

El hechizo de la Semana Santa.

Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid

ENRIQUE GAVILÁN

Caía abril nocturno sobre la ciudad. Escépticos y superiores, nos helábamos en la acera delante de la verja del Banco Castellano, entremezclados con la plebe, que apaciguaba su natural desorden al llegar el ritmo sordo de los tambores. Sobre las cabezas de la multitud apretujada, el grito seco del cornetín desataba la algarrabía desgarrada de las cornetas que sustentaba el balanceo de los estandartes, ribetes de oro, sangre en el verde, morado, negro. Contra el cielo brechtiano declamaban las imágenes el escorzo de sus brazos ampulosos, torsos dislocados, los quiebros de las vestiduras, bocas entreabiertas, ojos melodramáticos avivados por el relumbre de los faroles, que agrandaban las sombras oscilantes en las encarnaduras. Cristalizadas en el instante cumbre de intensidad, las figuras de la escena recuperaban el prestigio misterioso de la infancia, la enigmática seducción de los relatos de pasión y muerte enquistados en la memoria colectiva. Qué listos son los curas, cuchicheaba Juanma, mira, mira, fíjate bien, y dicen que el contrapicado lo inventó Orson Welles, y esto cómo se llama, ¿eh? Y guiñaba y sonreía.

Aurelio Rodríguez, *Seréis como dioses*

Deseo empezar expresando mi gratitud a la Görres Gesellschaft y al profesor Arnold Zingerle por la invitación a participar en este congreso.

Quisiera decir unas palabras sobre lo que representa para mi este acto. La Semana Santa de Valladolid es una parte esencial de mi biografía. Algunos de mis recuerdos más intensos tienen la luz, los colores y el ritmo de la Semana Santa. Seguramente el modo en que percibo el arte, la música, la literatura, y sobre todo el teatro está marcado por mi experiencia infantil de las procesiones, por la fascinación y el miedo que producía en un niño ese espectáculo. Hablar de ellas, intentar explicarlas, es casi como explicarme a mi mismo. Pero hacerlo en Bamberg tiene un significado particular. En la catedral está enterrado Enrique II, cuyo nombre constituye una parte de mi identidad, no solo porque me llame Enrique, sino porque también mi padre y mi abuelo se llamaban así. Para esos otros Enriques las procesiones fueron quizás aun más importantes que

para mí. Hablar en Bamberg de la Semana Santa de Valladolid es un modo de pagar una deuda, de invocar un espíritu, de completar un círculo.

Introducción: Semana Santa en España

A diferencia de lo que ocurre en otros países en los que la Pascua ocupa un lugar más destacado, en España la celebración se centra menos en la conmemoración de la resurrección de Cristo que en la de su pasión. En algunos lugares las procesiones constituyen los principales fastos locales, elemento esencial de la identidad de ciudades como Sevilla, Zamora, Cuenca o Valladolid.



A diferencia de la uniformidad litúrgica, la variedad de los modos de celebración de la Semana Santa en la calle, patrocinados u organizados directamente por la iglesia católica, es de una riqueza extraordinaria: representaciones de teatro popular con actores aficionados, crucifixiones en efigie de cristos articulados en las plazas mayores de los pueblos, desfiles de cuadrigas romanas, grandes tamborradas, como la del pueblo de Buñuel, tan presente en su cine, etc. Pero sin ninguna duda el fenómeno más importante por todos los conceptos son las procesiones. Éstas presentan a su vez una gran variedad de tipos que ponen de manifiesto la extraordinaria vitalidad de la Semana Santa. Hay incluso formas paródicas, tanto dentro de la ortodoxia, como la procesión de las Turbas en Cuenca, o más interesante aun, procesiones heterodoxas, como el entierro de Jénarín en León.

Las procesiones son un fenómeno de una extraordinaria riqueza que puede ser abordado desde un número casi inagotable de perspectivas sin que disminuya su interés, pero hay una vertiente poco explorada: considerarlas ante todo como una representación teatral. El examen de ese ángulo permite poner de relieve su extraordinaria complejidad. Sin duda, no soy el primero que mira la Semana Santa desde esa perspectiva. Francisco de Cossío, uno de los artífices de la creación de la Semana Santa vallisoletana, decía cuando recordaba el modo en que surgió la idea de la *restauración*:

“Estas figuras desparramadas por el suelo [las esculturas que habían formado siglos atrás los pasos de la Semana Santa barroca], me dieron a mí la impresión de un conjunto de actores muertos en un teatro, por la violencia de un terremoto...”

“Teatrales son... las procesiones, mas, quizá, no hay en parte alguna del mundo una procesión más teatral que la de Valladolid. Una teatralidad fervorosa, pero en su desarrollo patética.”¹

Pero la exposición más interesante que conozco sobre las procesiones como fenómeno dramático no es ningún texto escrito, sino otro drama, una singular puesta en escena, *Pasión*, un espectáculo del Teatro Corsario que me ha ayudado a entender aspectos claves de la Semana Santa.

Entre otras cuestiones que plantean las procesiones no es la menor la de explicar su éxito actual en una época de creciente laicismo. En las procesiones participa activamente un número de personas muy superior a lo que las encuestas sobre las prácticas religiosas en España permitirían esperar. El hecho resulta aun más sorprendente en el caso de los jóvenes, seguramente el grupo más afectado por el crecimiento del laicismo –basta observar la media de edad de los parroquianos que salen de misa un domingo–, y también el que participa en mayor proporción en la Semana Santa. Por otra parte, el éxito es general, afecta tanto a lugares donde la Semana Santa ha tenido durante muchas décadas una vitalidad extraordinaria, como Sevilla, Zamora, Cuenca o Valladolid, como a otros donde las procesiones han sido hasta hace poco un fenómeno marginal, como Bilbao², pero donde en los últimos años se ha observado un crecimiento que les otorga una vitalidad difícil de explicar. Creo que el examen del lado teatral de las procesiones puede contribuir a iluminar un ángulo de esa paradoja.

Breve exposición sobre la historia de las celebraciones de Semana Santa

Con independencia de las soluciones de continuidad de las que luego hablaré, puede decirse que el tipo de procesión de Semana Santa articulada a través de cofradías penitenciales data de mediados del siglo XVI, del momento en que a través del Concilio de Trento la iglesia católica se reorganiza para resistir el embate protestante y articular su contraataque.

En la edad media habían existido, aparte de las estrictamente litúrgicas, otras formas de conmemoración pública de la Pasión que dejaron su huella en las procesiones contrarreformistas. El principal modelo que inspirará las de Semana Santa es la procesión del Corpus, ejemplo extraordinario de fusión de elementos litúrgicos y fiesta popular, de traslación de la celebración religiosa a las calles de la ciudad. A falta de las cofradías penitenciales, en el Corpus estaban presentes casi todos los ele-

1 F. de COSSÍO, “Recuerdo de una restauración”, en J.D.VAL y F. CANTALAPIEDRA, *Semana Santa en Valladolid. Pasos, cofradías, imagineros*, Valladolid, 1990.



2 Jeanette OPITZ, *Rituale und Traditionen christlicher Bußbruderschaften in Bilbao/Spanien*, Universität Hannover, 2000.



3 Isidoro MORENO, *La Semana Santa en Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, 1992.

mentos que caracterizarán las procesiones de Semana Santa: organización ciudadano-clerical, dramatización sobre carrozas, uso de actores y esculturas sin solución de continuidad entre unos y otras, etc.

Las procesiones alcanzan su máximo esplendor en la primera mitad del siglo XVII. A partir de ese momento inician una larga decadencia, para renacer de nuevo en el siglo XX. En algunos lugares, como Sevilla, no hay solución de continuidad; las procesiones de Semana Santa se han mantenido con altibajos desde sus orígenes hasta hoy³; en otros, como Valladolid, el tipo de procesiones surgidas en la Contrarreforma llegó a desaparecer prácticamente.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX las procesiones reaparecen con nuevo vigor. La supuesta continuidad que reclaman respecto a las del siglo XVII es un fenómeno de extraordinario interés, un caso típico de *Invention of Tradition*. Su evolución a lo largo de ese siglo se solapa estrechamente con la tragedia española, República, Guerra Civil, Dictadura, Transición. Solo en relación a esos cambios de la vida política puede entenderse cabalmente la curva de su trayectoria. Sin embargo, el auge que experimentan en los últimos años, en condiciones de acentuada estabilidad política, es un fenómeno cuya explicación debe buscarse en otra parte.

