

De Navidad a las Candelas en Extremadura. Ámbitos religiosos oficiales y populares en expresiones musicalizadas de tradición oral

From Christmas to the Candlemas in Extremadura. Official and popular religious spheres in musical expressions of oral tradition

Francisco Javier BARRA SANZ
(Universidad de Extremadura)
javierbarra@unex.es
<https://orcid.org/0000-0001-8628-7978>

Clara MACÍAS SÁNCHEZ
(Universidad de Extremadura)
claramacias@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-1219-0759>

María del Pilar BARRIOS MANZANO
(Universidad de Extremadura)
pbarrios@unex.es
<https://orcid.org/0000-0002-3841-6314>

RESUMEN: Este artículo es una contribución al estudio de la relación entre los ámbitos litúrgicos y la religiosidad popular, sirviéndonos de prácticas musicalizadas tanto escritas como de tradición oral. Hemos seleccionado para ello el inicio y el final del ciclo festivo de invierno, centrándonos en dos expresiones del territorio extremeño como son la Pastorela en Palomero y Las Candelas de Mirabel, ambos en Cáceres. A partir de trabajo de campo, presentamos su análisis musicológico e interpretaciones procedentes de la teología, para proponer la vigencia de antiguos ritos descritos en fuentes bíblicas en prácticas consideradas hoy día como populares.

ABSTRACT: This article is a contribution to the study of the relationship between the liturgical spheres and popular religiosity, using both written and oral tradition musicalized practices. We have selected for this purpose the beginning and the end of the winter festive cycle, focusing on two expressions of the Extremadura territory such as the Pastorela in Palomero and Las Candelas de Mirabel, both in Cáceres. From field work, we present their musicological analysis and interpretations from theology, to propose the validity of ancient rites described in biblical sources in practices considered today as popular.

PALABRAS CLAVE: Rituales, Etnomusicología, Tradición oral.

KEYWORDS: Rituals, Ethnomusicology, Oral tradition.

1. INTRODUCCIÓN

La musicología histórica ha tratado, generalmente, la evolución de la música y sus autores aplicando una periodización propuesta desde los parámetros de la Historia del Arte, o de los propios estudios históricos. Es decir, dividiéndola en los cinco grandes periodos que, a su

vez, conceptualiza en estilos: Prehistoria, historia antigua, medieval, moderna y contemporánea (Wölfflin, 1915). Sin embargo, para referirnos a expresiones musicales encuadradas en lo que la antropología denomina como tradición oral (Velasco, 1989), la etnomusicología ha ofrecido otros planteamientos de repertorio y análisis musical. Entre ellos, clasificaciones que tienen en cuenta aspectos etnográficos o antropológicos (Merriam, 1960), incluyendo el giro performativo en los términos que lo propuso Austin (1955), que después se extendió hasta conformar por sí mismo un campo de investigación (Schechner, 2002; Madrid, 2009).

La propuesta que presentamos en este trabajo se apoya, además de en este recorrido teórico y disciplinar, en una amplia trayectoria en investigaciones musicológicas, etnomusicológicas y de la llamada religiosidad popular, tanto en la región de Extremadura como en otros ámbitos geográficos (Barrios, 1985; 2002; 2012; Macías et al., 2015; Macías y Nava, 2022). Apoyándonos en esta experiencia, nos acercamos al tema que planteamos en esta ocasión desde diversas disciplinas como la historiografía, la musicología, la antropología y/o la teología.

En particular con este texto queremos contribuir al análisis de las relaciones que han existido, históricamente y en la actualidad, entre los ámbitos religiosos oficiales -procedentes de la ortodoxia católica en este caso-; y sus manifestaciones en lo que se ha venido llamando la religiosidad popular, o más bien, en las expresiones rituales y festivas a través de las cuales las personas han vivido la religión a lo largo del tiempo (Rodríguez Becerra, 2011). Intentamos comprender los vínculos entre lo sagrado y lo profano, así como entre la tradición oral y la historiografía, atendiendo a las formas culturales, en general, y a las de literatura oral musicalizadas en particular, que continúan vigentes en la actualidad. En las mismas puede observarse cómo los ámbitos considerados oficiales y populares se han permeado históricamente, nutriéndose ambos en las dos direcciones, es decir, tanto desde la ortodoxia litúrgica hacia las fiestas populares, así como de las tonadas populares a los ámbitos musicales cultos.

Este texto quiere servir, más que para agotar un tema, para formular hipótesis, desde la revisión de documentación y de la experiencia etnográfica adquirida. Es decir, con este trabajo pretendemos, sirviéndonos del análisis de casos concretos, proponer nuevas líneas de investigación que puedan derivar en su aplicación en otros ejemplos etnográficos. De esta forma, queremos contribuir de forma rigurosa a mostrar que la supuesta delimitación entre los ámbitos oficial y popular no es real, al menos conceptualizada como terrenos opuestos. Incluso que, en no pocas ocasiones, uno de los dos ámbitos ha servido como espacio donde han quedado como reducto manifestaciones, en principio, originadas en el otro.

Para evidenciar este fenómeno nos proponemos analizar manifestaciones culturales, en concreto expresiones orales musicalizadas, enmarcadas en una sección del ciclo festivo católico en Extremadura. Específicamente hemos elegido el inicio y el final de un periodo que abarca el Nacimiento de Cristo -24 de diciembre- hasta su Presentación en el templo y la Purificación de la Virgen -2 de febrero-, documentada tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Hemos seleccionado rituales de ambos momentos que cuentan con protagonismo social e identitario en la región, concretamente en la provincia de Cáceres. Tal es el caso de La Pastorela de Palomero y Las Candelas de Mirabel, ambos con variaciones en otras localidades extremeñas y en el resto del territorio nacional e internacional.

2. LA NATIVIDAD DEL HIJO DE DIOS Y LAS PASTORELAS

La celebración de la Navidad se concibe, desde el punto de vista cristiano, como la alegría por el nacimiento del Hijo de Dios: «*Hodie Christus natus est; puer natus est*

nobis» –Hoy, Cristo ha nacido; un niño se nos ha dado–. El calendario cristiano marca como fecha de este acontecimiento el 25 de diciembre asumiendo la antigua fiesta que el emperador Aureliano instituyó en el año 274 en honor de *Deus Sol Invictus* (Rodríguez Gallar, 2009). Dicha fiesta era precedida por las «saturnales» (Garay Toboso, 1996), las fiestas en honor del dios Saturno, celebradas desde el día 17 al 23. En este periodo, en gran parte de la geografía española, cobra importancia la figura de la Virgen María próxima a dar a luz en las advocaciones de Nuestra Señora de la Expectación y de la Esperanza. Otra advocación ligada al misterio de la Virgen encinta es la llamada Virgen de la O, en alusión a las aclamaciones mesiánicas del Adviento: *O Sapientia*, *O Adonai*, etc. Estas advocaciones tienen como festividad principal el día 18 de diciembre, es decir, la octava anterior al día 25, festividad de la Natividad del Señor. En el rito Hispano-Mozárabe, anterior a la unificación litúrgica del Papa San Gregorio VII, esta fiesta de la Virgen fue la principal de todas las marianas.

Actualmente en la liturgia de la Iglesia se diferencian claramente cuatro misas que se reparten entre la tarde del 24 y el día 25, teniendo como finalidad conformar una secuencia histórico-teológica para la piedad de los fieles. En la misa vespertina del 24 se lee el Evangelio en el que se narra la Genealogía de Jesús desde Abraham, hasta Cristo, haciendo paradas en el Rey David y el destierro de Israel en Babilonia (Mt 1, 1-17). Este pasaje justifica que el Niño a nacer es el verdadero y legítimo Rey de Israel (Crisóstomo, 1955).

A medianoche se celebra la famosa misa «del Gallo», la cual tiene su origen en el siglo V, aunque muy diferente a la considerada como tradicional actualmente. En la antigüedad las misas y demás rituales se oficiaban al alba aprovechando las primeras horas de luz. Es por ello que el cantar de los gallos se daba al tiempo que comenzaban estos rituales, de hecho, el «cantar del gallo» marcaba el inicio de las fiestas de Navidad. Sin embargo, ya bien entrado el siglo XX, esta misa «del gallo» fue trasladada a la medianoche, conservando el apodo sólo de forma coloquial dado que en la nueva reforma litúrgica del Concilio Vaticano II se le denomina oficialmente Misa de Medianoche. Siguiendo la estela evangélica, en esta misa se narra la historia del nacimiento del Niño-Dios en Belén (Lc 2, 1-14).

Posteriormente, al alborar, tiene lugar otra misa llamada de la Aurora, cuyo breve relato es correlativo al anterior (Lc 2, 14-20), ya que la misma explica la Adoración de los Pastores, acto considerado como la revelación de Dios a los sectores humildes. Ya en último lugar, con el sol en lo más alto, la Iglesia celebra la llamada Misa del Día para toda la jornada del 25. Su Evangelio es el llamado «Prólogo de San Juan» (Jn 1, 1-18), el cual hace una exposición filosófico-teológica que marca el fundamento de la doctrina trinitaria. Al contrario que en las anteriores, no narra una historia en un espacio ni en un tiempo, sino que enseña cuál es la procedencia de Cristo antes de todos los siglos, antes de la creación del mundo, y cómo lo Eterno se ha revestido de humanidad.

