomodados y se permitían llevar la voz cantante. Las parrandas cortijeras de la Alpujarra, los mochileros de los cortijos de algunos pueblos de Córdoba, las pandas de los Montes de Málaga eran conformadas por campesinos, denostados generalmente como cortijeros o catetos, pero que tales días tomaban efímeramente el poder, subvertían el estigma, hasta ser temidos por sus bromas en la plaza, la calle, el camino, el campo, lugares abiertos a todos, sin dueño.

Puede pensarse, efectivamente, que dichas liberaciones efímeras no son más que el resultado inocente del *panem et circenses* de Maquiavelo, quien recomendaba al príncipe que debía ofrecer al pueblo fiestas y juegos en momentos especiales del año. La Iglesia lo ha sabido. Incluso, ya vimos cómo la facultad de Teología de París argumentaba en 1440, para defender estas fiestas irreverentes, que incluso un tonel de vino reventaría si no se abriese ocasionalmente el tapón para dejar salir el aire. Y sin embargo, la inversión del orden suponía una toma de poder simbólica que, aunque restringida al ámbito de las bromas en un tiempo extra-ordinario, permitía una llamada de atención al poderoso. En Orce (Granada), las autoridades burlescas eran tres: alcalde, cura y juez, quienes llevaban una romana para pesar los pecados de los transeúntes, a los que multaban a su antojo. En Almedina (Ciudad Real), cada 28 de diciembre el alcalde de la localidad cede la vara de mando al *animero mayor* que preside la cofradía de las Ánimas (Ciudad, 1987). Este ejerce el poder discrecionalmente, pudiendo multar con la sola sentencia de "Yo te denuncio". Como es habitual en las cofradías de ánimas, sus hermanos recorren las calles recogiendo donaciones y multas, para después seguir la recaudación en las pujas del baile.

Esas locuras festivas han supuesto la abolición momentánea de las jerarquías y la creación, siquiera por unos días, de un reino quimérico de igualdad, cuyos

alborotos han sido vistos por una parte de la Iglesia como un mal menor. El que en la fiesta del obispillo, el infante elegido provocara la risa juzgando y multando a los propios capitulares y, junto a sus compañeros, expulsara a canónigos y dignidades del coro, para pasar a ocupar ellos su sitio, bien podía ser interpretado como la puesta en práctica del versículo del *Magnificat*: "Arrojó a los poderosos y levantó a los humildes" (Lc. 1, 52). Acaso por ello el señor Talavera, primer arzobispo de Granada, participaba en la fiesta del obispillo humillándose con humildad, según leemos en una biografía suya, publicada en 1557, probable versión de otra de 1507 escrita por Alonso Fernández de Madrid, familiar de fray Hernando en Granada:

> Era una cosa que de muchos clérigos se debiera ir a ver el día de los innocentes, el auctoridad con que al obispillo llevaban desde el collegio al coro vestido de pontifical: llevándole la falda el mismo Arçobispo con aquella humildad que el otro se la llevara a él y sirviendo las dignidades y canónigos oficios de los moços y ellos con mucha autoridad muy bien ataviados con ropas y sobrepellizes acompañando a su perlado (Fradejas, 1996: 459-460).

No todos aceptaron en el seno de la Iglesia costumbres que con cierta frecuencia degeneraban en desórdenes. Ciertamente las locuras festivas fueron generalmente atacadas desde la Iglesia, especialmente atenta a las muestras de irreverencia desacralizantes. El canónigo Sebastián de Covarrubias dice en la voz `locura´ de su *Tesoro de la lengua castellana o española*:

> De los que bailan a los locos no hay diferencia, decía el rey don Alonso de Nápoles, sino que unos lo son mientras bailan y otros mientras hacen locuras. Y a este propósito dijo un santo que más vale arar y cavar en los días de fiesta que bailar. Ningún frenesí se estima por mayor que una voluntad obstinada de pecar (Covarrubias, 1995: 719).

Y sin embargo, no solo subdiáconos y niños del coro, frailes y monjas, sino también algunos obispos participaban de las fiestas de Inocentes, como la del obispillo. La participación conjunta de locos, inocentes y otros personajes carnavalescos con la complicidad de algunos clérigos bien pudo estar amparada por algunas corrientes en el seno de la Iglesia. En la Biblia hay tantos textos que hablan de la locura como símbolo del pecado y la furia diabólica —así la locura de Herodes, por ejemplo—, como otros que la toman como metáfora polisémica, utilizándola no solo en su vertiente negativa. El *Eclesiástés*, por ejemplo, influido por filosofías escépticas y epicúreas, destaca la igual suerte que correrán locos y sabios, justos y malvados. No extraña que Erasmo fundamente su elogio de la

locura en este libro del siglo III a.C., en cuyo capítulo primero dice que "infinito es el número de los tontos". Las locuras derivadas del solsticio de invierno —en el nacimiento de Cristo— vienen sugeridas igualmente en el siguiente pasaje que la Locura erasmiana glosa del *Eclesiastés*: "El estulto es variable como la Luna y el sabio permanece como el Sol", lo que hace pensar a Erasmo que "todos los hombres son estultos y sólo a Dios está reservado el nombre de sabio, porque ls Luna representa la humana naturaleza, y el Sol, manantial de toda luz, a Dios" (Erasmo, 2002: 169). Las locuras ante la imagen de Dios no eran interpretadas siempre como sacrilegios, al menos no por una parte de la Iglesia, sino que hallaban su desarrollo teológico en referencias canónicas y apócrifas que sugerían una variante santa de la locura. Junto con la moral ortodoxa y recta, que sancionaba la risa y el desorden como propios del diablo, ciertos comportamientos cómicos se justificaban so pretexto de la alegría por el nacimiento del Cristo redentor, la locura del amor hacia él, así como la ínfima condición del ser humano frente a su padre todopoderoso. Por eso Erasmo critica a los teólogos de enrevesadas doctrinas, a los predicadores que se lucran explicando milagros y prodigios, a los capillitas de exvotos y peticiones a los santos, pero salva —basándose en las Sagradas Escrituras— a los cristianos locos, almas puras e inocentes, como San Pablo, quien en su segunda *Epístola a los corintios* confesaba que hablaba como un loco, por serlo más que nadie (*II Cor.* 11, 23). Aun el propio Cristo es ensalzado en el texto erasmiano como el primer loco. Erasmo violenta las palabras bíblicas en que el pueblo reconoce su locura frente a Dios, para asegurar que "en los Sagrados Salmos vemos que Cristo dice claramente a su Padre: `Tú conoces mi estulticia´" (Erasmo, 2002: 177). Como los poderosos príncipes (Julio César, Nerón, etc.), Cristo ama a los "espíritus sencillos y rústicos" (*ibid.* 177), mientras "detesta a los sabios que se ufanan de su prudencia" (*ibid.* 177); ataca insistentemente a los fariseos, a los escribas y a los doctores, mientras "se le ve deleitarse con los niños, mujeres y pescadores" (*ibid.* 177). Cristo prefirió los tontos, dice Erasmo. ¿No está ahí la justificación de las *festa stultorum* medievales? "Quiso cabalgar en asno, cuando, si hubiera querido, habría podido hacerlo sin peligro en el lomo de un león" (*ibid.* 178). ¿No se halla ahí el germen de legitimación, extraído de los evangelios apócrifos, para celebrar la *festum asinorum* (fiesta del asno), en la que, bajo el pretexto de evocar la huida de María a Egipto, se daba rienda suelta a una procesión bufa, con asnos vestidos con hábitos sacerdotales? ¿Y no había detrás de la humillación del mismísimo obispo ante las locuras festivas de uno de sus niños del coro, una escenificación de la necesaria humildad de todo cristiano, especialmente del poderoso, quien en ciertos días como la Navidad o el día de los Inocentes, debía imitar a Cristo que no tuvo reparo en humillarse por nosotros?

EL VALOR DE LA LOCURA

Multitud de refranes sugieren que los locos, más que los cuerdos, son capaces de las grandes hazañas, para las que harían falta arrojo y una pizca de sinrazón: "Del cuerdo espera poco, y mucho del loco"; "Los grandes locos hacen las grandes cosas"; "Mientras el cuerdo duda, el loco emprende y termina la aventura"; "Mientras el discreto lo piensa, llega el loco, y cata la cosa hecha" (Martínez Kleiser, 1982: 422). El romanticismo, con su mirada nostálgica a la Edad Media, acogió con entusiasmo la cara amable de la locura, y resaltó la virtud creadora de la misma. Hoy la locura no vive sus mejores momentos. Y es que acaso ya no necesitemos a los locos para nada, ni los reales ni los fingidos. Y así son contadas las ocasiones en que parece *razonable* hacer el loco o volverse loco por unos días. El loco festivo es una especie en extinción. Como lo es la estética grotesca, como lo es la risa histriónica, como lo es la ambigüedad obscena religiosa que durante tiempo ha coqueteado en la representación del misterio de la fecundidad y el acto de creación (Del Campo, 2007). La extirpación de estos motivos ha sido uno de los precios que hemos pagado por el *proceso de civilización*, tal y como lo describe Norbert Elías (1987) en ese lúcido libro del mismo título. Y sin embargo, quedan aquí y allá muestras de esta antigua sensitividad hacia la locura, patrimonio de algunos pueblos que se empeñan en hacer el loco al menos unas horas al año.

Solamente la exuberante creatividad de danzas, coplas, indumentarias, dramaturgias y otros elementos rituales, que suponen las fiestas de locos allí donde existen, bastarían para reivindicar su valor etnológico. Es una diversión fantástica, en el sentido literal de la palabra, como aquella que es puesta en escena con "grado superior de la imaginación" (*DRAE*, voz `fantasía´). Pero naturalmente —como he intentado mostrar aquí— la fiesta de locos es, siempre, algo más que diversión y regocijo. "Ser loco una vez al año te hará provecho, y no daño", dice el refrán[23] (Martínez Kleiser, 1982: 422). He escogido la obra de Erasmo para ilustrar, en parte, las bondades de las locuras festivas y para comprender por qué no solo el pueblo, sino también un sector importante de la Iglesia, participó durante siglos en esa comedia festiva. Pero ha sido sobre todo el estudio de Bajtin sobre el *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, publicado 23 años más tarde que el *Elogio de la locura*, el que ha dado pie a la comprensión de la lógica profunda de esos comportamientos carnavalescos. Junto con *Utopía* de Tomás Moro, aparecido en 1516, forman una tríada que defiende precisamente la utopía de un espíritu festivo y el carácter creativo de la locura. Las tres son, en gran medida, herederas de la tradición medieval de las fiestas de locos, en que se

[23] Hay variantes: "En ser algo loco un día al año, hay poco daño"; "Un día en cada año, ser loco el cuerdo no es daño" (Martínez Kleiser, 1982: 422).

funden ambivalentemente la inocencia, la humildad, el amor a Dios, la verdad, mientras se juega a engañar al destino.

Una de las proposiciones más duraderas de Erasmo es su exaltación de la locura inocente como verdadera sabiduría, en detrimento de la sabiduría petulante y dogmática, que —¡esa sí!— es pura insensatez. Supone un ataque frontal contra los convencionalismos, la hipocresía de las tradiciones más veneradas. La obra de Erasmo es una parodia en que la Locura juega a sembrar la incertidumbre, ora criticando, ora alabando ciertas costumbres, de tal manera que el lector tenga que decidir sobre la necedad o la bondad de estas. Pero por encima de todo, el texto entronca con el tópico del mundo al revés. La divisa "haz lo que quieras" de los habitantes de la Abadía de Théleme, en el *Gargantúa*, está inspirada, sin duda, en los comportamientos carnavalescos populares, muy especialmente los de la celebración invernal. Así, las fiestas de locos tienen una dimensión utópica, porque cuestionan el mundo desbaratando los convencionalismos. Creo que Tomás Moro, Erasmo y, sobre todo, Rabelais (como en nuestro país Lope, Cervantes o Quevedo) se inspiraron en ciertas lógicas festivas populares para sorprender. Lo que los estudiosos han llamado la *técnica del bluff* (Bowen, 1972) —el uso de la ambigüedad y la paradoja para desconcertar al lector— bebe, creo, directamente de ciertas representaciones festivas y rituales populares. Las danzas de locos y otros comportamientos festivos carnavalescos del invierno ahondan en la riqueza del equívoco para, mediante el efecto cómico que produce, sugerir, siquiera efímeramente, mientras dura la fiesta, un mundo alternativo. Como destaca Bajtin, el mundo carnavalesco propugna una realidad "opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad" (Bajtin, 1995: 16). Es la relatividad de toda verdad, la que representa en el fondo cualquier locura festiva. Frente a la parálisis y el anquilosamiento de la moral dictada desde la Razón o el dogma religioso, las locuras festivas destapan la verdadera naturaleza de las cosas (susceptibles siempre de ser valoradas bajo otros puntos de vista), desparraman ambiguamente los valores y normas, para que cada cual pueda reconstruir —en el nacimiento de la luz divina, cuando comienza un año nuevo— un mundo renovado. "Solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo", escribía con razón Bajtin (*ibid.* 65).

Hoy la locura, más que darnos miedo, casi se ha erradicado de nuestra realidad cotidiana, incluso en el nivel léxico se ha sustituido por "enfermedad mental". Catalogarla solamente como patología es negar su naturaleza de experiencia humana particular y, por lo tanto, también sus virtudes. La psiquiatra y ex ministra canadiense Camille Laurin ha puesto de manifiesto la complejidad de la noción de locura, que no solo abarca el concepto estrecho de enfermedad mental: "Quien dice locura, dice pasión, exceso, fantasía, sueño, derogación o atentado a las reglas, las normas, los consensos establecidos, sinrazón" (Laurin,

1998). Visto así, todos tenemos nuestros momentos de locura, nuestras fobias, nuestros fantasmas y sueños, nuestras frustraciones y nuestros ataques. Las fiestas de locos reconocían la ambigüedad de dichos estados. No solo permitían, por unos días, hacer el loco, dar rienda suelta a esos sueños, sino que, al arrastrar consigo a los poderosos, especialmente a la Iglesia, escenificaba precisamente el mensaje de que todos somos locos, de que el mundo entero es una gran locura.

Permitiendo la inversión de roles, la toma de poder efímera de esos locos por encima de las autoridades tradicionales —incluso el arzobispo— se reconocía cierta virtud visionaria al loco, se le otorgaba un lugar en la sociedad. Dicho de otra manera, los rituales de locos permitían la integración del catalogado como tal, mientras impregnaba a todos de ese carácter, siquiera para experimentar la locura, es decir, la inocencia, efímeramente, en lo cual hallaba un extraño placer el poderoso, sobre todo en épocas de ajustada moral y continua escenificación de la dignidad, el honor, la compostura. Por otra parte, dado el carácter extraordinario de tales días festivos, el rebajamiento ritual de los poderosos frente a los desheredados —locos, niños, simples, tontos— suponía, como ya se ha dicho, la expresión de la opción cristológica por la humildad, y muy especialmente por la humillación como vía para alcanzarla, según recomendaba San Bernardo.

Pocas cosas hay tan fascinantes como adentrarse en una de esas fiestas de locos, especialmente si uno es el loco. Podrá argumentarse que los jóvenes de hoy hacen mucho el loco. Nuestra sociedad del ocio propugna un ocio trepidante, a través fundamentalmente del consumo. Hablar ahí de locura festiva no solo es una banalización de la misma, sino un profundo desconocimiento de las connotaciones ambivalentes, medio diabólicas, medio divinas, que ha tenido durante muchos siglos la locura. En nuestra sociedad, sobre todo en la calle, la locura no ocupa un lugar visible. La paradoja estriba en que mientras se exaltan los derechos individuales, muy especialmente el derecho a la diferencia, se oculta, se aísla, se margina a aquel que se desvía más allá de lo que nuestro mundo considera saludable. El que es un poco diferente es etiquetado de original. Tiene personalidad, siempre y cuando a esa diferencia —típicamente en hábitos cotidianos, vestimentas, etc.— le acompañe algún capital social, cultural o económico (Bourdieu, 2000) que legitime su elección. Así, cierta locura, en el sentido de extravagancia, puede interpretarse incluso como un signo de distinción, o convertirse en una moda. Ese es básicamente el punto de vista del antropólogo Bernard Arcand. El mito individualista que se gestó a raíz de la Ilustración propugna que cada cual debe formarse a sí mismo, como un ser único. Nuestro mundo parece habernos librado de la obligación de la normalidad, aunque acaso ha desarrollado mecanismos más eficaces que nunca para apartar a los anormales, esos que están en las cárceles y manicomios, habida cuenta de que carecen de función y sentido en un mundo en que la búsqueda de la verdad se hace a golpe de Razón, y lo trascendental no ocupa ya un lugar

preferente.

Los locos ya no son lo que fueron en la Edad Media, al igual que no se hace el loco como antes. Las locuras de las estrellas de rock, de los futbolistas famosos, del último invitado a un *reality show* convertido en personaje público, son locuras de nuestra época, disfrutadas generalmente a través del consumo, legitimadas por el estatus económico o el que es otorgado por los medios de masas televisivos, y puestas en escena individualmente. Siguiendo la lógica de nuestro tiempo, el *famoso* —arquetipo de nuestro tiempo, como en otros existió el caballero o el cortesano— lleva a cabo la *performance* de locura y el público la consume en revistas y programas rosas de televisión. Como ocurre en la sociedad del espectáculo, unos actúan y venden, mientras otros consumen y compran. Frente a estos simulacros, las locuras de las fiestas, en que cualquiera puede hacer el loco y aceptar unas locas normas por unos días, permite la indagación colectiva y gratuita de un mundo alternativo en que todo el mundo se ve arrojado a este torbellino que no deja títere con cabeza.

"Los locos hacen la fiesta y los cuerdos gozan della", dice el refrán que recoge Gonzalo Correas en 1627 (Correas, 2000: 472). Es un goce que exige la participación, que te arrastra para invertir la posición de las normas, mientras se coopera efímeramente para tintar el mundo con otros colores. La ambigüedad, la ironía y la polisemia han sido las mejores armas para su eficacia *performativa*, para el múltiple uso que le han dado clérigos y laicos, y también la garantía para su pervivencia hasta bien entrado los tiempos modernos tras el Siglo de las Luces. La fortuna de que haya siempre varias maneras, incluso opuestas, paradójicas y extravagantes, de arrojar luz sobre el mundo y de que la riqueza humana consista fundamentalmente en la variedad de formas de afrontar las mismas situaciones —la muerte, el miedo, la injusticia—, no garantiza la persistencia de las mismas tácticas, en este caso festivas, pero sí podría sugerir la pertinencia de que los que se dedican al patrimonio etnológico considerasen la locura festiva como un bien a salvaguardar, aunque tal vez —afortunadamente— esta no se deja administrar y gestionar fácilmente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arlt, W., 1970, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 vols., Colonia: Arno Volk Verlag.

Autoridades, Diccionario de la Lengua Castellana, llamado de..., 3 vols., 1990, Madrid: Gredos.

Bajtin, M., 1995, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

Bourdieu, P. 2000, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bowen, B. C., 1972, *The age of bluff. Paradox and ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urabana, Chicago, Londres: University of Illinois Press.
Braga, M. de, 1981, *Sermón contra las Supersticiones Rurales*, Barcelona: Ediciones El Albir.
Brant, S., 1998, *La nave de los necios*, Madrid: Akal.
Brisset Martín, D.E., 1988, "Fiestas y cofradías de Inocentes y Ánimas, en Granada. Análisis de las fiestas de Granada (6)", *Gazeta de Antropología*, 6.
Ciudad, R., 1987, "El baile de las ánimas de Almedina (Ciudad Real)", *Actas de las III Jornadas de Etnología de Castilla La Mancha*¸ Toledo: JCMM.
Clarín, L. A., 2005, *Obras completas*, vol. II, Madrid: Aguilar.
Consueta de ceremonias y gobierno de la S. I. Catedral A.y M. de la ciudad de Granada¸ 1819, Granada.
Corominas, J., Pascual, J.A., 2000-2002, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vols., Madrid: Gredos.
Correas, G., 2000, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Madrid: Editorial Castalia.
Covarrubias Orozco, S. de, 1995, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia.
Del Campo Tejedor, A., 2006, "Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestiva invernal", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 61, 1.
—— 2006b, *Trovadores de Repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca: Miletnio, Diputación de Salamanca.
—— 2007, "El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62, 2.
—— 2018, *Elogio de la locura sevillana. Necios, inocentes y bufones en la ciudad de la gracia (siglos XV-XIX)*, Sevilla, Aconcagua.
Del Campo Tejedor, A. del; Corpas García, A, 2005, *El mayo festero. Ritual y religión en el triunfo de la primavera*, Sevilla: Fundación Lara, Editorial Planeta.
De las Casas, fray B., 1909, "Apologética historia de las Indias", *Historiadores de Indias*, I, Madrid: NBAE, XIII.
Denis, P., 1912, *Lettres autographes de la Collection de Troussures*, París/Beauvais : Imprimerie départemental de l'Oise.
Egeria, 1996, *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384)*, Arce, A. (ed.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
Elias, N., 1987, *El proceso de civilización,* Madrid: FCE.
Erasmo, D., 2002, *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*, Madrid: Espasa.
Foucault, M., 2006, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica.
Fradejas, J., 1996, "Fray Hernando de Talavera y el teatro: `el obispillo´", *Epos, revista de Filología*, 12.

Friedberg, A., 1878-1881, *Corpus Iuris Canonici*, Ediptio lipsienis secunda, Pars Prior, Decretum Magistri Gratiani, Pars Secunda, Decratalium Collectionum, Lipsiae.
García Mercadal, J., 1999, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
García y García, A (ed.), 1993, *Synodicon Hispanum*, vol. VI, Madrid: BAC.
Giordano, O., 1995, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid: Gredos.
Gómez García, P. 1992, *Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza*, Granada: Universidad de Granada.
Gose, P., 2004, *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Ritos agrarios y formación de clases en un pueblo andino*, Quito: Abya-Yala.
Harris, O., 1982, "The dead and the devils among the Bolivian Laymi", *Death and the regeneration of life*, Bloch, M. y Parry, J. (comps.), Cambridge: Cambridge University Press.
Heers, J., 1988, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona: Península.
Huizinga, J., 1973, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente.
Infantes, V. (ed.), 1982, *La danza de la muerte*, Madrid: Visor.
Izquierdo, J., 1946, "Cofradías típicas de Pedroñera (Cuenca)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2.
Jacobelli, M. C., 1991, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona: Planeta.
Jovellanos, G. M. de, 1977. *Espectáculos y Diversiones Públicas; Informe sobre la Ley Agraria*, Lage, J. (ed.), Madrid: Cátedra.
Laguna, fr. J., 1779, *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores, y exemplo de virtuosos*, Madrid: D. Manuel Martín.
Laurin, C., 1998, "Préface", *La Danse autour du fou. Survol de l'histoire organisationnelle de la prise en charge de la folie au Québec depuis les origines jusqu'à nos jours*, Wallot, H., Beauport : Publications MNH.
Le Roy Ladurie, E., 1979, *Carnaval. A People´s Uprising at Romans 1579-1580*, Londres: Scolar Press.
Limón, A., 1981, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
Lleó Cañal, V., 2001, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla: Ediciones Libanó.
Luz, M. A.; Prieto, C., 1945, "Palabras más típicas de Palencia", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1 (3 y 4).
Mandly, A., 1996, *"Echar un revezo". Cultura: razón común en Andalucía*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
Mannhardt, W., 1884, *Mythologische Forschungen*, Strassburg: Trübner.
Manselli, R., 1975, *La religion populaire au Moyen Age. Problémes de méthode et d´histoire*,

Montreal : Institut d´Etudes Médiévales Albert-Le-Grand.
Martínez Kleiser, L., 1982, *Refranero General Ideológico Español*, Madrid: Editorial Hernando.
Más y Prat, B., 1885, "Costumbres andaluzas: La danza macabra en las campiñas", *La Ilustración Española y Americana*, 47 y 48.
Massip, F., 1992, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona: Montesinos editor.
Menéndez Pidal, R., 1991, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe.
Minois, G., 2005, *Historia de los infiernos,* Barcelona: Paidós.
Ponz, A., 1791, *Viaje de España,* vol. XVI, Madrid: Ibarra.
Propp, V., 1983, *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona: Bruguera.
Ros, C., 1991, *Sermones del loco Amaro*, Barcelona: RC editor.
Russell, J.B., 1995, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona: Alertes.
Sánchez Herrero, J., 2003, "Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluza durante la Edad Media", *La religiosidad popular I, Antropología e historia*, Álvarez Santaló, C.; Buxó Rey, Mª. J.; Rodríguez Becerra, S. (coords.), Barcelona: Anthropos.
Tabeada, X., 1982, *Ritos y creencias gallegas*, La Coruña: Sálvora.
Tejada y Ramiro, J., 1855, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, vol. V, Madrid.
Thiers, J-P., 1686, *Traité des jeux et des divertissements qui peuvent être permis ou qui doivent être défendus aux Chrétiens selons les règles de l´Eglise et le sentiment des Pères*, París: Dezallier.
Van Gennep, A, 1969, *Les rites de passage*, París: Mouton.
Whitrow, G.J., 1990, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Barcelona: Crítica.

Capítulo II

RELIGIOSIDAD MOJIGANGA
Mamarrachos y locos del Corpus Christi

INTRODUCCIÓN

Dentro de la mezcolanza profano-sagrada típica de la celebración del Corpus Christi ha destacado durante siglos el protagonismo en las procesiones sacramentales de ciertos personajes carnavalescos —zamarrones, mamarrachos, botargas, bojigangas, vejigueros, arlequines, etc.— que representaban, bajo diferentes denominaciones, el arquetipo del loco-bufón. Este texto rastrea las vinculaciones de estos locos fingidos con las fiestas de locos medievales y las locuras festivas del período navideño, así como con las muestras de cierta literatura de locos —en autos sacramentales, entremeses, mojigangas— que encumbran al loco como metáfora de una cosmovisión centrada en la ambigüedad y lo jocoserio. Ni didactismo ni mero entretenimiento aparecen como dos facetas excluyentes, como tampoco están desociadas, especialmente en el Barroco, las representaciones solemnes de las burlescas, lo religioso de lo profano. Lo definitorio del loco es su ambigüedad, medio lúcido, medio tonto, tan culpable por su furia y sus pecados, como inocente en su simpleza y bobería, tan cerca del demonio en su endiablada sinrazón, como de la visión más humana de un Cristo que exaltó a los humildes y desposeídos. Así, la locura se utilizó durante siglos como metáfora para mostrar escenográficamente mensajes teológicos que convivían con los productos de la fiesta popular, la literatura, el juego y la danza, además de servir de válvula de escape frente al rigor moral de determinadas períodos históricos.

En la capacidad al mismo tiempo de divertir y enseñar, de sorprender fantasiosamente y desarrollar antiguas doctrinas igualitaristas con mensajes polisémicos, reside en gran medida el éxito del Corpus Christi. Como los locos fingidos de muchas fiestas invernales, los del Corpus juegan a borrar la delgada

línea entre realidad y ficción, miedo y risa, cordura y locura, escenificando la necedad del mundo y de sus vicios, a la par que se fustiga a los cuerdos y se les hace ver que, aunque fuera de los manicomios, los que sucumben a la avaricia, la ambición y la hipocresía, son los más locos de todos.

LAS LOCURAS FESTIVAS CLERICALES

En el año 1500, el obispo de Burgos, Pascual de Ampudia, denunciaba los desórdenes juglarescos en la festividad del Corpus Christi, a cuyas "deshonestidades" eran aficionados, al parecer, clérigos y laicos:

> Mucha indevocion e otras deshonestidades se nos ha denunciado e fecho saber que se causan e siguen de los juegos e juglares que se fazen en la procesion del dia e fiesta del Cuerpo de nuestro Señor e Redemptor Jesuchristo, e que, por ellos, muchos dexan de oyr misa, seyendo fiesta tan solemne, e que otros comen e beven antes que la oyan, e que por ellos se fazen otras deshonestidades e pecados que no son de dezir; e ni el pueblo ni aun, lo que peor es, la clerezia no va ni esta en la dicha procesion con la orden e atencion e reverencia qual en presencia de tan alto Sacramento se requiere, antes por el contrario con mucha desorden e confusion (García y García, 1997: 254).

Como era habitual en los concilios y sínodos de su época, se permitían las "representaciones honestas", siempre después del Sacramento o acabada la procesión, pero habida cuenta de que "los populares por ver las dichas representaciones no dexan de acompañar la dicha procesion", fray Pascual prohíbe que "se fagan los dichos juegos e juglares" (*ibid.* 255). Las prohibiciones no tuvieron su efecto esperado, como demuestra el hecho de que en posteriores sínodos —en 1533, por ejemplo— se tuvieran que repetir las mismas censuras.

Para comprender la importancia de los juglares y otros personajes carnavalescos en el Corpus, así como la participación activa de miembros de la Iglesia en los jolgorios que acompañaban la procesión, es imprescindible contextualizar el nacimiento y primer desarrollo de la festividad del Corpus en el ambiente religioso de una época, a partir del siglo XIII, y sobre todo del XIV, que coincide con el desarrollo de la teatralidad sacra y muy especialmente de los dramas litúrgicos y escolares. Los dramas litúrgicos constituían escenificaciones de episodios del ciclo de Navidad y de la Pascua, representados por clérigos en las iglesias como parte de las celebraciones litúrgicas. Los dramas escolares estaban basados en relatos del Antiguo y Nuevo Testamento, de la Virgen y en elaboraciones de leyendas y milagros como los de San Nicolás. Unos y otros se influyeron mutuamente. Desde el siglo XI los elementos puramente litúrgicos se

fusionaron con los rasgos profanos, más presentes en los dramas escolares, y así en obras como el *Ludus Danielis* de la catedral de Beauvais, se incluye en una historia del Antiguo Testamento la métrica goliárdica y las melodías de danzas y canciones trovadorescas, que nada tenían que ver con la música gregoriana.

A la par que se generalizaron las predicaciones en lengua vulgar destinadas al cada vez mayor número de laicos que desconocían el latín, la Iglesia se planteó también el uso progresivo de las lenguas vernáculas para sus representaciones rituales y teatrales. A principios del siglo XIV aparecen dramas íntegramente en lengua vulgar, en los ámbitos catalán-occitano, francés y germánico, basados en poemas narrativos de la Pasión recitados por juglares, y en los que ya se dará cabida a motivos pintorescos, incluso cómicos, que se desarrollarán plenamente en el siglo XV (Massip, 1992: 38). En realidad, lo juglaresco había irrumpido excepcionalmente mucho antes. Jean Bodel escribía a principios del siglo XIII en francés el *Jeu de Saint-Nicolas*, en el que mezclaba elementos grotescos en la leyenda religiosa. Pero eran sobre todo las fiestas de los días comprendidos entre la Navidad y la Epifanía, por un lado, así como la Pasión y Resurrección de Cristo por otro, las que aglutinaban desde la Alta Edad Media las mayores manifestaciones de excentricidades cómicas. Cuando desde el siglo XIV proliferaron por toda Europa los autos del Corpus Christi, en los que se incluían representaciones dramáticas realizadas muchas veces por los diferentes gremios de la ciudad, las licencias jocosas en las celebraciones litúrgicas y teatrales de Navidad y Pascua estaban muy arraigadas. A principios del siglo XIII, el papa Inocencio III había intentado prohibir los *juegos teatrales* que se celebraban en los templos, con motivo de las fiestas clericales de Navidad a los Inocentes, y muy especialmente las locuras festivas de diáconos, presbíteros y subdiáconos, entre el 26 y 28 de diciembre (Friedberg, 1878-1881: 452). Parece que estas celebraciones tenían algo de la característica inversión de roles de las *libertates decembricae*, pues —al igual que hacían los niños del coro en la festividad de los Santos Inocentes— los diáconos y subdiáconos usurpaban las funciones y papeles que normalmente desempeñaban sus superiores, como la celebración de la misa. En ciertas catedrales los subdiáconos celebraban sus fiestas de locos (*festa stultorum* o *fatuorum*), en el día de la Circuncisión (1 de enero) o en la Epifanía. Entre las bufonadas e irreverencias, que incluso costaron el exilio a algunos de los clérigos protagonistas, se incluían ciertas representaciones parateatrales burlescas como la *festum asinorum* (fiesta del asno), las elecciones de un obispo de locos (*episcopus fatuorum*) o la costumbre jocosa conocida como *missa fatuorum* (misa de locos), en que se parodiaban las palabras sagradas sustituyéndolas por equívocos báquicos. Los Ordinarios de los siglos XII hasta el XV están llenos de descripciones de estas polémicas fiestas, donde se permitía la efímera escenificación de un *mundo al revés*, en que los subdiáconos se comportaban como locos, los escolares expulsaban a los canónigos del coro, dando entrada a personajes juglarescos que

tiraban inmundicias por el suelo, o repartían bebida y comida entre los escalafones inferiores de la Iglesia, protagonistas por unos días de aquella especie de locura carnavalesca.

Así pues, por la misma época en que arraigaban las procesiones del Corpus por toda Europa, se realizaban en muchas diócesis otras durante las fiestas en torno a la Navidad, en que el clero, a veces disfrazado, se reunía con el pueblo, divirtiéndose con juegos bufos que —aun mereciendo la censura de la jerarquía eclesiástica— siguieron celebrándose durante siglos. En Châlons, por ejemplo, donde se festejaba desde antiguo la *festum baculi* (fiesta del báculo), una variante de la fiesta de locos, se celebraban en 1470 ciertos regocijos clericales en el día de San Esteban (26 de diciembre), que incluían la elección de un *rey de locos*. Este, revestido con los hábitos episcopales y montado en un asno, presidía las diferentes cabalgatas y procesiones burlescas, primero alrededor de la iglesia, después desde el mercado hasta el templo (Prévot, 2004: 207-237). Se sucedían comilonas, cánticos de motetes burlescos, sin que faltaran —según los testimonios de la época— "muecas y contorsiones horribles" de los capellanes en la iglesia, ni el ensordecedor ruido de otros clérigos en la calle tocando oboes, flautas, harpas, chirimías, pífanos, tambores y otros instrumentos. El momento más esperado por el pueblo era la procesión carnavalesca por la villa, en la que unos y otros se divertían con diferentes juegos, como el de pelota (*adventantes simul forum ludunt ad palmam*). El pueblo danzaba y causaba un enorme estruendo chocando entre sí calderos y marmitas de cobre, mientras los clérigos lucían trajes grotescos. Los locos y los bufones parecían reinar por unos días.

Estas y otras manifestaciones de comicidad religiosa, vinculadas a liturgias, rituales festivos y escenificaciones teatrales de los últimos y primeros días del año, tuvieron un enorme impacto en la celebración del Corpus Christi. Aunque con un trasfondo que recordaba las antiguas fiestas paganas y subversivas de las *Saturnalia* en diciembre y las *Calendae* de enero, las fiestas de locos tuvieron un profundo sentido teológico, vinculado especialmente a la elevación de los más humildes, representados en la Iglesia por las órdenes menores (especialmente niños del coro y subdiáconos), razón por la cual se destacaba simbólicamente la humillación de los dignatarios y la exaltación de pastores, niños, simples, locos y, en general, personajes marginales que, con un toque de degradación bufonesca, venían a representar la elección que Cristo hizo desde su nacimiento por los desposeídos. Por otra parte, desde antiguo, había coexistido cierta teología si no de la risa, sí dispuesta a admitir el efecto liberador y catártico que el hombre necesitaba experimentar algunos días del año, para combatir la sacrificada cotidianeidad. Una parte de la Iglesia parecía dispuesta a aceptar las fiestas de locos con el pretexto de una eutropelia que se entendía algo más laxamente de lo que la interpretaba, por ejemplo, Santo Tomás.

Con estas premisas sobre las bondades de ciertas locuras festivas, se aceptó

introducir en los diferentes juegos teatrales innovaciones y exotismos, que conjuraran las frustraciones de una vida monótona, divirtieran, pero también escenificaran ciertas doctrinas, más allá de los episodios y personajes que venían adaptándose de los evangelios apócrifos, *La leyenda dorada* y las obras que desarrollaban una religiosidad más detallista y fantasiosa que los textos evangélicos, mucho más parcos y sobrios. El paso de una sociedad centrada en los monasterios a una sociedad urbana, precapitalista, en la que los artesanos y burgueses comenzaban a ostentar poder, repercutirá también en la teatralidad, ya no centrada en el culto y la recitación de los oficios divinos, ni protagonizada por los propios clérigos, sino dirigida y auspiciada muchas veces por la piedad popular. En la festividad del Corpus Christi se integrarán las antiguas dramaturgias bíblicas, los juegos de mimos y juglares, los personajes mitad serios mitad bufos como diablos y bestias míticas, así como todo un elenco poético-musical que otorgaba al ritual una espectacularidad nunca vista hasta entonces en las representaciones religiosas.

Por los diversos concilios y sínodos de los siglos XV y XVI sabemos que las locuras festivas religiosas siguieron concentradas en tres fechas: los días comprendidos entre la Navidad y la Epifanía, la Resurrección y el Corpus Christi. El sínodo de Sevilla de 1512 prohíbe las representaciones de Navidad, de la Pasión y la Resurrección, al encontrar en ellas ciertas confusiones y excesos que alentaban la ridiculización de los cultos cristianos. En otros documentos conciliares, las "*confusiones et excessus*" denunciados señalan al Corpus Christi, como hemos visto en la compilación sinodal que en Burgos mandó recoger Pascual de Ampudia a principios del siglo XVI. Y sin embargo, estas críticas convivieron con una enorme permisividad, que solo mermó a raíz del Concilio de Trento. Las constituciones sinodales de Burgos de 1503 a 1511 establecen que "no se tangan vyelas en las iglesias o monasterios", ni "se fagan bayles ni danças ni otras cosas de juglares", pero exceptúa de la prohibición a los que se hacen "en la noche de Navidad o la fiesta del Corpus Christi" (García y García, 1997: 237, 254, 335). Según fueron decayendo las manifestaciones de *risus paschalis*[24] en muchos lugares, la Navidad y el Corpus conformaron la pareja festiva —una de invierno, otra de verano— que aglutinó las mayores algarabías religiosas, tanto en el templo, como en las procesiones por las calles. Desde el siglo XV y hasta el XVIII encontraremos similares muestras de alegría desordenada en las dos fiestas religiosas de tinte carnavalesco que no vivirían su lento ocaso hasta el triunfo de la razón ilustrada y lo que Burke (1997: 295-342) ha llamado el *espíritu de la cuaresma*. Tan solo en el siglo XVIII, y aun con muchas dificultades, se acabará de atajar desde el Estado la mayoría de manifestaciones jocosas del Corpus. Por Real

[24] La risa pascual consistía en que el predicador, durante la misa de Resurrección, intentara provocar las carcajadas de los feligreses comportándose como un bufón, todo ello con el pretexto de escenificar la alegría por el renacimiento del Redentor (Jacabolli, 1991).

Cédula de 1780, Carlos III volvía a prohibir, como había hecho en 1772, los Gigantones, Gigantillas, Tarasca y danzas con los que se procesionaba en Madrid durante la celebración del Corpus Christi. La razón es que, al parecer, y con ocasión de dichos figurones y danzas, se acometían "notables irreverencias" e "indecencias" que "solo servian para aumentar el desorden, y distraer, ó resfriar la devoción de la Magestad Divina" (Mandly, 2010: 66-67). Por ello, y con vistas a una celebración con más "gravedad y decoro", se prohibía que se realizaran danzas ni Gigantones "en ninguna Iglesia de estos mis Reynos, sea Cathedral, Parroquial, ó Regular" y se ordenaba que "cese del todo esta práctica en las Procesiones, y demas funciones eclesiasticas" (*ibid.* 67).

ACTUACIONES JUGLARESCAS

Las prohibiciones sobre los excesos festivos venían de atrás. El sínodo de Ávila de 1481, por ejemplo, censura que en los días comprendidos entre la Navidad y los Inocentes, en las misas nuevas "y en otros dias festivales de por el año", se hagan "çaharrones" y "homarraches", además de disfrazarse y otras "muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas de dicho y de fecho, con que nuestro Señor es ofendido" (García y García, 1994: 130). Zaharrones y mamarrachos no son más que tipos histriónicos de juglares, los primeros ya censurados a principios del siglo XIV (en el *Libro de las Confesiones*, escrito hacia 1316 por Martín Pérez) bajo la misma expresión ("los que fazen los çaharrones", cap. CXXXIV), teniéndolos como un tipo de histrión que desarrolla su "ofiçio dannoso" en villas y mercados. Tres siglos después, el diccionario del cordobés Francisco del Rosal, de 1601, da esta definición:

> *Çagarrones*, que otros dicen, çaarrones o çaharrones y çarraones, son figuras ridículas de enmascarados que acostumbran ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras para detener y espantar la canalla enfadosa de muchachos que en semejantes fiestas inquietan y enfadan, y assí, para más horror de éstos, los visten en hábitos y figura del diablo (Menéndez Pidal, 1991: 46).

Es exactamente lo que hacían estos zaharrones, tanto en las fiestas invernales, como durante la festividad del Corpus Christi, aunque en cada lugar tuvieran una denominación diferente.

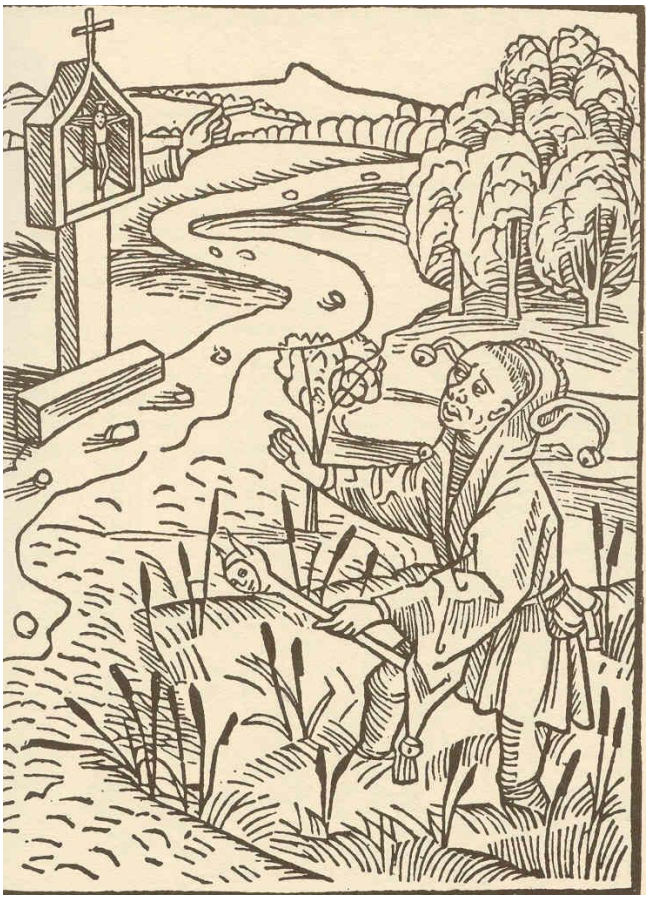
El sínodo de Ávila, que comentamos, se queja también de la intervención de los *homarraches*, del que deriva nuestro actual *mamarracho*, nombre con que en muchos lugares de la Península llamamos a los que van vestidos ridículamente durante diferentes fiestas carnavalescas. Covarrubias pone en el mismo plano a los *çaharrones* y a los *momarraches* o *moharraches*, siendo este último "el que se

disfraza en tiempo de fiesta con hábito y talle de zaharrón; y por la libertad que en un tiempo tenían de decir gracias, y a veces lástimas, se dijeron momarraches" (Covarrubias, 1995: 758). La palabra debía ser bastante reciente cuando se celebró el sínodo de 1481, ya que la primera vez que aparece documentada es en Juan de Mena (1552: 606): "Toma, toma, este diablo, / mételo en el establo, / de aquel que vi en un retablo / pintado por moharrache". Corominas y Pascual (2001, III: 792) demuestran que, como el caso del *zaharrón*, es palabra árabe tomada de *muharráǧ*, `bromeador´, `bufón´, `chusco´, pero vinculada, como ve Covarrubias, a la latina *momo*, `gesto´, `mofa´. El *Diccionario de Autoridades* (1990, II: 588) confirma en su época el uso del vocablo (`moharrache´ o `moharracho´) y lo define como "el que se disfraza ridículamente en alguna función, para alegrar y entretener a otros, haciendo gestos, ademanes y muecas ridículas". Entre los dichos disfraces, irritaban a la Iglesia especialmente los de frailes y monjas, de lo que se queja el sínodo: "los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos habitos" (García y García, 1994: 130). Otro tanto queda confirmado por un pasaje de la *Historia General de Santo Domingo* de Hernando del Castillo (1584: 66): "Y mandaron desterrar y açotar à las mugeres publicas y à los truhanes ò moharraches que para representar comedias de burlas, y chocarrerias, ò para entrar en maxcara toman habitos de frayles, ò monjas, como se vee en las leyes destos reynos". Pero no solo de fraile o monja va vestido el *moharracho*, sino también de diablillo, bufón o loco, como sabemos por el *Quijote*, donde aparece como un personaje carnavalesco, armado con palo terminado en vejigas, con el que fustigaba en sus representaciones a la concurrencia. En "La extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de `Las Cortes de la Muerte´", este se topa con una compañía de farsantes que, en carro y a pie, viene de representar un auto en un pueblo cercano durante la octava del Corpus Christi. Entre "los más diversos y extraños personajes y figuras" del grupo de comediantes, estaban los habituales alegóricos: la Reina, el Soldado, el Emperador, Cupido, el Demonio y la Muerte, pero también personajes grotescos, entre bufón y loco:

> Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bogiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles (Cervantes, 2003, I: 336-337).

Cervantes llama al *bogiganga* o *moharracho*, "demonio bailador de las vejigas" (*ibid.* 337). El palo terminado en vejigas, o cualquier tipo de porra, constituía, junto a los cascabeles, los atributos del loco carnavalesco, y ello en toda Europa,

como puede comprobarse por los grabados de Durero y otros que ilustran *La nave de los locos* de Sebastián Brant, publicada en 1494 en Basilea (ilust. 5). *Zaharrones*, *mamarrachos*, *botargas*, *bojigangas* y otros personajes carnavaleros han pervivido en las diferentes fiestas de locos, tontos, bobos que aún hoy, en los días entre Navidad y Reyes, hacen de las suyas fustigando con palos a los viandantes, aliándose con cuadrillas de ánimas, inocentes y copleros para cantar villancicos satíricos y cometiendo todo tipo de bromas para ponerlo todo patas arriba en esos días de licencia y permisividad[25].



Ilust. 5. Loco con cascabeles y clava.
La nave de los locos (1494), de Sebastián Brant.

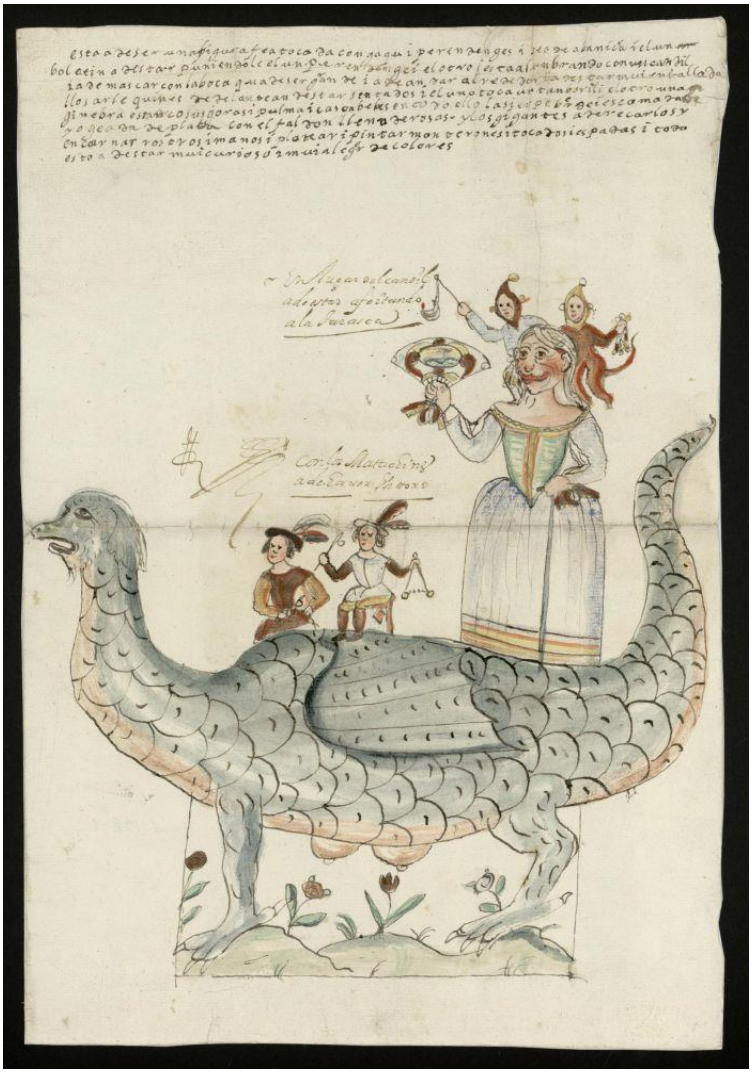
MOJIGANGAS DEL CORPUS

Durante los siglos XV a XVIII los personajes jocosos y ambiguos, estos locos fingidos que hacían de bufones, vivieron un singular esplendor en la

[25] Véase cap. I en este libro.

festividad del Corpus Christi. El *mojigón*, por ejemplo, era personaje imprescindible en el Corpus madrileño. Su propio nombre está emparentado con el *vejiguero* de ciertas fiestas carnavalescas ("moxiga" es variante fonética de "vejiga"). Aparece mencionado ya en un códice que narra cómo en 1482 Isabel la Católica, al día siguiente del Corpus Christi, asistió a una procesión, tras la cual hubo danzas y mojigones (Buezo, 1992: 99-107). El *mojigón* madrileño, con traje estrafalario y esgrimiendo en la mano una vara con dos vejigas de carnero infladas, con las que azotaba a los viandantes, participaba en la víspera del Corpus en una procesión, junto con hombres disfrazados de moros, mujeres de ángeles, un hermoso San Miguel, detrás del cual iban el tamboril, la gaita de la villa y la tarasca. Esta última era una serpiente alada de cartón que, mediante un artilugio de poleas movidas desde el interior, desataba la risa de la concurrencia al arrebatar los sombreros a los viandantes. Dicha comitiva burlesca marchaba por el mismo trayecto de la procesión, avisando a los vecinos de que adornaran las casas. Al llegar a la iglesia de Santa María se realizaba una danza pantomímica en el mismo tablado que estaba dispuesto para el auto sacramental. La pantomima no era más que el envés burlesco de los autos sacramentales, concluyendo con la decapitación de Mahoma por el ángel San Miguel. Al día siguiente, el *mojigón* encabezaba la procesión repartiendo vejigazos a diestro y siniestro, mientras otros, vestidos de moro, danzaban. Tras ellos, los monaguillos, el tamboril, la gaita, la tarasca, la tarasquilla, el tarascón, los gigantillos morunos y un carro en donde iban montados los cómicos que actuarían en el auto. Cerraban la procesión tanto el substrato más humilde —los huérfanos de la Villa— como la clerecía madrileña, los consejeros del Reino, el rey con la familia real y los prelados y grandes de España. Vestidos a modo de arlequín o bufón, los *mojigones* portaban —como otros personajes carnavalescos del invierno— cencerros, rabo y algún instrumento aporreador, con el que no pocas veces se hacían gestos obscenos (ilust. 6).

Catalina Buezo (2005: 11-54) ha rastreado cómo se solapan las diferentes acepciones de la *mojiganga*, nombre que alude por igual a la obra cómica en verso reservada para el fin de fiesta, la compañía teatral compuesta por nueve o diez actores que la representaba, el baile jocoso inserto dentro de las danzas del Corpus, la fiesta burlesca con diablos y danzantes ridículos que se llevaba a cabo generalmente en contextos palaciegos, la mascarada o cabalgata grotesca durante la procesión del Corpus, el personaje central de la misma, y aun, con carácter genérico, cualquier farsa o situación ridícula, en la que uno se burla de otro. Todas —mojigangas callejeras y palaciegas, mojigangas rituales y dramáticas, textos, personajes y fiestas— remiten al mismo mundo carnavalesco que encontraba en el Corpus —junto con la Navidad y las propias Carnestolendas— el mejor contexto para dar rienda suelta a la confusión y al disparate.



Ilust. 6. Boceto de tarasca para el Corpus Christi madrileño (1667).

No hay que olvidar que el disfrute, en el Barroco, radicaba en gran medida en mezclar sorpresivamente literatura, teatro, juego, baile, fiesta, ritual, mitología y religiosidad, mediante géneros híbridos a medio camino entre lo solemne y lo ridículo, la fastuosidad y la degradación burlesca. Junto a los personajes serios, alegóricos (San Miguel y la implacable Muerte), se desenvolverán otros ridículos, para mover a risa. Si los *sots* franceses, los *zanni* de la commedia dell´arte o los *alcaldes bailones* de las mojigangas teatrales esgrimían sus varas fustigadoras para golpear a maridos cornudos y vejetes, la misma lógica satírica les llevaba a correr por las calles golpeando al vecindario durante la procesión del Corpus. Si en el día de los Inocentes se elegía una autoridad burlesca —el obispillo o *episcopus puerorum*— que desempeñaba la dirección de las locuras festivas, en el teatro

breve de los siglos XVII y XVIII encontramos frecuentemente un *alcalde de mojiganga* que ejerce igualmente de loco. En *La burla del papel* (1702), obra de Francisco de Castro, el alcalde afirma que bailó las folías y el cumbé, y se vistió "de mojarra", mientras en otra obra suya de la misma época —*Los titanes*— el alcalde danza como vejiguero, con cascabeles. La caracterización se repite. En el anónimo *Antón Pandero, Gil Sonajas y Mariberro*, del último tercio del siglo XVII, dos diablos negros aparecen con cencerros a la cintura y plumas de pavo a la cabeza. En *La ronda del alcalde* (1668), de José del Villar, el alcalde de mojiganga o alcalde nuevo no puede dejar de danzar alocadamente, mientras dura la música. El moharracho, mojarrilla (diminutivo de moharracho), diablo, espantajo o cualquiera de las denominaciones que se repiten, encarna al loco bufonesco y como tal aparece explícitamente en algunas piezas, como la anónima *Primer intermedio o mojiganga* (1762), en la que el criado sale en camisola, dando brincos, "todo lleno de cascabeles, o vestido de danzante".

Acaso las representaciones teatrales (situadas entre las jornadas de la comedia, o al final) derivan de las farsas callejeras con motes, pero en cualquier caso ambas manejan un mismo lenguaje carnavalesco. Unas y otras compartieron actores y público en un tiempo en que, como ocurría en los autos sacramentales, los límites entre la escena y la plaza pública no quedaban tan claros. Lo mismo aparece la mojiganga en varias obras de Calderón (*El dragoncillo*, *Las jácaras*, *La rabia*, *La pandera*), como en las danzas del Corpus en Sevilla (Sentaurens, 1983: 73), donde divertían al público los mismos personajes burlescos —gitanos, negros, vizcaínos—, que encontramos en los disparatados diálogos villancísticos navideños, que se representaban en los templos y conventos. Y es que, con la excepción del Carnaval, en ningún momento como en la Navidad y en el Corpus gustará tanto la mezcla de lo serio con lo jocoso. En 1664 se publicaba un tomo titulado *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España y diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses representados en esta Corte… recogidos por Isidro de Robles*, en que se ponía de manifiesto que los mejores autores de la literatura española —Agustín Moreto, Quiñones de Benavente, Lope, Tirso, Valdivielso, Francisco de Rojas, Calderón, etc.— habían dedicado sus esfuerzos a obras para festejar los dos momentos más esperados del ciclo festivo. En ellos, la imaginación, los anacronismos y las invenciones no estaban reñidos con los habituales pasajes tópicos de la tradición oral, los evangelios apócrifos y los sermones que los predicadores dedicaban a cada fiesta del año. Como ocurrió con los villancicos y chanzonetas navideñas, las representaciones dramatúrgicas y ritual-festivas de la fiesta del Corpus consiguieron una plasticidad jocoseria que nunca mostró la pintura, la escultura y, en general, la iconografía solemne religiosa. La palabra —tanto en sermones como en obras teatrales—, así como la escenografía ritual y festiva, se hincharon jocosamente en la misma medida en que predicadores y comediantes buscaban la sorpresa, el exotismo, la

magnificencia, incluso el goce. Según una vieja creencia, la fiesta debía rememorar, hacer actual aquello que se celebraba, y servir de ensayo para conocer la felicidad que nos esperaba en el cielo. La misma materialidad que el infierno barroco, pero de signo opuesto, tenía el cielo para el jesuita Gabriel de Henao, quien en su *Empyreología*, publicado en el año 1652, defiende que Dios Padre, Cristo, la Virgen, los ángeles y las almas que llegan al cielo gozarán sensualmente. En el cielo de Henao hay música, incluso danzas celestiales. No es un caso aislado. Otros religiosos hablan del placer de besar y abrazar los cuerpos de los bienaventurados, el canto de las calandrias y los ruiseñores, con ángeles vestidos de mujeres, que incluso lucen una rica ropa interior (Caro Baroja, 1985: 142-143). Hombres y mujeres se divierten con mascaradas, con festines y danzas. Es la otra cara de una religión que creó el purgatorio en que las ánimas se retuercen quemándose, o alentó la creencia en inimaginables crueldades en el infierno eterno. La teatralidad y ritualidad religiosas plasmarán este mundo sensual y tenebroso, al igual que las fiestas populares tenderán por igual al llanto frente a las imágenes de vírgenes, santos o Cristos sufrientes, y a la risa y el goce en ciertos momentos del año, en que la Iglesia permitía que ambos se mezclaran. Es una concepción del mundo —una *Weltanschauung*— tan dicotómica como ambigua, que en gran medida singulariza aún la religiosidad de los pueblos del sur de Europa, y que no siempre ha sido comprendida.