El caso de Valladolid

4 Sobre la historia de las procesiones en Valladolid en el siglo XX: Juan AGAPITO Y REVILLA, *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1926. José Delfín VAL y Francisco CANTALAPIEDRA, *Semana Santa en Valladolid. Pasos, cofradías, imagineros*, Valladolid, 1990. Mariano Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ-CANAS, *Esplendor, ocaso y resurrección; las procesiones vallisoletanas de Semana Santa. Siglos XVI al XX*, Valladolid, 2000.

Las procesiones de Valladolid⁴ no se apartan del modelo general que acabo de exponer. A comienzos del siglo XVII Valladolid era una de las principales ciudades del reino, residencia de la corte bajo Felipe III. Su Semana Santa destacaba ya entonces por el mérito de los pasos. La riqueza de las cofradías penitenciales había atraído a la ciudad a algunos de los más notables imagineros del barroco.

Conforme a la pauta general, las procesiones decayeron en los siglos siguientes y llegaron a desaparecer en la forma en que se habían configurado en la Contrarreforma. Su lento eclipse es parte del mismo proceso que llevó a la desaparición de buena parte de las cofradías que las protagonizaban, de los conventos que albergaban a pasos y cofrades y de la misma sociedad del Antiguo Régimen.

Sin embargo, buena parte de las esculturas se conservaron durante la época de declive y eclipse de las procesiones, entre otros factores seguramente también por su valor artístico. El hecho de disponer de las imáge-

nes llevó a que en diferentes momentos se intentara resucitar la vieja Semana Santa, sin que esos intentos llegaran a cuajar. El más curioso es el de 1810. Durante la ocupación francesa, el general Kellermann, al mando de la plaza, deseoso de ver las imágenes en el escenario para el que habían sido concebidas, hizo organizar una gran procesión –del Santo Entierro– con las esculturas conservadas. Sin duda en esa iniciativa había mucho de gusto por el espectáculo y cierto afán anticuario. Sería también un punto de referencia para lo que con mucho mayor éxito se emprendería algo más de un siglo después.



A comienzos de los años veinte se produjo la definitiva restauración/reinvención de las procesiones. Un arzobispo recién llegado a Valladolid, Remigio Gandásegui, fue el autor de la feliz iniciativa. Contó con la colaboración del director del museo de escultura, Francisco de Cossío, y de un erudito local, Juan Agapito y Revilla. La autenticidad de las imágenes acentuaba el espejismo de continuidad. Sin embargo, aunque en los nuevos pasos aparecían ciertamente las viejas esculturas, su disposición era fruto de la imaginación de los historiadores. Los pasos encerraban y expresaban así las ambigüedades de invención y restauración, continuidad y discontinuidad, que han dominado siempre la Semana Santa vallisoletana.



Tras la Guerra Civil, con el dominio del *nacionalcatolicismo*, las procesiones vallisoletanas recibieron el impulso definitivo para alcanzar una nueva edad dorada. Se fundaron la mayor parte de las cofradías actuales, creció exponencialmente el número de procesiones y se estableció definitivamente el prestigio de la Semana Santa de Valladolid, vinculado a la autenticidad de las imágenes, y a “la austeridad y hondura de la devoción de sus gentes”. La Semana Santa se configuró definitivamente como la celebración mayor de la ciudad.

De esta forma, las procesiones de Valladolid constituyen un ejemplo interesantísimo para el estudio de la Semana Santa. Por una parte, en muchos aspectos son el contramodelo al ideal-tipo de Semana Santa del Sur. Por otro lado, son un ejemplo muy peculiar de *Invention of Tradition* que combina elementos de una tradición real con otros puramente inventados. Su estudio obliga a enfrentarse con la cuestión decisiva de cómo determinadas formas artísticas, organizativas e institucionales, resultan funcionales en condiciones tan distintas como la época barroca y la actualidad. Plantea así no solo el ejemplo típico y previsible de invención de una tradición, sino la cuestión weberiana aun más compleja de las continuidades históricas atravesadas por largas rupturas. Vuelve a plantear también en otros términos aquella pregunta que planteaba Marx al final de la *Introducción a la Contribución a la crítica de la Economía política*:

5 K. MARX y F. ENGELS, *Sobre arte y literatura*, Madrid, 1968, pg. 101.

“... la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético y que aún tienen para nosotros, en cierto sentido, el valor de normas y modelos inaccesibles.”⁵

El objeto de la representación

La procesión es evidentemente una forma de representación, pero qué es exactamente lo que se representa, ¿la pasión de Cristo?, ¿la celebración transfigurada de la renovación de la naturaleza con la primera luna llena de la primavera?, ¿el arquetipo del sacrificio del justo?, ¿la piedad que despierta en una ciudad católica la memoria de esos hechos?, ¿la exhibición del poder social de la iglesia?, ¿o el recuerdo de una Semana Santa desaparecida, pero extraordinariamente hermosa? Como veremos, la cuestión no es nada sencilla, mucho menos que en el caso de un *Auto de Pasión*. La respuesta debe ser necesariamente compleja. En lo que sigue intentaré mostrar cómo en su complejidad radica en parte la clave del éxito. Las procesiones son un fenómeno en el que se pueden encontrar estratos muy distintos: elementos devocionales, carnavalescos, mítológicos, de ceremonia cívica, etc. Esa pluralidad de significados es una de las claves de su adaptación a la condición postmoderna.



De entrada, la procesión representa un momento de la pasión y muerte de Jesucristo, o de las circunstancias que la rodearon. La Pasión aparece en múltiples planos. El más llamativo es el paso, pero hay una casi interminable serie de alusiones que acompañan, reflejan y reafirman la imagen central. Van desde los emblemas del suplicio (cruz, clavos, lanza, corona de espinas, etc.), omnipresentes en pendones, guiones, hábitos y medallones, pasando por la identificación entre los penitentes portadores de cruces con la marcha de Cristo hacia el suplicio, hasta el tono entre cortejo funerario y desfile del condenado que adopta toda la procesión subrayado por la música, el incienso, etc. y que suele acentuarse en las procesiones que transcurren de madrugada.

Aunque la cuestión de la representación plantea problemas comunes a cualquier procesión conviene empezar estableciendo algunas distinciones. En la Semana Santa del 2003 se celebraron en Valladolid unas 30 procesiones. En relación al objeto de la representación se podrían diferenciar tres tipos:

- 1) Aquellas en las que interviene una sola cofradía y carecen de un tema o una denominación diferente a la referencia a la propia cofradía,

que se constituye en eje de la representación (procesión de La Piedad, de la Vera Cruz, de las Angustias, etc.). En este tipo lo que se representa es ante todo la exaltación de la cofradía, la exhibición de todas sus pertenencias susceptibles de figurar en la procesión, incluida la posible piedad que despiertan en los cofrades sus imágenes de devoción.

2) Procesiones en las que intervienen una o varias cofradías en torno a un tema que se presenta como objeto de la representación. Puede ser un acontecimiento de la historia de la Pasión (Entrada de Cristo en Jerusalén, Cena, Encuentro con la Virgen, Entierro, Soledad de la Virgen, Resurrección), o una determinada celebración litúrgica (Rosario, Vía Crucis, Sermón, etc.). Dentro de este grupo podrían diferenciarse las procesiones en las que participa una sola cofradía, y por tanto el nombre de ésta tendería a confundirse con el tema de la procesión, de aquellas en que en la procesión participan varias cofradías, y el eje temático (Rosario, Encuentro, etc.) aparece como centro de la procesión.

3) La *Procesión General de la Sagrada Pasión del Redentor* que presenta, tal como su nombre indica, un relato detallado del conjunto de la historia de la Pasión en 31 escenas, una especie de equivalente teatral del Evangelio del Domingo de Ramos, en el que intervienen las diecinueve cofradías.

