

Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi

The role of dance and theatre in the celebration of Corpus Christi

Virgili Blanquet, María Antonia *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 15-26]

RESUMEN

Tras una breve referencia al significado de la fiesta litúrgica del Corpus Christi, se pasa a examinar las diversas formas de celebración que se implantan en España, cuya responsabilidad estaba en manos de los Cabildos catedralicios, los Gremios y los Ayuntamientos. El estudio resalta la presencia casi constante de las danzas y otros elementos complementarios: gigantones, tarasca, farsas, así como de las representaciones teatrales y Autos Sacramentales. Son múltiples las referencias documentales que recogen datos sobre ello en ciudades como Cádiz, Valencia, Toledo, Sevilla, etc., donde se citan danzas de cascabeles, gitanos, espadas, sarao, paloteos, zapateado... El trabajo se cierra con un estudio puntual del teatro y danzas del Corpus en Castilla.

Palabras clave: Fiestas religiosas; Corpus Christi; Folklore; Danzas populares; Teatro popular; Gigantes y cabezudos; Música Popular; Cabildos catedralicios; España.

ABSTRACT

After referring briefly to the significance of the liturgical festivity of Corpus Christi the author discusses the various different ways of celebrating this feast day in Spain. These celebrations were the responsibility of Cathedral chapters, Guilds and Town Halls. In our study we emphasize the constant presence of dances and other activities: processions of giants, the acting of farces and theatrical works, and Sacramental Autos. Documentary evidence gives much information of this sort on towns such as Cadiz, Valencia, Toledo, Seville, etc. The paper concludes with a study of the theatre and dance on Corpus Christi in Castille.

Key words: Religious festivals; Corpus Christi; Folklore; Popular dances; Popular theatre; Processions of giants; Popular music; Cathedral chapter; Spain.

Para un mayor entendimiento de la presencia y vinculación de diversas formas de teatro y danza con la festividad del Corpus Christi, debemos realizar primero un acercamiento al espíritu y ambiente en el que nació la celebración de esta fiesta, una de las más destacadas, tanto en el pasado, como incluso actualmente, en el calendario litúrgico de la cristiandad.

La institución de esta fiesta se remonta al siglo XIII. En esta fecha el papa Urbano IV establece que se celebre la festividad del Corpus y su Octava, con toda solemnidad y como consecuencia de todo un movimiento que se había desarrollado por aquellos años en defensa de la Eucaristía

* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Valladolid. 47002 Valladolid.

y de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. A comienzos del siglo XIV se extiende a toda la Iglesia, primero un poco tímidamente y poco a poco con una mayor fuerza. Otro hito histórico de interés para la comprensión de la realidad que rodea esta fiesta, lo tenemos con la celebración del Concilio de Trento, donde, en la sesión de 11 de octubre de 1551, se ratifica toda la doctrina anterior y se insiste en la conveniencia de que se celebre la procesión, en la que fundamentalmente deberá quedar plasmado el triunfo de la Verdad sobre la herejía protestante que negaba la presencia de Cristo en la Eucaristía.

España se incorpora a toda esta corriente, siendo Aragón, Cataluña y Valencia donde conocemos su celebración en fecha más temprana y con gran esplendor. Paulatinamente se extiende a otras provincias para adquirir en los siglos XVI y XVII un desarrollo generalizado y un gran despliegue de invención y formas variadas ¹.

Generalmente a la organización de esta fiesta contribuían no sólo los Cabildos Catedralicios, sino también los Gremios y los Ayuntamientos, con toda la problemática que ello conllevará de distribución de funciones, preeminencias, cuestiones de protocolo, etc. Según las ciudades y los gremios principales de ellas, nos aparecen unos u otros; por ejemplo, en la ciudad de Oviedo es el gremio de los herreros y el de los zapateros el que, desde tiempo inmemorial, organizaba y costeaba las danzas del Corpus ².

Las danzas del Corpus en España

Son muchas las descripciones que conocemos de los elementos que formaban las procesiones que se organizaban en las distintas ciudades españolas. No es lugar aquí de una cita detallada, ni un estudio exhaustivo de sus elementos. Lo que nos interesa resaltar es la presencia casi constante en todas ellas de las danzas, elementos que solían abrir la procesión dando un tono alegre y festivo, muy acorde con la proyección popular y la búsqueda de un acercamiento a la población que se perseguía con este tipo de celebraciones ³. Conforme se va avanzando en el tiempo la imaginación popular irá intensificando estos elementos complementarios de regocijo, con la aparición sucesiva de los gigantones, la tarasca, gran diversidad de danzas, farsas y representaciones de toda índole. Si leemos algunos pasajes de la Bula de Urbano IV, publicada en 1264, entenderemos mejor la presencia de esos elementos festivos y el que se hayan mantenido a lo largo de los siglos. El papa anima a que tanto los clérigos como los pueblos concurren gozosos a esta festividad y se ejerciten en alabanzas y cantares del Señor, *cante la fe, dé saltos de placer la esperanza, regocijese el santo amor...* Como se puede observar son expresiones que impelen a la presencia de los elementos musicales, de danzas y lo que la inventiva popular arbitre, nunca censurados ni corregidos abiertamente por la Iglesia en sí mismos, sino únicamente cuando han sido desvirtuados o desacralizados en exceso según las épocas y la mayor o menor fuerza de la religiosidad popular. Generalmente las censuras de los pontífices y de los concilios van dirigidas contra los abusos que se producen bajo el pretexto de estas formas de celebración, pero no contra ellas mismas.