Hoy nos parece extraño que lo sagrado conviva con lo profano, lo burlesco con lo solemne, pero entre los siglos XVI y XVIII esta mezcla de opuestos impregnaba por igual las manifestaciones artísticas laicas y sagradas, habida cuenta de que unas y otras se revolcaban en la misma arena: la plaza. Fueron frecuentes los dramaturgos que compaginaban las obras piadosas con las bufonescas. El auto sacramental representaba más el lado solemne de la fiesta, la mojiganga la cara burlesca. Los autores conocían la lógica de ambos. Manuel de León Merchante (1626-1680), capellán de Palacio y comisario del Santo Oficio, escribía por igual poemas religiosos y profanos, y en los dos tiene notables muestras de creaciones más o menos irreverentes. Hoy extraña que el Maestro León —como se le conocía en su época— se atreviera a escribir 66 cartas, presuntamente dirigidas por su autor a una prima suya, monja, repleta de alusiones picantes y chistosas, tanto que quien se ha acercado a su estudio, no duda en calificarle de "entremesista-bufón" (Huerta Calvo, 1985-186: 698). Era capaz de describir un auto de fe con bromas macabras, dedicar un "Villancico en metáfora del Auto General de Fe", y hacer burla por igual de los condenados y los ministros, entre los que él mismo se incluía. Basta leer su mojiganga de Carnestolendas titulada *Los motes* (1667), representada ante Carlos II, para comprender el amor por la comicidad por parte de reyes y pueblo, de laicos y religiosos. Unos y otros jugaban a romper las barreras sociales divirtiéndose con bobos y locos fingidos, que pataleaban sobre las convenciones asfixiantes. Tanta

fama de bufón podía tener el compositor de mojigangas y entremeses, como los cómicos que los representaban, cual fue el caso del célebre Cosme Pérez, alias Juan Rana, quien alardeaba de que "con mis boberías, / sentencias suelo decir" (Huerta Calvo, 1985-86: 700). Escribe Rainer Hess (1976: 247-248):

> En el tipo del bobo y del *fol* pueden leerse los más importantes fenómenos cómicos del drama religioso: la comicidad profana y la comicidad religiosa. En la comicidad profana es el tipo gracioso y chistoso, el bufón, en los dramas de Francia, España y Portugal, y en su condición de tal toma a su cargo asimismo, en los dos últimos países, la función del intermediario entre el acontecer religioso y el público, haciendo el papel del ignorante.

Posteriormente el bobo adoptará otros papeles: el campesino, el criado, incluso el alcalde. Además del pastor bobo, al antiguo *fol* dará paso a otro arquetipo bufonesco: el sacristán, "personaje obligado en las castizas representaciones del Corpus español a las que aporta la usual rechifla del estado, costumbres y saberes clericales que las fiestas del obispillo, el *Festum Asinorum* o *Stultorum* habían difundido por todo el Occidente" (Asensio, 1971: 20). Eugenio Asensio establece una relación equivalente entre el *hisopo* que el sacristán enarbolaba y la *marotte* o cetro de bufones, que derivaría más tarde en el *matapecados* con que se resolvían los finales a palos de los entremeses. Acaso el báculo al que se referían las fiestas de locos medievales, como en la *festum baculi*, tuviera su continuación en estos palos mojigangos que aparecían en las fiestas navideñas y del Corpus.

RELIGIOSIDAD MOJIGANGA

Naturalmente, un sector importante de la Iglesia condenó los entremeses, las mojigangas, las procesiones bufas del Corpus y la algarabía en los templos. Y sin embargo, durante los siglos XVI y XVII, y aún en parte del XVIII, la vieja idea de la eutropelia pervivió entre los religiosos para si no legitimar, sí al menos consentir aquellos divertimentos teatrales, sobre todo si guardaban un fin piadoso o si, aunque con abigarramiento y fantasía, trataban de escenificar la intrincada teología de la época. Y es que la comicidad, la agudeza y el ingenio como valores del buen cortesano y el hombre de letras, impregnaron también la clerecía. En muchos cuentecillos del siglo XVI aparecen clérigos y predicadores que salen airosos de sus lances gracias a su ingenio. Hay "frailes humoristas" (Paz y Meliá, 1964: 252) y otros que muestran "su agudeza ordinaria" (*ibid.* 255). La espectacularidad desenfadada y el sincretismo profano-sagrado del Corpus fue aprovechado por multitud de clérigos para ganarse la vida aportando su toque de

excentricidad, al menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, tal y como satiriza el Padre Isla en su *Fray Gerundio*. En una época superpoblada de clérigos que competían entre sí, algunos participaron de la estética barroca con unos sermones que interpretaban el Corpus más con imaginación y retórica, incluso con humor chabacano, que con fidelidad a las Escrituras. Se buscaba explícitamente la sorpresa, la ingeniosa metáfora, el juego de palabras, la mezcla profano-sagrada, incluso lo jocoserio, acorde con el espíritu literario de la época. En carta que prologa el *Fray Gerundio*, el canónigo Don Juan Manuel de Santander y Zorrilla recuerda a fray Juan de Pineda, el cual satiriza a estos predicadores en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, publicado en 1589, llamándoles "predicadores de las Alpujarras, enjertos de toledanos, con romance nuevo de Mandinga o Moscovia, que echan un estomaticón de alquermes y un emplasto de médulas con que más empalagan a los cuerdos que si los embutiesen de chicharrones" (Isla, 1995: 182-183). En 1603, el maestro Bartolomé Jiménez Patón escribe en su *Elocuencia española en arte*, que él mismo ha sido testigo, cómo

> predicando cierto predicador de los de este jaez, ciertos caballeros mozos, más amigos de chocarrerías que de doctrina devota, en sabiendo cuándo y dónde predicaba, hacían llevar con cuidado sillas, diciendo que no había comedia más barata que oír a aquel predicador, ni truhán Velasquillo más de valde (Jiménez Patón, 1993: 122).

Como "bufones" calificaba fray Tomás Ramón (1636: 324) al tipo de predicadores que ponían más empeño en florear los sermones que en atenerse a la letra de las Escrituras. Y en el siglo XVIII los ilustrados se burlan muchas veces de cómo los clérigos tomaban el púlpito con el mismo ánimo con que un bufón subía al escenario. José de Rada cuenta cómo en una de las más célebres catedrales de España,

> en la octava del Corpus subió al púlpito, en presencia de su ilustrísimo prelado y de su venerable cabildo, uno de aquellos predicadores que no han formado una idea de la alteza de su ministerio y dio principio a su exordio con este vulgarísimo refrancete: "Media vida es la candela; pan y vino, la otra media". El celosísimo prelado, enardecido al oír semejante despropósito, le dijo: "Bájese, padre, que, para predicar así, más vale que no se predique" (Isla, 1995: 161).

La crítica del uso de la palabra sagrada para ganarse el aplauso y el pan es tan antigua como la propia Iglesia, y hay satíricos ejemplos en los *Cuentos de Canterbury* o en *La nave de los locos* de Brant. Pero acaso nunca como entre los siglos XVI y XVIII hubo tal cantidad de clérigos participando de la estética fantasiosa y

jocoseria en las manifestaciones religiosas externas, como también en ninguna otra época constituyeron estas manifestaciones (sermones, comedias, villancicos, bailes, procesiones, etc.) una auténtica moda, común a los distintos estamentos y clases sociales.

Ni el Concilio de Trento, ni los sínodos provinciales postridentinos, ni la publicación de libelos y sermones que intentaron la reforma de las costumbres clericales, lograron del todo erradicar de iglesias, conventos y plazas la alegría desbordada de los días en torno a la Navidad y el Corpus. Cierto es que en la segunda mitad del siglo XVI fue desapareciendo la participación de los propios clérigos en los autos de Navidad, Inocentes, Reyes, Resurrección y Corpus Christi, y que a lo largo del siglo XVII se acabaron de sacar de las iglesias muchas de estas representaciones, que venían siendo puestas en escena por comediantes. Pero, sin embargo, la comicidad siguió desparramándose en las chanzonetas y villancicos burlescos de Navidad y en las procesiones mojigangas del Corpus. Los viajeros se acordaban de recalcarlo. El francés A. Jouvin, por ejemplo, publicó en 1672 una obra en ocho volúmenes titulada *El viajero de Europa*, en cuyo segundo tomo aparecen las noticias sobre España: "No tienen escrúpulo en los días de grandes fiestas de ir a las iglesias con tambores, flautas, tamboriles y castañuelas, donde bailan como si fuera en un teatro; a imitación, dicen, de David, que tocó el arpa en las iglesias" (García Mercadal, 1999, III: 582).

El episodio de la locura de David delante del arca fue un motivo muy popular en el Renacimiento y el Barroco, tanto en los sermones como en la literatura laica. Baste recordar *El Arpa de David* de Antonio Mira de Amescua (1574-1644). Usada con fines teológicos, la metáfora del loco y la locura para reclamar una alegría desbordada en determinados días, era mucho más antigua. San Jerónimo, uno de los cuatro doctores originales de la Iglesia latina, en su comentario a Zacarías expone una interesante concepción de la risa, que servirá en la Edad Media para reclamar los aspectos más lúdicos de la fiesta.

> Que se llenen las calles de la ciudad con niños y niñas jugando. Eso pasa cuando la ciudad goza de seguridad y paz profunda, de tal manera que los juguetones celebran juntos la alegría de la ciudad con juegos y danza. Por lo cual está escrito: "Y las hijas de Judá exultaron y se alegraron a causa de tus juicios, O señor". Cuando oyen del Apóstol: "Alégrate, de nuevo te digo alégrate", revelan el gozo de sus almas con movimientos corporales, y en alegres bailes han de decir como David: "Saltaré y jugaré en frente del señor".[26]

La alegría por el gozo divino se representa aquí con danzas y saltos

[26] *Comentariorum in Zachariam Prophetam ad exsuperim Tolosanum episcopum libri duo*, 8, en Migne, *PL* 25: cols. 1415-1542.

mundanos ("*gestu corporis*" y "*tripudiante saltatu*", escribe San Jerónimo), de la misma manera que las fiestas de locos eran identificadas en el siglo XII igualmente como *tripudia*. En su *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault muestra cómo durante el fin de la Edad Media y el Renacimiento la locura pasa a ocupar un lugar central en las reflexiones teológicas, debido fundamentalmente al estatus ambiguo del demente. Pero es en el Barroco cuando proliferan una literatura y una dramaturgia del loco, que al menos en España tendrán en el Corpus Christi un contexto privilegiado. Defendía en 1614 el maestrescuela de la catedral de Toledo la legitimidad de los autos sacramentales en la iglesia, en su polémica contra la mayoría de los canónigos de la catedral que querían prohibirlos, alegando que las danzas y el teatro no eran más que una demostración de la humildad y la alegría interior, como la de David cuando bailando delante del arca "juzgó por acto de humildad hazerse loco delante del Señor" (Martínez Gil, 2006: 966). El argumento debía de ser habitual en la época, pues en el siglo siguiente, fray Gerundio de Campazas discurre de la misma manera, para en su primer sermón buscar las *circunstancias* y *concordancias*[27] apropiadas con que hablar de los danzantes de la procesión y el auto sacramental: "Para los danzantes tenía la danza de David delante del arca del Testamento, que sale en todas las danzas del Corpus" (Isla, 1995: 589). Con las suficientes dosis de retórica, cierta concepción de locura santa servía para justificar las locuras festivas del Corpus y de la Navidad. Así, en 1676, aún se cantaba en el convento de la Encarnación el villancico (Bravo-Villasante, 1978: 73):

> De la Nochebuena, dizen
> sus católicos devotos,
> que no son cuerdos, los que
> no se alegran como locos.

Este razonamiento, incluida la alusión a la devoción loca ("atención a los locos, / que esta noche son ellos / los más devotos", *ibid.* 73-75), implica una visión específica tanto sobre el estatus y el propio lugar en el mundo de la Iglesia, como sobre la alegría que debía invadir los espíritus cristianos en ciertas celebraciones. No por casualidad, el amparo de estas representaciones y personajes carnavalescos, en la Navidad y en el Corpus, vino de la mano de aquellos sectores de la Iglesia (franciscanos, por ejemplo) más afines a ensalzar el ejemplo de un Jesucristo que prefirió no solo la compañía de los pobres pescadores, frente a los fariseos, de los simples y humildes, frente a los

[27] "Hallóle fácilmente donde le encuentran todos, que es en las *Concordancias de la Biblia*, sin más trabajo que ir a buscar por el abecedario la palabra latina que corresponde a la castellana para la cual se desea algún texto, y aplicar cualquiera de los muchos que hay en la Escritura, casi para cada una de cuantas voces se pueden ofrecer" (Isla, 1995: 586).

poderosos, sino —como defiende Erasmo en su *Elogio de la Locura*— también de cierta alegría inocente representada arquetípicamente en los niños, bobos y locos, diferente desde luego de la *alegría espiritual* a la que se referían otras autoridades de la Iglesia.

Ha existido una apología de la alegría festiva, que por escasamente conocida y finalmente vencida en el propio seno de la Iglesia por los partidarios del *valle de lágrimas*, no dejó de ejercer su influencia durante todos los siglos de la cristiandad. Precisamente en aquellas épocas en que la Iglesia más ha endurecido su *pastoral del miedo* —con infiernos, purgatorios y demonios—, los laicos, en sintonía con ciertos sectores clericales, han representado lo más oscuro y tenebroso de la teología con personajes ambiguos, acaso para mermar el miedo y escapar de la frustración de las épocas de mayor rigor moral. El tipo de diablo cojuelo, el demonio bobo, el loco risible, protagonizarán el teatro y la ritualidad ridícula de las mojigangas, pero también algunos autos sacramentales. Algunas obras mostrarán sobre todo el lado risible de la locura: el loco-bufón, mientras que otras utilizarán al loco para satirizar los vicios de los diferentes estamentos y la locura de un mundo dominado por los pecados. A veces se ensalzará la ambigüedad de la locura, medio sabia, medio tonta, como plantea el *Elogio de la Locura* de Erasmo; en otras ocasiones se seguirá la estela pedagógica de *La nave de los locos* de Brant, con unos locos-necios presentes en todos los estamentos.

LA AMBIGÜEDAD DEL LOCO

Si en la Alta Edad Media el loco es, sobre todo, un sujeto ridículo que como antihéroe debe provocar en el auditorio sentimientos de rechazo, a finales del Medievo y en el Renacimiento su figura se alza, sin salir nunca del carácter ambivalente de su estatus medio insano, medio lúcido, como *loco sabio*, incluso como *loco santo*. Varias obras relanzan esta concepción ambigua de la locura, para defenderla al menos en una cara que nunca había sido olvidada por el pueblo y un sector de la Iglesia en sus locuras festivas. Erasmo asumirá el sentido tragicómico de la locura festiva para presentar al mismo tiempo las varias facetas de la estulticia. "No toda locura es calamitosa. […] Hay, pues, dos especies de locura: una es la que las crueles furias lanzan desde los infiernos, como serpientes, para encender en los pechos de los mortales el ardor de la guerra, o la insaciable sed de oro, o un amor indigno y funesto, o el parricidio, el incesto, el sacrilegio o cualquier otra calamindad" (Erasmo, 2002: 109). La otra, representada por la propia Locura que protagoniza la obra, es digna de ser deseada en grado sumo por todos, y "se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón, que libera al alma de cuidados angustiosos y la perfuma con múltiples voluptuosidades" (*ibid.* 109). La dualidad de la locura remite, incluso en el plano semántico, a una polaridad que los médicos usaban para definir a los dementes

ingresados en las casas de locos: por un lado el *loco furioso*, maníaco, violento, peligroso, internado en el hospital a veces después de haber cumplido parte de la pena en la cárcel o las galeras; y por otro el pobre *loco inocente*, el *melancólico*, *bobo* o *simple* —según terminología de la época— en el fondo inocuo y aun simpático en su inocente bobería.

Ilust. 7. Detalle de *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505), El Bosco.

El Bosco, Brueghel, Durero o Holbein pintarán con el pincel o el lápiz esta ambivalencia, utilizando al loco como metáfora satírica de la estulticia humana. En *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505) (ilust. 7), el Bosco retrata a un falso cirujano (con un embudo en la cabeza), que extrae de la cabeza de un campesino un nenúfar, símbolo de la lujuria, mientras un clérigo, que probablemente ha auspiciado la operación, se aferra a su pichel de cerveza. En otro de sus cuadros —*La nave de los locos* (1490-1500)—, un grupo de clérigos y

laicos pecaminosos se divierten jugando, tocando el laúd y cantando, mientras un loco bufonesco permanece sentado, ignorando la escena, como si se satirizara la mayor necedad de los que no aparecen explícitamente como locos (ilust. 8).

Ilust. 8. *La nave de los locos* (1490-1500), El Bosco.

Brant había publicado su *Narrenschiff* en 1494. El loco, el necio y el bobo cobrarán protagonismo también en los dramas litúrgicos y en el teatro, con sermones chuscos como el *Sermon joyeux et de grande value à tous les fous pour les montrer à sages devenir*, de 1489. El *Elogio de la Locura* de Erasmo sale a imprenta en 1509. En medio siglo se enarbola la figura del loco, en textos profanos hechos para divertir y otros de clara vocación pedagógica, de eclesiásticos moralistas

como Brant. La comicidad y la ambigüedad satírica destronan a la muerte medieval, lúgubre, horrorosa, susceptible solo de provocar miedo, nunca risa, en tiempos de pestes y guerras. Es, claro está, el espíritu optimista del Humanismo. La iconografía del loco se hará amplísima y polisémica en los siglos XVI y XVII. Es precisamente esta multiplicidad de sentidos la que desborda el estrecho margen que la Iglesia había dejado a las representaciones góticas de la locura. Dentro de esa plurisignificación del loco, en las fiestas del Corpus aparecerán tanto locos bufones como otros de índole patética.

El hospital de los locos[28], un auto sacramental de José de Valdivielso publicado en 1622, presenta la casa de locos como un microcosmos donde se purgan todas o las principales locuras del mundo. Los locos de Valdivielso son primitivos, casi medievales. El argumento es la caída del hombre, arrastrado y cegado por los pecados capitales, su arrepentimiento y perdón divino. Luzbel (Lucifer), Gula, Carne, Invidia aparecen representados como dementes, huéspedes del manicomio. Con ellos están también Mundo Imaginativo y Género Humano, alegorías también con traje de locos, que representan al soberbio y al pecado original. A ellos se les opone la Razón, que intenta evitar la caída del Alma. La Locura aparece desde la primera escena "de loco, con un bastón y llaves en la mano, como alcaide de locos" (Onrubia, 1970: 163).

Aunque la referencia al "alcaide de locos" remite a los diferentes reinados de locos (como el *episcopus stultorum* medieval), la Locura de Valdivielso se aleja de la ambigüedad de dichas autoridades burlescas. El fraile toledano hace aparecer a la Locura como la portera[29] del hospital de los locos, de ahí sus llaves. Es un personaje débil, supeditado a la Culpa —rector del hospital— a la que sirve con devoción, y que junto con el Deleite y el Engaño forman la tríada de personajes pecaminosos principales. Los locos de Valdivielso ejecutan algunas de las danzas tomadas por libidinosas en su época —la zarabanda, la chacona, el saltarelo—, y lo hacen como representación de sus pecados. Son soldados del "ejército infernal" (v. 495), prisioneros de sus propias miserias, cada cual de su mal (vv. 427-428). Es la versión más censuradora e inequívoca de la danza de locos.

En la escena XIII, salen los locos haciendo de las suyas: Lucifer con un tambor cantando "¡Tápala, patan, tan, tan! / Guerra, guerra, guerra / al cielo y a la tierra!" (vv. 516-518); la Gula comiendo; el Mundo montado como un loco infantil sobre un caballo de caña; la Carne con su guitarra: "Todo el mundo tras mí llevo: / ¿qué más quiero? ¿qué más quiero?" (vv. 523-524). La Invidia resume el cuadro bruegheliano:

[28] Seguimos la edición de Onrubia, J., *Trece Autos Sacramentales*, Barcelona: Brugera, 1970, págs. 163-206.

[29] También Lope en *Los locos de Valencia* hace aparecer a un *portero de locos* (Pisano), personaje que realmente existía en estos hospitales.

Mirad al necio Luzbel
dando voces, como loco;
y esotro, necio no poco,
padre del que mató á Abel;
y allá el borracho glotón,
que siempre de hambre se muere;
y la bellaca, que aún quiere
herir a este corazón;
y el Mundo, con sus penachos
haciendo muy del galán;
¡y están todos, como están,
muy de mañana borrachos!
(vv. 587-598)

Todos se divierten con la fiesta y la danza de locos, repitiendo el estribillo "muy de mañana borrachos", hasta que la Locura irrumpe "con el azote" (escena XIV). Cuando pasa el baile, el Alma queda encerrada, encadenada, "con acciones de loca" (escena XVIII). Solo el ángel viene a liberarla, previo su arrepentimiento. La Sabiduría será su médico divino y la botica, "la Iglesia, / llena de drogas divinas" (vv. 979-980). Hasta el propio San Pedro ha de pugnar contra los locos y la Culpa, que al final muestra su verdadera naturaleza: es el demonio. El propio Cristo aparece en la última escena, y hace volver a los locos al hospital.

Es *El hospital de los locos* una muestra de los locos pecaminosos, diabólicos, iracundos, que acechan para arrastrarnos a las tinieblas con su danza de locos, muy en la línea de *La nave de los locos* de Brant. Pero las procesiones y obras teatrales del Corpus serán protagonizadas también por locos mucho más mojigangos y ambivalentes, en una especie de festival de la locura que no solamente tiene un sentido inequívoco de censura de la locura del mundo, sino que reconoce el placer de ser arrastrado jocosamente por ella, mostrando la doble faz de toda realidad y haciendo parecer a los cuerdos más locos que los encerrados. En el entremés de *Los locos*[30], escrito por Francisco de Monteser en 1660, las locas y los locos cantan en el Hospital General una coplilla, la mitad "triste", según anota su autor, y la otra mitad "alegre". Blas y Alexo, los dos cuerdos que vienen a ver a los locos, reconocen la locura de aquellos, porque son capaces de "cantar alegre y triste / casi a un tiempo". La música es la cura de estos locos, "lo que más los amansa", dice la madre de los locos. Como en tanta literatura y fiestas de locos, estos encarnan los vicios que son satirizados. Un señor "dado a la gala", otro adulador, una hidalga vanidosa y otra señora que por introducirse en la Corte se mete a jugadora de cartas, conforman el cuarteto de

[30] Reproducido en Huerta Calvo (1985-6: 713-722).

locos sometidos a sátira. Pero de la burla no se salvan los dos cuerdos. Ahí está la gracia del entremés. También ellos han venido a la Corte a "acompañar las jornadas" con el Rey, a pesar de no haber sido invitados. Para estar a la altura, Blas se presenta con caballo, adarga y vestido con lentejuelas de oro. "Que es loco, y en que se rían de usted su dinero gasta", sentencia la madre de los locos. "¡Vaya el loco!", exclaman al unísono los dementes internados. Por su parte, Alexo ha sustentado durante dos meses a Blas en la esperanza de que, tras su visita a la Corte y convertido aquel en corregidor, acaso pueda hacerle nombrar por lo menos alguacil mayor. "¡Vaya el loco!", sentencian de nuevo los dementes. Encerrados los dos cuerdos, la madre de los locos manda que los cuatro canten y bailen:

> Ahora hazedles
> el festejo que es usanza.
> Valladolid por Castilla
> hable aquí en forma de dança.

Con la danza de los locos finaliza el entremés, que como en tantas otras piezas se recrea en el equívoco cuerdo-loco. Los dos cuerdos son si cabe más locos que los ingresados en la Casa de los Locos, pues estos son conscientes de las razones de su locura, como ellos mismos se encargan de explicar, mientras que Blas y Alexo lo ignoran. "Caben todos aquí dentro?", pregunta Blas cuando Alexo le muestra la Casa de los Locos. "No todos —sentencia aquel—, que sueltos andan los más".

Los locos de autos sacramentales, mojigangas y entremeses, procesiones solemnes y chusqueras, se moverán desde la intención moralizante y ridiculizadora, al mero divertimento grotesco, no faltando en el Corpus ejemplos de uno y otro tipo. A veces predominan los primeros, como en el *Entremés del Comisario de Figuras* (1631) de Castillo Solórzano, en el que dicho comisario va imponiendo el capirote de loco a los diferentes personajes: una dama caprichosa, un caballero presuntuoso, un poeta culto, etc. El loco es también a veces el que se encarga de desvelar la locura del que está fuera, entre los cuerdos, y muy especialmente entre los moralistas, laicos y sobre todo clérigos, que en su hipocresía son vituperados como los más locos de todos.

Los mismos personajes y escenas que pueblan el teatro cómico profano, aparecerán también en el teatro religioso, en las procesiones, en los bailes y fiestas del Corpus. En los autos sacramentales, como en las chanzonetas y villancicos navideños, se representarán danzas de locos que no diferían mucho de las que llevaba a cabo el pueblo en determinadas épocas del año dadas a las inversiones carnavalescas. Así, en el entremés *El Doctor Rapado*, de Pedro Morla, el baile de locos se remata con una copla que se repetía habitualmente en las

danzas de locos y matachines del Corpus Christi (Cotarelo y Mori, 2000: 217b):

> ¿Que no tenéis vos
> calzas coloradas?;
> ¿que no tenéis vos
> calzas como yo?

Una variante de esa misma copla la encontramos en el baile de *Los locos de Toledo*[31], cuyos locos —como alguno de los que aparece en el *Elogio de la locura* de Erasmo— se creen condesas, emperadores o emperatrices. De la misma manera que campan los simples, bobos y locos graciosos en los diferentes géneros teatrales del Corpus, aparecen mojarrillas, arlequines, bufones y vejigueros en sus procesiones. Unos y otros no son más que representantes de una manera bifronte de ver el mundo.

CONCLUSIÓN

En el Barroco, el loco es el rey de la ambivalencia, ora vicioso, pecador, peligroso, ora inocente, bobo, gracioso. Como bufones los dibujaron los grabadores que ilustraron *La nave de los locos* de Brant y como *arliquines* aparecen sobre la tarasca del Corpus madrileño en el Proyecto de Mateo Barahona, de 1657 (ilust. 9). Locos fingían ser los subdiáconos medievales en su fiesta del asno, y a un asno danzante junto con negrillos ponía a bailar sobre la tarasca Gaspar de Olivares en su proyecto para el Corpus madrileño de 1663. Con orejas de burro, cascabeles y traje de retazos de tela multicolor, así como con rombos geométricos, a modo de arlequín, aparecen los dementes de *Los locos de Toledo*[32], y con semejantes atuendos estrafalarios salen por las calles muchos de los tontos, locos, cascaborras y animeros que aún hoy protagonizan este efímero *mundo al revés* en las fiestas invernales. Son, todos, locos fingidos, que se mezclaban en ciertos días como el Corpus o la festividad de los Santos Inocentes, con los locos internados en los hospitales. En Sevilla o en Valencia, los administradores de las casas de locos los hacían procesionar por la ciudad en ciertos días, exhibiéndoles como objetos de risión, pero también para recabar las limosnas por la pena que provocaban los pobres desdichados (Tropé, 1994: 287-376; López Alonso, 1988).

El hombre del Barroco juega a borrar los límites entre locos furiosos y locos inocentes, locos fingidos y locos reales, locos sueltos y locos encerrados, locos incurables y locos transitorios, burlándose de ellos, a la vez que ellos se burlan de los cuerdos, degradándoles esperpénticamente, pero también otorgándoles un

[31] "No tenéis vos calzas coloradas, no tenéis vos calzas como yo" (Cotarelo y Mori, 2000: 485b).

[32] "Los locos, con cascabeles / y con varios instrumentos, / vestidos de mil colores / y jirones muy diversos, / a las rejas con las locas / a ver las fiestas salieron" (Cotarelo y Mori, 2000: 485b).

lugar privilegiado como espejo en el que ver todas nuestras locuras y compadecernos de los que han sido elegidos por Dios como chivo expiatorio, para sufrir por nuestros pecados, tal y como, por otra parte, hizo Cristo al nacer hombre. El juego entre ser y parecer, representar y fingir, ingeniosidad y necedad, lucidez e insensatez, razón y locura está en la misma raíz tanto de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega o el *Elogio de la Locura* de Erasmo, como de las danzas de locos del Corpus o en los diferentes locos festivos de cuyas gracias nos reímos, mientras nos fustigan, azotan y persiguen, recordándonos la transitoriedad y la ambivalencia de cualquier realidad.

Ilust. 9. *Arliquines* para la tarasca
del Corpus Christi madrileño (1657).

Literatura de locos y rituales festivos de locos forman un binomio inseparable. Se retroalimentan teniendo como *leitmotiv* las múltiples caras de la locura, una locura criticable o encomiable, pero casi siempre provocante a risa. Y en este juego entre realidad y ficción —que encuentra su máximo exponente en el Barroco—, entre locura fingida y locura diagnosticada, unos se vuelven locos de leer las locuras de un célebre loco (como le ocurre a *don Guindo*, de Francisco

Bernardo de Quirós, con el *Quijote*) y otros —como los mamarrachos y locos del Corpus— hacen el loco fingiendo las locuras de los locos encerrados, quienes en ocasiones se mezclaban con los cuerdos, acaso más locos ellos mismos aquellos días que los propios dementes a los que parodiaban.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arlt, W., 1970, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 vols., Colonia: Arno Volk Verlag.

Asensio, E., 1971, *Itinerario del entremés (Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Madrid: Gredos

Bravo-Villasante, C., 1978, *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid: Editorial Magisterio.

Buezo, C., 1992, *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid*, Madrid: Avapiés.

—— 2005, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid: Cátedra.

Burke, P., 1997, *La cultura popular en la Edad Moderna*, Madrid: Altaya.

Caro Baroja, J., 1984, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid: Taurus.

—— 1985, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, Madrid: Sarpe.

Castillo, fray H. de, 1584, *Primera Parte de la Historia General de Sancto Domingo, y de su orden de Predicadores*, Madrid: Francisco Sánchez.

Cervantes, M. de, 2003, *Obras completas*, 2 vols., Madrid: Aguilar.

Corominas, J.; Pascual, J. A., 2000-2002, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vols., Madrid: Gredos.

Cotarelo y Mori, E., 2000, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, 2 vols., Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Covarrubias Orozco, S. de, 1995, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia.

Diccionario de la Lengua Castellana, *llamado de Autoridades*, 1990, 3 vols., Madrid: Gredos.

Erasmo, D., 2002, *Elogio de la Locura o Encomio de la Estulticia*, Madrid: Espasa.

Friedberg, A., 1878-1881, *Corpus Iuris Canonici*, Editio lipsiensis secunda, Pars Prior, Decretum Magistri Gratiani, Pars Secunda, Decretalium Collectionum, Lipsiae.

García Mercadal, J., 1999, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

García y García, A., 1994, *Synodicon Hispanum*, vol. VI, Madrid: BAC.

—— 1997, *Synodicon Hispanum*, vol. VII, Madrid: BAC.

Hess, R., 1976, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XVI y XVI)*, Madrid: Gredos.

Huerta Calvo, J., 1985-1986, "*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV.

Isla J. F., de, 1995, *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Madrid: Cátedra.

Jacobelli, M.C., 1991, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona: Planeta.

Jiménez Patón, B., 1993, *Elocuencia española en arte*, Martín, J. (ed.), Barcelona: Puvill libros.

López Alonso, C., 1988, *Locura y sociedad en Sevilla: historia del hospital de los Inocentes (1436?-1840)*, Sevilla: Diputación de Sevilla.

Mandly, A., 2010, *Los caminos del flamenco. Etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*, Sevilla: Signatura Demos.

Martínez Gil, F., 2006, "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645", *Hispania, Revista Española de Historia*, 61.

Massip, F., 1992, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona: Montesinos editor.

Mena, J. de, 1552, *Las Trezientas d'el famosissimo poeta Ivan de Mena, glosadas por Fernan Nuñez…*, Antwerp: Juan Steelsio.

Menéndez Pidal, R. 1991, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe.

Onrubia, J. (ed.), 1970, *Trece Autos Sacramentales*, Barcelona: Brugera.

Paz y Meliá, A., 1964, *Sales Españolas o Agudezas del Ingenio Nacional*, BAE, Madrid: Ediciones Atlas.

Prévot, B., 2004, "Festum baculi: fête du bâton ou fête des fous à Châlons, au Moyen Age", *Poésie et Rhétorique du non-sens : littérature médiévale, littérature oral*, Mougin, S., Grossel, M.-G. (eds.), Reims : Presses universitaires de Reims.

Sentaurens, J., 1983, "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?", *El teatro menor en España a partir del siglo XVI (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, Casa de Velázquez, 20-22 mayo 1982)*, Madrid: CSIC.

Tomás Ramón, fray, 1636, *Nueva Premática de reformación contra el lenguaje culto y su mal uso*, Zaragoza: Dormer.

Tropé, H., 1994, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV a XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, Valencia: Diputación de Valencia.

Capítulo III

LAS MISAS NUEVAS
Diversión y humillación ritual en una fiesta clerical

INTRODUCCIÓN

Se llama misacantano no solo al "clérigo que está ordenado en todas órdenes y celebra misa" (DRAE), sino también al "sacerdote que dice o canta su primera misa" (DRAE), es decir, aquel que —una vez consagrado— celebra por vez primera una misa, llamada por ello "misa nueva". Con la primera acepción, es decir, equivalente al presbítero, aparece aquí y allá en las letras medievales con cierta frecuencia: en la obra de Berceo[33], en el *Libro de los estados* de Don Juan Manuel (1991: 299-300) o en algún documento histórico protagonizando incluso algún milagro[34]. También con la segunda acepción, es decir, como el sacerdote que celebra misa por primera vez, lo encontramos en la literatura medieval[35], pero sobre todo es frecuente en los concilios y sínodos eclesiásticos que regulan y limitan los excesos que desde antiguo suscitaba esta celebración. Y es que, desde el Medievo, las misas nuevas han dado pie a fiestas jubilosas y aun a ciertas diversiones burlescas, cuando no irreverentes, que aunque enmarcadas en un contexto de licencia y cierta permisividad, han despertado no pocos resquemores entre el alto clero.

Hasta los años 70 del siglo XX, y todavía hoy esporádicamente en algunos lugares de la Península, la fiesta para honrar al misacantano se ha caracterizado por un considerable despliegue no solo de la familia del *cantamisas* (como también se denomina al misacantano), sino del resto de la localidad de la que el joven era oriundo. En ciertos pueblos de León, Palencia, Burgos o Cantabria, por ejemplo,

[33] Así, por ejemplo, en *La vida de Santo Domingo de Silos* (Berceo, 1978: 110) o en los *Milagros de Nuestra Señora* (Berceo, 1971: 90, 112, 228).

[34] Es el caso del milagro de los Sagrados Corporales de Chiva, recogido en un documento fechado en el año 1340, un siglo después de acaecido (Beltrán, 1954: 64).

[35] En *La vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo (1978: 42).

ha sido costumbre que los mozos talen un árbol de haya, roble, chopo, pino o eucalipto, y lo desmochen, pelen y planten en la plaza del pueblo (Pedrosa, 1993; Montesino González, 1999), a semejanza de cómo se hacía y se hace aún hoy en muchas localidades para celebrar el triunfo de la primavera durante los primeros días de mayo (Del Campo y Corpas, 2005). Convenientemente ensebado y adornada su punta con ramas, el *mayo* —así se le llama— actúa como cucaña, que los mozos intentan escalar para conseguir los regalos que se albergan en su copa: dinero, un gallo, embutidos. La costumbre, conocida en algunos pueblos como "poner misacantanos", no es más que una de las múltiples manifestaciones festivas que acompañan un rito de paso —el de la misa nueva—, expandido por toda la Península con diferentes secuencias festivas, y que tiene su justificación en la bienvenida que el pueblo dispensa al joven que habían visto partir de mozo años atrás, con la tácita y asumida obligación —que casi siempre alguien se encargaba de recordarle— de celebrar la primera misa de su vida en el pueblo que le vio nacer.

Al igual que en muchos otros ritos de paso que demandan cierto grado de convulsión y desorden, en el momento liminar en que se transita de un estado a otro (en este caso, del laico al sacerdotal), en el ritual del misacantano no han faltado —según las épocas y lugares— la representación de farsas, las coplas indecorosas, los sermones jocosos y en general cierto ambiente burlesco, disperso en los tres o más días que venía a durar la algazara. Ejemplo de manifestación burlesca actual son las coplas picantonas y satíricas, recogidas en el pueblo de Bárago (Cantabria), que las mozas dispensan a los jóvenes que alardean de acarrear y empinar el *mayo*, para después subirse a él, en típica demostración de hombría de la que no está ausente el sentido priápico y de fecundidad:

> Vaya mayo que traéis,
> todo lleno de jorobas;
> ahora ya tenéis seguras
> las calabazas de todas.
> (Pedrosa, 1993: 260)

De este ambiente de hilaridad no escapaban, a veces, ni los propios seminaristas que acompañaban al misacantano, según una copla recogida en Foldada (Palencia):

> A esos seminaristas
> no echen flores a las mozas,
> que si lo sabe el obispo
> les va a mandar una hoja.
> (*ibid.* 267)

Pero los hombres de Iglesia no han sido solo objeto de escarnio y mofa en esta celebración. Por el contrario, durante siglos fueron los auténticos protagonistas de la fiesta, sujetos activos de la risa, que tomaban las riendas de la diversión dirigiendo en muchos casos las burlas sobre uno de sus iguales, el misacantano, que en tal día era celebrado y exaltado, pero también previamente degradado y vejado como es usual según esa lógica ambigua que guía ciertos ritos de paso.

Como tantas de las tradiciones religiosas y festivas peninsulares, sus orígenes se pierden en el Medievo. En este texto quiero prestar atención a esta costumbre burlesca clerical en la Baja Edad Media y el Renacimiento. Concilios, sínodos y leyes, crónicas de viajeros y testimonios literarios, muestran cómo la misa nueva constituyó una de las fiestas clericales más polémicas, en el contexto del convite que el misacantano ofrecía, según antigua tradición, sobre todo a sus hermanos eclesiásticos. Más allá de la descripción de las diversiones y las reacciones que provocaba, según se recoge en la documentación de la época, es el propósito de este trabajo indagar —con ayuda de la etnografía— el sentido que tenían estas antiguas prácticas festivas y, más en concreto, examinar el ambiguo rol que ejercía en toda la fiesta el misacantano, destinatario de los agasajos, las ofrendas y la exaltación de su dignidad, pero también diana de las bromas y los dardos satíricos de su grupo de iguales: los clérigos.

EL CONVITE Y LA OFRENDA DEL MISACANTANO: PECADO DE SIMONÍA

Los sínodos peninsulares que aplican las constituciones del IV Concilio de Letrán, convocado en 1215 por Inocencio III para, entre otras cosas, reformar las conductas del clero, ya mencionan el dar o recibir dineros u otros bienes en las misas nuevas como pecado de simonía, consistente "en la compra o venta deliberada de cosas espirituales, como los sacramentos y sacramentales, o temporales inseparablemente anejas a las espirituales, como las prebendas y los beneficios eclesiásticos" (DRAE). Así, el breve sínodo celebrado en la diócesis de Calahorra en 1240 por el obispo Aznar López de Cadreita dedica una de sus cuarenta y una constituciones a prohibir las dádivas a las que se veía obligado el misacantano (García y García, 2007: 15). Más de medio siglo más tarde, en 1297, don Almoravid, obispo de la misma diócesis, se veía obligado de nuevo a limitar los dispendios con motivo de las misas nuevas. Y así se reiteraba que el misacantano no estaba obligado a dar comida ni dinero ni ninguna otra cosa a clérigos y legos. Pero si por su propia voluntad quisiera convidar a sus compañeros clérigos, a sus parientes y a sus amigos, preceptúa el citado sínodo que solamente estaba permitido hacerlo el día en que cantare la misa, y no más

(*ibid.* 27-28), lo que sugiere —a tenor de la prohibición— que en muchas ocasiones la fiesta se alargaba más tiempo. Si eso ocurriera, el misacantano sería excomulgado y privado del beneficio de aquella y de cualquier otra iglesia del obispado. Y en cuanto al clérigo que demandara y tomara yantares, dineros o cualesquiera otras ofrendas, se le suspendería de oficio y de beneficio (*ibid.* 28).

El Concilio legatino de Valladolid de 1322 volverá a censurar la tradición de que clérigos, e incluso legos, obligaran a los misacantanos a celebrar fiestas y convites cuando iban a cantar misa nueva. Los sínodos posteriores se hicieron eco de dicho precepto. El sínodo burgalés, convocado por el obispo Juan de Villacreçes (1382-1394), recogía anteriores constituciones que volvían a identificar como pecado de simonía el demandar o recibir bienes materiales con motivo de las misas nuevas, y establecía penas de suspensión para los clérigos, hasta que restituyeran lo tomado, y de excomunión para los legos (García y García, 1997: 50).

Las prohibiciones de los diferentes sínodos caerían sin duda en saco roto, pues en el siglo XV se repiten, especificando aquí y allá los pormenores de esa tradición. El sínodo de Calahorra celebrado en 1410 recuerda, al tratar el pecado de simonía, que aún pueden hallarse "en muchas yglesias costumbres muy graves y de aborrecer", como es la de que "los clerigos de las yglesias no reciben a los que nuevamente vienen ordenados o que van a entrar en los beneficios […], hasta que les den yantares y beberes, uno o dos o tres dias" (García y García, 2007: 226). El obispo Diego de Zúñiga reconoce que el número de días varía en función de las costumbres de cada iglesia, pero en cualquier caso la consecuencia es que "muchos quedan pobres e gastados porque gastaron lo que tenian en los dichos comeres", lo cual —puede conjeturarse— sugiere que los convites no eran precisamente raquíticos. A la vista probablemente de los constantes incumplimientos, el sínodo calagurritano levanta la prohibición a los que libremente quisieran invitar no ya durante el día en que cantaren misa, sino incluso en la víspera, cosa que censuraban los sínodos anteriores así como los posteriores de otras diócesis. Y además, si más allá de "los dichos comeres y beberes" fuera costumbre que "alguna cosa se de en la entrada", se asegura el sínodo de que sean los mayordomos de la iglesia los que lo recauden y se utilice bien para la fábrica de la iglesia, bien "para comprar a la yglesia ornamentos de casullas y otras vestimentas e calices, pero que no se de a los clerigos" (*ibid.* 227). La constitución sería confirmada por fray Juan de Quemada en el año 1480 y reiterada en la recopilación que mandó hacer Alonso de Castilla en 1539, así como en la de Juan Bernal Díaz de Luco en 1553 (*ibid.* 226-227, 347).

La tónica es parecida en otros obispados. En Pamplona se establecían similares constituciones en los sínodos de 1499 y 1531. En Burgos, el obispo Juan Cabeça de Vaca, en sínodo celebrado en el año 1411, no se olvida en el capítulo dedicado a la celebración de las misas (XXIV: *De celebratione missarum*) de

censurar los fastos con motivo de las misas nuevas, en particular la actuación de los juglares y los convites solemnes. La orden sacerdotal y la misa están para honrar el culto divino —alega— y no "para pompas e vanidades" (García y García, 1997: 128). Las repetidas prohibiciones en sínodos posteriores demuestran que estas no surtieron el efecto deseado. El sínodo de Pablo de Santamaría (1428-1435) recuerda la constitución de su antecesor, Juan Cabeça de Vaca, y se queja expresamente de que "agora havemos sabido por relación que la dicha constitucion no se guarda, antes se faze el contario [sic] de cada dia" (*ibid.* 175). Otro tanto hace el obispo que le sucedería en el cargo, Luys de Cuña. Este relaja la prohibición, permitiendo que el misacantano convide si es "por su voluntad" y quisiera "después de las Visperas primeras, dar colación e yantar e cenar e colaciones en el dia", con la justificación de la "solemnidad del dia […], porque aquel dia las ofrendas deven ser suyas" (*ibid.* 226).

En el siglo XVI se suceden las constituciones sinodales que levantan determinadas limitaciones o imponen penas menos severas. Por ejemplo, el sínodo de Pamplona de 1544 refleja la petición de los clérigos de esa diócesis para "quitar y alzar la descomunión que por constituciones de nuestros antecesores esta puesta contra los clerigos que van a las missas nuevas y bautismos y offrecen mas de lo que en la dicha constitucion esta expressado" (García y García, 2007: 783). El obispo Pedro Pacheco acepta levantar la tal excomunión para "proveer a la quietud y sosiego de sus conciencias", pero podemos suponer que la verdadera causa tenía más que ver con la imposibilidad de excomulgar a los muchos clérigos que seguían considerando las misas nuevas un día de fiesta, abundancia, diversión e incluso cierta permisividad, razón por la cual el sínodo en cuestión se contenta con castigarles con una pena de dos ducados y quince días de cárcel. La prohibición de dar o demandar convites con motivo de la misa nueva se repite por doquier en los diferentes sínodos del siglo XVI, como el de Coria de 1537 (García y García, 1999: 277). El Concilio de Trento volverá a prohibir los contratos y pagos con motivo de las misas nuevas, así como "las importunas y forzadas cobranzas de las limosnas, cuyo nombre merecen más bien que el de demandas, y otros abusos semejantes, que no distan mucho de la mancha de simonía, o a lo menos de una sórdida ganancia" (Tejada y Ramiro, 1859, IV: 236).

Acorde con las censuras eclesiásticas, las leyes civiles condenaron durante siglos los suntuosos banquetes con motivo de las misas nuevas. Por pragmática de 1493 los Reyes Católicos prohibían a las personas del reino de Galicia juntarse a bodas, bautismos y misas nuevas, y limitaba el convite a los parientes hasta el tercer grado. La disposición ordenaba también que aquellas celebraciones —bodas, bautismos y misas nuevas— debían celebrarse solamente durante un día, en el cual sí podían beber y comer, aunque sin pedir ni recibir de los convidados cosa alguna. De esto último se exceptuaba el bautismo y "los que fueren

presentes á oir la misa nueva", pues estos "pueden ofrecer lo que quisieren al misa-cantano en la dicha misa". Otra pragmática de 1501 ampliaba la observancia de esta ley a otros lugares: principado de Asturias, condado de Vizcaya, Guipúzcoa, "lugares de la mar de Castilla y León", etc. Tal disposición aún la recogía la *Novísima Recopilación* mandada realizar por Carlos IV en 1805, en el título dedicado a regular las diversiones públicas y privadas (Libro VII, tít. XXXIII, ley I, 661-662).

Gran parte de las leyes intentaron limitar los enormes gastos que tenían que soportar las familias de los misacantanos. Según aparece en el Registro General del Sello, en el Real Archivo de Simancas, por provisión real del mes de julio de 1549 se mandaba en Bilbao que "en las Misas nuevas, Evangelios y Epístolas que se cantaren en la villa de Bilbao, así por Clérigos como por Frailes, no se ofrezca mas que un real en dinero ó en pan" (*Colección de cédulas*, 1829: 469). Al parecer, según especifica la propia provisión real, un tal Pedro de Mena, en nombre del Concejo, Justicia y Regidores de la villa de Bilbao, había denunciado que no faltaba en la misa nueva quien ofrecía a los clérigos hasta quinientos ducados, no precisamente "por servicio de Dios nuestro señor", ni "por hacer limosnas", y que preocupaba que "con la mucha ofrenda que se da á los Clérigos se den á vicios". Solicitaba el dicho Pedro de Mena que ningún vecino pudiera ofrecer en las misas nuevas más de un real, habida cuenta de los grandes escándalos e inconvenientes que esto provocaba. No exageraba en cuanto a los enormes dispendios de las misas nuevas, a tenor de un documento del año 1628 que recoge los gastos que hizo, con motivo de una misa nueva, una modesta familia de Guizaburuaga (Vizcaya): nada más ni menos que 2.894 reales gastados principalmente en 2 vacas, 6 carneros, 56 gallinas, 57 arrobas de vino blanco chacolí y otros aderezos para el banquete[36], además de la contratación de diversos tamborines con sus cascabeles, y algunos atuendos clericales como una sotana o un sombrero (Mugartegui, 1930: 204-205).

JUGLARES, ZAMARRONES Y MAMARRACHOS

Más allá del comer y beber en los convites, ciertos concilios y sínodos concretan sus censuras a los excesos de las misas nuevas, especificando qué tipo de licencias contravenían el decoro y la honestidad clerical. El sínodo de Burgos de 1411 ya aludía a los juglares en las misas nuevas, pero hay otros que especifican el tipo de espectáculo juglaresco. Así, el Concilio de Aranda de 1473 censura la costumbre, en las fiestas de Navidad, San Esteban (26 de diciembre), San Juan (27 de diciembre), Inocentes (28 de diciembre), en las misas nuevas y en

[36] Capones, aceite, trigo, maíz, tocino, longanizas, huevos, queso, bacalao, castaña, manzana, anís, canela, azafrán, pimienta, mostaza, azúcar, pasa, nuez, confitura, dulces, higos, dos barriles de vino blanco, dos pipas de tinto y una pipa de sidra.

otras fiestas, de introducir en la iglesia, mientras se celebran los sagrados oficios, espectáculos teatrales, máscaras, monstruos, elementos grotescos y otras cosas deshonestas, como sermones jocosos (Tejada y Ramiro, 1859, V: 24-25). Dado que el latín en el que están escritas las constituciones del Concilio de Aranda dificultaba su divulgación, se redactó en la época una versión abreviada en castellano. Los *ludi theatrales*, *larvae*, *monstra*, *spectacula*, *figmenta* censurados en la versión latina, son traducidos como "juegos" y "representaciones desonestas", lo que aludía a espectáculos teatrales, que se daban típicamente en Navidad:

> La constitución que comienza "Ab ecclesia" quiere en efecto que, en tanto que se fase el ofiçio divino, no se fagan en las iglesias ni en las solenidades de las misas nuevas juegos ni representaçiones desonestas ni se digan sermones ilíçitos […]. Pero por esto no se defienden las representaçiones devotas e onestas que mueven al pueblo a devoçión (Mendoza Díaz-Maroto, 1984: 11-12).

El Concilio de Aranda tipifica, una vez más, las penas pecuniarias impuestas a los clérigos que mezclasen las diversiones o ficciones deshonestas indicadas, con los oficios divinos, o que las consintieran indirectamente[37]. Debieron ser frecuentes, ya que el concilio explícitamente dice que es costumbre en todo tipo de iglesias (Tejada y Ramiro, 1859, V: 24). Qué tipo de "representaciones desonestas" y de qué naturaleza habrían de ser los susodichos "sermones ilíçitos", podemos imaginarlo por los detalles de algunos sínodos de la misma época. El sínodo de Ávila de 1481 exhorta a "que no se fagan juegos ni cosas deshonestas en las iglesias el dia de la Natividad y los tres siguientes, ni en las missas nuevas" (García y García, 1993: 130). No deja de ser sintomático que se ocasionen los mismos desvaríos en las fiestas clericales más licenciosas del año —los días en torno a la Pascua de Navidad— y en las misas nuevas, donde al parecer actuarían idénticos personajes juglarescos y estrafalarios. El texto sinodal detalla las diversiones burlescas que censura: "çaharrones" y "homarraches", disfraces y caretas, burlas y escarnios y aun otras "cosas torpes y feas y deshonestas" que no concreta.

El *çaharron* y el *homarrache*[38] de las misas nuevas y las fiestas navideñas no debían diferenciarse mucho —acaso fueran distintas denominaciones en función de los lugares—, pues Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) parece equiparlos como tipos carnavalescos[39]. El disfrazarse y el

[37] "Si fuesen beneficiados de dichas iglesias metropolitanas o catedrales, han de ser castigados, privándoseles por un mes de sus distribuciones cotidianas; si de iglesias parroquiales, han de pagar una multa de 30 rs., y si no de 15, y en uno y otro caso se ha de aplicar por partes iguales su producto a las fábricas de las iglesias y al tercio sinodal" (Mendoza Díaz-Maroto, 1984: 10).

[38] Sobre estos tipos de histriones juglarescos, véase el cap. II.

[39] "Çaharrón: el momarrache o botarga, que en tiempo de carnaval sale con mal talle y mala figura,

enmascaramiento son rasgos definitorios de estos personajes, cuestión a la que alude directamente el sínodo de Ávila, que censura a "los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos habitos". Más conocida es la aparición de una variante del *homarrache* en el *Quijote*, concretamente cuando este se encuentra con una compañía de comediantes que viene de representar un auto sacramental en un pueblo cercano. Entre los personajes del auto está el *moharracho* "vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas" (Cervantes, 2003, I: 336). Zaharrones, mamarrachos, botargas, bojigangas y otros personajes carnavaleros hacen aún hoy de las suyas en las fiestas carnavalescas entre Navidad y Reyes, fustigando con vejigas o cascaborras a quien se pone a su alcance, danzando y gastando bromas junto a cuadrillas de ánimas, inocentes, locos y otros personajes estrafalarios[40].

CANTARES PROFANOS

Cuál era exactamente la actuación de estos zaharrones y mamarrachos no lo sabemos con detalle, aunque probablemente más allá de los "habitos mudados" y otras cosas deshonestas, tañerían y cantarían coplas, a las que sí alude el sínodo. Este obliga al deán, cabildo, arciprestes, vicarios, curas, clérigos y capellanes a que en dichas misas nuevas y en las otras fiestas citadas, no "se canten chansonetas ni cantares deshonestos, salvo aquellos que pertenecieren a loor y alabanza de Dios y de nuestra Señora sancta Maria, su madre", y ello "diciéndose la missa o Visperas o Maytines o otros cualesquier divinales oficios" (García y García, 1993: 130). La preocupación de que la celebración adquiriera un matiz profano con cantares o hábitos no religiosos, se evidencia en muchos sínodos. Las constituciones sinodales de Badajoz del año 1501 censuran las "muchas deshonestidades y bayles e cantares profanos e deshonestos" que se dan cita "quando algun sacerdote canta la primera missa" (García y García, 1990: 55), y puesto que "la tal solemnidad deve ser celebrada con alegria espiritual y no temporal", prohíbe "que de aquí adelante el tal missacantano ni otro alguno no sea osado de fazer las tales deshonestidades e juegos que fasta aquí acostumbravan fazer". Se permite que el misacantano haga su convite, aunque solo a "gente honesta" y se preceptúa que los clérigos no han de bailar, danzar, participar en representaciones, cantar canciones profanas ni ataviarse con "vestiduras seglares". Si quisieren estar junto al misacantano, habrán de hacerlo siempre "vestidos de su habito honesto, y si quisieren, acompañarle con sobrepellizes e capas, cetros; e asi, vestidos de los ornamentos eclesiasticos" (*ibid.*

haciendo ademanes algunas veces de espantarse de los que topa, y otras de espantarlos" (Covarrubias, 1995: 979).

[40] Véase cap. I.

56). La constitución sinodal se asegura de que los clérigos solamente entonen cantares eclesiásticos y devotos, por ejemplo el *Te Deum laudamus* u otros himnos, salmos, antífonas y cantos de la Iglesia.

Idéntica preocupación por lo profano, especialmente por las danzas y cantares, aparece en otros sínodos, como el de Coria de 1537, que prohíbe a los clérigos cantares y bailes tanto en misas nuevas como en bodas (*ibid.* 223). Salvo que los clérigos fueren parientes dentro del cuarto grado con respecto a los nuevos esposos o al misacantano, estos vienen obligados a no comer ni beber en público, so pena de doscientos marevedís. E incluso "si se desatinaren con el demasiado vino y regozijo, en gran vilipendio de la dignidad sacerdotal, paguen la pena doblada y sean suspendidos por un mes de la execucion de sus ordenes" (*ibid.* 223).

DANZAS DE ESPADAS Y MOMOS

En torno al año 1500, los desórdenes de las misas nuevas no solo no se habían enmendado sino que todo sugiere que estaban bien arraigados por toda la Península. Los sucesivos sínodos mantenían las prohibiciones, modificando algunos aspectos, como la de sancionar no solo al misacantano, sino también a su padrino. Así, en Palencia se repetían las censuras en los sínodos del obispo Gutierre de la Cueva (1462-1468), en la recopilación hecha en el año 1500 por el obispo dominico Diego de Baza, y más tarde en la que realizaba el teólogo y clérigo jiennense Luis Cabeza de Vaca en el sínodo de 1545. Otro tanto vemos en el sur de la Península en las constituciones sinodales de Badajoz de 1501 o en las del sínodo de Córdoba de 1520.

El obispo burgalés Pascual de Ampudia, uno de los más destacados reformistas de las órdenes religiosas junto con fray Hernando de Talavera y el Cardenal Cisneros, creyó oportuno incluir en su vasta compilación sinodal entre 1503 y 1511 las constituciones que regulaban las misas nuevas de los obispos que le habían precedido. En el último sínodo que celebraría Pascual de Ampudia en 1511, después de más de quince años en el episcopado, el dominico incluye en *De vita et honestate clericorum* dos constituciones: una amonesta a los clérigos que beben y comen dentro de los templos, con motivo de los aniversarios que muchos difuntos dejaban pagados en los testamentos, lo que —según el obispo— motivaba "grandes escandalos", en detrimento de la honestidad que se le presuponía al clero (García y García, 1997: 291). La otra censura los juegos en las misas nuevas y prohíbe expresamente, además de los "bayles e cantares o sermones de palabras feas e otras cosas deshonestas", las "dançaş de espadas e momos", que amenizarían la fiesta del misacantano (*ibid.* 290-291). Pascual de Ampudia no se limita a vetar las diversiones, sino que, frente a la inoperancia de la mera prohibición, opta por la adaptación, ofreciendo una alternativa: los

clérigos que quisieran honrar al misacantano habrían de ir "en procesion desde su casa hasta la yglesia e en le volver a su casa, cantando, si quisieren, cosas de devocion de la santa madre Yglesia e con toda honestidad" (*ibid.* 291). El obispo procura que la celebración se encauce en una procesión piadosa, aun a sabiendas de que en ellas —como ocurría con las del Corpus Christi o Semana Santa— también se deslizaban los juegos y las diversiones de dudosa piedad.

