

Una representación de la Pasión en Andalucía: Los pregones y el paso de Jabalquinto

Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA

A mi padre
in memoriam

La escasez de testimonios dramáticos en los reinos de Castilla antes del siglo XVI ha creado, y crea, a los estudiosos un panorama lleno de incógnitas, sobre todo si se compara con la riqueza teatral de Cataluña y Aragón a lo largo de todo el Medioevo. Lázaro Carreter consideraba, hace años, que «la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia»¹ y, aunque se han hecho notables esfuerzos para llenar esa ausencia, la situación actual sigue siendo la misma, si Alfredo Hermenegildo en un estudio reciente habla del «vacío casi total en que vive la escena castellana hasta que aparecen los... dramaturgos de las cortes renacentistas»². En este estado de cosas cualquier texto que contenga márcas de teatralidad enraizadas, aunque sea levemente, con esos siglos, tiene un precioso valor testimonial cuyo alcance va más allá de la sustancia contemporánea de la representación y de su fijación, en su forma actual, en tiempos mucho más recientes.

Ese parece ser el caso de la interpretación que se realiza cada año en Jabalquinto (Jaén); ahí, durante las últimas horas de la noche entre el Jueves y el Viernes Santo, se cantan en la Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación una serie de textos poéticos denominados *Pregones*, intercalados a manera de comentarios en el llamado «Sermón de la madrugada». Este, que recorre las estaciones de la Pasión, se divide en cuatro partes, cada una de las cuales propone un bloque temático de la misma; se construyen en realidad estas cuatro partes como pequeños sermones retóricamente organizados siguiendo las nor-

¹ Fernando Lázaro Carreter: *Teatro Medieval* (Madrid: Castalia, 1970), p. 9.

² Alfredo Hermenegildo: «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la edad media castellana», en *Teatro y espectáculo en la edad media. Actas Festival d'Elx 1991*, edición de Luis Quirante (Alicante: Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1992), pp. 99-113. La cita pertenece a la p. 112.

mas del género. El «Sermón de la madrugada» es, pues, un parco haz de homilias formalmente estructuradas como cuerpos independientes y unidas por un solo tema *in progress*. Al final de cada una de estas homilias se canta un pregón, recogiendo y reproponiendo en forma poética el bloque temático ilustrado en el sermón. Resulta así una estructura paralelística en el tratamiento de la Pasión que podemos definir mejor con la fracción prosa/poesía, colocando el primer término dentro del canon de la oratoria sagrada, el segundo en el de los metros cantados.

El primer contraste que podemos destacar es el carácter no fijo en la formalización del primer término, frente al carácter fijo del segundo. Por otro lado, mientras que la primera parte es ejecutada por un representante del clero (hasta hace cinco o seis lustros, un predicador profesional; en la actualidad, el párroco), la segunda parte corre a cargo de miembros de dos o tres familias del pueblo, depositarias de la tradición, que se ha ido transmitiendo de forma oral³. No se han conservado, o al menos yo no los conozco, testimonios escritos. El archivo de la iglesia está sin ordenar y las hermandades que, de alguna forma, promueven la ejecución (la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la de los Dolores) han carecido siempre de estatutos, como resulta documentado en la *Memoria Histórica sobre la Villa de Javalquinto*⁴.

Es obvio, dada la pertenencia de cada uno de los términos de la fracción a géneros literarios diversos así como la de los ejecutores a grupos sociales distintos, que el primer término de la fracción ha ido cambiando en función de las directivas y de las normas de las autoridades eclesiásticas en materia de homilias, mientras que el segundo ha sufrido transformaciones dependientes de la transmisión oral. Esto explica que, en su forma actual, el sermón o conjunto de sermones carezca de interés pues actualmente presenta la forma que podríamos llamar «mórbida» aconsejada por la Iglesia para las glosas evangélicas, glosas organizadas no tanto como exposición y contemplación interior de los pasajes correspondientes cuanto como aplicación de éstos a la vida cristiana cotidiana. Nos queda, por eso, como testimonio interesante sólo el se-

³ Las voces actuales son Cristóbal Velasco Martínez, Juan Ignacio Camacho Pérez, Pedro Camacho Pérez, Juan Camacho Pérez y Francisco Cueva Berja.