En cuanto a las obras musicales que acompañan estas celebraciones litúrgicas destacan los cantos gregorianos que conformaban el culto y el Oficio Divino. Estos cantos se recogen en el *Liber Usualis*, la guía musical que acompaña al Misal del Rito de san Pío V o como se denomina en la actualidad, rito extraordinario. «*Puer natus est nobis*» (Imagen 1) –Un Niño nos ha nacido– es un canto que se interpreta en la tercera misa del día de Navidad, el 25 de diciembre.

Otro ejemplo es la antifona «*Hodie Christus natus est*» (Imagen 2) –Hoy Cristo nació–. En el siglo XV esta antifona fue la base de algunas composiciones corales polifónicas de grandes músicos renacentistas, como Juan de Encina, Juan Vásquez o Giovanni Pierluigi da Palestrina, entre otros.

AD TERTIAM MISSAM. IN DIE.

Intr. 7.
P U-er * ná-tus est nó- bis, et fí- li- us dá-tus est
 nó- bis : cú-jus impé- ri- um super hú- me-rum é-
 jus : et vocá- bi-tur nómen é- jus, mágni consí-
 li- i Ange- lus. *Ps.* Can-tá-te Dómino cánti-cum nó-
 vum : * qui- a mi-rabí- li-a fé- cit. Gló- ri- a Pátri.
 E u o u a e.

Oratio.

Imagen 1. Partitura de «Puer natus est nobis», en *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:408).

(Sic cantatur tantum in die festi : alias servatur tonus communis.)

Ad Magnif.
 Ant. 1. g²
h Odi- e * Chrí-stus ná-tus est : hódí- e Salvá-
 tor appáru- it : hódí- e in térra cánunt Ange- lí, laetán-
 tur Archánge- lí : hódí- e exsúl- tant jústi, di- céntes :
 Gló- ri- a in excélsis Dé- o, alle- lú- ía. E u o u a e.
Cant. Magnificat. 1. g². 207, vel 213.

Oratio.

Concéde, quæsumus omnipotens | quos sub peccáti jugo vetústa sér-
 Deus : * ut nos Unigéniti tui | vitus tenet. Per eúmdem Dóminum.
 nova per carnem Nativitas liberet ;

Deinde pro S. Stephano.

Ant. 8. c
S Téphanus autem, * plénus grá- ti- a et forti- túdi-

Imagen 2. Partitura de «Hodie Christus natus est», en *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:413).

También la encontramos en obras barrocas y composiciones del siglo XIX incluyéndose en la actualidad en repertorios de conciertos y recitales navideños de la denominada «música culta».

Como parte de este repertorio navideño encontramos también el célebre «*Adeste fideles*», con un texto atribuido a San Buenaventura, obispo y doctor de la Iglesia del siglo XIII. La composición musical que actualmente lo acompaña ha sido atribuida a distintos autores, entre ellos los reyes de Portugal, Enrique IV de Portugal o Juan IV. Es por ello por lo que a este *Hymnus* se le conoció en la cuenca mediterránea como el «Himno portugués» (Rodríguez Álvarez, 2015). Puede considerarse como el canto en latín más universal, dado que ha traspasado la frontera de la liturgia oficial y se ha extendido con un gran uso alcanzando una gran popularidad. Este canto no aparece en el *Liber Usualis*, por tanto, podría deducirse que esta composición musical surgió de alguna manera para deleite y disfrute de la gente en la noche de Navidad fuera del ámbito ortodoxo. Actualmente este canto se encuentra insertado, tanto en la liturgia, como en repertorios considerados cultos y populares.

*Adeste, fideles, laeti, triumphantes,
venite, venite in Bethlehem:
natum videte Regem Angelorum.
Venite adoremus, venite adoremus,
venite adoremus Dominum.*

Acudid, fieles, alegres, triunfantes,
venid, venid a Belén:
ved al nacido Rey de los ángeles.
Venid, adoremos; venid, adoremos,
venid, adoremos al Señor.

En estas fiestas en la actualidad las calles son adornadas con luces, guirnaldas y otros objetos que se asocian con el periodo navideño. Muchos de estos elementos se han desligado del sentido cristiano, como por ejemplo la sustitución de la fórmula «Feliz Navidad» por «Felices fiestas». Sin embargo, sobrevive e incluso ha sido reconocido como Manifestación Representativa del Patrimonio Inmaterial del estado español en 2022 el Belenismo, del que destaca su sentido didáctico con figuras que representan los pasajes evangélicos que se narran en los actos litúrgicos. En 2023 se cumplieron 800 años de la invención de esta tradición de manos de san Francisco de Asís, en Greccio, Italia. Asimismo, se ha extendido la decoración de abetos con luces, que fueron en tierras nórdicas el símbolo del nacimiento del sol, cristianizado a través de los siglos. Estas celebraciones se dan también atribuidas a Papá Noel o Santa Claus, este personaje en la representación de San Nicolás de Bari, obispo de Mira en el siglo IV, que destacó por sus obras de caridad y su amor por los niños. Su festividad es el 6 de diciembre y, por ello, muchos pueblos del norte de Europa le atribuyeron la llegada del tiempo de Navidad y se entregan regalos en este día.

En España, como en general en los países que celebran estas fiestas, se reúne la familia y allegados en torno al portal de Belén, con una succulenta cena con bebidas y dulces típicos como turrones, polvorones, etc. En algunos lugares de Extremadura a estas celebraciones populares alrededor de Navidad se les unían las «rondas de Quintos», cuya fiesta iba acompañada de la tradicional «talla», o tallaje de los jóvenes antes de su incorporación a filas. En Torrequemada (Cáceres), como en otros municipios, se cantaban incluso en la Misa del Gallo, pero esta práctica se suprimió hacia mediados de la década de los años noventa del siglo XX por considerarse repertorios irrespetuosos por el párroco de la localidad (Barrios, 2009).

Otro elemento identificativo de este momento del calendario es la interpretación de villancicos. Este género literario-musical tiene su origen en España y Portugal durante el tardo-medievo, y sustituyeron a los motetes de la misa principal de Navidad. En principio habían sido genéricamente canciones profanas para convertirse después en muestras del repertorio musical navideño. Dentro de las capillas musicales serán los maestros de capilla los encargados de componer villancicos para la Navidad, y también para la festividad del *Corpus Christi*. Ya en el siglo XV, según Alonso Cortés (1982), existían repertorios musicales con villancicos en cancioneros del Renacimiento. Estas canciones de tradición oral refieren hazañas, romances de caballeros y damas, leyendas pastoriles, sentencias de ajusticiados, pero sobre todo cantan los misterios del nacimiento de Jesús en Belén. Posteriormente, desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVIII, se componen obras musicales corales con las cuales los villancicos entraban a formar parte del repertorio considerado culto.

Los cantos tradicionales de la Nochebuena, rondas y villancicos como actos paralitúrgicos, congregaban a los vecinos en las iglesias y sus atrios para conmemorar el nacimiento de Cristo. Estos cantos forman parte de una serie de dramatizaciones que surgieron en la alta Edad Media que se dividían en tres temáticas según correspondieran a cada Oficio Litúrgico. La primera temática conocida como «*Ordo Prophetarum*», estaba dedicada a las figuras proféticas de las Sagradas Escrituras (Castiñeiras, 2014). Las principales eran Isaías, Juan, el Bautista y la Virgen María. En algunos lugares aparecen las figuras de Virgilio y la mitológica Sibila. Después el «*Officium pastorum*», que es el principal de todos los oficios, puesto que narra el sublime acontecimiento de la Navidad: el Nacimiento de Dios (Hoyos, 1990). Con el «*Ordo Stellae*» se dramatizaba la Adoración de los Magos (Miguens, 2017).

Estos repertorios fueron engrandecidos por los maestros de capilla que, desde sus puestos de compositores en catedrales y palacios, intercalaban entre partituras y voces los himnos de tradición eclesiástica y popular. Entre ellos encontramos en gran parte de la geografía hispana una serie de piezas musicales teatralizadas conocidos como «pastorelas» o «pastoradas» (Trapero, 1982), representaciones en Nochebuena identificadas con los sectores más humildes de la sociedad, como aquellos pastores de Belén. Simbolizan la fraternidad universal que recibe las «Buenas Nuevas», cantando y pregonando por las calles lo que se celebra en los templos y en sus atrios.

Estas pastorelas se transmitieron después oralmente llegando a nuestros días recopilándose, en el caso de Extremadura, en cancioneros como los de García Matos (1945) o Bonifacio Gil (1931; 1956). En Extremadura, una de las zonas en las que cuentan con arraigo es la comarca de las Hurdes y alrededores, donde podemos destacar municipios como los de Palomero, Casar de Palomero y Cerezal, donde nos consta que además de los consabidos belenes vivientes, también se añade la representación de la adoración de los pastores, imprescindibles en la época de Navidad. Siguiendo las recopilaciones de la investigadora Ángela Capdevielle (1969), encontramos piezas recogidas en esta zona como la titulada «Escenas de pastores» (Imagen 3).