Que Pascual de Ampudia prohibiera los sermones jocosos resulta lógico y es cuestión que se repite en muchos otros sínodos, pero llama la atención la censura incluso de las danzas de espadas y de momos, pues estas eran sufragadas en muchos casos por la propia Iglesia, al parecer sin más problemas. Sabemos que en Salamanca, a principios del siglo XVI, en la misma época en que el obispo Ampudia las prohibía para las misas nuevas, estas danzas eran regocijo indispensable en la celebración del Corpus Christi. En las cuentas eclesiásticas con motivo de dicha festividad aparecen constantemente los pagos a "dança de espadas (o dança despadas), dança de medios arcos, dança de momos, dança de zagales", que se sumaban a otras protagonizadas por hombres disfrazados de vizcaínos o vizcaínos mismos, que a tenor del arquetipo cómico que estos representaban, debían de ser burlescas (Espinosa Maeso, 1923: 403, 575, 578, 580, 581).

Las prohibiciones con respecto a las danzas de espadas se repetirían. El sínodo del burgalés Iñigo López de Mendoza y Zúñiga, celebrado en 1533, copia literalmente las distintas prohibiciones de la compilación sinodal de 1503-1511 y del sínodo de Pascual de Ampudia de 1511. No parece que las censuras fueran muy eficaces, pues nos han llegado multitud de referencias desde el siglo XVI en adelante, que demuestran que las danzas de espadas seguían celebrándose en misas nuevas, en bodas, fiestas del Corpus y otras solemnidades (Caro Baroja, 1984: 103-15).

SERMONES BURLESCOS

Otra de las prácticas generalizadas en las misas nuevas fueron los sermones burlescos, los "sermones illicitos" a los que aluden tanto el Concilio de Aranda de 1473 como varios sínodos, entre otros el de Burgos de 1511 que prefiere hablar de "sermones de palabras feas". Por su parte, entre los desórdenes lúdico-festivos que el sínodo de Calahorra de 1545 prohíbe a los clérigos, se citan el correr toros, bailar, danzar, cantar, jugar a la pelota y "predicar cosas vanas públicamente o en missas nuevas" (García y García, 2007: 302). La inclusión de los sermones burlescos dentro de una relación de juegos y diversiones "de que legos pueden notar liviandad", sugiere que el obispo Joan Bernal de Luco los consideraba una costumbre lúdico-festiva, como las otras citadas.

> A los clerigos y personas eclesiásticas mas que a otro alguno conviene emplear su tiempo en buenos ejercicios y dar de si buen exemplo y no entender en cosas de liviandad, por que no vengan por ello a ser menospreciados y tenidos en menos de lo que su orden y habito requiere (*ibid.* 303).

Por esa razón el sínodo prohíbe estos juegos tanto en misas nuevas como en bodas, y "en otros negocios semejantes en lugar publico", bajo pena de dos ducados. La preocupación del obispo se encuadra en el desprestigio de los clérigos por sus prácticas mundanas: algunos se juntaban a beber con los legos, llevaban del brazo novias y otras mujeres, o se permitían traer armas (arcabuces y escopetas), prácticas todas ellas censuradas literalmente entre 1552 y 1553 (*ibid.* 303-304).

El sermón de palabras feas, de cosas vanas o ilícito —según los distintos nombres que merece en los sínodos— hay que enmarcarlo dentro de la tradición clerical de los sermones bufos, comunes en todo el Occidente medieval en diferentes contextos: charivaris, banquetes, fiestas gremiales, etc. Hoy nos choca una práctica que mereció por parte de José Francisco de Isla una ambivalente sátira en su *Fray Gerundio de Campazas* (1757), pero en el Medievo fueron muy diversas las ocasiones e intenciones que justificaban un sermón burlesco. No hay que olvidar que hasta los Padres de la Iglesia menos dados a la hilaridad, como San Bernardo, utilizaban en sus sermones, metáforas satíricas y juegos de lenguaje graciosos. Los concilios y sínodos de algunos países, especialmente los celebrados para reforma del clero, albergaban no pocas veces sermones jocosos. Se conocen algunos del siglo XIV en que se critica la presencia entre los prelados de ladrones, saqueadores, mercaderes, fornicadores, bebedores y todos los vicios imaginables, atacándose por igual al Papa y al humilde predicador de aldea (Owst, 1966: 244). Las metáforas risibles y las anécdotas hicieron que en el margen de un manuscrito de Rypon de Durham alguien escribiera el comentario "*narratio jocosa*" (*ibid.* 162). Y en la edición latina del *Elogio de la locura*, con ilustraciones y anotaciones al margen de Hans Holbein (1497-1543), un grabado representa a un loco con caperuza de cascabeles que predica desde el púlpito a otros feligreses, que asisten encantados, con similares atuendos. Bajo la ilustración, se lee: "*Risus stultorum*", risa de los locos. Acaso representara una misa de locos (*missa fatuorum*), un género de misa paródica que consistía en sustituir ciertos vocablos latinos de la misa por otros de similar sonido pero de significado jocoso, báquico en muchos casos. Así, por ejemplo, el comienzo solemne de la misa que reza: "*Confitemini Domino quoniam bonus, / Quoniam in aeternum misericordia eius*" (Alabad al Señor porque él es bueno, / porque su misericordia es para siempre), se cambiaba por una versión paródica, en diálogo entre un presbítero y un diácono:

Sacerdos: Confitemini Dolio quoniam bonum.
Diaconus: Quoniam in taberna misericordia eius.

Sacerdote: Alabemos el tonel, porque él es bueno.
Diácono: Porque su misericordia está en la taberna.

Es lo que podemos leer en una de las escasas misas paródicas que nos han llegado completas, la conocida como *Confitemini Dolio*, hallada en una abadía entre Norwich y Londres que data del siglo XVI, si bien su forma y contenido son análogos a otras misas paródicas anteriores[41]. La comicidad está basada en la sustitución de palabras sagradas por otras burlescas o báquicas: el *Pater noster* se convierte en *Potus noster* (nuestra bebida), el *Verbum* (la Palabra) en *vinum* (el vino), el *potens* en *ventripotens* (potestad del vientre) o en *vinipotens* (potestad del vino). Sabemos que algunas de estas misas paródicas se introducían con motivo de las fiestas clericales navideñas, las conocidas como fiestas de locos (*festa stultorum*)[42]. Y que no menos escandalosos eran los sermones obscenos que se prodigaban en algunos lugares durante la misa de Resurrección como manifestación del *risus paschalis* (Jacobelli, 1991: 20).

Así pues, según cada lugar, los sermones burlescos —cuando no claramente irreverentes y obscenos— eran frecuentes en la Navidad, en la Resurrección y en otras fiestas clericales. Las misas nuevas propiciarían también un género de sermón, algunas veces probablemente con intención didáctico-satírica y otras como mera diversión[43]. Acaso no serían muy diferentes de los que se pronunciaban en ciertas fiestas de inversión del orden, como la de los Inocentes, cuando un niño del coro que hacía las veces de obispillo (*episcopellum*) profería un sermón paródico que suscitó las censuras en diferentes sínodos. A esta polémica fiesta clerical, precisamente, se equiparan los festejos de misa nueva en una obra literaria que más tarde analizaremos: los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de mediados del siglo XVI, escrita en la misma época en que ciertos sínodos censuraban las misas de los niños del coro[44].

[41] Puede consultarse la edición de Bayless (1996: 346-353).

[42] La conocida como *Confitemini Dolio*, además del *Fallax evangelium secundum Lupus*, proporciona evidencias claras de que se representaba asociada a las fiestas clericales del ciclo navideño (Bayless, 1996: 346-353).

[43] Así, las misas de borrachos pueden ser tomadas como condenas de tal vicio, pero el elogio de la glotonería y la bebida guarda el encanto de la ambigüedad.

[44] Así, por ejemplo, el sínodo del obispado de La Calahorra-La Calzada en 1553 (García y García, 2007: 336).

TESTIMONIOS EMPÍRICOS: PROCESIONES, DANZAS Y FARSAS

Se ha conjeturado en ocasiones sobre la posibilidad de que las constituciones conciliares y sinodales que prohibían las representaciones juglarescas y otros desórdenes en las misas nuevas y otras festividades, pudieran responder a la mera copia de concilios anteriores de otros siglos, sin que pudieran tomarse como pruebas de la existencia real de estas costumbres en las iglesias. Algunos testimonios presenciales de los siglos XV y XVI merman, sin embargo, esa hipótesis. Por ejemplo, León de Rosmithal de Blatna, cuñado del rey Jorge de Bohemia, fue testigo directo de las procesiones de los misacantanos. Las procesiones de misas nuevas, recuérdese, ya habían sido alentadas por algunos obispos como el reformista Pascual de Ampudia en 1511, que prefería que el misacantano, acompañado de su séquito familiar, clerical y de amigos, fuera en procesión desde su casa a la iglesia, y vuelta al domicilio, cantando "cosas de devoción". La tal procesión no debía ser tan piadosa como les hubiera gustado a los obispos, ya que en un viaje por España y Portugal durante los años 1465 y 1467, León de Rosmithal presencia en Tomar, no lejos de Coimbra, "de qué modo festejan a los recién ordenados cuando dicen la primera misa":

> Concluida ésta, aquel día y los siguientes se pasean por la ciudad al son de las trompetas, bailando y cantando, hombres y aun clérigos, todos con grande algazara llevando en procesión al nuevo sacerdote y siguiéndole los demás. Esta misma costumbre se observa en las exequias de los muertos: cuando alguno muere, llevan a la iglesia vino, carne, pan y otros manjares, y los parientes del difunto siguen el funeral vestidos con unas ropas blancas con capuchas como las de los monjes, en las cuales se rebozan de una manera singular: los que van pagados para llorar llevan vestiduras negras y lloran a grandes voces como los que entre nosotros están muy alegres o borrachos (García Mercadal, 1999, I: 264).

Es evidente que la costumbre de comer en las iglesias durante los funerales, como la de celebrar con procesiones ruidosas y bailes las misas nuevas, pervivieron a pesar de las prohibiciones. En ocasiones se elegía alguna festividad importante para cantar la primera misa, haciendo coincidir los fastos de una y otra celebración. Es lo que se infiere de una *Memoria de las danzas del día de Nuestra Señora de Agosto de 1554*, del archivo de la catedral de Toledo, donde se citan los gastos que conllevó la celebración. Al parecer hubo dos danzas: para ejecutar la "danza verde" se requirió alquilar animales y pagar a los ocho que los traían, a dos sátiros, ocho danzantes (de los cuales uno actuaba de dama y otro de guía) y un tamborino. Además, la citada *Memoria* alude a "otra danza de los villanos

zapateadores con el misacantano y padrino y los de las sonajas", para los cuales es necesario alquilar siete "aderezos de labradores, sayos y jubones y caperuzas y cabelleras y máscaras y cintos", además de un "vestido de la serrana". Hay aún otros gastos "de lo que llevaba el misacantano y el padrino y los dos que tañían las sonajas", además de cuatro zapateadores, una zagala y un tamborino. Se especifica también que al misacantano se le dio "un ducado y un par de guantes, que son doce reales" y "al padrino, seis reales". Los gastos corrieron a cargo del cabildo, quien también dio de comer y beber profusamente a los danzantes en la víspera de la festividad de la Virgen, el día y la octava (Barbieri, 1877: 346).

Así pues, se infiere del memorial que en la susodicha fiesta de misacantano se hicieron danzas de espadas, de sonajas, de zagales, de los villanos zapateadores y una danza verde, ejecutadas al parecer al son del tamborino, y con atuendo de vestidos serranos, aderezos de labradores, máscaras, sonajas y animales. Tales danzas en el día en que el misacantano se casaba con la madre Iglesia, se repetían en los enlaces de laicos, como se lee en la descripción de las bodas de Camacho el Rico, en el *Quijote*. Allí tiene lugar una "danza de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varios colores de fina seda" (Cervantes, 2003, I: 377). Por la descripción de otra danza de esa misma fiesta nupcial, podemos suponer a qué se refiere el memorial de la misa nueva con la "danza verde", pues el Quijote presencia también una danza "de doncellas hermosísimas, tan mozas, que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos […], sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas". No falta en la danza verde cervantina, como ocurre en la de la misa nueva, el guía, en este caso doble: "guiábales un venerable viejo y una anciana matrona" (Cervantes, 2003, I: 377). El verde, presente también en otras de las danzas que observa el Quijote[45], era símbolo de la fecundidad y el renacer primaveral, por ello utilizado frecuentemente en danzas de boda y también en las fiestas de misacantanos, teniendo en cuenta que la de este rememora un ritual de boda con la Iglesia, como se encarga de enfatizar los *Coloquios de Palatino y Pinciano*.

No solo sobre danzas y procesiones nos ha llegado documentación empírica. En el Archivo Municipal de Herrera de Pisuerga (Palencia), un cuaderno de cuentas del año 1543 informa sobre el arreglo de un escaño de la iglesia de Santa Ana, que se habría roto al subirse la gente a él para presenciar una farsa representada en el interior del templo con motivo de la cantamisa de un vecino del pueblo (Pérez y Arroyo, 2003: 372). A mediados del siglo XVI no era

[45] "Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras […]. Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde" (Cervantes, 2003, I: 377).

infrecuente la puesta en escena de farsas, autos y representaciones sobre todo de Navidad y del Corpus. Eran los propios clérigos, en muchos casos, los que los componían. Piénsese, por ejemplo, en Diego Sánchez de Badajoz, algunas de cuyas farsas resultan hoy escandalosas, por la irreverencia con que son tratadas diferentes cuestiones teológicas, así como por la despiadada sátira de los clérigos: bebedores y fornicadores. El documento de Herrera de Pisuerga no dice qué farsa se representó, aunque cabe conjeturar que sería alguna eucarística. Cinco años más tarde, en 1548, una visita pastoral a la parroquia advierte "a los mayordomos e sacristanes de la iglesia que no den hornamentos ningunos a personas para hazer farsas ny personajes ny otros juegos algunos; so pena de excomunión" (*ibid.* 373), aunque no se discute la realización de dichas farsas en el templo. La documentación muestra también que el propio Ayuntamiento aportó para la fiesta una cántara mayor de vino, que se sumaría a otra cántara de vino que ofrecía el misacantano.

Las misas nuevas se celebraban con ofrendas del misacantano y de los asistentes también en las colonias americanas del siglo XVI, tal y como cuenta sobre una misa nueva en Lima (por aquel entonces Ciudad de Los Reyes), fray Reginaldo de Lizárraga (1916: 86-87). Fray Bartolomé de las Casas habría sido el primer misacantano de las Indias en 1510, según su propio testimonio, algún tiempo después de haber sido ordenado sacerdote (Alcina Franch, 1986: 20-21). El ritual del cantamisa pasaría a América con los pormenores con que se celebraba en la Península. Las crónicas de la época cuentan que fue inmenso el concurso de gente a la primera misa del dominico en la ciudad de La Vega, con ofrendas en diversas alhajas de oro. El polémico fraile habría reservado para sí solamente una alhaja, cediendo el resto a su padrino. Como era tradición, los banquetes y festines duraron varios días, si bien, para lamento de todos, no pudieron gozar del vino, por no haber en la isla. El vino, desde luego, era uno de los alicientes de toda celebración medieval y renacentista, y parece —por las prohibiciones y documentos de gastos— que no se escatimaba en las fiestas de misacantanos. Así lo muestran dos magníficas recreaciones literarias que nos han llegado, cuya narración permite enhebrar los diferentes datos recopilados en concilios, sínodos, leyes y testimonios empíricos.

EL RITUAL BURLESCO DEL MISACANTANO EN EL RENACIMIENTO: DOS DESCRIPCIONES LITERARIAS

Una de las descripciones más pormenorizadas de las diferentes diversiones que conllevaba la misa nueva en el Renacimiento está sin duda en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, escrito por Juan de Arce de Otálora (1510?-1561) a mediados del siglo XVI. La obra es un largo diálogo entre dos estudiantes, compañeros de la Universidad de Salamanca, en su viaje a Valladolid con motivo de las

vacaciones de septiembre. El testimonio se hace eco, uno por uno, de casi todos los regocijos censurados en concilios y sínodos: danzas de espadas, sermones burlescos, actuaciones juglarescas, pullas y decires deshonestos, banquetes con comida y bebida, procesiones; todo ello en el relato de una fiesta de carácter carnavalesco que comienza en la víspera y que alcanza su culminación tras la misa nueva.

Sobre esta ya hay una primera mención al principio de la obra, en el debate de sabor erasmiano sobre la locura y la necedad que mantienen los protagonistas. Los dos estudiantes discurren sobre los diferentes tipos de locos: los locos manifiestos que andan tirando piedras por las calles, los truhanes u hombres de placer y, naturalmente, los "histriones o juglares". Palatino, el canonista, que hace el camino con Pinciano desde Salamanca a Valladolid, reconoce que al menos en una ocasión hizo uso de uno de estos juglares e histriones: "A mí no me ha hecho falta sino un real que me sacó uno copleando en mi lugar, en una misa nueva"; lo cual no le parece a su compañero un escándalo, en comparación con los favores que les dispensan los propios príncipes y señores: "Cuando no pasa de ahí el engaño, no es mucho, que bien merece un real quien lo pide cantando y lo saca riendo, por fuerza y de grado, que es un robo dulce y voluntario" (Arce de Otálora, 1995, I: 69).

Ya casi al final de la obra, la misa nueva es el asunto sobre el que gira gran parte de la penúltima jornada. De vuelta a Salamanca, en una de cuyas aldeas pernoctan, los dos estudiantes deciden ir a misa al levantarse, como hacen habitualmente, pero se encuentran a los feligreses saliendo del templo antes que de costumbre. La razón la comunica el propio cura: se celebra en otro lugar misa nueva, por lo que ya no habrá misa hoy "porque son idos todos los clérigos a la misa nueva y él se va tras ellos" (*ibid.* II: 1265). Pinciano, el estudiante de leyes, sugiere indagar dónde se celebrará la misa nueva para presentarse allí haciéndose pasar por sacristanes. Merece la pena la farsa, pues al parecer las misas nuevas de estas aldeas suelen ser bien "regocijadas". Además están de suerte, pues la fiesta se celebra en Arcediano, un pequeño pueblo cerca de la capital salmantina, y "ha de ser de las buenas que se han visto en la tierra, porque el misacantano es rico y emparentado, y se han de juntar todos los clérigos de la comarca" (*ibid.* II: 1365). Dicho y hecho. Encontrándose a tan solo tres leguas del lugar, los estudiantes deciden partir para no "perder la boda", pero yerran el camino y llegan a Aldeanuela del Arzobispo, confundidos con el sonido de una campanilla, que en realidad anuncia la procesión que lleva el Sacramento a un enfermo. Aunque apicarados, los dos estudiantes muestran su vena bondadosa y resuelven ayudar con los salmos al cura, ya que incluso el sacristán y el monaguillo están en la misa nueva y "aun dicen que el cura vino por la posta a dar el sanctísimo sacramento a este buen hombre, porque le dijeron que se moría" (*ibid.* II: 1305). Naturalmente va implícita en sus palabras una ácida crítica a cómo el clero desatendía sus

obligaciones, cuando se presentaba un momento festivo de holgar, comer y beber. Mas aún queda una legua hasta Arcediano. Cuando por fin llegan al pueblo de tarde, oyen "el regocijo de los clérigos", tantos que todas las posadas estás ocupadas pues "son más clérigos y clerizones que los de Toledo" (*ibid.* II: 1234-35). Son las vísperas de la misa nueva y el misacantano da un banquete en su honor, en la que Pinciano encuentra más de treinta clérigos y sacristanes "cenando a una mesa con todo el regocijo y gasajo del mundo, diciéndose muchas de las pullas y cantando mil cantares y bebiendo *de autam*, que parecía bodegón de alemanes o de locos" (*ibid.* II: 1348). No faltan en la comilona las morcillas, los menudillos, con mucho almodrote y vino. Y más tarde le contarán las maravillas que le han tributado al misacantano, "que le sacaron con danzas de su casa y le volvieron con muchos cantares, diciendo mil cosas y haciéndole mil burlas" (*ibid.* II: 1350).

Los estudiantes no ignoran las disposiciones eclesiásticas que rigen este tipo de fiestas, y uno de ellos se pregunta si llegará hasta allí "el precepto del maestrescuela, que no se ofrezca sino medio real" (*ibid.* II: 1349). Si es así, bastará con esa pequeña dádiva para comer casi de balde. Incluso sin gastarse nada, sigue conjeturando Pinciano, tal vez logren comer carne, con tal de que el estudiante canonista tenga a bien predicarle un sermón "por la parte que tenéis *De aulis* y del Monte Jocundo" (*ibid.* II: 1349), como era costumbre en las misas nuevas. Pero ya hay quien está encargado del sermón burlesco: "Creo que allí vi un medio sacristán, que es el que se muestra más gracioso y desenvuelto, y dicen que ha de predicar mañana un sermón incestuoso y profano y echar unas bulas. Él debe ser de vuestra tierra" (*ibid.* II: 1349).

Haciéndose pasar por cura y bachiller respectivamente, los dos estudiantes logran hospedarse finalmente en una de las casas reservadas a dos ilustres huéspedes eclesiásticos, que se quedan jugando de noche. No descansan mucho porque pronto les despierta el griterío, las gaitas y el estruendo de bocinas y cornetas, de los que van a despertar al misacantano y su padrino. "De creer es —dice un recién despertado Pinciano— que cuando agora, de mañana y en ayunas, estos señores clérigos hacen esto, que después que los caliente el sol y el vino, que estarán más regocijados" (*ibid.* II: 1354). Pero ni están en ayunas ("los más dellos deben de haber ya bebido"), ni todos se prestarán a decir misa, pues la mayoría solo ha venido para divertirse como locos. Todos, salvo el misacantano, a quien le espera convertirse en blanco de las bromas de la reunión, justo antes de celebrar su primera misa. Como si de un monigote carnavalero se tratara, le es enharinada la cara y después le llenan el rostro de tinta ("la media cara tiene enharinada y la media entintada", *ibid.* II: 1356). Aun tiene el pobre misacantano que soportar el vejamen y los vituperios por parte de clérigos y clerizones. Y eso no es nada —dice Pinciano, que conoce bien estos rituales de degradación— pues "mucho más que aquello veréis pasar si esperáis aquí hoy y mañana, que

hasta ahorcarle no pararán" (*ibid.* II: 1356). Hasta "una mitra de cuernos" le ponen al misacantano, lo que hace exclamar a Pinciano: "¡Qué paciencia tiene el pobre misacantano! ¡Bien sería que le dejasen descansar un poco antes que tañan a misa!" (*ibid.* II: 1357).

Todo este trato vejatorio ocurre antes de que el sacerdote novel cante su primera misa, a la que acudirá —es de suponer— aseado, después de las diabluras a las que es sometido. "Nos llevan al novio", observa Palatino. "Débenle de querer recoger para llevarle a la iglesia", supone Pinciano (*ibid.* II: 1359). Y así es: mientras los dos estudiantes se van a comer, la fiesta prosigue y llevan en procesión al misacantano hacia el templo. "Ahí suele ser el mayor regocijo", asevera Palatino. Al parecer, acabado el tiempo de burlas y degradación simbólica del misacantano, empieza ahora el momento solemne. Se suceden danzas de espadas, que le parecen "cosa nueva", mientras "el oropel destos zagales no debe salir sino en semejantes fiestas y en las del Corpus Christi" (*ibid.* II: 1365). No cesan ahí los fastos y las solemnidades: al misacantano se le echan unos alhamares por el suelo, para que ande encima de ellos, ceremonia cuyo sentido explica Pinciano, el experto en la materia: se haría a semejanza de la entrada de Cristo en Jerusalén el día de Ramos, echándole "las capas sobre que pasase, porque iba a ofrecer el primer sacrificio de sí mesmo a Dios, como agora va el misacantano a ofrecerle" (*ibid.* II: 1366); e igualmente porque el que se dispone a consagrar y recibir a Dios "ha de ir limpio de pies a cabeza, el cuerpo y el alma, y no tocar cosa del suelo coinquinada y no limpia" (*ibid.* II: 1366). Como ocurre en ciertos rituales de misacantanos que aún se conservan en la Península, el altar y la capilla aparecen enramados. Acabada la misa, el obispo da la bendición, tras lo cual vuelven la danza y las gaitas, mientras el misacantano da otra vuelta a la iglesia "para los que no han ofrecido" (*ibid.* II: 1368). Sale de nuevo la procesión, pisando alfombras y alhamares, y entre danzas acompaña a su casa al misacantano, tras lo cual se inicia un nuevo banquete.

Tres días dura la fiesta del misacantano salmantino: la víspera o vigilia, el día de la misa nueva y el día posterior, contraviniendo así las constituciones sinodales que preceptúan —según las épocas y diócesis— que solamente se hagan durante uno o dos días. Más allá de la sátira anticlerical que supone pintar a unos eclesiásticos abandonados al juego, el griterío, la borrachera, la glotonería, las pullas y otras burlas que tanta diatriba merecían en los concilios y sínodos, el cuadro de Juan de Arce de Otálora es bastante realista y está inspirado —como tantas costumbres que anota a lo largo del viaje entre Salamanca y Valladolid— en juegos y diversiones que eran conocidos por religiosos y laicos de Castilla[46]. Como vimos, las danzas de espadas, los sermones jocosos, las procesiones, los convites y los decires deshonestos eran citados en los sínodos de la época, y aun

[46] Me remito a *Burla burlando. Las diversiones de los universitarios en el siglo XVI* (Del Campo, 2019).

en los de anteriores centurias.

Otros autores satirizarán literariamente las costumbres clericales en torno a los misacantanos, especialmente en el siglo XVII[47]. Pero entre todas las obras destaca, sin duda, la descripción contenida en el canto decimoséptimo de *El Crotalón*, obra escrita también a mediados del siglo XVI por Cristóbal de Villalón. Si la narración de la misa nueva en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* sirve al autor para criticar a un clero dado al vicio terrenal, en *El Crotalón* la crítica es aún más encarnizada, superando con creces a la de otros erasmistas. Aunque hipertrofiada con fines satíricos, la descripción del festín de misa nueva alude a las mismas diversiones pantagruélicas y carnavalescas que recogían las censuras eclesiásticas y otros testimonios literarios. Al introducir el decimoséptimo canto, Villalón reconoce que se describirán "grandes acontecimientos que comúnmente en semejantes lugares suelen passar" (Villalón, 1982: 376). El autor se basa en el diálogo de Luciano *El convite o los Lapitas*, pero mientras que allí se ejemplifica la burla de los filósofos en el contexto de la boda de la hija de uno con otro, en *El Crotalón* los protagonistas son clérigos y la celebración es el banquete con ocasión de la primera misa de un joven sacerdote. Organizada y financiada por el padre del misacantano, este invita a parientes, vecinos y amigos, mientras que el propio cantamisas llama "a todos sus preceptores que habían sido de las sçiençias, gramática, lógica, philosophía y theología, y después [con estos] convidó a todos los curas y benefficiados [casi] desta çiudad que eran muchos, y con estos había dos religiosos de cada orden" (*ibid.* 379).

No es baladí el día elegido para celebrar el ritual: "un domingo primero de mayo, que es el más apacible y graçioso del año" (*ibid.* 379), en el cual era común en muchos pueblos —como ya hemos dicho— pingar un árbol-mayo, tal y como aún se ha hecho en muchas fiestas de misacantanos hasta hace poco. Tal día llegan todos los convidados a la casa del padre del misacantano para acompañar a este al templo, lo que origina la habitual procesión "con gran solenidad de canción de clérigos, y gran música de instrumentos, rabel, vihuela, salterio, y otras agraçiadas sonajas que tañían hombres que para semejantes autos se suelen alquilar" (*ibid.* 379). Ya en la misa, un orador canta "con ingenio" el mérito, grandeza y dignidad del misacantano, tras lo cual se suceden las ofrendas y la vuelta "con la mesma música" al domicilio del misacantano. Despedidos aquellos que solo son invitados al acompañamiento, se quedan al banquete los clérigos y algunas parejas de casados. Como si de una boda se tratara, el misacantano se sienta en la mesa de cabecera, a la izquierda de su padre y a la derecha de su padrino, un "antiguo y honrado varón que fue cura de San Julián" (*ibid.* 380). La disputa entre franciscanos y dominicos acerca del orden en que han de sentarse,

[47] Recuérdese la burla autobiográfica de Francisco de Quevedo sobre su Nacimiento: "Cuando alguno me convida / no es a banquetes ni a fiestas, / sino a los misacantanos, / para que yo les ofrezca" (Quevedo, 1992: 404).

le sirve a Villalón para iniciar su cuadro satírico[48].

Ya metidos en faena, el insaciable apetito de los clérigos (que no se detienen ante ninguno de los numerosos platos, especialmente si son de carne) y algún detalle simbólico como las guindas que ruedan por la mesa, dibujan grotescamente la lujuria y gula de los pecadores, de lo que se ríen los casados, que son en toda la descripción casi meros espectadores. Hay detalles en que Villalón sigue a Luciano, como la entrada de un cura llamado Alçídamas, que no había sido invitado, y su escandaloso comportamiento, comiendo y bebiendo de todas partes, sin sentarse un momento, hasta que ebrio inicia una pelea (*ibid.* 382). Con todo, la descripción de su comportamiento, aunque extravagante, enlaza con el contexto de licencias que en la época constituían bodas, bautizos y misas nuevas. Y así, cuando el susodicho cura ya está borracho, empieza a decir "maliçias y atrevimientos en todos los que en el convite estaban" (*ibid.* 383) y muy especialmente del anfitrión, al que critica todo aquel despliegue suntuoso de copas de plata y tapices. El desvarío se agrava cuando intercede el cura glotón de San Miguel, que acaba iniciando una pelea con Alçídamas, a la cual se suman otros religiosos. Son los casados los que tienen que separarlos finalmente. Nada más hecha la calma, vuelve enseguida la algarabía. El maestro de gramática comienza "a cantar una ensalada en romançe y latín que neçesitaba a que las damas cerrassen las orejas y aun los ojos por no ver pervertida la gravedad de tanto maestro" (*ibid.* 385). El narrador —el Gallo— trata inútilmente de justificar el disparatado comportamiento, pues "como es costumbre en los tales lugares en el proçeso de la comida cantar los clérigos semejantes donaires a su misacantano, no pareçe que les hazía asco aquel lenguaje a sus paladares; y ansí a este tono dijo si uno [lo] començaba suçio, el otro lo ensuçiaba más" (*ibid.* 385). Acabada la canción de este cura, le sigue otro cura viejo con "un cantar que no hay lengua tan desvergonçada que fuera de allí le pueda referir" (*ibid.* 385). Miçilo, el otro interlocutor, sentencia: "Maldita sea costumbre tan mala y tan corrupta y deshonesta, y tan indigna de bodas y lenguas de hombres que han de mostrar la regla del bien hablar y vivir. No se debrían en estos los perlados descuidar" (*ibid.* 385).

Pero la fiesta prosigue. El maestro de capilla de la iglesia mayor, con otros seis compañeros cantores, comienzan a cantar y bailar, entonando

> cantares del mismo jaez y peor, y después celebraron la fiesta de los matachines, hazían puestos y visajes tan desvergonçados y suçios que aun acordándome [agora] estoy por vomitar, porque vinieron los compañeros a poner sus bocas, rostros y manos en partes y lugares que por reverencia

[48] El orden en el banquete del misacantano es una de las cuestiones reguladas en los sínodos. La compilación sinodal de Badajoz de 1501 establece que "en el combite del comer e de las mesas, se ordenen de manera que alli esten honestamente" (García y García, 1990: 56).

del saçerdoçio de que eran todos señalados no lo quiero dezir, y aun no me querría acordar (*ibid.* 386).

La tal "suçia y desautorizada fiesta", la *fiesta de los matachines*, era un conjunto de danzas y juegos cómicos y grotescos que se intercalaban en los entremeses y mojigangas, y que han pervivido hasta hoy en algunos lugares de Latinoamérica, adonde fueron llevados por los misioneros[49]. De su carácter carnavalesco dan fe varios testimonios, como el de Aníbal Caro en su *Apología*, o la referencia en los divertidos *Diálogos de Apacible Entretenimiento que contiene unas Carnestolendas de Castilla*, escrito por Gaspar Lucas de Hidalgo en 1605[50].

Después de los matachines, en la descripción de *El Crotalón*, aún queda por entrar "uno de aquellos chocarreros que para semejantes cenas y convites se suelen alquilar, disfraçado de xoglar, y con un laúd en la mano entró con un puesto tan gracioço que a todos hizo reír, y con graçiosa industria començó a dar a todos plazer" (*ibid.* 389). En la actuación del juglar se ponen de manifiesto dos de las habilidades con las que estos se ganaban la vida de manera más o menos itinerante. En primer lugar, el chocarrero representa —paródicamente, es de suponer— "la procesión que hacen los portugueses el día de Corpus Christi" (*ibid.* 389), incluyendo un célebre sermón que conmemoraba la victoria en la batalla de Aljubarrota, el cual dio pie a una glosa atribuida a Antonio de Mendoza, prolija en apodos, motes, chascarrillos y pullas a los portugueses. Y acto seguido y tocando el laúd, el burlesco juglar se dedica "en copla de repente a motejar a todos cuantos estaban en la mesa, sin perjudicar ni afrontar a ninguno" (*ibid.* 389), una de las facultades de que hacían gala los juglares más ingeniosos en el siglo XVI[51]. El colofón bufo del banquete lo pone la vejación carnavalesca del misacantano, a quien —como ocurriera en la narración de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*— le acaban embadurnando de hollín y harina (*ibid.* 391-32). Para mayor escarmiento, el pobre misacantano es subido a un asno y le pasean por todo el lugar, práctica burlesca que, aunque inconcebible hoy, tuvo muchas y variadas versiones desde el Medievo. Este último ritual de degradación da pie al narrador para explicar el sentido último de toda aquella parafernalia burlesca, y muy especialmente de las distintas afrentas que ha de recibir el misacantano.

[49] Es el caso de la *danza de matachines*, muy popular en las diversas festividades del ciclo invernal entre los Rarámuri de la Sierra Taraumara, en el estado mejicano de Chihuahua, y que probablemente fue introducida por los misioneros jesuitas a principios del siglo XVII. Véase el artículo de Angel Acuña Delgado (2008).

[50] "Dicen que son extremados / en cantar estos señores; / nunca vi diablos cantores, / sino son vuestros criados. // Mas teneos por avisada; / que si los mandáis cantar, / bien podrán música dar, / pero ella será endiablada. // Y con aquel antifaz / de infernales querubines, / si se danzan matachines, / no habrá menester disfraz" (Hidalgo, 1884: 40).

[51] Sobre el arte de motejar, me permitiré citar aquí mis estudios "Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro" (2004) y *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra* (2006).

SENTIDO DE LAS TURBULENCIAS DE LAS MISAS NUEVAS: LA BURLA LIMINAR

Más allá de la lectura pintoresca y anticlerical que pudiera hacerse sobre las diversiones de los clérigos, interesa reflexionar sobre su sentido, que habría de ser profundo y arraigado, para subsistir durante siglos a pesar de las diatribas del alto clero y de autores satíricos, no precisamente mojigatos. Es capital entender que todos estos desórdenes se enmarcan dentro de lo que Arnold van Gennep llamó hace ya casi un siglo, ritos de paso. Según el folclorista y etnólogo nacido en Alemania, estos rituales siguen una secuencia típica en tres fases, con otros tantos elementos rituales: separación (ritos preliminares), margen (ritos liminares) y agregación (ritos postliminares). Teniendo en cuenta la información etnográfica sobre el ritual del misacantano hace unas décadas, en la primera fase el joven sería separado de su familia, amigos y la comunidad donde ha vivido hasta entonces. El maestro de escuela lo anunciaba entre sus compañeros de clase y el párroco hacía lo propio delante de todo el pueblo, dedicándole al joven en alguna misa palabras elogiosas para con el ministerio que había decidido seguir. Se ponían en marcha ahí ciertos rituales de separación, que culminaban hasta hace unos años en el momento en que un grupo de clérigos venían a "recoger" al mozo para "llevarlo" al seminario. Previamente, el grupo de mozos al que pertenecía el adolescente, celebraba una chocolatada, una merienda, en la que no faltaban las bromas. Llegado al seminario se sucedían otros tantos elementos ceremoniales para su integración en la que sería su nueva "familia", la comunidad de religiosos. De similar forma, una vez consagrado sacerdote, se ponía en marcha una estructura ritual de inversa dirección. Esta vez el pueblo que le despidió le acoge en su primera misa, escenificando la alegría de su vuelta triunfal.

La ida y la vuelta del joven encarnan dos momentos impregnados de solemnidad mediante diferentes rituales, y en cada uno de ellos hay en el fondo simultáneamente una salida y una entrada, una secuencia de separación y otra de agregación. El joven abandona la casa paterna y el pueblo para ingresar en una nueva comunidad. Y de vuelta, en su primera misa, también se escenifica la culminación de un tránsito: el misacantano ha abandonado el seminario, ha sido ordenado sacerdote, y ahora —a veces un tiempo después— se estrena con la misa que confirma y escenifica que deja atrás —para siempre— la vida de laico, para pasar a formar parte de los ministros de la Iglesia. Por eso la primera misa es un momento ambiguo, no solo por su carácter liminar, sino porque participan varios grupos (laicos y clérigos, seminaristas y sacerdotes, familiares, vecinos y amigos) que cumplen distintos papeles en función de su diferente posición en relación al misacantano.

Trasladémonos a cualquier pueblo en que se ha celebrado el ritual del

misacantano, como apuntábamos al principio de este texto. Por un lado el pueblo —y muy particularmente su familia y su grupo de iguales, constituidos en "los quintos del misacantano" (Montesino González, 1999: 253)— escenifica fastuosamente la vuelta triunfal del adolescente: los mozos cortan y acarrean el árbol-mayo, las "mozas mayordomas" bordan unas fundas de almohada y confeccionan los arcos florales, bajo los que se trasladará el joven hacia su nueva misa, se disparan cohetes, tañen las campanas, las fuerzas vivas del pueblo se prestan a re-conocerle. Pero al mismo tiempo, este es también el momento de una nueva despedida, porque con la primera misa se confirma el adiós del hijo, del amigo, del vecino, trasformado ya para siempre en curador de almas. El sacerdote deja de ser un miembro más de la comunidad y esta le acompaña en la procesión que parte de su casa hacia el templo, las mozas cantando y tocando las panderetas, el resto de invitados —familiares, amigos, autoridades municipales y clericales— flanqueándole hasta llegar a la iglesia. En el igual de solemne retorno, después de su primera misa, se vuelven a suceder las coplas alusivas a "la boda del religioso con la Iglesia" (Montesino González, 1999: 255). Después, según cada lugar, el ágape para los invitados y, ya de noche, el baile que se alarga hasta altas horas de la madrugada. La secuencia es la misma que hallamos en el siglo XVI, y muy probablemente en el Medievo.

Para los clérigos, el carácter de la misa nueva —a cargo del que ya es "uno de los suyos"— es diferente, pero complementario al sentido que tiene para el pueblo. Para algunos religiosos el ritual es también de separación, especialmente para los condiscípulos con los que ha compartido las órdenes menores, los maestros de seminario y, en general, con el resto de seminaristas que habrá de seguir sus pasos. Hay que tener en cuenta que hasta llegar a sacerdote, el individuo ha tenido que pasar por las diferentes órdenes menores (ostiario, lector, exorcista, acólito) y mayores (subdiácono y diácono), con sus particulares ritos de paso. Pero también, la misa nueva es el punto culminante de agregación al estado eclesiástico, escenificado públicamente al estrenarse como ministro de la Iglesia. Para los invitados que sí están ordenados como sacerdotes, el ritual es más bien de bienvenida.

A tenor de los testimonios que nos han llegado y a la luz del enfoque antropológico sobre los ritos de paso, queda algo más claro el sentido que tenían las diferentes diversiones de estos días. Recuérdense las descripciones de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* y de *El Crotalón*, o los actuales testimonios etnográficos. Los banquetes, los agasajos se suceden frecuentemente en las vísperas, en el propio día de la misa nueva, incluso en el día posterior, como si fuera necesario subrayar los tres momentos cruciales del rito de paso. Mucho de lo que acontece en la fiesta se explica por la lógica alegría que despierta el haber alcanzado tal excelencia, especialmente de los familiares. Pero ¿qué significado tendrían los elementos vejatorios, degradantes, burlescos? ¿Por qué aceptar

vejámenes como los que recibían los nuevos doctores? ¿Por qué bromas similares a las que tiene que aguantar el recién casado? ¿Qué sentido tenía la mofa a la que es sometido, según la descripción de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* o de *El Crotalón*, tiznándole y enharinándole la cara, como es costumbre en otros rituales de subversión simbólica, el propio Carnaval por ejemplo? ¿Por qué juglares, zamarrones, mamarrachos, chocarreros, personajes todos ellos festivos, representantes jocoserios del mal, que hacían sus diabluras con coplas indecentes, poses y persecuciones para arrear a quien se pusiera a tiro con un palo con vejigas o improvisaban coplas de repente en las que fustigaban a los invitados? ¿Por qué la obligación familiar de correr con los costosos gastos de la fiesta, a veces hasta estrangularlos económicamente? Aún en el siglo XX, muchas familias se veían obligadas a un considerable desembolso: convites para los "mozos del misacantano", premios para aquellos que lograran escalar el mayo, pago a los músicos, limosnas para las misas. Tan solo la subasta del árbol mayo, pasados unos días, conseguía paliar los gastos de la familia.

Todo ello tiene su sentido, si se enmarca dentro de la lógica con que funciona la liminaridad (de limen: umbral), que es como Van Gennep llama a la fase intermedia, después de la separación y antes de la reintegración. Lo característico de ese período, como hemos comprobado los antropólogos muchas veces (Del Campo, 2008), es la entronización de un efímero reinado del caos, con comportamientos frecuentemente subversivos, ambiguos, cuando no claramente vejatorios con el neófito. Protagonizan ese período personajes ambivalentes y risibles: copleros y trovadores de repente, personajes disfrazados y juglarescos, todos ellos personificaciones de un arquetipo imprescindible en ciertas fiestas desde el Medievo: el loco. Este aparece vestido estrafalariamente con cascabeles, danzando, amenazando con su cascaborra, comportándose irreverentemente y haciendo caso omiso de la jerarquía que, precisamente, viene a desbaratar efímeramente, antes de que en la fase de agregación se reestructure otra vez el orden vigente, con su escala de grado, estatus, riqueza y poder. Las pullas al misacantano, las vejaciones en su aspecto exterior, pero también la generalizada sustitución de lo sacro por lo profano (con sermones bufos, farsas cómicas o coplas burlescas), son todos ellos hechos simbólicos que invierten el orden en la fase previa en que el protagonista se encuentra en el umbral del lugar superior al que aspira a acceder, una especie de no-lugar intermedio, donde han quedado abolidas las constricciones sociales que rigen cotidianamente.

No otra cosa ocurre en otros ritos de paso, a los que no por casualidad aparecen vinculados los misacantanos, tanto en las prohibiciones eclesiásticas y civiles, como en las descripciones literarias que hemos analizado. Me refiero a los rituales carnavalescos navideños, las bodas y las ceremonias de grado. En todos ellos aparecen personajes y comportamientos liminares, entendiendo el ente liminar tal y como lo describe Victor Turner (1988: 102), como todo aquello que

escapa a las clasificaciones inequívocas, jerárquicas y ordenadas de estatus. El comportamiento desordenado subraya el momento liminar: en las fiestas navideñas el paso de una estación a otra, de un año a otro, el vencimiento sobre las tinieblas y el nacimiento del sol divino; en las bodas, el tránsito de la soltería a la disposición de formar una unidad familiar (elemento tan importante para la reproducción social en las comunidades campesinas); en los vejámenes de grado el abandono de la naturaleza estudiantil y la inclusión del sujeto entre los honorables doctores. La liminaridad del misacantano guarda muchos elementos en común con estos tres ritos de paso. Si los clérigos se encargan de darle al cantamisas su particular despedida y bienvenida, como hemos visto, los mozos y mozas en los pueblos tienen licencia tal día para lo que no pueden hacer en el tiempo ordinario. Los unos se permiten gastar bromas al que fue uno de los suyos, típicamente en la víspera, de manera similar a como los amigos del novio le someten a una ritual degradación burlesca en su despedida de soltero. Por su parte los laicos se toman ciertas libertades como la de cantar coplas picantes que las mozas dedican a los jóvenes eclesiásticos (los seminaristas) o al resto de mozos del pueblo, con alusiones eróticas al mayo que viene torcido o no es tan grande como los jóvenes pretenderían.

Bajo esta óptica se entiende que algunos de los sínodos contengan la misma prohibición sobre juglares, disfraces y burlas entre las misas nuevas y en los días entre Navidad y los Santos Inocentes. Y es que ambos contextos han sido considerados desde antiguo un tiempo liminar en que se levantaba la rigidez y el decoro clerical. En las medievales fiestas de los subdiáconos, más conocidas como fiestas de locos (*festa stultorum*), se invertía carnavalescamente el orden jerárquico y se permitían inimaginables diversiones paródicas y burlescas[52]. Son legión los testimonios en la Península sobre los villancicos burlescos cantados en las iglesias desde el siglo XIV (especialmente hasta el XVIII), los bailes de disfraces entre los monjes y los titilimundis de las monjas, que a veces merecieron incluso un proceso inquisitorial aún en el siglo XVII (Paz y Meliá, 1964: x-xi). De entre todas las fiestas clericales y escolares del ciclo de Navidad, la del obispillo gozó de enorme popularidad. Como muestra, un botón: el primer arzobispo, fray Hernando de Talavera, no se olvidó de instaurar esta polémica fiesta, en la que él mismo se humillaba ejerciendo de "camarero". Por eso no extraña que en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* el propio Juan de Arce de Otálora equipare la celebración del misacantano con la fiesta del obispillo: "en tan solene fiesta como ésta tienen licencia [los clérigos] de hacer cualquier burla, con tal que no sea muy pesada", pues "ésta es como fiesta del Día de los Inocentes, donde pasa todo y los más ruines mandan más" (Arce de Otálora, 1995, II: 1356). Días de inversión del orden, pues, donde los niños del coro mandan sobre el cabildo y el propio

[52] Véase cap. I.

obispo. Una celebración, en el caso de la misa nueva, donde mozos, mozas, clerizones y en general todo aquel que le deberá respeto y sumisión pasado el ritual, pueden chancearle por una última vez en ese breve tiempo que dura el período liminar. En este contexto se entienden vejámenes ambiguos como el montar al misacantano en un asno, práctica que constituía también un momento cenital en algunas versiones de la *festum asinorum* medieval.

El carácter de rito de paso explica también la reiterada equiparación que se hace entre la misa nueva y la boda, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de tal manera que el misacantano es calificado de novio que viene a unirse a Dios, visión teológica presente en muchos Padres de la Iglesia. En esa arcaica cosmovisión que asimila cualquier unión fructífera a la de las plantas con la tierra, se explica la costumbre del árbol mayo o los arcos y enramadas, símbolos que lo mismo actúan en los rituales amorosos y fertilizadores que celebran la entrada de la primavera el primer día de mayo y el goce de los frutos que regalará la madre tierra, como para desear los buenos frutos que habrá de traer al pueblo la celebración del misacantano[53]. Sin duda por ello encontramos danzas verdes y de espadas en las cuentas de gastos de esa época, tanto en las misas nuevas como en la descripción de algunas bodas, como la que se hace en el *Quijote*. También en ciertos rituales de mayo son frecuentes los casamientos simbólicos de *mozos* y *mozas*, llamados así, o más típicamente *mayos* y *mayas* (Del Campo y Corpas, 2005). Y tanto en rituales nupciales como en los del inicio primaveral son comunes ciertas costumbres burlescas, como las coplas de pique y las sátiras contra los protagonistas, especialmente de índole sexual. En la obra de Juan de Arce de Otálora, el misacantano ha de aguantar estoicamente las burlas, apareciendo "vergonzoso […] y mesurado, como novio" (Arce de Otálora, 1995, II: 1356). No será necesario recordar los numerosos testimonios desde la Edad Media que nos hablan de las burlas que habrían de recibir los novios, sin faltar las bromas obscenas y, en general, el ambiente de licencia subido de tono que reinaba en las bodas, contexto en el que ha quedado en la actualidad un buen puñado de costumbres divertidas[54].

Aún hay otro ritual de paso, donde se demanda la fustigación burlesca del

[53] En Valverde del camino (Huelva), en los años 20, según nos cuentan, se engalanaba de flores y ramas incluso alguno de los pocos coches que había en la localidad, para llevar al misacantano. Como en las localidades del norte, no faltaban los arcos triunfales de juncia, romeros y adelfas, plantas con las que aún hoy se confeccionan los arcos de muchas fiestas primaverales de Huelva.

[54] En la Alpujarra, como en muchos otros lugares rústicos, hasta hace unas décadas los mozos del lugar obligaban a "pagar el piso" al novio que, siendo forastero, pretendiera casarse con una muchacha del pueblo o de la cortijada. Como en las misas nuevas, el novio tenía que pagar la víspera un convite, en dinero o más típicamente en comida y bebida, si no deseaba vérselas con el vecindario juvenil, el cual amenazaba con chafarle a su novia (y a él mismo, claro), el día más importante de su vida. No faltan en la Alpujarra, aún hoy, las coplas mordaces y picantes de los troveros, improvisadores que no dudan en enzarzarse en combates bufos con el novio, si este atesora dotes repentísticas y no quiere pasar por cobarde el día que abandona la soltería (Del Campo, 2006, 2008).

protagonista y, en general, un clima de licencia y comicidad, que también es equiparado a la misa nueva tanto en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, como en *El Crotalón*: la ceremonia de graduación de doctor. Sabido es que entre los siglos XV y XVII, y aún con reminiscencias en el XVIII, gozaron de prestigio los vejámenes de grado y los *gallos*, ambos rituales satíricos en que se alababa y vituperaba en un exordio en prosa o en verso al recién doctorado, destacándose paródicamente sus virtudes y degradándole grotescamente con el listado de sus defectos[55]. Curiosamente la obra de Juan de Arce de Otálora alberga uno de los vejámenes más interesentes para el estudio de este género burlesco, en el que no podemos profundizar aquí. Hay que tener en cuenta que la mayoría de doctores en los siglos XV y XVI lo eran de teología, por lo que estos vejámenes estaban indisolublemente unidos al mundo escolar eclesiástico. Así, se explica que en la recreación que de una misa nueva hace Juan de Arce de Otálora, al misacantano no le falte entre las burlas que ha de soportar, el vejamen y los vituperios verbales, que habrían de bajarle los humos en el día en que se elevaba a una posición social que, pese a la ambigua consideración que suscitaban los clérigos, no dejaba de ser deseada y respetada en términos generales. Por eso dice Pinciano que el misacantano ha de aparecer como pecador vergonzoso,

> y aun devoto y humilde, como aquel que ha de consagrar y recibir a Dios en sus manos y cuerpo, que es el mayor triunfo y dignidad deste mundo. Y por eso es justo que sufra el vejamen y vituperios que le hicieren, como capitán que entra triunfando y como doctor que recibe el grado (Arce de Otálora, 1995, II: 1356).

La referencia al "capitán que entra triunfando" no es baladí y remite a la costumbre romana de escarnecer al general que entraba en Roma en su marcha triunfal, mediante gritos injuriosos, pullas graciosas y cánticos obscenos (versos fesceninos) que le dedicaban los propios soldados y la muchedumbre, como bien cuentan Dionisio de Halicarnaso (*Ant. Rom.* II, 34), Tito Livio (*Ab Urb. Con.* 3, 29, 5) o Suetonio (*Caes.* 37).

También en *El Crotalón* se equipara el sentido de las afrentas y burlas al misacantano, con el vejamen de doctor, y de paso se esclarece el sentido teológico que las justificaría:

> En el entretanto que estas cosas se celebraban pensaba yo otras muchas: lo primero que consideraba era que aquel nuevo ungido por

[55] El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1995: 576) lo define los *gallos* como "los remoquetes y dichos agudos, que por fiesta se dicen uno a otros los maestros cuando dan algún grado de doctor, porque se pican, aunque con mucha discreción y agudeza; porque lo demás es de los que con desautoridad y descompostura dan el vejamen".

> saçerdote representaba al verdadero Cristo, saçerdote eterno según el orden de Melchisedech, y allí en aquel mal tratamiento se me representó todo el que [Cristo] padeçió por mí en sus vituperios, injurias y tormentos, en tanta manera que no me pude contener sin llorar, y dolíame mucho porque era tanta la çeguedad de aquellos vanos saçerdotes que sin templança alguna proseguían en aquella vanidad con tanta disolución, perdida la magestad y reverençia debida a tan alta dignidad y representación de nuestro Dios; y para alguna consolación mía pensé ser aquello como vexamen de doctor, porque aquel nuevo saçerdote no se ensoberbezca por ser de nuevo admitido a tal alta dignidad (Villalón, 1982: 392).

He ahí el sentido último del vejamen, que es repetido a lo largo de los siglos en otros ritos de paso en los que también se justificaban las burlas al protagonista so pretexto de bajarle los humos o —como reflexionaban los autores romanos sobre los versos fesceninos— para que el laureado no se considerara inmortal, como un Dios.

En definitiva, todas estas costumbres tienen como trasfondo el paso del individuo festejado a un estatus superior —hombre casado, cura misacantano, graduación de doctor, emperador triunfal—, proceso que, según antiquísima concepción, merece una celebración donde el caos y la burla se apodere del mundo, y que efímeramente otorgue el protagonismo a aquellos que ocupan un lugar más bajo al homenajeado, en parte para recordarle que no es más que un hombre y, en parte, como tributo u ofrenda que este ha de dejar, antes de alcanzar la cima y de que la jerarquía vuelva a sostener el orden. Por eso en gran medida los que llevan la voz cantante de las burlas no son solo los que ya ocupan el lugar al que accede el sujeto festejado —los doctores en los vejámenes de grado o los sacerdotes en las misas nuevas—, sino los que precisamente están por debajo: los solteros gastando bromas al recién casado, los soldados burlándose de su general, los niños del coro, subdiáconos y diáconos remedando paródicamente las poses, gestos y palabras del obispo, las mozas chanceando a los seminaristas y una turba de clerizones sometiendo al misacantano a las más variadas degradaciones, mientras su familia se rasca el bolsillo para agasajar a la concurrencia.

La importancia pedagógica y teológica que la Iglesia dio a los actos de humillación, convirtiéndolos en actos de humildad, cuando se aceptaban con alegría, creo que explica en parte la pervivencia de estas costumbres ambivalentes. Según la misma lógica se humillaban los obispos el día de los Inocentes, y lo hacía el misacantano justo antes de alcanzar la dignidad eclesiástica. San Bernardo criticaba duramente a los ministros de Cristo que "sirven al Anticristo", de ahí "ese lujo de rameras, esos vestidos de comediantes

(*histrionicus habitus*), ese aparato regio que ves cada día […], de ahí esas mesas espléndidas por sus manjares y vajillas; de ahí esas comilonas y borracheras; de ahí esas cítaras, liras y flautas; de ahí esas prensas atestadas y esos silos rebosantes, repletos de frutos de toda especie" (Bernardo, 1987: 497). Para conseguir todo esto "desean ser y son prepósitos de las iglesias, deanes, arcedianos, obispos y arzobispos" (*ibid.* 497). Como muchos concilios y sínodos medievales, San Bernardo consideraba la relajación de las costumbres clericales, "una plaga intestina e incurable para la Iglesia" (*ibid.* 499). Los desórdenes de las misas nuevas eran repudiables porque ejemplificaban la hipocresía y el apego del estamento clerical a las cosas mundanas. Pero las coplas licenciosas, los sermones burlescos, los disfraces y, muy especialmente, las afrentas al misacantano, tenían otra cara: la de la humillación, necesaria por un lado para empezar de nuevo (renovado, según el mito del eterno retorno), y por otro, como correctivo que le recordara al afortunado —en el mismo acto— que toda aquella abundancia y alegría mundana no le debía apartar de su búsqueda en pro de una de las mayores virtudes cristológicas: la humildad.

> Cuando se pretende subir a lo más sublime, es menester sentir humildemente de sí mismo para no caer de donde se halla por erguirse demasiado, si no está firmemente cimentado en la verdadera humildad. Y como únicamente se consiguen las gracias mayores por el mérito de la humildad, al que va a ser promocionado debe humillarlo con la corrección para que lo merezca por la humildad. Por eso, cuando veas que te humillan acéptalo como una señal propicia y una prueba cierta de que la gracia de Dios está cerca. Porque así como delante de la ruina va la soberbia, delante de la exaltación va la humillación. Has leído ambas cosas: Dios se enfrenta con los arrogantes, pero concede su gracia a los humildes […]. Mas no basta con aceptar de buena gana la humillación de Dios; debemos también acoger con gusto la que nos deparan los demás (Bernardo, 1987: 499-501).

La humillación, cuando es aceptada con paciencia y gusto, conduce a la humildad —dice San Bernardo—, y ella a la justicia, a la santidad. "La inocencia pertenece a la justicia, pero sólo el humilde la posee en plenitud" (*ibid.* 501). A nadie le resulta agradable sufrir, pero si se hace desde la tristeza, aguantándolo contra la voluntad, quejándose, la humillación no se convierte en humildad. Tan solo con "la humildad alegre y total" (*ibid.* 503) se consigue la gracia divina.

¿No reside ahí la justificación cristiana para asimilar una antiquísima creencia y una práctica que integra en los grandes ritos de paso la necesidad por un lado de exaltar, celebrar, y por otro de humillar, degradar, al mismo tiempo? Hay que estar alegre cuando Dios ha llamado a uno de los suyos y le ha otorgado potestad y rango para que gobierne el rebaño, pero no hay que olvidar que ha sido elegido

precisamente para imitarle en santidad, como el más humilde de sus siervos. El mayor acto de soberbia, despilfarro, desorden, donde se dan cita todos los pecados (la gula, la simonía, la blasfemia, etc.), debe escenificar también la humildad a la que se somete el homenajeado, pues con esta ambivalencia liminar y caótica —necesaria para que funcione el rito de paso— queda salvaguardado el sentido teológico de la ordenación sacerdotal, que lo mismo otorga privilegios, que obliga a una incondicional entrega al prójimo y a Dios.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Acuña Delgado, Á., 2008, "Danza de matachines. Estructura y función entre los Rarámuri de la Sierra Taraumara", *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 3.1.