La tesis que defiendo es que el elemento central de la representación es mucho más la cofradía que el paso. Que es así en el caso del primer grupo parece evidente, y si consigo demostrar que en el tercer grupo las cofradías constituyen el objeto principal de la representación, habrá que concluir que es así en el segundo grupo. Por ello el análisis se centrará en la *Procesión General*. No solo es la procesión que constituyó el germen de la Semana Santa contemporánea, sino que sigue siendo la procesión más conocida, con la que se identifica a la ciudad. Es además aquella en la que el componente narrativo está más acentuado, y, por otra parte, la que se ajusta con menos facilidad a la tesis que sostengo.

La *Procesión General de la Sagrada Pasión del Redentor* comienza al atardecer del Viernes Santo. Consta de 31 pasos que representan los principales episodios de la Pasión, siguiendo la secuencia cronológica de su desarrollo, de tal manera que las cofradías que poseen varias imágenes solo pueden hacer desfilar aquéllas cuyo tema se ajusta al lugar que ocupan en la procesión⁶. Su duración es considerable. Aunque se lleva a las imágenes en carrozas y no en andas, lo que aligera su marcha, son necesarias más de dos horas para ver pasar todo el espectáculo por cualquier punto de su amplio recorrido. Esa duración acentúa así aun más su



⁶ Así por ejemplo, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, cuya posición en la procesión deriva de su principal imagen y alude al momento en que Cristo marcha hacia el Calvario no puede sacar en esa procesión su Cristo Crucificado, llamado "de la agonía". Su presencia introduciría un salto narrativo de una docena de pasos incompatible con la exposición lineal de la pasión.

parentesco con una representación teatral que satisfaría además las tres unidades dramáticas de tiempo, lugar y acción.

Sin embargo, a pesar de la densidad y la evidencia de las alusiones a la Pasión, entre ésta y la procesión hay muchas mediaciones. Van desde los relatos evangélicos al modo en que la liturgia los selecciona, combina, subraya, etc. (por ejemplo, de cara a las imágenes de las procesiones resulta decisiva la selección de episodios de las estaciones del Vía Crucis), su interpretación a través de la exégesis⁷, los episodios apócrifos y las leyendas populares (el “Encuentro”, la Verónica, etc.), las tradiciones iconográficas y teatrales de las que son deudores los imagineros, las preferencias de las cofradías que encargaban y pagaban las esculturas, y finalmente y sobre todo la puesta en escena que se lleva a cabo en la procesión. En esta última se centrará mi análisis. Antes es necesario detenerse en otros aspectos de los que depende la organización.

⁷ Se dice por ejemplo que Gregorio Fernández se inspiraba en la lectura de Fray Luis de Granada.



Las procesiones están sujetas a ciertas constricciones. En primer lugar a la imitación del modelo de la *Semana Santa barroca*, como tradición imaginaria a la que desde su reinención los organizadores han tratado de ser relativamente fieles. Tal como se ha indicado, el concepto teatral de las procesiones del siglo XVII deriva a su vez de las formas dramáticas desarrolladas en torno a la festividad del Corpus Christi, herederas de una riquísima tradición de teatro litúrgico. El elemento esencial de las procesiones de Semana Santa que más claramente las diferenciará de la procesión del Corpus es su articulación a través de cofradías penitenciales que organizan los desfiles con cierta autonomía. Esa situación favorecerá las rivalidades entre cofradías que provocarán conflictos crónicos, a veces gravísimos, una de las principales razones de su decadencia.

En segundo lugar, las procesiones deben sujetarse a la pauta de la liturgia de Semana Santa, dentro de la tutela general ejercida por la autoridad religiosa sobre las cofradías, artífices directas de la puesta en escena. El permiso de aquélla es imprescindible para la celebración de las procesiones, y a su autoridad están sometidas en última instancia las cofradías penitenciales. No hay que olvidar que el artífice de la reinención de la Semana Santa fue un arzobispo.

Hay dos aspectos propios de la liturgia que dejan fuerte impronta en la dramaturgia de las procesiones: la importancia del *relato* y el intento de ajustar el *tiempo* litúrgico a los hechos de la Pasión. En la liturgia de Semana Santa la repetición del relato detallado y realista de la Historia es un componente decisivo de la celebración. De esas características de la liturgia deriva la fuerza del componente épico en la teatralización de la

procesión, y el tono más realista que simbólico que la domina.

En segundo lugar, es necesario ajustar las procesiones al tiempo litúrgico⁸. Como es bien sabido, la fijación de la fecha de la Semana Santa presenta notables peculiaridades (la única festividad importante que en Occidente se ajusta a un calendario lunar), hasta el punto de que en su momento provocó una de las más importantes herejías de la antigüedad, la de los *cuartodecimanos*. La muerte de Cristo, a diferencia por ejemplo del nacimiento, es uno de los pocos episodios sobre el que los Evangelios señalan el momento del año en que ocurre⁹, aunque nada digan sobre el año. Esta circunstancia, su carácter estacional vinculado además a un calendario lunar –primera luna llena de primavera, lo que permite asimilar el fenómeno de renovación estacional con el sacrificio salvífico de la muerte de Cristo, y dotar a la Semana Santa del carácter de fiesta de primavera, aún más acentuado en el sur de España–, unida a la indefinición en cuanto al año emparentan la Pasión al mito, cuya repetición es también estacional e indefinida en cuanto a la fecha¹⁰. La narración del mito es un componente esencial de la conmemoración. Sin duda no es casual que en diversas tradiciones celebren ese momento del año con dramas que representan un episodio de muerte y resurrección. En el caso de Occidente las formas embrionarias del teatro litúrgico tuvieron su origen en la liturgia de la Pascua, la dramatización del *Quem Quaeritis*.

A la hora de analizar la dramaturgia de la procesión es útil aplicar la distinción de la teoría literaria entre fábula y trama¹¹. La *fábula* –el material al que se refiere la representación– sería la Pasión de Cristo, ciertamente mediada y delimitada por las diversas instancias a las que me he referido –liturgia, tradiciones iconográficas, etc.– que fijan un repertorio muy limitado de escenas representables. Pero esas escenas se presentan articuladas en una trama –la procesión– cuya complejidad deriva de la fusión entre los pasos –cuya relación con la fábula está mediada por las instancias indicadas–, el enrevesado orden de la cofradía, la mediación litúrgica, el referente imaginario de la Semana Santa barroca, etc.

Por debajo de esa trama se apuntan otros textos. Ahora bien, a pesar de la continuidad de las procesiones desde los años veinte, esos contenidos latentes han variado. En primer lugar, porque la sociedad ha ido cambiando; en segundo lugar, porque las mismas procesiones han sufrido cambios: ni las cofradías, ni los pasos, ni las mismas procesiones se han mantenido constantes. Por ejemplo, el hecho de que durante la mayor parte de su historia no se permitiera participar a mujeres como capuchones transmitía una determinada idea sobre la naturaleza de esa representación que ha cambiado necesariamente desde el momento en

⁸ Por ejemplo, de acuerdo con la estructura de la liturgia, el arzobispado prohíbe que haya procesión alguna durante el Sábado Santo. Esta disposición ocasiona graves trastornos cuando se ha tenido que suspender la procesión general el Viernes Santo, principal atractivo turístico de la Semana Santa, como consecuencia de la lluvia, y resulta imposible repetirla el sábado, que sería un paliativo eficaz.

⁹ Hay alguna divergencia menor: aunque los cuatro Evangelios apunten al mismo día de la semana, el viernes, no coinciden en el día del mes. El de San Juan sitúa la muerte un día antes de la Pascua, a diferencia de los sinópticos que la hacen coincidir con la luna llena.

¹⁰ V. en particular el capítulo sobre el tiempo en el mito en K. HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, Múnich, 1985, pp. 142 ss.

¹¹ La distinción fábula/siuzhet fue introducida por el formalismo ruso para distinguir entre la materia prima de la literatura y la elaboración estética de ese material en la ficción. V. I.R. MAKARYK, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 1993, en particular, pp. 631 ss. En la teoría teatral, sobre todo gracias a la obra teórica de Bertolt Brecht, la distinción alcanza una gran complejidad, v. P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, 1998, pp. 197 ss.

que las mujeres no solo participan, sino que su integración es vista hoy como algo tan natural que la vieja prohibición resulta inconcebible.

En este aspecto, se podrían diferenciar tres momentos en la historia de la Semana Santa reciente en cada uno de los cuales ha dominado uno u otro contenido latente. El momento de la "restauración" de las procesiones, la etapa de dominio del nacionalcatolicismo a partir de la Guerra Civil, y la situación actual cuando las procesiones discurren en medio de una sociedad predominantemente laica.