Es importante también destacar que, en los distintos cancioneros como parte de las piezas dedicadas a la Navidad, aparece la figura de la gitana en Belén. Sus buenaventuras se conocen como «romance de la gitana», formando parte del auto sacramental del Nacimiento. Este es precisamente el caso de Palomero (Cáceres)¹.

¹ Pastorela de Palomero (Cáceres), recogido por el Grupo de Investigación MUSAEXI. Patrimonio Musical, Cultura y Educación, de la Universidad de Extremadura. <https://www.youtube.com/watch?v=yQQg2w4a6Eo>

Diotó Quinita Hernández

ESCENAS DE PASTORES

Palomero

Despacio e legato

Va - mos a Be - lén pa -

-lo res. A ver a Dios hu - ma - na -

-do Pa - ra re - di - mir al hom - bre y li -

-brar - nos del pe - ca - do. Estribillo Sal - te - mos pas - to - res con gran a -

-gri - a, ya se hi - zo Dios hom - bre, ya na - ció El Me - sí - as.

Vamos a Belén, pastores,
A ver a Dios humanado,
Para redimir al hombre
y librarnos del pecado.

Saltemos, pastores,
con gran alegría,
Ya se hizo Dios hombre,
ya nació El Mesías.

Imagen 3. Partitura de «Escenas de pastores», en Capdevielle (1969:264).

El rol de las mujeres esa noche contenía un halo de misticismo y religiosidad. En primer lugar, se hacía presente la figura de la Virgen-Madre que, con el niño recién nacido en brazos, va a ser la receptora de una serie de profecías, que paralelamente son preludio y anticipo de la Profecía de Simeón que es pronunciada, según la Sagrada Escritura, cuarenta días después en el templo de Jerusalén. En el cancionero de Capdevielle, en el bloque XVII Cantan las Hurdes, se recoge «La Gitanilla» tanto en Palomero (Capdevielle, 1969:265), como en Cerezo (Capdevielle, 1969:270) con un texto mucho más completo.

La pastorela recrea el nacimiento de Cristo en Belén según el imaginario de los pastores. Durante siglos fueron ajenos a las Sagradas Escrituras, ya sea por el analfabetismo de la época, ya fuere por la negativa de la jerarquía eclesiástica a dar acceso libre a los textos bíblicos, por el desconocimiento de la lengua latina o por el miedo a la libre interpretación de los mismos. Es importante analizar este tipo de pastorelas que han permanecido en el tiempo porque los personajes y escenas representados hipotéticamente nos dan noción de las coincidencias entre los personajes novotestamentarios, también relacionado con las antiguas reglas judías.

Esta práctica, tradicionalizada e identificada con lo popular, es dramatizada principalmente en la Nochebuena por tres protagonistas: pastora, gitana y Sibila. Tres figuras diferenciadas, de procedencias distintas, pero que comparten la misión de la mujer intuitiva, sabia, profetisa, jueza, etc. que encontramos a lo largo de la Historia Sagrada: Miriam, Débora, Jael, Sara, Ruth, Abigail, Esther y Judit, conocidas como «las ocho mu-

jeros fuertes», que son el reflejo profético de las virtudes que poseería la Virgen María. Estas mujeres al igual que aquellas, nos anuncian lo mismo: el nacimiento del Mesías. Identificamos en estas obras estereotipos de mujeres pastoras, gitanas e incluso adivinas. La figura de esta última la conocemos como la Sibila, cuyo «canto» es interpretado inmediatamente antes de la Misa del Gallo. En la Edad Media surge el rito conocido como el «Canto de la Sibila», figura femenina mitológica del antiguo mundo grecolatino, sacerdotisa de los oráculos, cuyas profecías eran consultadas en cuestiones de Estado cuyo desarrollo no ha estado exento de autorizaciones y prohibiciones por parte de los obispos correspondientes a lo largo de la Historia (Gómez Muntané, 1996). Hoy en día la podemos encontrar en Mallorca, en la Basílica de Santa María de Elche, en las catedrales levantinas y en Toledo.

En todos los casos, estas figuras femeninas aclaman al niño que nace presagiándole un destino de muerte redentora, inspirándose probablemente en la profetisa Ana, la hija de Fanuel de la tribu de Aser, que servía en el templo de Jerusalén y que hablaba del Niño a todo el que se encontraba a su paso (Lc 2, 36-38). Podría entenderse que Ana fuese la primera embajadora de naturaleza humana dado que, hasta aquel momento, las embajadas recaían en figuras celestiales –ángeles–, como en el caso de la pastorela de Palomero. En las pastorelas, cabe decir que, la imagen de pastora y gitana difieren entre sí. La pastora forma parte de un grupo que prácticamente no se expresa verbalmente, mas cuando interactúa con la gitana es cuando adquiere relevancia y protagonismo. La diferencia entre pastora y gitana por tanto es notable, ya que mientras la primera se alegra de la noticia del nacimiento del Niño-Dios «Buen Pastor», la segunda muestra a un Niño-Dios premonitorio de la Pasión.

A continuación, presentamos la descripción etnográfica de la pastorela de Palomero, que podría concretarse en tres secciones: la embajada del Ángel, la danza y ofrenda de los pastores y la intervención final de las mujeres, pastora y gitana. La embajada del Ángel recae en la figura de un niño, dado que éstos son los que encarnan la inocencia y la pureza. El niño, a modo de ángel de la anunciación, no solo anuncia a los pastores, sino que se dirige a los espectadores indicando el acontecimiento del nacimiento de Jesús. Las palabras que usa no coinciden con las de las Sagradas Escrituras, que rezan «¡No temáis! ¡Os anuncio una Buena Noticia! Hoy, en la ciudad de David os ha nacido un Salvador, el Mesías, el Señor, y esta es la señal encontrareis un niño envuelto en pañales y recostado en un pesebre» (Lc 2, 1-14). Sin embargo, el mensaje es el mismo, en un lenguaje popular, pastoril-rural pero con muestras de cultura poética. Todo encuentro entre lo divino y lo humano comienza con: «¡No temas!» o «¡No temáis!», y a continuación se inicia el mensaje recitado:

No os asuste mi embajada,
ni tampoco mi presencia,
porque esta noche en Belén,
ha nacido la clemencia,
veréis al Verbo humanado
en una tabla de bestias.

La embajada del Ángel es adornada literariamente con una justificante despedida de los presentes porque «lo reclama» el Padre Eterno a consultas, haciendo un paralelismo con la fórmula empleada cuando el Rey llama a consultas a algún embajador. Esto muestra cómo en la pastorela se han incorporado elementos de la vida laica a lo largo

de los siglos. El ángel añade: «Quedad con Dios», expresión muy arraigada en épocas anteriores, vigente en general en entornos rurales.

Quedad con Dios pastores,
que yo me marchó,
a dar cuenta del consultorio divino
del mandato que os ordena.

En estos momentos entran por la puerta del templo los pastores en formación, ataviados con capirote blanco de lana, camisa blanca, chaleco de piel curtida con madroños, petos de cuero de montaduras de caballo y zurrón con las ofrendas. Se acompañan de castañuelas, un pandero y un tamboril. El mayoral, portavoz del grupo, canta las acciones que se van a desarrollar: adorar al Niño y responder con la acción a la embajada del Ángel anteriormente recibida (Imagen 4). Posteriormente, todos en grupo cantan una serie de cuartetos, que bien pudiera ser un auto de fe, formando una procesión de cantos de dogmas y de ofrendas hasta el pesebre donde se encuentra el Niño Jesús. Una vez están ante el Niño, el mayoral ofrece en el plano terrenal cuatro velas, cuatro roscas grandes de pan con forma de lazo, que sacan de los zurrónes, y un cordero lechal engalanado con una guirnalda en el pescuezo como las antiguas ofrenda de sacrificio de ritos de antiguas civilizaciones, y en el plano espiritual le ofrecen alma y corazón.



Imagen 4. Partitura de «A Belén vamos pastores» (Barrios, 2009:174).

No establecen conversación ninguna con María o José, sólo se arrodillan como gesto de adoración y se levantan (Imagen 5). Terminan cantando pidiendo la bendición y dándole las gracias al sacerdote de la iglesia por haberles permitido cantar dentro del templo y se marchan de su presencia sin dar la espalda al Niño hasta que salen: «Gracias le damos a Dios y también al sacerdote que nos ha dado permiso para cantar los pastores». Y se despiden indicando que «se vuelven porque el ganado está muy solo».



Imagen 5. Partitura de «Cantemos pastores» (Barrios, 2009:175).