La vinculación de la danza con lo sacro es algo presente en toda la historia de la humanidad. En este sentido España no es una excepción y ya desde fechas tempranas hay datos abundantes

de la presencia de la danza como un complemento importante de diversas celebraciones religiosas, tanto en el ámbito de lo culto como de lo popular.

Refiriéndonos ya en concreto a la festividad del Corpus, no hay ciudad española de la que exista documentación en la que no se constate la presencia del teatro y la danza como elementos destacados de las diversas celebraciones de esta festividad y de su octava. Destacan entre otras la danzas de Cádiz, que parecen alcanzar su máximo esplendor en torno a mediados del siglo xviii, las de Valencia, las de Cáceres, Toledo, etc.

En algunas ciudades, como Sevilla, las danzas en los primeros momentos solían abrir la procesión y acompañaban a los distintos carros que formaban parte de ella y en la que se representaban escenas como la de Adán y Eva, el descendimiento de Cristo de la Cruz, el Juicio, etc. Conforme éstos fueron aumentando se ve conveniente que no fueran antes de la Custodia sino al final, cerrando la procesión, la razón era que los carros se paraban a representar y dificultaban la marcha normal y ordenada de la comitiva, al igual se insistió en que las danzas no fueran delante por las mismas razones.

Los momentos de mayor esplendor de la celebración del Corpus serán, como es lógico, los años centrales en los que la estética barroca tiene más fuerza. Para el Barroco, arte de esplendores, contrastes y tan tendente a la fastuosidad, tenía que resultarle enormemente atractivo una celebración en la que se mezclaba lo sacro y lo profano, en la que lo estático y lo dinámico se entrelazaban y en la que por doquier estaban presentes grandes masas de espectadores sin distinción de clases sociales ni de estratos diversos.

Las descripciones que han llegado hasta nosotros de las danzas presentes en las procesiones son muy variadas. En Sevilla Sánchez Gordillo es parco en sus alusiones al relatar que *por la procesión la van alegrando muchas danzas, de diversos bailes, muy bien ataviadas y compuestas con sus músicas*⁴. Sin embargo, por documentos de fechas posteriores conocemos más detalles al respecto, por ejemplo, la existencia de una danza de *cascabel*, representada por gitanos, que se suprimirá a mediados del siglo xviii, fecha en que las nuevas corrientes ideológicas de la Ilustración y su mayor carga de racionalismo, criticarán las mezclas de lo sacro y lo profano y comienzan los ataques a las danzas. Otras danzas documentadas en Sevilla en fechas anteriores son las *danzas de Josué, de las gitanas, la conquista de las tres naciones, la conquista de los indios y las danzas de espadas*, que según los años y las circunstancias representaban diversas temáticas y variaban sus atuendos⁵. El número de danzantes era también muy variado, llegando incluso hasta las 20 personas, o las 16 ó 18 en la *danza de espadas*.

De la Rosa describe de la siguiente manera la presencia de diversas danzas en las celebraciones de Toledo de finales del siglo xvi: *Terminadas las primeras vísperas y una vez sentados los capitulares en sus sillas, tienen lugar las danzas ... Hay una danza preparada especialmente para esta ocasión que es costeadada por los gremios de oficios mecánicos, los gigantes, costeados por el Ayuntamiento y otra, pagada por éste y el Cabildo. Terminadas las danzas todos se retiran*. También actúan las danzas en la procesión de media noche y en la procesión del Corpus, en la que *detrás de los 24 clérigos con hachas blancas, va la danza de los tañedores de laúdes y vihuelas de arco, con los vestidos de la catedral*⁶.

Tiene especial interés la descripción que González Pedroso realiza de las danzas que partici-

paban en la procesión del Corpus que tenía lugar en Madrid, elementos por otra parte muy generalizados en toda la península: *Los bailadores eran o figuraban ser catalanes, gallegos, godos, turcos, asirios, negros, gitanos, ciegos, locos y hasta monstruos, monos y mochuelos. Ejercitaban danzas con zancos, danzas a caballo y pandorgas, en que vestía cada hombre diferente disfraz y tañía un instrumento de diversa especie; representaban otras escenas pantomímicas, serias y burlescas, bajo las denominaciones de danzas de cuenta y de chanza; y había por último muchas características famosas en aquellos tiempos, como las de cascabel y paloteado, las de la cruz, la heroica, la colmena y muy singularmente la popular danza de espadas, hecha, según las señas, a maravilla, por los labriegos de Brunete*⁷.