En los años veinte, en el momento de su *restauración/creación* lo que las procesiones pretendían representar principalmente, no era tanto la Pasión, ni siquiera el modo en que la liturgia trata de representar la pasión en los días de Semana Santa. Lo que se quería recuperar era justamente la Semana Santa barroca; el auténtico objeto de la representación eran las viejas procesiones desde hacía largo tiempo desaparecidas. Y esto trataba de presentarse, no como un simulacro, sino como una auténtica restauración¹². Junto al componente religioso y político que aquella representación tenía, había un componente anticuario esencial. No en vano, al lado del arzobispo, la otra figura clave en la restauración fue el director del Museo de Escultura. El éxito de las nuevas procesiones se produjo en primer lugar porque se ajustaba a las condiciones de la época, pero sobre todo porque podían presentarse, no como lo que eran –una invención– sino como una restauración. La posibilidad de que aquel simulacro genial pudiera aparecer como restauración derivaba de la existencia de unos elementos de continuidad: el más visible eran sin duda las imágenes, pero los restauradores disponían también de descripciones de los modos de la vieja Semana Santa, de estatutos de cofradías que permitirían reanimarlas o resucitarlas, y sobre todo de una liturgia común, que era en el pasado y que lo iba a seguir siendo en el siglo XX, el marco en el que se insertaban las procesiones. De manera que en su origen la procesión es la representación de una representación: la de las procesiones de época barroca, que la Semana Santa del siglo XX pretendía continuar o reavivar. Ese juego de planos temporales –la representación de la Pasión en el presente de un acontecimiento envuelto en la magia del tiempo mítico, y la representación de otras procesiones que éstas continúan–, aluden a la nostalgia del pasado que les dio origen. En el fondo, lo que animó a la *restauración* de las Procesiones no fue tanto la nostalgia del acontecimiento mítico, para cuya conmemoración la iglesia disponía de todos los recursos litúrgicos, sino la nostalgia del Antiguo Régimen, añorado por la iglesia y una buena parte de quienes reinventaron la Semana Santa, y la fomentaron más adelante en unos momentos claves para la historia de España¹³.

12 En la fachada de la iglesia de Las Angustias hay una placa con el siguiente texto: "La Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias acordó clavar aquí esta lápida en memoria del Excelentísimo y Reverendísimo Señor Arzobispo don Remigio Gandásegui restaurador de las procesiones de la Semana Santa vallisoletana. Marzo 1956." Lo propopéyico de los títulos y lo anticuado del estilo subraya la idea de restauración.

13 No solo pesaron estos motivos. Las autoridades locales advirtieron en seguida el potencial turístico y de prestigio para la ciudad que podía tener la idea de resucitar las procesiones, y apoyaron entusiásticamente la iniciativa.

Pero la iniciativa “restauradora” alcanzó su éxito pleno cuando el régimen de Franco impuso en la sociedad española el denominado *nacionalcatolicismo*. En ese contexto las procesiones alcanzan su fisonomía definitiva. Se crean nuevos desfiles y sobre todo aparecen nuevas cofradías que ya no pretenden otra continuidad respecto al pasado que la que genéricamente tendría el conjunto de la Semana Santa vallisoletana. Sin embargo, el horizonte histórico del barroco no ha dejado de gravitar como referencia, pero sobre todo como argumento que dotaría a la Semana Santa de Valladolid de un valor superior a las de otras ciudades por el carácter “histórico” que las imágenes y algunas cofradías acreditaban, convirtiéndose así en una plusvalía que acrecentaba su atractivo turístico, y al tiempo manifestaba el enraizamiento de esta manifestación religiosa con las corrientes más sanas de la historia de España, etc. En todo caso, en esta segunda fase se modifica el carácter de la representación. Las procesiones proyectan ante todo la imagen de una sociedad católica, corporativa, en la que coexisten armoniosamente las cofradías de “la gente bien” con las cofradías “de barrio.” La Semana Santa se convierte en una proyección de la ciudad. En muchos de los pendones, banderas y guiones de las cofradías aparece el escudo de Valladolid. Al final de la procesión general en la noche del Viernes Santo, en la presidencia marcha el ayuntamiento en pleno presidido por el alcalde y rodeado de todos sus emblemas, maceros, policías municipales vestidos de gala, etc.



Con la desaparición de los restos del nacionalcatolicismo, que habría tenido en algunas cofradías sus últimos baluartes, se abre un tercer período donde de nuevo se van a desplazar los acentos. Cada vez más la cofradía se va a situar en el centro del espectáculo. Sin duda era ya en las etapas anteriores un elemento clave de la representación, pero ahora pasa a ocupar un papel aun más destacado por la reducción de la importancia de otros elementos. La paradoja es que como resultado se acentúe así la similitud con la vieja Semana Santa.

El paso

En el paso opera continuamente la ambigüedad de que la imagen aluda a algo que está fuera de sí misma –a la Virgen, a Cristo, al episodio correspondiente de la pasión–, y por otra que a través de esa alusión adquiriera un poder sagrado propio. Tanto para una parte de los espectadores como para la mayoría de los cofrades la imagen es también un icono, con toda la ambigüedad del status de la imagen en el catolicismo. Es un objeto cargado de energía, en el que se mezclan los efectos artísticos de realismo, dramatismo y belleza de la escultura, con los que nacen



14 Algunos pasos incluyen detalles nada realistas, como espadas que se clavan en el pecho de la virgen para simbolizar el dolor, rayos de plata que escapan de la cabeza de un Cristo o de una cruz para expresar su majestad, pero se trata de elementos marginales, de carácter decorativo. Hay también algún ángel, como en la Oración en el Huerto, o el Santo Sepulcro, pero salvo por el detalle de las alas en el caso del último paso, incluso los ángeles se representan como jóvenes, con un realismo similar al de otras figuras.

de la creencia católica en el poder de la imagen y con un fondo de superstición que los rituales de la procesión alimentan. En este sentido, hay una gran diferencia entre las imágenes aisladas que representan a Cristo, a la Virgen o a un apóstol, que tienen un carácter marcadamente devocional cuando se las considera aisladamente, y los pasos compuestos por varias esculturas –más orientados al asombro, y en los que se acentúan los componentes dramáticos. En el caso de estos pasos la función devocional es menos clara, porque están integrados por verdugos tanto como por víctimas, y la presencia de aquéllos rompe la intensidad de lo que en el hinduismo se denomina *darśana*, la mirada entre el fiel y el icono que produce el reconocimiento mutuo. En este aspecto toda la expresividad de las esculturas barrocas de la Semana Santa se orienta hacia la mirada, a despertar a través de ella la compasión por el sufrimiento del justo en la mirada recíproca del espectador. Parecen así más cinematográficas aún que teatrales.

Sin embargo, la distinción neta entre los pasos devocionales y los teatrales se desvanece en el momento en que unos y otros se integran como sintagmas de un mismo discurso en la Procesión General, convirtiéndose en eslabones de un relato único. De manera que las imágenes devocionales adquieren en ella una función dramática acentuada. Un ejemplo extremo sería el paso de la Cruz Desnuda, una simple cruz de madera, sin imagen alguna con tan solo un sudario colgado de los brazos, que deja de ser el simple objeto de devoción que ha sido en la procesión que se celebra al amanecer del Viernes Santo, cuando marcha acompañada por su cofradía y el pueblo fiel, para convertirse al atardecer en un episodio del relato de la pasión.

Las esculturas que componen los pasos representan los episodios de la Pasión de forma realista¹⁴, no simbólica, acentuando todos los detalles que pueden reflejar el dolor físico, hasta adquirir en algunos casos rasgos expresionistas, y sobre todo con un enfoque marcadamente teatral. En casi todos los casos son imágenes concebidas para ser exhibidas en la calle en procesión, con la plasticidad adecuada para ser observadas desde diversos ángulos, con unos rasgos que ganan con el movimiento, con los juegos de luces y sombras de la iluminación nocturna.