⁴ *Memoria Histórica / sobre / la Villa de Javalquinto / Reyno de Jaen / Por el Benemerito de la Patria / Dn. Mateo Francisco de Rivas / natural de ella*. Corregida por el mismo. / año de 1816. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia: «Hay asimismo fundadas en esta Villa por la piedad de los fieles otras tres hermandades sin aprobación y en uso, las cuales son la de Jesus Nazareno, soledad de Maria S. ma, y San Juan Evangelista, que observan el propio gobierno que las anteriores, y sacan la primera la procesión del viernes santo por la mañana, la 2ª la de por la tarde...» (p. 63). Hay una reciente transcripción de este libro al cuidado de Pedro Porras Arboledas: *Historia del Señorío y Villa de Jabalquinto* (Jaén: Gráficas «La Paz», 1993). En el estudio introductivo Pedro Porras, citando a Tomás Muñoz y Romero (*Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos Reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, 1858) afirma que en 1797 la *Memoria* estaba ya redactada (p. 8). Las citas del presente trabajo envían siempre al ejemplar manuscrito.

gundo término de la fracción pero conviene no olvidar que, en la génesis del conjunto, existió una dialéctica entre la glosa prosástica y la glosa poética. El carácter performativo del conjunto, en parte dependía de esta dialéctica, de este recoger el tema para volver a proponerlo inmediatamente siguiendo las normas de otro código.

El primero de los textos, tal y como se canta hoy⁵, dice así:

Una noche en la Pasión,	
antes de la madrugada,	
el Hijo de Dios Eterno	
un combite celebraba;	
el combite era del cielo	5
que el Padre Eterno ordenaba;	
mandó recoger urgente	
y sus discípulos llama,	
ya que los vió a todos juntos	
de esta manera les habla:	10
¿Quién de vosotros, amigos,	
morirá por Mí mañana?	
unos a otros se miran	
ninguno respuesta daba	
.....	15
sino que San Juan Bautista	
que predicó en la montaña:	
A mi buen Jesús le llevan	
por una calle muy larga,	
con una cruz en sus hombros	20
de madera muy pesada;	
con dos cordeles al cuello,	
donde los judíos tiraban;	
cada vez que tiran de él,	
mi Buen Jesús se desmaya.	25

⁵ Publico los textos siguiendo la versión dactilografiada por Antonio García Sanz, versión que las hermandades de Jesús Nazareno y de la Virgen de los Dolores reparten a los asistentes al «Sermón de la madrugada». He revisado dicha versión con la que ofrecieron los ejecutores en la Semana Santa de 1992, que presentaba ligerísimas variantes. He verificado también dicha versión con Cristóbal Velasco Martínez. Como toda poesía de tipo popular o tradicional cantada, el número de sílabas de cada uno de los versos tiene una importancia muy relativa (Cf. a tal propósito Margit Frenk: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 11-12). El estado de corrupción, a menudo tan connatural a la literatura de transmisión oral, es muy explícito a lo largo de todos estos textos y, en algunos momentos, alcanza un grado elevadísimo que compromete la comprensión lógica y la organización gramatical. No he intervenido en ningún caso, limitándome a organizar mínimamente la puntuación.

No desmayes, Buen Jesús, que ésta será la jornada, que allá en el Monte Calvario las tres Marías te aguardan;	
una es la Magdalena	30
y otra es la Santa Marta; una le limpia los pies y otra le limpia la cara, la otra recoge sangre,	
la que más dolor mostraba	35

VARIANTES: 1 de pasión; 30 la una es; 34 la sangre.