De todas estas descripciones se deduce lo diferente que podían ser las danzas que formaban parte de las procesiones del Corpus en España, pero también, hecho que confirmaremos posteriormente en Castilla, cómo hay elementos similares e incluso coincidentes. La diversidad estaba relacionada sin duda por sus variados orígenes, así, por ejemplo, las danzas de *sarao* tenían una vinculación innegable con las danzas cortesanas, hecho que se refleja tanto en las vestimentas usadas por los danzantes: encajes, bordados, sombreros con plumas, calzas de seda, etc., como en los diversos movimientos de la danza, relacionados con las normas del ritual palaciego, y en los instrumentos: vihuela, viento y quizá arpa, pero siempre del ámbito de la música culta, a tono con el estilo de esta danza.

La danza de *cascabel* era por el contrario de un origen claramente popular. Los instrumentos acompañantes eran por lo general sonajas, castañuelas, cascabeles, etc. Estos últimos solían ir cosidos a diversas partes de los vestidos, por lo que sonaban al menor movimiento de los danzantes. En éstas era donde con mayor frecuencia se recurría a la presentación de una gran diversidad de grupos étnicos, tanto españoles, como extranjeros, pero de alguna actualidad en la época: valencianos, catalanes, portugueses, gallegos, moriscos, etc., así como incluso de diversas clases o grupos sociales: gitanos, villanos, etc.

Además de estos dos tipos hemos citado ya las danzas de espadas, paloteos, las de zapateado, etc., a las que habría que añadir otras de nueva invención que aparecen y desaparecen en las diversas regiones como son las que reciben los nombres de la Danza de Moctezuma, etc. En relación a las danzas de palos los diversos estudios realizados sobre ellas, aun reconociendo vestigios de danzas antiguas en algunos de los elementos que las componen, ponen de relieve que la documentación más abundante y primera aparece casi siempre vinculada a la festividad del Corpus⁸. Una interesante descripción nos la brinda José Ortega Zapata en su obra *Solaces de un vallisoletano setentón*, por la que comprobamos además que esta tradición se prolonga en el tiempo durante siglos. Describe Ortega una procesión del Corpus en Valladolid y afirma que la víspera y el mismo día de la fiesta recorrían las calles las cuadrillas de danzantes, en número de doce hombres y doce mujeres, precedidos de la dulzaina y el tamboril. Tras describir las vestimentas relata que *bailaban el paloteado, que consistía en hacer pasos de contradanza las parejas, chocando unas con otras los palos cortos, que llevaban en la mano y produciendo golpes acompasados, al toque de la dulzaina y el tamboril*. En Barcelona consta que el llamado *ball de bastons* se incorpora a la procesión en 1620, teniendo como protagonistas a Onofre Baró y otros siete compañeros venidos de Tortosa; bailaron al son de un tamboril y tuvieron un gran éxito, no sólo en sus actuaciones de la procesión, sino también en las que realizaron en el propio presbiterio de la catedral⁹.

Tienen especial interés los datos aportados en el estudio publicado por François Reynaud sobre las danzas y los músicos del Corpus en Toledo durante los siglos XVI y XVII. En él refleja lo que ya hemos señalado para otras ciudades, la ambigüedad de muchas de las denominaciones que se recogen en los documentos, donde bajo el nombre de danzas se mencionan tanto las de los seises, como las alegóricas, las de libre invención e incluso las de fuerte raigambre popular, como son las danzas de cascabeles y las de espadas. Se conservan bastantes documentos de pago por la ejecución de esas danzas, por lo que conocemos algunos nombres de los que las realizaban y sus procedencias, pero no las descripciones de las danzas realizadas ¹⁰.

En ocasiones debieron introducirse abusos y danzas consideradas poco apropiadas para el marco en el que se desarrollaban. Así lo comprobamos en el contenido de las indicaciones que en 1615 se dan en Sevilla respecto a las representaciones y bailes del Corpus: *Que no se representen cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualquier otros semejantes a éstos* ¹¹. En este caso, al igual que ocurrirá en las disposiciones que en 1641 dicta Antonio Contreras, emanadas del Consejo de su Majestad, las danzas se permiten si son conforme a la costumbre antigua y si son previamente aprobadas por la autoridad.

El lugar que ocupaban las danzas era diverso, según los tipos y también según las ciudades. En Sevilla, por ejemplo, hay constancia de que la *danza de espadas* se movía continuamente por toda la procesión, mientras que las otras, es decir, las de *sarao* y las de *cascabel*, tenían un sitio fijo, generalmente entre las Reliquias y el clero. Todas ellas aprovechaban las *estaciones* para ofrecer sus exhibiciones, incluso en algunos lugares más destacados, como eran en Sevilla la plaza de San Francisco y la del Salvador, se colocaban sillas para el arzobispo y las otras dignidades, y de esa manera asistían más cómodamente a las diversas representaciones y danzas. Además de en la procesión, las danzas actuaban en otros momentos y lugares, según documentación existente en Sevilla, el último día de la Octava, después de completas, las danzas bailaban en el coro de la catedral después de que lo hubieran hecho los *seises*.