La imagen no se presenta de forma inmediata, sino que aparece envuelta en un aparato escénico que mediatiza decisivamente su presentación en la procesión. Las esculturas de madera policromada se colocan sobre una plataforma llena de elementos decorativos, rodeada de vistosos faroles, flores, etc. La plataforma marcha sobre una carroza en la que rara vez domina la sobriedad. Al contrario, las cofradías la inundan lite-

ralmente de sus signos, y la envuelven en adornos, relieves con escenas de la vida de Cristo o los profetas, ángeles, etc. Aunque en el caso de Valladolid no se llega a la profusión enloquecedora de los pasos del sur, la decoración que envuelve a la imagen se convierte en un componente nada accesorio de la representación. Estos elementos introducen una segunda mediación en la representación. Pero el paso no se presenta inmediatamente, sino que está literalmente envuelto por la cofradía. Ésta conforma la mediación decisiva. De esa relación surge una serie de paradojas cuya comprensión es esencial.



Cofradía

Quien vea la función de la cofradía en la procesión como simple portadora de una imagen que representa un episodio de la Pasión, o como un adorno más de aquella, análogo a los que rodean la imagen, se le escapará la que es quizás la vertiente clave del espectáculo. En cierta medida, la potencia emocional de la *fábula* en este caso, la historia de la muerte de Cristo, hace que perdamos de vista las peculiaridades de la trama que articula esa *fábula*. Ciertamente esa trama resulta bastante menos sencilla de lo que se tiende a pensar. Como trataré de demostrar, el centro de la representación son en la actualidad las cofradías. Si hubiera que reducir el objeto de la representación a una fórmula lo que la procesión representa es en última instancia "la cofradía alumbrando el paso de la cofradía", y aquí la redundancia es algo más que un elemento expresivo. Del anuncio convencional de una procesión "acompañará o alumbrará el paso su cofradía titular" parecería que los pasos anduvieran solos, y la cofradía no les aportara sino la luz de sus velas, o su simple compañía, ciertamente un acompañamiento nada sobrio en el que la cofradía despliega todas sus galas e insignias.

Esa complejidad aparece ya en el nombre de cada cofradía. En todos los casos se forma con un genitivo con la fórmula "Cofradía de ...", que alude al nombre del paso que alumbraba. Parece subrayar así lo evidente, que el elemento central es el paso. Pero lo evidente no es en este caso lo cierto. Como es bien sabido en español los genitivos son ambiguos, pueden indicar dependencia tanto del sustantivo núcleo como del término introducido por la preposición "de"¹⁵. Esa ambigüedad del genitivo encierra el núcleo de la ambivalencia de la procesión. Podríamos decir que en las procesiones las cofradías se exhiben a sí mismas. El auténtico

¹⁵ "El término introducido por la preposición expresa el poseedor o el todo al que pertenece o de que forma parte el sustantivo nuclear de la construcción ... Puede la relación estar invertida. Entonces el sustantivo, núcleo de la construcción, expresa el poseedor o el todo a que pertenece el término introducido por la preposición.", J. ALCINA FRANCH, José Manuel BLECUA, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1987 (5ª ed.), pp. 938-9.

¹⁶ Hay en la relación entre la cofradía y la imagen algo de la ceremonia india de la *prānaprasthā*. Ciertamente la doctrina católica de las imágenes no es asimilable a ninguna de las múltiples doctrinas hinduistas sobre la *mūrti*, pero es fácil reconocer en la ceremonia de “fijación del aliento” un ejemplo que ayuda a entender mejor la relación entre imagen y cofradía penitencial. Aunque en la India hay innumerables rituales de “consagración” de una imagen, en casi todos ellos se produce un momento crucial, la *prānaprasthā*, fijación del aliento en la imagen. Solo entonces la imagen empieza a respirar, y se convierte en dios y sujeto de culto. Lo interesante es que la imagen recibe el aliento de los fieles que después venerarán en ella al dios. Generalmente la transmisión se hace a través de un bráhmán, pero a veces es una ceremonia colectiva en que la sincronización rítmica del aliento de los participantes se transmite a la imagen a través del bráhmán. Entonces el icono empieza a respirar. Más adelante los fieles recibirán del icono esa fuerza sagrada incrementada que en realidad han proyectado ellos mismos. Un fenómeno paralelo se produce en la relación entre cofrades e imagen. La imagen actúa así como una especie de condensador de energía. Entre las cofradías penitenciales existe incluso un ejemplo de relación con la imagen que se emparenta con la función de los bráhmans en el hinduismo. En la cofradía de Las Angustias hasta hace unos pocos años los encargados de llevar la imagen desde el altar a la carroza, los llamados “comisarios”, los únicos que podían tocar la imagen, debían pertenecer necesariamente a determinadas familias, dentro de las que se transmitía hereditariamente ese derecho.

¹⁷ E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F., 1979.

objeto de la representación es la propia cofradía y la imagen es una de sus insignias, ciertamente la más importante. Se produce así una curiosa paradoja –los que se exhiben se ocultan, pero precisamente esa ocultación de las identidades de los cofrades individuales permite acentuar el papel protagonista de la colectividad. Podríamos decir que los capuchones ocultan no solo la identidad de los cofrades sino también la paradoja de que el exhibicionismo se presente bajo el disfraz de lo escondido.

En todo caso, la complejidad de la representación deriva en buena parte de la complejidad de las relaciones entre paso y cofradía. Hay en ellas algo del vínculo entre el grupo totémico y la figura con la que se identifica, multiplicada en la medalla que porta cada cofrade, a veces en los bordados de los hábitos, lo que permite acentuar el carácter cerrado de la cofradía, su particularismo frente a otras cofradías-grupos totémicos¹⁶.

Seguramente el diagnóstico más certero del tipo de relación que se establece entre la cofradía y su imagen sería la trasposición de la tesis central de *Las formas elementales de la vida religiosa*¹⁷, la idea de que el objeto secreto de la devoción de cualquier religión es la propia comunidad transfigurada en la figura del dios, el tótem, etc. La procesión despliega la relación entre cofradía e imagen, a través de un ritual que, como veremos, establece una extraordinaria distancia con el paso, acentuando su separación del mundo profano. La exaltación de la imagen no es otra cosa que la glorificación de la propia cofradía en el símbolo que la representa.

En este aspecto la Semana Santa contemporánea repite su modelo histórico. Cuando se leen las descripciones de las procesiones del siglo XVII, se tiene la impresión de que en este aspecto se sigue fielmente el original. Algunas de las cofradías penitenciales vallisoletanas en el Barroco eran corporaciones muy poderosas, que disponían de medios superiores a los de las actuales cofradías, lo que por otra parte les permitía desempeñar funciones vitales en la ciudad. Las procesiones eran una forma de despliegue de ese poder; para la cofradía constituían una exhibición de su esplendor, y una manifestación religiosa y ciudadana clave, que contribuía a su propia legitimación.

El ritual

El ritual en que se envuelven las procesiones y en particular la Procesión General del atardecer del Viernes Santo presenta peculiaridades cla-

ves desde una perspectiva teatral. En primer lugar, el aspecto decisivo de cualquier fenómeno dramático: el modo de interacción entre *actores* y *espectadores*. Quizás lo más destacado de la Procesión General sea la inaudita expectación que la envuelve. El tráfico de coches cesa, la ciudad se paraliza. Hace todavía algunos años todo el recorrido estaba cubierto por sillas que las familias colocaban en las aceras muchas horas antes para disfrutar cómodamente del espectáculo, un espectáculo apenas sin variaciones, idéntico año tras año, pero ante el que se agolpaban unos espectadores cuya expectación no se saciaba nunca. Esa expectación es sin duda el ingrediente esencial, el que empuja a los cofrades-actores a sentirse protagonistas de una ceremonia extraordinaria.

Desde ese punto de vista las procesiones pueden clasificarse como una forma de teatro de calle. Cabría esperar que como suele ocurrir en esos casos la interacción con los espectadores fuera más intensa que en el caso de los espectáculos teatrales convencionales que se desarrollan en un escenario fijo, etc. Sin embargo, las cosas resultan más complejas e interesantes.

