

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LAS DANZAS HABLADAS

Demetrio E. Brisset (Universidad de Málaga)

En la pequeña localidad de Majaelrayo (Guadalajara), en su fiesta patronal del Santo Niño se canta:
“Son nuestras bellas danzas / gran acontecimiento / y preciado tesoro / del Majaelrayo eterno,
/ que conservan sus hijos / con cariño y esfuerzo”.¹



Existe un vasto universo cultural, en el que se incluyen los *maggi* de la Toscana; los *mummer's plays* ingleses; el *auto de Floripes* de Santo Tomé; las *pastorelas*, *huehues* y *danzas de la pluma* de México; y dentro del Estado Español, el *dance* aragonés, los *satanes* vascos, los *espies* de Biar, las *embajadas* de Moros y Cristianos (tanto valencianas y andaluzas como gallegas y castellanas) y numerosos tipos de *balls parlats* catalanes. A pesar de su gran variedad y extensión internacional, estos *bailes* o *danzas dialogadas* poseen características comunes, y pueden integrarse en un complejo expresivo y simbólico, en donde cumplirán similares funciones sociales.

En este ensayo, desde la antropología comparativa intentaremos estructurar esta longeva forma de ritual festivo conectada con las representaciones de teatro popular, y señalar las posibles influencias que las han ido modelando a lo largo de los siglos. Como base de partida hay que constatar la existencia de una enorme diversidad formal, tanto de personajes y coreografías como de temas y motivos para su ejecución.

- Para limitarnos a un par de ejemplos, en Tarragona una *relación* de 1695 nos da fe de la variedad de danzas o dances que podían tener lugar en un festejo particular. Para celebrar la visita del Arzobispo, los seminaristas jesuitas le agasajaron con nueve

¹ Julio Contreras Mesa, “Majaelrayo: Cancionero de las tradiciones e historias de la trashumancia”, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* 18 (1991-2): 84.

dances distintos: Abad, monjes y diablillos; los Doce Reyes, guiados por la Fe y seguidos por dos pecados capitales; Moros y Cristianos, bailando las damas un pasacalles; Turcos o caballets; Primos o primorosos; Águila; Gitanos; Luzbel; Titanes.²

- Por otro lado, en 1992 Fermín Pardo clasificaba así “las danzas rituales u ornamentales que tradicionalmente se interpretan o interpretaban en desfiles religiosos”³ en el País Valenciano:

Cintas, Arcos florales, Dansants
Pastores, Labradores, Oficios
Gigantes y Cabezudos, Cavallets
Guerreras y de torneo
Belén
Mojigangas
Otras danzas

Estas danzas valencianas se podrían agrupar en:

a) Estéticas – b) De profesiones - c) Figurones
d) Enfrentamientos – e) Religiosas – f) Burlescas

Las tres primeras categorías corresponderían a variaciones formales (por indumentaria, objetos y ritmos). Las tres restantes poseen densidad ideológica, y serán la que nos interese estudiar.

Divisiones iniciales

Moverse rítmicamente en grupo para divertirse, es una constante del ser humano en todas las culturas. En la nuestra hay una palabra genérica que designa un amplio conjunto de bailes y representaciones: *danza*.

Una muy antigua aparición del término es en la *Crónica de Alfonso XI*, al narrar su entrada en Sevilla en 1327: “Et ovo muchas danças de homes et de mulleres con trompas et atabales que traía cada uno dellos”.⁴

A) Un primer abordaje superficial del fenómeno nos llevaría a diferenciar entre bailes de salón (rígidos), bailes callejeros (improvisados) y danzas rituales.

La división clásica de las danzas españolas fue formulada por Juan de Esquivel en 1642 en su *Discurso sobre el arte del danzado*: las *de cuenta*, porque habría que ir contando los pasos para hacer las mudanzas correctamente y de forma acordada con los demás (propias de la clase alta); y las *de cascabel* (del pueblo llano y callejeras), donde el bailarín solía, ante la escasez de instrumentos musicales acompañantes, ceñirse las piernas con sartales de cascabeles. “Todos los maestros [de danza] aborrecen las de cascabel y con mucha razón, porque es muy distinta a la de cuenta, y de muy inferior lugar, y ansi ningún maestro de reputación y con escuela abierta se ha

² Manuel Milá y Fontanals, *Orígenes del teatro catalán*, Obras Completas VI, Barcelona, 1895: 278-9, transcribiendo la relación del *Torneo Poético*, impresa en Zaragoza el mismo año.