La danza de estos niños es también un apartado interesante que completa la visión de la diversidad de danzas presentes en la procesión y en el conjunto de la celebración de la festividad del Corpus. En Valencia conocemos la instauración de las danzas de *seises* para la procesión del último día de la Octava del Corpus en el Colegio de Corpus Christi, llevada a cabo por San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia. Inspirándose en los relatos de la Biblia, en los que se recoge que se danzaba delante del Arca de la Alianza, cuatro niños vestidos con túnicas blancas y coronas de flores ejecutaban cuatro danzas, una en cada estación de la procesión, que se efectuaba por el claustro, y otras dos delante del altar mayor, una cuando salía la procesión y la otra al final ¹².

En Toledo las intervenciones de los *seises* se prodigaban en las fiestas de Navidad, la Asunción de la Virgen, en casos extraordinarios como la recepción de determinados prelados, etc., y por supuesto en la festividad del Corpus y su Octava. Hay una descripción del siglo XVIII en la que se nos relata cómo los *seises* acompañaban a la Custodia en la procesión y danzaban posteriormente en el coro por la tarde.

En Sevilla no se tiene seguridad del momento en que comienzan a bailar los *seises* de la catedral. Los primeros documentos que hablan de ello son de comienzos del siglo XVI y se refieren precisamente a la procesión del Corpus, parece por los datos conservados que no seguían estos niños ningún ceremonial peculiar, ni tampoco eran un número estable, ni estaban fijados los lugares específicos en que debían bailar. Posteriormente se irán reglamentando sus actuaciones, hasta llegar a la actualidad en que está establecido que los niños interpreten sus danzas del Corpus ante el Santísimo en dos lugares distintos dentro de la catedral: en el trascoro el día de la fiesta y en el presbiterio bajo los siete días restantes de la Octava. En algunos otros momentos de la historia los *seises* también bailaban en diversos lugares del recorrido de la procesión: delante de la plaza de San Francisco y frente a la colegiata de El Salvador ¹³.

Teatro y danzas del Corpus en Castilla

Además de las específicas representaciones teatrales que se intensifican también en estos días de la celebración del Corpus y de su Octava, en diversas ciudades españolas las danzas tenían en sí mismas un cierto contenido dramático, muy limitado sin duda, pero claro según las descripciones y terminología plasmada en los documentos. En Castilla, por ejemplo, es frecuente que se use el término *invención* para referirse a las diferentes actuaciones de las danzas; es evidente que no existiría la acción dialogada, pero sí quizá la mímica, el contenido narrativo, la música, espectadores, etc. ¹⁴. Nos parece especialmente interesante al respecto la descripción que se contiene en uno de los documentos del Archivo Municipal de Medina de Ríoseco, relativa a las danzas del día del Corpus, en donde se relata que una de las danzas narrará la historia del rey Asuero, que, tras dar orden de apresar a todo aquel que atravesase sus tierras, aparecen diez cristianos y antes de matarlos lo convierten al explicarle los diez mandamientos y las insignias de la Pasión que llevaban con ellos; en la segunda danza se debía narrar una historia cuyo protagonista era el rey David y en la tercera se recoge la historia de ocho turcos y de un fraile que los predica y los convierte ¹⁵.

No es infrecuente encontrar en los documentos el término *representar* aplicado a las danzas, por citar alguno de la zona castellana, recordaremos el de 1589 de Palencia en el que el Ayuntamiento acuerda con la compañía de Francisco Cisneros que ésta vendría a la ciudad y que ejecutaría tres danzas mímicas, en el documento Cisneros se compromete a ello y describe que una de las danzas será la ensalada de los cuatro matachines y cuatro salvajes y cuatro villanos, la segunda una máscara que danzará en el carro y la tercera la que narra la guerra del mameluco y el rey Sebastián, compuesta por figuras; se comprometen también a traer todo lo necesario y la música, *a cuyo son hemos de danzar*. Dos años antes se aplica el término *invención* a la danza que se compromete a realizar Juan Milla, el que la describe como *una danza de invención de ocho figuras de indios ... y para las mudanzas de las danzas han de sacar una y otra vez un instrumento que llaman taxamocos que alarga y encoxe* ¹⁶.

Sobre la ciudad de Valladolid y su provincia Alonso Cortés señala la existencia de documentación desde el siglo XV, recogida en los libros de acuerdos del Ayuntamiento, donde consta que se celebraban juegos, entremeses y danzas en las fiestas del Corpus. Señala asimismo

cómo las danzas tenían fuertes elementos escénicos y un gran parentesco con el drama¹⁷. Hasta entrado el siglo XVI no abundan las referencias concretas a quiénes eran los autores de comedias que se contrataban, ni tampoco las obras representadas, pero sí que se especifica frecuentemente que se *representarán las comedias con su entremés, bailes y música*. En ocasiones se describe muy bien el lugar que ocupa la música, como en el documento de 1545 alusivo a uno de los autos representados en Valladolid, el de la Visitación, y se especifica que, *en aquel comedio que N. Sra. va por la montaña habrá música de cantores y darán un villancico en loor de Nuestra Señora y después de acabadas las saluciones comenzará Nuestra Señora el canto del Magnificat y los cantores prosiguen el canto del Magnificat moviendo el carro*.