De entrada parece producirse lo contrario de lo esperado. La procesión se caracteriza por un acentuado alejamiento de los pasos respecto a los espectadores. El contraste es aún más llamativo porque, fuera del momento de la procesión, los fieles pueden acercarse a los pasos mucho más de lo que les será posible más tarde durante la procesión. Por otra parte, a lo largo del año es posible ver las imágenes en sus sitios de la iglesia con mayor cercanía física que en cualquier procesión. En algún caso se puede observar sin restricciones cómo se monta el paso, cómo carpinteros, electricistas, decoradores se afanan sobre él. Sin embargo, desde momentos antes de que se inicie la procesión, los fieles son desalojados del templo. A partir de entonces, durante el desfile solo podrán ver las imágenes desde las aceras, con un alejamiento que la fila de cofrades acentúa. Se establece además una etiqueta que induce a los espectadores a guardar una actitud de silencio y respeto, que hace embarazoso cruzar la calle, incluso cuando no pasa en ese momento ninguna cofradía. De manera que se da la paradoja de que en el espacio sagrado de la iglesia los fieles pueden acercarse, tocar incluso la carroza sobre la que se encuentra la imagen, mientras en el espacio profano de la calle, múltiples barreras los separan radicalmente de la imagen, convertida en lo que se desarrolla más allá por excelencia. Hay un contraste sorprendente entre el ambiente caótico dentro de la iglesia antes y después de la procesión, y el rigor de la etiqueta en la calle. Recuerda mucho al caos de un teatro antes de que se levante el telón. Esa separación no es tampoco lo propio de los rituales católicos, donde suele haber mucho contacto entre los fie-



les y los iconos, especialmente en las celebraciones multitudinarias, como las de la Semana Santa.

El análisis de los momentos de entrada y salida de las imágenes de la iglesia resulta clave. Son acciones rodeadas de gran solemnidad, que despiertan la máxima atención de los espectadores. En ese punto se produce la transformación de la relación con la imagen, el ritual se hace hierático y distante. Es como si la imagen cobrara vida con el inicio del movimiento del paso. En efecto, parte del encanto de la procesión deriva de la sensación de vida que adquieren las esculturas con el movimiento, especialmente con determinadas luces que producen extraños juegos de sombras.



Inicialmente se podría pensar que el alejamiento debía relacionarse con el deseo de sacralizar el espacio de la calle. En el momento en que la imagen atraviesa el umbral que separa la iglesia del espacio profano debe transformarse éste en una prolongación del ámbito sagrado. La metamorfosis hace del cruce del umbral el momento crítico que debe rodearse de un ceremonial preciso que garantice la transformación. Esa dificultad tendría su paralelo en el riesgo real de que las esculturas sufran algún daño, dado lo ajustado del portón que deben atravesar. A partir de aquí, la procesión delimita permanentemente un espacio por donde se mueven los pasos. En cierta medida, en su trayecto la procesión funcionaría como un templo en el sentido preciso de su etimología, de espacio delimitado. En este caso, la delimitación está marcada y subrayada de continuo: los policías que rodean la imagen, las filas de penitentes, que dirigen la luz hacia el interior de ese espacio y dejan en la oscuridad el otro lado (hoy en día es irrelevante, pero hace unas cuantas décadas en una ciudad mucho más oscura ese contraste era una poderosa metáfora), el cinturón de los propios espectadores que actúa como la más infranqueable de las barreras.

Pero más adelante comprendí que la clave del hieratismo que rodea la procesión no se explica por la necesidad de sacralización del espacio por donde se desenvuelve la imagen, sino que se trata de la sacralización de la misma procesión. Que la acentuación de hieratismo y distancia tiene que ver menos con el paso que con la cofradía, o para ser más exactos con la interrelación entre cofradía y paso, se pone de relieve cuando se conoce el modo absolutamente prosaico en que se suelen sacar a la calle, o el modo en que se llevan a la iglesia de la cofradía los pasos que se guardan en el museo de escultura. La primera vez que vi cómo *La exaltación de la cruz*, uno de los pasos que más admiro, era arrastrada por una furgoneta a unos 50 kilómetros por hora tuve la sensación que debió

sentir un hidalgo segoviano del siglo XV cuando le contaron que los judíos apuñalaban hostias¹⁸.

Acentuar la separación, multiplicar la que puede existir cotidianamente en la iglesia, es un modo de expresar/aceptar que está ocurriendo algo, un cambio, el inicio de una transformación. En última instancia, lo mismo que se siente cuando se apagan las luces del teatro y comienza la función. Lo que se produce es una intensificación de la experiencia de lo religioso. Aquello que en la liturgia de Semana Santa resulta monótono, vacío, rutinario, se convierte a través del componente dramático, de la propia intensidad con que los espectadores aceptan la magia teatral, en una experiencia cargada de emoción, intensidad, rica en alusiones estéticas, históricas, dramáticas y propiamente religiosas, y para quienes han vivido esa experiencia año tras otro, el espectáculo es también una forma de conectar con su propio pasado, con una cierta raíz de naturaleza familiar.

Por otro lado, si se acepta que el centro de la representación es la cofradía, la clave de la creación de la paradójica distancia entre el paso y los espectadores debe relacionarse con la lógica de la representación en el momento de la salida de la iglesia, cuya importancia subraya la solemnidad del ritual en que se envuelve. La cofradía solo adquiere forma cuando sale a la calle en procesión, de la misma forma que el actor sólo se transforma en Hamlet cuando sale al escenario. Antes en la iglesia la cofradía es algo amorfo todavía no constituido en un cosmos. El orden, la concreción en el espacio de la realidad jerarquizada de la cofradía, solo aparece cuando la imagen sale a la calle. Los hachones, las insignias, la banda de música, los mismos cofrades, adquieren sentido cuando aparece en medio de ellos la imagen que les permite representar a “la cofradía alumbrando el paso de la cofradía.” La procesión es la plasmación espacial de la colectividad ordenada y jerarquizada; en ese sentido, la cofradía como cosmos solo surge en el momento en que el paso permite su despliegue¹⁹. El alejamiento de ésta de los espectadores es la condición de posibilidad de la cofradía como espacio. Lo que celebra la solemnidad de la salida de la imagen es menos la devoción de ésta que la concreción espacial del orden simbólico de la cofradía, a través de la aparición de aquélla.

En pocas ocasiones la música puede resultar más expresiva. La banda suele subrayar la solemnidad del momento en que la imagen sale a la calle interpretando el Himno Nacional, lo que es en sí expresivo²⁰, pero todavía lo es más una excepción. En Salamanca cuando la cofradía universitaria del Cristo de la Luz saca a la calle su imagen la banda de música

18 ¿Qué hubiera sentido si hubiera visto cómo un tractor arrastraba otro de mis pasos favoritos, *Camino del calvario*, y que en cierta ocasión el descuido del tractorista produjo un choque con la rama de un árbol que degolló a una de las figuras, cuya cabeza rodó varios metros por la calle?

19 Una cofradía puede desplegarse en la calle y desfilar sin paso alguno. Así lo hacen en determinadas ocasiones, como cuando acuden al Pregón de las Siete Palabras a mediodía del Viernes Santo, pero como cualquier observador puede advertir, resultan tan manifiestamente insuficientes como un escenario sin actores.

20 Que el himno celebra a la imagen en la medida que simboliza a la cofradía se pone de manifiesto en el hecho de que cuando la cofradía saca de la iglesia varias imágenes, la banda solo toca el himno nacional cuando sale la imagen con la que la cofradía se identifica.

ca interpreta el “Gaudeamus igitur”. Para quien conozca la letra del himno la cosa puede tener hasta mal gusto (una canción goliardesca que llama a la alegría y al disfrute despreocupado de la vida ante la amenaza segura de la muerte, mientras aparece la imagen de un crucificado); pero más allá de la siniestra ironía, la música nos dice que aquello que se celebra tiene mucho menos que ver con una sacralización del espacio, o un homenaje a la imagen de Cristo, que con la celebración de la propia cofradía.

La paradoja *antibrechtiana* sería que cuanto mayor es el distanciamiento entre espectadores e imagen mayor es la ilusión teatral. Pero la paradoja es aun más notable, porque la distancia va unida al realismo del paso: cuanto más *realista* es la imagen que se distancia del espectador mayor es el ilusionismo teatral. Pero la ilusión no es en este caso sobre la verdad de la Pasión (nadie cree que las esculturas de madera sean realmente Cristo, etc.), sino la ilusión de la **verdad de la procesión**.