³ Fermín Pardo: “País Valenciano” en VV.AA. . *Tradición y danza en España*, Madrid: CEAC, 1992: 311-325

⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde fines XVI al XVIII)*, Madrid: NBAE, 1911: CLXVII.

hallado jamás en semejantes chapadanzas, y si alguno lo ha hecho, no lo habrá sido teniendo escuela ni llegado a noticia de sus discípulos [...] porque la danza de cascabel es para gente que puede salir a dançar por las calles, y a estas danças llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia del día de Dios; y el dançado de cuenta es para príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho y probado en este tratado” (p. 45).

Y “las danzas rituales fueron habitualmente -y todavía lo son- *danzas de cuenta* a las que se incluyó dentro de la liturgia de alguna celebración religiosa”.⁵

Por otro lado, Esquivel, que era bailarín y maestro de danza con formación militar, señala: “Ha habido muy pocos que dancen, que no hayan frecuentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerza en las piernas, y tienen los oídos llenos de oír en la Escuela tratar sobre la destreza [...]; Y por ello el danzar y el juego de armas los tengo por hermanos”.⁶

Aquí aparece la conexión militar, que profundizaremos luego.

B) Ciñéndonos al subconjunto de las danzas rituales, tendríamos luego una división binaria entre habladas o no. Las habladas pueden ser monólogos de un recitador o diálogos entre personajes; los argumentos se pueden relatar con ayuda de palabras o basarse en mímica y acciones; los textos pueden ser fijos o improvisados. Para avanzar dentro de esta complejidad comunicativa, acudamos a los documentos.

1.- Muy poco antes del tratado de Esquivel, Sebastián de Covarrubias define en 1611 el término *dança* en ese precursor diccionario que fue su *Tesoro de la lengua castellana o española*:

“Cuasi duncança, porque va uno delante que es el que la guía, y los demás le siguen [...] Antiguamente había muchas diferencias de danças; unas de doncellas coronadas con guirnaldas de flores y estas hacían corros y cantaban y bailaban en alabanza de los dioses. Otras eran de hombres en dos diferencias: unas Mímicas, que responden a los de los matachines, que dançando representaban sin hablar, con solos ademanes, una comedia, o tragedia. Otras danças había de hombres armados, que al son del instrumento y a compás, iban unos contra otros y trababan una batalla. Estos se llamaron Pyrricos, del nombre de Pyrró, inventor de este género de dança para acostumar a los mancebos a sufrir las armas, y a caminar y a saltar con ellas [y] este género de dança es muy antiguo en España, de que hace mención Silio Itálico”.⁷

Respecto a su remota antigüedad hispánica, debió haber danzas y juegos de toros relacionados con el culto a la luna desde la “cultura de Almería” (inicios II milenio a. C.), según Blázquez.⁸ También se admite la existencia en las honras fúnebres de los íberos de “danzas con los movimientos de las armas y cuerpos”, tal como realizaron en el campamento cartaginés de Aníbal (Blázquez 1977: 465).

⁵ Joaquín Díaz, “Castilla y León” VV.AA. . *Tradición y danza en España*, Madrid: CEAC, 1992: 187 y ss.

⁶ Juan de Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado*, Sevilla, 1642: 35.

⁷ Según Platón, “El baile llamado Pyrrhicha ensaya aquellos quiebrós con que se hurta el cuerpo a las heridas y flechas, ya encorvándose, ya extendiéndose, ya saltando en el aire y ya cosiéndose con la tierra, y también aquellos movimientos con que se acomete hiriendo con lanzas y flechando con saetas”, lo que podría también ejecutarse a caballo (parecido a nuestro juego de cañas (Bances 1970: 108).

⁸ J^o M^a Blázquez, *Diccionario de las religiones prerromanas hispánicas*, Madrid: Istmo, 1975: 68-69.

En el siglo I, por dos veces menciona Estrabón en su *Geografía* las danzas de los galaicos. En su libro III, 3, 7 dice: “mientras beben danzan en círculo al son de la flauta y la corneta saltando y arrodillándose [...] los hombres y las mujeres bailan juntos cogidos de las manos” y más adelante (4, 16) añade: “veneran a un cierto dios las noches de luna llena y toda la familia canta y baila durante toda la noche delante de su casa”. Las citas nos presentan danzas con saltos cayendo de rodillas, muy frecuentes en el folklore peninsular, no sólo en el gallego, y pruebas de la existencia de danzas religiosas “pero es difícil deducir la presencia de aspectos dramáticos”.⁹