Se trata de un romance que alterna a la cuarteta como unidad de composición⁶, la pareja de versos. Hay una brusca interrupción del hilo de la narración después del verso 14, con una sutura (vv. 16-17) que introduce un error de sintaxis («sino que San Juan Bautista») y de información (se sustituye el Evangelista con el Bautista). Cabe la posibilidad de que se trate de dos pregones distintos; desde el principio hasta el verso 15, el tema es la Cena, a partir del v. 16 se podría pensar en una versión muy abreviada de un planto de San Juan⁷.

Si la acción aquí narrada y levemente dramatizada, gracias a las intervenciones en primera persona de Cristo y de San Juan, hay que situarla en el cenáculo (en los quince primeros versos, cuanto menos) el escenario cambia en el segundo pregón, puesto en boca del ángel. El lugar de la acción es ahora el huerto de los Olivos, el ángel es voz solitaria que tiene a Cristo como receptor silencioso:

Esplendor del Padre Eterno Eterna Sabiduría, Jesús, hijo de María, Rey del cielo, tierra e infierno, ya sabes, Rey soberano,	5
que la Excelsa Trinidad, para darle libertad a todo el género humano, decretó que descendiera y carne humana tomara,	10

⁶ Cf. T. Navarro Tomás: *Métrica española* (Barcelona: Labor, 1991), p. 289.

⁷ El planto de San Juan es parte fundamental de la mayoría de los textos de teatro medieval dedicados a la Pasión. Aparece en *Llanto por Nuestro Señor* de Gómez Manrique, en la *Passión trobada* de Diego de San Pedro, en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo; falta, en cambio, en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández.

con los hombres conversara y que por ellos muriera. Por Ti fue el hombre creado y Tú fuiste el fiador,	15
pues considera, Señor, a lo que estás obligado. Ya que el plazo se ha cumplido y ahí está la Redención da principio a tu pasión para pagar lo debido.	20
Mira que las justas almas que dentro del limbo habitan, con suspiros solicitan del cielo tener la palma. Abre las puertas del cielo,	25
con las llaves de esa Cruz y gocen de eterna luz los que estén con desconsuelo. Ese cáliz de amargura el Preso le ha de gustar,	30
con él ha de remediar a las humanas criaturas. No temas el padecer, no rehuses el morir, que, si el hombre ha de vivir,	35
padeciendo Tú ha de ser. Entra en batalla animoso, dulce Dueño y fino Amante, resucitarás triunfante, entrando en él tan glorioso.	40

VARIANTES: 6 que es la Excelsa; 27 de la Eterna.

Las redondillas de rimas abrazadas, casi perfectas desde el punto de vista métrico, presentan pequeñas incoherencias de sentido, entre la primera y la segunda especialmente.

Ecos del *Auto de la Pasión* toledano, copiado y remodelado por Alonso del Campo⁸, empiezan a sonar en este segundo pregón; la estrofa

⁸ Véase la edición de Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá: *Teatro en Toledo en el siglo xv: Auto de la Pasión de Alonso del Campo* (Madrid: Anejo XXXV del Boletín de la Real Academia Española, 1977); es de indispensable consulta el estudio de Alberto Blecuá: *Sobre la autoría del «Auto de la pasión» en Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos,

Ese cáliz de amargura
 el Preso le ha de gustar
 con él ha de remediar
 a las humanas criaturas

recuerda mucho los vv. 74-79 (p. 186) del *Auto*:

Sufrirás mucha tristura
 desonrras de gran pesar
 ¡O, divina hermosura!
 qu'este cáliz d'amargura
 en ti s'a d'esecutar.

También la redondilla

Mira que las justas almas
 que dentro del limbo habitan
 con suspiros solicitan
 del cielo tener la palma

parece una reelaboración de la estrofa 124-129 (p. 188) del texto toledano:

Señor, bien sabes que los santos
 padres que en el linbo están,
 sus tormentos y sus llantos,
 dolores y males tantos
 con tu Pasión çesarán

aunque se refuerza la esperanza del premio celestial, que asoma apenas en el *Auto*.