Alcina Franch, J., 1986, *Bartolomé de las Casas*, Madrid: Historia 16, Ediciones Quórum.

Arce de Otálora, J. de, 1995, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, 2 vols., Madrid: Fundación José Antonio de Castro, Turner.

Arlt, W., 1970, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 vols, Colonia: Arno Volk Verlag.

Barbieri, F. A., 1877, "Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII", *La Ilustración Española y Americana*, 44.

Bayless, M., 1996, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Michigan: The U of Michigan P.

Beltrán, J., 1954, *Historia de Daroca*, Zaragoza: Heraldo de Aragón.

Berceo, G. de, 1971, *Obras completas*, vol. II: *Los Milagros de Nuestra Señora*, Londres: Tamesis Books.

—— *Obras completas*, vol. IV. *La vida de Santo Domingo de Silos*, Londres: Tamesis Books.

Bernardo, de Clairvaux, 1987, *Obras completas de San Bernardo*, vol. V: *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, Madrid: BAC.

Caro Baroja, J., 1984, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid: Taurus.

Cervantes, M. de, 2003, *Obras completas*, 2 vols., Madrid: Aguilar.

Colección de cédulas, cartas-patentes, provisiones, reales órdenes y otros documentos concernientes á las provincias vascongadas, copiados de orden de S. M. de los registros, minutas y escrituras existentes en el Real Archivo de Simancas, y en los de las secretarías de Estado y del despacho y otras oficinas de la corte, 1829, vol. II, Madrid: Imprenta Real.

Covarrubias Orozco, S. de, 1995, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia.

Del Campo Tejedor, A., 2004, "Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro", *eHumanista* 4.

—— 2006, *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los*

improvisadores de la Alpujarra. Salamanca: Diputación.
—— 2008, "El certamen fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica", *Confluencia, Revista Hispánica de Literatura y Cultura*, 23.2.
—— 2019, *Burla burlando. Las diversiones de los universitarios en el siglo XVI*, Salamanca: Editorial Amarante.
Del Campo Tejedor, A., y Corpas García, A. 2005, *El mayo festero. Ritual y religión en el triunfo de la primavera*, Sevilla: Fundación Lara, Editorial Planeta.
Espinosa Maeso, R., 1923, "Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (1474-1542)", *Boletín de la Real Academia Española*, 10.
García y García, A. (ed.), 1990-2007, *Synodicon Hispanum*, vols. 5-8, Madrid: BAC.
García Mercadal, J., 1999, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
Halicarnaso, D. de, 2002, *Historia antigua de Roma. Libros I-III,* Madrid: Gredos.
Hidalgo, G. L. de, *et al.*, 1884, *Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Barcelona: Biblioteca Clásica Española.
Jacobelli, M. C., 1991, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona: Planeta.
Juan Manuel, 1991, *El libro de los estados*, Madrid: Castalia.
Livio, Tito, 1989, *Los orígenes de Roma (libros I-V)*, Madrid: Akal.
Lizárraga, R. de, 1916, *Descripción colonial*, libro segundo, Buenos Aires: Librería La Facultad.
Mendoza Díaz-Maroto, F., 1984, "El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano", *Criticón*, 26.
Menéndez Pidal, R., 1991, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe.
Montesino González, A., 1999, "Rito, religión y símbolo. Plantar mayos misacantanos", *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 28.
Mugartegui, J. J. de, 1930, "Lo que costó una misa nueva en Guizaburuaga", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 21.
Novísima recopilacion de las leyes de España: Dividida en XII. Libros, en que se reforma la recopilacion publicada por el señor Don Felipe II. En el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775: y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804, 1805, vol. III, Madrid.
Owst, G. R., 1966, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford: Basil Blackwell.
Paz y Meliá, A., 1964, *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, BAE, Madrid: Atlas.
Pedrosa, J. M., 1993, "Mayos y cantamisas: del *El Crotalón* de Villalón a la

tradición folclórica moderna", *Anuario Musical*, 48.
Pérez González, C., y Arroyo Rodríguez, L. A., 2003, *Herrera de Pisuerga: Aproximación histórica*, Herrera de Pisuerga (Palencia): Ayuntamiento de Herrera de Pisuerga.
Quevedo, F. de, 1992, *Poesía varia*, Madrid: Cátedra.
Quintana, M. J., 1946, *Obras*, Madrid: Atlas, BAE.
Real Academia Española, 2001, *Diccionario de la Lengua Española*. 22º edic. Madrid: Espasa-Calpe.
Suetonio, Cayo, 1998, *Vidas de los Césares*, Madrid: Cátedra.
Tejada y Ramiro, J., 1859, *Colección de Cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América (en latín y castellano)*, vols. IV-V, Madrid: Imprenta de D. Pedro Montero.
Turner, V., 1988, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus.
Van Gennep, A., 2008, *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza.
Villalón, C. de, 1982, *El Crotalón*, Madrid: Cátedra.

Capítulo IV

EL POBRE DE SAN JOSÉ
Devoción y desacralización cómica

INTRODUCCIÓN

Desde los primeros Padres de la Iglesia, las jubilosas celebraciones entre la Navidad y la Epifanía han despertado lógicos resquemores en la ortodoxia cristiana, que no veía con buenos ojos las comilonas, bailes y juegos, las comedias profanas, los disfraces ridículos, los villancicos cómicos, los pregones satíricos y un sinfín de diversiones, caracterizadas por cierto gusto por lo jocoso. San Juan Crisóstomo, San Ambrosio o San Agustín fueron algunos de los que censuraron ciertas diversiones, que tomaban como herederas del paganismo. Durante toda la Edad Media y aun en la modernidad, la fundamentación teológica con que una parte de la Iglesia justificó ciertas manifestaciones de locura festiva[56], chocó con la jerarquía eclesiástica, habitualmente más apegada a la compostura y las celebraciones piadosas. Sin embargo, ni el Concilio de Trento ni los sucesivos concilios de reforma de las costumbres clericales lograron borrar del todo la *vis comica* que impregnaba, por igual, las celebraciones de clérigos y laicos en los últimos y primeros días del año. En España, al menos hasta el siglo XIX, entre los regocijos navideños con que ciertos conventos celebraban la Nochebuena o la noche de Reyes, se incluían máscaras y se cantaban algunas composiciones desenfadadas —chanzonetas, villancicos, romances—, que en ocasiones acabaron con la intervención de la propia Inquisición, como la que motivaron los villancicos entonados por las monjas de la Capilla Real de las Descalzas en 1663 (Paz y Meliá, 1964: X-XI). Lo que irritaba a las mentes más conservadoras de la Iglesia era que, so pretexto de la alegría por el nacimiento del Redentor, se jugara a mezclar lo profano y lo sagrado, o se hiciera sátira de los poderosos con la

[56] Véase caps. I y II.

excusa de seguir la doctrina de "los últimos serán los primeros" (Mt. 20.16, Mc 10.31, Lc 13.30), aquello de "pone a los humildes en las alturas" (Job 5, 11) o los versos del *Magnificat* (Lc 1, 52). Como también resultaba escandaloso que se parodiara explícitamente lo más solemne, como hacían ciertos villancicos cantados en el madrileño convento de la Encarnación en 1676, entre los que se encontraban diálogos bufos entre un linajudo y un predicador, el cual cambiaba las palabras sagradas por otras risibles (tal y como hacían las *misas paródicas* medievales), convirtiendo, por ejemplo, el *pax vobis* en "paz a los bobos" (Bravo-Villasante, 1978: 73). Y es que precisamente se trataba de hacer el bobo, el tonto, el loco o el niño, en un contexto ritualmente limitado, en el que se jugaba por unas horas o días a ensalzar lo bajo, ínfimo e irrelevante, con un claro protagonismo del pueblo llano, entre quien habría elegido nacer Cristo.

En estos villancicos (a veces auténticos diálogos escenificados), y aun en otros géneros dramatúrgicos como los autos y comedias, se representaban frecuentemente los episodios clásicos del ciclo navideño (la Anunciación a los pastores, la venida de los Reyes Magos o la huida a Egipto), salpicados eso sí de elementos profanos más o menos jocosos. Si los pastores bobos y otros personajes arquetípicos llevaban la voz cantante en el registro cómico, los personajes sagrados, especialmente la Virgen y el Niño Jesús, quedaban en un segundo plano, al margen de los disparates o la maledicencia profana de los primeros. La Sagrada Familia quedaba así salvaguardada, con una llamativa excepción: San José. El pobre de San José se verá irremediablemente inserto en episodios, escenas, diálogos y alusiones en los que él es objeto de la burla, o cuando menos resulta humanizado y desacralizado hasta convertirlo en un personaje lo suficientemente ambivalente como para suscitar una sonrisa en el espectador.

Desde ciertas representaciones teatrales medievales hasta los villancicos graciosos que aún hoy se cantan en Nochebuena, se ha formado en torno al esposo de la Virgen una auténtica tradición burlesca, que me propongo analizar aquí. Me interesa comprender sobre todo lo que queda hoy de estas manifestaciones graciosas, para lo cual es necesario rastrear primero la evolución devocional e iconográfica de San José, para después interpretar la particular y popular visión jocoseria que ha convivido con la imagen devota del Patriarca.

LAS DUDAS DE SAN JOSÉ: SIGLO XV

Entre 1476 y 1481, por la misma época en que los concilios y sínodos provinciales censuraban ciertos excesos navideños en los templos como las representaciones teatrales bufas y las máscaras grotescas[57], el noble Gómez

[57] El sínodo de Ávila de 1481, por ejemplo, manda "que no se fagan juegos ni cosas deshonestas en las yglesias el dia de la Natividad y los tres siguientes" (García y García, 1993: 130).

Manrique escribía la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* a instancias de su hermana doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabazanos (Palencia). Con un estilo que entronca con la tradición de versiones vulgarizadas del drama litúrgico del *Officium pastorum* medieval, esta pieza teatral, creada para ser representada en las festividades navideñas, pone en escena ciertos pasajes cómicos que preludian las farsas, églogas y comedias jocosas escritas poco después por Juan del Encina, Gil Vicente o Lucas Fernández. En un contexto en que el público demandaba cierta dosis de humor, incluso aun cuando no fuera con ánimo edificante o moral —lo que Rainer Hess (1973: 12) ha llamado "comicidad burlesca libre"—, no extraña que Gómez Manrique incluyera un tópico que debía ser muy popular en su época: las dudas de San José ante el embarazo de María por obra del Espíritu Santo. La representación navideña da comienzo con el lamento del inocente José:

> ¡O viejo desventurado,
> negra dicha fue la mía
> en casarme con María,
> por quien fuese desonrado!
> Yo la veo bien preñada,
> no sé de quién nin de quánto;
> dizen que d´Espíritu Santo,
> mas yo desto non sé nada (vv. 1-8)[58].

La propia María no duda en referirse a la "sinpleza" de José (v. 16), e incluso el ángel se permite reñir al ingenuo esposo de la Virgen, llamándole "el principal de los locos":

> ¡O viejo de munchos días,
> en el seso de muy pocos,
> el prinçipal de los locos!
> ¿Tú no sabes que Isaías
> dixo: "Virgen parirá",
> lo qual escrivió por esta
> donzella gentil, onesta,
> cuyo par nunca será? (vv. 17-24).

Las dudas de San José, tratadas medio en burla medio en serio, constituyeron un tema arraigado en el teatro medieval europeo. En Francia y en Inglaterra fue tópico frecuente (Chambers, 1903, II: 322) y aun en Italia lo vemos

[58] Sigo la versión de Pérez Priego (1997: 54 y sigu.).

por ejemplo en la *Passione* de Revello, en la que el propio Satán induce a San José, mientras duerme, a dudar de María. Aunque parece que más tardíamente, el ámbito hispano no fue ajeno a este tópico, y así lo encontramos, por ejemplo, en la *Consueta de la Nativitat de Jesús Christ* del códice Llabrés (ca. 1550).

En parte, la libertad con que los escritores interpretaban ese episodio y todo lo relacionado con San José derivaba de la parquedad de datos en los Evangelios, razón por la cual se acudía a beber frecuentemente de textos apócrifos, leyendas y creencias que durante los siglos fueron conformando la imagen un tanto ambigua de San José.

FUENTES Y DESARROLLO DE LA DEVOCIÓN E ICONOGRAFÍA DE SAN JOSÉ

Solamente los Evangelios de San Mateo y San Lucas proporcionan información sobre San José, un humilde carpintero de Nazaret, esposo de María, que la encontraría un día encinta. Dado que era un hombre "justo" (Mt 1, 19), José resuelve repudiarla en secreto, pero una noche un ángel se le aparece en sueños y le notifica que a quien María lleva en su vientre ha sido concebido por el Espíritu Santo y habrá de llamarse Jesús (Mt 1, 18-25). Aparte de esta breve referencia, además de su papel en el viaje a Belén para censarse, el nacimiento de Jesús, la posterior huida a Egipto, la presentación del Niño en el templo y la visita anual a Jerusalén, poco más dicen los Evangelios de San José (Lc 4, 22; Mt 1-2; Lc 2, 24; Lc 2, 41-50), un personaje que durante siglos permaneció para la Iglesia en un segundo plano. Fueron, por lo tanto, los evangelios apócrifos los que suministraron mayor y más variado material, especialmente cuando se trataba de representar ciertos misterios en iconografías pictóricas o pétreas en las iglesias, o en dramas navideños que requerían de episodios y datos biográficos para su escenificación. A los evangelios apócrifos les debemos, por ejemplo, los nombres de los padres de María (Joaquín y Ana) o las bestias que acompañaron el nacimiento de Jesús (el buey y el asno). En cuanto a San José, fueron varios los textos de los primeros siglos del Cristianismo que proporcionaron detalles de la vida del padre adoptivo de Jesús: el *Protoevangelio de Santiago*, la *Historia de José el carpintero*, el *Evangelio árabe de la infancia de Jesús*, el *Libro de la Natividad de la Virgen María y la infancia del Salvador*, o el *Evangelio del Pseudo Mateo*[59]. Frente a la escasez

[59] El llamado *Protoevangelio de Santiago* fue la base sobre la que se glosaron, con añadiduras, refundiciones y abreviaturas, otros libros apócrifos de la Natividad: el *Evangelio del Pseudo Mateo* (una reelaboración del *Protoevangelio* con añadiduras originales y otras tomadas de diferentes evangelios apócrifos, como el *Pseudo Tomás*), el *De nativitate Mariae* (a su vez refundición abreviada del *Pseudo Mateo*), el *Liber de Infantia Salvatoris* y muchos otros. Junto a estos apócrifos de la Natividad, hay otros apócrifos de la infancia (*Evangelio del Pseudo Tomás*, *Evangelio Árabe de la Infancia*, *Historia del José el Carpintero*, etc.) que se mezclaron en numerosas versiones. Dado que diferentes grupos heréticos —maniqueos, priscilianistas, etc.— usaron a su favor estas narraciones apócrifas, la Iglesia las repudió, como

de datos en los evangelios canónicos, en los apócrifos se relataban detalles de la boda de José y María, ciertos milagros ocurridos durante la huida a Egipto o, incluso, la muerte y sepultura del santo.

Las dudas de San José se relatan en el *Protoevangelio de Santiago* (13-16) y en el *Evangelio del Pseudo Mateo* (10, 1-2). Naturalmente, los sentimientos del esposo de la Virgen no se presentan allí en términos jocosos. Según el *Pseudo Mateo*, José se hallaba ocupado en su trabajo de carpintero en la ciudad de Cafarnaúm, donde tuvo que permanecer nueve meses consecutivos. Cuando vuelve a casa se encuentra a María embarazada y se lamenta ante Dios del ultraje. Las doncellas que acompañan a María le aseguran que ningún varón se ha acercado a ella, así como que un ángel viene todos los días para hablar con ella y alimentarla. San José, no satisfecho con la explicación de las doncellas, se pregunta si no es posible "que alguien se haya fingido ángel y la haya engañado" (*Ps. Mat.* 9, 2). Las dudas desaparecen cuando en una visión se le aparece un ángel y le dice que lo que lleva María en las entrañas "es fruto del Espíritu Santo" (*Ps. Mat.* 9).

Durante la Edad Media se sucedieron las leyendas que alumbraban la actitud bondadosa y noble de José, quien no habría dudado, por ejemplo, en rasgar sus vestiduras para usarlas como pañales para su recién nacido. Para reforzar la idea de la virginidad de María y reafirmar la paternidad divina de Cristo, una parte de la Iglesia no vio con malos ojos los relatos apócrifos que presentaban a un San José anciano. Aunque en función de las épocas y autores también se le presentó con 44 o 33 años, cundió sin embargo, especialmente en la iconografía y en las manifestaciones populares, la imagen que proyectaban los evangelios apócrifos, como el *Protoevangelio de Santiago*, en el que María tiene 12 años al desposar a un San José que se reconoce "viejo" (*Prot.* 8 y 9, 2). Otro tanto sugieren los demás textos apócrifos: el *Libro sobre la Natividad de María* (8) dice que San José era *grandaevus* y el *Evangelio del Pseudo Mateo* (8, 3) le califica de *senex*, es decir, viejo. La *Historia de José el Carpintero* (14-15) afina aún más y afirma que San José tenía 90 años al desposar a María, y aun habría vivido hasta los 111 años. Los escritores eclesiásticos no dudaron en aceptar esta imagen, y así San Epifanio (*Haer.* 18, 10), por ejemplo, creía que San José contaba con 84 años al volver de Egipto.

Abogando por un San José anciano, se salvaguardaba la integridad de la Virgen, y de paso se investía a José de un carácter venerable, que casaba bien con

---

puede leerse en los escritos de San Jerónimo o San Inocencio I. Sin embargo, posteriormente, Santo Toribio de Astorga mostrará una opinión más dubitativa, rechazándolos en bloque pero cuidándose de señalar que, aunque usados por herejes, esto no era óbice para que algunos hechos descritos en ellos fueran ciertos. La actitud benevolente de la Iglesia obedeció en parte a la imposibilidad de erradicar su creciente popularidad, que afloraba en tradiciones orales, iconografías y aun en diferentes actos rituales. Así, la liturgia adoptó episodios apócrifos que dieron origen, por ejemplo, a la fiesta de la Presentación de la Virgen. *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine y el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais ampliaron la influencia de los apócrifos, antes de que el *Año Cristiano* de Croisset inspirara los sermones y representaciones de los párrocos de todo Occidente.

sus otros valores: casto, puro, obediente, paciente y humilde. Su papel no fue, empero, relevante hasta finales del Medievo. Aunque a él se refirieron San Bernardo (m. en 1153), Santa Gertrudis (m. en 1310), Santa Brígida de Suecia (m. en 1373), San Vicente Ferrer (m. en 1419), Pedro d´Ailly (m. en 1420) o San Bernardino de Siena (m. en 1444); fue sobre todo Jean Charlier Gerson (m. en 1429) quien impulsó en el Concilio de Constanza (1414-1418) la figura de San José, que se iría consolidando entre los siglos XV y XVI. Según escribía el dominico Isolanus en *Suma de los dones de San José* (1522), el padre nutricio de Jesús atesoraba los siete dones del Espíritu Santo y las ocho bienaventuranzas del Sermón de la Montaña. Tomado por ciertas órdenes como ejemplo de obediencia, pobreza y castidad, su culto sería alentado especialmente por Santa Teresa de Ávila, quien consagraría a San José su primer convento. Desde 1476, año en el cual fue incluida en el calendario romano la festividad de San José (19 de marzo), los sucesivos pontificados entre los siglos XV y XVIII (Inocencio VIII, Gregorio XV, Clemente XI) no hicieron más que aumentar la relevancia de su culto. Otro tanto hicieron otros papas devotos de San José en el siglo XIX, como Pío IX, y aun del siglo XX, incluyendo a Juan XXIII, quien lo introdujo en el canon de la misa.

Ilust. 10. *La huida a Egipto*, Giotto (1304-1306).

Aun cuando modernamente la Iglesia le ha presentado más bien como un hombre maduro, ha perdurado la imagen que se gestó durante buena parte del

Medievo y, especialmente, cuando el santo cobró importancia en la iconografía cristiana a partir de los siglos XV y XVI: un viejo de larga barba blanca, tal y como aparece el santo por ejemplo en *La huida a Egipto* de Giotto (1304-1306) (ilust. 10), en el *Tríptico de la Anunciación* de Robert Campin (1425) (ilust. 11) o en las miniaturas que ilustran las escenas de la Natividad de una de las ediciones de *La leyenda dorada*, pintadas por Maître François en torno a 1480-1485.

Ilust. 11. *Tríptico de la Anunciación*, Robert Campin (1425).

Un ejemplo análogo en el contexto hispánico es el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, pintado por el florentino Dello Delli (Nicolás Florentino) entre 1434 y 1445, donde se desarrolla una secuencia iconográfica que comienza con el nacimiento de la Virgen. Tras los desposorios de María y José, la Anunciación, la Visitación, y antes de la Natividad de Jesús, el artista florentino no olvidó pintar el sueño de José, con la Virgen embarazada a un lado, y el viejo santo durmiente, apoyado sobre su codo, antes de que el ángel se le aparezca (ilust. 12).

Ilust. 12. *El sueño de san José*, Nicolás Florentino, 1434-1445,
en retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca.

Hubo teólogos, como Molanus, que defenderían la imagen de un José vigoroso, que enfatizara el papel protector frente a la Virgen. Rafael le representa en los *Esponsales de la Virgen* (1504) como un hombre barbado, maduro pero no viejo, descalzo como símbolo de la humildad y con el bastón florido[60], ya que,

[60] La vara florida de Jesé (o Isai), padre del rey David, es el símbolo genealógico que asegura la

según la leyenda, al florecer su vara seca, se hizo patente la elección divina para que fuera él quien desposara a María. En nuestro ámbito, el padre Rivadeneyra escribía en su *Flos Sanctorum*, publicado en 1599, que San José "no era tan viejo, ni tan decrépito como algunos dizen" (1734: 437). Murillo ensalzará al santo como un hombre joven y robusto en *San José con el Niño en brazos* (ilust. 13), y destacará su rol de padre de familia en *La Sagrada Familia del pajarito* (1650). Sin embargo, y pese a iconografías que resaltan el carácter robusto y trabajador del santo, la mayoría de las veces San José aparecerá como un viejo honorable, a veces frágil y cansado, en contraste con la juventud y belleza virginal de María, tal y como pintó Alberto Durero su *Natividad* hacia finales del siglo XV o Rafael su *Sagrada Familia con San Juan y Santa Isabel* (1505-1506).

Ilust. 13. *San José con el Niño en brazos*,
Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

descendencia davidiana del Mesías.

LA AMBIGÜEDAD DE SAN JOSÉ

La ausencia de datos canónicos sobre San José, el papel secundario que la Iglesia le otorgó (al menos hasta la Contrarreforma), su ambiguo papel en la Encarnación de Cristo, así como el énfasis en su ancianidad, castidad y, simultáneamente, su rol de perfecto esposo y padre de familia, hizo de San José una figura un tanto extraña, que generará lecturas contradictorias y paradójicas, en las que frecuentemente se deslizaba cierta burla hacia una caracterización poco creíble. Ya en los siglos I y II d.C. corría entre los paganos el desacreditante relato sobre la relación extraconyugal que María habría tenido con un soldado romano, de nombre Pandera o Panthera. Por otra parte, durante la Edad Media hubo quien interpretó las noticias bíblicas (Mt 13, 55 y Mc 6, 3) sobre los hermanos de Jesús (Santiago, José, Simón, Judas) como un indicio para considerar que acaso José tuvo otros matrimonios anteriores al de María. Pero lo que más quebraderos de cabeza generó a la Iglesia a lo largo de la historia fueron las dudas de San José, interpretadas popularmente como "celos", denominación que casi nunca gustó a la Iglesia, habida cuenta de lo mundano de dichos sentimientos, poco acordes con el carácter "justo" que le asignaban los Evangelios.

Ilust. 14. *Nacimiento*, tímpano de Notre-Dame de Poitiers, siglo XII.

La españolísima devoción a San José, auspiciada por Santa Teresa de Ávila, pero también por franciscanos y jesuitas, expandió su culto, hasta consagrarle una fiesta litúrgica, incluso todo el mes de marzo. Sin embargo, las aclaraciones teológicas acerca de la naturaleza de San José, su caracterización como *Nutritor Domini*, y su papel en la Encarnación, no despejaron la ambivalencia acerca de la nada habitual relación con María, así como su rol en la crianza de Jesús. Desde antiguo coexistió la visión de un San José venerable, obediente, humilde y casto, con una interpretación que sugiere la imagen de un viejo bobo, pusilánime cuando menos. Así parecen representarle ciertas iconografías medievales. En el tímpano de Notre-Dame de Poitiers, del siglo XII, queda claro el incómodo papel de San José en la Natividad (ilust. 14). Sentado, asiste al evento con una expresión de extrañeza, aunque también de cierta indiferencia, como ha señalado Jacques Le Goff (2009: 103): "Uno puede preguntarse si, en ciertas representaciones de san José, el artista no ha introducido quizá una nota irónica […]. Podríamos establecer la hipótesis de que hay un cierto guiño dirigido al espectador".

Creo que este guiño irónico, del que habla Le Goff, se hace más palpable en ciertas representaciones teatrales. En España, el anónimo *Auto de la Huida a Egipto*[61], de la segunda mitad del siglo XV, es un buen ejemplo para comprender la libertad con que los autores daban cabida a material apócrifo, adaptándolo para la ocasión, así como para rastrear el ambiguo papel de San José. El *Auto de la Huida a Egipto* tomó pasajes del *Evangelio árabe de la infancia* y del *Evangelio del Pseudo Mateo*, que si no eran humorísticos, sí al menos estaban alejados de la seriedad del misterio, como cuando, basándose en el *Evangelio árabe de la infancia*, los ladrones roban a la Virgen el manto, a José "la capa y çúrrón" (v. 76) y "desnudan al niño sancto, / déxanle en un camisón" (vv. 77-78). Pero es con respecto a la figura de San José, donde el autor introduce cierta ambivalencia irónica. A mitad de la obra hay un largo pero ágil diálogo entre un peregrino que va de Egipto a Judea en romería y San Juan Bautista, que retirado en el desierto, espera la venida del Mesías. Si San Juan representa al hombre espiritual, capaz de vivir de hierbas y de la gracia de Dios, el peregrino es el personaje mundano que reconoce no poder "comer sin pan y vino" (v. 158). San Juan le notifica que Cristo ha nacido en Belén: "De una Virgen nasció / desposada con un viejo" (vv. 171-172), y el peregrino afirma conocer a los tres. Como quiera que San Juan muestra jubilosos deseos de ver a Jesús y María ("¡O, quién te viese, Jesú! / ¡O, quién te viese, María!", vv. 187-188), el peregrino saca a relucir su olvido por la figura de José: "¿Y al viejo querías ver tú, / que Joseph se dezía?" (vv. 189-190). El peregrino se presta a retornar a Egipto para darle nuevas de San Juan a la Sagrada Familia, y le pregunta: "Qué me mandas que les diga?" (v. 194), a lo cual

[61] Acaso se escribió esta pieza para ser representada en la fiesta de los Santos Inocentes (28 de diciembre), según sugiere Miguel Ángel Pérez Priego (1997: 28).

San Juan responde: "Que al niño beso los pies / y a la Virgen consagrada" (vv. 195-196). La reincidente omisión de San José parece alentar la ironía del peregrino: "¿Y al viejo no dizes nada? / Tanbién creo que sancto es" (vv. 197-198), ante lo cual aquel admite: "Encomiéndame a todos tres" (v. 199).

Es difícil saber exactamente con qué ánimo se escribieron estos pasajes, pero con certeza ponen de manifiesto —ya sea en términos de denuncia o irónicamente— el olvido, la subalternidad, incluso el lugar teológicamente incómodo, al que estaba confinado San José. En todo caso, piezas teatrales como estas no recibían ni mucho menos las censuras eclesiásticas, ya que cierto espíritu alegre y gracioso se consideraba tradicional en las representaciones navideñas, sobre todo a partir de finales del siglo XV. Sin embargo, la libre interpretación podía ir a veces demasiado lejos, y especialmente tras la mistificación contrarreformista del Patriarca se prohibieron los tratamientos más ligeros, sobre todo en lo tocante a las dudas de San José, que habían dado origen a un tópico burlesco reconocido por los espectadores.

HUMANIZACIÓN BARROCA: LOS CELOS DE SAN JOSÉ

A partir de los siglos XVI y XVII se sucederán los retratos iconográficos y devocionales que exaltan la figura de San José. El carmelita Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, discípulo de Santa Teresa de Jesús, escribe un *Sumario de las Excelencias del Glorioso San Joseph, esposo de la Virgen* María, que sería editado en 1597 en Roma, y después en Madrid en 1601. Tres años más tarde, en 1604, daba a la imprenta José de Valdivielso un poema épico titulado *Vida, excelencias y muerte de San José*, que se convertiría en obra famosísima en su época, llegándose a realizar más de 30 ediciones a lo largo del siglo XVII. El que un autor tan célebre en su época como José de Valdivielso, amigo de Lope y Cervantes, dedicara una obra a San José, es suficientemente revelador del progresivo auge que su culto había experimentado a lo largo del siglo XVI, así como del arraigo de ciertos episodios apócrifos, como el de las dudas de San José, que el dramaturgo toledano no se olvida de incluir en un largo canto épico (canto X, "De la vuelta a Nazaret y cómo vio San José la preñez de Nuestra Señora")[62].

Si las dudas de San José eran tratadas devotamente por Lope de Vega en *Los Pastores de Belén*[63] (1612) y desde la poesía épica por el jesuita Antonio de Escobar y Mendoza en su *Nueva Jerusalén María*[64] (1625), otros se extralimitaban en el

[62] "Pues el estar preñada no lo dudo, / que está tan claro que la duda cesa; / mas no comprendo que atreverse pudo / a no cumplir su virginal promesa" (Valdivielso, 1604, fol. 128v).

[63] "Afligido está José / de ver su Esposa preñada, / porque de tan gran misterio / no puede entender la causa. / Sabe que la Virgen bella / es pura, divina y santa, / pero no sabe que es Dios / el fruto de sus entrañas" (Vega, II, 1973: 1360).

[64] En el canto que lleva por título: "Sospechas de San Joseph, su desengaño, y la celebridad de las bodas", se pone de manifiesto el desgarro de los sentimientos del Patriarca. "¡Ay ciego corazón! Estoy furioso, / o no

tratamiento mundano de los celos del santo, al menos según la opinión de algunos censores. Como en otras épocas, los escritores eclesiásticos seguían debatiendo sobre la naturaleza de los sentimientos de San José. La *Vita Christi Cartuxano* de Ludolfo de Sajonia, la *Flos sanctorum* del P. Pedro de Rivadeneyra o los sermones de Juan de Ávila o fray Diego de la Vega son algunos ejemplos en los que se trataba una cuestión siempre controvertida y espinosa. La turbación de San José se interpretaba bien por los lógicos celos al no encontrar el Patriarca explicación racional al embarazo, bien al considerarse indigno de acompañar a la Virgen, dos exégesis muy diferentes, pero que coexistieron junto a diversas puntualizaciones acerca de los atormentados sentimientos que habría experimentado San José en aquel doloroso trance (Rodríguez-Moñino *et al.*, 1973: 15 y sigu.).

Es probable que, a nivel popular, el San José celoso resultara más creíble y humano que el San José humilde, de ahí que ciertos predicadores como Juan de Ávila destacaran aquella faceta en sus sermones, mientras que se escribían, para ser representadas, obras dramáticas en las que ese episodio tan comprensible cobraba singular importancia. Es el caso del *Auto de la confusión de San Josef*, escrito en 1588 por el toledano Juan de Quirós, un auto sacramental para ser representado en el Corpus Christi de esa ciudad. Aunque la obra no contiene elementos explícitamente burlescos, fue prohibida por la Inquisición[65]. Más allá de ciertas inexactitudes teológicas —como hacer que San José abandonara la casa de María—, los censores no veían con agrado el carácter mundano del tema. Si "la limpieza de la sacratíssima Virgen no es buena para andar en comedias", como escribe fray Jerónimo de Guevara, también "es falso y más que falso pensar que en el ánimo de San Ioseph titubeó el crédito de la Virgen" (Rodríguez-Moñino *et al.*, 1973: 27). En todo caso, señalaría otro censor, fray Juan de Orellana, "si el Santo Ioseph tuvo sospecha o duda de la sanctidad de nuestra señora o no, es cosa difficultada entre los doctores santos y entérpretes del Evangelio" (*ibid.* 28). Lo que temía el censor era que entre el público se polemizara sobre la figura de San José, de tal manera que "unos sientan mal de Sant Ioseph si tuvo sospecha o duda, otros porque verdaderamente la tuvo, otros sentirán que fuera mejor prevenir todo esto y que el Ángel appareciera antes de la confusión" (*ibid.* 28).

La cuestión era, efectivamente, controvertible, como también permitir o no este tipo de representaciones. De hecho el *Auto de la confusión de San Josef* cuenta con la aprobación de fray Jerónimo de Aguiar, que —salvo una copla— no ve

perdí del todo la cordura: / Si loco, ¿cómo siento el mal furioso, / y yo mismo conozco mi locura? / Si cuerdo, ¿cómo vivo receloso / de la que es más que las Estrellas pura? / Gran mal, pues que dormido estoy despierto, / cuerdo, estoy loco; y vivo, cuando muero" (Escobar y Mendoza, 1761: 241).

[65] Véase al estudio que le dedican A. Rodríguez-Moñino y E. M Wilson (1973), así como el artículo de M. Vitse (2005).

"en él cosa que no sea católica y devota" (*ibid.* 45), aunque acabaría primando la visión censuradora y el auto nunca llegó a escenificarse. Es cierto que en la obra hay ciertos elementos costumbristas, más o menos desenfadados, pero estos gozaban ya de una larga tradición tanto en los autos navideños, como en los sacramentales. Así, al final de la obra, cuatro gitanas visitan la casa de María y José, e incluso recriminan a este último:

> Tiniendo aquesta azucena,
> Josef, ¿tenéis corazón
> de darle en nada pasión?
> ¿Merece esta rrosa pena?
> (vv. 541-544)

Ha de salir María en su defensa y aclarar el asunto:

> Yo con Josef no e rreñido,
> sino quél fue a desechar
> cierto disgusto y pesar
> que sin causa avía tenido.
> Desengañó el pensamiento,
> y biene ya consolado,
> y porque sea colmado
> con su vista muy contento,
> un poquito le alegrad
> con el vayle que soléis.
> (vv. 549-558)

Que una gitana censurara a San José y que María se viera obligada a dar explicaciones, es probable que pareciera a los censores en exceso mundano. En todo caso, el público siguió demandando esta clase de teatro. Años después, en 1658, Cristóbal Lozano escribió un auto sacramental jocoserio titulado *Los pastores de Belén*, en el que de nuevo se incluían los celos de San José. La Iglesia postridentina osciló entre alentar la humanización de los personajes sagrados y amarrar las interpretaciones en exceso libres y cómicas. Pero lo cierto es que la mayoría de obras no tuvo problemas con la Inquisición. El dramaturgo Mira de Amescua, que escribió varios autos navideños para ser representados, tampoco olvidó el tema de los celos de San José en su *Coloquio* (*o Auto*) *del Nacimiento de Nuestro Señor*[66], publicado póstumamente en 1655. En la obra, una pareja de pastores —Bato y su mujer, Gila— riñen por celos, pues aquél cree que Gila le es

[66] Sigo la edición de Martín Contreras (2005).

infiel, mientras pastorea en el campo. En paralelo, a San José también le invaden los celos, aunque frente a la vileza chabacana de los personajes profanos, en boca del Patriarca pone Mira de Amescua un encendido y sentimental monólogo, que muestra el sufrimiento y la desazón de San José, antes de que el ángel le explique la verdad. El episodio de los celos acercaba la figura del padre putativo de Jesús al público, pero también corría el riesgo con ello de hacerle parecer en exceso vulgar y frágil, razón por la cual la Iglesia tuvo que insistir en la diferente naturaleza de los celos del santo, para distinguirlos de las pasiones viles que comúnmente sufría el resto de mortales. Es lo que hace, por ejemplo, Sor María de Jesús en *Mística Ciudad de Dios*, publicado en 1670 y reeditado numerosas veces. En los que tienen las pasiones desordenadas —escribe la abadesa del convento de Ágreda—, los celos causan ira, furor, envidia, mientras se levantan sospechas que impiden que el amor vuelva[67]. Por contra, "en San Joseph, no ubo estos desordenes viciosos, ni pudo tenerlos, no solo por su insigne santidad, sino por la de su Esposa, porque en ella no conocia culpa, que le indignasse, ni hizo concepto el Santo, que tenia empleado su amor en otro alguno, contra quien, ò de quien tuviesse embidia, para repelerle con ira" (Sor María de Jesús, 1692: 126). En la "duda", la "sospecha condicionada", el "dolor" y la "tristeza" consisten los celos de San José, según la monja concepcionista. Pero aunque en términos doctrinales se enfatizara la diferencia, el público gozaba con las tribulaciones humanas de San José, especialmente cuando —como en el *Coloquio* (*o Auto*) *del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Mira de Amescua— eran teatralizadas con toda la carga de sentimentalismo atormentado, típico de la comedia barroca:

> ¿Qué es esto que veo,
> cielos? Ojos, ¿qué miráis?
> No me aflijáis, pensamientos;
> discurso, no os despeñéis;
> no me atormentéis, recelos;
> imaginación, dejadme.
> (vv. 395-400)

Mayor éxito aún tendría la comedia *Los celos de San José*, escrita por el sevillano Cristóbal de Monroy (1612-1649), en realidad una adaptación de la anterior pieza de Mira de Amescua. Varios elementos demuestran la enorme

[67] "En los sugetos, que tienen las passiones desordenadas por falta de prudencia, y de otras virtudes, suele causar la pena, y dolor efectos desiguales de ira, furor, embidia contra la misma persona amada, ò contra el consorte, que impide el retorno del amor, aora sea mal, ò bien ordenado; y se levantan las tempestades de imaginaciones, y sospechas adelantadas, que las mismas passiones engendran; de que se originan las veleidades de querer, y aborrecer, de amar, y arrepentirse; y la irascible, y concupiscible andan en continua lucha, sin aver razon, ni prudencia que las sugete, è impere; porque este linage de dolencia escurece el entendimiento, pervierte la razon, y arroja de si à la prudencia" (Sor María de Jesús, 1692: 126).

popularidad del motivo de los celos del esposo de María. Cristóbal de Monroy incorpora el tema directamente en el título, aun cuando en su comedia en tres actos no falten los otros episodios habituales en torno al Nacimiento. Pero además, no solo mantiene sino aumenta en 72 versos el monólogo de San José. Desde el punto de vista del contenido estos son reiterativos, por lo que la única justificación estaría en satisfacer el gusto popular por el episodio. Frente a las dos únicas ediciones del texto de Mira de Amescua (en 1655 y 1675), la versión de Cristóbal de Monroy gozaría de una amplia popularidad, con al menos 18 ediciones, la mayoría en pliegos sueltos del siglo XVIII, publicados en conocidas imprentas de Madrid, Sevilla, Barcelona o Salamanca. Como ha comprobado Aurelio Valladares (2007: 331-332), muchos de los romances que se editarían en pliegos de cordel sobre este asunto no son sino adaptaciones de parte de la obra de Monroy. Así la *Relación de la comedia Los zelos de San José* (Valencia, Agustín Laborda). Y aun se conocen varias versiones y refundiciones de la obra, representadas en el siglo XIX, al parecer con éxito[68].

LA CONSAGRACIÓN DE SAN JOSÉ

La popularidad de San José no dejó de aumentar en los siglos XVIII al XX, en sintonía con la relevancia que le dieron ciertos papas, expandiendo el peso de su culto, a medida que se publicaban innumerables hagiografías, devocionarios, meditaciones y sermones sobre santo, que fue ganando devotos entre otros como patrón de la buena muerte, gracias al relato apócrifo de su defunción. En *Vida y Excelencias del Glorioso Esposo de la Virgen María* (1791), el sacerdote Gabriel María Gálvez de Valenzuela reconocía que la Iglesia no había honrado al santo en los primeros siglos, pero ahora, en su tiempo, se resarcía al hacer florecer iglesias, altares, esculturas, cofradías, oratorios, novenas y todo tipo de honores (Gálvez de Valenzuela, 1791: 7-9). Efectivamente en los sermonarios del siglo XVIII, no podía faltar nunca uno dedicado al patriarca San Joseph, considerado un santo "a altura mayor que los otros Santos", como escribía por ejemplo en 1786 fray Antonio Andrés en su *Quaresma* (Andres, 1786, III: 185)[69]. Como nunca, al Patriarca le fue consagrada multitud de obras literarias, musicales y eclesiásticas,

[68] *La Institución del Rosario. Loa religioso-fantástico en un acto y en verso; tomada, casi literalmente, de las comedias antiguas: El Rosario perseguido, de un ingenio de esta Corte; y Los celos de San José, de Cristóbal Monroy; por... Estrenada en Andújar, con estraordinario aplauso, en el precioso teatro del Señor Juez de Primera Instancia D. Enrique Lassús Font, en octubre de 1867*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Pedro Abienzo, 1871.

[69] Era indispensable el sermón a San José en las colecciones de sermones panegíricos, como *Año Panegyrico, ó sermones escogidos panegyricos para los principales mysterios de Jesu Christo nuestro Redentor, y Festividades de su Santisima Madre, y Santos que celebra la Iglesia: repartidos por los meses del año: sacados de los mas clasicos autores por el padre Don Pedro Diaz de Guereñu, Presbytero, de la Congregacion de Clerigos Reglares de S. Cayetano. Tomo segundo. Contiene los meses de marzo, y abril*. Segunda edición. Madrid, Pedro Marín, 1785.

de diferentes géneros. Así, por ejemplo, el compositor y sacerdote José Pradas Gallén componía en 1718 una *Ópera a cinco voces al Patriarca San José*, en las que se incluían coplas, recitados, arias y minué a San José, entre cuyas temáticas no faltaban las dudas del Patriarca (Palacios, 1995: 469-470).

Del arraigo popular de su figura dan fe igualmente las innumerables publicaciones devocionales en pliegos sueltos, que aumentarían aún más en el siglo XIX como *Gozos en alabanza del Gloriosísimo Patriarca San José, esposo de Nuestra Señora* (Reus, Francisco de Paula Compte, Impresor), que se cantaban en la novena previa a su festividad el 19 de marzo. Como también las pequeñas y asequibles hojillas, como *Carta de Esclavitud al Señor San Joseph*, que el pueblo enmarcaba y colgaba en las paredes de sus casas, para hacer pública su adhesión al santo. Con el abaratamiento de las impresiones, muchas familias accedían a pequeños libros con meditaciones para todos los días del mes de marzo, consagrado a San José[70], mientras se publicaban innumerables devocionarios dedicados al padre putativo de Jesús[71]. Paralelamente, los romances, editados en pliegos de cordel, seguían acercando al pueblo los episodios apócrifos más famosos, especialmente la boda y los celos de San José[72].

En 1870, el papa Pío IX proclamaba a San José Patrono de la Iglesia Católica. Tomado durante siglos como modelo en defensa de la familia, León XIII añadiría su vinculación con los obreros, hasta que Pío XII instituyera en 1955 la festividad de "San José Obrero". Después de que Juan XXIII lo introdujera en el Canon Romano, la popularidad del santo declinaría con los nuevos aires del Concilio Vaticano II.

La devoción popular a San José a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, no se constata solo en la ingente producción de

[70] *El mes de marzo consagrado al glorioso Patriarca San José, esposo de la Virgen María, del sacerdote italiano José Marconi*, Barcelona, Imprenta de Valentín Torrás, 1842; *San José o meditaciones para todos los días del mes de marzo consagrado a San José, por un Sacerdote devoto del Santo*, Burgos, Imprenta de Don Sergio Villanueva, 1855.

[71] *Devocionario Sagrado de los privilegios, gracias y glorias del padre putativo de Jesús y esposo de María, el SSmo. Patriarca Señor San Joseph, compatrono de Cádiz, dispuesto por el Dr. D. Francisco Romero, presbítero de Cádiz*, Madrid, 1829.

[72] Así el compuesto por José de Arcas en el siglo XVIII, con el título de *Romance espiritual en que se declara el mysterio de los Desposorios del Señor San Joseph y María Santísima, y la Encarnación del Divino Verbo y los zelos del Señor San Joseph* (Sevilla, Imprenta Real). Muchos otros romances centrados en los desposorios y los celos de San José, de diferentes autores, fueron publicados a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a medida que aumentaba su culto y popularidad. De la primera mitad del siglo XVIII es el *Romance espiritual, Historia Sagrada, en que se declaran los Zelos del Señor San Joseph, y el Nacimiento de nuestro Redemptor Jesu-Christo. Compuesto por Lucas del Olmo*, Sevilla, Francisco de Leefdael. Del siglo XIX hay muchas versiones del romance de José de Arcas: *Desposorios y celos de San José. Relación espiritual en que se declaran los sagrados desposorios de San José con María Santísima, el misterio de la Encarnación del Verbo Divino y los celos del glorioso Patriarca* (Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, Arenal, 11, núm. 123; o Murcia, 1895, Imp. y librería de Pedro Belda). Estos romances han llegado oralmente hasta la actualidad, como puede aún comprobarse en diferentes pueblos de la provincia de Guadalajara (Lizarazu, 1995, II: 492-494).

oficios[73], oraciones[74], devocionarios[75], en parte auspiciados por asociaciones religiosas[76], sino también en todo un cancionero popular dedicado a él, con infinidad de coplas que se cantaban en fiestas y reuniones, como las recogidas por Francisco Rodríguez Marín en su *Cantos Populares Españoles*, publicado entre 1882 y 1883:

> Todas las mozuelas tienen
> Santo de su devoción
> y yo tengo al Patriarca,
> Santo de mi corazón.[77]

El tópico de los celos de San José siguió inspirando multitud de composiciones, como la copla andaluza que recogió Fernán Caballero a mediados del siglo XIX:

> San José tenía celos
> del preñado de María,
> y en el vientre de su Madre
> el Niño se sonreía.[78]

O esta otra, cantada en Murcia:

> San José tenía celos
> de ver preñada a María;
> nadie le daba consuelo,
> ¡qué amarguras pasaría![79]

Claro que, con el asunto de los celos de San José, a menudo aparecían ciertas licencias que no todo el mundo consideraba precisamente pías. Como "un tanto irreverente" califica Francisco Rodríguez Marín la copla:

---

[73] *Oficio parvo de San José en honor de sus Siete Dolores y Gozos, Siete Oraciones al mismo para los días de la semana, y devoción afectuosa á los sagrados nombres de Jesús, María, Josep*, J. M. J., Barcelona, Imprenta de los H. de la V. Pla, 1873.

[74] Muchos de ellos, publicados, en pliegos: *Oración á San José que Nuestro Santísimo Padre el Papa León XIII ha mandado que se rece en todo el orbe católico durante el mes de octubre y a perpetuidad, después del Stmo. Rosario*, Manresa, Imprenta de Roda, sin fecha.

[75] *Ricos y pobres... Todos a los pies del Glorioso Patriarca San José, implorando sus bondadades y misericordias, en la época de sus Siete Domingos, o sea Devocionario*, R. P. Arturo Menán y Garibay, 2ª edic., Bilbao, Librería del S. Corazón de María, 1899.

[76] Como la *Asociación Espiritual de Devotos de San José*, fundada en 1866 por Josep María Bocabella.

[77] Rodríguez Marín (2005: 195).

[78] Caballero (1866: 293).

[79] Sevilla (1921: 160).

San José tomó celos
por lo divino.
¡Hasta los santos tienen
sus desatinos![80]

Así, pues, coexistieron con el aumento de popularidad del santo, las versiones cuando menos ambiguas, desempolvadas de la memoria especialmente en los días de permisividad navideña. En otro lugar[81] hemos comprobado, acerca del teatro burlesco navideño de la Restauración, la continuidad de los mismos tópicos jocosos —el pastor bobo, por ejemplo— que los recursos cómicos que caracterizaron las comedias jocoserias de los siglos XV y XVI, y aun la pervivencia de costumbres navideñas divertidas que, expurgadas de los templos, pervivieron entre el pueblo en sus celebraciones callejeras. Pero, ¿qué queda hoy de la comicidad en torno a San José? A menudo se afirma que primero el Concilio de Trento, después los aires racionalistas ilustrados, y finalmente la moderna secularización, a partir de la cual la Iglesia ya no es el agente censor al cual burlar, han hecho desaparecer el gusto por las diversas manifestaciones de desacralización ritual y festiva. Sin embargo, el rastreo por los diferentes cancioneros populares navideños, así como el trabajo de campo en diferentes contextos de carnavalización pascual[82], pone de relieve cómo San José sigue siendo un personaje propenso a despertar la imaginación cómica y una hilaridad que a ciertos sectores les parece irreverente, mientras una parte del pueblo se lo toma a broma. De entre los diferentes géneros ritual-festivos, teatrales y poéticos navideños, nos centraremos solo en uno —los villancicos— para comprobar el arraigo de este tópico y comprender su sentido en la actualidad.

LA BURLA DE SAN JOSÉ EN LOS VILLANCICOS NAVIDEÑOS DE HOY

Son muchos los villancicos que se cantan por toda España, en los que San José no sale precisamente bien parado. Algunos son ya tradicionales y conocidos por doquier, mientras que otros son de factura local. Entre los más burlescos se encuentran los que cantan (o cantaban en algunos sitios, ya que es costumbre tendente a desaparecer) grupos itinerantes de jóvenes que salen por las calles con diversos instrumentos, parándose en las casas para entonar villancicos y pedir el aguinaldo, típicamente en especie. *Aguilanderos*, *parranderos*, *campanilleros* o *mochileros*

[80] Rodríguez Marín (2005: 786).
[81] Véase cap. VI.
[82] El trabajo de campo fue realizado gracias a una subvención de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que financió el proyecto "Saturnalias Andaluzas" entre los años 2005 a 2008.

son solo algunas de las acepciones de estas cuadrillas de mozos, que lo mismo cantan villancicos solemnes, que otros de temática profana, jugando a mezclar el misterio sagrado del Nacimiento con chocarrerías más o menos burlescas, como en estos villancicos de Navarra:

> Esta noche es Nochebuena
> noche de comer turrón;
> que ha parido la estanquera
> un burro con pantalón.[83]

Estas cuadrillas se han permitido tradicionalmente ciertas jocosidades, cantando incluso coplas profanas y obscenas, como las que aún hoy entonan en ocasiones los jóvenes de Porcuna, Jaén, al conocido son de "ande, ande, ande / la marimorena":

> Los ratones de mi casa
> han cogido la costumbre
> de rascarse los cojones
> con el palo de la lumbre.[84]

Se trata en ocasiones de escandalizar los oídos más castos, y de jugar con lo grotesco y sucio, como hacen los jóvenes de Mijas, Málaga:

> Una vieja *mu* revieja
> de la quinta *´r* 38
> con una cuchara vieja
> se estaba rascando el chocho.

Responde este ánimo lúdrico y burlesco, como hemos anotado, al contexto de carnavalización, inversión del orden y alegría propio de la Navidad, en la que, como decía uno de los personajes del auto *Los pastores de Belén* de Antonio Mira de Amescua, "esta noche hay facultad / de toda bachillería[85]" (vv. 1041-1042). Por eso es habitual en los villancicos navideños el *contrafactum* burlesco, consistente en utilizar una melodía tradicional y conocida, y sustituir el texto

[83] Jimeno Jurío (2009: 160). Kurt Schindler (1941, nº 50) recogió en Arenas de San Pedro (Ávila) una versión similar: "Esta noche es Nochebuena / y mañana cañamones / que ha parido la estanquera / una saca de ratones". Más conocida es: "Esta noche es Nochebuena / y mañana Navidad. / Saca la bota María / que me voy a emborrachar" (recogida en Murtas, Granada, pero muy extendida por toda España).

[84] Manuel Urbano incluye la copla en su *Sal Gorda* (1999: 77).

[85] Según el *Diccionario de Autoridades*, `bachillería´ es "locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insustanciales. Es voz tomada del nombre Bachiller en el significado de hablador impertinente" (Autoridades, 1990, I: 527).

religioso por uno profano y gracioso, cuando no irreverente. Dado el ambiente festivo en ciertas reuniones navideñas, propenso a las licencias verbales, no es de extrañar que se tome al pobre de San José entre ceja y ceja, ya que este —con su ambivalente papel y sus rasgos humanizados— se presta como ningún personaje sagrado a la burla y la parodia navideña. Muy extendido por toda España es el villancico:

> En el portal de Belén
> han entrado los ratones,
> y al pobre de San José
> le han *roío* los calzones.[86]

O esta otra versión que cantaban los mozos de Arguedas (Navarra), al son de zambombas, guitarras y castañuelas:

> En el portal de Belén
> ha llegado Lola Flores,
> y al bueno de San José
> se le han *bañau* los calzones.[87]

El ánimo de recaudar higos, castañas o tocino, y aprovechar la relajación momentánea del decoro, no suele ser ya hoy suficiente para que los jóvenes vayan cantando y pidiendo el aguinaldo. Sin embargo aún perduran en ciertos lugares cuadrillas de hombres (y también mixtas, con mujeres), en ocasiones bajo la advocación de las Ánimas Benditas o la Virgen del Carmen, que mantienen la costumbre de estas visitas poético-musicales, mientras hacen su particular itinerario por las casas del pueblo o acuden a alguna venta para divertirse algún día señalado de las Pascuas. Es lo que hacen todavía las diferentes *pastorales* de ciertos cortijos y pueblos de Málaga (Mijas, Fuengirola, Benalmádena, Rincón de la Victoria, Alhaurín de la Torre, etc.). Desde la Inmaculada (8 de diciembre) hasta el día de Reyes (6 de enero), estas agrupaciones sacan zambombas, panderos, sonajas, cascabeleras, castañuelas y otros instrumentos navideños, para cantar sus villancicos en reuniones informales o certámenes. Tienen a gala lucir en ocasiones composiciones compuestas por algún miembro del grupo, en gran medida adaptaciones de otras populares. Y si en contextos más formales las *pastorales* sacan su repertorio devoto, no dudarán, si el ambiente lo permite, en introducir ciertos villancicos graciosos, entre los que pueden escucharse algunas

[86] Recogido en Sevilla y en Granada, pero es villancico muy divulgado. No menos conocida es la versión: "En el portal de Belén / han entrado los ladrones / y al bueno de San José / le han robado los calzones" (recogida en La Rinconada, Sevilla).

[87] Jimeno Jurío (2009: 159).

burlas a San José. Así, por ejemplo, cierta *pastoral* de Mijas en vez de cantar el conocido villancico:

> En el portal de Belén
> hay una piedra redonda,
> donde Cristo puso el pie
> para subir a la Gloria.

entonará esta otra versión, zahiriente con el pobre San José:

> En el portal de Belén
> hay una piedra con pico
> y cuando pasó José
> se partió *to* los hocicos.

Al San José bobo le ocurre de todo, en ocasiones para escarmiento de su simpleza, incluso sus vicios mundanos, en otros casos como mero recreo fustigador en esos días dados a la inversión del orden y la burla. Así, en Callosa de Segura (Alicante), al menos hasta hace poco los mozos entonaban un *aguinaldo* de casa en casa, en el que de nuevo San José era objeto de risión:

> San José iba a Belén
> en una borrica negra,
> si *escuida* San José
> un par de coces le pega.[88]

Aunque puestos a burlarse de su torpeza, no hay mayor degradación simbólica que la escatológica y obscena, como la de este *contrafactum* cantado en diferentes lugares de Andalucía:

> San José bendito,
> ¿cómo te apañaste
> *pa* cogerte un huevo
> con los alicates?[89]

O el villancico que se canta por toda la serranía de Ronda (Málaga), cuando los fiesteros ya han entrado en calor:

[88] Seguí (1973: 535).

[89] Recogido en Marchena y Alcalá del Río (Sevilla), aunque está extendido por toda la geografía andaluza. Carrillo (2006: 19) lo recoge en Arjonilla (Jaén).

San José estaba meando
debajo de una encina.
Le cayó una bellota
y le dio en la gorrina.

Aun cuando la lengua burlesca navideña puede dirigirse contra San José por cualquier motivo, hay ciertos asuntos recurrentes que nos ponen sobre la pista de la ambivalente imagen que se ha ido configurando de San José, especialmente en cuanto a su rol de marido y padre, compendio de ciertas virtudes —humildad, obediencia, castidad, templanza— que nunca acabó de congeniar del todo con el modelo popular de hombría.

SAN JOSÉ, AMO DE CASA Y EDUCADOR

Especialmente a partir del siglo XVI, pero incluso antes, la Iglesia hizo de San José un dechado de virtudes, como varón dedicado a su familia. Humilde y trabajador, San José se caracteriza por su confianza en la Virgen, a la que rinde un amor devoto y obediente, así como por la paciente dedicación a su hijo y a su oficio de carpintero. La iconografía le pintó frecuentemente acariciando a Jesús, incluso jugando con él, o trabajando en el taller, inculcándole al Niño el oficio, mientras la Virgen hace sus labores, hilando por ejemplo. El cancionero tradicional se hizo eco muchas veces de la misma imagen familiar idílica que se representaba iconográficamente en frescos en las iglesias, vidas de santos o devocionarios:

La Virgen llora gozosa
sonríe el casto José.
Al niño estampan un beso,
y el niño ríe también.[90]

El padre lo acaricia,
la madre se mira en él
y los dos, extasiados,
contemplan aquel ser.[91]

San José era carpintero

[90] Prada Moral (2006: 26). No solo los villancicos navideños, también las canciones que se entonan en la festividad de San José, el 19 de marzo, expresan frecuentemente esta visión hogareña: "Juntos comen, juntos beben. / ¡Oh, qué mesa de placer! / ¡Oh, qué felices son todos, / Jesús, María y José" (Lizarazu, 1995, II: 734). O esta otra: "Con honroso trabajo sustenta / al que crió tierra y cielo / y el que al lado del Padre se sienta / obedece a José en este suelo (Lizarazu, 1995, II: 390).