Respecto a los celtíberos, en ese mismo siglo informa Diodoro de Sicilia que “es su costumbre, cuando están formados para la batalla, salir de la formación para desafiar al más valeroso de sus enemigos a un combate individual, blandiendo las armas para aterrorizar a los adversarios” (V, 29-2,3).¹⁰

Respecto al *guía* o *director* de las danzas actuales, “viste de forma diferente a los danzantes y recibe distintas denominaciones según las zonas: alcalde, botarga, zarragón, porra, zángano [...] Sus funciones, además de enseñar la danza a los danzantes y dirigirla, es la de llevarles los palos, hacerles espacio entre el público [...] junto a esta función de jefe, a veces adquieren cierto carácter bufonesco [...] tales personajes adquieren tal trascendencia que pueden aparecer en solitario [...] como en numerosos pueblos de Guadalajara”.¹¹ Otros nombres que reciben en Castilla-León: birrio, zamarrazo, cachibirria, cachidiablo.¹² Se puede añadir demoni en Mallorca y cascaborras en Granada.

Para Cea, este personaje del *bobo* o gracioso de la danza, encargado de mantener el orden entre los danzantes “es un eslabón del antiguo mago que presidía las danzas iniciáticas”.¹³

2.- Flecniakoska, en su estudio sobre las fiestas del Corpus de Segovia en torno a 1600¹⁴, examinando las actas notariales del Archivo Histórico Provincial de Segovia, constata que la ciudad poseía dos carros sobre los que se hacían las representaciones, que entre 1606 y 1630 consistían en “dos autos a lo divino con su loa, música y baile con dos entremeses”, que se repetirían cinco veces el día del Corpus. La Villa solicitaba a los autores que un par de meses antes les presentaran cuatro o cinco autos entre los que los comisarios seleccionarían los textos a representar (tras pasar la censura de los canónigos), con un ensayo general en el salón del Ayuntamiento. Las compañías teatrales venían de fuera, y aprovechaban para representar comedias en el corral de la Villa.

Las 51 danzas mencionadas en los documentos, constituidas por ocho danzantes y uno o dos guías, junto con el tamborilero, son divididas en tres categorías:

⁹ González Montañés (2002-2009).

¹⁰ *Exposición Celtas y Vettones*, Ávila, 2001.

¹¹ Consolación González Casarrubios, “Castilla la Mancha y Madrid” en VV.AA. . *Tradición y danza en España*, Madrid: CEAC, 1992:170.

¹² Joaquín Díaz, *Ibidem*:190.

¹³ Antonio Cea, “Instrumentos musicales en la Sierra de Francia -Salamanca-”, *RDTP XXXIV*, 1978: 211.

¹⁴ Jean Louis Flecniakoska, “Les fêtes du Corpus a Ségovie (1594-1636)”, *Bulletin Hispanique* 56, 1954: 14-37 y 225-45.

a) Danzas habladas, pequeñas representaciones escénicas, siendo “probable que la coreografía fuese acompañada por un texto recitado”(p. 28):

Entre ellas, la *Danza de cuatro osos y cuatro pastores*, enfrentándose luego todos contra cuatro monos que escalan un pino (1608); *Los Siete Infantes de Lara* (1611); La *Danza de la ystoria del rey Saúl y gigante Golias*, interviniendo el gigante con rodela y alfanje junto con judíos enmascarados con espadas, David de pastor, el rey con corona y larga barba, la reina muy adornada, once personas en total, “y han de hacer su entrada y danzar con cuenta” (1622). (p. 242)

b) Mixtas, las más numerosas: de negros, gitanos, salvajes, turcos, portugueses ... incluyendo las de tipo militar, como la de *matachines* batiendo sus espadas y escudos (1608) y la del mimado juego de cañas entre Moros y Cristianos (1611); así como la de zancudos (1598), los cojos con sus muletas (1622) y los salvajes con bastones (1628).

c) De paloteado, toqueado y zapateado, con diversas mudanzas.

Vale la pena destacar uno de los espectáculos del Corpus segoviano:

1616: Se representó el auto *El puente de Mantible*, que debe corresponder al auto sacramental de Lope de Vega *La puente del mundo*, alegoría eucarística basada en un episodio de las *Aventuras de Carlomagno y los Doce Pares*.