Écos de éste se sienten también en el tercer pregón:

Yo, Poncio Pilato que presido
 la Inferior Galilea y su partido,
 Por el Sacro, Real, Romano Imperio,
 juzgo, sentencio y condeno
 a muerte afrentosa de cruz

5

1988), pp. 79-112; igualmente imprescindible para «determinar la condición teatral o a-teatral» del *Auto* es la ponencia de Alfredo Hermenegildo *Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media castellana*, cit., quien considera que «hay en el texto los rasgos de teatralidad que acompañan a toda ceremonia litúrgica, que es, por principio, teatral. Pero carece de la necesaria dramaticidad para constituir eso que llamamos teatro» (p. 112). Ana María Álvarez Pellitero: *Teatro Medieval* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), ha reeditado el texto del *Auto de la pasión* (pp. 171-205). Cito por esta edición.

a Jesús el Nazareno;
 porque quiere hacerse rey
 y es hijo de un carpintero;
 porque niega los tributos
 de vuestro César Tiberio; 10
 también pretende le aclamen
 Hijo de Dios Verdadero;
 predica falsa doctrina
 y dice por cosa cierta
 que ha de derribar el templo 15
 y que, sólo en tres días,
 ha de edificarlo nuevo.
 Así entró en Jerusalén
 con la aclamación del pueblo.
 Por tanto Marco Cornelio 20
 Su primera sentencia manda:
 que lo lleven por la calle
 atado, ligado y preso,
 con su propia cruz al hombro,
 hasta llegar al Calvario 25
 y en medio de dos ladrones
 que con Él van sentenciados,
 donde, en su cruz enclavado,
 afrentosamente muera,
 pagando así con su vida
 el delito y el pecado.
 Pues quien tal hizo que tal pague.

El arranque del pregón recuerda los primeros versos de la Escena VI del Auto (vv. 416-420, p. 199):

Yo Pilato adelantado,
 de Iherusalém regidor,
 en justicia delegado
 por mi señor el enperador.

Como Alberto Blecua ha demostrado, la sentencia puesta en boca de Pilatos aparece ya en las pasiones francesas y catalanas, aunque en éstas «su contenido se limita a la orden de flagelación y muerte por crucifixión siguiendo las *Actas de Pilatos* más conocidas en la Edad Media como *Evangelio de Nicodemo* mientras que en la escena VI del *Auto* la sentencia es original tanto por la fórmula jurídica utilizada como por el contenido»⁹.

⁹ Alberto Blecua, cit., p. 105.

El texto del pregón jabalquinteño conserva, y realza si cabe, la importancia de la fórmula jurídica. La primera estrofa, formada por tres endecasílabos y tres octosílabos, recoge el nombre y el título del *iudex delegatus* y la *pronuntiatio*, que en el texto toledano viene después; las pruebas del delito se dejan en el pregón para la segunda y tercera estrofa. El contenido se abrevia, limitándose a lo esencial. Hay, a partir del v. 20, un cambio fuerte: De la performatividad del *yo* se pasa a la tercera persona (Marco Cornelio). Probablemente habrá que pensar en la voz de un pregonero que hace pública esta primera sentencia. La misma voz podría ser la protagonista del cuarto, aunque no es menos probable que se trate de la voz de S. Juan. No hay marcas textuales claras en ninguno de los dos sentidos. He aquí el texto:

La sentencia

Esta es la sentencia irrevocable, el arcano de Dios indisputable cumplida la más cándida sentencia	5
..... mandó el Justo Juez, el Padre Eterno, que su Hijo Jesús, Sabiduría, hermosísimo hijo de María, a muerte de cruz sea sentenciado, azotado y de espinas coronado y del ingrato pueblo escarnecido arrastrado y escupido, viendo a su Madre Dolorosa afligida y llorosa	10
y que esté vivo y pendiente, desnudo y avergonzado el inocente. Manda que sea puesto en un madero, el mansísimo Cordero y que lleve la cruz hasta el Calvario, caminando a la muerte voluntario.	15
Manda que expire Cristo, eterna Luz, y que su vida dé en la Santa Cruz.	20

VARIANTES: 6 el injusto juez al Padre Eterno; 17 Mandan.