Entra en escena la gitana, que muestra una estética de evocación popular: la flor en el pelo, la toquilla negra y una cesta. Comienza a cantar sus cuartetas, primeramente, presentándose, «Yo soy una gitana que vengo de Belén», y, como los contadores de historias en otros tiempos, prosigue «si queréis escucharme veréis lo que hay en él» (Imagen 6), y cantando relata su propia experiencia en Belén. Esta gitana refleja el halo esotérico con el que se relacionaba a su cultura puesto que cuenta que encontró al Niño en brazos de su madre y cómo le «echó la buenaventura» leyéndole la mano, tras lo que le ofrece al Niño una toquilla que ella misma canta en el relato.

«Jesús crucificado»
en sus manos leí,
que a los treinta y tres años
tenía que morir.



Imagen 6. Partitura de «Canto de la gitana» (Barrios, 2009:176).

Seguidamente la pastora, ataviada con pañoleta, entra a entablar conversación con la gitana mediante el canto de las cuartetas. Esta interacción representa un acto normalizado en el contexto en el que se inserta, pues referencia lo cotidiano, dos mujeres que, tras encontrarse, se paran a hablar en una calle o en la plaza del pueblo. En el diálogo entre la pastora y la gitana se preguntan qué ha ofrendado cada una, haciendo un análisis sobre la situación del mundo, de la sociedad del momento. El cancionero de Capdevielle (1969:266) recoge una pieza con el título «Bajé al Prado», en la que se incluye un verso que recuerda a los que la pastora canta en la actualidad en Palomero por la misma frase final «Ay, que de amores me muero yo».

Termina el acto con unas cuartetas que entonan los dos personajes al unísono, arrodilladas ante el Niño: «Dos devotas *jincás* de rodilla, gitana y pastora pidiéndote están, que perdones al pueblo querido que se haya en castigo de tanta maldad», rogando por tanto el perdón por su pueblo. De hecho, terminan los versos de pie dirigiéndose al pueblo congregado en el templo dándole instrucciones catequéticas «rezad mucho a Dios y a María que seáis cristianos con Nuestro Señor».

3. LA PURIFICACIÓN DE NTRA. SEÑORA Y LAS CANDELAS

El 2 de febrero se celebra en todo el orbe católico la fiesta de la Presentación del Señor y la Purificación de Nuestra Señora, festividad que cierra el ciclo festivo de invierno y de la Navidad. Justamente desde el nacimiento de Jesús hasta este día transcurren cuarenta jornadas, periodo marcado en la ley del Antiguo Testamento como el tiempo que debe tenerse en cuenta para presentar en el templo al hijo Primogénito para ser con-

sagrado a Dios y obtener para la madre la declaración de que ya no incurre en impureza (Lv 12:1-4). Hoy día ha quedado de esta práctica lo que se conoce como «pasar la cuarentena», además de que parece que en Extremadura entre las mujeres embarazadas estuvo extendida la tradición de salir, tras el parto, a la «misa de paría». Con este ceremonial se emulaba la ida de la Virgen al templo y la presentación del niño Jesús. En la memoria de los mayores quedaba la costumbre (Marcos Arévalo, 1998), quizás hebrea, de la ocultación de la madre del recién nacido en el interior de la casa hasta que llegaba el día de salir a la misa de la Purificación. Según Flores del Manzano (1992:180), entre las paridas en el Jerte existía además el hábito de «salir bajo teja», enunciando así la forma de cubrirse con una teja la cabeza cuando una mujer se veía en la necesidad extrema de estar en la vía pública, significando que todavía se guardaba la prescripción de permanecer en casa cumpliendo la cuarentena. También nos recordaba en Torreorgaz una informante cómo las madres antiguamente decían que había que ir a misa antes de los cuarenta días de haber tenido un hijo, porque «¡no os vayáis a igualar a la Virgen!» (Barrios, 2009).

La liturgia de las Candelas se desarrolla en torno a la luz, ya que Jesús es proclamado como «Luz para alumbrar a las naciones» según la escritura neotestamentaria. El relato evangélico, recogido por Lucas (Lc 2, 22-40), describe a la Sagrada Familia acudiendo al Templo de Jerusalén, momento en el que sale a su encuentro el profeta Simeón que hace la proclamación sobre el Niño y profetiza la ventura que correría María en la Pasión de Cristo: «a ti, una espada atravesará tu alma». A estas palabras, pronunciadas por Simeón, se le conocerá como *Nunc dimitis*², según la Vulgata o versión latina de la Sagrada Escritura: «Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz; porque han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel», de nuevo con referencia al símbolo de Cristo como luz.

Sin embargo, es necesario distinguir entre el sentido religioso y social de la fiesta, entre los valores que la Iglesia, por un lado, y los creyentes por otro, asignan tanto a los símbolos específicos como al ritual en su conjunto. Para la Iglesia como institución la celebración es una expresión del culto «cristífero». El fuego, encarnado en las tradicionales velas encendidas, representa la luz nueva, la figura de Cristo. Pero socialmente se ha producido una variación en los significados y protagonismos. La fiesta en la actualidad es sentida y expresada con un sesgo de matiz mariano, esto a pesar de que lo que se conmemora cíclicamente es la Purificación de la Virgen y la presentación de Jesús en el templo (Marcos Arévalo, 1998).

En la liturgia de la Iglesia destaca el rito de la bendición y procesión de las candelas, práctica que consiste en bendecir las velas que portan los fieles en procesión hasta que el sacerdote sube al altar para comenzar la Misa. Durante este rito se canta el himno antes mencionado «*Nunc dimitis*» (Imagen 7).

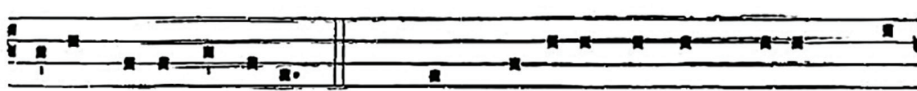
² *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace:
Quia viderunt oculi mei salutare tuum
Quod parasti ante faciem omnium populorum:
Lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.*

Finitis Orationibus, Celebrans ponit incensum in thuribulum, deinde ter aspergit aqua benedicta, dicendo Antiphonam Aspérget me. sine cantu et sine Psalmo : et ter adolet incenso. Et cum inceperit distribuere Candelas, a Choro cantatur :

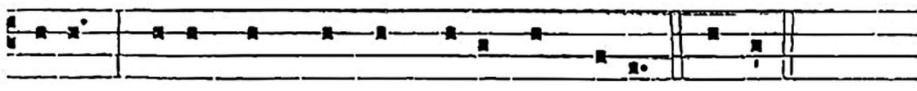
Ant.
8.



L Umen * ad reve-la-ti-ónem génti-um : et gló-ri-am

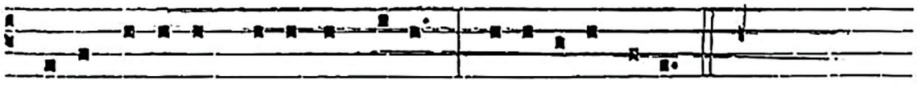


plébis tú-ae Isra-el. *Cant.* Nunc dimíttis sérvum tú-um, Dó-

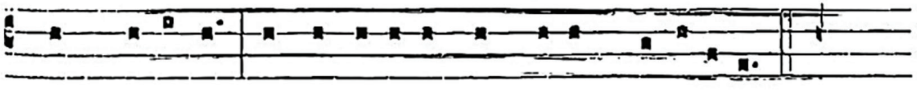


mine, * secúndum vérbum tú-um in páce. Lúmen.

Deinde repetitur tota Antiphona Lúmen. quae similiter repetitur post quemlibet versum.



Qui-a vidérunt ócu-li mé-i * salu-táre tú-um. Lúmen.



Quod parásti * ante fáci-em ómni-um populó-rum. Lúmen.



Gló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, * et Spi-rí-tu-i Sáncto. Lúmen.

Imagen 7. Partitura de pneumática Hymnus «Nunc dimittis», *Liber Usualis* (Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis, 1941:1357).

Existen distintas hipótesis sobre el origen de esta celebración cristiana (Domínguez Moreno, 1997), argumentando que el elemento de las velas pertenece a la tradición judía. En *La leyenda dorada*, escrita en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine (1999), se hace referencia a que la costumbre de encender candelas en esta fecha responde a un deseo de suplantar una práctica pagana. Según el beato dominico estas fiestas de las luces, protagonizadas por mujeres, recordaban las búsquedas de Proserpina por sus padres raptada por Plutón. Otro posible origen de las Candelas lo ve De la Vorágine en la costumbre romana de llenar de teas y antorchas la capital del imperio en honor a Februa, madre de Marte (1999:161), para propiciar la derrota de sus enemigos. La Iglesia integra rituales ajenos a su práctica de forma recurrente, siempre que estos transformen su sentido en el contexto de creencias cristianas (García García, 1989).