[91] Lizarazu (1995, II: 709).

y la Virgen costurera
y el Niño cogía astillas
para guisar la puchera.[92]

No son pocos los villancicos que acentúan la labor paternal de San José, desde el mismo momento del Nacimiento:

La Virgen lo tiene en brazos
y unos ratos San José
¡quién pudiera Virgen mía,
ayudárnoslo a tener![93]

Y también durante la infancia:

La Virgen está cosiendo
la ropita de Manuel
y el Niño está sonriendo
jugando con San José.[94]

La vida retirada y hacendosa de San José, en la intimidad de su casa o su carpintería, inspiró especialmente al mundo monacal, y así su devoción fructificó desde el siglo XVI en los conventos de clausura. Pero para los laicos, especialmente para los hombres, la figura de San José resultaba un tanto antagónica con los valores hegemónicos de la masculinidad tradicional. En un tiempo en que las tareas domésticas estaban excluidas de las obligaciones de un hombre hecho y derecho, y los niños vivían colgados de las faldas de sus madres, el imaginario popular vio con reticencia, incluso a veces con clara sorna, el confinamiento de San José en un ámbito tradicionalmente femenino. Que San José trabajara en el taller de carpintería o en la propia casa, como es representado a menudo, podía resultar aceptable. Pero los villancicos incluso aluden a un San José metido en faenas domésticas. Así, por ejemplo, en algunos lugares cercanos a Pamplona (Burunda, Arakil, Ultzama), al menos hasta hace poco, salían en la mañana del 24 de diciembre cuadrillas de jóvenes para recabar el aguinaldo y

[92] Recogido en Alcalá del Río (Sevilla), donde se canta también una versión graciosa y surrealista: "San José era carpintero / y la Virgen azafata / y el Niño como es tan chico / anda por la luna a gatas", en contraste con la más solemne y extendida: "San José era carpintero / y la Virgen costurera / y el Niño labra la cruz / porque ha de morir en ella" (Lizarazu, 1995, II: 415). Hay versiones similares, extendidas por toda la Península: "La Virgen es panadera / y San José carpintero / y el Niño le coge astillas / para cocer el puchero" (Lizarazu, 1995, III: 1159).

[93] Recogido en Madrid, pero muy divulgado. Otra versión: "La Virgen lo tiene en brazos / y a ratitos San José; / de ellos quiero ser esclavo / para tenerlo también" (Mur, 1999: 408).

[94] Recogido en Marchena (Sevilla).

cantar, delante de las casas, villancicos en euskera como el siguiente:

Jose txatarran berotzen
Maria tximoan edatzen,
ordu artan arien ziren
seme maiten trotxatzen
eta Jesukristoren bestitzen.[95]

(José estaba a aquella hora
calentando los pañales;
María extendiendo la faja,
poniendo pañales al hijo querido
y vistiendo a Jesucristo).

Villancicos de este tipo han estado extendidos por toda España:

La Virgen lavaba
sus ricos pañales;
San José los tiende
en los romerales.[96]

O el que recogía en Ágreda (Soria), Kurt Schindler (1941, nº 549):

San José lavaba,
la Virgen tendía
y el Niño lloraba
de frío que hacía.[97]

Calla hijo mío
que ya bajará
un ángel del cielo
y te acallará.

Para calentar al Niño, San José enciende una candela:

Pa defenderse del frío
encendió José candelas,

[95] Jimeno Jurío (2009: 37).
[96] Rodríguez Marín (2005: 787).
[97] En otras versiones se invierten las tareas: "La Virgen lavaba / San José tendía / y el niño lloraba / de frío que tenía" (Lizarazu, 1995, II: 463).

y en la hora del creador
la gran Reina se desvela.[98]

E incluso no tiene reparo para coger la escoba y habilitar así el establo, como en este villancico de Madroñera (Cáceres):

La Virgen y San José
para allí poder estar
sacudieron y barrieron
con grande aseo el portal.[99]

Si ambos barren, también cocinan a veces, como explicita este villancico que se canta en Jerez:

San José hace las tortas
y la Virgen los pestiños
y un ángel canta la nana
para que se duerma el Niño.

No es precisamente San José un modelo de hombría tradicional, máxime cuando desde antiguo se le ha hecho parecer sensiblero y falto de carácter, no solo en cuanto a sus dudas con la Virgen, sino en otros episodios apócrifos. Así, cuando llegan a Belén y les cierran las puertas de todas las posadas, San José se muestra angustiado y derrama lágrimas, tal y como recrea, por ejemplo, una *pastorela* de Tábara (Zamora), representada en la iglesia:

Llegó San José llorando
a la puerta del mesón
y el mesonero inhumano
¿quién me llama? contestó.[100]

Muchos de los autos navideños que aún hoy se escenifican en algunos pueblos, recrean un San José bondadoso y obediente, pero también sugieren otros rasgos que no casan del todo con la concepción tradicional de la masculinidad, especialmente en ámbitos rurales, donde ha sido frecuente que salieran cuadrillas de varones para interpretar a su manera la alegría navideña. Así, por ejemplo, la *pastorada* de Navatejera (León)[101] pinta a un San José anciano,

[98] Schindler (1941: 77).
[99] Schindler (1941: 77).
[100] Alonso Ponga (1986: 106).
[101] Véase Alonso Ponga (1986: 218-255).

timorato y dubitativo. No es de extrañar que el ánimo burlesco de las cuadrillas itinerantes de mozos, y aun el de las reuniones navideñas en el hogar, hicieran de San José un *calzonazos*, convirtiendo su espíritu obediente en risible debilidad.

La Virgen que no tenía
pañales ni *meteores*,
a San José le ha *quitao*
los forros de los calzones.[102]

No es San José, precisamente, quien lleva los pantalones en casa. Frente a un viejo inseguro y dócil, incapaz de proporcionar posada a su familia y enfrentarse a las adversidades, pero que lo mismo barre el establo, que lava y tiende la ropa, cocina y se implica en la crianza de su hijo, recalcar su impericia para las tareas domésticas y el papel de niñero supone una parodia entre patética y ridiculizante. En claro contraste con las visiones barrocas españolas, que resaltaban su rol como educador de Cristo, así como con los villancicos que destacan su ánimo cooperativo con la Virgen y su dedicación como padre, se ha cantado en algunos lugares en Nochebuena:

La Virgen se fue a lavar
los pañuelos a la fuente
y le dijo a San José:
Cuida el niño; no despierte.

Mas el niño ha *despertao*
y ha *comenzao* a llorar.
¡Válgame Dios y su madre!
¿Cuándo se querrá callar?[103]

En este caso se pone en entredicho la perfección del rol paternal. Si en ocasiones San José es objeto de burla, en otras se rebela, parodiándose su papel de preocupado padre y obediente marido, aunque en el fondo se critica que quiera escaquearse, como relata este villancico que se canta en Jerez, en Utrera (Sevilla) y en otros lugares de Andalucía[104]:

José, cógeme este niño
mientras que enciendo candela.
Y San José le responde:

[102] Recogido en Jerez.
[103] Recogido en Sevilla, pero muy divulgado.
[104] Es considerado villancico gitano.

Quien lo parió, que lo tenga.[105]

Ay, que cara tiene San José
que a la pobrecita María
no le quiere el niño coger.
Navidad, Navidad,
viene la Navidad, sí, sí.
(estribillo)

María estaba lavando
toda[106] triste y *enfadá*
porque su esposo José
a *naíta* le quería ayudar.

Ay, que cara tiene San José...
(estribillo)

María fue a recoger
con un canasto madroños.
San José *l`ha dao* un lazo
para que se ate el moño.

Ay, que cara tiene San José...
(estribillo)

José le trae a María
un ramo de florecillas,
y le dice cariñoso:
no te enfades Mariquilla.

Ay, que cara tiene San José...
(estribillo)

Lo que verdaderamente es puesto aquí de relieve no es solo la pereza de San José, sino las riñas de una pareja corriente, especialmente en lo que atañe a la resistencia masculina a secundar a la mujer en tareas domésticas o de crianza. Otro ejemplo de vulgarización de la específica relación entre María y José, y a vueltas con las riñas conyugales, lo encontramos en Extremadura, donde se canta

[105] Rodríguez Marín (2005: 787) recoge esta versión: "—Toma, San José, este niño, / mientras enciendo candela. / Y San José respondió: / —Quien lo parió que lo tenga".

[106] En algunos lugares he escuchado: "sola, triste y *enfadá*".

el muy divulgado romance de *El Niño perdido* que comienza "Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello", con una variante burlesca muy graciosa. La Virgen encuentra después de tres días a Jesús, que ha estado pasando frío y hambre. María parece regañar a su marido, y le recuerda sus obligaciones paternas:

> María dice a José
> que le diera pan al Niño,
> que es obligación de padres
> el mantener a sus hijos.[107]

Pero San José no se achica:

> San José responde:
> —No tengo un ochavo,
> si pan quiere el Niño
> que vaya a ganarlo.[108]

No solo su papel de abnegado padre y esposo, también su castidad y honradez son puestas en la picota en ciertos villancicos irreverentes, como el que cantaban hasta hace poco los mozos de Irueste (Guadalajara) durante la Nochebuena, mientras pedían el aguinaldo al son de zambomba, huesos, botella y almirez:

> San José era carpintero
> y vendía las virutas
> y se gastaba los cuartos
> en las tabernas, en putas.[109]

En dos versos se desacraliza escandalosamente al santo y se tiran por tierra sus virtudes paradigmáticas: la virginidad, la pobreza, la laboriosidad y su compromiso con la familia. Pero lo habitual es que la burla sea más comedida, y que esta sea además a costa del propio San José. El carácter pasivo, obediente, subalterno, debió de chocar especialmente a aquellas clases sociales y grupos más acostumbrados a un ideal de masculinidad centrado en la autoridad, el poder, la fuerza, el arrojo, y desde luego, el alejamiento de las cuatro paredes y la crianza de los niños, ámbitos típicamente femeninos. No es de extrañar así, que en general los gitanos —al menos en Andalucía— se identificaran mucho más con la Virgen

[107] Gil (1998, I: 107).
[108] Gil (1998, I: 107).
[109] Lizarazu (1995, II: 796).

y con el *Niño Manué* que con San José, al que frecuentemente tildaron, ridiculizándolo, de payo dominado por su mujer. Los gitanos de Jerez aún cantan cada Nochebuena, por bulerías:

La Virgen como es gitana[110]
a los gitanos camela,
San José como es gachó[111],
se rebela y se rebela.

El Niño Dios se ha *perdío*,
su madre le anda buscando
y está en la orilla del río
de juerga con los gitanos.

La Virgen vendió la mula
porque le daba coraje,
San José como es gachó,
atrincó su correaje.

LAS GACHAS DE SAN JOSÉ

En concordancia con las tareas domésticas de San José, es creencia en muchos lugares que fue él quien preparó de comer a los pastores y a todos los que visitaron el Belén, de ahí que en ciertas representaciones teatrales populares el que actuaba en el papel del Patriarca fuera también el que organizara el convite[112]. Lo que prepara San José son típicamente unas gachas, plato humilde

[110] Son antiguos los villancicos en que se hace referencia, entre burlas y veras, a la presencia de gitanos en el portal de Belén, casi siempre con sentido negativo, aunque a veces también con un carácter costumbrista. Cantado en la catedral de Málaga durante los maitines de Navidad en el año 1751, dice así el siguiente villancico: "Una tropa de gitanos / con instrumentos de herrar / por el olor del pesebre / se han entrado en el portal" (Ramírez, 1985: 99). En algunos villancicos es precisamente San José quien parece echarle valor, como el que se canta aún hoy: "En el portal de Belén / han entrado los gitanos / y les dice San José / *cuidaíto* con las manos" (recogido en La Rinconada, Sevilla). Muy diferentes son, naturalmente, los villancicos que cantan los propios gitanos, que ven a María y al propio Cristo como gitanos.

[111] En este contexto, gachó es sinónimo de payo.

[112] Joan Amades recoge la siguiente composición en su *Costumari Català* (1950, I: 151): "Josep se n`és anat per fer una aplega; / ha tornat carregat de bona caça i pesca, / tant, que no ho pogué portar, que hi hagué de tornar. / Convida els capellans amb molta reverència / i els dóna, per menjar, faisans de València, / i, sense cap altre engany, els va donar també un gall. / També va convidar els regidors i batlle / i els donà per menjar una molt grossa guatlla; / també formatge rallat, que és menjar regalat. / Convida els pastorets a la sopa bullida / i els dóna per menjar una cuixa rostida, / i dos brocalets de vi, per fer-los ben dormir. / També va convidar les viudes i casedes / per menjar sang i fetge i una escabetxada; / va donar-los codonyat, que hi van fer un gros forat. / Convidà a les donzelles per a menjar costelles; / cuites els les va donar, cuites a les graelles; / menjaven, a cremadent, davant de tota la gent. / Quan hagueren sopat, els fadrins n`arribaren; / ja varen fer un gran crit: —Dones, porteu vianda!— / Van venir tan afamats, que fins van llepar els plats. /

donde los haya, acorde con la imagen de pobreza que también proyecta el pesebre donde nace Jesús, los animales que le acompañan (asno y buey) y el frío que tuvo que soportar el Niño[113].

En el portal de Belén
hay un viejo haciendo gachas,
con la cuchara que mueve
repartiendo a las muchachas.[114]

En ocasiones, la no menos humilde y hacendosa Virgen, que en el cancionero popular lo mismo hila, que lava, que trenza o cocina, es la que se encarga de las gachas:

La Virgen hacía gachas
de pepitas de pimiento
y San José le decía
¡bendito tu entendimiento![115]

Pero el pobre de San José ha de salir siempre malparado:

La Virgen hacía gachas
en un hermoso perol,
San José las fue a probar
y la barba se quemó.

San José bendito,
¿cómo te quemaste?
Si estaba caliente,
¿por qué no esperaste?[116]

Mentre anaven sopant, Josep no es descuidava / de mirar el seu fillet i sa esposa mare, / i els deia, molt cortès, si els faltava res. / Quan van haver sopat, Josep digué les gràcies; / moltes gràcies donà a Déu de la mercè que le féu".

[113] Infinidad de villancicos ponen énfasis en la pobreza de la Sagrada Familia, especialmente en el Nacimiento: "Un rústico techo / abrigo le da / por cuna un pesebre / por templo un portal" (Mur, 1999: 407; Lizarazu, 1995, III: 1163). Paradigmático es en este sentido el romance de *El Niño Perdido* (Lizarazu, 1995, III: 1191).

[114] Recogido en Alcalá del Río (Sevilla), aunque son comunes diferentes versiones en toda España.

[115] Lorenzo Vélez (1981: 32).

[116] Recogido en Arenas de San Pedro, Ávila (Cerrillo *et al*., 1990: 42-43). Rodríguez Marín transcribe esta otra versión: "San José bendito, / ¿por qué te quemaste? / Viendo que eran gachas, / ¿por qué no soplastes?" (Rodríguez Marín, 2005: 787). Una versión casi idéntica (sustituyendo el tercer verso por "sabiendo que eran gachas") se canta aún hoy en Alcalá del Río (Sevilla) o Porcuna (Jaén).

Como los pastores glotones de los autos y las comedias navideñas, dominados por los placeres más llanos —comer, beber, cantar, bailar, reír—, San José es rebajado carnavalescamente, escarmentando su carácter mundano, lejos de la paciencia, espiritualidad y humildad con que se le pinta en contextos píos. En la versión que cantan en Baños de la Encina (Jaén), San José es objeto de un tratamiento claramente satírico:

La Virgen está haciendo gachas
en un hermoso perol
y San José por goloso
el hocico se quemó.[117]

En este caso, San José no solo se asemeja a los personajes pastoriles en la glotonería sino también en su verbo maldiciente, como si también él hubiera dado unos tientos a la bota de vino:

Y dice José
con mucha alegría
que culo tan gordo
tiene mi María.[118]

No extraña que la copla acerca de la glotonería de San José se cante en algunos lugares de Málaga conjuntamente con otras que enfatizan los sueños pantagruélicos navideños, típicamente en el contexto de cuadrillas itinerantes que pedían el aguinaldo en forma de chacinas de la matanza:

La zambomba está mala
y no quiere retumbar
porque ha visto en la cocina
la longaniza *colgá*.

Toca, zambombita,
que yo te daré
longaniza frita
en una sartén.
Olé y olé, en una sartén.
(estribillo)

[117] Juan Alfonso Carrizo recoge en su *Cancionero Popular de La Rioja* (1942, II: 392, nº 732) la siguiente versión: "La Virgen hizo una gacha / en un perol muy bonito / y San José, de goloso, / se quemó en el hociquito".

[118] Recogido en Baños de la Encina, Jaén.

La zambomba tiene un diente,
el carrizo tiene dos
y los que la están tocando
quieren chorizo y jamón.

Toca zambombita...
(estribillo)

La Virgen hizo unas gachas
en un hermoso perol
y San José por probarlas
el hocico se quemó.[119]

Acaso su ansia de comer —considerado por la Iglesia vicio en las antípodas de la espiritualidad— explique que el bueno de San José aproveche aquello que deja el Niño Jesús, como expresa la *albada* navideña que se canta en algunos lugares del Rincón de Ademuz (Valencia):

Sopas le dieron al Niño,
no las quiso comer,
como estaban calentitas,
se las comió San José.

O incluso que se pierda el nacimiento de su hijo, al haberse ausentado para buscar vino, como sugiere este villancico que se canta en diferentes lugares de Andalucía:

Al bar que tiene *er* Juan
San José se fue a por vino,
y cuando llegó a la ermita
vio que el niño había *nacío*.[120]

Son coplas que hacen parodia o aprovechan burlescamente la creencia de que fue San José quien fue a buscar el sustento. Alguno de estos villancicos parece lo suficientemente ambiguo, como para contener un trasfondo irónico:

San José llegó a pedir

[119] Palacín Palacios (1981: 34).

[120] Ramírez (1995: 51). Otra versión: "San José fue a por leña / y tardaba y no venía, / cuando vino San José / ya había parido María" (Lizarazu, 1995, II: 463).

limosna a unos ganaderos.
Y le dieron cuatro panes
y la mitad de un cordero.

San José les dice:
¿Qué limosna es esta?
Vámonos María,
a poner la mesa.

Volo, volo, volo,
mira como suenan,
son los martillitos
de la Nochebuena.[121]

En otros villancicos parece que se ponen en entredicho cómicamente las dotes de San José para alimentar al Niño, como ocurre en "Madroños al Niño" que los gitanos de Jerez cantan por bulerías:

La Virgen va caminando
en la mulita de los moños
y San José va detrás
dándole al Niño madroños.

Madroños al Niño
no les demos más
que con los madroños
se va a emborrachar.

Solo un San José tan prosaico, podría protestar por la comida que le hace la Virgen, como prosigue ese mismo villancico:

La Virgen puso un potaje
y se le olvidó el tomate
y San José le decía:
¡Si lo pruebo que me maten![122]

La vulgarización del personaje sagrado implica en algunas pocas ocasiones

[121] Recogido en Coria (Cáceres) por Schindler (1941, nº 280).

[122] Muy divulgado por toda Andalucía. Recogido también, por ejemplo, en Alcalá del Río (Sevilla), donde se canta en ocasiones invirtiendo los papeles de la Virgen y San José: "San José puso un potaje / y se le olvidó el tomate / y la Virgen le decía / si lo pruebo que me maten".

también a la Virgen, que sin embargo no es objeto de burla. Si acaso se muestra mundana como su marido, aunque sin llegar nunca a superarle.

En mi vida he visto yo
lo que he visto esta mañana:
San José comiendo pipas
y la Virgen avellanas.[123]

CASTIDAD Y VEJEZ: A VUELTA CON LOS CELOS DE SAN JOSÉ

El aspecto en torno al cual surgen, ayer como hoy, más villancicos burlescos es, sin duda, su actitud ante el embarazo de la Virgen por obra del Espíritu Santo, así como en torno a su relación con María, caracterizada por la virginidad de ambos, algo que ya destacaban los Padres de la Iglesia como San Jerónimo y San Agustín, y de lo que se hizo eco *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (1264). Allí se presenta a San José como "uno de los santos más gloriosos del paraíso" (Vorágine, 1995, II: 962) y se destacan, además del carácter justo al que aluden los Evangelios (Mt 1, 19), las virtudes de obediencia, paciencia, humildad pero, por encima de todo, la de su virginidad[124].

Los romances y canciones que tratan los desposorios y los celos de San José, así como el tópico de la virginidad de María y la castidad de su esposo, parece que han sido más propicios para ser cantados durante la festividad de San José el 19 de marzo[125], aunque es tema también recurrente en el cancionero de Navidad. Como lo es también destacar la diferencia de edad de un anciano José y una Virgen aún niña.

Mañanita de diciembre,
mañanita mañanera,
va una joven con un viejo
caminito de una aldea.[126]

[123] Recogido en Alcalá del Río (Sevilla).

[124] La reflexión de Santiago de la Vorágine es sencilla: dado que el que anda con santos, se vuelve santo, el "santísimo amor" y la "convivencia no menos santa" (Vorágine, 1995, II: 963) entre ambos, solo podía generar una identificación plena de José con las virtudes de la Virgen, y muy especialmente con su naturaleza virginal.

[125] Así, por ejemplo, los *Gozos de San José* que se cantan en Villanueva de Alcorón, Guadalajara: "Al ver encinta a María, / tanto misterio ignorado, / celoso estabais, pensando / en dejar su compañía […]" (Lizarazu, 1995, III: 1337). O los *Gozos a San José*, de Ansó (Huesca): "No tengáis, José, espanto / el Paraninfo decía, / que la preñez de María / es del Espíritu Santo; / en fin, os quitó el quebranto / el anuncio celestial" (Mur, 1999: 537). Otras canciones recalcan la castidad de ambos: "Conservaron su pureza / y amor a la castidad / pretendiendo con firmeza / guardar su virginidad" (Lizarazu, 1995, II: 763).

[126] Maíllo (1944: 109).

El pueblo ha recreado con cierta extrañeza la unión de un viejo y una niña, y así, por ejemplo, en los autos navideños que con el nombre de *corderadas* y *pastoradas* aún se escenifican en algunos pueblos de Castilla y León, suelen representar estos papeles alguna de las jóvenes más hermosas del lugar y el "viejo más socarrón" (Alonso Ponga, 1986: 24). Eso explica que se canten con cierta ironía algunos villancicos, como este de Pegalajar (Jaén):

San José, como es viejo,
nadie lo quiere,
y su esposa María
por él se muere.

O los que hacen mofa a costa de la vejez de San José, despojado en este caso de su blanca caballera:

San José como era calvo
le picaban los mosquitos,
y la Virgen le decía:
no te apures Joselito.[127]

Es cierto que no siempre se ha presentado a San José como un anciano. Según algún romance del siglo XVIII[128], la Virgen no llega a quince años y San José es un hombre maduro de treinta y tres.

Tiene la novia mil gracias,
de quince años no cumplidos,
Joseph tiene treinta y tres,
hermoso, y bien entendido.[129]

Y hay incluso villancicos en los que San José regala una rosa a María, como haría cualquier enamorado o galán:

La Virgen tiene una rosa
en su divina pechera,

[127] Recogido en Jerez de la Frontera.

[128] *Espiritual Relacion, en que se declaran el Mysterio de los Desposorios del Señor S. Joseph, y Maria Santissima; la Encarnacion del Divino Verbo; y los Zelos del Señor San Joseph* (López Estrada, 1988: 354-357).

[129] Algunas de las estrofas de este romance se han incorporado al cancionero popular. Así, en la provincia de Guadalajara, se canta en la fiesta de San José: "La niña tiene mil gozos / de quince años no cumplidos / y San José treinta y tres / discretos y bien entendidos" (Lizarazu, 1995, II: 415).

que se la dio San José
el día de Nochebuena.[130]

Sin embargo, la relación de los castos esposos no es carnal, sino espiritual, y así son escasas las coplas que aluden a un amor que no sea de un inocente candor[131]. Frente al esplendor de Jesús y la belleza de María, San José es, en el mejor de los casos, venerable, como deja claro el romance de *La Virgen y el Ángel* que se canta en San Leonardo de Yagüe, Soria:

¡Jesús, qué Niño tan bello!
¡Jesús, qué linda mujer!
¡Qué viejo tan venerable!
¡Jesús, María y José![132]

En algunos villancicos precisamente su avanzada edad parece jusfiticar sus celos, habida cuenta de que, tal vez, no resultara atractivo para la joven María:

San José, como es anciano,
tomó celos de María;
así que nació el infante,
todo se volvió alegría.[133]

La imagen de un anciano venerable y su predisposición a la crianza y educación de su hijo, ha provocado visiones cándidas:

Las barbas de San José
el niñito acariciaba
y el santo le sonreía
cuando de ellas le tiraba.[134]

Pero no faltan las versiones burlescas, como en el villancico *Las barbas de San José*, en el que el propio Jesús y los que cantan riñen al Patriarca, como en otras composiciones hace el ángel.

[130] Lizarazu (1995, II: 669). En Jerez de la Frontera se canta esta versión: "La Virgen lleva una rosa, / en su divina pechera, / que le dio San José / antes que el Niño naciera".

[131] "San José que lo comprende / con toda su diligencia / con cariño a María / todo cuidado dispensa" (Alonso Ponga, 1986: 64). Una *loga* navideña de Sesnández de Tábara (Zamora) se refiere a María y San José como "los dos amantes más tiernos", probablemente en imitación de Lope de Vega ("los dos más dulces esposos, / los dos más tiernos amantes […]", Sancha, 1950: 84).

[132] Schindler (1941: 78).

[133] Recogido en Antequera (López Estrada, 1998: 352).

[134] Recogido en Almería.

San José al niño Jesús
un beso le dio en la cara,
y el niño Jesús le dijo:
¡que me pinchas con las barbas!

Oiga usted, señor José:
no le arrime usted la cara,
que se va a asustar el niño
con estas barbas tan largas.[135]

La relación entre el padre adoptivo y el hijo de Dios no siempre se ha tomado ni con la comprensión ni con la reverencia que hubiera deseado la Iglesia. Pero acaso, donde más se explicita el paradójico papel de San José, es en el episodio de sus dudas ante María. El tema ha dado pie a composiciones que exaltan su sacrificio y se muestran comprensivas con sus dudas, como *Las profecías de San José* que cantan los campanilleros de Bollullos Par del Condado (Ramírez, 1985, II: 54), o el romance muy divulgado por toda España titulado *Los celos de San José*[136]. Pero, como ocurría en ciertas comedias navideñas del Renacimiento y el Siglo de Oro, la humanización de San José ha permitido también ciertas licencias. La doble naturaleza —seria y burlesca— del episodio puede rastrearse en ciertas variantes de este romance, del que se han conservado una versión seria, ortodoxa y otra cuando menos irónica.

La Virgen se paseaba
por los balcones celestes
y San José la miraba
que estaba de nueve meses.

San José tenía celos
con el parto de María,
el niño era de Dios,

[135] Bastante divulgado. Ha sido recogido, entre otros lugares, en la provincia de Guadalajara (Lizarazu, 1995, II: 368) o en Jerez de la Frontera.

[136] En Burujón, Toledo, se canta: "San José que no sabía / tan soberano misterio / al ver a su esposa encinta / se muere de sentimiento. // ¡Qué es esto que veo, / mi Dios, ven a mí! / ¡Mi esposa preñada! / ¡Yo quiero morir! // Pensó el santo de ausentarse / por no sufrir tal deshonra / y se ha recostado un rato / y ha preparado la ropa. // Se quedó dormido / y un ángel le dice: / de Dios es la obra / y tu esposa es virgen […]" (Cabañas Alamán, 2001: 145). Las dudas de San José han formado parte de canciones que se entonan en su festividad, como ocurre en la provincia de Guadalajara: "Hoy día de San José, / de San José patriarca, / hoy se desposa José / con María Virgen Santa. / Cuando vido su preñez / quiso ausentarse y dejarla / y estando en confuso sueño / un ángel le revelaba: / pues no la dejéis, José / que está de Dios muy amada" (Lizarazu, 1995, II: 427).

la cosa está *comprendía*.

Lo del embarazo por el Espíritu Santo se ha interpretado en algunos lugares con cierta guasa, como por ejemplo en San Fernando (Cádiz):

A las idas y venidas
San José reparó
que la saya de María
se le iba levantando.

—¿Qué es esto que veo?
¡Mi Dios, ay de mí,
mi esposa preñada,
yo quiero morir!

Y es que a San José, al menos en ciertos contextos, no se ha tenido más remedio que verle a veces demasiado humano:

San José vivía celoso,
más celoso que inocente,
de ver la Virgen María
que le está creciendo el vientre.[137]

Además de los villancicos tradicionales, extendidos normalmente en diferentes lugares, existen composiciones que los copleros o troveros[138] inventan de repente cuanto el momento lo exige, aunque la mayoría de esas coplas no tienen la suficiente fortuna como para popularizarse en otros ámbitos. En Noalejo, Jaén, como aún se hace en muchos otros pueblos, había costumbre hasta hace poco de representar una pieza teatral navideña, en la que los vecinos hacían de improvisados actores (Amezcua, 1992: 191-193). En concreto, la que allí se escenificaba era *La Infancia de Jesu-Christo*, una pieza versificada (*poema dramático*), dividido en diez o doce coloquios, según las versiones, y escrita en 1785 por Gaspar Fernández y Ávila, el "cura más antiguo de la Iglesia Parroquial de la Villa de Colmenar, diócesis de Málaga", como reza la portada de la obra que manejo de 1846[139]. Como en otras piezas teatrales semejantes que florecieron en

[137] Recogido en Baños de la Encina (Jaén).

[138] Así se llama en algunos lugares —la Alpujarra, por ejemplo— a los improvisadores poéticos.

[139] *La Infancia de Jesu-Cristo. Poema dramático, dividido en doce coloquios. Añadido é ilustrado por su autor, D. Gaspar Fernández y Ávila, Colegial Teólogo del Sacro Monte de Granada, Cura mas antiguo de la Iglesia Parroquial de la Villa de Colmenar, Diócesis de Málaga*. Madrid, 1846. La obra en cuestión gozó de bastante popularidad, como lo demuestran las diferentes ediciones que se realizaron en el siglo XIX (Pino, 1975).

la misma tradición de los autos, églogas y comedias de Juan del Encina, Lucas Fernández y otros autores del Renacimiento y el Barroco, en la *Infancia de Jesu-Christo* se mezcla lo solemne del asunto, con típicos aderezos burlescos, especialmente a través de las intervenciones de los villanos y pastores, que en la línea del típico pastor bobo intercalan diálogos graciosos, con la salvedad de que en vez de *sayagués* estos hablan una variedad rústica andaluza. El desarrollo de la obra incluye la Encarnación de Jesús, las dudas de San José y el resto de episodios que la tradición apócrifa ha ido sedimentando a lo largo de los siglos. Los vecinos de Noalejo no solo recuerdan algunos pasajes de la obra, sino también ciertas coplas burlescas que el público cantaba a los actores, algunas ridiculizando todo el asunto josefino:

San José bendito
¿pa qué te casaste
con la Isabelana
que huele a tomates?

Que huele a tomates,
que huele a *pescao*,
San José bendito
pa qué te has *casao*.[140]

El ambiente festivo navideño permitía, por lo tanto, no solo la representación de piezas de teatro jocoserias, sino que la gente interactuara espontáneamente, añadiendo algo más de sal y pimienta a aquellos temas que se prestaban a la burla, como el matrimonio de San José.

CONCLUSIÓN

Las escasas referencias a San José en los Evangelios, así como la desatención que recibió de la Iglesia hasta el siglo XVI, alentaron por un lado los relatos apócrifos sobre su figura —especialmente sus dudas ante el embarazo de la Virgen y su matrimonio—, y por otro cierta libertad en las composiciones literarias y escénicas que trataban de él. Con la humanización de los personajes evangélicos que trajo consigo el Barroco, el episodio de los celos de San José ganó en importancia en todo tipo de literatura, especialmente en aquella —como las comedias o los diálogos escenificados en romances— que requerían de ciertos elementos de intriga. Inserto en el contexto de jocosidad y alegría navideña, y

[140] Amezcua (1992: 193).

más específicamente entre las costumbres basadas en la carnavalesca inversión del orden tan típicas de esas fechas, la humanización de San José derivó en muchos casos en un tratamiento burlesco, incluso claramente ridiculizante. Naturalmente, aquellas composiciones irreverentes no se publicaban y las que circulaban oralmente no nos han llegado en su mayoría, antes de que algunos folcloristas del siglo XIX las recogieran por escrito. Sin embargo, ciertos rastros jocoserios dejados en algunas comedias desde el siglo XV, permiten intuir una continuidad del tópico jocoso josefino, así como un enorme arraigo en el pueblo, prueba de lo cual son los muchos villancicos burlescos que nos han llegado hasta hoy, y que pueden oirse por toda España.

De los textos de estas composiciones, así como del testimonio recogido en el trabajo de campo sobre la figura de San José, se infiere una imagen del santo que no es sino la versión cómica y paródica de la faz pía que la Iglesia ha alentado en diferentes géneros devocionales e iconográficos. Por una parte aparece el Patriarca como un viejo nada varonil y sí un tanto pusilánime, ingenuo en el mejor de los casos, torpe y bobo en otros. Si en clave positiva San José ha simbolizado, destacándose según las épocas, la castidad, la humildad, la obediencia, la pobreza, la laboriosidad o el compromiso con la familia, en los contextos festivos dados a la licencia, la burla y la parodia, se le ha pintado como un ser débil de carácter, y en su versión más humorística como *calzonazos*, algo que reiteradamente se nos ha dado a entender en diferentes lugares donde hemos presenciado estos villancicos burlescos. "Lo de la Santa Trinidad y lo del embarazo por el Espíritu Santo son las dos cosas que a mí nunca me han cuadrado", nos decía, entre bromas, uno de esos fiesteros entrevistados. La humanización del santo fue propicia para exaltar —en clave épica o devota— sus sentimientos desgarrados y su pugna con las dudas ante el sobrenatural embarazo de María, pero en la interpretación popular, pasada por el cedazo burlesco, la imagen que se generó fue la de un hombre crédulo, fácil de engañar, un hombre en el fondo como otro cualquiera, o incluso más ingenuo y mundano. Como los pastores de ciertos autos y comedias navideñas, San José encarna las debilidades de todo humano en todas las épocas, y muy especialmente aquellas consideradas más bajas. Le pueden no solo sus celos, sino también su glotonería, su pereza y se muestra incluso deslenguado, preocupado en todo caso por el placer más inmediato. En la parodia de su rol como padre y esposo, a San José le sobra su crío, y si acomete tareas domésticas es porque la Virgen se lo mandae

Lo cierto es que, ni siquiera en las épocas de mayor devoción del santo, este ha sido un personaje principal en las representaciones iconográficas, rituales y poéticas de la Navidad. Y es que San José es un personaje incómodo. La mayoría de villancicos de todas las épocas cantan a la Virgen y al Niño, omitiendo sistemáticamente a San José, como no sea para recalcar su servidumbre, como hace Juan Álvarez Gato (1430-1496): "En un portalejo / con pobre aparejo /

servido d´un viejo, / se guarda escogida" (Maíllo, 1944: 124). Los teólogos no siempre lidiaron bien con su ambigua naturaleza, y las disputas acerca de cómo interpretar sus desposorios o su participación en la Encarnación suscitaron vivas polémicas entre los doctores de la Iglesia. Mientras ciertos autores cultos se permitían, so pretexto de la tradición jocoseria navideña, introducir pasajes ligeros con respecto a San José, el pueblo, por su parte, se ha divertido jugando a situar bajo sospecha aquello que no le cuadraba y, muy especialmente, poniendo en duda jocosamente la virilidad de un santo, cuya paternidad era explicada por los teólogos como "nutricia". Un santo que tropieza con las piedras, se quema los hocicos con las gachas, se muestra sumiso con su mujer y al que los ladrones le roban los calzones en el Belén, no es, desde luego, una figura muy respetada. Pero no debemos olvidar el contexto ritual-festivo en el que opera esta degradación simbólica, un ambiente en el que explícitamente se juega a desacralizar lo sagrado, o al menos a mezclarlo con lo profano, y en el cual la figura de San José —la más humana y mundana, con diferencia, de toda la Sagrada Familia— ha servido para suscitar la carcajada y hacer de la Navidad una fiesta jocosa. Por eso los villancicos *flamencos* andaluces que hacen burla de San José suelen cantarse por bulerías, palo de juerga por antonomasia, que permite como ningún otro la expresión de la alegría y el jaleo. Y en general, los villancicos jocosos de San José suelen acompañarse en todos los lugares con profusión de risas y comentarios chistosos que ponen de relieve la licencia con que el pueblo se ha tomado, al menos en Navidad, todo lo que atañe al padre putativo de Jesús.

Demasiado humano, San José no sale siempre malparado, sino que parece en ocasiones rebelarse contra esa misma imagen de obediente esposo, paciente padre y humilde trabajador que se le ha asignado. Es entonces cuando se muestra díscolo y manda a paseo a la Virgen y al Niño. Es la voz prosaica del hombre que se rebela contra el modelo de santidad. Bien como sujeto pasivo de la burla o como ejemplo chabacano de las auténticas pulsiones del hombre corriente, en San José vemos representado como en ningún otro personaje sagrado la eterna contradicción entre el *desideratum* eclesiástico de virtudes santas y la práctica de la vida cotidiana, guiada hoy y siempre por impulsos de la necesidad y el deseo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso Ponga, J. L., 1986, *Religiosidad Popular Navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

Amades, J., 1950, *Costumari català. El curs de l´any*, Barcelona: Salvat editores.

Amezcua, M., 1992, *El mayorazgo de Noalejo. Historia y Etnografía de la Comunidad Rural*, Málaga: Ayuntamiento de Noalejo.

Andrés, fray A., 1785-1786, *Quaresma*, 3 vols., Valencia: Benito Monfort.

Autoridades, Diccionario de la Lengua Castellana, llamado de..., 1990, 3 vols., Madrid: Gredos.

Braga, M. de, 1981, *Sermón contra las supersticiones rurales*, Barcelona: Ediciones El Albir.

Bravo-Villasante, C., 1978, *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid: Editorial Magisterio.

Cabañas Alamán, F. J., 2001, *Cancionero Musical de Castilla-La Mancha*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Carrillo, N., 2006, "Leyendas, refranes, adivinanzas y chascarrillos de estudiantes, recopilados en la zona de Jaén", *Culturas Populares. Revista electrónica*, 3.

Carrizo, J. A., 1942, *Cancionero Popular de La Rioja*, 3 vols., Buenos Aires: Baiocco y Cía editores.

Cerrillo, P. y García Padrino, J. (coords.), 1990, *Literatura infantil*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Chambers, E. K., 1903, *The Medieval Stage*, 2 vols., Londres: Oxford University Press.

Escobar y Mendoza, A. de, 1761, *Nueva Jerusalen. María: Poema heroyco de...*, 5º impresión, Madrid: Imprenta de Manuel Martín.

Fernán Caballero, 1866, *Cuentos y poesías populares andaluces*, Leipzig: F. A. Brockhaus.

Gálvez de Valenzuela, G. M., ¿1791?, *Vida y Excelencias del Glorioso Esposo de la Virgen María Madre de Dios, y nuestra Señora, el Patriarca San Joseph: expuesta en novena a sus devotos*, Madrid: Librerías de Villa.

García y García, A., 1993, *Synodicon hispanum*, vol. VI, Madrid: BAC.

Gil, B., 1998, *Cancionero Popular de Extremadura*, 2 vols., Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

Hess, R., 1976, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos.

Jimeno Jurío, J. Mª, 2009, *Obras completas*, 52: *Calendario festivo*, II. *Invierno*, Pamplona: Pamiela, Udalbide y Euskara Kultur Elkargoa.

Le Goff, J., 2009, *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona: Paidós.

Lizarazu, M. A., 1995, *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, 3 vols., Madrid: Diputación de Guadajalara.

López Estrada, F., 1988, "Los celos de San José en el Cancionero folklórico de Antequera", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43.

Lorenzo Vélez, A., 1981, "Los Evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional", *Revista de Folklore*, 8, 1b.

Maíllo, A., 1944, *Cancionero Español de Navidad*, Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.

Martín Contreras, A. M., 2005, *Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua. Edición crítica y filológica con estudio introductorio*, Tesis Doctoral, Departamento

de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada: Editorial de la Universidad.
Mur Bernad, J. J. de, 1999, *Cancionero Popular de la provincia de Huesca*, edición a cargo de Josep Crivillé i Bargalló, Zaragoza: Gobierno de Aragón.
Palacín Palacios, C., 1981, "Málaga en su literatura oral", *Jábega*, 33.
Palacios Garoz, J. L., 1995, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
Paz y Meliá, A., 1964, *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, BAE, Madrid: Atlas.
Pérez Priego, M. Á. (ed.), 1997, *Teatro medieval*, vol. II: *Castilla*, Barcelona: Crítica.
Pino, E. del, 1975, "Una obra dramática de Gaspar Fernández de Ávila, autor colmenareño del siglo XVIII", *Jábega*, 9.
Ramírez, C., 1985, *Campanilleros y Villancicos de Andalucía*, vol. II, Sevilla.
— 1995, *Campanilleros y Villancicos de Andalucía*, vol. IV, Sevilla.
Rivadeneyra, P. de, 1734, *Flos sanctorum, de la vida de los santos*, vol. I, Barcelona.
Rodríguez Marín, F., 2005, *Cantos populares españoles*, edición de Enrique Baltanás, Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento.
Rodríguez-Moñino, A. y Wilson, E. M., 1973, "Auto de la confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición", *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, 4.
Sancha, J. de, 1950, *Romancero y Cancionero Sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Madrid: Atlas.
Santos Otero, A. de (ed.), 2003, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: BAC.
Schindler, K., 1941, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal (Música y Poesía Popular de España y Portugal)*, Nueva York: Hispanic Institute in the United States.
Seguí, S., 1973, *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*, Valencia: Diputación de Alicante.
Sevilla, A., 1921, *Cancionero Popular Murciano*, Murcia: Imp. sucesores de Nogués.
Sor María de Jesús de Ágreda, 1692, *Mystica Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia, Historia Divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reyna, y Señora Nuestra Maria Santissima, Restauradora de la culpa de Eva, y Medianera de la Gracia, Manifestada en estos ultimos siglos por la misma Señora à su Esclava Sor Maria de Jesus...*, Segunda parte, Amberes: Viuda de Geronymo Verdussen.
Urbano, M., 1999, *Sal Gorda. Cantares picantes del folklore español*, Madrid: Hiperión.
Valdivielso, J. de, 1604, *Vida, excelencias y muerte del glorioso Patriarca y Esposo de N. Señora S. José*, Toledo: Diego Rodríguez.
Valladares, A., 2007, "Los celos de San José: de Mira de Amescua a Cristóbal de Monroy", *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro: Actas del II Curso sobre*

teoría y práctica del teatro, Granada: Universidad de Granada.
Vitse, M., 2005, "El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras", *Criticón*, 94-95.
Vorágine, S. de la, 1995, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid: Alianza.

Capítulo V

LA BURLA OBSCENO-ESCATOLÓGICA EN EL UMBRAL DE LA RENOVACIÓN
Sandingas y Candelas en La Puebla de los Infantes

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de un estudio antropológico sobre las fiestas y los rituales carnavalescos invernales en Andalucía[141], y otro sobre el cancionero burlesco navideño en la misma región[142], se puso de manifiesto la importancia de las canciones no solo cómicas y satíricas, sino en muchos casos obscenas y escatológicas. Con posterioridad, y con vistas a comprender específicamente el sentido del cancionero obsceno-escatológico, acometimos entre los años 2011 y 2014 un trabajo de campo en cinco localidades de Sevilla, Granada y Huelva (Andalucía)[143], centrado en describir en el contexto de rituales festivos invernales unas creaciones transgresoras con el decoro, que rara vez han recibido atención de la academia[144].

Este capítulo se centra en comprender los códigos, tópicos y sentidos de unas singulares coplas —las sandingas—, que entonan burlonamente las mujeres, y en menor medida los hombres, de La Puebla de los Infantes (Sevilla), durante la

[141] El proyecto *Saturnalias Andaluzas* (2005-2008) contó con el apoyo financiero de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

[142] El proyecto *Cancionero Saturnalicio Andaluz* (2006-2007) fue parcialmente financiado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

[143] El proyecto *Cancionero obsceno-escatológico de Andalucía* (2011-2014) se desarrolló siguiendo las perspectivas antropológicas de índole simbólica, tanto la propuesta semiótica de C. Geertz que prioriza el análisis de lo que el ritual festivo y las expresiones poético-musicales *dicen*, *comunican*, como el énfasis de Victor Turner en la *performatividad*, lo que las diversas expresiones *hacen*, *provocan*. La metodología llevada a cabo incluye observación directa con estancias continuadas antes y después de los contextos ritual-festivos observados, entrevistas semiestructuradas, grabación sonora, cuestionarios y tareas de documentación archivística e historiográfica.

[144] Recientemente las sandingas y las candelas de La Puebla han sido incorporadas al *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía* (IAPH, Junta de Andalucía) y dichas expresiones se han difundido a través de un documental televisivo.

fiesta de las candelas, la víspera del 2 de febrero (la Candelaria), fecha que en los últimos años se ha pasado al primer sábado de dicho mes. La interpretación de los ambivalentes significados de estas composiciones orales se nutre no solo del trabajo de campo *in situ*, sino también de su contextualización histórica, la indagación etimológica de la voz `sandinga´, amén del análisis comparativo de semejantes expresiones en cancioneros, obras literarias, fiestas y rituales de índole carnavalesco, en otros lugares de la Península ibérica.

El texto aspira a una triple contribución; en primer lugar a la antropología del ritual festivo y las expresiones carnavalescas y transgresoras, teorizadas por autores como Van Gennep (1969), Eliade (1972), Bajtin (1987), Caro Baroja (1965), Cattabiani (1990), Turner (1988) o Bataille (2007); en segundo lugar a la antropología del tiempo, con algunos de cuyos autores imbricamos nuestra reflexión, desde Durkheim (1982), Hubert (1990) y Mauss (1979), pasando por Leach (1971) o Munn (1992), hasta las más recientes aportaciones en lengua hispana como las de Carbonell (2004) o Iparraguirre (2011). Finalmente, el texto propone una revisión de la interpretación dada por ciertos antropólogos como Gilmore (1983) o Brandes (1991), en relación a los roles de género, la sexualidad y lo obsceno-escatológico, tal y como se manifiestan, singularmente, en Andalucía.

En este sentido, el estudio permite matizar la común asunción que interpreta la burla obsceno-escatológica, y en general las muestras de insultos rituales en el cancionero carnavalesco, como expresión del pensamiento androcéntrico y la subordinación de la mujer, los cuales se pondrían de manifiesto especialmente en los roles asumidos por hombres y mujeres en las fiestas invernales (Fernández de Larrinoa, 1997; Montesino, 2004: 129-206; Pinelo, 2004: 255). Si la antropología ha considerado las canciones satíricas de contenido sexual en Andalucía como pullas machistas y misóginas (Gilmore, 1983; Brandes, 1991), el estudio de las sandingas abre el debate sobre el sentido que tiene para las mujeres el uso de las expresiones obscenas y escatológicas para invertir el orden a través de una lógica grotesca, jugar con los roles tradicionales de género, así como satirizar a todo el que interviene en las relación hombre-mujer, considerada una suerte de lid simbólica entre opuestos y complementarios, de la que habría de nacer un mundo renovado y fecundo. Según nuestra interpretación, las sandingas de La Puebla de los Infantes se vinculan con la efímera asunción de poder femenino y la inversión del orden profesadas en muchos lugares de España durante la fiesta de Santa Águeda, el 5 de febrero, dos días después de la Candelaria (Hoyos, 1951: 446-456; Caro Baroja, 1965: 372-382), lo que sugiere que esas fechas (más allá de la celebración cristiana) son propicias para las expresiones de purificación y fecundidad, simbolizadas en las pugnas rituales entre hombres y mujeres, y muy especialmente en el papel

fustigador que protagoniza la mujer con cómicas canciones obsceno-escatológicas.

LO OBSCENO-ESCATOLÓGICO EN EL TIEMPO LIMINAR

Debemos sobre todo a Caro Baroja (1965) haber comprendido que, en España, lo carnavalesco es un *leitmotiv* esencial en muchas fiestas del ciclo invernal entre los meses de noviembre a febrero, y que las turbulentas y jocosas costumbres lúdico-festivas —tales como las mascaradas de personajes monstruosos y grotescos, las bromas como tiznar a los viandantes de carbón o empaparles de agua, o las sátiras sobre lo acontecido en la localidad durante el año— forman parte de una *vis comica* caracterizada por la efímera representación de un *mundo al revés*. El invierno es así, en muchos lugares, un tiempo festivo de inversión del orden, de locura y violencia permitida, concretada en cada lugar en diferentes acciones simbólicas, especialmente entre Navidad y el Carnaval, cuando —según escribía Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627)— eran comunes las mascaradas, so pretexto de las cuales se daban "muchas libertades" (Correas, 2000: 563).

Sebastián de Covarrubias se hacía eco en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de algunas de las costumbres carnavalescas que se celebraban en los meses de enero y febrero, considerándolas descendientes de las Saturnales romanas (Covarrubias, 1995: 98). En todo caso, el sentido de estas manifestaciones jocosas estaría vinculado a un tiempo de confusión y turbulencia, bien como conjura simbólica frente a los miedos que traían consigo los meses más fríos, oscuros y peligrosos del año, bien como manifestación liminar, en el preludio del tiempo primaveral que habría de renovar el cosmos entero. Esta última interpretación parte de Van Gennep (1969), que llama *liminaridad* a ese tiempo intermedio en los ritos de paso a través de los que se transita de un estadio a otro, y que se caracteriza precisamente por la abolición de las normas y convenciones ordinarias, y la instauración de un tiempo de confusión y caos. Teniendo en cuenta que en la Antigüedad el año empezaba en marzo —como muestra aún la etimología de los meses entre septiembre (el séptimo) y diciembre (el décimo)—, las alocadas fiestas entre diciembre y febrero expresarían el tránsito del tiempo de la oscuridad y la muerte hacia una nueva y periódicamente renovada era de luminosidad, fertilidad y vida, con el año nuevo (Cattabiani, 1990: 17-28; 124-153). Eso explicaría que en muchas de las arcaicas fiestas en esas fechas, la celebración girara en torno a polémicas costumbres de purificación de las mujeres (además de animales y campos) y propiciación de su fertilidad, tal y como ocurría con las Lupercales romanas. Durante una procesión que se organizaba cada 15 de febrero, unos cofrades varones denominados lupercos se reunían al pie del Palatino. La ceremonia incluía costumbres cómicas; el *magister*,

que dirigía a los lupercos, sacrificaba algunas cabras y después untaba la frente de dos jóvenes nobles con el cuchillo ensangrentado. Tras limpiársela con un trozo de lana empapada en leche, los jóvenes debían irrumpir en carcajadas. Después —tal y como cuenta Plutarco (*Rómulo*, 21)— los *luperci* cortaban a tiras las pieles caprinas, y corrían, desnudos, tras las mujeres, a las que azotaban con correas de piel para asegurar su fertilidad. Para Alfredo Cattabiani (1990: 134), "la ceremonia de los dos jovencitos nobles era un típico rito de tránsito de la infancia a la juventud, mientras la carrera desenfrenada de los jóvenes desnudos y ceñidos con pieles de cabra simbolizaba en el final del año y en su refundación, el período en que todo se renueva".

En el siglo IV, cuando la Iglesia oriental celebraba el Nacimiento de Jesús el 6 de enero, la Presentación de Jesús en el templo y la Purificación de la Virgen habrían de celebrarse el 14 de febrero, exactamente 40 días después de la Natividad. La Iglesia romana acogió esta fiesta en el siglo VII, pero dado que la Navidad se había fijado para entonces en el 25 de diciembre, la fiesta de la Purificación fue trasladada al 2 de febrero. El propio Santiago de la Vorágine daba crédito en *La leyenda dorada*, escrita en el siglo XIII, a la creencia según la cual la Iglesia habría implantado la fiesta de las candelas o Candelaria para suplantar unas fiestas paganas, en las que las mujeres romanas salían con antorchas (Vorágine, 2004, I: 157, 161-164). Y Caro Baroja (1965: 357-358), tan poco proclive a hallar en las celebraciones romanas el antecedente inmediato de las fiestas populares españolas, consideraba verosímil la relación entre la Candelaria y las *Lupercalia*.

En todo caso, frecuentemente los paralelismos no derivan tanto de préstamos entre diferentes culturas o continuidades entre distintas épocas, sino de similares respuestas simbólicas a situaciones y contextos no menos semejantes. Hay que tener en cuenta que el campesinado ha experimentado, en muchos lugares, una misma *temposensitividad agrofestiva* (Del Campo, 2006), es decir, unos sentimientos, unas emociones y un estado de ánimo específico vinculados a un *tiempo cultural*[145] ordinario (laboral) y extra-ordinario (festivo), adaptación en las culturas agroganaderas al tiempo *natural* astronómico-meteorológico. Si como demuestra Hall (1983: 3), "el tiempo es un sistema central de la vida cultural, social y personal", las sociedades campesinas han dado singular significado a momentos relevantes en términos astronómico-meteorológicos y agrarios. Los refranes de la Candelaria atestiguan que el hombre ha experimentado ese día como una "fecha crítica" (Hubert, 1990: 183), en la que era posible interpretar ciertos signos que anunciaban el fin del mal tiempo o, por

[145] Por "tiempo cultural" entiendo, frente al "tiempo natural" (físico), el tiempo experimentado, interpretado y conceptualizado según unos ciertos criterios en una cultura determinada. Prefiero la noción de "tiempo cultural" a la de "temporalidad" que se ha generalizado en la antropología del tiempo (Munn, 1992; Carbonell, 2004; Iparraguirre, 2011).

el contrario, la continuación de los rigores invernales, posponiendo la entrada del tiempo de la fecundidad: "el día de la Candelaria, está el invierno fuera; pero si no ha nevado y quiere nevar, invierno por comenzar" (Gargallo, 2004: 115). Ese carácter de *bisagra temporal* explica la tradición en muchos lugares de Europa de observar tal día a animales hibernantes, cuyo comportamiento (por ejemplo la salida del oso de su madriguera), delataría el fin o no del invierno. Como también resultan lógicas las candelas que simbólicamente queman y dejan atrás lo viejo y estéril, permitiendo con sus cenizas una nueva era de renacimiento (Hubert, 1990: 184).

Es en ese contexto en el que hay que interpretar que el hombre haya ritualizado tal día liminar con fiestas turbulentas, así como con expresiones simbólicas de purificación y fecundación, incluyendo variantes obscenas. Bien como manifestación de la carnavalesca inversión del orden en un período liminar de caos, bien en su sentido taumatúrgico de propiciación de la fecundidad, lo obsceno constituye una lógica festiva en la que se juega ambiguamente con lo carnal. En otro texto (Del Campo, 2013) hemos analizado, con ayuda de Bajtin (1987), el sentido del cancionero obsceno-escatológico que encontramos en muchos contextos festivos liminares. Cree el intérprete de la obra de Rabelais, que el rasgo principal de la *cultura cómica popular* es la efímera construcción de un *mundo al revés* que se escenifica esencialmente a través de la hipertrofia de lo corporal y lo material. Bajtin llamó a esa lógica *realismo grotesco*, caracterizado por su ambivalencia, pues a la vez que exalta lo placentero (la comida, el sexo, incluso las necesidades más mundanas como el defecar y ventosear), lo degrada enfatizando cuanto hay de sucio, bajo y vil. En conexión con el simbolismo tierra-cielo (como representación de lo bajo y lo alto, lo carnal y lo espiritual, lo pecaminoso y lo virtuoso), el cuerpo se presenta dicotómica y topográficamente: la cabeza y el tronco simbolizan lo superior (lo racional y noble), frente a lo que ocupa de la cintura a los pies: la parte inmunda y sucia, especialmente los genitales y el trasero. El *realismo grotesco* juega a invertir ese orden, mezclándolo confusamente, de tal manera que la obscenidad y la escatología delatan la ambivalencia de lo carnal, y muy especialmente de los orificios a través de los cuales el cuerpo se abre al mundo. El falo y la vagina son los órganos del placer y la fecundidad, pero también de la orina, el semen, la sangre menstrual, todo ello impuro y sucio, aunque con la suficiente ambigüedad como para que en ciertos contextos festivos se reivindiquen como elementos de excitación y juego erótico.

CONTEXTUALIZACIÓN ETNOLÓGICA-ETIMOLÓGICA DE LAS SANDINGAS

La Puebla de los Infantes es una pequeña localidad de algo más de 3.000 habitantes, equidistante de Sevilla y Córdoba. Sus vecinos se reúnen cada año el

fin de semana más próximo al 2 de febrero en torno a grandes hogueras de olivo y otras maderas, sobre las que queman *muñecos* y diversas escenografías satíricas, en las que destruyen simbólicamente aquello que les enoja o perturba (ilust. 15).

Ilust. 15. Candela de La Puebla de los Infantes (Sevilla).