Pero no termina aquí la complejidad de los planos que se entrecruzan en la procesión. En medio de la representación de una pasión se puede observar también la realidad de otra pasión a pequeña escala, la de aquellos cofrades que marchan bajo una pesada cruz de madera, a veces descalzos. En esos casos no se trata solo de una imitación del dolor de Cristo, sino al mismo tiempo de un dolor real que se exhibe de forma anónima, como una insignia más de la cofradía, cuyo número de penitentes se convierte en fuente adicional de prestigio. Ese carácter exhibicionista del dolor hace que a veces se dramatice, se estilice, o se exagere en aras de la representación. Buena parte de las cruces son efectivamente tan pesadas como su aspecto indica, pero es menos conocido que algunas de ellas, de dimensiones terroríficas –como las pesas de los forzudos del circo–, están huecas, y llevarlas al hombro resulta menos penoso de lo que los ademanes del penitente harían pensar. En una ocasión, una de las más pavorosas cruces que aparecían en la procesión del Viernes Santo se descompuso en plena Plaza Mayor, para decepción de espectadores y autoridades. En los años siguientes el penitente que transportaba esta tremenda cruz acostumbraba llevar escondido bajo el hábito martillo y clavos para reparar el tinglado por si se repetía el accidente.

Singularidad de Valladolid

Como ya he señalado, la potencia de la fábula, el arquetipo del martirio del justo, es de tal magnitud que aflora por debajo o por encima de la trama de la procesión, y produce esa fascinación que tiende a diluir el

papel central de la cofradía. Esto es algo que puede ocurrir en cualquier procesión española, pero en el caso de Valladolid esa tendencia se ve reforzada por la extraordinaria fuerza plástica de buena parte de los pasos. Es algo que no se vincula tanto a la devoción a una imagen específica, aspecto en el que el caso vallisoletano no se diferenciaría de las procesiones de otros lugares, como a la potencia dramática y a la belleza de las tallas.

Pero la fascinación de la imagen no amengua el esplendor de la cofradía, sino todo lo contrario, la identificación *totémica* hace que su prestigio crezca con el poder dramático de la imagen. Ocurre lo contrario en el caso de esculturas modernas, en esos casos el paso suele producir cierto anticlímax, que se traduce en una devaluación de la cofradía.

Se produce a partir de aquí cierta tensión entre la fuerza dramática que surge del paso, y el intento de la cofradía de apropiárselo, de integrarlo en la lógica de la representación. Para que el resultado sea eficaz debe existir cierto equilibrio entre paso y cofradía. Cuando hay una desproporción entre pasos y número de cofrades el resultado es un debilitamiento del drama, por extraordinarias que sean las imágenes. Así ocurre por razones opuestas en los casos de la cofradía de Las Siete Palabras (demasiados pasos), y de la Piedad (demasiados cofrades).

Pasión: una investigación postmoderna en el escenario

En la Semana Santa de 1988 una compañía vallisoletana, Teatro Corsario, creó un espectáculo inclasificable titulado *Pasión*²¹. Pretendía representar, no directamente la Pasión de Cristo, sino el modo en que la muerte de Cristo era representada en la Semana Santa vallisoletana. Su punto de referencia eran tanto las procesiones actuales como las formas imaginadas que pudieron adoptar las celebraciones de Semana Santa en época barroca y renacentista. El anacronismo, la confusión del tiempo de la fábula y el de la trama, y a su vez la confusión de los tiempos de la Semana Santa Barroca y la contemporánea, constituía un componente esencial de un espectáculo que pretendía hacer aflorar la transtemporalidad del arquetipo –el martirio del justo– saltando sobre las épocas. Para acentuar la complejidad del drama los elementos que dominaban el espectáculo tenían que ver mucho más con Brecht o con Grotowski que con las ideas de la Junta de Cofradía de Semana Santa, pero precisamente por eso contribuían más que ninguna otra cosa a poner de relieve los resortes dramáticos de las procesiones de Valladolid, de los que la citada Junta es a veces peligrosamente ignorante.

²¹ Quiero hacer constar mi deuda con su director, Fernando Urdiales, por el valor de las pistas que me proporcionó en larga e inestimable conversación, para entender mejor el espectáculo de su compañía, y de esa forma el núcleo teatral de la procesión.



El elemento esencial del espectáculo eran los pasos. Los actores componían en el escenario a manera de *tableaux* las figuras de madera que desfilan actualmente en la procesión, o que se guardan en el Museo de Escultura, incluso aquéllas que pudieron existir, pero de las que no se conserva ningún rastro. Aunque las épocas de la representación se confundían, la historia de Cristo se presentaba siguiendo la secuencia cronológica. Las extraordinarias imágenes del escenario estaban ilustradas por textos bíblicos, y sobre todo por fragmentos de obras clásicas de la literatura española, incluidos versos de algún auto de pasión. Había aquí ya una primera inversión: frente a la idea de los pasos como ilustración escultórica de un texto, en *Pasión* eran los textos los que se convertían en ilustración de los *tableaux*; mejor aun, se trataba de crear una fértil tensión entre unos y otros.

He querido terminar mi exposición hablando de ese espectáculo por varias razones. En primer lugar, por la coincidencia de perspectiva. Como esta ponencia, el montaje en cuestión se centraba en el lado teatral de las procesiones. Pero sobre todo me interesa hablar aquí de *Pasión* porque esa extraordinaria puesta en escena invierte algunos de los mecanismos dramáticos cruciales de las procesiones, iluminándolos con un ángulo imprevisto, y destacando sus líneas de fuerza. La inversión deconstructiva es múltiple. Ya he aludido a la relación entre imágenes y textos.

En su momento las esculturas de madera de los pasos vinieron a sustituir a ejecutantes de carne y hueso que en el teatro litúrgico o en las celebraciones del Corpus habían encarnado a las figuras de la Pasión. Parece probable, más que probable aún cuando se observa la teatralidad de los pasos, que el teatro barroco constituyó una fuente de inspiración de los imagineros. Cuando estos trataban de representar los gestos que expresaran ciertas emociones –ira, dolor, angustia, miedo, amor– seguramente se inspiraban en los gestos de los actores del teatro contemporáneo. *Pasión* invierte el proceso. En la obra del Teatro Corsario eran de nuevo actores de carne y hueso los que a su vez imitaban a esas esculturas de madera que habían venido a sustituir a otros actores imitando sus gestos. Es el juego de dualidades propio de la deconstrucción. Pero ese trabajo tenía para la compañía el interés adicional de permitir conectar con la tradición perdida de la gestualidad del actor del barroco, y reinventarla.

El proceso tiene un ilustre antecedente. Al parecer cuando en los años sesenta Jerzy Grotowski, en busca de esas verdades que solo pueden descubrirse a través del cuerpo del actor en una época en que los mitos

colectivos pierden su validez²², encontró los puntos de referencia para los gestos corporales de su montaje crucial, *El príncipe constante*, en los pasos del Museo de Escultura de Valladolid. Los sayones fueron los modelos de los moros que torturaban al Infante don Fernando y las figuras de Cristo el patrón del sufrimiento del príncipe²³.

Los vínculos entre las procesiones y el teatro son así estrechos y complejos. En la inversión del proceso, las técnicas expresivas del director polaco fueron apropiadas a su vez por el Teatro Corsario. De manera que los gestos que el *teatro pobre* había tomado de las esculturas de la Semana Santa Vallisoletana volvían ahora en *Pasión* en los cuerpos de otros actores para representar, no ya las desventuras del Infante don Fernando, sino justamente las esculturas que inspiraron la puesta en escena de Grotowski.

Pero no acaban aquí las enseñanzas de *Pasión*. En cierta medida este espectáculo llevaba a cabo un experimento controlado sobre las características teatrales de la procesión. Por ejemplo, el recurso consciente a determinadas técnicas brechtianas de distanciamiento, como el uso de coturnos para desnaturalizar los movimientos de los actores, ayudaba a percibir y entender los recursos distanciadores que operan en la marcha de las procesiones. Lo que en éstas parece natural, como el uso de un ritmo envolvente que desde la música alcanza al movimiento de los cofrades y el paso, se revela, ante todo, como un recurso dramático: la creación de las condiciones para la ruptura de la cotidianidad, el ambiente necesario para la experiencia de lo sagrado, logrado ante todo con medios cuya naturaleza es básicamente teatral.