La característica métrica más destacable es que se trata de dísticos con rima abrazada y consonante y que, si contamos con que seguramente se han perdido al menos un par de versos, esa forma se mantiene a lo largo de toda la

composición, independientemente de que los versos sean endecasílabos, como lo son en su mayoría, u octosílabos.

Con el pregón de *La sentencia* se concluye el «Sermón de la madrugada», primera parte, y la más larga, de la Pasión cantada de Jabalquinto. Inmediatamente después, todavía de noche, sale la procesión que, recorrido el pueblo, concluye en la Lonja, o plaza de la Iglesia, alrededor de las ocho de la mañana; en ese espacio privilegiado, luminosísimo a esa hora, se ejecuta la representación del *Paso*, con las imágenes de Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores como actores mudos.

Si en la primera parte el material poético se agrupaba alrededor de episodios de la Pasión, con Cristo como referente principal, en el *Paso* es la Virgen la que se mueve y concentra el interés de la acción dramática. Jesús ahora es sobre todo testimonio del dolor de su madre y actúa sólo al final de la representación, cuando entra en la iglesia de espaldas, dando la cara al pueblo, mientras lo bendice con su brazo articulado, hábilmente movido por un cofrade situado detrás de la imagen. A diferencia de los pregones el *Paso* es cantado a dos voces, que van repitiendo la misma melodía contemporáneamente. He aquí el texto:

Ya está la Virgen María en el suelo arrodillada que le eche la bendición el Redentor de las almas:	
Mira, si tu mal es fuerte, mira qué pena es la mía. que te van a dar la muerte, Cordero del alma mía.	5
Mi Dios y mi Redentor, en quien espero y confío por tu pasión, Jesús mío, abrázame con tu amor.	10
Abre, querido, esos brazos, Hijo de mi corazón, para que sirvan de lazo en esta amarga pasión.	15
Qué bellamente se abrazan el buen Jesús y su Madre, parece que entre los dos están repartiendo el cáliz.	20
Tiernamente se despiden el Buen Jesús y María: Hijo de mi corazón, qué angustias y qué fatiga; que por redimir al mundo	25

perdió en cuanto hombre la vida.
 Ya entra Jesús en su casa,
 echando la bendición
 a todo aquel que lo asista
 en esta amarga pasión. 30
 Ya entra Jesús en su casa,
 que no quiere más vivir,
 sólo quiere por el hombre
 reinar antes de morir.

VARIANTES: 24 qué angustia.

Los octosílabos se repiten de dos en dos, excepto los últimos ocho, con una cesura muy fuerte después de cada pareja¹⁰.

Los vv. 4-6 del *Paso* repiten los vv.547-548 y 550 de la primera entrega del *Plancto* de Nuestra Señora del Auto toledano; el conjunto de versos 542-551 de éste corresponden exactamente, a su vez, a los últimos de la estrofa 189 (p. 192) de la *Passion Trobada* de Diego de san Pedro¹¹;

Amigas, las que paristes,
 ved mi cuita desigual;
 las que maridos perdistes,
 las que amastes y quesistes,
 llorad conmigo mi mal.
 Mirad si mi mal es fuerte;
 mirad qué dicha la mía;
 mirad mi captiva suerte,
 que le están dando la muerte
 a un hijo que yo tenía.