Entre las danzas que aparecen reseñadas en la variada documentación entresacamos, por ejemplo: cerquillos, puñales y zapateado; en 1584 lazos y *tiempos de danzas al modo de gitanas*; la danza de los indios; la de los Españoles; paloteados; danza de espadas, etc. Nos llama la atención el hecho de que la mayoría de los danzantes que se contratan en estos años son generalmente de localidades cercanas a las capitales, todas ellas rurales, y estén constituidos en grupos, al frente de los cuales está un responsable que es quien contrata con el Ayuntamiento; las localidades de origen más citadas en Valladolid son: Villabaquerín, Laguna, Zaratán, Renedo, etc. El número de componentes del grupo oscila entre seis y diez, aunque hay diversas excepciones, tanto en mayor como en menor número.

Hay algunas descripciones puntuales sobre los danzantes que resultan de interés por situarnos en un entorno a veces difícil de reconstruir o imaginar en nuestras mentes actuales. Luis Fernández Martín ha recogido una gran diversidad de documentación en torno a danzas y comedias de Valladolid y provincia en donde resaltan las alusiones a esta festividad. Así, de 1587, se conoce un documento en el que se especifica que Juan Benito, vecino de Villabaquerín, se concertó con el Ayuntamiento de la ciudad para hacer una danza de ocho personas, vestidos con jubones de raso tafetán cada cuatro de un color, con grandes sombreros, también de tafetán y plumas, calzados de borceguíes, con medias coloradas y zapatos blancos y *todos con sus cascabeles*. El precio ajustado por danzas como el zapateado, cerquillos o puñales, asciende a veinte ducados¹⁸. En este mismo año de 1584 seis hombres o seis mujeres vestidos de gitanos, y cuatro muchachos vestidos de gitanillos, dirigidos todos ellos por Pedro Flaire, tañedor, *bailarán lazos y tiempos de danzas al modo de gitanas y los gitanillos el bailado y zapateado; que sea danza vistosa y de contento*. Un concepto empleado numerosas veces en la documentación es el de *danza entera*, utilizándose generalmente cuando la danza parece implicar un cierto argumento: la danza de los indios, la de los Españoles, etc., aunque no podamos precisar completamente su significado. En estos casos se da una especial importancia a los vestidos, hecho que veremos repetirse numerosas veces en la documentación existente; destaca entre ella la descripción de 1583 en la que podemos leer que Lope de Busi acordó hacer una danza de diez personajes, ocho vestidos de galanes, cuatro de un color y cuatro de otro, y sus vestimentas serán de *fusco bayeta guarnecido de piel dorada y con rosetas blancas sembradas por ellas y el oropel y los gregüescos de los mismos colores y de la misma guarnición en la cabeza ... media calza del mismo color, zapatos blancos y encima hábitos cerrados de pies a cabeza como mantos de fraile, de angeo nuevo y han de llevar sus cascabeles y sus barbas*. Además de los vestidos se especifica también que harán una torre a

manera de ermita cerrada, donde irán todos los danzantes y otras dos figuras, una vestida de mujer galana y la otra una figura de momia y *en la dicha torre han de ir los ingenios para andar a la redonda con los danzantes al tiempo necesario como otras veces. Han de llevar un tamboril*¹⁹. Cuando los personajes representan a salvajes, en ocasiones se dice que irán vestidos al natural, mientras que algunas descripciones de pastores asombran por su riqueza: *pellicos nuevos, pieles jironadas de tafetán de colores, en las cabeza caperuzas de los mismos colores, gregüescos de seda y medias de paño colorado y zapatos blancos*, en algunos casos se exige que dichos pastores *sean buenos zapateadores*²⁰.

En estas descripciones brindadas por los documentos, en ocasiones se nos ofrecen también los diversos accesorios utilizados por los danzantes, tanto como realce de sus habilidades, o como elementos integrantes de su danzas: ya entrado el siglo xvii, unos vecinos de Renedo, localidad muy cercana a la capital vallisoletana, se comprometieron a que su grupo, formado de ocho danzantes y el maestro, bailarían en la procesión del Corpus de 1676, dos paloteados y una danza de espadas *con sus cascabeles y un molino de viento y la rueda de la fortuna* y un baile de zapateado, todo ello por 23 ducados²¹. En el siglo xvi los cascabeles se contaban por *juego de cada persona* y ascendían a tres docenas por danzante, cosidos y colocados en diversas partes del cuerpo y sonando por tanto a cada movimiento de éste.

En Castilla, y en concreto en Valladolid, se constata también la presencia de nombres destacados como es el de Lope de Rueda, quien participó en los autos del Corpus de 1559 y 1561; después de él se contrata a Mateo de Salcedo, Juan Granado, Juan Ganasa, Porras, Luis de Vergara, etc. En muchas de estas compañías se especifica el nombre del o de los músicos que las integran: Juan Díez en la de *Los Españoles* (1588); Juan Vázquez de Ocampo en la de Sebastián de Montemayor (1589); Alonso de Briones en la de Ganasa (1592); Juan de Villalbilla en la de Gabriel de la Torre (1594); Juan de Ostos en la de Diego López de Alcaraz (1597) y finalmente Domingo Bernal en la de Andrés de Heredia (1598).