Durante nuestro trabajo de campo en ese pueblo de las primeras estribaciones de la Sierra Norte sevillana, pudimos comprobar que por *candela* no entienden los habitantes de La Puebla solo la festividad de la Candelaria, ni su elemento prototípico —las hogueras—, sino por extensión el espacio festivo en el que se reúne cada familia, grupo de amigos o vecinos, en ciertas calles o plazas del pueblo. Muchos son los habitantes de La Puebla que explotan pequeñas fincas de olivar, cuyo fruto se recoge hasta mediados de enero, después de lo cual se podan los árboles, y se arrancan algunos ejemplares, que sirven precisamente de combustible para las candelas. A las ocho de la tarde del sábado, cada cual prende su hoguera, y es entonces cuando la fiesta alcanza su punto de mayor efervescencia, si bien la comensalidad, las bebidas, la charla, el cante y el baile han ido calentando toda la jornada, desde la mañana. Si los hombres se han encargado principalmente de traer la leña y montar el *boliche* —la pila de troncos que se recubre de ramones de olivo—, las mujeres tienen un claro protagonismo a la hora de confeccionar los monigotes burlescos que habrán de arder en lo alto

de cada candela, y con los cuales se satiriza a políticos corruptos, banqueros y a otros personajes poderosos a quienes se culpa de los males que aquejan a la comunidad, y aun al país entero. Aunque la particular escenografía que arderá en la candela se discute conjuntamente en reuniones semanas antes de la fiesta, predomina una clara división de papeles: en la fiesta, los varones se ocupan de sacar mesas y sillas a la calle, además de mantener el lugar provisto de bebidas, mientras las féminas se encargan de la elaboración de ciertas comidas, incluyendo la *sopaipa*, una especie de buñuelo que se toma con chocolate. Ellas son también las que llevan la voz cantante en las sandingas, que entonan con más frecuencia y desparpajo que los hombres, mientras se acompañan algunas veces de bailes, entre risas y bromas.

Las sandingas son cuartetas asonantadas en los pares y libres en los impares, con dos características definitorias: en primer lugar, casi todas tratan asuntos amorosos, en especial referidos al cortejo y el noviazgo; en segundo lugar, salvo contadas excepciones, no hay sandinga sin burla y cierta picardía. Estas coplas que se entonan en torno a las candelas con un ritmo pegadizo, acompañándose de palmas y no pocas veces de bailes, no solo son alegres, sino eminentemente picantes, jocosas y satíricas. El mismo estribillo con que son invariablemente rematadas denota su carácter guasón:

> Sandinga landín,
> sandinga landero,
> sandinga landín,
> adiós, resalero.

Con toda seguridad `sandinga´ procede de la voz gitano-andaluza `zandunga´, pronunciada también `sandunga´. El *Diccionario de la Real Academia* ofrece dos acepciones de la voz `sandunga´: por un lado es voz coloquial equivalente a "gracia, donaire, salero"; por otro es palabra utilizada en Chile, Colombia y Puerto Rico como sinónimo de "parranda, juerga bulliciosa". El que se use una misma voz para designar a la vez un tipo de canto o baile, un rasgo asociado a la gracia y el salero, y de manera genérica el encuentro festivo donde se come, bebe, baila y canta, es común en Andalucía y otros lugares de España y Latinoamérica, y ocurre igualmente con los términos `fandango´ o `jaleo´.

La primera vez que el *DRAE* recoge el término `sandunga´ es en su versión de 1884. En el siglo XIX, efectivamente, encontramos la voz frecuentemente vinculada al mundo del flamenquismo y la jarana andaluza, y más específicamente del baile, la sensualidad y el cortejo. En el cuadro de costumbres *La Gaviota*, de Fernán Caballero, el torero se burla de María exclamando: "¡Pobre mujer! ¿Qué sería de ti, con un marido que te enamora con recetas, y un cortejo que te obsequia con coplas, si no tuvieras quien supiera camelarte con sandunga?"

(Fernán Caballero, 1987: 283). En la *Asamblea General*, incluida en *Escenas Andaluzas*, Serafín Estébanez Calderón habla de "sandunga y salero" en relación a la gracia y el primor de una bailaora trianera de pura cepa (Estébanez Calderón, 1985: 299). Y el *Diccionario Nacional* de R. J. Domínguez, de 1846, afirma en la voz `chunguero´ ("jocoso, chistoso, gracioso, divertido, festivo, amigo de chunga, de jácara") que "los andaluces dicen *zandunguero, ra*, voz no autorizada por la Acad., aunque sí por el uso, que también pronuncia sandunguero, sandunga, etc." (Domínguez, 1846, I: 530). No extraña que Corominas y Pascual (2000, V: 150) consideren `sandunga´ "palabra agitanada o *flamenca*", ya que a su asociación al baile y la fiesta, se le une figurar en algunos de los diccionarios de caló. De la misma opinión son Dávila y Pérez quienes en *Apuntes del dialecto caló o gitano puro* (1943: 94-95) consideran que `sandunga´ equivale a "donaire, gracia, garbo, gracejo", tal y como es empleado en el contexto de los gitanos andaluces, y muy particularmente del cante flamenco.

En algunas partes de América Latina —como es el caso del Istmo de Tehuantepec en México— la sandunga sigue siendo uno de los principales sones y bailes, y en muchos lugares se asocia explícitamente a los negros. En su *Glosario de afronegrismos*, Fernando Ortiz (1924: 399) hace derivar `sandunga´ del castellano `sal´ y la voz del Congo `ndunga´ (pimienta). Por otra parte, el término congoleño `ndunga´ se referiría también a una clase de tambor u otro instrumento musical. Aunque Corominas y Pascual no dan demasiado crédito a la etimología africana de Ortiz, parece claro que `sandunga´ remite a formas musicales asociadas en Andalucía a las diversiones de negros, mulatos, gitanos y otros *morenos*. Así, en el siglo XVIII, cuando en las tonadillas y otras obras teatrales con música salen a escena mulatos y negros se alude a géneros como el "punto y zunga mandunga" que habría de cantar "con salero" una mulata de una tonadilla de Blas de Laserna, de 1795 (Núñez 2008: 101). Siglos antes, en el XVI y XVII, los negros esclavos habían traído sus propias tonadas y bailes, como el *dengue*, la *manduca* o el *manguindoy*.

Hay aún otra característica de la voz `sandunga´ que me parece pertinente citar aquí, cara a comprender el sentido que tienen las sandingas de La Puebla; y es su carácter satírico y punzante. En la comedia de Bretón de los Herreros, *Me voy de Madrid*, representada en 1835, un personaje amante de las pullas es alabado por su salero y sandunga. El individuo en cuestión levanta chascarrillos satíricos por la ciudad y es capaz de componer versos de repente, que inventa cual epigramas ingeniosos para fustigar a quien se le pone a tiro (Bretón de los Herreros, 1950: 52).

Así pues, el salero y la gracia *sandunguera* (como la *sandunguería*, el *sandungueo* o el *sandungar*) implican muchas veces tanto la mordacidad y la burla hechas copla, baile o cualquier otra expresión artística, como el desparpajo y cierta chulería, en el contexto de una estética herencia del encumbramiento dieciochesco de lo

majo, lo guapo, incluso lo moreno, una vez que se afianzó el gusto por lo gitano-andaluz (Del Campo y Cáceres, 2013). "¡Vive Dios, que jamás la encantadora y celebrada Andalucía produjo una mujer más sandunguera!", se exclama en una novela de costumbres de mediados del siglo XIX (García Ruiz, 1855: 107). Basta mirar la *Colección de canciones sandungueras*, editada en 1857; composiciones como *La flor de la canela, dedicada a una morena sandunguera* (1849); o los innumerables cuadros de costumbres escritos en el siglo XIX, para comprobar cómo se pinta de sandunguera a la moza chusca, rumbosa y de armas tomar, tipo que habría de ser particularmente frecuente al sur de Despeñaperros entre macarenos, trianeros y otros jaques de barrio.

El gracejo apicarado de la mujer sandunguera encuentra en la sensualidad y en el cortejo un contexto privilegiado. La morena con sandunga seduce a la vez que aguijonea con su desparpajo. Especialmente muestra su sandunga en el contoneo del baile, como sugieren algunas de las coplas que recogiera en su día Rodríguez Marín[146]. Esta es la acepción que de `sandunga´ prevalece en muchos lugares de América. Así, en el *Glosario de afronegrismos uruguayos*, además de gracia, salero y donaire, se especifican las situaciones donde la mujer exhibe su sandunga: "movilidad o sabrosura en el bailar", "cadencia sensual al caminar" (Britos 1999: 116), ademanes expresivos asociados tradicionalmente a lo negro, lo gitano y, en Andalucía, a lo majo y flamenco en general (Del Campo y Cáceres, 2013).

COMICIDAD EN EL COMBATE RITUAL

Esta indagación histórico-etimológica nos permite enmarcar mejor las sandingas que se cantan en La Puebla, y muy particularmente comprender el protagonismo de las mujeres. En pequeños corros de cinco, seis o más féminas, casadas y solteras, viejas y jóvenes cantan al unísono las coplas que a cada cual se le ocurren dentro de un vasto repertorio que se repite año tras año. No solo las sandingas tienen por objeto tratar burlonamente asuntos amorosos y sexuales; también otras tonadas con otros ritmos atañen invariablemente a lo sexual. Así, un grupo de mujeres en torno a los cincuenta años, con algunas jovencitas, hijas de aquellas, entonarán:

¿Qué tiene mi Julián,
qué tiene mi Julián,
debajo de la tripa?
Dos melocotones,
dos melocotones,

[146] "Cuando te veo bailar / con tanta gracia y salero, / digo: —¡Quién se llevará / ese cuerpo sandunguero!" (Rodríguez Marín 1981, IV: 263, nº 6935).

y una longaniza.

Claro que los varones podrán desinhibirse igualmente con composiciones semejantes, bien cantadas en grupo, bien en soliloquio, adornando las coplas con ademanes obscenos, mientras se remeda la voz y compostura femeninas:

¿Qué es lo que me metes,
qué es lo que me metes,
que tanto me agrada?
Un carabinero,
un carabinero,
con bigote y barba.

Sácalo un poquito,
sácalo un poquito,
que lo quiero ver.
Ay qué rebonito,
ay qué rebonito,
vuélvelo a meter.[147]

En la concepción cíclica del tiempo, típica del campesinado, la risa y la obscenidad tienen un poder evocador de la vida y la fecundidad. Según el *mito del eterno retorno*, tan lúcidamente descrito por Mircea Eliade (1972), el misterio del nacimiento, muerte y resurrección afecta por igual a plantas, animales, astros y hombres; todos están sujetos a la misma rueda cósmica, de ahí que sean tan habituales las mezcolanzas, como los actos rituales en que pareciera que el hombre quisiera participar de la fecundidad y fertilidad de lo terrenal. Lo obsceno, como hipertrofia de lo carnal-sexual, es indisociable de la risa, pues ambos son la máxima expresión de la vida. Propp (1983: 85-138) ha estudiando en numerosos mitos de culturas agrarias el hondo sentido apotropaico de la risa, prohibida en el reino de los muertos, pero indispensable como mecanismo para alejar el mal en contextos donde hay que propiciar el nacimiento o la regeneración. Este sería también el "fundamento teológico del placer sexual", según Jacobelli (1991), lo que explicaría las controvertidas manifestaciones obscenas en la celebración pascual (*risus paschalis*).

En este sentido cabe interpretar también el papel principal que juegan las mujeres en las sandingas más deslenguadas. Cree Mircea Eliade (2004, I: 68) que

[147] En su *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Margit Frenk (2003, I: 977) recoge una composición de similar temática: "Sácamelo, y tosseré / ya he tossido, señor, metelé", así como una versión actual de Cantabria: "Sácalo, marido / que lo quiero ver. / Ay, Dios te lo bendiga, / vuélvelo a meter".

el paso de una sociedad de cazadores-recolectores a una de agricultores afectó esencialmente la mitología y la religión en dos aspectos: en primer lugar se suplantaron las relaciones sagradas con los animales por lo que él llama la "solidaridad mística entre el hombre y la vegetación"; en segundo lugar la mujer y la sacralidad femenina se vincularon a la fecundidad de la tierra y la abundancia de las cosechas: el suelo se asemeja a la matriz y el arado al pene, de tal manera que la labranza de la tierra se asimila simbólicamente al acto sexual, de lo que da cuenta un enorme corpus de canciones populares picantes, como las que identifican el propio cuerpo de la mujer como una huerta, que el hombre trabaja[148]. Algunas de las canciones que se entonan en las candelas de La Puebla se refieren a esa fusión simbólica entre la mujer y las cosechas, como "A la flor del romero", muy extendida por toda Andalucía:

La aceituna en el olivo,
si no se coge se pasa,
lo mismo te pasa a ti,
chiquilla si no te casas.

A la flor del romero,
romero verde,
si el romero se seca,
ya no florece.

A la flor del romero
ya florecido,
y la flor del romero
ya se ha perdido.

El simbolismo erótico del olivo y el romero procede, entre otras cuestiones, de que son siempre verdes, como sugieren muchas coplas arraigadas en Andalucía[149]. Pero la mayoría de coplas entonadas en torno a las candelas no son tan líricas.

Porque me pegué dos *peos*
al revolver una esquina,
me metieron en la cárcel,
me pusieron de cochina.

[148] "El cuerpo de una mujer / es lo mismo que una huerta: / tiene la noria en el medio / y el perejil en la puerta" (Urbano, 1999: 192).

[149] "Por ti estoy como el olivo, / que en todo tiempo verdece. / Por tu amor estoy cautivo. / Por ti mi ternura crece. / Por ti muero, por ti vivo" (Baltanás y Pérez Castellano, 2001: 154).

Semejantes coplas estercoleras son típicas del período de turbulencia en el umbral de la renovación cósmica primaveral, pues recuerdan la faz regeneradora y fertilizante de todo lo bajo e inmundo, y muy especialmente de lo que sale de los orificios femeninos. Las coplas obscenas y escatológicas exaltan lo corporal-terrenal precisamente en esos momentos de tránsito y parón invernal en que está en juego simbólicamente la *renovación periódica del mundo*. No es baladí que, en La Puebla, este tiempo sea también el de la cosecha de su principal cultivo: el olivo, que inmediatamente *se limpia* (se poda) después de tomar su fruto. Poniendo a dialogar a Mircea Eliade con Mijail Bajtin, las sandingas obsceno-escatológicas adquieren un profundo sentido unido al misterio de nacimiento, muerte y resurrección; el *realismo grotesco* no solo exalta lo corpóreo y lo terrenal, sino que su hipertrofia sirve también para la degradación satírica. El universo, como las plantas y el cuerpo, ha de ser degradado, destruido, matado, para que surja renovado. En términos bajtinianos, las sandingas más burlescas no solo *tiran por tierra*, sino *entierran* al sujeto, es decir, lo envían al lugar más bajo y material. Pero la tierra, aunque connotada con lo ínfimo y la muerte, es el lugar también de la fertilidad y la renovación. Si las candelas convierten el árbol en ceniza, las sandingas entierran especialmente al sexo opuesto, de ahí que una buena parte de estas coplas sean satíricas y jueguen con la degradación obsceno-escatológica.

Frazer (1981), Mircea Eliade (2004) o, en nuestro contexto, Caro Baroja (1965), han observado la frecuencia con que aparecen en los ritos de paso cosmológicos, y típicamente en el período invernal, combates rituales entre dos grupos antagónicos; por ejemplo, personajes disfrazados de monstruosas bestias arremeten con palos y porras contra mujeres, viejos y desvalidos. Y es que la *temposensitividad agrofestiva* campesina no solamente es con frecuencia cíclica[150], sino también bipolar; al igual que ocurre en otras sociedades[151], los habitantes de La Puebla aún experimentan el tiempo con dos estaciones (invierno y verano) que conforman, a su vez, dos polos irreconciliables pero interdependientes y sucesivos, de la misma manera que se vinculan de forma paradójica otros principios cosmogónicos: el día y la noche, la vida y la muerte, el hombre y la mujer, de ahí la concepción de un tiempo rítmico con contrastes que se suceden dicotómicamente (Leach, 1971). La sucesión binaria de períodos de luz y de oscuridad genera dramatizaciones rituales en los que el enfrentamiento entre estos principios contrarios, pero complementarios, habría de estimular las fuerzas creadoras de la vida, sea o no en rememoración de algún combate mítico del que nació el mundo (Eliade, 2004, I: 73). En este contexto se entiende que una gran parte de las sandingas, y otras canciones típicas de las candelas de La Puebla,

[150] Los antropólogos lo hemos observado en muchas culturas. Por poner un ejemplo clásico, Evans-Pritchard (1977: 112) define el "tiempo ecológico" de los nuer como "cíclico".

[151] No solo de nuestro entorno; véase Mauss (1979).

tengan un trasfondo de pugnas y piques entre hombres y mujeres. Frecuentemente, y como si se tratara de uno de esos contextos tradicionales de comadreo femenino que tenía su máxima expresión en los lavaderos, las sandingas despedazan a los varones. Algunas satirizan el poder del hombre en el trabajo, y salen a relucir precisamente en el contexto de las cuadrillas para la cosecha de la aceituna, un momento en el que tradicionalmente han abundado los chistosos intercambios poético-musicales:

Este manijero nuestro
es un puro agonía,
está comiendo y diciendo:
¡Niña, que se *esgrana* el día![152]

La mayoría de sandingas, sin embargo, atacan al varón en tanto que pareja amorosa-sexual-matrimonial, aludiendo especialmente a la inestable época en que se suceden los cortejos y noviazgos, con todas sus variopintas y turbulentas circunstancias: pretensiones, desengaños, rechazos, rupturas y requiebros de todo tipo.

Cara pepino, cara melón,
¡si te murieras, era mejor!
si te cantaran el gori-gori,
Santa María, *ora pro nobis*.

Eres de los feos, feos,
de los feos *remataos*,
y en la caja de los *mistos*[153]
tienes que salir *pintao*.

El primer novio que tuve[154]
lo colgué en la chimenea,
mi hermana que es la más chica,
con un palo lo menea.

[152] Satíricas con el manijero hay muchas otras: "Este manijero nuestro / de qué familia será, / que se mete en los arroyos, / a darle al reloj *pa trá*".

[153] Al menos desde el siglo XIX, las cajas de cerillas estaban frecuentemente decoradas con personajes y retratos de todo tipo.

[154] Es copla divulgada en otros pueblos. Se canta, por ejemplo, también durante el Carnaval de Hinojosa del Duque (Córdoba). De hecho, hay toda una serie de coplas carnavalescas que hacen sátira del "primer novio": "El primer novio que tuve / lo puse en un plato fino / y el gato se lo comió / creyendo que era tocino" (Hinojosa del Duque); "El primer novio que tuve / se me murió en la cocina / y de pena que me dio / me puse a bailar encima" (Sevilla).

Anda vete, corre y vete,
que en tu cara te lo digo,
que no me parió mi madre,
pa que me case contigo.[155]

Anda, vete, *esaborío*,
que tú no sabes querer,
que por tan pocos motivos
no se olvida a una mujer.

En la misma línea fustigadora contra el varón, se suceden otras composiciones con diferente música, aunque igualmente jaleadas por palmas y bailes. Alguna de ellas alude a los cuernos que coronarían a los maridos:

Tu marido y el mío
se han *peleao*,
se han dicho varias cosas
y han *acertao*.

Dale con el e,
dale con el aya,
dale con el e,
con el e, que no se vaya (estribillo)[156].

Aunque algunas de las sandingas aluden al matrimonio, la mayoría trata la turbulenta relación de noviazgo. En típica inversión carnavalesca del orden, las coplas defienden valores que atentan contra la moral sexual convencional, como la promiscuidad o el engaño:

La mujer que quiere a dos
no es tonta, que es *advertía*;
si una vela se le apaga,
otra se queda *encendía*.[157]

[155] Una versión de esta copla se canta también en Priego de Córdoba: "No te quiero, no te quiero, / en tu cara te lo digo: / que no me parió mi madre / para casarme contigo".

[156] Estribillo de canción de corro muy extendida por Andalucía.

[157] Copla difundida en otros lugares, incluso fuera de España. Una versión se canta, por ejemplo, en Corrientes, Argentina (Pérez Bugallo, 1999: 116).

Es la clásica transgresión en tiempo de fiesta, no solo permitida, sino exigida, y que paradójicamente otorga al ritual festivo un carácter sagrado (Bataille, 2007: 90). Y así, frente al *desideratum* de la virginidad, y el rol pasivo al que tradicionalmente se ha confinado a la mujer en el cortejo andaluz (según han observado diferentes antropólogos, como Pitt-Rivers, David Gilmore o Stanley Brandes), se hace alarde precisamente de las posibilidades de elegir pareja o, incluso, de la sucesión de novios:

Pensaba el tonto, pensaba,
que yo por él me moría,
y no me he muerto por otro,
que más cuenta me traía.[158]

Pareciera que la mujer se recreara burlándose de los intentos conquistadores de los varones:

No me mandes papeles[159],
que yo papeles no quiero,
que al novio que yo tenía
lo dejé por papelero.

Dicen que me quieres mucho
y que te mueres por mí:
¡Muérete que yo te vea
y luego diré que sí!

Los varones, por su parte, disponen igualmente de un arsenal de coplas degradantes con aquellas cuya resistencia pretenden someter:

No me tires más pimientos,
ni tampoco más tomates;
mira que me voy a cagar
en la leche que *mamate*.

Eres alta y buena moza[160],
pero no presumas tanto,

[158] Ha sido recogida también en otros lugares, como Priego de Córdoba (Alcalá Ortiz 1990, III: 444).

[159] Cartas amorosas.

[160] Hay un sinfín de coplas satíricas, difundidas por toda España, que dan comienzo con este verso: "Eres alta y buena moza / y te falta lo mejor: / los colores en la cara, / la vergüenza y la razón" (Guerrero y López, 1996: 83); "Eres alta y buena moza / y no te quieres casar / y también las buenas mozas / solteras se quedarán" (Aguirre, Gómez y Pedrosa 2007: 73).

que también las buenas mozas,
se quedan *pa* vestir santos.

Una niña *mu* bonita,
por *mu* bonita que sea,
los pelillos del conejo
se los moja cuando mea.

Esta última sandinga es típica de la comicidad obscena popular, que pone de relieve la ambivalencia y aun la doble faz de todo lo carnal, pues los órganos genitales son tanto los vehículos del placer y la vida, como el lugar de expulsión de los desechos. La lógica grotesca, tan del gusto de este tipo de fiestas, juega a exaltar y degradar a la vez el cuerpo humano, y muy especialmente sus protuberancias, como la barriga:

Tienes una cinturita
que anoche te la medí,
con vara y media de cinta,
catorce vueltas le di.[161]

Yo tengo una novia gorda
y con ella me conformo,
le toco la barriguita
y suena como un zambombo.

La zambomba tiene en Andalucía, y en otros lugares de España, unas hondas connotaciones eróticas. Es instrumento que tocan solo los hombres en reuniones festivas navideñas, en donde no es infrecuente que se gasten bromas asemejando el toque de la zambomba a la masturbación o al coito, como hemos podido observar en las *pastorales* de Mijas (Málaga).

Son muchas las sandingas que juegan a transgredir el decoro, y escarnecer al sexo contrario con pullas grotescas. Las de índole obscena gustan especialmente cuando son cantadas delante de algún corro de mujeres:

Asómate a la ventana
y echa las patas *pa* fuera[162],
te voy a esquilar el borrego[163]

[161] Copla difundida por toda Andalucía, desde Valdepeñas de Jaén a Lucena, Iznájar o Jerez del Marquesado.

[162] Otra versión cambia este verso por "cara de burra platera".

[163] Evidentemente, el sexo femenino.

que aquí traigo las tijeras.

En este caso la mujer no es asimilada a la tierra o al huerto, sino al animal, que en todo caso requiere de la acción del hombre para el esquile, de la misma manera que la poda tiene hondas connotaciones eróticas. El borrego, como el conejo, son animales peludos pero, sobre todo, inocentes, asustadizos, por lo que son aptos para servir de metáfora del órgano sexual femenino. Gilmore (1983: 246) recoge en Fuentes de Andalucía (Sevilla) varias canciones de Carnaval, en la que el conejo también requiere de la "inyección" del hombre para curarlo.

La pugna entre los principios masculino y femenino se vincula coherentemente con la ambivalente lógica de exaltación-degradación de lo corporal-terrenal, y la obscenidad cómica adquiere sentido precisamente en relación a las actividades agro-ganaderas. Los antropólogos hemos observado en muchos lugares la creencia según la cual los duelos de versos injuriosos y obsceno-escatológicos entre hombres y mujeres, habrían de activar la fertilidad, curar la enfermedad y propiciar el bien. Por poner un solo ejemplo, Victor Turner (1988) estudia entre los ndembu del noroeste de Zambia tratamientos rituales (como el *wubwang´u*) contra la esterilidad o algún otro trastorno reproductivo. Estos ritos incluyen danzas e intercambios de "canciones obscenas y rabelaisianas, algunas de las cuales ponen el acento en el conflicto entre los sexos, en tanto que otras constituyen ditirambos elogiosos de la unión carnal, frecuentemente especificada como adúltera" (Turner 1988: 86). El antropólogo escocés llama "ritos de la lucha fructífera de los sexos" a aquellos que basan su eficacia en la unión de una pareja de opuestos-complementarios, típicamente macho-hembra, de tal manera que lo obsceno constituiría un metalenguaje para expresar "procesos por medio de los cuales fuerzas sociales de potencia aproximadamente igual pero de categoría opuesta se muestran colaborando en armonía" (Turner, 1988: 60). El misterio de la vida y la muerte se expresa mediante la lucha y cooperación de opuestos y complementarios, de ahí que sea tan necesaria la degradación satírica, como la exaltación sexual. Como ocurre en las sandingas de La Puebla, en el *wubwang´u* de los ndembu es preceptivo el combate paradójico en el que unos desprecian las hazañas y los órganos del sexo opuesto, mientras ensalzan los suyos, y viceversa. Las temáticas se repiten: las mujeres sugieren que tienen amantes y pintan a sus maridos de cornudos, mientras que estos alegan que de ellas solo consiguen enfermedades venéreas. Invariablemente, tras las afrentas satíricas, surgen también canciones que exaltan burlonamente el placer de la cópula.

El carácter liminar de esta dialéctica obsceno-escatológica se agudiza en las sandingas de La Puebla, ya que los maldecires y elogios de lo carnal tienen como trasfondo el noviazgo. Este es en sí un período de tránsito, pues en la edad de mocear (y de ligar) ya no disfrutan de las libertades (y privaciones) de la niñez y

primera juventud, aunque aún no han abrazado los deberes (y derechos) del matrimonio. Así pues, no extraña que sean los mozos y mozas en edad de noviar, los protagonistas de estas fiestas, y por ende de las sandingas. Aun si las casadas (y los casados) participan por igual, el universo amoroso-sexual tratado festivamente alude principalmente a ese período de turbulencia, que estaría en coherente *temposensitividad* con el carácter de tránsito de los días que anteceden a la explosión primaveral.

Eres más chica que un huevo,
y ya te quieres casar,
anda, ve y dile a tu madre
que te enseñe a remendar.[164]

Mi novio se fue a segar
y me dejó la navaja
con un letrero que dice:
si quieres comer, trabaja.

En la *lucha fructífera de los sexos* se hace visible la concepción del *sexo opuesto*, que aunque complementario y deseable, se juzga también como naturaleza adversaria y dispar, de ahí su fuerza taumatúrgica. En muchas sociedades, no solo en Occidente, subyace tanto en el amor como en el sexo una concepción entre belicosa y lúdica que implica el aparejamiento como un campo de disputa de contrarios: una pelea o un juego de tira y afloja, en el que el hombre desarrolla el rol activo. De ahí surge todo el simbolismo no solo de la *conquista amorosa*, sino también del acto sexual como un ejercicio de dominación y poder (Foucault 1994: 198), especialmente dado a metaforizarse en el contexto agro-ganadero con alusiones como "coger o pisar la uva", "enderezar la besana", "esquilar el borrego", y otras muchas en que están implicados metafóricamente vegetales como el pepino, el melocotón, la sandía y animales como el conejo o la vaca. En todos los casos, el principio masculino opera sobre el femenino. Lo masculino implica esfuerzo, trabajo, y lo femenino resistencia, la misma que ofrecería la tierra dura o el díscolo animal. Sin embargo, en el contexto de inversión del orden que observamos en las candelas de La Puebla, la mujer no es solo un sujeto pasivo de resistencia, sino el principal acicate de la pugna.

[164] Copla difundida por toda España e incluida en las canciones de Tuna de muchas rondallas.

LA SUEGRA: OBSTÁCULO DE LA UNIÓN

En este juego, o en este campo (de trabajo o de batalla), hay una tercera parte imposible de obviar: la suegra, diana de un sinfín de coplas satíricas[165]. En las sandingas, los hombres se revuelven contra el respeto al que obliga la suegra y hacen alarde de desquitarse de su poderío, sometiéndola agresivamente, degradándola hasta lo escatológico:

A mi suegra le metí,
la cabeza en el retrete
y cuando salió de allí
salió con la permanente.[166]

Si yo fuera un gato negro,
por tu ventana yo entraba
a ti te daba un buen beso
y a tu madre la arañaba.

Desde que vino la moda
de echar a la suegra al mar,
la tunanta de la mía
está aprendiendo a nadar.

A mi suegra la llevé
a la feria de Cañete[167]
y no la pude vender
porque le faltaba un diente.[168]

Otras sandingas sugieren el triunfo del macho sobre el control de la suegra, en los casos —mayoritarios en épocas pretéritas— en que esta pone inconvenientes invariablemente y dificulta el éxito de la *campaña*. Significativa es toda una retahíla de coplas, difundidas por toda la Península, que oponen jocosamente las virtudes carnales del hombre ante el desprecio de la suegra:

[165] La mala suegra es un tópico frecuente en la literatura tradicional peninsular. Véase Ceballos (2010).

[166] Recogida también en Priego de Córdoba (Alcalá Ortiz 1990, III: 587).

[167] En la cercana localidad de Brenes, cuando los adultos quieren dejar claro a los niños que no corresponderán a sus ganas de fiesta, les dicen: "Sí, vamos a la feria, a la feria de Cañete". Entiendo que se refieren a la feria de Cañete de las Torres, en la provincia de Córdoba.

[168] En pueblos de Castilla la Mancha se canta: "A mi suegra la llevé / a la feria de Tomelloso / y no la pude vender / porque era tuerta de un ojo". Según cada lugar, el ingenio popular ha cambiado de feria para repetir el mensaje. En León, no es la feria de Cañete sino la de Benavente a la que acude el yerno para deshacerse de la suegra. Si este va a la feria de Logroño, no podrá venderla por faltarle el moño; si acude a la de Extremadura, es la dentadura la que impide la venta.

Mi suegra a mí no me quiere[169]
porque no tengo trabajo,
que se lo diga a su hija
cuando la pillo debajo.

Mi suegra a mí no me quiere,
porque no tengo perrillas,
pero tengo un limpiatubo
que me llega a la *roílla*[170].

Mi suegra a mí no me quiere,
que se vaya a la puñeta,
en llevándome el clavel,
¿*pa* que quiero la maceta?

Por su parte a las mujeres les gusta despellejar a las madres de los varones con idéntico furor guasón:

Anda diciendo mi suegra[171]
que a la reina te mereces.
Te mereces una mierda
con veinticinco dobleces.

Anda diciendo mi suegra
que una mierda para mí.
La mierda será *pa* ella
y su hijo para mí.

Toas las suegras merecen
—la mía en particular—,
la cabeza entre dos piedras
y el culo en un colmenar.

[169] Hay docenas de coplas que comienzan por este verso, como esta de La Almarcha (Cuenca): "Mi suegra a mí no me quiere / porque no tengo plantío, / pero no tiene su hija / un sarmiento como el mío" (Sánchez García y Guillén Serrano, 2006: 251).

[170] Rodilla.

[171] Al igual que la serie de coplas que comienzan con "mi suegra a mí no me quiere", son numerosísimas también las versiones que dan comienzo con "anda diciendo mi suegra", como esta que se puede oír en Membrío (Cáceres): "Anda diciendo mi suegra / que me va a dar un rosario / teniendo yo con su hijo / corona, cruz y calvario".

Algunas de estas sandingas son cantadas indistintamente por hombres y mujeres, lo que revela una común animadversión. Sin embargo son ellas, de nuevo, las que parecen disfrutar más con las satíricas pullas, especialmente cuando, entre sandinga y sandinga, intercalan algún baile en el que dos mujeres, dando saltitos, pasean hacia adelante y hacia atrás, agarradas de los brazos, a través de un improvisado pasillo que hacen las otras féminas, todas las cuales cantan:

A mi suegra la quiero,
como las uvas,
colgadita del techo,
las *asaúras*.[172]

Las *asaúras*,
las *asaúras*,
a mi suegra la quiero,
como las uvas.

La multiplicación de dardos envenenados contra la suegra —muchos pertenecientes igualmente al simbolismo agroganadero— pone de manifiesto no solo la centralidad del aparejamiento en las sandingas y otras coplas cantadas en las candelas, sino su carácter conflictivo, habida cuenta del control que la suegra ejerce para posibilitar o impedir una unión considerada apropiada. La fealdad y la pobreza, esta última especialmente en el varón, son las dos razones para que la suegra intente escamotear la formación de noviazgos.

Tu madre a mí no me quiere
porque no tengo que dar.
Cásate con el reloj
que todas las horas da.

Mi suegra a mí no me quiere
porque dice que no tengo.
Que ella me vaya dando
y yo así iré teniendo.

Anda diciendo tu madre
que yo contigo no igualo;
esto será en el dinero,

[172] Es copla también muy difundida. En Beas de Segura (Jaén) se puede oír "A mi suegra la quiero / como a las uvas, / colgadita del moño / *pa* la *asaúra*".

porque a vergüenza te gano.

Son coplas que protestan contra el afán de las madres por conseguir *buenos partidos* para sus niñas:

Quiéreme que tengo cabras
y también tengo cochinos
y en la Venta de las Navas[173]
tengo un *nío* de *mojinos*[174].

En la jerarquía tradicional de criterios para buscar pareja, el equivalente del indeseable hombre pobre es la moza fea. Y he ahí que también ellas se defienden contra el despecho por razones físicas y materiales.

Tu madre a mí no me quiere
porque dice que soy fea
y ella fue la que asombró
al borrico en la *verea*.

Me dijiste fea y pobre
y en el alma lo sentí,
si fuera rica y bonita
no sería para ti.

Me dijiste fea y chica
y al espejo me miré,
algún salerillo tengo
y a algún tonto engañaré.

No faltan las que martillean sobre la excesiva bondad que las madres atribuyen a sus hijos, siempre mejores —supuestamente— que las respectivas parejas que les han caído en suerte:

Mi suegra está *mu* orgullosa
porque tiene un hijo guapo;
¡que lo meta en una orza
y lo tape con un trapo!

[173] Antigua venta en el camino entre La Puebla y Constantina.

[174] La copla no puede ser más ambivalente y típica de la cultura cómica popular, ya que por `mojino´ se entiende en La Puebla tanto un pájaro (el rabilargo, *cyanopica cyanus*), como el trasero, el culo.

No extraña, dentro del contexto carnavalesco, que ambas *pegas* —pobreza y fealdad— sean de índole material y corporal, y no moral, aunque hay que recordar, como ha demostrado Dumont (1987), que en las culturas no-modernas no existe una tajante segmentación entre la belleza, la bondad moral y la idoneidad instrumental de objetos y personas. En todo caso, la vigilancia y los juicios de la suegra son susceptibles de ser burlados con ingenio:

> Mi suegra a mí me quiere
> porque le hago la cama,
> pero la tonta no sabe
> que no le mullo la lana.
>
> Mi suegra a mí me quiere
> porque le friego los platos,
> y no sabe la *mu* tonta
> que se los lamen los gatos.[175]

Aunque en conjunto las sandingas no desmontan totalmente la estructura matrimonial, ni muchas de las relaciones que se derivan de ella, la mujer sí se descarga en ciertas coplas de las obligadas *vigencias de cooperación femeninas*, como las llamó Carmelo Lisón (1966: 319), y muy especialmente de sus obligaciones en las faenas de la casa, donde se pone a prueba uno de los valores más sujetos a escrutinio —la limpieza— que implica al mismo tiempo la pureza del cuerpo y el alma, según arcaica concepción a la que no fue ajena el cristianismo.

Las sandingas de la suegra son invariablemente burlescas y, salvo alguna excepción, normalmente satíricas. Suponen un grito en primer lugar contra el propio ejercicio de control de las madres y, por otra parte, contra los valores que priman a la hora de propiciar o no los encuentros, remitiéndose a una época en que las interacciones entre los jóvenes estaban mucho más sujetas a la mediación materna y paterna; existía el temor de que las hijas pudieran perder la honra en un descuido (Pitt-Rivers, 1977). Alguna sandinga, incluso, protesta contra la injerencia de otros familiares, más allá de los padres:

> Madre, tengo una *cuñaíta*
> que *to* me lo lleva en cuenta,
> si me lavo, si me peino
> y si me asomo a la puerta.

[175] Ambas coplas muy difundidas. Se cantan, por ejemplo, durante el Carnaval en Alcaudete (Jaén).

Y es que, para que se produzca la verdadera renovación cósmica, hace falta remover todo obstáculo que impida la necesaria unión fecundadora.

LA CONTRARIA: RIVAL EN LA CONTIENDA

Dentro de esta concepción del emparejamiento como campo de pugna y trabajo, el tercer enemigo de la mujer —tras el propio varón y la suegra— son las restantes féminas, cómplices, incluso *celestinas* y expertas consejeras si no están en edad de competir con ellas, pero también feroces rivales. Los antropólogos hemos observado que en muchos contextos de comadreo femenino, la diversión radica en la fustigación satírica de las mismas mujeres. Así, por ejemplo, en el Campo de Dalías almeriense ha sido costumbre, durante la *faena de la uva*, que las cuadrillas de mujeres se enzarzaran en combates de *coplas de picaílla*, en las que se denigraba a la rival, no escatimando apelativos degradantes, incluyendo el de "pedorra" y "puta". En los corros femeninos en torno a las candelas de La Puebla, se pueden oír lindezas que no tienen un destinatario con nombre y apellidos, aunque no faltan las miradas de complicidad y los comentarios crípticos que denotan que a veces se tiene en mente a alguna vecina, no precisamente bien avenida con las que cantan:

Anda, vete *saboría*,
que tienes *mu* poca sal,
anda vete a la salina,
que te la acaben de echar.[176]

Eres más fea que Picio,
más negra que una morcilla[177],
y te quieres poner blanca,
a fuerza de mantequilla.

Me fui por calle Mesones[178],
por no dar tanto rodeo,
me encontré con mi contraria,
¡*Ojú*, que bicho más feo!

[176] Muy difundida en Andalucía. Se canta, por ejemplo, en Benamocarra (Málaga).

[177] El tópico de la morcilla negra, a la que se compara a propios y extraños, es característico del Carnaval, de ahí que esta copla se cante en dichas fiestas en muchos pueblos, aunque también se entonaba como canción de corro, como se hacía en Huéneja (Granada). La negrura es indeseable también en el hombre: "Eres más feo que un búho / más negro que una tormenta, / la que se encuentre contigo / aquella noche revienta".

[178] Una de las calles de La Puebla de los Infantes.

Otras coplas de rivalidad son menos deslenguadas, aunque pican donde más duele:

Contraria, toma mi novio,
te lo dejo por un mes,
pero que sepas y entiendas
que me lo llevo otra vez.

Contraria, *pa ti*, *pa ti*,
yo no lo quiero *pa na*,
contigo pela la pava,
conmigo se va a casar.

La *contraria*, la suegra y el propio pretendiente son los tres sujetos sometidos a degradación carnavalera, aunque no faltan otros arquetipos, usuales en estos contextos: así el fraile o la vieja, los cuales son rebajados a lo ínfimo, a golpe de pulla obsceno-escatológica. Muchas de las sandingas que se cantan en La Puebla son locales, pero otras se oyen en otros pueblos (especialmente cercanos) y pertenecen a un cancionero obsceno-escatológico que se repite en otras fiestas carnavalescas del ciclo invernal (Del Campo, 2013), incluso en torno a similares hogueras de la Candelaria (como ocurre, por ejemplo, en la cercana localidad de Cantillana). El Carnaval se ha tomado en muchos lugares como una fiesta en que las mujeres podían desembarazarse de su rol pasivo y buscar novio:

Carnaval, carnavalillo,
la feria de las mujeres,
a la que no le salga novio
que espere al año que viene.[179]

El hecho de que algunas de las sandingas sean similares, o incluso idénticas, a las coplas cantadas durante el Carnaval en otras localidades de Andalucía occidental, demuestra la naturaleza netamente carnavalesca de la fiesta de las candelas. En otros casos, las satíricas coplas se oyen también en contextos que, aun no perteneciendo al ciclo carnavalesco, tienen un profundo sentido sexual, como es el caso de las interacciones entre los sexos con motivo de las cosechas[180], y en otras situaciones donde mozos y mozas jugaban a lanzarse pullas.

[179] Hinojosa del Duque (Córdoba).

[180] Así, la sandinga que empieza por "tienes una cinturita" se oía en diversos pueblos castellanos durante la vendimia.

Más allá de las coplas, son muchas y variadas las costumbres festivas de la Candelaria vinculadas a la fecundidad y fertilidad femeninas, que por razón de espacio no puedo tratar. Por ejemplo, en La Puebla de los Infantes, como en muchos otros pueblos[181], las mozas se divertían en esta fecha con un entretenimiento típicamente carnavalesco: el *juego del cántaro*. Formando un corro junto a la hoguera, las jóvenes se lanzaban un recipiente de barro, hasta que alguna por fingida o real torpeza lo dejaba caer, rompiéndose en pedazos. La joven tenía que sustituir el botijo roto, además de recibir las burlas de sus compañeras, quienes la agarraban, la zarandeaban y la mecían, cantando:

> Maculillo, maculón,
> se cagó en el camisón
> y le echó la culpa al gato.
> Zape, zape, que te mato.

Como puede comprobarse por el cancionero popular[182], el cántaro roto se asimila simbólicamente a la pérdida de la virginidad. Si antiquísima es la asimilación de la tierra a la mujer, del surco al útero, del arado o cualquier otro instrumento al falo, y de los granos al semen, no menos secular parece el simbolismo del cántaro, recipiente fabricado por el alfarero con la misma materia terrenal y unas formas no menos simbólicas: la panza asimilada al vientre femenino, la boca a la vagina. Y así, no duda en afirmar Caro Baroja (1965: 136): "El cántaro quebrado permite el fluir del agua que es la fecundidad". Otras muchas costumbres permiten asociar la Candelaria a ritos propiciatorios de la fertilidad: en diferentes lugares de España, el cirio bendecido en tal fecha habría de alumbrar a los recién casados en la noche de boda, dejando que se consumiera hasta la totalidad, lo que aseguraba la fertilidad del matrimonio (Domínguez Moreno, 2010: 202-203).

CONCLUSIONES

El trabajo de campo entre los años 2011 y 2014 desveló que las sandingas más picantes (y otras composiciones burlescas de las que aquí he dado solo una muestra) se consideran esenciales y síntoma de que los buenos fiesteros han conseguido caldear suficientemente el ambiente. No son un epifenómeno marginal de la fiesta, sino su expresión más significativa. En las horas anteriores

[181] En la localidad extremeña de Feria, por ejemplo.

[182] "Yo no soy la del cántaro, madre; / yo no soy, que se rompió ayer tarde. // Si se rompió ayer tarde / el cantarito; / yo te regalaré otro, / coloradito" (Encinasola, recogido por Baltanás y Pérez Castellano, 2001: 101). Coplas de similar temática pueden escucharse por toda la Península: "Moza con cántaro roto / es la burla de la aldea; / sus amigas le hacen fiestas / y los mozos la apedrean".

al inicio de la hoguera (a las 8 de la tarde), pero muy especialmente mientras dura el fuego, reina un período liminar en que quedan abolidas las constricciones diarias, y los vecinos se sumergen en un clímax de tensión y jolgorio en que es necesario tanto destruir como avivar, *reírse de* como *reírse con*, exaltar lo bajo y carnal, como degradarlo, todo ello enfáticamente, a través del *realismo grotesco*. Es entonces cuando la carcajada y el jaleo rompen el silencio de la noche y resuena, en las sandingas, el sexo despojado de sus eufemismos: el "pingajo", la "tranca", el "chocho", o los comentados símbolos agropecuarios. Especialmente las mujeres marcan el ritmo de este clímax, no solo con las sandingas, sino también con constantes bromas, pullas y comentarios carnales: allí, una señora de voluminosos senos se mancha el jersey comiendo el potaje, y alega que "desde chica, lo que se me cae, se me cae en la teta"; allá otra, acabando de confeccionar uno de los monigotes varones, echa mano a sus partes y suspira: "¡Estoy *enamorá*!".

En *Metáforas de la sexualidad*, Stanley Brandes (1991) acepta que en Andalucía —como en otros lugares del ámbito mediterráneo— el hombre siempre es el encargado de mostrar el rol activo y agresivo en la conquista, mientras que la mujer debe hacer gala de la consabida resistencia, modelo que se traslada a las expresiones verbales folclóricas. En gran medida, las sandingas femeninas invierten carnavalescamente esta lógica, dado que ya no es solo el macho el que, como extensión de sus genitales, irrumpe en la lid erótica con agresividad y burla. Gilmore (1983: 244) describe el machismo reinante en Fuentes de Andalucía (Sevilla) como "fálico" o "genital", en el sentido del macho que se considera dominado por una animalidad que le haría querer copular con cualquier fémina. El antropólogo norteamericano analiza especialmente coplas obscenas de Carnaval, que expresarían ese ideal del "macho depredador" (*ibid.* 246) ante la inocente y desvalida mujer. Algunas sandingas, cantadas por los varones de La Puebla, repiten efectivamente ese esquema. Pero el caso analizado demuestra que en algunas fiestas carnavalescas las mujeres no aceptan el rol de sujeto pasivo. Las sandingas resultan singulares, por cuanto las expresiones rituales de empoderamiento simbólico femenino, como las que tienen lugar en la fiesta de Santa Águeda, son más frecuentes en el norte de España (Caro Baroja 1965: 382). Es precisamente ese ideal de masculinidad, sexualmente voraz, el que es desarmado simbólicamente con las sandingas femeninas, dado que, una vez caldeadas, son ellas sobre todo las que arrojan las coplas más mordaces y obscenas, revolviéndose así contra el papel de víctimas sexuales a las que se las reduce en la convención ordinaria. A diferencia de muchas de las manifestaciones folclóricas de agresividad sexual masculina (como las coplas androcéntricas observadas por Gilmore y Brandes), en las sandingas no se establecen inequívocamente los roles de acción-pasividad, sino que ambos sexos pugnan por encontrar la ofensa más deslenguada. Es más: la agresividad de las sandingas

femeninas no se detiene ni ante las suegras, ni ante las demás mozas, convertidas en feroces rivales. Lo importante, como nos dice una informante, es que "aquí se dispara a diestro y siniestro", sin dejar títere con cabeza entre los que, de una manera u otra, inciden en las turbulencias de la relación sexual hombre-mujer.

El sentido de estas manifestaciones festivas obsceno-escatológicas en los tiempos liminares entronca, como aquí he defendido, con el papel que ha jugado en ciertas fiestas el *realismo grotesco*, que exalta apotropaicamente lo corporal-material, a la par que degrada, *tira por tierra* y *entierra* todo lo que toca, para que renazca purificado. El papel activo de las mujeres es aquí imprescindible. Es habitual que en las fechas críticas ciertas personas asuman un poder extraordinario (como se cree en relación a los nacidos el día de Navidad, por ejemplo). Las sandingas son, así, una expresión del efímero poder otorgado a las mujeres, en parte para connotar con el signo de lo extra-ordinario tal *fecha bisagra*, en parte para hacerlo con comportamientos que activen simbólicamente lo vital.

La tensión inherente a las sandingas deriva no solo del metalenguaje carnavalero que incluye la inversión del orden, la máscara, la profanación, la obscenidad, la burla, sino muy particularmente de que esta lógica satírica sea acogida por ambos sexos, escenificando una pugna ritual entre los polos opuestos, cuya máxima expresión está en la pareja macho-hembra. Se podrían citar muchas prácticas de agresión ritual entre hombres y mujeres, con las que comparar lo observado en La Puebla. Marcos Arévalo (2004) documenta algunas de sabor carnavalesco en Extremadura, tales como los *reboladores*, mozos grotescamente disfrazados con la cara tiznada que persiguen a las chicas. Aquí, sin embargo, se ponen de manifiesto los roles sexuales más tradicionales en términos de acción-pasividad.

Las agresiones ritualizadas analizadas en este capítulo no son solo parte de la turbulencia típica de los momentos liminares en los ritos de paso de la oscuridad a la luz, sino una lógica imprescindible en que lo obsceno-escatológico habría de propiciar el triunfo de la fecundidad y el alejamiento de lo estéril y moribundo, concepción muy arraigada entre aquellos pueblos apegados a los ritmos de la naturaleza y la tierra, que interpretan el eterno movimiento del cosmos como un enfrentamiento entre principios opuestos y complementarios. Si, como afirmó Durkheim (1982: 9) hace más de un siglo, "un calendario da cuenta del ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad", las sandingas y candelas son ambas liminares y ambivalentes: destruyen y purifican, matan y allanan el camino para la resurrección, colaboran con las fuerzas de la naturaleza para regenerar un mundo en que laten al unísono plantas, animales, hombres y mujeres, y aun astros y dioses.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aguirre, M. del C.; Gómez, N.; Pedrosa, J. M., 2007, *La voz del viento. Literatura tradicional recogida en La Cañada de San Urbano (Almería)*, Almería: Universidad de Almería.

Alcalá Ortiz, E., 1984-1992, *Cancionero Popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, 5 vols., Córdoba: Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

Bajtin, M., 1987, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

Baltanás, E. y Pérez Castellano, A. J., 2001, *Por la calle van vendiendo… Cancionerillo popular de Encinasola*, Huelva: Fundación Machado, Diputación de Huelva.

Bataille, G., 2007, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets.

Brandes, S., 1991, *Metáforas de la sexualidad. Sexo y estatus en el folklore andaluz*, Barcelona: Taurus.

Bretón de los Herreros, M., 1850, *Obras. Teatro*, vol. II, Madrid: Real Academia Española, Imprenta Nacional.

Britos Serrat, A., 1999, *Glosario de afronegrismos uruguayos*, Montevideo: Ediciones Mundo Afro-El Galeón.

Caro Baroja, J., 1965, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid: Taurus.

Carbonell, E., 2004, *Debates acerca de la antropología del tiempo*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Cattabiani, A., 1990, *Calendario. Las fiestas, los mitos, las leyendas y los ritos del año*, Barcelona: Ultramar Editores.

Ceballos, I., 2010, *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Correas, G., 2000, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Madrid: Editorial Castalia.

Covarrubias, S. de, 1995, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Editorial Castalia.

Dávila, B. y Pérez, B., 1943, *Apuntes del dialecto caló o gitano puro*, Madrid: Diana, Artes gráficas.

Del Campo Tejedor, A., 2006, "Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestiva invernal", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* 60, 1.

—— 2013, "El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 68, 2.

—— 2014, "La risa natal. Fundamentos antropológicos y religiosos de la comicidad clerical en Navidad", *Hispania Sacra*, 66, 2.

Del Campo Tejedor, A. y Cáceres Feria, R., 2013, *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Sevilla: Almuzara.

Domínguez Moreno, J. M., 1987, *Cultos a la fertilidad en Extremadura*, Cuadernos populares 18, Mérida: Junta de Extremadura.
Domínguez, R. J., 1846, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, 2 vols., Madrid: Establecimiento Léxico-Tipográfico de R. J. Domínguez.
Dumont, L., 1987, "El valor en los modernos y en los otros", *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid: Alianza.
Durkheim, É., 1982, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Akal.
Eliade, M., 1972, *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza/Emecé.
—— 2004, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, 3 vols., Barcelona: RBA.
Frenk, M., 2003, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México.
Evans-Pritchard, E. E., 1977, *Los nuer*, Barcelona: Editorial Anagrama.
Fernán Caballero, 1987, *La Gaviota*, Madrid: Castalia.
Fernández de Larrinoa, K., 1997, *Mujer, ritual y fiesta. Género, antropología y teatro de carnaval en el Valle de Soule*, Navarra: Pamiela.
Flores, A., 1877, *Tipos y costumbres españolas*, Sevilla: Francisco Álvarez y Cª Editores.
Foucault, M., 1984, *Historia de la sexualidad*, vol. II, *El uso de los placeres*, México: Siglo XXI.
García Ruiz, E., 1855, *Don Perrondo y Masalegre*, vol. III, Madrid: Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino.
Gargallo, J. E., 2004, "Dos de febrero. Refranes romances de la Candelaria y meteorología popular", *Paremia*, 13.
Gilmore, D. D., 1983, "Sexual Ideology in Andalusian Oral Literature: A Comparative View of a Mediterranean Complex", *Ethnology*, 22, 3.
Guerrero Ruiz, P. y López Valero, A., 1996, *Poesía Popular Murciana*, Murcia: Universidad de Murcia.
Hall, E. T., 1983, *The dance of life: the other dimension of time*, New York: Archor Books.
Hoyos, N., 1951, "Fiestas en honor de Santa Águeda, patrona de las mujeres", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 7.
Hubert, H., 1990, "Estudio sumario sobre la representación del tiempo en la religión y la magia", *Reis*, 51.
Iparraguirre, G., 2011, *Antropología del tiempo. El caso mocoví*, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
Jacobelli, M. C., 1991, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona: Planeta.
Leach, E., 1971, "Dos ensayos sobre la representación simbólica del tiempo", Leach, E. (ed.), *Replanteamiento de la antropología*, Barcelona: Seix Barral.

Lisón Tolosana, C., 1966, *Belmonte de los Caballeros. A Sociological study of a Spanish Town*, Oxford: Oxford University Press.

Marcos Arévalo, J., 2004, "El fuego ritual y la purificación. Caracterización de las fiestas de las candelas en Extremadura", *Zainak*, 26.

Mauss, M., 1979, "Ensayo sobre las variaciones estacionales en las sociedades esquimales. Un estudio de morfología social", *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos.

Montesino, A., 2004, *Vigilar, controlar, castigar y transgredir. Las mascaradas: sus metáforas, paradojas y rituales*, Santander: Editorial Límite.

Munn, N. D., 1992, "The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay", *Annual Review of Anthropology*, 21.

Núñez, F., 2008, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Ediciones Carena.

Ortiz, F., 1924, *Glosario de afronegrismos*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Pérez Bugallo, R., 1999, *Cancionero Popular de Corrientes*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Pinelo, A., 2004, *Inverno mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*, Lisboa: Ésquilo.

Pitt-Rivers, J., 1977, *Antropología del honor o política de los sexos*, Barcelona: Grijalbo.

Propp, V., 1983, *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona: Bruguera.

Rodríguez Marín, F., 1981, *Cantos Populares Españoles*, 5 vols., Madrid: Atlas.

Sánchez García, N. y Guillén Serrano, R., 2006, "Gastronomía asociada a fiestas de invierno: el caso de la Almarcha", Abad, L. (coord.), *El patrimonio cultural como factor de desarrollo. Estudios multidisciplinares*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ayuntamiento de Almonacid del Marquesado.

Turner, V., 1988, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus.

Urbano, M., 1999, *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*, Madrid: Hiperión.

Van Gennep, A., 1969, *Les rites de passage*, París: Mouton.

Vorágine, S. de., 2004, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid: Alianza.

Capítulo VI

EL TEATRO RELIGIOSO NAVIDEÑO DE LA RESTAURACIÓN
Continuismo y adaptación de una tradición didáctico-burlesca

EL TEATRO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Se ha afirmado, con razón, que en ningún otro siglo de la historia española se ha producido tanto y tan diverso teatro como en el siglo XIX (Rubio, 1983: 19). Pero también desde la historia de la literatura y la crítica literaria se ha lamentado en numerosos casos la ínfima calidad del teatro, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, en la que "ni un solo texto ha merecido quedar en el repertorio" (Pedraza y Rodríguez, 1983: 221). Para el filólogo al uso, el que el público acudiera masivamente a los melodramas de bandidos, comedias costumbristas, zarzuelas, *buffos* y sainetes, desentendiéndose en gran medida del "teatro con carga literaria" (*ibid.* 221), tragedias o dramas históricos, por ejemplo, solo puede merecer plantos fúnebres: "La etapa que ahora nos ocupa [el teatro de la segunda mitad del siglo XIX] es posiblemente la menos interesante de nuestra dramaturgia […]. La literatura dramática de la restauración está completamente muerta; es un auténtico `panorama de fantasmas´" (*ibid.* 221). Y sin embargo, desde el estudio literario con vocación sociológica, interesado en lo que la gente hace, comprender las obras calificadas de menores pero aplaudidas por el público, es imprescindible para conocer la cultura —en sentido antropológico— de una época en que el teatro se convirtió en un entretenimiento generalizado entre las diversas capas sociales[183]. Sobre la oportunidad de estudiar el teatro para el conocimiento de la cultura de su época, escribía el propio Clarín en 1892:

> No es el teatro, a no ser en manos del genio y en épocas socialmente propicias, el modo literario que refleja lo más delicado y

[183] Un estudio del teatro de la segunda mitad del siglo XIX que pone énfasis en la importancia de la perspectiva no solo literaria, sino ideológica y sociológica, es el de Jesús Rubio Jiménez (1988).

> profundo del espíritu estético de un país, pero sí el que habla con más claridad y precisión de las costumbres, del gusto y de otras varias señales de la cultura y del carácter de un pueblo, todas interesantes, no solo para el crítico de las artes, sino más aún para el historiador político y para el sociólogo (Clarín, 2005, II: 761).

Para entonces, hacía décadas que el público asistía en masa a aquel teatro sensiblero, comercial, moralizante, caricaturesco, tópico, simple, estereotipado, maniqueo, ramplón, según los diferentes juicios que han merecido de la crítica contemporánea los diversos géneros teatrales menores de la segunda mitad del siglo XIX. Fueron dichos géneros la respuesta de los empresarios teatrales y dramaturgos a una demanda creciente de un público heterogéneo, pero que unánimemente tuvo en el teatro uno de los principales contextos de sociabilidad, recreo, incluso de asociacionismo. El considerable número de teatros o sociedades de aficionados al finalizar el siglo (1296 en total en el año 1902, de los cuales 1061 estaban ubicados fuera de las capitales de provincia), demuestra que el teatro fue uno de los principales medios de comunicación social en una España que seguía asolada por el analfabetismo, y en cuyas provincias el acceso a la literatura encontró un cauce adecuado en el teatro, que se sumaba a las vías tradicionales: sermones, coplas, relaciones y romances de ciego, etc. (Botrel, 1977: 385).