Pero en la representación de Jabalquinto la Virgen no se dirige a las otras mujeres sino a Cristo, a quien encuentra al final de su recorrido hacia el Calvario. Por ello el arreglador ha substituido la persona verbal (Mirad/mira) y se muestra muy hábil en los otros cambios: reemplaza «dicha» por «pena», lo que ayuda a completar de forma más sencilla el contraste paralelístico iniciado en el verso anterior con la sustitución del pronombre posesivo de primera

¹⁰ Así lo han cantado Cristóbal Velasco Martínez y su hermano gemelo, muerto en 1991, hasta la Semana Santa de 1990. En cambio los miembros de la familia Camacho Pérez eliminan el bis en los vv. 15-16 y 21-22, además de hacerlo también en los últimos ocho versos.

¹¹ Cito por la edición de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom (Madrid: Castalia, 1979) (Diego de San Pedro, *Obras Completas*, III, *Poesías*). La deuda del *Auto* con la *Passion trobada*, ya señalada por Torroja y Rivas, es analizada cuidadosamente por A. Blecua (pp. 82-89 y 110-111).

persona por el de segunda (mi/tu) e introduce el futuro inmediato «te van a dar» en lugar del presente continuativo «le están dando» del texto de San Pedro.

El último pregón, que se canta en el interior de la iglesia la noche de Viernes Santo, antes de que salga la procesión de la Soledad, carece de apoyaturas, sea oratorias sea dramáticas. El texto es el siguiente:

Hijo mio muy amado	
ya quedo desamparada	
quedo huérfana y sin hijo,	
¿Qué haré yo sin tu compañía?	
A la ciudad me retiro	5
para llorar mis desgracias,	
que en el mundo no habrá otra	
madre más desventurada,	
ni mucho más afligida	
llena de angustias amargas	10
porque he perdido de vista	
el sol y la luna clara	
son tu rostro y tus mejillas	
que a los ángeles encantan.	
Hijo, para consolarme	15
a hacerme visitas vayas.	
Abre las puertas del cielo	
que hace días que están cerradas,	
y que allí los Santos Padres	
te esperan con eficacia,	20
hasta que Tú del sepulcro	
ya resucitado salgas;	
que con tu resurrección	
resucitarán las almas.	

VARIANTES: 1 Ay, ay, mi Amado.

El profesor Joan Pla, que he consultado por lo que se refiere a la música, considera que hay que establecer una primera distinción *Paso/pregones*; distribuye después los cinco pregones en dos subgrupos: a un lado, el primero, el segundo y el de la Soledad, a otro, el tercero y el cuarto. Pla sostiene, en la nota que ha tenido la bondad de prepararme, que todas las melodías se inscriben «en la escala básica del modo mayor, caracterizada inequívocamente por el III grado... lo que confiere a la melodía un carácter que no puede ir más allá del siglo XVII. Por otro lado las vocalizaciones melismáticas, aunque parece que tienen un cierto grado de espontaneidad y que están arraigadas en la músi-

ca de origen y difusión popular, se podrán asimilar a los adornos clásicos de la música culta (*acciaccatura* y *mordente*, principalmente)».

En conclusión: las pasiones medievales, en su mayoría, eran «obra comunal», *in fieri*, con una vida «proteica, inestable»; el caso de esta breve pasión de Jabalquinto parece haber sido ése, en el pasado. Quien organizó los textos conocía probablemente el *Auto* de Alonso del Campo, aunque puede haber tomado los versos que parecen proceder de aquél de alguna de las muchas versiones de la *Passion trobada* que, como han señalado Dorothy Severin y Keith Whinnon¹², han circulado por España hasta el siglo pasado. En los casos de los pregones segundo y tercero, sin embargo, las resonancias no dependen de ésta sino exclusivamente del *Auto*¹³.