En los argumentos de los autos y danzas está siempre presente la lucha contra el pecado y la exaltación de la Eucaristía, apoyadas estas ideas con elementos simbólicos o realistas que no dejaran dudas al respecto en cuanto a lo que se pretendía. Así, ya entrado el xvii, donde los elementos escenográficos empezaban a complicarse, encontramos descripciones interesantes de autos: en Valladolid, en 1661, se comprometen los actores a representar dos, el primero *La nueva moneda y Cortes de 1690*, para el que se construiría *una apariencia abriéndose una nube donde ha de estar de pie la Relixión ... En el otro medio carro en lo alto ha de aparecer un cordero con banderilla que se desaparezca. Abajo ha de haber un dragón que arroxe fuego y encima la culpa. Al final del auto ha de haber una aparición y en ella la Relixión y del otro lado el cordero y encima el cáliz y la hostia volviendo a salir el dragón con lo cual se ha de esconder la culpa*. El segundo auto, *El Divino Parnaso*, incluía la presencia visual de los siete pecados mortales, un canal por donde debía salir la Fe y arriba un globo pequeño y dentro un altar con un cáliz y una hostia²². Además de estas descripciones en el documento se lee la obligación del autor de comedias a hacer en cada uno de ellos los bailes, loas y entremeses y moxigangas y demás sainetes, acordando un precio de representación y un precio específico señalado en setecientos reales *para los vestidos de moxiganga*.

Es frecuente también que las referencias a la presencia de la música sean explícitas en la

documentación de estos años. Lo hemos comprobado ya en el auto de la Visitación, representado en 1545, pero aparece en muchas otras referencias. De esta misma fecha tenemos el auto de *La Disputa del Templo*, en el que se detalla que en el templo, además de Jesús y los maestros de la ley estarán *ciertos músicos que cantan un villancico*²³; al igual se especifica en otro documento que describe otra danza de este mismo año, en donde participan varios cautivos, niños y adultos que, *los niños cautivos han de cantar bien un villancico*, acompañándose de *un pabellón y un tamborino*.

La festividad del Corpus y algunas otras destacadas se celebran también con comedias y danzas en muchas otras localidades pequeñas de la provincia, existiendo documentación de Tordesillas, Simancas, Palazuelo de Bedija, Curiel, Pedrosa, Medina del Campo, etc. En esta última villa la tradición teatral y las actividades celebrativas del Corpus están documentadas desde fechas tempranas y reflejan una gran estabilidad. En 1583 se concierta para la fiesta del Corpus con un vecino de la villa, músico, para un período de diez años, comprometiéndose éste a traer y tañer sacabuches y chirimías y otros instrumentos en las vísperas, misas y procesiones, autos y regocijos de dicha festividad y en la mañana de San Juan y en los demás regocijos, así de toros y justas y juegos de cañas, recibimiento de reyes y personajes y otros señores. El documento tiene una especial importancia ya que nos describe los instrumentos de su propiedad: diversas chirimías, varias flautas y un sacabuche²⁴. En el siglo XVII prosigue con igual intensidad o más esta actividad, así en 1660 se concierta con Manuel Vallejo nada menos que quince representaciones de las que se hayan hecho previamente en Valladolid; en ocasiones también hay detalles de los instrumentos utilizados, como en 1624, en que Frutos Casado se compromete a ir a la procesión del Corpus, hacer una danza de la historia del sacrificio de Abraham y tañer en ella con caja y salterio. En ocasiones la representación de autos y danzas en estas localidades es obligado retrasarlas a algunos días de la Octava, e incluso después de ésta; este hecho lo encontramos siempre que la compañía contratada es la misma que está actuando en la capital, en donde, lógicamente, tiene ya el compromiso adquirido de representar los días cumbres de la festividad.

En Peñafiel también se documenta una tradición de representaciones para el Corpus, similar a la de Medina de Ríoseco, Olmedo, Simancas, Matapozuelos, etc. En estas localidades pequeñas también encontramos referencias a los tipos y número de representaciones que se hacían, como es el caso de Tordesillas en 1696 en donde actúa la compañía de Andrés de Claramonte: el lunes siguiente al Corpus se comprometen a representar en la plaza pública una obra a lo divino y dos autos sacramentales o una comedia humana y por la tarde otra comedia humana. En cada comedia dos entremeses y un baile; también se comprueba el gusto por las tramoyas: *los mayordomos harán ... las invenciones y tramoyas que les fueran pedidos*.

Las figuras simbólicas

Hasta cierto punto, este elemento dramático que se deduce de las descripciones de las danzas, se encuentra también en la presencia de figuras simbólicas en las procesiones que, por sí mismas, representan una u otra idea. En Barcelona se conoce una tradición muy antigua denominada el baile del *águila*, animal simbólico y representativo del evangelista San Juan.