3.- A finales del siglo XVII, Bances Candamo considera a las “danzas castellanas que llaman historias”, como “la primitiva y ruda Comedia Castellana nuestra, no sin gran similitud a los primeros juegos escénicos que cuenta Livio de Roma”. Se trataba de danzas mímicas vigentes en “muchos lugares del reino de Toledo, en las fiestas más célebres” y que define así: “Escrívese primero en un desaliñado Romance el suceso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de Relación. Esta la va cantando un Músico en voz alta y clara y conforme va nombrando los personajes, se van ellos introduciendo a la escena, vestidos con la mayor propiedad que pueden, y enmascarados como los antiguos Histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos [...] van ellos significando cuanto el Músico canta, y haciendo cada personaje los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando [...] introducen en sus historias casos y personajes heroicos, donde es lo más gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la Magestad que no conocen, y hacer las acciones más descompasadas”.¹⁵

Este texto es trascendental, por la descripción que ofrece de esas “danzas mímicas castellanas” en las que los aficionados actores miman los romances que el músico canta, y que se pueden considerar una de las más arcaicas expresiones teatrales, posiblemente emparentadas con las 'pastorales vascas'. También las menciona Cervantes en el episodio del *Quijote* de las “Bodas de Camacho”, cuando el Caballero de los Leones queda entusiasmado al contemplar la "danza de artificio y de las que llaman habladas" que muestra la liberación de la doncella encerrada en el *Castillo del buen recato* (II, cap. XX).

¹⁵ Francisco Bances Candamo, *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689-1694), ed. por D. W. Moir, Londres: Tamesis Books, 1970: 86.

4.- En el siglo XX, todavía había pueblos donde “era frecuente que se pusiera en escena un Auto Sacramental o pieza dramática similar, con la intervención de personajes bíblicos o de virtudes y vicios encarnados: *Danza del rey Nabucodonosor* en Corporales (León); *David y Goliat* en las vallisoletanas Cigales y Dueñas (aquí unida a Moros y Cristianos); Castellanos contra Portugueses en Lobeznos (Zamora)”¹⁶.

Hay casos en los que existe la representación teatral sin danzantes, pero que en el momento de la batalla se sitúan ambos bandos en filas enfrentadas y luchan batiendo sus espadas semejando una rudimentaria o esquemática danza de espadas. Esto puede indicar tanto que es la manera más simple de reflejar coreográficamente la batalla como que ha quedado un residuo de una ya olvidada danza.

C) En cuanto a los Organizadores de estas actividades, tendríamos las siguientes opciones:

Iglesia (diocesana o monástica), Corte (real o señorial), Cabildo, Cofradía, Gremio, Compañía profesional, Pueblo llano.

Está suficientemente atestiguado, y no entraremos en pormenores.

D) Una división fundamental es la que las ubica en estas dos esferas:

Religiosa o sagrada / Profana o civil

Podemos considerar dentro de la primera, aquellas danzas vinculadas a ceremoniales litúrgicos. Para Lázaro Carreter el concepto de *auto religioso* está estrechamente ligado al del teatro, y éste tiene sus límites en la “representación dialogada en la que unos actores encarnan ante el público personajes distintos a ellos mismos [y] se admite generalmente que el teatro religioso fue el origen del teatro en España, en la Edad Media [...] de aquel primitivo teatro litúrgico pocas muestras nos quedaron [*Misterios* de Elche y de la catedral de Valencia, *Canto de la Sibila* mallorquina, *Asunción de Madona* tarraconense, *Danza de la Muerte* de Vergés, *Pastoradas* leonesas, *Pasiones* de Semana Santa ... aunque] pervive aún hoy en muchas ceremonias de la liturgia particular de muchos pueblos de España” en sus celebraciones religiosas.¹⁷

Para Trapero, nuestros actuales *autos religiosos* se pueden clasificar de acuerdo con los siguientes géneros:

- | | | |
|---------------------|--------------------|-----------------------|
| a) Ciclo de Navidad | b) Ciclo de Pasión | |
| c) Corpus Christi | d) Ciclo Mariano | e) Vidas de Santos |
| f) Temas bíblicos | g) Dances (Aragón) | h) Moros y Cristianos |

Esta clasificación se podría resumir en dos bloques: sagrado y bélico-religioso.

En lo que respecta al ámbito profano, aunque no se hace referencia concreta a representaciones, ya en el siglo VI, los concilios 1º de Lugo (¿565?) y 1º de Braga (572) condenan los cánticos y bailes profanos en las iglesias (“Non oportet psalmos

¹⁶ Joaquín Díaz, “Castilla y León” VV.AA. . *Tradición y danza en España*, Madrid: CEAC, 1992:187 y ss.