Buena parte de los metros y la música enraízan los pregones y el *Paso* al siglo xvii. Rivas, en su *Memoria Histórica*, da noticia de la existencia y popularidad de la imagen de la Virgen de los Dolores a finales del siglo xvii y de la del Nazareno a mediados del xviii¹⁴. Rivas cita también el «Sermón de la madrugada» al que llama *Sermón de tercia*, describiendo la fórmula para la elección de los representantes del pueblo llamados *comisarios* que como *guardias de custodia* asistían al Monumento en la noche entre Jueves y Viernes Santo¹⁵. Todo ello hace pensar en una jerarquización rigurosa que regulaba toda la actividad de esa noche, jerarquización que ha debido ir cristalizando poco a poco alrededor de unos actos probablemente de antiguo origen a los que se les ha dado la forma actual en el siglo xviii, apoyándose en textos más antiguos. La *Passión Trobada* y el *Auto* que Alonso del Campo copió y preparó para representar en Toledo, a partir de 1483, están entre los textos que dan fundamento a los metros cantados de Jabalquinto. El estatismo, la rigidez, la voluntad de presentar la acción y el canto del *Paso* de forma quebrada, en una atmósfera como de suspensión alucinada, abogan también en favor de un origen antiguo, quizás tardogótico. Las referencias a la Resurrección que empiezan a aparecer ya desde el segundo pregón y que reaparecen al final del *Paso* (último verso) y en toda la segunda mitad del pregón de la Soledad abonan, en cambio, la hipótesis de un arreglo posterior que contrapesa el dramatismo de

¹² Cit., p. 15. Véase también Antonio Pérez Gómez: «“La Passi3n trobada” de Diego de San Pedro», en *Revista de Literatura* I (1952), pp. 147-182.

¹³ Véase A. Bleuca, cit., pp. 82 y 88. El nombre de Cordero, que aparece dos veces en la Pasión de Jabalquinto (v. 18 del cuarto preg3n y v. 8 del *Paso*) falta en el texto toledano. Aparece, en cambio, frecuentemente en la *Passi3n trobada* (Estrofas 66 (p. 137), 87 (p. 146), 91 (p. 147), 95 (p. 149), 104 (p. 154), 114 (p. 158), 148B (p. 173), 208A (p. 214) y 250A (p. 232). También, en Juan del Encina, *Representaci3n a la Passi3n y muerte de Nuestro Redentor*, v. 261: «de aqueste manso cordero» (Juan del Encina: *Teatro Completo*, edic. de Miguel 3ngel P3rez Priego (Madrid: C3tedra, 1991)).

¹⁴ Rivas, cit., p. 50.

¹⁵ *Ivi*, p. 63.

la *Passión trobada* de San Pedro y del texto toledano con una expansión del motivo de la esperanza y del tema de la resurrección.

No hay que sorprenderse del trasiego del texto toledano a ese pueblo perdido en el Reino de Jaén. Lázaro Carreter ha señalado que «las costumbres pasaban de unas diócesis a otras» hablando del drama litúrgico¹⁶, y, además, buena parte del Reino de Jaén ha pertenecido hasta hace relativamente poco a la Archidiócesis de Toledo¹⁷. Finalmente no hay que olvidar que Jabalquinto era señorío privativo ya en 1446 y marquesado desde los primeros años del siglo XVII, en manos, desde mediados de ese siglo, de los potentes Condes de Benavente, que hicieron varias fundaciones de ermitas y donaciones¹⁸. Ese *status* ilustre del pueblo puede ayudar a explicar la presencia *in situ* de un texto de procedencia «alta» arreglado convenientemente para el auditorio sencillo a quien va destinado.

¹⁶ Fernando Lázaro Carreter: *Teatro Medieval* (Madrid: Castalia, 1970), p. 25.

¹⁷ Cf. Martín Jiménez Jurado: *Anales del Obispado de Jaén* (Granada: Universidad de Granada, 1991).

¹⁸ Cf. Rivas, cit., pp. 6-7 y Porras Arboledas, cit., pp. 40-59.