Su presencia no sólo se constata en las fiestas del Corpus, sino también en otras solemnidades religiosas e incluso cívicas; su danza sirvió al parecer para entretener las esperas en muchas reuniones ciudadanas y también para saludar y festejar a huéspedes ilustres de la ciudad. Dado su simbolismo, solía bailar, además de en el recorrido de la procesión, en el presbiterio de la Catedral o de otras iglesias de Barcelona, su principal papel, y donde danzaba lo mejor de su repertorio, lo desempeñaba en la víspera del Corpus, frente a la Lonja de San Jaime, en presencia de todos los invitados, generalmente era acompañada por unas comparsas que la sostenían en los intervalos de descanso²⁵. Una preocupación constante de la ciudad fue la de contratar a buenos danzadores, la provisión del cargo se realizaba por selección tras la realización de unas duras pruebas juzgadas por los consellers; curiosamente el cargo era vitalicio y los que lo ostentaban rivalizaban en la realización de prodigios de agilidad y también de resistencia. Se tiene noticia de su presencia hasta mediados del siglo XVIII, fecha en que el obispo de Barcelona mandó suprimirla, o al menos que sólo apareciera en la procesión. Quizá por estar en zona de mutuas influencias, parece que en Valencia y Mallorca también existió esta tradición del baile del *águila*. Junto al *águila* se encuentran en las primeras procesiones de Barcelona el León y el Buey, lo que reafirma su significado simbólico de los Evangelistas; algunos estudiosos opinan que, al igual que la figura del gigante surgió en relación al rey David, para luego independizarse totalmente del cuadro escénico, andando el tiempo también estos animales se separarían de sus personajes correspondientes, perdiendo su primitivo significado.

Al igual ocurre con los personajes que aparecen con disfraces y figuras de monstruos. Algunos de ellos no es que propiamente bailen, pero sí que se incorporan a la procesión con movimientos, carreras, etc. Entre ellos está la popular *tarasca*, con otras denominaciones según los lugares, pero generalmente siempre representando una figura de dragón, o de serpiente. En Sevilla conocemos que durante algunos años tenía siete cabezas y sus fauces se abrían y cerraban mediante un mecanismo accionado por los hombres que iban ocultos en su interior y que la conducían. En Cataluña y Valencia se incorporaba a la procesión una figura relacionada con ésta, que era el Dragón o Drac y que a la par que realizaba diversos movimientos de danza iba echando fuego por las fauces, las puntas de las alas y la cola. Además de éstos formaban parte de las procesiones los gigantes, que tomaban diversas formas, y los gigantillos o cabezudos, cuya significación simbólica ha sido vista como representaciones de los demonios huyendo a la vista de Dios, otros la herejía huyendo ante la Verdad y también la opinión de que se trataba de materializar la idea de que en la Naturaleza, desde lo más grande a lo más pequeño, todo está sometido al Supremo Hacedor²⁶. En algunas ciudades la presencia de los gigantes es numerosa y de gran protagonismo, según nos refleja el documento de la iglesia de Toledo en el que se recoge la descripción que Miguel Fito, sastre, hace de todos los trabajos realizados para vestir a los gigantes en las fiestas del Corpus de 1626; a través de ella conocemos, por ejemplo, que las figuras eran un español y una española, un turco y una turca, un negro y una negra, un labrador y un gigantillo y una gigantilla²⁷. Asimismo en Barcelona, Durán y Sanpere al hablar de la presencia de los gigantes en la procesión de esta ciudad, expone que no sólo es el municipio el que posee una pareja de gigantes, sino que los tenían las parroquias de Santa María del Mar, del Pino, de San Jaime, etc., hasta formar un censo de catorce gigantes que se constituían en comitiva para asistir a la procesión del Corpus que

durante la Octava organizó a lo largo de muchos años el Hospital de la Santa Cruz²⁸. En Valladolid existía la costumbre, según se desprende de algunos datos que nos brindan las actas del cabildo, de que los gigantes fueran a la catedral por la tarde, no sabemos si para efectuar también algunas danzas; también aquí los vestidos de estas figuras suponen algo preciado ya que en 1758 leemos cómo una comisión de la ciudad pidió al Cabildo que, al estar el tiempo lluvioso, *podrían perderse los vestidos de gigantes y danzas* si venían a la catedral por la tarde como era costumbre, y que por tanto los dispensara de ello²⁹.

Generalmente los encargados de la realización de estas danzas eran compañías profesionales que se contrataban, bien por el Cabildo, bien por el Ayuntamiento, o directamente, o mediante subasta u otros sistemas de selección. En Oviedo, por ejemplo, tras múltiples dificultades con los gremios se decide adjudicar la realización al mejor postor, manteniéndose este sistema desde 1645 hasta 1658, fecha en que se contrata a Juan de Ribera, danzante, con un salario fijo para todos los años. Ribera será el primero de un auténtica dinastía de danzantes que cubren hasta la tercera década del siglo XVIII³⁰.