Independientemente de los debates en torno a los orígenes, en general la pluralidad de los significados y funciones de la fiesta como hecho social es sobresaliente; por tanto,

las prácticas no pueden comprenderse fuera del entorno cultural que las produce, de un tiempo y de un espacio socializado (Marcos Arévalo, 1998). La regulación litúrgico-eclesiástica proporciona uniformidad cultural, y al mismo tiempo se producen particulares reinterpretaciones de lo que se conmemora. El esquema del modelo institucional eclesiástico es el siguiente: distribución, bendición de velas y presentación en el templo de los niños nacidos en el año anterior, bendición *pospartum*, ceremonias de purificación de la Virgen, ofertorio y entrega de regalos, misa, procesión de las Candelas –en Extremadura se procesiona en esta celebración a la Virgen de la Candelaria, pero también a la del Rosario, del Carmen y otras advocaciones locales– (Marcos Arévalo, 2004).

Es significativo notar que esta fiesta recibe distintas denominaciones en la región extremeña según las poblaciones, entre las más extendidas están Las Candelas, La Candelaria o Las *Purificás*, pero también el Día de la Rosca. En cualquier caso, es una fiesta asumida como antesala del Carnaval, incorporando elementos que así lo anuncian. En algunos casos los Quintos corrían los gallos, aunque mayoritariamente son las mujeres las que ostentan un destacado rango de representatividad en la fiesta. El importante papel que en las costumbres extremeñas juegan las mujeres y los niños en esta celebración ha sido interpretado como una sutil inversión de roles, ya que durante la coyuntura las mujeres monopolizan esferas y aspectos de la vida social que ordinariamente les están vetados. La alimentación ritual y los productos emblemáticos que caracterizan la fiesta son los dulces en el contexto religioso, sobre todo en la provincia de Cáceres, y productos matanceros en la de Badajoz (Marcos Arévalo, 1998). En 2003 nuestra informante M.^a Jesús Rodríguez Chavalés nos describió el ritual en la zona de Las Torres (Cáceres), incluyendo en él esta canción (Imagen 8).



Imagen 8. Partitura de «Las Candelas», recogida en Torreorgaz (Barrios, 2009:364).

Esta noche nace el Niño
y mañana lo bautizan,
y el día de las Candelas
lo lleva su Madre a Misa.
La Virgen cuando va a misa
no le ofrece dos corderos,
que le ofrece dos palomas
según dice el evangelio.

En el ritual de las Candelas que se practica en Extremadura pueden identificarse dos patrones de celebración, caracterizados estos por sus principales ceremonias. El primero se extiende por las Comarcas de Tierra de Barros, Las Vegas del Guadiana, la Campiña Sur y la Serena, en la provincia de Badajoz. La celebración no religiosa gira en torno a las hogueras y en algunos casos se queman también pieles (Marcos Arévalo, 2004). El segundo modelo de celebración es en el que nos centraremos en este trabajo,

lo que se conoce como las *Purificás*. Se localiza en la zona que va desde la ciudad de Cáceres, pasando por la comarca de Trujillo y Plasencia hacia Monfragüe; además del área denominada «Los cuatro lugares» –Hinojal, Monroy, Santa Cruz de Paniagua y Talaván–. Aunque actualmente es la fiesta de Monroy la que ostenta el mayor grado de popularidad, el área de distribución se extiende con variantes a un importante número de poblaciones de Cáceres (Barrios, 2008), localidades en las que se considera una de las tradiciones que marcan las señas de identidad (Barrios, 2009): Santa Marta de Magasca, Jaraicejo, Deleitosa, Mirabel, el Toril, Cuacos de Yuste, Jerte, Casillas de Cáceres, Casar de Palomero, Santiago del Campo, Portaje, Portezuelo, Santibáñez el Bajo, Santibáñez el Alto, Torrejón el Rubio, Villa del Campo, Cabezabellosa, Fresnedosa de Ibor, Navatrasierra y Peraleda de San Román.

En este modelo de celebración el protagonismo lo adquieren un número variable de chicas solteras –estado simbólicamente subrayado por la mantilla y el velo que portan durante la ceremonia–, entre 4 y 10 (Marcos Arévalo, 2004), que suelen portar en ofrenda palomas y un roscón o torta dulce. Las *Purificás*, elegidas por la mayordoma, visten con traje «típico» y recogen el roscón de casa de una devota. Al término de una breve procesión, las *Purificás* quedan fuera del templo que cierra sus puertas, abriéndose esta luego tras pedir permiso cantando y hacer su entrada al ritmo del pandero que toca una de ellas. En el templo continúan entonando una serie de versos que enuncian los pasos que dan camino al altar para ofrecer el roscón y las palomas. Las coplas son siempre las mismas en las distintas poblaciones (Domínguez Moreno, 1997), aunque con variantes tanto en los versos, como en el número y orden en el que se cantan.

Otro ritual simbólico que forma parte de las fiestas de la Candelaria en la región es la purificación que se le atribuye al fuego. Las ceremonias invernales que tienen como protagonista el fuego representan por un lado la renovación de la naturaleza, pero también la renovación social, además de física y material. En la mayoría de las poblaciones, en las que se procesiona la Virgen con una vela encendida entre sus manos, existe la creencia de que si se apaga al entrar la imagen en el templo es aviso de malos augurios, de continuidad del invierno y, por tanto, de mal año agrícola (Marcos Arévalo, 1998). Tres son las creencias fundamentales sobre la vela augural que porta la Virgen en la procesión cuando regresa al templo: una predictiva que alude al tiempo atmosférico; otra a las actividades económicas y laborales; y una tercera más general a la prosperidad del año. Todo lo contrario, si la vela se apaga. El cirio que presagia comienza a ser sustituido por la vela de luz eléctrica que asegura buen año siempre (Marcos Arévalo, 2004). Recogimos en Torreorgaz en 2004 esta versión (Barrios, 2009) del conocido refrán:

Si la *candelora chora* ya va el invierno fora,
pero si se da en reír está el invierno por venir.

A continuación, centraremos nuestro análisis acerca de la relación entre los ámbitos oficiales y populares en el caso de la celebración que tiene lugar en Mirabel, en particular, en el análisis de los cantos que se dramatizan en este ritual. Los mismos, recreando la visita de María al templo, muestran vinculaciones profundas con fuentes bíblicas de la *Toráh* hasta la más pura teología católica de Santo Tomás de Aquino. En este municipio cacereño la fiesta recibe el nombre de Las Candelas –y no *Purificás*–, aunque sigue el esquema común de la zona: misa, procesión con las hachas encendidas alrededor de la iglesia y ofrenda. Las chicas antes solo podían ser solteras (Marcos Arévalo, 2004) aunque, en momentos en lo

que no ha existido la posibilidad de contar con jóvenes, el ritual ha sido representado por señoras de edad adulta³. En este municipio, actualmente dentro de la comarca de Monfragüe, es representado por 6 mujeres, que al son de las coplas que acompañan con una pandereta, hacen la ofrenda (Domínguez Moreno, 1997). Cada una porta un objeto entre sus manos: el libro de las coplas, la pandereta, dos palomas, un bizcocho, pan y uvas (Marcos Arévalo, 2004). Las chicas visten indumentaria denominada «típica» o «ceremonial», que consiste en una falda de paño o refajo roja con bordados en blanco, cubierta en su parte delantera por mandil negro bordado con tira de encaje en la parte inferior, camisa negra abotonada también con encajes, y cubierta por mantón de manila bordado anudado en la espalda por un lazo rojo. Llevan la cabeza cubierta por una manta de raso y terciopelo negro con fondo rojo, medias de algodón blanco caladas y zapatos negros también bordados, forrados con lentejuelas de colores o lisos. Es habitual portar joyas de orfebrería regional, como colgantes en forma de cruz de oro o de metal dorado.

En Mirabel, desde el cancel de la puerta del templo durante el ofertorio de la misa, las seis cantoras entonan la primera de las veinte coplas que dedicarán a la Virgen. Tras pedir permiso para poder entrar, las chicas se dirigen al altar mayor en dos filas de a tres. Los dos primeros versos octosílabos de la copla son entonados por una sola joven, la que porta el libro, mientras todas caminan. La primera será contestada por el resto de las chicas con la segunda parte de la estrofa siguiendo una estructura responsorial, es decir, con los dos últimos versos de cada copla que, a su vez, serán repetidos una vez más por el coro. El grupo va realizando pequeñas paradas en las que quedan enfrentadas a su compañera de fila, antes de avanzar en su caminar hacia el altar con la declaración de los primeros dos versos de la siguiente copla cantados por la solista.

La fórmula rítmica en la que se musicalizan los versos está compuesta de 6 pulsos, acentuados el primero y el tercero, los cuales son marcados por el pandero que acompaña al canto. El ritmo se subdivide de forma binaria, por lo que se puede representar en transcripción occidental como un compás de amalgama de $\frac{3}{4}+2/4$, pero también $2/4+4/4$; esto entre otras posibles opciones según la ortografía musical convencional, aceptada mucho después de lo que parece ser el origen de estas manifestaciones. Respecto a la melodía cantada se observa una estructura rítmica simétrica ABB, en la que la parte A es propuesta por la solista, a la que el coro responde con la parte B. Desde el punto de vista melódico, se observan elementos modales compatibles con formas litúrgicas medievales, sin poder determinar un modo concreto debido a la ambigüedad que presentan y a la ausencia de la totalidad de los grados de la escala en la melodía, los cuales servirían para definirlos de una forma más precisa. Aun así, en los ejemplos observados se intuye que en la parte solista existe una tendencia hacia los modos mayores, mientras que la respuesta del coro se define de una forma más clara hacia un modo menor.