Finalmente, están algunas reacciones del público ante *Pasión*. Las más interesantes no fueron las de aquellos que se enfrentaban al espectáculo como a una simple obra de teatro, sino justamente las de quienes como don Quijote frente al Retablo de Maese Pedro transgredían el ritual e intentaban intervenir en la acción, algo que tendía a suceder cuando la obra se representaba, no en un escenario, sino en una iglesia o en la calle, en buena parte, en medio del público. Por ejemplo, cuando el actor que representaba a Cristo caía bajo el peso de la cruz, y los espectadores cercanos intentaban ayudarlo a levantarse. Sobre todo, la experiencia más intensa y quizás la más instructiva: en una representación en la plaza de una pequeña ciudad del sur, un espectador rompió a cantar una saeta en medio del espectáculo. Pero aparte de la belleza de un hecho que habla de la intensidad de una representación, lo más interesante en este caso es que esos espectadores atrapados en la magia de *Pasión* no creían tener delante al propio Cristo, sino a una procesión –en realidad es así–, y cómo, a través de esa experiencia, se hacía presente para ellos el arquetipo

²² J. GROTOWSKI, *Das arme Theater*, Velber, 1986.

²³ Esto solo es posible tomando como punto de referencia la Semana Santa de Valladolid. No me imagino a Grotowski buscando inspiración para su *Príncipe constante* en Zamora, Murcia o Sevilla.



po del martirio del justo, tal como ocurre en las procesiones de Semana Santa.

Lo más instructivo de esas reacciones ante el experimento controlado de *Pasión* es que apuntan hacia una clave de las procesiones como fenómeno teatral, clave que quizás yo nunca habría encontrado por otra vía. La procesión cuando funciona como fenómeno dramático es un ejemplo extraordinario de *teatro dentro del teatro*, una representación –la de la Pasión de Cristo– dentro de otra representación –la de las propias procesiones que protagonizan las cofradías. Un recurso teatral típico del barroco, cuyo ejemplo más ilustre es el “Murder of Gonzago” en *Hamlet*. Los pasos constituyen así la *obra interna*, el conjunto de la procesión articulada por las cofradías la *obra externa* que enmarca a aquélla²⁴.

²⁴ Para la terminología, v. P. PAVIS, *Op. cit.*, pg. 452 ss.



Este enfoque permite explicar mejor algunos de los problemas con los que me he enfrentado en esta ponencia. Aunque no sea fácil determinar con claridad cuál es el objeto de la representación de las procesiones, si se ven como una forma de teatro dentro del teatro, puede entenderse mejor cuál es la raíz de esa complejidad. Por otro lado, es esa estructura la que les da buena parte de su poder de convicción como fenómeno teatral.



Esta idea ayuda a entender mejor otros aspectos. Por una parte, la necesidad del distanciamiento paradójico de la imagen cuando se inicia la procesión. Desde la nueva hipótesis no se trataría solo de la necesidad de delimitar *obra externa* y *obra interna*, sino de cómo esa distancia –la creación del espacio bien diferenciado de un escenario, el del paso, dentro del escenario de la procesión– otorga credibilidad a la obra externa. Los actores de ésta, los cofrades, se muestran así como espectadores creíbles respecto a la obra interna –la dramatización de la Pasión en el paso. Es necesaria la distancia ritualizada que se configura en el mismo momento en que se inicia el desfile con la salida del paso de la iglesia. En la procesión se representa a la cofradía alumbrando al paso de la cofradía, como se ha dicho. Como suele ocurrir en el teatro dentro del teatro, la obra interna acentúa el ilusionismo de la obra externa. La evidencia del lado teatral del paso tiende a difuminar el carácter teatral de la representación que lleva a cabo la cofradía, cuya performance se naturaliza, se deja de percibir como representación a pesar de todos los datos, desde el hábito, hasta la música, etc., que así lo indican. Esto otorga a las procesiones una importante ventaja frente a las representaciones de la pasión más convencionales, al modo de autos sacramentales: no son necesarias grandes dotes dramáticas, tan solo el vestuario y la voluntad de formar parte del espectáculo.

Finalmente este marco teórico explica por qué el poder artístico de los pasos de la Semana Santa de Valladolid tiene un efecto dramático decisivo. Ese poder es lo que hace creíble la obra externa, y por tanto que se consiga el efecto de *teatro en el teatro*. Es la credibilidad expresiva de los pasos lo que produce la tensión con el drama marco –la procesión–, y otorga de esa forma la autenticidad y la belleza única, la realidad del milagro dramático. En el caso de otras semanas santas, las esculturas son poco más que *ninots* –a veces menos– lo que se traduce en que a pesar de la entrega de las cofradías, la belleza de los marcos, la devoción de los fieles, etc. no se alcance ese efecto único que se consigue en las procesiones de Valladolid, en particular la del Viernes Santo. De nuevo una paradoja, la de que una Semana Santa carente de muchos de los ingredientes que dan su colorido irrepetible a las procesiones del Sur, carente de un marco urbano de la belleza del de Zamora o Cuenca, produzca un espectáculo de una intensidad dramática superior.



25 Isidoro MORENO, , Sevilla, 1992, pg. 29.

Un antropólogo andaluz, estudioso y entusiasta de la Semana Santa sevillana, dice de la de Valladolid sin mencionar su nombre: “... el ritualismo fosilizado de tantas procesiones castellanas, consistentes básicamente en un desfile de pasos que suponen una representación cronológica de la Pasión y que salen anualmente a la calle como un museo artístico rodante”²⁵. Con independencia de otras cosas, lo que pone de manifiesto ese juicio es la insensibilidad del autor hacia un fenómeno dramático extraordinario, cuya fuerza nace precisamente de la tensión entre el poder teatral de ese *museo rodante*, y la dramaturgia de la procesión.

Conclusión

El lado teatral de la procesión ayuda a explicar su atractivo. Junto con otros factores, permite entender por qué miles de ciudadanos, especialmente jóvenes, no muy diligentes en la práctica religiosa a lo largo del año, se convierten en activos penitentes durante unos pocos días del comienzo de la primavera. Hay sin duda motivos de piedad. Hay también otros que derivan del atractivo de pertenecer a una cofradía, una asociación que permite a sus miembros transformar su papel en la sociedad, integrándose en una abigarrada jerarquía, llena de cargos, dignidades, etc., de dar al cofrade una posición clara dentro del grupo, cuya identidad se define aun con más fuerza por la viva rivalidad con las otras cofradías, uno de los rasgos de la Semana Santa barroca que con más fidelidad se repite en la Semana Santa contemporánea.

Pero aparte de esos motivos evidentes, la procesión ofrece un atractivo adicional menos visible, pero a mi juicio decisivo: el teatro, la seducción de la máscara, la posibilidad de transformarse sin que sean necesario un talento especial, ni un compromiso fuerte o un duro trabajo de preparación. Crea las condiciones para que el penitente encarne fácilmente su papel por su estructura de teatro en el teatro, que hace del capuchón, situado en la obra externa, actor y espectador simultáneamente.

Para el observador perspicaz, el elemento carnavalesco de la procesión aflora continuamente. Ya he mencionado las tremendas cruces falsas que llevaban algunos penitentes en mi juventud, o la paradoja disparatada del "Gaudeamus Igitur" al inicio de la procesión del Cristo de la Luz en Salamanca, pero quizás de las muchas anécdotas que se podrían contar en este sentido la más expresiva sea la respuesta de una niña de unos diez años que a la pregunta de un periodista de por qué salía en la procesión respondió: "Porque me gusta lo que vivió Cristo, mucho."

Pero quien solo advirtiera el elemento carnavalesco de la Semana Santa no la entendería completamente. Las procesiones son un fenómeno que se ajusta bien a la condición postmoderna —una de las razones para explicar su éxito actual. No solo por su poderosa naturaleza dramática, y, tal como se ha visto, de un tipo tan barroco como el que nace de la estructura de teatro dentro del teatro, con todas las ironías que genera esa disposición, sino también por la ambigüedad que las domina. Una ambigüedad en la que el elemento carnavalesco que aflora una y otra vez, no sofoca en ningún momento otro componente muy distinto con el que se combina en una yuxtaposición fascinante, la conciencia de participar a la renovación estacional de la celebración del martirio del justo.