La afición al teatro, aunque con altibajos, había ido creciendo a lo largo de todo el siglo XIX. Si en el primer tercio del siglo solo existían en Madrid los teatros del Príncipe y el de la Cruz, antes de 1850 la capital ya contaba con trece salas, algunas de ellas utilizadas por aficionados. En 1890 la gran afición al teatro musical daba para mantener las once salas dedicadas a ese género. En la segunda mitad del siglo XIX el gusto por el teatro se expandió por todas las provincias. En Badajoz, por ejemplo, el número de funciones fue en aumento desde la única en 1860 hasta superar el centenar en 1885 (Suárez, 1995: 1118). En Las Palmas de Gran Canaria pasaron de 16 en el año 1853 a 84 funciones en 1894 (López Cabrera, 1995: 133). Incluso en localidades pequeñas como La Puebla (Orense) o en aldeas como María (Almería), sabemos hoy que no faltaba el teatro. No solo es que llegaran las compañías teatrales a los pueblos, sino que allí existían muchas veces grupos de aficionados con capacidad para cooperar en la misma representación teatral o escenificar ellos mismos las obras que habían tenido éxito en Madrid u otras de producción local. El "yo quiero ser cómico" de Larra realmente llegó a impregnar los sueños y voluntades de gentes de toda condición.

Cierto es que, desde un punto de vista literario, no había demasiada originalidad en la mayoría de piezas. Se siguieron cultivando géneros dieciochescos, como la comedia de magia o los sainetes, y se dio nuevo impulso a otros no menos populares, como el melodrama o la zarzuela, que solamente en

las últimas décadas están recibiendo cierto reconocimiento por parte de los investigadores. Las funciones teatrales no solo incluían piezas dramáticas, sino también bailes, actuaciones de prestidigitación o ejercicios gimnásticos, en un popurrí muy del gusto del público, no solo de provincias. Los liceos, casinos, sociedades recreativas, conservatorios, incluso los colegios tenían muchas veces salas para los diversos tipos de funciones, y aun no era infrecuente que las casas de ciertos burgueses, aficionados a las letras y la escena, albergaran veladas literarias y teatrillos domésticos. Surgió así, en consecuencia, una producción dramática propicia para el recreo, con obras teatrales ligeras, muchas de raigambre cómica, para satisfacer a un público heterogéneo, pero al que casi siempre movía el simple entretenimiento. No solo el público obrero, del que decía José Yxart en 1888 que acudía con toda la familia[184], sino también el burgués iba al teatro para pasar un tiempo agradable, sin mayores pretensiones:

> Bastante bien vestido, bastante bien mantenido, y bastante bien educado —todo ello por punto general— va allí principalmente a solazarse, a pasar en grata reunión unas cuantas horas, a olvidar las peleas de la vida, a ver y oír cosas que le interesen […] sin que le exciten demasiado los nervios, ni le obliguen a ir más allá del nivel general de la cultura literaria […], pero, ¡que no le mareen con `fórmulas nuevas´, que no le perturben con análisis psicológicos demasiado sutiles, que no le den nada en dosis demasiado fuertes, que no le metan en honduras (Cavia, 1892: 68).

No quería el periodista aragonés ofender ni reprochar cosa alguna al público del Teatro de la Comedia. Simplemente era una rápida "exposición de su *manera de ser* y por consecuencia de su *manera de ver*" (Cavia, 1892: 68). El teatro se convirtió en lugar de cita y cotilleo, de reunión familiar, de celebración por aniversarios o fiestas, de relajación y de asombro para ver los más variados espectáculos que hacían furor en la época[185]. Porque quizá como en ningún otro momento de la historia teatral, era el público el que marcaba el signo de las obras, y aun los tiempos. En Madrid la temporada daba comienzo en septiembre y duraba hasta junio, pero en las provincias el año teatral de muchas compañías profesionales era más reducido: la mayoría de actuaciones se concentraba en los meses de octubre a febrero. En Badajoz, por ejemplo, se ha calculado que la

[184] "La más insignificante delicadeza arranca un aplauso o una lágrima; ninguna pasa inadvertida; el menor rasgo de debilidad o de maldad (tal vez sea lo mismo), lleva el condigno e inmediato castigo en un murmullo de desaprobación. Y estos fallos son unánimes: un público de melodrama, a juzgar por ellos, es una asamblea de santos con sus mujeres y sus chiquillos" (Yxart, 1888: 97). José Yxart fue uno de los críticos teatrales más relevantes de su época.

[185] Bailes de máscaras, linternas mágicas, fantasmagorías, experimentos electroquímicos y de descomposición de cuerpos, cinematógrafos, cuadros disolventes, cuadros vivientes, etc.

mitad de todas las representaciones teatrales entre los años 1860 y 1886 se llevaron a cabo en los meses de noviembre, diciembre y enero (Suárez, 1995: 1119). Las representaciones aumentaban considerablemente en períodos de ferias y fiestas[186], sobre todo en los pueblos. Si durante la Cuaresma estaba limitado o incluso prohibido cualquier tipo de representación (aunque se permitieran algunas como los *conciertos sacros*), los días en torno a las fiestas de Navidad constituían uno de los momentos más prolíficos, tanto para la representación por parte de compañías profesionales, como para los grupos de aficionados, que en colegios, sociedades de recreo, liceos y otros contextos se lanzaban a ensayar e interpretar obras de teatro. Asistir al teatro el 24, el 25 de diciembre o en algún otro día de las Pascuas navideñas, incluyendo el día de Reyes, para gozar de alguna comedia, zarzuela u otro juguete cómico, se convirtió en un hábito tanto en las grandes ciudades como en las localidades menores[187].

GÉNEROS DE TEATRO RELIGIOSO NAVIDEÑO

Sabido es que la zarzuela se dirigió desde el principio a un público amplio, y acogió para ello temas y tonos propios de la literatura y las costumbres populares. La crónica sobre la zarzuela entre los años 1839 a 1863 que dejó escrita el compositor e historiador Francisco Asenjo Barbieri, es una prueba fiable de la importancia que tenía el 24 de diciembre para la zarzuela, así como —ya en la década de los sesenta— los días inmediatamente anteriores y posteriores. A tenor de sus recuerdos, parece que desde la década de los 40 hasta bien entrados los años 60, apenas hubo un solo día de Nochebuena en que no se estrenara una comedia o una zarzuela en alguno de los teatros de la capital. Algunas de ellas eran obras de temática navideña, como las zarzuelas *El mesón en Nochebuena*[188] (1843), *La Noche Buena*[189] (1847), *El turrón de Nochebuena*[190] (1847) o *La estrella de Belén*[191] (1866), aunque en muchas otras el trasfondo temático no aludía directamente a las Pascuas. La mayoría tenía, sin embargo, algo en común: eran piezas ligeras y cómicas, compuestas para divertir y hacer reír. Tal era la demanda teatral en esa fecha que las funciones en los diferentes teatros se solapaban[192]. No

[186] Así, por ejemplo, la compañía dramática dirigida por Federico Terol, que actuó desde 1874 a 1880 en el sureste español, hacía coincidir su periplo por diversas fiestas patronales, como se constata en el caso de Baza, Garrucha, Vélez-Blanco y Albox (Botrel, 1977: 386).

[187] Como enseguida veremos, en Madrid, entre los años 1839 y 1863, era la función de Nochebuena una de las más solicitadas. En Badajoz, sin embargo, entre los años 1860 y 1875, despertaba mayor entusiasmo la representación de Navidad, el 25 de diciembre.

[188] Zarzuela en un acto, con texto de autor desconocido y música de Iradier. Contiene un coro, un terceto y las canciones "La naranjera" y "El matón de Iradier".

[189] Zarzuela con libreto de Mariano Pina.

[190] Zarzuela con libreto de Juan de Alba, música de Oudrid.

[191] Fantasía bíblica en tres actos de José María Gutiérrez de Alba.

[192] "En el Instituto, a 24 de diciembre de 1847, se estrenó *La Noche Buena*, zarzuela en un acto que va

faltaban en tales días sesiones dobles de estrenos, una en torno a las 4 y otra a las 8 de la noche (Barbieri, 2006: 246). En Madrid, sobre todo desde que el 20 de diciembre de 1858 se instalara luz eléctrica en el teatro de la Zarzuela, las noches entre Navidad y Reyes registraban gran afluencia de público, que demandaba una función graciosa y, a ser posible, variada.

Los carteles que anunciaban los diferentes espectáculos son significativos para hacerse una idea de cómo se procuraba la diversión. Así, por ejemplo, la función para el 29 de diciembre de 1851 en Valencia, que comenzaba a las 6 de la tarde, incluía el juguete cómico-lírico-bailable *Escenas en Chamberí*, compuesto de seguidillas bailadas y cantadas, aria, baile de La Gallegada, terceto, baile de Las Manchegas nuevas de Toledo, entre otros. A continuación se ejecutaba una sinfonía y después la pieza en un acto titulada *Un Puntapié y un Retrato*. En el intermedio la señorita Quintero bailaba las boleras de la sandunga, antes de dar comienzo la ópera cómica en un acto titulada *La paga de Navidad*. En esta había coro, dúo del Peluquín, bailes de manchegas, cuarteto, aria y otros espectáculos. Aún quedaría por representarse la comedia de costumbres andaluzas *Triana y la Macarena,* en la que se bailarían las seguidillas mollares de Sevilla[193].

Las Pascuas navideñas constituían la culminación del período fuerte en la temporada teatral. De ahí que Barbieri se moleste cuando el Teatro del Circo, casi en bancarrota, le pide una zarzuela "para ponerla en su teatro pasadas las fiestas de Navidad, que, como es sabido, es la peor época teatral del año" (Barbieri, 2006: 348). En carta fechada el 27 de diciembre de 1862, Barbieri reprocha a uno de los empresarios del Teatro del Circo que han gastado "el tiempo de la mejor temporada del año" en zarzuelas mediocres de otros autores, "y ahora que viene la peor, os entran las prisas de acordaros de mi música" (Barbieri, 2006: 351).

Las Pascuas tenían idéntica importancia para el teatro en las capitales de provincia y en otras localidades menores. Un rastreo exhaustivo por las representaciones teatrales en Badajoz entre los años 1860 y 1875 demuestra que muchos pacenses ocupaban la tarde del día de Navidad en asistir al teatro[194]. Solían sucederse las funciones varios días más, incluyendo frecuentemente el 28 de diciembre (Santos Inocentes), Año Nuevo y el día de Reyes Magos. El carácter extraordinario y festivo de esas fechas recomendaba recargar muchas veces la función con la actuación de copleras, bailes y otros espectáculos ligeros en el intermedio. Por otra parte, durante las Navidades, volvían a las poblaciones

---

adjunta y cuya música parece que fueron canciones y bailes no compuestos *ad hoc*, sino ya conocidos. Tuvo buen éxito. El mismo día se estrenó en el Teatro de Variedades otra zarzuela con música de Oudrid titulada *El turrón de Nochebuena*, cuyo libreto ni sé de quién era, ni he podido adquirir", escribe Barbieri (2006: 37). En la Nochebuena de 1861 se estrenaron hasta tres zarzuelas en los teatros de Jovellanos, del Circo y de Variedades (Barbieri, 2006: 334).

[193] *Teatro. Gran Función Escogida y Variada para el Lunes 29 de Diciembre de 1851, a beneficio del público*, Valencia: Impr. de J. Ferrer de Orga.

[194] Otro tanto ha observado Botrel (1977: 386) en el medio rural.

provincianas los jóvenes que cursaban estudios en las capitales, lo que no pocas veces era motivo para celebrar obras de teatro y veladas literarias, en que estos actuaban o recitaban poemas[195].

Como ocurría en las funciones zarzuelísticas de Madrid, algunas de las obras representadas tales días en las provincias no diferían en cuanto al asunto de las que se ejecutaban en otros momentos del año. Y sin embargo, también allí había una clara tendencia a poner en cartel obras cómicas, inspiradas a veces en motivos típicos de esa fecha, que aludían a situaciones y contextos costumbristas. Así, el juguete cómico en verso *Los aguinaldos* de Francisco Pérez Echevarría, representado en Año Nuevo de 1873. Junto a las piezas cómicas y ligeras, tenían cierto arraigo en algunos contextos las obras de vocación moralista y piadosa. En el mismo año de 1873, en el Liceo de Artesanos pacense tenía lugar la representación del drama sacro de Enriqueta Lozano titulado *Dios es el rey de los reyes*, ejecutado por niños y niñas, que había sido compuesto por la muy religiosa y tradicionalista escritora granadina en 1852.

De entre todas las obras de temática navideña, las que más gustaban — a tenor de lo que podemos inferir por prensa, carteles y crónicas teatrales— fueron los dramas, comedias y zarzuelas inspirados en los antiguos episodios de la Anunciación a los pastores, la Huida a Egipto y la Adoración de los Reyes Magos, en los que junto a la vocación educativa y piadosa se mezclaba la comicidad y la licencia burlesca, más o menos chocarrera. Constituían estos una especie de autos navideños, al estilo de las farsas, églogas y representaciones del Nacimiento que hunden sus raíces en el tipo de drama que inauguraran Juan del Encina y Gil Vicente. Muchas compañías de teatro profesionales tenían en su repertorio este tipo de obras religiosas para los días de Pascua, algunas de las cuales estaban adaptadas a uno de los géneros de moda: la zarzuela. El día de Navidad y el de los Santos Inocentes de 1879, por ejemplo, se representaban en Pontevedra zarzuelas sacras como *Los pastores de Belén* o *El Nacimiento del Hijo de Dios*[196], cuya función podía complementarse con algún sainete. Grupos de aficionados dispersos por toda la geografía ensayaban durante días en liceos, casinos o asociaciones recreativas para representar algún día de las fiestas navideñas un drama religioso, musical o no. En Pontevedra un grupo de aficionados dirigido por el profesor y músico pontevedrés Prudencio Piñeiro, puso en escena en las Navidades de 1868 el auto sacro *El Nacimiento del Hijo de Dios* o *La Adoración de los Santos Reyes*[197]. En ocasiones eran llevadas a escena con

[195] "La función literario-musical celebrada en el Conservatorio de la Orquesta por los estudiantes de las distintas universidades y escuelas, venidos a Badajoz con motivo de las fiestas navideñas, dedicó la segunda parte a la lectura de diversos trabajos literarios" (*La Crónica*, 3 de enero de 1881, *apud* Suárez, 1995: 578).

[196] Zarzuela sacra en cuatro actos de Manuel María González (Ruibal, 1997: 46).

[197] Texto de Adelaida Muñiz y José de la Cuesta con música de T. F. Cajal. Noticia en *El Buscapié* nº 87, 28 de diciembre de 1867 (*apud* Ruibal, 1997: 27).

fines caritativos, como ocurre por ejemplo con *La adoración de los pastores*[198] que un grupo teatral de aficionados representó durante varios días de las Navidades de 1891 en las Palmas de Gran Canarias, a beneficio de los asilados en un hospital de la ciudad[199].

Especialmente numerosas eran las piezas navideñas también para el teatro escolar, representado en el ámbito de colegios, pero también en liceos y salas de teatro. En algunos lugares este teatro navideño recibía el nombre genérico de *belén*. Sabemos, por ejemplo, que los que se llevaban a cabo en el Colegio Imperial de Huérfanos de San Vicente Ferrer (Valencia), en torno al año 1860, gozaban de gran resonancia en la ciudad (Cervera, 1982). *El Nacimiento del Niño Jesús* de Vicente Boix, representado en 1861, no es más que una de las numerosas obras navideñas que ininterrumpidamente se escenificarían hasta bien entrado el siglo XX, con títulos como *Dios con nosotros* (Oller), *El Verbo humanado* (Joaquín Balader), *El hijo del Eterno* (Lahoz), *La huida a Egipto* (José Arroyo), *La estrella de Belén* y *La infancia del Niño Dios* (Saiz). El teatro infantil navideño se repite a lo largo y ancho de la Península: en Pontevedra una compañía infantil, dirigida por Francisco Piñeiro, interpretó en la última semana de diciembre de 1865 varias zarzuelas religiosas como *Los pastores de Belén*, *La presentación en el Templo* y *La degollación de los inocentes*[200], en las que el propio director de la compañía arreglaba la música[201].

Si algunos de estos dramas, comedias y zarzuelas podían representarse tanto en contextos religiosos como profanos, tanto para (y con) niños, como entre adultos, era porque conjugaban la didáctica piadosa con una comicidad de larga raigambre navideña, la cual se suavizaba en los aspectos más irreverentes cuando el momento lo exigía. El estudio de algunas de estas piezas teatrales jocoserias —que han caído hoy en el más absoluto olvido—, demuestra interesantes vínculos con una tradición teatral que, heredera del drama pastoril navideño renacentista y áureo, siguió viva tanto en el ámbito religioso de colegios, conventos e iglesias, en el profano de las salas de teatro, casinos y asociaciones culturales, como en el teatro popular —a veces callejero e itinerante—, que se mezclaba esos días con el ritual y la fiesta, las coplas, los bailes y las bromas. El teatro navideño, especialmente el que desarrolla los asuntos del drama sacro clásico de Navidad, muestra así una sorprendente homogeneidad de tópicos, temas y personajes a lo largo de los siglos. Cambian, naturalmente, los lugares de representación, el público al que se dirigen, el género literario en el que se inscriben. Pero a veces, farsa, comedia, auto pastoril, drama, zarzuela o diálogo dramático no parecen

[198] De José María León y Domínguez.

[199] La función estrenada el 27 de diciembre de 1891 en el teatro del Hospital de San Lázaro, se repitió el 30 y 31 de diciembre, y el 6 y 16 de enero de 1892 (López Cabrera, 1995: 92).

[200] Cuadro en un acto de Enrique Zumel y Manuel Sabater.

[201] *El Restaurador*, nº 40, 18 de diciembre de 1965 (*apud* Ruibal, 1997: 21).

más que diferentes envoltorios para una singular mezcla de didactismo y humor que se mantiene básicamente inalterada, y que sigue gustando en algunos pocos lugares donde aún se representan obras en las que, junto a la devoción, cabe —casi se exige— cierto grado de comicidad chusca.

PIEDAD Y HUMOR: EL ESCARNIO DEL PECADOR Y EL DIABLO

El escolapio José Felis Ramón (Gandía, 1850-1918) fue uno de los autores prolíficos en este tipo de piezas. A partir de 1884 se representarían en el Santo Hospital de Alcira varias zarzuelas suyas del ciclo navideño, cuya ligazón con los diferentes episodios bíblicos tomados como referente desde el antiguo drama navideño renacentista, se vislumbra ya en los títulos, que se repetían invariablemente: *El Nacimiento del Niño Dios*, *La Adoración de los Santos Reyes*, *La degollación de los Niños Inocentes* y *La Huida a Egipto*. Aunque no carece de zarzuelas de temática profana[202], sabemos que al menos las del ciclo navideño gozaron de enorme popularidad y no solo en Valencia, como demuestra el hecho de que los libretos publicados se editaran varias veces y que se hayan encontrado ejemplares muy lejos de su lugar de edición y venta. Así, la edición que manejo de *El nacimiento del Niño Dios*, publicada en Valencia en 1892 (la primera es de 1887), perteneció a un tal Jesús María Rodríguez Fernández, párroco en Navelgas (Asturias), coadjutor del Valle de San Agustín en Castro, quien a principios del siglo XX escribía su nombre sobre el libreto. La razón es que en colegios, iglesias y centros de recreo siguieron representándose estas piezas navideñas hasta bien entrado el siglo XX.

La zarzuela de José Felis y música de José Silvestre *El nacimiento del Niño Dios*, fue representada "con extraordinario éxito", según reza en la portada de su publicación, en el Santo Hospital de Alcira (Valencia) el 25 de diciembre de 1884. *El nacimiento del Niño Dios se* desarrolla en cuatro actos: "Los pastores en Belén", "La casa de Samuel", "La cabaña de los Pastores" y "La adoración de los pastores". En ella el padre escolapio conjuga los motivos más clásicos del antiguo *Officium Pastorum*, con escenas tradicionales desde que fueran incorporadas lentamente a través de los evangelios apócrifos, y en parte también otros elementos tomados de la comedia de magia, sainetes y otros géneros ligeros. El primer acto representa el consabido argumento de la llegada de José y María a Belén, y sus dificultades para encontrar hospedaje, lo mismo que le ocurre a un grupo de pastores (tres hombres y tres mujeres), cuya bondad contrasta con los dos personajes malignos de la obra: un mesonero y un supuesto amigo de San José, que niegan la posada a los padres del Redentor. Como ocurre en el teatro

[202] *Taumaturgo de Nápoles*, Zarzuela en dos actos (Valencia, 1889); *La torre Eiffel*, Juguete cómico en un acto (Valencia, 1891); *Colón*, Zarzuela en tres actos y en verso (Valencia, 1892).

navideño desde el Renacimiento, los pastores irrumpen con bailes y canciones, desde el principio de la obra, que comienza con música y con guiños burlescos:

> Música
>
> Son los ofrecimientos
> que hacen los de Belén,
> corteses cumplimientos
> solo por quedar bien.
>
> Coro
>
> Si no, venid
> y lo veréis:
> ¡Cuanta pamplina
> hay en Belén! (5)[203]

San José y la Virgen, al contrario de lo que ocurre en el teatro navideño entre los siglos XV y XVIII, en el cual suelen ser personajes pasivos (muchas veces inexistentes), aquí sí aparecen en escena (buscando posada), aunque como es habitual cederán su protagonismo a los personajes profanos: algunos arquetípicamente malvados (los dos avaros judíos), otros buenos (los pastores) y aun otros a medio camino, ambiguos, como el pastor bobo. Los personajes pecaminosos reciben naturalmente su escarmiento, que es consumado a la manera cómica. El avaro posadero Labán, que se niega a hospedar a José y María, es ridiculizado pronto pues "sale a la puerta, en paños menores", como reza la didascalia (10). Tanto él como Rubén, el amigo de San José que igualmente le niega el techo, reciben su merecido, pues finalmente —por su necedad, avaricia y egoísmo— se ven en la necesidad de dormir al raso[204]. El castigo ejemplar es ejecutado y ambos quedan estornudando a la intemperie[205]. Los pastores, sin embargo, se apiadan de ellos y deciden cantar y bailar para quitarse el frío, a lo que obligan a los dos avaros (20):

[203] Cito páginas de Felis por la edición de 1892.

[204] Cuando uno de los pastores (Elicier) llama a su puerta, el mesonero sale para comprobar que los dracmas ofrecidos por aquel son auténticos y la puerta —castigo divino— se cierra tras él, dejándole a la intemperie. "¡Todos iguales!" (15), exclama la pastora Rebeca. Cuando su vecino Rubén sale enojado para enfrentarse con el mesonero por el escándalo que ha formado de noche, este le cierra la puerta igualmente, quedando los dos fuera. Ni uno ni otro —ambos judíos— pueden volver; Rubén porque se encontraba solo en casa, el posadero porque había dado órdenes a sus criados de no abrir a nadie "aunque llamase / a la puerta el mismo Dios" (17).

[205] "Que tiemblen. Dios les castiga / a sufrir con más rigor / el frío que martiriza, / por culpa de estos bribones, / a dos pobres que pedían / un pobre albergue en sus casas".

Labán ó Rubén: ¡Ay qué noche más perra!
¡Válgame el cielo!
El viento de esta sierra
es como el hielo.

Los dos: ¡Pobre de mí!
¡Ay! ¡ya me he constipado!
¡Pchí! ¡pchí! ¡pchí! ¡pchí!

Zagal o zagala: ¡Válgales Dios!
Que de una pulmonía
mueren los dos.

Labán y Rubén: ¡Pobre de mí!
¡Ay! ¡ya me he constipado!
¡Pchí! ¡pchí! ¡pchí! ¡pchí!

El cuadro no es patético sino claramente burlesco, especialmente por los estornudos de los judíos mientras danzan. Estos son los personajes a costa de los cuales se ríe el público. Cuando en la siguiente escena viene la ronda armada, el centurión Ayax lisonjea a las pastoras que esperan a sus maridos, los cuales han ido a buscar a José y María, pero cuando los estornudos de Labán y Rubén delatan que se encuentran escondidos, estos son tomados por fantasmas y los soldados "los corren a palos" (23), provocando la huida quejumbrosa de los dos pecadores.

Ambos irán a buscar refugio en paños menores a casa de Samuel, el nigromante, cuñado de Labán, en cuya casa llena de botes y reptiles disecados, comienza el segundo acto, en el que no faltan los rasgos tomados de la comedia de magia. Ante los ruegos de su mujer, Tamar, el nigromante —a regañadientes— accede a darles cobijo en su propio laboratorio, pero anticipa que tendrán su merecido[206]. Es ahora cuando comienzan las verdaderas desgracias de los dos avaros, cuyo castigo se ejecuta con diversos escarmientos cómicos. Dan con las costillas en el suelo al romperse las sillas, nieva sobre ellos cuando se tapan con la manta en el suelo, y desaparecen como por arte de magia sendas túnicas con las que ambos se intentan abrigar. Labán, el malvado soberbio, decide quitarse el frío con un tonelillo que huele a añejo. "Al ir a sacar vino, el tonel se convierte en una cabeza monstruosa arrojando fuego por la boca", según reza la anotación (40). Es el mismísimo Satán, que entabla diálogo

[206] "Y esto es lo que a mí me pasa / cuando, a ruegos de Tamar, / a dos tunos voy a dar / alojamiento en mi casa. / ¡Pero a estas horas venir / a incomodarme los dos!/ ¡Esto es serio! ¡Vive Dios! / ¡Que se van a divertir!" (30).

con los dos castigados, advirtiéndoles que, testigo de sus maldades, quiere ser su amigo. Como es habitual en las representaciones navideñas, el diablo será vencido por San Miguel, que espada en mano le hace huir. No acaba ahí la tramoya risible que tanto gustaba al público. Cuando el arrogante Labán culpa a Samuel de lo sucedido e intenta matarle, su mujer Tamar lo impide pero, al contacto con el judío maldito, le salen de repente unas enormes y deformes narices. Para colmo de maldad, Labán y Rubén usurpan la habitación y la cama de esta, donde se refugian. Con vistas a que desaparezca el horrible aspecto de su mujer, Samuel se retira a su aposento e invoca a Satanás con un ritual mágico[207]. Luzbel aparece y está de acuerdo no solo en que las Furias saquen a los dos tunantes de la habitación y los arañen hasta no dejarles orejas ni nariz, como desea un irritado Samuel, sino que propone "darlos de palos / hasta que mueran". Samuel, que no tiene tan perversas intenciones, llega a un acuerdo con el diablo. Los dos avaros serán llevados lejos a las montañas, a cambio de que Luzbel haga desaparecer la deforme nariz a su mujer. Cantando hace salir Luzbel a las Furias, las cuales aparecerán en la siguiente escena por debajo de la cama, en la que duermen Labán y Rubén. Estas "bailarán alrededor de ellos, dándoles pellizcos y cantando" (57):

Con saña, con feroz ira,
en ellos desahogad
la rabia que nos inspira
la frágil humanidad.
¡Palo! ¡a ellos
sin piedad!
Sus cabellos
arrancad.
¡Infelices!
Vuestra faz
sin narices
quedará!

¡Qué bien se canta y se danza
al desgarrador compás
de los lamentos, que lanza
la frágil humanidad!
¡Qué alegría

[207] "Coloca sobre una trípode un pebetero con fuego, y con una varita señala un círculo a su alrededor, y echando un puñado de incienso pronuncia el conjuro siguiente (didascalia, 53): `Rey del inmenso / Báratro obscuro, / Yo te conjuro / por este incienso / que al fuego arrojo, / para que digas / a quien hostigas / con tanto enojo´".

contemplar
la agonía
de este par!
¡Sus tormentos
aumentar!
¡Sus lamentos
insultar!

Solo el deseo de Samuel para que cesen, salva a los dos avaros, que no paran de quejarse mientras reciben la paliza diabólica. Una vez que Luzbel cumple su promesa de quitarle la grotesca nariz a su mujer, Samuel muestra su voluntad de romper el pacto con el diablo que hizo por su afición a las ciencias, ante lo cual se adelanta San Miguel que rasga el papel del diabólico pacto, arrojándolo a los pies de Luzbel. Cuando este les anuncia la buena nueva, Samuel y Tamar se arrodillan y cantan un villancico piadoso, flanqueados por el arcángel, tras lo cual cae el telón del segundo acto.

El elemento bufo de estas obras, incluyendo las diabluras de personajes demoníacos con profusión de lo que hoy llamaríamos *efectos especiales*, merecían el desprecio de algunos críticos que censuraban al "inverosímil mamarracho que ofende tanto la moral como el sentido común" (*Crónica de Badajoz*, 18 de diciembre de 1864, *apud* Suárez, 1995: 891). Y sin embargo, el escarnio del malvado, frecuentemente con la intervención de personajes diabólicos que le infligen el castigo, es tópico teológico bien antiguo[208], adaptado muchas veces al teatro religioso, lo que se retomará en comedias de magia y obras jocoserias navideñas, como esta zarzuela. Acaso hoy choque a algunos sectores de la población que los más sagrados misterios de la religión se traten entre burlas y veras, pero este registro ha gozado de enorme popularidad desde siglos, y no precisamente entre los sectores poco piadosos. Bastará recordar que en fecha tan temprana como 1402 los *hermanos de la Pasión* representaban farsas de la Pasión y el Antiguo Testamento en París, en algunos de los cuales —como el que se atribuye al obispo de Angers— intervenían el Padre eterno y Jesucristo, junto con Lucifer, Satanás, la Magdalena y algunos de sus amantes. A lo largo de la pieza teatral, Lucifer daba una paliza a Satanás por no tentar a Cristo con éxito, la hija de la cananea con los diablos en el cuerpo se desahogaba diciendo mil disparates, el alma de Judas que no podía salir por la boca que había besado a Cristo se escapaba por otra parte, llevándose en su salida las entrañas del apóstol traidor, mientras Satanás volaba al pináculo con Jesucristo a cuestas. La comedia de

[208] Por poner un solo ejemplo, el prolífico Juan Eusebio Nieremberg escribe en 1638: "[…] pasa en los pecadores, que con la monstruosa fealdad de sus pecados, ahuyentan los santos ángeles y llaman a sí a los demonios, que por permisión divina, cuanto más pecados hace uno, más licencia tienen sobre él; y no un demonio, sino muchos acuden" (sin fecha: 328).

magia actualizaría algunas de estas escenas, cuando se disponía de mayores posibilidades escénicas. Y otro tanto hacía el teatro religioso navideño. Las sucesivas desgracias de los dos avaros en la zarzuela de José Felis se enmarcan en un sentido didáctico-religioso tan antiguo como el que los castigos sean escenificados para despertar la risa del público. La paliza de los soldados y la buena tunda que reciben de las Furias son elementos de escarnio burlesco, tanto como el andar en paños menores o los diferentes costillazos que se dan a lo largo de la obra. El otro foco de humor viene protagonizado por la actuación del pastor bobo.

EL PASTOR BOBO

El tercer acto de *El nacimiento del Niño Dios* se desarrolla en una cabaña de pastores, a la que llegan desde Belén los mismos bondadosos personajes que en el primer acto, con sus cayados, zurrones y mantas. Es, de todos los actos, el que más directamente está inspirado en las églogas y farsas navideñas renacentistas. Irrumpe aquí un personaje tan caricaturizado como imprescindible en la comedia navideña de los siglos XV en adelante: el pastor bobo[209], el auténtico protagonista del tercer acto. A semejanza de los tipos estereotipados difundidos por Juan del Encina, Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz y otros que les siguieron, el de esta zarzuela es un dormilón, gandul, borrachín, bravucón y se muestra siempre presto a tomarse a guasa todo lo que ocurre alrededor. Por eso cuando cuenta los increíbles sucesos que ha presenciado, nadie le cree: chacales y otras alimañas bailando con el ganado, el desierto cubierto de flores y, naturalmente, hermosas visiones bajando del cielo mientras allá en Belén se oye música y destellan luces misteriosas. "Hoy has levantado el codo" (68), afirma Jacob, el pastor incrédulo, pero Gedeón, el pastor bobo, aun reconociendo que ha bebido, asegura estar sereno. Como prueba de ello, se presta "a dar una buena nueva". Cuando todo el mundo —incluyendo naturalmente los espectadores— espera que se anuncie el nacimiento del Mesías, el burlón pastor da su particular buena nueva:

> Sabed que este año,
> irá muy barato el vino.
> ¿Y no os alegráis? (68)

[209] Sobre el pastor bobo en los siglos XV a XVII hay una abundante bibliografía. La obra principal sigue siendo *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, de John Brotherton (Londres, 1975). Puede verse también J. P. Wickersham Crawford, 1911, "The Pastor and Bobo in the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century", *Romanic Review*, 2; y F. Cazal, 1994, "Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz", *Criticón*, 60.

La comicidad prosigue cuando se comprueba el motivo en que se funda el pastor Gedeón para pronosticar un buen año de vino, que no es otro que su malinterpretación de las señales extraordinarias que, según los evangelios apócrifos, habrían de anunciar el Nacimiento de Jesús. Pero el bobo no atisba a comprender los signos sagrados. Si el ganado anda revuelto, es porque se barrunta tormenta; y si inexplicablemente brotan los viñedos y en cada sarmiento hay racimos en la estación invernal, se frota las manos con la cantidad de vino de la próxima añada y se echa a dormir. Tan bobo es que pretende incluso cortejar a la virgen, para lo cual bebe vino con vistas a "tomar fuerzas" y llegar a Belén[210], además de darse una atracón de migas.

Gedeón: ¡Buenas están! [las migas] ¿Que no llega
la bota aquí?

(*le dan la bota y bebe*)

Lía: ¡Cuánto bebes!

Gedeón: ¡Están las migas tan secas,
que si antes no las remojas!

En su afán por los placeres mundanos (la comida, la bebida, la siesta), en contraposición a lo espiritual del misterio navideño, el pastor bobo zarzuelístico no difiere del que encontramos en los dramas navideños entre los siglos XV y XVII, muy especialmente en uno, que parece tener presente en todo momento José Felis: el *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo*, de Lucas Fernández (1474?-1542). En este el pastor Pascual entra en escena, quejándose del frío y la lluvia, mientras se muestra decidido a conjurar el mal tiempo con la bebida y la comida[211]. No menos tópico es su afán de echarse a dormir, uno de los rasgos más habituales del pastor bobo, usado por varios dramaturgos, como Diego Sánchez de Badajoz o el propio Lucas Fernández. En su *Auto o farsa del Nacimiento* presenta a un *bobarrón* perezoso[212], Llorente, al que Pascual despierta con insultos. Algunos pasajes de este texto son recreados en la zarzuela. "Hideputa, medio bobo, / si agora viniera el lobo, / ¡quál te parara el ganado, / mordiscado y sobajado!" (vv. 78-82), regaña Pascual al pastor dormilón en el

[210] "¿Quién te espera [en Belén]?", pregunta el mayoral Roboam. Y Gedeón contesta: "Una joven muy hermosa / que sin amparo se encuentra. / Quiero llevarle un cordero, / y decirles cuatro frescas / a los tunos de Belén".

[211] "Digo que de aquí adelante / quiero andar más perpujante / comer, beber: de contino: / tassajo, soma y buen vino. // Comer buenos requesones, / comer buena miga cocha, / remamar la cabra mocha / y comer buenos lechones" (vv. 24-31).

[212] Así le moteja Pascual (v. 78).

Auto de Lucas Fernández, a lo que este contesta: "No te puedo aún otear, / que tengo aquestas pestañas / tan pegadas con lagañas […] / No las puedo despegar" (vv. 86-89). El diálogo propuesto por José Felis (66-67) es igualmente burlesco, pero bajado de tono, sin referencias grotescas ni insultos explícitos, aunque conservando la bobería del pastor:

Jacob: ¡El lobo!...

Gedeón: ¡Bah! ¡bah! Durmamos.

Jacob: Date prisa, remolón.
Levántate, dormilón.
¿Estás sordo? Ven corriendo.

Gedeón: No oigo bien, que estoy durmiendo.

Jacob: Que te doy un puntapié,
vamos pronto, necio.

Gedeón: ¿Qué? (*Riéndose*)

Jacob: ¡Me gusta! ¡Y se está riendo!

Gedeón: ¡Ah!... ¡ah!... ¿Eres tú? (*Desperezándose*)

Jacob: Ven, que el lobo…

Gedeón: ¿Dónde? ¡qué miedo! (*Tapándose*)

Jacob: Cercado
lo tenemos en el prado.

Gedeón: ¿Y es feo?

Jacob: ¡No hagas el bobo,
que la badana te sobo!
¡Álzate pronto de ahí!

Gedeón: Mientras me amuelas así (*Incorporándose*)
y descansar no me dejas,
pudieras de las orejas

haberlo traído aquí. (*Vuélvese a echar*)

En el *Auto* de Lucas Fernández, ambos pastores —el glotón y el dormilón— sienten esa noche una rara turbación, pero como le ocurrirá al igual de ignorante pastor de la zarzuela, no encuentran explicación a los extraños fenómenos y deciden optar por el entretenimiento[213]. Frente a ellos aparece en el *Auto* de Lucas Fernández, el pastor devoto, Juan del Collado, que intenta convencerles de la buena nueva, y al que los dos pastores burlones motejan de *mamaburras*, *hydeputa*, *cara de cauiñete* y *majadero*. Es contraposición frecuente en muchos dramas navideños de los siglos XV en adelante[214]. El mayoral Roboam encarna en la obra de José Felis al pastor sabio y devoto. Él sí sabe interpretar el significado sagrado de los chacales convertidos en mansos corderos (80) y cita incluso la profecía contenida en Isaías[215]. Pero no es a él a quien se le aparece el ángel con la buena nueva, sino al bobo, que en su ignorancia huye despavorido al ver "un ángel echando rayos" (80). José Felis no olvida introducir en su zarzuela el intercambio de insultos y pullas, tópico frecuentísimo en el teatro pastoril del Renacimiento en adelante.

Roboam: Calla, Gedeón. *Oveja*
que bala, pierde bocado.

Gedeón: Ya lo sé; pero esa necia… (*a Lía*)

Lía: ¿Necia yo? ¡Calle el mostrenco!

Gedeón: ¡Presumida!

Lía: ¡Tragón!

Gedeón: ¡Fea!

Ajustándose a un ambiente mucho más mojigato y donde la chocarrería no podía llevarse tan lejos como en los siglos que ensalzaron lo jocoserio y la mezcla de géneros, el escolapio Felis parece querer mantener el tono rústico, pero en su

[213] Con diversos juegos: el estornija, el palo, el saltabuytre, la chueca, juegos rústicos, por cierto, en varios de los cuales las caídas y las risas estaban aseguradas.

[214] Por ejemplo en el *Auto Pastoril Castellano* de Gil Vicente, donde "um pastor inclinado à vida contemplativa", según reza en la *Copilaçam*, de nombre Gil Terrón, se contrapone a Bras, que anda "siempre en bodas, / corriendo toros y vacas".

[215] "Oíd el hermoso canto / con que el Profeta Isaías, / la venida del Mesías / anuncia con gozo santo: / `El cordero y el león / juntos los dos pacerán / los yermos florecerán / como el lirio de Sarón´. / El solitario desierto / se conmueve y alboroza, / todo el mundo paz goza […]" (Isaías, XI, v. 6; XXXV).

obligación de edulcorar lo malsonante e irreverente, pierde la chispa y gracia de las obras que le servían de modelo. Los paralelismos no acaban ahí. Como en muchos dramas navideños renacentistas y barrocos, el pastor de la zarzuela saca provecho a veces de su bobería. Así, cuando se atraganta con las migas —fingidamente o no—, sus compañeros se ven obligados a darle la bota para que trague. "¡Mira el simplón! —protesta Jacob— a ese paso / a todos así nos dejas" (76). Por pitos o por flautas, el simplón consigue dar más tragos a la bota que el resto de comensales juntos, y tan alegre está que incluso improvisa un brindis laudatorio a la joven bella, pura y graciosa (la Virgen). Puesto que Roboam sugiere velar toda la noche, el bobo, medio ebrio, propone bailar para "que se baje, / saltando, el vino a las piernas" (77). Y tal es su espíritu festivo que acaba contagiando al resto de pastores, él bailando y entonando unas seguidillas populares y el resto de pastores cantando a coro y "dando palmadas mientras baila Gedeón" (77):

Gedeón: Cuando visita el vino
mis pantorrillas,
solo me gusta un canto…
las seguidillas.
Cantad, pastores,
que esta noche las bailo
de mil amores.

Todos: ¡Ole zagales!
Con el vino y el canto
se van los males.

Gedeón: Cuando el vino se sube
a mi cabeza,
me parece que bailan
sillas y mesas.
Cantad, pastoras,
que canto no tenemos
a todas horas.

Todos: ¡Ole, zagalas!
Para bailar, el vino
suele dar alas.

En el cuarto acto ("La Adoración de los Pastores") hace aparición de nuevo Satanás, que convence al pastor bobo para que vuelva a casa y no pierda el

tiempo yendo a Belén. Dirigiéndose a los diablillos, Luzbel entona su arenga triunfal. Para celebrar el triunfo, los diablos bailan antes de que se pierdan para engañar al resto de pastores. La didascalia especifica explícitamente dónde debe ir el "baile de diablos", pero el autor, probablemente dubitativo sobre la conveniencia de lo que podría ser visto como disparatado, añade: "Si no hubiera baile debe terminar esta cuarteta así: *No hay duda que triunfaremos*" (86).

La pérdida del cordero con que iba a obsequiar a María le sirve al autor para representar la siguiente escena cómica, desarrollada con equívocos. Acechando, se topa con el mesonero Labán, a quien en la oscuridad de la noche toma por su cordero extraviado. Este "desciende del monte a gatas como escondiéndose" (didascalia 90), lo mismo que hace Gedeón. Cuando el pastor bobo remeda el balido de la oveja ("¡Bé!"), Labán contesta con idéntico sonido, queriendo significar "Id". El encuentro no puede ser más ridículo, aunque algo pueril:

Labán: ¡Bé! (Id)

Gedeón: ¡Ya te lo diré!
¡Si el pobre se habrá creído
que soy su madre! ¡Bé!

Labán: ¡Bé!

Gedeón: ¡Ah pícaro! ¡Ya te tengo! (*Echándose sobre Labán*).

Labán: ¡Ay Dios santo! ¡Yo no soy!

Gedeón: ¡Ah!... ¿Qué es esto? ¡Dios me ampare!
(*Retrocediendo asustado*)
No me engaño ¡vive Dios!
¡En hombre se ha trasformado
mi cordero!

El humor absurdo juega con la imagen del cordero (de Dios) convertido en hombre, que Gedeón, en su simplicidad, toma literalmente. Pero el simple, pasado por el cedazo bucólico, es también el inocente, el privado de maldad. El avaro Rubén será quien encuentre al cordero y dará ocasión a Gedeón a mostrar su cara bondadosa, pues este le asiste con su bota para que se caliente.

Gedeón: Bebe. Más, más… que esta noche
es preciso que tomemos
una media papalina,

y el grande acontecimiento
celebremos como hermanos. (95)

Como es habitual en el drama navideño desde antiguo, el pastor bobo acaba convenciéndose del nacimiento del Mesías, y juntos (el bobo y los dos malvados) bajan a Belén a adorarle, después de que haya llegado ya el resto de pastores. Son las dos últimas escenas de la obra. Los "rudos, humildes pastores" (100) entablan un diálogo con la Virgen y ofrecen cada cual su alabanza, amén de las rústicas dádivas al Niño: una cesta con pan o unas orcitas de leche y de miel. El pastor bobo y los judíos malos entran en la última escena. Aún hay tiempo para que Gedeón despierte la sonrisa del público con su inocencia, pues cuando sus hermanos pastores se asombran de que Labán y Rubén tengan la vergüenza de entrar, exclama: "¿Por qué? ¿Porque van tan frescos?" (102). Es el pastor bobo quien en última instancia obliga a los dos malvados a postrarse ante el Niño, y es él también quien toma la iniciativa para un último baile (una jota) con que los pastores ponen el colofón a la zarzuela.

Como ocurre en el teatro navideño del Renacimiento y el Barroco, los pastores rústicos son elemento imprescindible en el del siglo XIX. Incluso en los más píos, como los que firmaba sor F. G. L., religiosa del convento de Dominicas de Santa Rosa de Zaragoza[216], la rusticidad de los pastores, especialmente en sus expresiones toscas, y sus cantares y bailes, dan siempre un toque de algarabía, que contrasta con la candidez y la moralina fácil de la obra. En otras, como las de Felis, los pastores no solo encarnan al humilde siervo de Dios, sino que rememorando la antigua tradición del pastor bobo, aparecen para cometer disparates y decir tonterías.

La importancia del pastor bobo explica que sea el único rústico que aparezca en *La Adoración de los Santos Reyes, segunda parte del Nacimiento del Niño Dios*, zarzuela del mismo autor, representada también en el Teatro del Santo Hospital de Alcira el 6 de enero de 1885, es decir doce días después de la zarzuela que hemos analizado anteriormente[217]. El desarrollo de la acción se enmarca dentro de la tradición del *Ordo Stellae* o Adoración de los Reyes Magos, escenificado desde al menos el siglo XI en el oficio de Maitines de la fiesta de Epifanía, el 6 de enero, y que al igual que la Adoración de los pastores daría lugar a un buen número de dramas desde el siglo XV. Se atiene Felis en su zarzuela a las escenas habituales

[216] Por ejemplo en la comedia *Una Noche-Buena* (Zaragoza, 1890: 31): Ventura (pastor): —"Pero *imos* de *dispreciar* / tan sorprendente *musica*? / ¡Vaya una cosa *bonica*! / No, no, vamos á bailar". Pastora 1ª: —"Lo que es si entre ceja y ceja / se te mete á ti una cosa […]". Ventura: —"Chica, ¡no seas tan sosa! / ven y serás mi pareja" (bailan y cantan animando la escena).

[217] Cito por la segunda edición (Valencia: Librería de Pascual Aguilar, 1892). Ambas zarzuelas (*El Nacimiento del Niño Dios* y la *Adoración de los Santos Reyes*) se vendían en la época por una peseta cada una en la casa editorial de D. Pascual Aguilar, Valencia, tal y como publicaba en un anuncio *La Ilustración Española y Americana* (30 de noviembre 1891, nº XLIV: 342).

en el género: lamento del turbado Herodes y adulación de Doris; anuncio de la presencia de los Reyes Magos y encuentro con estos; consulta sobre la profecía a Samuel, Anael, Misael, Jerón y otros doctores de la ley; adoración de los Reyes y vuelta de estos sin pasar por el palacio de Herodes, al ser alertados por un ángel. Esta trama estereotipada habría de aburrir al público, si no fuera por la aparición intermitente del pastor bobo, oponiendo el toque burlesco a la tensión dramática de un iracundo Herodes, omnipresente en la obra.

Detenido por el centurión Ayax al estar pregonando medio loco y borracho la buena nueva, el pastor bobo —el mismo Gedeón— es presentado ante Feroras e Isacar, hermano de Herodes y jefe de las tropas respectivamente, a los que vuelve loco con sus boberías.

Feroras: Decid pronto,
y dejad de hacer el tonto.

Gedeón: ¿Yo tonto?... Diga, nostramo,
si en agraz está la vid
ahora, ¿cuántas cosechas
habrá ogaño? A ver si echas
esa cuenta… Discurrid…
¡Já! ¡ja! ¡já!... ¿Y tú sabes tanto? (13)

Cuando Feroras le amenaza con el calabozo si no desvela el paradero del Mesías, el pastor borracho juega con los nombres de Matatías (el personaje bíblico) y Matías, el tabernero donde no olvida nunca parar cuando baja a Belén.

Feróras: […] si no me dices a dónde
has ido a ver al Mesías.

Gedeón: ¿Yo? ¡sí! ¡calla!... Matatías,
¡Tiene un vinillo! (13)

A pesar de las amenazas ("Contesta y no hagas el tonto, / si no quieres llevar palos"), el pastor prosigue con incongruencias y malentendidos, tópico cómico tradicional en el pastor bobarrón clásico:

Isacar: ¡Pues si está como una cuba!

Gedeón: ¡Qué racimos habrá de uva!
Le voy a decir a Herodes
que ahorque a los taberneros

si venden el vino aguado. (14)

Pero no es tan bobo el pastor, ni tan simple, ni tan borracho. Llevado a los calabozos, se encuentra con Samuel, a quien confiesa su astuto plan: creyendo los esbirros al prenderle que estaba loco y borracho por los brincos y atropellos que daba al seguir a los Reyes magos, decidió fingir ese papel para evadirse de tener que revelar el paradero de Jesús (23). La estratagema surtirá efecto. Y así, cuando el propio Herodes saca del calabozo a Gedeón y Samuel, para interrogarles en presencia de los adivinos, el fingido borracho logra zafarse de nuevo con respuestas incoherentes, permitiéndose incluso el trato familiar con Herodes ("si vienes, yo te convido") cuando este les despide. Las chocarrerías del pastor bobo se repiten de nuevo en la adoración en el Belén, en contraste con las alocuciones solemnes de Samuel y los Reyes Magos (32).

Naturalmente José Felis no fue el único dramaturgo que siguió utilizando la comicidad tradicional del pastor bobo, aunque limando todo aquello que podía ser excesivo para las mentes conservadoras de la época. Otro ejemplo es Francisco Gras y Elías (1850-1912), autor de varias piezas teatrales navideñas como *El nacimiento del hijo de Dios*[218] o *Los Pastores de la Judea*[219]. En esta última, las escenas jocosas protagonizadas por los pastores (que en ocasiones nada tienen que ver con el argumento principal navideño), así como la pugna entre San Miguel y Luzbel, conforman de nuevo el núcleo de la obra, mientras que José y María tienen otra vez un papel pasivo, aunque acaben aglutinando en torno al Nacimiento a todos los personajes. Como era de esperar, el novelista, poeta, historiador y dramaturgo catalán[220], no se olvida de introducir desde el principio al pastor bobo, de nombre Batillo, que se erige —como en la zarzuela de Felis— en el personaje que dinamiza la obra y despierta la risa entre el público. Como es habitual en el género, este es un personaje ambivalente: feo, es motejado por la pastora: "más parece una espuerta / que rostro humano" (8), "un pedazo de atún, / y habla porque tiene lengua" (8), y sin embargo en el cara a cara sale siempre airoso, lo que suscita que otro pastor —Lisardo— diga de él que es "mozo de ingenio, / aunque de rudas maneras" (8-9). Con vistas a reírse de él, Lisardo propone nombrarle jefe de la tribu, solamente para ver "cosas chistosas" (9). A pesar de la oposición del pastor Caramillo, quien no aguanta contemplar semejante "mochiganga" (13), la proclamación del nuevo rey se lleva a cabo, remedando la tradición de elegir una autoridad burlesca, costumbre que se remonta al Medievo, y aun con pervivencias en la actualidad (Caro Baroja,

[218] Esta se representó, por ejemplo, en la noche de Reyes de 1870 en el Teatro del Campo de San Juan (Badajoz).

[219] *Los Pastores de la Judea*, drama original en dos cuadros y en verso, por D. Francisco Gras y Elías, Barcelona: Librería de Antonio J. Bastinos-Editor, 1900. Por esta edición cito.

[220] Otras obras suyas en verso: *Notas perdidas, Romances de Corte y Villa, La Quinta Samá, Capullos y Besos, Sonrisas, La Paz y la Guerra*.

1986)[221]. En la pieza de Gras y Elías las zagalas y pastores le colocan los atributos de su reinado: el birrete, una lustrosa capa, una honda, el caramillo de caña, el cayado, el morral, después de lo cual el recién coronado Batillo celebra bebiendo (14):

Batillo: Yo empino la calabaza,
que es mi dulce compañera
cuando vivo entre las matas. (*Bebe.*)

Cuando aparecen San Miguel y Luzbel —el uno anunciando el próximo nacimiento del Mesías y el demonio (vestido de leñador) negándolo—, Batillo es el interlocutor y ejerce realmente de jefe de pastores, ordenando que se prenda y ate al diablo, con lo que acaba el primer cuadro. En el segundo ("La Adoración") se suceden una nueva pelea entre el arcángel y el diablo; la tentación a la que este somete al pastor Caramillo para que mate al rey pastor (Batillo); la anunciación del arcángel ante una risueña gitana; y finalmente la adoración de los pastores ante el pesebre. De nuevo es el pastor cómico quien lidera al grupo para acabar alabado por todos los pastores y aun por el mismísimo San Miguel (27). Y ello a pesar de que no cesan sus estrafalarias intervenciones, como la sugerencia de que los pastores "con esas melenas, / y con esas barbas / tan sucias y feas" se den un paseo por la aldea para que les corten allí "un poco las cerdas" (27). Mientras los pastores —humilde pero solemnemente— ofrecen al Niño las habituales dádivas (pañuelos, manteca, un jarro de leche, lana, miel, queso, roscas), el mojigango Batillo abre el cortejo con una nueva bobería rústica:

Batillo: Buenas noches, don José,
y muy felices, doncella
de Nazaret, la más pura
que se ha visto en estas tierras.
¡Qué chiquitín tan hermoso!...
Toma mi mejor oveja,
y si bala y te incomoda,
zas, le cortas la cabeza. (28)

[221] Se inspira Gras y Elías, pues, en una costumbre festiva navideña que en su época tenía mucho más arraigo que hoy. Por poner un solo ejemplo, en Navaleno, un pequeño pueblo pinariego entre Soria y Burgos, pervivió hasta mediados del siglo XX la costumbre conocida como *el reinado*. Entre los mozos del lugar era elegido cada año un *rey*, que ejercía de autoridad burlesca durante las Pascuas, y al que junto con su séquito y dos *bobos* se le permitían ciertas licencias bromistas contra las autoridades (el cura, el boticario, el alcalde), en el típico clima carnavalesco propio de estas fechas. Es una versión más de las diferentes tradiciones navideñas que, bajo la lógica de la subversión simbólica, elevan de estatus al que está abajo, quien reina efímeramente durante los días de Pascua, elegido como *rey de fabes*, *obispillo*, *animero mayor* u otra denominación (Del Campo, 2006).

La obra se cierra con una última escena en que los pastores hacen huir a Luzbel, dándole palos[222], y una danza en coro, con la que se cierra el telón. El tono amenazador y trágico del cruel Herodes, el estilo solemne y sabio del anciano Samuel, el lisonjero y altivo de Doris, contrastan con las tonterías bufonescas del pastor bobo. Sus intervenciones son islotes cómicos dentro del argumento de trasfondo trágico.

El pastor bobo de estas obras decimonónicas muestra el mismo carácter ambivalente que siglos atrás. No encarna solamente los vicios censurados (pereza, egoísmo, falsedad, atrevimiento), sino también ciertos valores (ingenio, bondad, fidelidad, incluso arrojo y audacia al engañar al mismísimo Herodes, fingiendo estar borracho). No es este el lugar para profundizar en la comicidad del pastor en el teatro entre los siglos XV y XVII, a lo que se han dedicado notables estudios. Pero sí es necesario recalcar que, en el teatro navideño decimonónico, al igual como ocurría en aquellas obras en las que se inspira, el pastor no solo es sujeto de comicidad pasiva, con tonterías y ridiculeces que provocan la carcajada a costa suya, sino también sujeto activo de la burla. El pastor de las farsas navideñas adopta las mismas características caricaturescas de la comedia profana: es dormilón, perezoso, dado a la comida y al vino, comportamientos todos que, más allá de los pecados de acidia y gula, sintonizan con la representación carnavalesca del cuerpo. Junto a las libertades corporales, están también las verbales, representadas en locuacidad, procacidad zafia, gusto por las porfías y los insultos, cierta irreverencia e incluso algunos toques de erotismo más o menos chabacano, como el tomar a la Virgen como moza que cortejar. Con esas características, el pastor muestra a veces el lado placentero de la vida, aun cuando sea bajo el prisma de lo grotesco. Como sujeto pasivo de la risa aparece como bobo, supersticioso, ignorante e inocente, capaz de creerse cualquier cosa. Cobarde o fanfarrón, el pastor provoca la risa a su costa. Pero en el transcurso de la obra, esos mismos bobos pueden tornarse ingeniosos hombres que burlan el poder de los malvados. La estupidez y la astucia son las dos caras de un personaje ambiguo que desde el bobo pastoril clásico, pasará al bobo gracioso de los entremeses (tipo Juan Rana), hasta llegar a diferentes géneros populares en que aparece ora Juan el Tonto, ora Juan el Listo (Cazal, 1994: 10).

DIDACTISMO Y HUMOR: LO JOCOSERIO

No hay duda del carácter didáctico-piadoso de estas obras religiosas navideñas, como tampoco que recurren a antiguas claves del humor pastoril. Se trata de un *prodesse et delectare* que en el teatro navideño tiene unas específicas

[222] Pastores: —"¡fuera! ¡fuera!" (*le dan de palos*).

características que se arrastran a través de los siglos. El castigo ejemplar al pecador es tópico recurrente en sermones, catecismos y obras piadosas. El malvado será más dichoso al ser castigado —enseña Severino Boecio— no solo porque así puede corregirse, sino porque la pena es proporcional a su culpa, y la justicia le reporta algún bien[223]. La idea será repetida desde Santo Tomás hasta la actualidad, pasando por obras muchas veces reeditadas como el *Precio de la Divina Gracia* de Nieremberg (1636). Pero ese castigo puede infligirse de múltiples maneras, diversidad que ha plasmado la pintura, el ritual y el teatro, desde las escenas más cruentas de mujeres pecaminosas colgadas de sus pezones o inimaginables tormentos en el purgatorio, hasta la tradición que se ríe del diablo, ridiculizando incluso sus poderes o mostrándole como un bufón[224].