Es interesante apreciar que el verso que se canta en ciclo junto al pandero sufre un desplazamiento rítmico dentro del ciclo de la percusión, de manera que el comienzo del ciclo de la voz no coincide siempre con el inicio del de la percusión. Lo anterior no influye en ningún momento en la estructura o disposición de los acentos de ambas partes, generando así ciclos concéntricos o super estructuras rítmicas que se podrían interpretar como una cierta suerte de polirritmia de fondo, en la que no se coincide en el punto de inicio hasta que no se han cumplido una serie de vueltas completas del verso. A continuación,

³ Las Candelas de Mirabel, recogido por el Grupo de Investigación MUSAEXI de la Universidad de Extremadura: <https://www.youtube.com/watch?v=0ORt2qej4s8>

presentamos el conjunto de coplas cantadas en Mirabel, recogidas mediante observación directa, sobre las que analizaremos su contenido en relación con fuentes oficiales.

Danos licencia Señor
para entrar en vuestra casa,
confesaremos tu nombre
muy humildes a tus plantas.

En este momento se abre la puerta e ingresan a los pies del templo, mientras la Virgen es portada en andas a su encuentro, en cuyo frente se encuentran las mayordomas, portando una de ellas su vara distintiva. En esta cuarteta se manifiesta el sacramento del bautismo, necesario para «entrar» en la Iglesia, el cual borra los pecados e infunde la gracia de Dios en el individuo. A continuación, realizan una genuflexión ante la imagen sobre andas. «Pero ella permanecerá todavía 33 días purificándose de su sangre. No tocará ninguna cosa santa ni irá al santuario hasta cumplirse los días de su purificación» (Lv 12, 4). En este sentido, las cantoras piden permiso para entrar, haciendo alusión a una suerte de impureza por la cual hasta este momento no podían acceder al Santo Templo.

Y para que resplandezca
en nosotras dicha tanta,
tomemos agua bendita
para entrar limpias de mancha.

Y pues nos la concedéis,
redentor de nuestras almas,
de rodillas por el suelo
os pedimos esta gracia.

Al señor Cura Rector,
pues que manda en esta casa,
le pedimos la licencia
en petición muy cristiana.

Una vez que las chicas han solicitado el permiso al párroco, la imagen sobre andas que se encontraba a los pies del altar cruza en medio de las cantoras y se da la vuelta para quedar, a partir de este momento, avanzando detrás de las jóvenes. La fe católica califica a María como «Puerta del Cielo», de hecho, una de las invocaciones a la Virgen en las llamadas «Letanías Lauretanas» implora por entrar en el Santuario de la Gloria. Prosiguen las cuartetos narrando en verso el hecho evangélico proclamando los dogmas de fe marianos, al término de lo cual las seis chicas realizan la segunda genuflexión ante la imagen.

Niño que estás en los brazos,
más hermoso que un clavel,
dí a tu madre que nos abra
que venimos a ofrecer.

A publicar el misterio
de esta solemnidad santa
venimos con vuestra ayuda,
Madre de Dios Soberana.

Y para que comencemos
a elogiaros, Virgen Santa,
rendida a vuestros pies
pedimos supláis las faltas.

En las siguientes coplas se expone que la ley de Israel recogía que, desde el primer mes hasta la edad de cinco años, el valor que habría de aportarse para un varón eran cinco siclos de plata; para una niña, tres (Lv 27, 6). En las siguientes estrofas quedan muestras de la estratificación de la sociedad y en particular de las diferencias en el acceso a los recursos, lo cual quedará reflejado en prácticas rituales como esta hasta hoy día. Según esta ley, las familias pudientes debían de ofrecer un cordero mientras que las pobres, una paloma o tórtola, en su defecto dos pichones. Con esta cuarteta se hace una profunda alusión simbólica a la teología espiritual, pues en ese momento se están ofreciendo ambos, un cordero y una paloma, la ofrenda de un rey y la ofrenda de una sierva. Una realidad plasmada cuando la Sagrada Familia ofrece a Jesús el Cordero de Dios, que Juan el Bautista señalaría treinta años después en el Jordán; y una paloma «blanca» y pura, María, la mujer humilde.

En la Ley de Moisés
ninguna mujer entraba
al santo templo de Dios
hasta estar purificada.

Y para entrar en el Templo
la ofrenda que acostumbraba
era un cordero o paloma,
con cinco siclos de plata.

A las pobres las permiten,
pues que en todo tiempo se hallan,
dos tórtolas o palomas,
como la Ley lo mandaba.

Como Reina, como pobre,
con la humildad que en Vos se halla,
vais a cumplir con la Ley
que Moisés os tiene dada.

Las siguientes coplas definen que María es Madre de Dios⁴ en una dicotomía de ser reina y sierva al mismo tiempo, al tiempo que indican que ella es la perfecta discípula, ejemplo para toda la cristiandad.

Vais a ofrecer vuestro hijo,
Madre de Dios soberana,
para que los hombres vean
la humildad que en vos se halla.

⁴ Dogma proclamado en el Concilio de Éfeso en el año 431 d.C.

Y no es porque os obligan
Madre de Dios soberana,
si no por dar buen ejemplo
a toda alma cristiana.

Aunque el dogma de la Asunción en cuerpo y alma de María fue proclamado en 1950, en estas coplas se aprecia que anteriormente el misterio asuncionista ya estaba asociado al título de Reina del Cielo. Posteriormente se insiste en la idea de una Sagrada Familia humilde, capaz de confortar como ejemplo a todos aquellos que vivían carestías.

Como Reina de los Cielos
vos tenéis dicha tanta,
que estáis más pura que el sol
pues en vos no se halla mancha.

Presentad esas palomas
que es ofrenda acostumbrada,
que en la Ley de Moisés
todas las pobres llevaban.

A partir de aquí las coplas se centran en la profecía de Simeón, que anunció a María como la Dolorosa del Calvario. Este suceso es esencial para las devociones marianas en torno a «los siete dolores de la Virgen», los cuales se inauguran con esta predicción. De ahí que las advocaciones de la Candelaria sean consideradas como Virgen del Primer Dolor o Primera Angustia. Esta profecía recogida en el Nuevo Testamento viene a evocar la ventura echada por la gitana con respecto al futuro del Niño-Dios.

La muerte de vuestro hijo
os la anuncia Simeón,
ese fue el primer cuchillo
que pasó tu corazón.

Aquí está el profetizado
del profeta patriarca,
recíbidle, Simeón,
dándole infinitas gracias.

El canto prosigue, y después de dirigirse a Simeón, se dirige al párroco del lugar haciéndose eco del sacerdocio cristiano exaltando la única ofrenda de la Nueva Alianza, Cristo. Si en la Antigua se ofrecía un cordero, en esta es el Cordero de Dios. También sugiere el texto a los sacerdotes y demás religiosos la devoción a María como la que ha dado a luz, a la Luz del mundo. En este momento la imagen sobre andas es colocada a los pies del altar sobre un pequeño podio y las cantoras quedan enfrentadas en dos filas de a tres, y procederán a entregar las distintas ofrendas al sacerdote.

Presentad ese Agnus Dei
y atended a las palabras
que dice San Simeón
en la Escritura Sagrada.

Recibidlo sacerdote
y ministros del altar,
que recibís una ofrenda
de la Reina Celestial.

Presentar esas palomas,
que es ofrenda acostumbrada,
que en la Ley de Moisés
todas las pobres llevaban.

Entregad el vino y pan,
que en sagrada mesa
repartirá el sacerdote
para el bien de nuestras almas.

La muerte de vuestro hijo
os la anunció Simeón,
ese fue el primer cuchillo
que pasó tu corazón.

Una vez concluida la ofrenda, la solista y la intérprete de la pandereta cambian sus posiciones y se produce un cambio tanto melódico como rítmico. Dicho cambio no está presente en todas las variantes en las que se practica este rito, terminándose en estos momentos en localidades como Monroy. Sin embargo, según Domínguez Moreno (1997:100), también se produce en Santiago del Campo, donde en este momento «cambia el ritmo de la música, dando comienzo el canto que en Santiago del Campo, en atención a la primera estrofa, conocen por “El alégrense”». También está conceptualizado como una pieza distinta en el cancionero de Ángela Capdevielle (1969:143), que lo transcribe también en Santiago del Campo.