Hemos hecho ya una pequeña referencia a la influencia de la Ilustración y su repercusión en una tendencia cada vez más generalizada hacia la supresión de este tipo de elementos en relación con lo sacro. Un primer paso es censurar la presencia de danzas y cantos en el templo durante la celebración de los oficios divinos de algunas fiestas. En 1699 se establece, mediante una Real Cédula expedida por Carlos II con el acuerdo del Consejo de Castilla, que a partir de aquel momento las danzas sólo constaran de hombres con la cara descubierta y sin sombreros, sólo con guirnaldas de flores podrían bailar en la iglesia, pero no durante el oficio y la misa y no debían danzar ni en el presbiterio ni en el coro o entre ambos coros. A esta normativa seguirá la más rígida arbitrada por Carlos III en 1780 en donde se establece que no hubiera danzas en ninguna iglesia, ni tampoco gigantes, *pues solo servían para aumentar el desorden y distraer la devoción de la Majestad divina*.

Si a esto sumamos las circunstancias tan peculiares de inestabilidad política por las que atraviesa España hasta bien entrado el siglo XIX se explican las dificultades para que tanto este tipo de manifestaciones artísticas, como otras de mayor envergadura, vuelvan a tomar fuerza y se revitalicen. Si en nuestras procesiones del Corpus actuales ciertamente han desaparecido esas notas de júbilo y alegría popular, no ocurre así, sin embargo, en muchas celebraciones de fiestas religiosas populares, en donde la danza ocupa un lugar de primera categoría, tanto dentro, como fuera del templo.

NOTAS

1. CARO BAROJA, J. *El estío festivo. La otra Historia de España*, 10, Madrid, 1984. Los capítulos IV y V están especialmente dedicados a este tema. Es también interesante la obra de VERY, F. G. *The Spanish Corpus Christi procession*. Valencia, 1962. La bibliografía que trata general o parcialmente de este tema es por otra parte muy amplia.
2. GARCÍA VALDÉS, C. C. *El Teatro en Oviedo (1498-1700)*. Oviedo, 1983, p. 55.
3. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. *Los Seises de Sevilla*. Sevilla, 1992.
4. SÁNCHEZ GORDILLO, A. *Religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana*. Ms. de la Biblioteca Capitular y Colombina, 1630. Cit. por H. González Barrionuevo, p. 106.

5. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J. «Fiestas del Corpus en Sevilla en 1613». *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 6 (1860).
6. ROSA, S. DE LA. *Los Seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*. Sevilla, 1904, p. 363.
7. GONZÁLEZ PEDROSO, E. *Autos Sacramentales desde su origen hasta fines del s. XVII*. Biblioteca de Autores Españoles, 58, Madrid, 1865.
8. SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. *Danza de Palos*. Temas Didácticos de Cultura Tradicional, 2, Valladolid, 1986.
9. DURÁN Y SANPERE, A. *La Fiesta del Corpus. Barcelona Histórica y Monumental*. Barcelona, 1943, p. 29.
10. REYNAUD, F. «Danseurs et musiciens du Corpus à Tolède (S. XVI-XVII)». *Melanges de la Casa de Velázquez*, X, Madrid, 1974, pp. 133-168.
11. SÁNCHEZ ARJONA, J. *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla, 1898, p. 84.
12. GARCÍA JULBE, V. y PALAU, M. *Juan Bautista Comes, Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Valencia, 1952, p. 9.
13. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. *Los Seises de Sevilla*. Sevilla, 1992, pp. 143 y ss.
14. WARDROPPER, B. W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca, 1967, p. 29.
15. GARCÍA CHICO, E. «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII», en *Castilla*, I, Valladolid, 1940-41, pp. 339-364. *Vid.* también VIRGILI, M.^a A. «Teatro y música en Castilla (1580-1650)», en *Actas del VI Encontro Nacional de Musicologia, Boletín de la Associação Portuguesa de Educação musical*, 62 (julio-septiembre, 1989), p. 31.
16. RODRÍGUEZ SALCEDO, S. «El Teatro en Palencia de 1585 a 1617». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 5, Palencia, 1950.
17. ALONSO CORTÉS, N. *El teatro en Valladolid*. Madrid, 1923. Especial interés por la documentación que brinda es el estudio de FERNÁNDEZ MARTÍN, L. *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*. Valladolid, 1988.
18. Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), 717-61; 5-V-1584.
19. AHPV, 255-94, 23-III-1583.
20. AHPV, 717, 10-V-1583.
21. AHPV, 1407-785; 14-V-1676.
22. AHPV, 2153-242; 2-VI-1661.
23. AHPV, 230-118; 16-IV-1545.
24. AHPV, 6104-52; 28-IV-1583.
25. DURÁN Y SANPERE, A. *La Fiesta del Corpus. Barcelona Histórica y Monumental*. Barcelona, 1943, p. 55.
26. CAPMANY, A. «El Baile y la Danza», en *Folklore y Costumbres de España*.
27. REYNAUD, F. «Danseurs et musiciens du Corpus à Tolède (S. XVI-XVII)». *Melanges de la Casa de Velázquez*, X, Madrid, 1974, p. 163.
28. DURÁN Y SANPERE, A. *La Fiesta del Corpus. Barcelona Histórica y Monumental*. Barcelona, 1943, p. 63.
29. Archivo Catedral de Valladolid. *Actas del Cabildo*, 24-5-1758, f. 515v.
30. GARCÍA VALDÉS, C. C. *El Teatro en Oviedo (1498-1700)*. Oviedo, 1983, p. 59.