No pocas veces, como es aquí el caso, ambas tradiciones —la horrible y la burlesca— se han entrelazado. Con la intención de disuadir a los pecadores, pero con la obligación de hacer el teatro deleitable, el diablo y los demonios pueden aparecer como personajes terribles ("una cabeza monstruosa arrojando fuego por la boca", según consta en la didascalia de la zarzuela analizada), aunque sus comportamientos inciten más a la risa que al terror: como el "baile de diablos" de esta obra o la paliza que se propina a los dos judíos avaros. La naturaleza bifronte del mal —ora hay que temerle, ora no hay que tomarle en serio, pues nada puede contra el bien— pervive, como vemos, en el teatro religioso de finales del siglo XIX. En el siglo XVI no solo la dramaturgia ritual o la iconografía al estilo del Bosco, sino sobre todo en la literatura —en comedias, autos sacramentales, cuentecillos, novelas— se hace presente esta faceta humorística al modo del *Diablo cojuelo*. En el XVIII y XIX la comedia de Magia abusará tanto de los temas diabólicos que logrará una auténtica banalización del diablo. Se produce así, como ha señalado Caro Baroja (1985: 90), un relajamiento, como consecuencia del exceso de familiaridad del demonio, y de tanto texto que inspira la posibilidad de burlarse del demonio impunemente.

Fueron legión los autores —laicos y religiosos— que en la segunda mitad del siglo XIX escribieron este tipo de dramas religiosos para ser representados en Navidad o Reyes, y es generalizado tanto el ánimo educativo, como la vocación jocosa para divertir a través de diálogos dramáticos, comedias, zarzuelas y otros géneros que se prestaban a esa mezcolanza. Un último ejemplo será útil para comprender el ánimo didáctico y recreativo de estas obras. El jesuita extremeño Vicente Gómez-Bravo escribía *Los ladrones de Belén* en 1893[225], para proporcionar

[223] "Los malos, cuando son castigados, tienen anejo algún bien, que es la pena que padecen, la cual es buena por razón de que es justicia; y en los mismos malos, cuando carecen de castigo, está algún otro mal de más a más, el cual es la privación de pena: por lo cual más desdichados son los pecadores cuando sin hacer justicia en ellos están privados de pena, que cuando con justo castigo son afligidos" (Lib. 4, Cons., cap. 12).

[224] Véase T. Ferrer Valls, "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español" (1989) y J. P. Wickersham Crawford, "The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious Drama before Lope de Vega" (1910).

[225] Recopilado después junto a otras poesías y obras dramáticas navideñas en *Noche-Buena en Familia.*

"un rato de lectura o representación sencilla y piadosa, con que puedas amenizar en el seno de tu familia las tertulias de Navidad", deseando que "si mis poesías consiguieren divertirte santamente, siquiera por una noche, han cumplido con su objeto" (1901: 6). Los personajes y las acciones burlescas, intercaladas entre las piadosas, no contradecían la *diversión santa* en Navidad. Tres son *Los ladrones de Belén*, que entablan un diálogo dramático en una cueva, en tiempos de la matanza de los Inocentes. Dimas y Gestas son el buen y el mal ladrón respectivamente, según la tradición apócrifa que puso nombres a los que acompañaron a Jesús en la Pasión. Mientras el primero, conmovido por su encuentro con María, San José y el Niño, se arrepiente y se vuelve bondadoso, el despiadado Gestas no duda en robar y asesinar sin escrúpulos a gentes indefensas: niños, mujeres, sin querer detenerse siquiera ante la Sagrada Familia. El tercer ladrón es un sevillano pícaro y guasón —Simón—, que con acento andaluz[226], se jacta de sus fechorías, desde su primer timo hasta el birlarle al propio Herodes "catorse talentos" (18). Si Dimas se lamenta solemne, "en serio", como dice la didascalia, de la matanza de los Inocentes, el ladrón cómico da la réplica relajada:

Simón: Que el maldito de Herodes
jase un gazpacho é chiquiyos.

Dimas: ¡Cómo! ¿Los está matando?

Simón: Y sin dejar uno vivo:
a toitos los cachetea.
Se ha empeñao en que ha nasío
un nene que diz que aspira
a timarle el señorío,
y pa que no se lo time
se lo quiere enguyir vivo. (19)

La narración jocosa que hace el apicarado ladrón andaluz de todos sus golpes conforman un anecdotario en clave de chascarrillos, cuya única intención es la de suscitar la risa. Como en ciertos pastores bobos, su comicidad es activa, es decir, el público se ríe *con* ellos, pues en el fondo muestra una picaresca ingeniosa simpática al espectador. Simón consigue beber vino de balde engañando a la posadera a la que da el cambiazo de una tinaja de agua, que él trae, para llevarse una de vino llena; se marcha sin pagar con sus camaradas, pues tras fingir todos que quieren pagar, convencen a la posadera para que ella misma,

Poesías y diálogos propios de Navidad, segunda edición (Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales, 1901). Por esta edición cito.

[226] Y eso que Barbieri (2006: 56) pensaba que "las andaluzadas iban de capa caída".

jugando a la gallina ciega, señale, cogiendo a uno, quién debe ser el agraciado, lo que aprovechan para coger las de Villadiego y desaparecer. Estas y otras ingeniosas tretas, unido al desparpajo y aun la bravuconería del andaluz, le convierten en un personaje gracioso, máxime cuando sin achicarse hace huir al malvado Gestas (43), amenazándole con su habitual lenguaje chusco.

Simón: ¡Si espatarro el limpiadientes!
(*Saca la navaja*)
Te engilo como á un borrego!
… (*Gestas se escapa y sale precipitadamente*)

Es el tipo desvergonzado, pero que al contacto con el Bien, se muestra sincero y presto a enmendarse. "Yo estoy medio conmovío… / en cuanto tenga dinero / he de hacer por convertirme" (41), dice en un último exhorto, con el cual se acaba la obra. Es *Los ladrones de Belén* pieza escrita para aficionados, que la representarían en funciones más o menos domésticas durante las Pascuas, pero hecha con las mismas hebras con que se escribían piezas de mayor calado, puestas en escena en las salas de teatro.

El autor dramático de finales del siglo XIX —fuera de zarzuelas, comedias o breves diálogos dramáticos— sabía que el público que asistía a sus obras navideñas esperaba la presencia de lo jocoso y cómico, y muy especialmente la mezcla sagrado-profana que era consustancial a estas obras desde antiguo. El mismo autor (José Felis) escribía comedias y zarzuelas de trasfondo piadoso, en las que no se permitía estas licencias[227], pero en las navideñas no olvida ni al pastor cómico ni las escenas en que los malvados reciben una buena tunda de palos. Naturalmente hay diferencias notables con respecto a las comedias navideñas de los siglos XV a XVII, que ya se han sugerido. Así, el humor es menos atrevido, sin el lenguaje chocarrero que caracteriza a veces el sayagués. El pastor soez e irreverente, que incluso se burla de religiosos y teólogos, con quienes mantiene disparatados debates, se trasmuta en las obras decimonónicas en un tipo más atemperado, que si conserva el espíritu jocoso del bobo, es mucho menos deslenguado y satírico que el de las comedias clásicas. La vena erótica, escatológica y libertina, y en general las licencias burlescas para comentar dogmas cristianos, han desaparecido en gran medida. A finales del siglo XIX quedaban lejos la ambivalencia de las manifestaciones grotescas y la visión erasmista sobre la locura. Las prácticas festivas carnavalescas —que jugaban a ponerlo todo patas arriba entre Navidad y Reyes— se habían atenuado bastante

[227] Por ejemplo, *Verdadera manera de divertirse. Juguete cómico en un acto para niñas*, por el P. José Felis, de las Escuelas Pías, música de D. Federico Vela (Valencia: Tipografia Moderna, a cargo de M. Gimeno, 1905). Puede verse también *La murmuración. Zarzuela en un acto* por el P. José Felis, de las Escuelas Pías, música de D. José Planas (Valencia: Tipografia Moderna, a cargo de M. Gimeno, 1905).

en la ciudad, pero pervivían en contextos rústicos. Fue, sobre todo, en los pueblos y las aldeas donde continuó representándose un tipo de teatro navideño, centrado en la Adoración de los pastores, donde las bufonadas del pastor bobo, los palos, las fustigaciones y las licencias carnavaleras siguieron compaginándose con el sentido devoto del misterio navideño.

EL TEATRO NAVIDEÑO BURLESCO DE MUJERES

Ni fueron solo hombres, ni en exclusividad vinculados a la Iglesia (sacerdotes y frailes), los autores de dramas navideños jocoserios. Ya he citado el drama sacro de Enriqueta Lozano titulado *Dios es el rey de los reyes*, compuesto en 1852. La fiebre dramatúrgica de finales del siglo permitió que muchas más mujeres escribieran obras de teatro, en algunos casos de trasfondo moralista y religioso, habida cuenta del ámbito familiar y piadoso en las que sí se les permitía que se desenvolvieran. En 1893 da a la imprenta Adelaida Muñiz y Más *La huida a Egipto* y *El nacimiento del Hijo de Dios*. Mercedes Velilla y Rodríguez publicaba en Barcelona una pieza corta, *¡Noche Buena!* (1895). Y un año más tarde escribía Isabel Creix Martínez en Sevilla *La adoración de los reyes* (1896) para ser representada por niños. No faltaban monjas, algunas de ellas muy prolíficas, que publicaban comedias y diálogos navideños moralistas para ser puestos en escena bien por las propias religiosas, bien por niñas de colegios. Así, por ejemplo, *Una Noche-Buena*[228], comedia de sor F. G. L. —así firma—, religiosa del convento de Dominicas de Santa Rosa de Zaragoza, publicada en Zaragoza en 1890.

A pesar del signo conservador y tradicionalista con que está escrita la mayoría de estas piezas navideñas, casi nunca falta el elemento costumbrista y pocas veces la comicidad explícita. Es el caso —por profundizar en un solo ejemplo— de Adelaida Muñiz y Más (m. 1906), autora de más de una docena de obras dramáticas que se publicaron y representaron en Madrid entre los años 1892 y 1898. Entre ellas hay dramas de honor (*Mancha heredada*), comedias paródicas y satíricas contra la clase media (*La herencia de Tenorio*), teatro social (*El pilluelo de Madrid* o *Los hijos del pueblo*), arengas patrióticas (*Roja y gualda*), monólogos dramáticos (*Ilusión y desengaño*) y dramas sacros navideños, lo que es significativo para comprender la variedad de géneros a los que estaban acostumbrados los autores de dramas religiosos navideños. *El nacimiento del Hijo de Dios* o *La adoración de los Santos Reyes*, escrita en colaboración con José de la Cuesta y música de T. F. Grajal, fue representada en el Teatro del Príncipe Alfonso una Nochebuena de 1892, y se publicó poco después. La espectacular puesta en escena, con un reparto numeroso y un vestuario lujoso[229], era muy

[228] Esta está ambientada en un castillo feudal de Aragón durante la noche de Navidad de 1096. Es comedia en un prólogo, tres actos y cinco cuadros y en verso (F.G.L., 1890).

[229] El arcángel Gabriel —según dice la propia autora— debía llevar mallas de carne, calzadillo blanco, de

esperada por el público, que asumía lo excepcional del evento. La obra de Muñiz tiene todos los ingredientes del drama religioso navideño: multitud de escenas que se suceden vertiginosamente hasta un número de 53, situaciones y diálogos cómicos, peleas entre los pastores, protagonismo del pastor bobo o gracioso, diablos cantarines y aun escenas audaces, como la protagonizada por Bato, el pastor rico y odioso, que se pregunta si María estará enamorada de él, a lo que su amigo Julepe responde: "Ya veras tú cómo cambia / cuando tu vara florezca" (I, iv, 1)[230].

En definitiva, si el trasfondo devoto y familiar alentaba a que las mujeres —laicas y religiosas— escribieran y vieran representar sus dramas navideños, las licencias cómicas de las Pascuas, que se habían convertido ya en constitutivas del género teatral en esas fechas, permitían el uso más o menos convencional de un humor no por estereotipado menos esperado por el público.

TEATRO POPULAR Y FESTIVO

No solo en las salas de teatro se representaban piezas navideñas: también en la calle, en las casas particulares, en las iglesias. Se llaman *pastoradas* o *corderadas* a los autos navideños populares, generalmente de un solo acto, representados en las iglesias en Nochebuena, con un texto dialogado en que se desarrolla el motivo de la Anunciación ante los pastores, las dudas de estos y su posterior viaje a Belén para ofrecer la cordera y otros presentes. Aunque siguen los tópicos del teatro navideño de los siglos XV a XVII, la mayoría de las pastoradas conservadas hoy son de siglos posteriores (entre los siglos XVII y XIX). De algunas conocemos incluso su autor. Es el caso, por ejemplo, de las dos pastoradas del poeta rural leonés Julián Escudero (1815-1898), natural de Audanzas del Valle, en el partido judicial de la Bañeza (Díaz y Ponga, 1988: 67). El cotejo de estas obras demuestran que pastoradas, zarzuelas, diálogos, comedias navideñas repiten los motivos jocoserios y hubieron de influirse mutuamente en un tiempo de desarrollo tanto del teatro profesional, como del aficionado. Los celos de san José, el pastor dormilón e incrédulo que prefiere seguir durmiendo después de la Anunciación del ángel o el que solamente piensa en llenar el estómago son solo unos ejemplos de episodios y arquetipos, repetidos en los diferentes géneros decimonónicos, y en los que —como en los autos más clásicos— cabía al mismo tiempo un mensaje adoctrinador y el solaz de los espectadores. Si el mayoral de Juan del Encina reprende la obsesión pantagruélica del pastor ("No penséis ahitaros / que no es cosa de comer"), los pastores de las corderadas siempre quieren "hacer unas migajuelas / bien componidas con

lujo, peto y faldetas blancos, con adornos dorados, alas blancas, cintillo dorado y un cinturón blanco y dorado (Muñiz, 1893: 8).

[230] Véase Gies (1996: 304).

sebo"[231], tópico que aparece también en villancicos cultos como los de Rodrigo de Reinosa ("más vale que comer migas / ver cantar unos garçones", Cabrales, 1980: 137) o en las zarzuelas y comedias que hemos analizado páginas atrás. Si en la zarzuela *El nacimiento del Niño Dios*, el pastor bobo se contrapone al sabio mayoral Roboam, en las pastoradas es igualmente frecuente que el Mayoral (también llamado Rabadán) sea el hombre bueno, al que se le aparece el ángel cuando guarda el rebaño, en contraposición al zagal (Zagalín, Zagaleto, Zagalejo), el chico de los recados, obligado a hacer las migas, aunque no las coma, pero también el que asume el papel contestatario, burlón: "Déjame dormir, Rabadán, / déjame de chichiribeos"[232]. Este se funde muchas veces con otros pastores burlescos, de larga raigambre navideña: Pascual, Blas, Antón o Juan Lorenzo[233], sin que falten apelativos chuscos, como Macarrón, que recuerda al socarrón y aun al *zaharrón*, personaje carnavalesco que aún hace de las suyas en muchas fiestas invernales hoy en día. Como en las zarzuelas navideñas analizadas, ellos son los auténticos protagonistas. La Virgen, San José, las zagalas, incluso un cura que a veces era representado por el propio sacerdote en la iglesia, son personajes secundarios.

La alternancia de episodios, escenas y personajes serios, solemnes, sagrados, con los burlescos es el santo y seña del teatro religioso navideño. La estructura fija la da la conocida secuencia de Anunciación, dudas de los pastores y Adoración. El elemento imprevisto radica en la subversión del zagal, así como en las sandeces ridículas del resto de pastores. La gracia de la obra se basa en la alternancia de momentos o cuadros solemnes, piadosos, en que prima el orden y la devoción, con otros basados en los diálogos chusqueros, las bromas y la risa que provocan la zafiedad y rudeza de los pastores. Es la misma lógica que rige en las zarzuelas y las comedias navideñas analizadas. En la pastorada que se interpreta en Laguna de Negrillos —por centrarme en un ejemplo—, aparte de que el Zagal se burle de las *espantojadas* del Mayoral y le moteje de "majadero", "cabeza de apóstol" o "engaña pastores", en sus maldicencias incluye localismos que a buen seguro arrastran a los espectadores: "Hasta me dan ganas de sacudirte un cachazo, porque tengo peor genio que la oveja del tío Pericote" (Díaz y Alonso, 1983: 98). Tal es el genio también del andaluz bravucón en *Los ladrones de Belén*, que no se achica ante el malvado Gestas (Gómez Bravo, 1901: 42):

Simón: Si das un paso adelante

[231] Corderada de Villabraz (Díaz y Ponga, 1983: 31).

[232] Corderada de Valverde (Díaz y Ponga, 1983: 31).

[233] El nombre de muchos de los protagonistas de los villancicos y los autos navideños sugería ya al público su carácter cómico, igual que el Padre Isla (1995: 236) da satíricamente nombres de semántica jocosa para burlarse de los eruditos locales de la provincia de Campos en León, entre los que cita a Antón Borrego, Blas Chamorro, Domingo Ovejero y Pascual Cebollón, uniendo a los nombres connotados con la tontería, apellidos que remiten al mundo pastoril y campesino.

no respondo é tu pellejo,
pardiez, que de un puñetazo
te destampano los sesos!
¡Por vida é la sota é bastos!

Si los protagonistas de la misma pastorada de Laguna de Negrillos motejan a los taberneros de aguar el vino, a la par que se ensalza a los mesoneros que "parlan poco y hacen mucho", el escarnio de los taberneros estafadores es tópico que se vuelve a repetir en la zarzuela *La Adoración de los Santos Reyes*, donde el bobo Gedeón sugiere a Herodes que ahorque a los taberneros que "venden el vino aguado". El dormir, comer y beber, el holgar en general, incluso el jugar, cantar y danzar se contraponen siempre a la espiritualidad del misterio navideño:

Tienes razón, Juan Lorenzo,
pues, como dice el adagio,
"de la panza sale la danza";
después de comer y beber bien
ya podemos echar una *bailá* al niño
en llegando allá en Belén.[234]

Ahí surge la risa navideña; en el contraste entre las necesidades y pasiones mundanas, profanas —nunca colmadas entre campesinos, pastores y otros miembros de las clases populares—, y la obligatoriedad de la devoción, la exaltación inmaterial, el dejarlo todo para adorar al Niño. Con botas de vino y escudriñando el zurrón entran en la iglesia los pastores de estos autos navideños populares[235], y en algunas pastoradas, incluso en el ofrecimiento al Niño dan un *botello* de "buen vino que alegra el cerebro"[236]. Supone un costraste frente a la devoción pía del resto de personajes, al igual que el simplón Batillo de *Los pastores de la Judea* ha de decir su broma boba mientras ofrece al Niño un cordero (Gras y Elías, 1901: 28). En ocasiones, la final reconducción del pastor irreverente desvela el carácter pedagógico de la obra. Y sin embargo es igualmente frecuente el entretenimiento y la carcajada buscada descaradamente, sin otra razón que la del puro recreo en unas fechas propicias para algún tipo de licencias con lo sagrado.

Aún hay otros tópicos, cuyo comentario dejamos para mejor ocasión, que se repiten en autos pastoriles, comedias navideñas, diálogos, zarzuelas y otros juguetes cómicos. Así la burla misógina y las disputas entre sexos, que jalonan

[234] Auto de Pastores de Villamarco (Díaz y Alonso, 1983: 158).
[235] Auto de Pastores de Rucayo (Díaz y Alonso, 1983: 166).
[236] Auto de Pastores de Terradillos de Templarios (Díaz y Alonso, 1983: 151).

por ejemplo la zarzuela *El nacimiento del Niño Dios*, de José Felis[237]. Como tampoco faltan en las propias pastoradas representadas en las iglesias los palos y las fustigaciones, escarnio que reciben no ya los personajes de la obra que encarnan el Mal, sino los propios espectadores, especialmente las mujeres presentes[238]. Esta diversión carnavalera —la de dar palos, correr para no recibir o simplemente ver cómo otros lo hacen— era escenificada en el siglo XIX por el teatro navideño, con el mismo sentido híbrido entre la intención ritual de espantar el mal y el mero regocijo por comportamientos alborotadores, que el que aún pervive en ciertas fiestas y rituales navideños, en que las fustigaciones y cascaborrazos que dan y a la vez reciben ciertos personajes grotescos y risibles, son la sal y pimienta con que se despide el año[239].

A medio camino entre el teatro, el ritual y la fiesta, están también algunos diálogos escenificados por parte de cuadrillas itinerantes que salían —y aún lo hacen en algunos lugares—, pidiendo el aguinaldo por las casas. Es el caso del llamado *Retablo de los Ángeles* de Obejo (Córdoba), recuperado en el pueblo hace algunos años, y que estaba extendido en otros pueblos en el siglo XIX. Allí cada Nochebuena una comitiva formada por dos ángeles, San Gabriel, San Miguel, Lucifer y un *mochilero*, anuncia de puerta en puerta, y representa en el interior de las casas, un breve diálogo con el asunto de la Anunciación del Nacimiento por parte de dos ángeles y la lucha entre el diablo y los dos arcángeles. Como en las piezas decimonónicas representadas en las salas de teatro que hemos visto, aquí no falta ni Lucifer, vestido con pieles, cornamenta y arrastrando cadenas, ni la intervención del personaje gracioso: el *mochilero*, que alforja al hombro, pide los donativos en forma de dinero, viandas o vino, necesarios para llegar hasta el portal de Belén[240].

Existieron aún otras formas parateatrales navideñas, cuya relación con el teatro religioso navideño no es posible tratar aquí: títeres, teatrillos mecánicos y de marionetas y figuras, como los que se instalaron en Madrid durante la Navidad

---

[237] En el tercer acto, el pastor Elicier se burla de las pastoras, explicando que el César romano está pidiendo los nombres de las mujeres "para cortarles la lengua / por habladoras", a lo cual replica Rebeca que estas se ven obligadas a hablar tanto cuando ven "que están de brazos cruzados / o gimen cual mujercillas, / los pastores esforzados, / al verse ante los soldados / que saquean nuestras villas".

[238] Por poner un solo ejemplo, la discusión entre el zagal y el mayoral del auto de pastores de Ribera de la Polvorosa finaliza así: "Zagal: —¿Qué comida traes aquí? / Yo nada puedo encontrar; / lo que tú te has llenado la panza / y a mí me has hecho ayunar (rompe el puchero). Mayoral: —¿Por qué rompiste el puchero? / Los cascos, *vela* aquí están; / Dame pronto de la bota / y márchate para atrás. // Mujeres, después de estar advertidas / de los años anteriores / nada saco en consecuencia, / cada vez me sois peores. // Míralas cómo se mueven, / mira qué quietas están; / si no hacéis caso del cayado / os daré con el fardel / aunque se me *arrame* el caldo (Y empieza a dar fardelazos)".

[239] Los cascaborras e inocentes de Puebla de Don Fadrique (Granada) son un buen ejemplo. Véase cap. I.

[240] "Buenas noches caballeros. / Entre Miguel y Parranda / han tenido buena historia. / Mas, pronto llegó Miguel / y se llevó la victoria. / Yo también quisiera llevarme / para mis compañeros limosna: / estas alforjas llenas de pan, / lomo, chorizo, jamón… / y dinero sin contar; / y esta bota llena de vino / para pasar el camino / hasta llegar al portal / donde nació el Rey Divino."

de 1846, que no diferirían mucho de los más conocidos como el *Belem de Tirisiti* de Alcoy o *La Tía Norica* en Cádiz[241], en los que se mezclaba las escenas religiosas, el costumbrismo y el humor.

TIEMPO DE BURLAS: LA NAVIDAD DECIMONÓNICA, CONTEXTO DEL TEATRO JOCOSERIO

Se quejaba el autor de una *Crónica de Navidad* publicada un 22 de diciembre de 1900 en *La Ilustración Española y Americana* que las fiestas navideñas de hacía un siglo (en 1800) eran "más ruidosas" habida cuenta de que, "si la población ha crecido en doble y mitad, faltan casi todas las comunidades de frailes y se han derribado o convertido en edificios públicos sus conventos" (Anónimo, 1900: 357). Después de lamentar la extinción de los conventos de las diferentes órdenes, exclama: "¡Calcúlese cuántas misas del gallo se celebrarían en Madrid!" (*ibid.* 357). Efectivamente, a finales del siglo XIX había pasado la época en que los conventos e iglesias de las grandes ciudades albergaban representaciones teatrales, villancicos, diálogos dramáticos, en los que se mezclaba lo jocoso con lo solemne. Estas diversiones navideñas, que merecieron incluso en ocasiones la persecución de la propia Inquisición[242], tuvieron su apogeo en el siglo XVII, donde la burla ingeniosa y la mezcolanza sagrado-profana constituyeron una auténtica moda en ciertos géneros literarios. Semejante registro perduró en muchas representaciones teatrales religiosas hasta el XVIII, donde los personajes que interpretaban a los zagales y los pastores protagonizaban escenas graciosas para que —como dice uno de estos villancicos— "un juego se forme / de chistes vulgares, / que en trage de burlas, / misterios enlazen"[243]. Bastará citar aquí las diatribas de José Mariano Beristain, para comprender la pervivencia de la tradición parateatral de los villancicos burlescos a finales del XVIII.

> ¿Y cómo estamos nosotros en el año de 1787 uno de los más ilustrados o luminosos de nuestro siglo? ¿Hemos desterrado de nuestro Parnaso aquella chusma de versificadores bufones que inducían en el templo de Dios de majestad inefable los profanos conceptos y chistes insulsos que los gentiles no hubieran oído sin ira en los Fanos torpes de sus inmundas deidades? ¿Cómo celebramos hoy la Encarnación y el Nacimiento admirables del Hijo de Dios vivo? ¿Todavía halla nuestra

[241] Véase las obras de Francisco Porras (1981) o Carlos Luis Aladro (1976).

[242] La Inquisición intervino en 1663, espoleada por los villancicos licenciosos que cantaban las monjas de la Capilla Real de las Descalzas. El documento inquisitorial denuncia que tales prácticas son especialmente frecuentes en los conventos de religiosas y durante las fiestas de Navidad y Reyes. Paz y Meliá (1964: x-xi) reproduce parcialmente el citado auto inquisitorial.

[243] Villancico cantado en la iglesia de Toledo en 1708 (Bravo-Villasante, 1978: 206).

> consideración devota en el portal glorioso de Belén al tosco y grosero Pascual, al malicioso y juglar Bato, al atrevido y desvergonzado Antón? ¡Ah! Allí están llenando de estiércol las pajas limpias donde está reclinado el Niño Jesús, atormentando los castos y delicados oídos de su Purísima Madre y del casto esposo Joseph; e irritando a las bestias del establo, que obsequian con su silencio a aquellos Santos huéspedes más dignamente que los pastores charlatanes con sus coplas (Beristain, 1978: 472).

No hablaba el autor del *Diario Pinciano* de las fiestas de locos medievales, sino de los villancicos que se seguían demandando en su época:

> Diré lo que he visto. Se han impreso en esta ciudad tres juegos de villancicos para la Nochebuena de este año. Los unos para la catedral de Osma, los otros para la de León, y los últimos para la de Valladolid. Hay en ellos buenas cosas, no hay duda; pero las hay también de aquellas que el mencionado Feijoo llama compuestas al genio burlesco, como si las cosas de Dios fuesen de Entremés. Un *titilimundi* en los hombros de un francés, a quien saludan los pastores con los decentes y urbanos nombres de animal y pollino, se habrá representado en el coro de la catedral de Osma (*ibid.* 472).

Años después de las censuras de la Inquisición, se seguían representando *titilimundis* y diálogos de pastores burlescos, con nombres arquetípicos —Antón, Pascual— que el pueblo enseguida reconocía. Con todo, durante los siglos XVIII y XIX el *gerundismo festivo* fue perdiendo fuelle al mismo ritmo que la Iglesia veía resquebrajarse ante el civilismo ilustrado, máxime después de la exclaustración, hito que modificó sustancialmente las costumbres religiosas populares, especialmente en las ciudades. Mientras en las grandes urbes las iglesias fueron dejando poco a poco unas representaciones con secular fama de chocarreras, en los pueblos pervivieron los autos navideños, los diálogos escenificados, los sainetes y otras piezas. En gran medida, las salas de teatro absorbieron aquellas antiguas funciones cómicas en las iglesias. Si el ambiente jocoso no había cesado en las calles y plazas de las grandes ciudades, no es de extrañar que el teatro cómico navideño no se extinguiera: más bien se recondujo parcialmente hacia espacios profanos, una vez la Iglesia perdió la capacidad y el interés en llevar la batuta de estas escenificaciones ambiguas. Y es que la concepción según la cual la Navidad abría un período de licencias que en algunos casos no concluía hasta el Carnaval, perduró a lo largo de todo el siglo XIX. Sobre todo en las provincias y en ambientes rústicos hay innumerables ejemplos etnográficos que así lo avalan.

Se hacen eco de ello las novelas costumbristas[244], los relatos de viajeros extranjeros[245] o los artículos periodísticos de algunos folcloristas, como Benito Más y Prat[246].

Las parrandas y mascaradas de Pascua no se circunscribían solo a los rústicos, sino que también se daban en pleno centro de Madrid. La descripción que hace el poeta Martínez Villergas en una miscelánea que salió en 1847 bajo el título de *Album de Momo*, es sintomática de una época que se debate entre el costumbrismo romántico y el desdén postilustrado para con las prácticas festivas populares.

> Efectivamente, hay en Madrid, en el pueblo más culto de España, costumbres tan ridículas y chocarreras que harían poco favor a la aldea más miserable y atrasada. Una de las escenas grotescas que no ha podido destruir la ilustración es la que se ofrece en la llamada noche de Reyes. Vayan ustedes a la Puerta del Sol y verán lo que es bueno y barato; desde lejos se siente un gran ruido de cencerros y zambombas que parece que va a pasar una procesión de demonios, y lo que pasa es un gallego cargado con una enorme escalera, acompañado por una multitud de granujas que le van alumbrando con sendas hachas de viento. Otros le dan una música infernal de cencerros, y trayendo y llevando al inocente que lleva la carga de aquí para allá y de allá para acá, atraviesan la población en medio de las carcajadas y silbidos de la multitud (Villergas, 1847: 464-465).

La descripción de Villergas se acompaña de un grabado que ilustra la escena (ilust. 16): una auténtica turba de hombres enmascarados arropan al inocente que, escalera en mano, va precedido de un personaje con enormes orejas de burro, zamarra de pieles, un cencerro en la mano derecha y un hachón en la izquierda.

---

[244] En *La Noche de Navidad*, incluida en *Escenas Montañesas*, José Mª de Pereda (1864) recrea con bastante realismo las diversiones burlescas de los marzantes, un grupo de aguilanderos que recorren las casas armando alboroto y cantando coplas elogiosas si son recompensados en su recuesta, o de escarnio si no obtienen lo deseado.

[245] El reverendo James Meyrick cuenta a mediados del siglo XIX las bromas que acostumbraban a gastar los malagueños en el día de los Inocentes, por ejemplo pedir prestado dinero a alguien con mala memoria —para que lo olvidara— así como prometérselo pagar "el próximo año, el mismo día, es decir, cuando las calendas griegas, nunca" (Meyrick, 2000: 44).

[246] Este cuenta en 1885 cómo en Écija (Sevilla), durante el día de los Inocentes salían los locos, un grupo de danzantes carnavaleros, auspiciado por la hermandad de las ánimas, bailando y cantando repetitivamente "a la danza de los locos / a la danza de los locos", costumbre que aún perdura hoy en alguna pedanía como Fuente Carretero (véase cap. I).

Ilust. 16. Noche de Reyes en Madrid, *Album de momo*, 1847.

Entre la multitud los hay que blanden o tocan unos enormes cuernos, y todos parecen gritar o cantar agitadamente. Mesonero Romanos también dedicó unas líneas a esta costumbre, lamentando la inocentada que se gastaba a los "pobres asturianos o gallegos recién venidos, cuya supuesta ignorancia les hace servir de juguete a los pilluelos de la corte, bajo el pretexto de llevarlos a esperar a los Reyes Magos" (Mesonero Romanos, 1881: 211-212). Él mismo sugería al Gobierno en 1852 que prohibiera aquella "turba vocinglera de los embromadores", el espectáculo de los "mozallones ridículamente ataviados con esteras y coronas" que irrumpían "dando aullidos, saltos y cabriolas". Y verdaderamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, estas costumbres quedarán confinadas poco a poco en los pueblos y aldeas, especialmente del norte de la Península. De hecho, según otra descripción de 1884 (Olavarría, 1888: 90-95), aquella procesión burlesca de Reyes había decaído bastante.

Censuradas por la Iglesia y por el Estado —que a veces prohibía incluso las serenatas navideñas en la calle— el espíritu de muchas de estas manifestaciones

ruidosas fue reconducido a las salas de teatro, especialmente en las ciudades, donde quedaron como el lugar donde escenificar la alegría un tanto disparatada propia de esas fechas. En este contexto cabe comprender la burla en los espectáculos teatrales navideños, en algunos de los cuales llegaron a actuar los mismos artistas que cobraban protagonismo en la calle durante las fiestas de Navidad[247]. De la interrelación y los préstamos mutuos entre el teatro navideño representado en las salas y las costumbres lúdico-festivas callejeras, así como de la tendencia a adaptar estas representaciones al gusto local, da fe la "Advertencia" que publica el autor de la "Breve representación dramática" titulada *Los Pastores de Belén*, escrita a mediados del siglo XIX, y muchas veces reeditada. En su cuarta edición, en 1902, escribe:

> Poco añadiremos á la anterior advertencia puesta al frente de la primera edición en 1847: que la idea de la segunda escena, que mediante una aparición anticipada permite hacer hablar al Dios Niño, es debida á una canción popular[248] muy repetida por Madrid en Noche Buena; que el autor no sale responsable de las modificaciones más ó menos oportunas, ensayadas ó que se ensayen en su obra al representarla, ni tampoco las rechaza en principio (J. M. Q., 1902: 4).

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO NAVIDEÑO BURLESCO

Este contexto temporal de alegría y cierta permisividad explica algunos rasgos tanto de la creación de estos textos jocoserios, como de su recepción entre los espectadores. Las funciones en las fiestas de Pascua se dirigían a divertir, cuando no a provocar la carcajada. A la representación de una zarzuela, por ejemplo, podía seguirle "un fin de fiesta propio de los días de Pascua", como anunciaba un periódico pacense con respecto a la función del 26 de diciembre de 1883 (Suárez, 1995: 483). El propio Barbieri, recordando el estreno de una zarzuela suya[249] en la noche del 24 de diciembre de 1853, en el Teatro del Circo, se sorprendía de que "el público oyó esta obra con una seriedad extraordinaria en semejantes días" (Barbieri, 2006: 108). No hay que pensar en un público disciplinado, como el que asiste hoy a los teatros, sino más bien lo contrario: silbaba, gritaba o aplaudía ruidosamente, cuando no mandaba repetir algunos pasajes o se permitía vocear alguna frase intercalándola en la obra.

[247] Por la misma época en que Benito Más y Prat escribía sobre la importancia del pandero en la misa del gallo y otras momentos festivos, algún virtuoso panderetero era contratado para actuar en el teatro, cual es el caso de un tal Tomás López, que "no solo lució su portentosa agilidad en la pandereta, sino que auxiliado por su hija hizo otras habilidades" (*La Crónica*, 18 de enero de 1874, *apud* Suárez, 1995: 616).

[248] Esta no es otra que el conocido romance, hecho villancico: "Madre, a la puerta hay un niño / más hermoso que el sol bello, / que está llorando de frío, / y el pobrecito va en cueros" (J.M.Q., 1902: 10).

[249] *Galanteos en Venecia*, que —como él mismo reconoce— tuvo una discreta recepción.

> El domingo 24 de diciembre de 1854 se estrenó *La cola del diablo*[250], que hizo mucha gracia y dio buen número de representaciones en la temporada. La canción francesa del 2º acto, la arreglé yo para orquesta por una de piano. En las representaciones de esta obra se divertía mucho el público, y lo tomaba tan a broma que hacía repetir la escena en el segundo acto, en que don Martín de Torreones da de culadas a sus dos interlocutores sobre las sillas. También se repetía 3 y 4 veces la canción francesa (Barbieri, 2006: 124)[251].

Significativa es la carta que recibía Barbieri de su madre, estando él en París, en la que aquella le tenía informado de la última zarzuela estrenada el 23 de diciembre de 1860, *El gran bandido*: "Aunque es un sainetón tiene gracia, y la gente se tendió de risa […]. Decía la gente que ésta era la obra de Pascuas en que se debe reír, y no llorar como en *La hija del pueblo*" (Barbieri, 2006: 310). *La hija del pueblo*[252] era una zarzuela, estrenada el día anterior (22 de diciembre), que no gustó al público, el cual la censuró con "buenos silbidos", no tanto —dice la madre de Barbieri en otra carta— "porque sea buena o mala, sino por lo decantada y ponderada tanto tiempo" (Barbieri, 2006: 308). Por el contrario, *El gran bandido*, representada el 23 de diciembre, era "una obra destinada a hacer reír y lo consigue", como la enjuicia un periódico de la época, destacando el aplauso del público por "los chistes y equívocos en que abunda" (Barbieri, 2006: 309). Por aquel entonces, en los días anteriores y posteriores a la Navidad se estrenaba cada día una zarzuela que, a tenor de las crónicas periodísticas, gustaban cuando entretenían y hacían reír[253]. Así se explica el éxito de las obras estrenadas en Navidad desde las primeras décadas del Teatro de la Zarzuela. "Sin ninguna pretensión el 21 [de diciembre de 1867] se estrena *Los caballeros de la tortuga*, zarzuela en tres actos de Eusebio Blasco y música de Gaztambide que hicieron una obra típica de Pascuas, parodiando situaciones culminantes de dramas conocidos, que resultó, más que zarzuela, género bufo", escribe Emilio García Carretero (2003, I: 62), el cronista del Teatro de la Zarzuela, basándose en los relatos periodísticos de la época. Dos años más tarde, "la víspera de Nochebuena [1869] por la tarde se estrena la típica obra de pascuas que logra plenamente el

[250] Zarzuela en dos actos de Cristóbal Pudrid y Martín Sánchez Allú; libreto de Luis Olana.

[251] Hay muchos otros testimonios en la misma línea. Cuenta Barbieri que *El diablo en* el poder, zarzuela con muchas alusiones políticas, fue censurada poco después de estrenarse en diciembre de 1856, principalmente por un coro, cuya letra decía: "¡hay crisis!", lo que gustaba mucho al público, que mandaba repetirlo. El gobernador de Madrid mandó suprimir dicho coro y modificar sus versos, para que la obra pudiera seguir representándose, "pero el público que ya tenía noticia de lo ocurrido, mandaba sin embargo repetir esta pieza y siempre que los coristas decían *¡hay algo!*, la gente contestaba *crisis* (Barbieri, 2006: 179).

[252] Zarzuela en dos actos de Emilio Álvarez.

[253] Véase Barbiri (2006: 310-311; 334).

objetivo para el que fue escrita: hacer reír a los espectadores" (García Carretero, 2003, I: 72)[254]. La prensa de la época da testimonio del gusto popular por las obras navideñas que divierten. Los periódicos de la capital dedicaron todo tipo de elogios en el estreno, un 21 de diciembre de 1870, a la zarzuela *El molinero de Subiza*[255], con la sola pega de haberse dado a conocer en Navidades, "fechas en las que los espectadores prefieren obras más cómicas" (García Carretero, 2006, I: 72).

Ese tiempo de licencia, que se vivía por igual en la calle como en el teatro, se cerraba al finalizar el Carnaval. En los meses de enero, febrero y marzo —dependiendo de los años— hasta el comienzo de la Cuaresma, se daban durante varios días en el Teatro de la Zarzuela bailes de máscaras. Incluso en algunas ocasiones (así, por ejemplo, en febrero de 1858) los propios miembros de la compañía, convertidos en comparsa carnavalesca, salían a la calle cantando, para atraer al público (García Carretero, 200, I: 14). Había así cierta continuidad en el clima carnavalero teatral desde Navidad hasta Carnestolendas, como demuestra el hecho de que en algunos años (como en la temporada 1860-61) el primer baile de máscara tuviera lugar en Noche Vieja, justo a las 12 de la noche. Y no era infrecuente la temporada en que la misma semana en que concluían las Pascuas con la noche de Reyes, se iniciaran los bailes de máscaras[256].

No ocurría otra cosa en las provincias. En Pontevedra, por ejemplo, la Sociedad Carnavalesca de la ciudad firmó un contrato en 1888 con el cuadro de zarzuela que actuaba en el teatro del Liceo con el objeto de organizar algunos espectáculos y conseguir fondos para las mascaradas que saldrían en Carnestolendas (Ruibal, 1997: 71). Y en todas las provincias las Pascuas llenaban los liceos y teatros de obras cómicas. ¿Cuál era la función, por ejemplo, en una Navidad de 1872 en el Teatro del Campo de San Juan (Badajoz)?: La zarzuela de Luis de Olana con título *Al fin casé a mi hija*, la conocida zarzuela bufa de Eusebio Blasco *El joven Telémaco*, y el sainete *Turris burris* (Suárez: 1995: 419). El tono ligero, incluso grotesco, de esta función triple era idóneo para el día de Navidad. Recuérdese la célebre canción de *El joven Telémaco* ("me gustan todas, me gustan todas, / me gustan todas en general") o el coro en griego macarrónico:

> Suri panta, la suri panta.
> Macatruqui de somatén.

[254] Y por el contrario: "La tarde del 24 [de diciembre de 1868] *Los envidiosos*, comedia en tres actos de Pantaleón Moreno Gil que resultó demasiado seria para un día de Nochebuena" (García Carretero, 2003, I: 67).

[255] Zarzuela en tres actos de Luis Eguilaz y partitura de Cristóbal Oudrid. Del éxito de esta zarzuela habla el que se haya representado incluso recientemente, durante el año 2008, en el teatro municipal Francisco Rabal (Pinto, Madrid).

[256] Por ejemplo, en el año 1864 los bailes de máscaras tuvieron lugar los días 9, 16, 23 y 30 de enero, y 9 y 14 de febrero.

Sun fáribun, sun faribén.
Maca trúpiten sangarinén.

Sobre *Los aguinaldos*, dice un crítico pacense, que "tuvo un éxito satisfactorio merced a los chistes de que está salpicada" (*La Crónica*, 3 de enero de 1873, *apud* Suárez: 913). En este contexto hay que situar la representación de obras navideñas costumbristas y sobre todo de las comedias, dramas y zarzuelas sacras que aquí he analizado. El ambiente jocoso de la Navidad permitía —y el público demandaba— la representación tanto de las comedias de equívocos, los *Bufos* desvergonzados[257], como del misterio navideño con aires cómicos, propios de este singular teatro religioso que rememoraba los antiguos autos.

Un último ejemplo es paradigmático de la mezcla de jocosidad y religiosidad con que se iba al teatro en Navidad. En los teatros de Vigo y Ferrol, la compañía *Fantoches Españoles* representó hasta en cinco ocasiones diferentes el melodrama bíblico *El nacimiento del hijo de Dios*, entre el 23 y el 28 de diciembre de 1885. Junto a esta obra, el público se divertía unos días con "diversos juegos y actuaciones de payasos y contorsionistas"[258], otros con bailes españoles y franceses, sainetes, comedias, y aun otras piezas religiosas navideñas como *La degollación de los inocentes*, que habían escrito los ferrolanos Feliciano Pato y Francisco Piñeiro.

La comedia, el melodrama y la zarzuela religiosa cómica irán declinando su popularidad a lo largo del siglo XX. Sin embargo, quedan aquí y allá algunas obras navideñas que siguen representándose en los pueblos. La zarzuela *Los pastores de Belén*[259], estrenada en Madrid por primera vez en 1914, aún se escenifica en algunos lugares, como en Callosa de Segura, donde se estrenó en 1928. Y no son pocos los pueblos donde todavía sigue viva esta vis comica, recreada cada Navidad en diferentes formatos ritual-teatrales, agrupados bajo la etiqueta de teatro popular[260].

REFLEXIONES FINALES

En el siglo XIX el teatro se convierte en industria y pasa a depender de la demanda del público, algo que ya se vislumbraba en el Siglo de Oro —recuérdese a Lope: "como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto" (Vega, 2006: 133)—, pero que tiene su culminación en la época de la Restauración. Por otra parte, la variedad de públicos alentó salas de teatro y obras de diferente calado que cubrían las diferenciadas demandas, cuando no eran los

[257] Naturalmente estos no se representaban solamente en Navidad.
[258] E.C.G., nº 2447, 23 de diciembre de 1885, p. 3.
[259] Letra de Laureano Peña, música de Felipe Alcántara.
[260] Véase Huet, Ch., 2006, "Panorama del teatro popular navideño en España", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3.

propios aficionados quienes se lanzaban a emular las dotes de los actores profesionales. Unos y otros dieron respuesta a la demanda de diversión jocosa y escenificación sacra del misterio navideño que constituía una auténtica tradición secular en pueblos y ciudades. Con las zarzuelas, comedias y diálogos burlescos que escenificaban el Nacimiento, la visita de los Reyes Magos o la huida a Egipto se cumplía por un lado con la lección moral obligatoria según la concepción que hasta finales del siglo pedía que el teatro fuera una "escuela de costumbres", y por otro lado se satisfacía el deseo de comicidad, risa y diversión, propio de esas fechas. El teatro musical —la zarzuela, especialmente—, con su mezcla de costumbrismo, ingenuidad, escenografía espectacular, sin olvidar la música, se erigió en uno de los géneros propicios para la Navidad, en una época en que los escritores de zarzuelas eran los mismos que abastecían los teatros populares con melodramas y dramones muy del gusto del pueblo. En esa producción masiva para consumo hay que encuadrar el teatro sacro navideño de finales del siglo XIX, sin olvidar que muchos de sus autores —así Adelaida Muñiz y Más, por ejemplo— lo mismo escribían dramas sacros navideños que sainetes satíricos.

Lo que sorprende de ese teatro sacro no es tanto que en la segunda mitad del siglo XIX aún gozaran de popularidad los tópicos y escenas derivados del antiguo *Officium Pastorum* y el *Ordo Rachelis*, con la llegada de José y María a Belén, hasta la Adoración de los pastores y los Reyes Magos, sino que se representaran con similares recursos jocoserios que fueron santo y seña del drama navideño desde las primeras obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández o Diego Sánchez de Badajoz. Naturalmente no son un calco de aquellas. La religiosidad y en general la cultura de la risa en el XIX, con sus vaivenes de estricta moralidad y reformismo, es bien distinta a la ambivalencia que impregnaba el drama religioso en los siglos XV a XVII. He puesto aquí de manifiesto la pérdida de ambigüedad y complejidad satírica, junto con el deslizamiento hacia un teatro un tanto *naif* y peregrino, apto para todos los públicos: niños, religiosos, obreros o burgueses. Por otra parte las distancias no solo residen en el género. De más está decir que como literato, José Felis no es Juan del Encina ni Lucas Fernández, aunque todos estuvieran vinculados a la Iglesia y a la música. Y sin embargo hay claros continuismos. Se ha aceptado tradicionalmente la progresiva desaparición del pastor bobo en el teatro del siglo XVII y XVIII, y su sustitución por otros personajes cómicos más complejos, como el gracioso de comedia. Los ejemplos aquí estudiados demuestran que en el siglo XIX aun perduraron, acaso recuperándose, algunos de los elementos jocosos más clásicos de nuestro teatro; no solo el pastor bobo, sino también las palizas a los malvados, el habla rústica, las porfías —verbales y en forma de agresiones— en las que llovían palos a los personajes escarnecidos, o el diablo, trivializado pero con un relevante papel en esa pedagogía cómica de larga tradición eclesiástica.

La comparación con otras formas rituales o parateatrales navideñas, desde las pastoradas a los diálogos escenificados de los aguilanderos, permite hablar de una tradición dramática común, basada en una religiosidad jocoseria, que si dio sus mejores frutos en el Renacimiento y el Barroco, siguió despertando interés en el siglo XIX. La pervivencia de una particular *temposensitividad* saturnalicia en las Pascuas explica en gran medida la continuidad de esta tradición burlesca, más allá de los géneros literarios que gustaban en una época o en otra. Al fin y al cabo —como misterio— la Navidad ha tenido siempre vocación de inmutabilidad. Acaso por ello los dramaturgos religiosos de los últimos cinco siglos hayan aceptado una fórmula dramática que —año tras año— el pueblo esperaba ver representada, del mismo modo que gustaba —y gusta— repetir cada Navidad las mismas prácticas y usos en esa rueda del eterno retorno, a la que aún, pese a todo, estamos sujetos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aladro, C. L., 1976, *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid: Editoria Nacional.

Anónimo, 1900, "Crónica de Navidad", *La Ilustración Española y Americana*, 47, Madrid, 22 dic. 1900.

Barbieri, F.A., 2006, *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela (1839-1863)*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Botrel, J. F., 1977, "El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación", *Bulletin Hispanique*, 79.

Cavia, M. de, 1892, "Los teatros. En el de la Comedia", *La Ilustración Española y Americana*, 4, 30 de enero de 1892.

Clarín, L. A., 2005, *Obras completas*, 2 vols., Madrid: RBA.

Caro Baroja, J., 1986, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid: Taurus.

Cervera, J., 1982, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.

F. G. L., religiosa del convento de Dominicas de Santa Rosa de Zaragoza, 1890, *Una Noche-Buena. Comedia en un prólogo, tres actos y cinco cuadros y en verso*, Zaragoza: Establecimiento Tipográfico de "La Derecha".

Felis, J., 1892, *El Nacimiento del Niño Dios. Zarzuela en 4 actos*, música de d. José Silvestre, segunda edición, Valencia: Librería de Pascual Aguilar, editor.

—— 1905, *Verdadera manera de divertirse. Juguete cómico en un acto para niñas*, música de D. Federico Vela, Valencia: Tipografía moderna, a cargo de M. Gimeno.

—— 1905b, *La Murmuración. Zarzuela en un acto*, música de D. José Planas, Valencia: Tipografía moderna, a cargo de M. Gimeno.

—— 1892b, *La Adoración de los Santos Reyes (Segunda parte del Nacimiento del Niño Dios). Zarzuela en un acto*, segunda edición, Valencia: Librería de Pascual Aguilar, editor.

Ferrer Valls, T., 1989, "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español",

Actas del Congreso Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento, Roma: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.
García Carretero, E., 2003, *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*, vol. I: 1856-1909, Madrid: Fundación de la Zarzuela Española.
Gies, D. T., 1996, *El Teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge: Cambridge University Press.
Gómez-Bravo, V., 1901, *Noche-Buena en familia. Poesías y diálogos propios de Navidad*, segunda edición, Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.
Gras y Elías, F., 1900, *Los Pastores de Judea. Drama original en dos cuadros y en verso*, Barcelona: Librería de Antonio J. Bastinos, editor.
Huet, Ch., 2006, "Panorama del teatro popular navideño en España", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3.
J. M. Q., 1902, *Los Pastores de Belén. Breve Representación Dramática*, Palma: Imprenta de Felipe Guasp.
López Cabrera, Mª del Mar, 1995, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Tesis Doctoral, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
Olavarría y Huarte, E., 1884, "El Folk-lore de Madrid", *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, 2.
Mesonero Romanos, R., 1881, *Tipos y caracteres*, Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
Meyrick, F., 2000, *Cartas desde Andalucía. Estancia en Málaga y viaje por Andalucía*, Málaga: Editorial Miramar.
Muñiz, A., 1893, *El nacimiento del hijo de Dios*, Madrid: Viuda de J. Ducazcal.
Nieremberg, V. P. J. E., sin fecha (1638), *Aprecio y estima de la Divina Gracia*, Madrid: Biblioteca del Apostolado de la Prensa, Tercera Serie, Tomo tercero.
Paz y Meliá, A., 1964, *Sales españolas o Agudezas del ingenio nacional*, BAE, Madrid: Atlas.
Pedraza Jiménez, F. B. y Rodríguez Cáceres, M., 1983, *Manual de literatura española*, vol. VII: *Época del Realismo*, Tafalla: Cénlit ediciones.
Pereda, J. Mª de, 1975, *Escenas montañesas*, Madrid.
Porras, F., 1981, *Titelles. Teatro popular*, Madrid: Editora Nacional.
Rubial, T., 1997, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, UNED (inédito).
Rubio Jiménez, J., 1983, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid: Playor.
—— 1988, "El teatro en el siglo XIX (1845-1900)", *Historia del Teatro en España*, vol. II, Díez Borque, J. Mª, *et al.*, Madrid: Taurus.
Suárez, Á., 1995, *La vida escénica en Badajoz, 1860-1886*, Tesis doctoral,

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, UNED (inédito).
Vega, L. de, 2006, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Cátedra.
Villergas, J. M., 1847, "Los reyes", *Album de Momo*, Madrid: Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco.
Wickersham Crawford, J. P., 1910, "The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious Drama before Lope de Vega", *Romanic Review*, 1.
Yxart, J, 1888, *El año pasado: letras y artes en Barcelona*, Barcelona: Librería Española de López.

FUENTES ORIGINALES DE PUBLICACIÓN

"Hacer el loco. Muerte, miedo y subversión en torno a la Navidad", *Actas de las VI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*, Écija: Ayuntamiento de Écija, Junta de Andalucía, Equipo Estudios Ecijanos, 2008, pp. 103-147.

"Religiosidad mojiganga. Mamarrachos y locos del Corpus", *Tarascas del Mediterráneo. De Tascarón-Arles a Granada*, Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008, pp. 33-52.

"Diversiones clericales burlescas en los siglos XIII a XVI: las misas nuevas", *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 38.1, University of Toronto, 2009, pp. 55-95.

"El pobre de San José. Devoción y burla en torno a un personaje sagrado", *Contar la Navidad*, *Actas de las Jornadas celebradas en la Universidad Pablo de Olavide* (Sevilla), diciembre 2009, Sevilla: Aconcagua editores, 2011, pp. 99-138.

"Tiempo para la burla obsceno-escatológica. Las sandingas: fiesta, sexualidad e inversión del orden en un pueblo de Andalucía", *Boletín de Literatura Oral*, 8, 2018, pp. 133-157.

"El teatro religioso navideño de la Restauración. Continuismo y adaptación de una tradición didáctico-burlesca", *Bulletin Hispanique*, 112, 2, 2010, pp. 671-716.

Alberto del Campo Tejedor
(Sevilla, 1971)
es escritor, ensayista y profesor de antropología social en la Universidad Pablo de Olavide. Se licenció en Derecho, en Filología Alemana y en Antropología Social en la Universidad de Sevilla. En esta última obtuvo el doctorado con una Tesis sobre la burla en los improvisadores poéticos de la Alpujarra. Su obra ha merecido diferentes premios nacionales e internacionales. Entre sus libros destacan:

• *El Mayo festero. Ritual y Religión en el triunfo de la primavera*
(Fundación Lara, Editorial Planeta, 2005, en coautoría con Ana Corpas).

• *Trovadores de Repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*
(Miletnio, 2006).

• *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en Occidente*
(Aconcagua, 2012).

• *Historia cultural del flamenco (1546-1910). El barbero y la guitarra*
(Almuzara, 2013, en coautoría con Rafael Cáceres).

• *Elogio de la locura sevillana. Necios, inocentes y bufones en la ciudad de la gracia (siglos XV-XIX)*
(Mitáforas, 2017; Aconcagua, 2018).

• *Maneras de Pensar. Del alma primitiva al giro ontológico*
(Universidad de Cuenca, Ecuador, 2017).

• *Burla, burlando. Las diversiones de los universitarios en el siglo XVI*
(Amarante, 2019).

• *Triple Salto Mortal. Crónica de un Suicidio*
(Onuba, 2019).

• *La infame fama del andaluz. Páginas para una historia de los caracteres nacionales*
(Almuzara, 2020).

• *Pregones y flamenco. El cante en los vendedores ambulantes andaluces*
(Athenaica, 2020, en coautoría con Rafael Cáceres).

MITÁFORAS EDITORIAL

DIRECTORES
Óscar Abenójar · José Luis Garrosa · José Manuel Pedrosa

CONSEJO EDITORIAL
José Luis Agúndez · Sergio Callau · Alberto del Campo Tejedor ·
Eva Belén Carro Carbajal · Alexandra Chereches· Xochilquetzali Cruz Martínez ·
Desirée López Bernal · Josemi Lorenzo Arribas · David Mañero Lozano ·
Francisco Molina Moreno · Laura Puerto Moro

CONSEJO ASESOR
Martín Almagro Gorbea · Susana Asensio Llamas · Xaverio Ballester ·
Luis Beltrán Almería · Margit Frenk · Gustav Henningsen · Carolina Ibor Monesma ·
María Jesús Lacarra · María Antonia Martín Zorraquino · Mariana Masera
Gabriel Medrano de Luna · Pedro Moya Maleno · José Manuel de Prada Samper
Juan José Prat · Salvador Rebés · Joaquín Rubio Tovar
Marina Sanfilippo · Jesús Suárez López ·
María Tausiet · Daniela Zizi

MITÁFORAS

COLECCIÓN DE LIBROS INDEPENDIENTES Y GRATUITOS

1

José Manuel Pedrosa

Heródoto y la soprano que cruzó el mar con el hombro tatuado

(2016)

2

José Manuel Pedrosa

Dante y Boccaccio entre brujas y caníbales: el cuento de El corazón devorado *en África y Europa*

(2016)

3

Alberto del Campo Tejedor

Elogio de la locura sevillana. Necios, inocentes y bufones en la ciudad de la Gracia

(2017)

4

Óscar Abenójar

Primer tesoro de cuentos del Atlas telliano

(2017)

5

Óscar Abenójar

Segundo tesoro de cuentos del Atlas telliano

(2017)

6

Juan José Prat Ferrer

Y la diosa cantó: anotaciones sobre el pensamiento mítico

(2017)

7

Óscar Abenójar

Tras las huellas de Don Juan por el norte de África y por la Grecia clásica

(2018)

8
Agustín Clemente Pliego
Cancionero popular
de Castellar de Santiago
(2018)

9
Xaverio Ballester
Gemelos, ciclôpes y chamanes:
tres exêgesis míticas
(2018)

10
Mohamed Abdelkefi
En busca del pájaro esmeralda
y otros cuentos tunecinos de Lela Ula
(2018)

11
José Manuel Pedrosa
El convite en el palacio de Eros:
metáfora, ironía, fórmula y posesión
(2018)

12
Agustín Clemente Pliego
Tesoros encontrados
en Castellar de Santiago y aledaños:
de la leyenda a la realidad
(2018)

13
Alberto del Campo Tejedor
El Rito y la Risa.
Ensayos sobre la burla en la religión cristiana
(2020)