La fórmula rítmica para esta parte en Mirabel tiene también 6 pulsos divididos en dos tiempos, pero en esta ocasión se subdividen de forma ternaria. Habitualmente dicha fórmula se representa como un compás de 6/8, interpretado por la pandereta que continúa siendo tocada por la misma integrante del coro. Es destacable cómo queda resaltada la muestra de júbilo con este cambio a ritmo ternario y el mismo acompañamiento de la pandereta. Respecto a la melodía cantada, se observa una estructura rítmica asimétrica AB en la que la parte A de 4 compases es propuesta por la cantante solista y a la que responde el coro con una parte B de seis compases de duración, que repite esta vez únicamente los dos últimos versos de la copla. Desde el punto de vista melódico se observan también en esta sección o pieza elementos modales compatibles con formas litúrgicas medievales, en un modo menor, sin poder determinar un modo concreto por la falta de grados en la melodía que lo definan. No obstante, se intuye de forma clara el modo frigio por la presencia de la segunda menor y de la subtónica. Las seis coplas que se cantan asimismo en esa parte expresan el júbilo por la purificación de María, aclamándola como intercesora ante el trono de Dios, pidiendo por los beneficios de salud y prosperidad. Las cantoras permanecerán en el mismo sitio mientras las cantan, lugar sobre el que pivotarán para dirigir la mirada a la imagen, autoridades presentes, auditorio, párroco o mayordomas, según sean aludidos en los versos.

Alégrense los mortales,
muera de rabia el infierno,
que ya ha ofrecido la Virgen
a Dios y hombre verdadero.

Bendita seáis Señora,
alabada seáis, Reina,
reverenciada de todos
los nacidos en la Tierra.

De corazón le pedimos
a esta soberana Reina,
que a nuestro párroco dé
salud y gracia completa.

Al Ilustre Ayuntamiento
dale dotes de gobierno
que a nuestra cabeza vaya
por el camino del cielo.

Y que todo este auditorio,
Reina y Madre esclarecida,
te pedimos que con tu Hijo
alcancéis gracias cumplidas.

También a las mayordomas,
Madre y Soberana Reina,
dales salud en la vida
y después la Gloria eterna.

Terminan por tanto estas coplas como oración pidiendo la salvación y el cielo el día de la muerte. En este momento ocuparán el primer banco de la nave de la epístola, colocándose frente a la imagen, concluyendo desde aquí la intervención con el «Ave María» dirigido ya por el sacerdote, quien culminará el acto con la presentación de los niños nacidos en el año.

Y a nosotras Virgen pura
con obediencia debida,
os pedimos vuestra gloria
en saliendo de esta vida.

También pedimos Señora
que haya paz en este reino,
que a la católica Iglesia
que todos la veneremos.

4. CONCLUSIONES E HIPÓTESIS PARA CONTINUAR

Después de décadas de investigación sobre el tema que nos ocupa, el cual abordamos nuevamente en esta aportación, nos reafirmamos en las aproximaciones que

hemos esbozado a lo largo de las distintas etapas de nuestra trayectoria. Particularmente, en la importancia de las expresiones religiosas que desaparecen de los ámbitos eclesiásticos oficiales, pero quedan en expresiones consideradas de carácter popular, como es el caso de las dramatizaciones que hemos analizado en estas páginas. En estos espacios se practican, en no pocas ocasiones, con un lenguaje cultivado de las formas en sus textos, versos u oraciones, cuyo origen cronológico o autoría de música y letra desconocemos en estos momentos. Los cantos para estas celebraciones litúrgicas, recogidos en el *Liber Usualis*, a pesar de seguir conservando su carácter oficial, son actualmente poco practicados e incluso poco conocidos. Esto a pesar de que en la segunda mitad del siglo XX pudiera detectarse la presencia de alguno de ellos en poblaciones rurales extremeñas. Por ello, lejos de quedar cerradas dichas deducciones, a partir de ellas se abren nuevos interrogantes para continuar su análisis en otras manifestaciones. Se genera así un abanico de posibilidades que hacen aún más interesante estos temas concatenados, surgidos desde la temática inicial.

Las culturas, lejos de ser bloques homogéneos, gozan de una gran diversidad intracultural. Por ello, entendemos que la religión popular es diferente sincrónicamente en los distintos puntos geográficos, y diferente a sí misma diacrónicamente en el mismo lugar, por la acción del tiempo. La adjetivación de la religión como popular hace referencia, por contraste, a otro tipo de religiosidad que es tipificada como oficial. Sin embargo, ambas se entremezclan, coexisten, y no es fácil definir las con precisión. Por ello, deben explicarse de forma conjunta, más allá de los procesos históricos de formación de una y otra, la importancia está en los procesos de coexistencia. La relación entre religión oficial y religiosidad popular es una cuestión de poder y control social, y por tanto deben entenderse como manifestaciones del mismo fenómeno, no tanto como creencias o prácticas alternativas (Mandianes, 1995).

Por ende, la religiosidad popular no se constituye en los restos de una ignorancia del pueblo, sino en el proceso secular de asentamiento de la religión oficial. Allí donde no existe una religión oficial, no lo hace tampoco una religiosidad popular (Rodríguez Becerra, 2011). Respecto al tema de Las Candelas, como ritual recogido y bien definido en el Levítico, queremos destacar cómo las prácticas, tradicionalizadas en ámbitos religiosos por sectores populares, nos permiten observar, de forma clara y coherente, trazos de aquellos primeros rituales judíos que terminaron cristianizándose. Con respecto a la Pastorela, además de conservar el texto del Nuevo Testamento de la Adoración de los Pastores, queda el énfasis destacado sobre la vida pastoril en zonas rurales.

El proceso de cristianización en tiempos de la caída del Imperio romano en el siglo V supuso cierta ruralización o pérdida de la urbanización anterior. Para llegar a esta población la Iglesia creó las órdenes monásticas, igual que en la Edad Media cuando la sociedad volvió a hacerse nuevamente móvil, creó las órdenes mendicantes. A través de las actas de los concilios, los sermonarios y los libros penitenciales puede seguirse el acercamiento de la religión o moral popular y las normas cristiano-eclesiásticas (Maldonado, 1989). Las técnicas antropológicas clásicas son muy fructíferas al combinarse con estudios iconográficos, de exvotos, pero también con el análisis de constituciones conciliares provinciales y constituciones sinodales diocesanas, archivos parroquiales, libros de devociones y sermonarios, documentos demográficos, historia de cofradías, hermandades, santuarios y ermitas (Mandianes, 1995). Por ello, definitivamente para analizar esta variada tipología de fuentes necesitamos grupos interdisciplinares, en los que destacamos además un claro interés por los expertos en teología.

Paralelamente, proponemos como futuras líneas de investigación el análisis de los datos históricos acerca de la estructura eclesiástica en el contexto etnográfico analizado.

El conocimiento del establecimiento en la zona de órdenes religiosas, así como la relación de estas con el clero secular, es fundamental para entender distintos sistemas de intereses. La confrontación de los mismos, gestada históricamente, es uno de los marcos en los que se puede entender la relación entre religiosidad popular y oficial (García García, 1989). Las órdenes religiosas o clero regular, especialmente las mendicantes, que consideraron versiones propias y organizativas del cristianismo, son susceptibles de ser consideradas agentes relevantes en la conformación de las formas y símbolos de la llamada religiosidad popular en el sur peninsular. Durante el Antiguo Régimen, vivieron una dura competencia, ofreciendo cada una –dentro del paraguas institucional, ideológico y ritual de la Iglesia Católica– espiritualidades y programas iconográficos y teológicos propios, así como privilegios espirituales o fidelización características (Rodríguez Becerra, 2011).

Por otro lado, en la consideración de las prácticas culturales descritas desde la perspectiva de los estudios de performance, es necesario tener en cuenta el registro formado por autores, pero también por directores, actores y espectadores de estas dramatizaciones. Las acciones performativas son consideradas como actividad humana con ámbitos que se superponen entre el ritual y el teatro, pero también el entretenimiento, las artes o el juego, entre otros. Por ello, es clave su cualidad como conducta repetida, y al mismo tiempo, como instancia particular concreta, específica y diferente de todas las demás. En ellas es característica la presentación de acontecimientos reales o posibles, constituidos de conducta real a conducta simbólica, con la función de eliminación de comportamientos disruptivos por medio de exhibiciones ritualizadas (Schechner, 2002). Desde nuestro punto de vista es evidente en los ejemplos etnográficos seleccionados la progresiva transformación de normativa moral en dramatización con sentido pedagógico. Al mismo tiempo, por tanto, también es entretenimiento, además de tener un fuerte sentido simbólico identitario en el contexto de las sociedades postmodernas occidentales. El valor de enculturación de la tradición oral, contribuyendo a la transmisión de modelos de género propios de una época y la sociedad que los generó (Díaz Iglesias, 2006:53) es palpable en los dos ejemplos que hemos analizado.

La fusión entre acontecimientos simbólicos y reales es característica del teatro simbólico y de los rituales, aunque en los de carácter religioso la catarsis se logra apelando al Otro trascendente. En determinados casos la evolución del ritual deriva en su acentuación del entretenimiento frente a la eficacia de la transformación, aunque ambas categorías no se oponen, sino que forman polos de un *continuum* (Schechner, 2002). En contextos socioculturales como los descritos las performances son parte de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías. Ahondar en las mismas y en la función que cumplen hoy día es otra de las futuras líneas de investigación que proponemos a partir de lo expuesto en estas páginas.

Siguiendo la consideración de estas prácticas en conexión con las coyunturas histórico-sociales en las cuales tienen vigencia hoy día, no podemos pasar por alto la necesidad de sondear la propia formación y comprensión que de estos rituales existe, tanto en las generaciones de mayores, como entre sus descendientes. Desde el ámbito de la educación patrimonial entendemos la responsabilidad del conocimiento, la comprensión de estos rituales y su posible reflejo en la vida cotidiana en cuanto a prácticas relacionadas con el embarazo, el alumbramiento o la cuarentena. En el último trabajo de campo que llevamos a cabo en 2024 sobre Las Candelas, pudimos comprobar que las niñas que participan no solo no eran conscientes del significado de la acción ritual, sino que tampoco se habían planteado el sentido del texto cantado. Con respecto a ello nos surge la siguiente cuestión: ¿las más mayores sí eran y son conscientes de los temas que

se trataban? Destacamos así pues una necesidad de analizar los canales de transmisión intergeneracional, así como de plantear formas de estudio acerca de los procesos de transformación en los significados de las prácticas.

Es especialmente significativo, desde nuestro punto de vista, poner el foco en que las prácticas estudiadas constituyen manifestaciones con fuerte arraigo en los distintos pueblos en los que se practican. Pero al mismo tiempo, son expresiones que trascienden estos límites geográficos ya que su presencia puede constatarse en otros lugares, incluso de otras comunidades autónomas españolas. Asimismo, encontramos vínculos con otras naciones europeas, entre las que no podemos dejar de señalar como muy significativas las que tienen lugar en Portugal y en los países del Mediterráneo. Definitivamente merecen mención especial los importantes vínculos con expresiones culturales en Latinoamérica, de las que seleccionamos en esta ocasión el caso de las Pastorelas con sus abundantes variantes a lo largo del amplio territorio mexicano, y el caso más particular de la celebración del ciclo de los cuarenta fandangos de Rama entre el 25 de diciembre y el 2 de febrero en la Sierra de los Tuxtlas en el sur del Estado de Veracruz (Cruz Castellanos, 2018).

Profundizar en los vínculos sociohistóricos y culturales que estas expresiones tienen con otras en distintas geografías es especialmente fructífero en su desarrollo en el ámbito de la educación patrimonial. Centrado en el estudio de los acervos que compartimos, son susceptibles de protagonizar actividades en las que se encuentren distintas prácticas que han quedado como claros ejemplos de intercambios culturales, tal es el caso de la pastorela mexicana en teatro de papel⁵. Sirva esta como muestra de las posibilidades de aplicación pedagógica, y cultural en general, que pueden tener nuestros estudios y sus futuros desarrollos, a partir de la base del reconocimiento de la diversidad, tanto interna como externa a las propias comunidades, y este como aportación a la construcción de entornos de respeto y convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1982): *Villancicos y representaciones populares de Castilla*, Valladolid, Instituto Cultural Simancas.
- AUSTIN, John L. (1955): *How do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar (1985): «La música de Cáceres: datos para su historia (1590-1750)», *Revista de Musicología*, 8(1), enero-junio, pp. 139-144.
- BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar (2002): «Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura», *Saber Popular. Revista Extremeña de Folklore*, 19-20, pp. 25-43.
- BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar (2008): «Candelas y Purificás en la provincia de Cáceres», en *Las Purificás. El alma del pueblo*, Sebastián Martín Ruano (fotografías), Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, pp. 11-23.
- BARRIOS MANZANO, Pilar (2009): *Danza y ritual en Extremadura*, Ciudad Real, CIOFF.
- BARRIOS MANZANO, Pilar (2012): «Bailes y danzas de Extremadura», *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, 14, pp. 221-243.

⁵ Pastorela mexicana de teatro de papel. Las piezas del teatro de papel las elaboraron Guillermo e Itxli Contreras, propuesta pedagógica desde el Grupo MUSAEXI: <https://www.youtube.com/watch?v=1-1YKSIFRy4&t=15s>

- CAPDEVIELLE, Ángela (1969): *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid, Diputación Provincial de Cáceres.
- CASTIÑEIRAS, Manuel A. (2014): «El portal románico como ‘performance’», en *Arousa medieval y románica: I Simposio de Historia y Patrimonio Cultural de Vilagarcía de Arousa*, Augusto Guedes de Castro (ed.), pp. 147-182.
- CRISÓSTOMO, Juan (1955): *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo*, Madrid, BAC.
- CRUZ CASTELLANOS, Joel (2018): «La Rama de Santiago Tuxtla», *La manta y la raya*, 8, septiembre, pp. 47-48.
- DÍAZ IGLESIAS, Sebastián (2006): «Construcción de modelos de género a partir de textos de la tradición oral en Extremadura (España)», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), enero-febrero, pp. 40-61.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José María (1997): «Las fiestas de Las Candelas en la provincia de Cáceres», *Revista de Folklore*, 195, pp. 99-103.
- FERNÁNDEZ, Domiciano (1995): «La ordenación de diaconisas», *Proyección: Teología y mundo actual*, 177, pp. 111-126.
- FLORES DEL MANZANO, Fernando (1992): *La vida tradicional en el Valle del Jerte*, Mérida, Asamblea de Extremadura.
- GARAY TOBOSO, Juan Ignacio (1996): *La participación de los esclavos en las fiestas del calendario romano*, Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- GARCÍA GARCÍA, José Luís (1989): «El contexto de la religiosidad popular», en *La religiosidad popular*, vol. 1, Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coords.), Barcelona, Antrophos, pp. 19-29.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1945): *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, Madrid, Unión Musical Española.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*, vol. I, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1956): *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*, vol. II, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a Carmen (1996): *El canto de la Sibila I: León y Castilla*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- HOYOS RAGEL, María del Carmen (1990): «Edición y estudio lingüístico-literario de El Auto de los Reyes Magos de Paredes de Nava», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 61, pp. 541-596.
- MACÍAS SÁNCHEZ, Clara y NAVA LÓPEZ, E. Fernando (2022): «“Santos visitantes”. Trasposiciones de lo sagrado en las fiestas revitalizadas», *Gazeta de Antropología*, 38(1), s.p. <https://doi.org/10.30827/Digibug.72377>
- MACÍAS SÁNCHEZ, Clara, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2015): «Calendario festivo y actos de culto en Carmona: una reflexión acerca de las fiestas en la modernidad», *Revista de Antropología Social*, 24, pp. 405-431. https://doi.org/10.5209/REV_RASO.2015.V24.50665
- MADRID, Alejandro L. (2009): «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier», *Trans: Revista Transcultural de Música*, 13, s.p.
- MALDONADO, Luís (1989): «La religiosidad popular», en *La religiosidad popular*, Vol. 1, Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coords.), Barcelona, Antrophos, pp. 30-43.
- MANDIANES CASTRO, Manuel (1995): «Antropología del tiempo litúrgico», *Revista Española de Derecho Canónico*, 52(138), pp. 219-229.

- MARCOS ARÉVALO, Javier (1998): «Aspectos socioantropológicos de los rituales festivos. A propósito de la geografía de las Candelas en Extremadura», en *Las Candelas. Una aproximación desde el Arte, la Historia, la Etnografía, la Religiosidad y la Música*, Guillermo Kurtz Schaefer, Enrique Molina Senra y Pedro Montero Montero Montero (eds.), Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, pp. 33-52.
- MARCOS ARÉVALO, Javier (2004): «El fuego ritual y la purificación. Caracterización de las fiestas de las candelas en Extremadura», *Zainak*, 26, pp. 247-257.
- MERRIAM, Alan (1960): «Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field», *Ethnomusicology*, 3(4), pp. 107- 114.
- MIGUENS, Agustina (2017): «La representación de los Reyes Magos en dos textos castellanos de los siglos XII y XIII: el Auto de los Reyes Magos y el Libro de los tres reyes de Oriente», *Exlibris*, 6, pp. 187-200.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luís C. (2015): «La música de la Navidad», *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, 109(186), pp. 59-76.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2011): «Nuevas perspectivas sobre la religiosidad popular o la religión común de los andaluces», *Revista murciana de Antropología*, 18, pp. 31-41.
- RODRÍGUEZ GALLAR, Estrella (2009): «La Navidad a través del tiempo». En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 825-846.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An Introduction*, Londres, Routledge.
- SEDIS APOSTOLICAE ET SACRORUM RITUUM CONGREGATIONIS (1941): *LIBER USUALIS. MISAE ET OFFICII*. ROMA, Typis Societatis Sant Joannis Evangelistae.
- TRAPERO, Maximiano (1982): *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio (1989): *La tradición oral. Textos, contextos, géneros y procesos*, J. Marcos Arévalo y S. Rodríguez Becerra (eds.) *Antropología cultural en Extremadura*, pp. 571-585. Asamblea de Extremadura. Universitas. Badajoz.
- VORÁGINE, Santiago de la (1999): «Capítulo XXXVII. La purificación de la bienaventurada Virgen María», en *La leyenda dorada*, I, Madrid, Alianza, pp. 157-164.
- WÖLFFLIN, Heinrich [1915] (2002): *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 24 de enero de 2026