¹⁷ Maximiano Trapero: “Los autos religiosos en España” en VV.AA. *El auto religioso en España*, Madrid: CEAC, 1991: 20-26.

compositos et vulgares in ecclesia dicere”, dice el de Lugo, y “Item placuit ut extra psalmos vel canonicarum scripturarum novi et veteris testamenti, nihil poetice compositum in ecclesia psalitur sicut et sancti praecipium canones” el bracarense). Condenas que confirman concilios posteriores extendiéndolas a quienes se disfracen.¹⁸

Unos siglos después, Alfonso X el Sabio en sus *Siete Partidas* (1256-1265) nos aporta interesantes datos. En la primera *Partida* se establecen “tres maneras de fiestas: la primera es de aquellas que manda la santa iglesia guardar a honra de Dios y de los santos, así como los domingos y las fiestas de nuestro señor Jesucristo, y de santa María y de los apóstoles y de los otros santos y santas; la segunda manera es la que mandan guardar los emperadores y los reyes por honra de sí mismos; la tercera manera es aquella que es llamada ferias, que son por provecho comunal de todos los hombres, así como aquellos días en que cogen sus frutos” (*Título 23*). Tenemos pues oficialmente diferenciados tres grandes bloques de fiestas: religiosas, reales y ferias.

Muy conocida es la referencia hecha a los *juegos de escarnio* o burla, que podemos presumir dirigidos en contra de las autoridades, ya que son prohibidos:

En la *Partida 1, Título 6: De los clérigos y de las cosas que les pertenecen hacer y de las que les son vedadas*, proclama la *Ley 34*: “y no deben jugar tablas ni dados, ni volverse con tahúres ni tener tratos con ellos, ni aun entrar en tabernas a beber, fuera de que lo hiciesen obligados, andando caminos, ni deben ser hacedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los hacen, y si otros hombres los hicieren, no deben los clérigos venir allí porque se hacen allí muchas villanías y desaposturas, ni deben otrosí estas cosas hacer en las iglesias [...] Sin embargo, representaciones hay que pueden los clérigos hacer, así como del nacimiento de nuestro señor Jesucristo, que muestra cómo el ángel vino a los pastores y díjoles como era nacido y otrosí de su aparición como le vinieron los tres reyes a adorar, y de la resurrección, que muestra cómo fue crucificado y resurgió al tercer día. Tales cosas como estas que mueven a los hombres a hacer bien y tener devoción en la fe, hacerlas pueden; y además porque los hombres conserven la memoria que, según aquello, fueron hechas, de verdad, mas esto deben hacer apuestamente y con gran devoción en las ciudades grandes, donde hubiere arzobispos u obispos, y con mandado de ellos o de los otros que tuvieren su veces, y no lo deben hacer en las aldeas, ni en los lugares viles, ni por ganar dineros con ello”.

Aunque de esta ley se haya deducido la existencia en los templos de la época de representaciones tanto burlescas como piadosas, para recientes investigadores como López Morales no se trataría de una prueba, sino más bien de un deseo.¹⁹

¹⁸ Julio I. González Montañés: www.teatroengalicia.es, consultado el 12-8-2014.

¹⁹ “Los textos que sirven de base a esta ley son todos extranjeros: la carta de Inocencio III y las *Decretales* [promulgadas por el papa Gregorio IX en 1234] que la reproducen y, sobre todo, las glosas que comentan ambos textos [...] no testimonian la existencia en Castilla de tradición dramática de ningún tipo. Tampoco lo hacen los concilios y los sínodos de la época, lo que parecería muy extraño de haber habido entonces las celebraciones obscenas y pecaminosas [que se condenan] Esta ley, igual que casi todas las de la primera Partida, carece de valor testimonial y no debe ser esgrimida como testigo de la existencia de una tradición teatral profana y litúrgica en la Castilla del siglo XIII.” Humberto López Morales: “Alfonso X y el teatro medieval castellano” *Revista de Filología Española* Tomo LXXI Julio-Diciembre 1991.

Volviendo a las Partidas, más adelante tratan “*De los caballeros y de las cosas que les conviene hacer*: Apuestamente tuvieron por bien los antiguos que hiciesen los caballeros estas cosas que hemos dicho [...] y por ello ordenaron que así como en tiempo de guerra aprendían hecho de armas por vista y por prueba, que otrosí en tiempo de paz lo aprendiesen de oídas y por entendimiento, y por eso acostumbraban los caballeros, cuando comían, que les leyesen las historias de los grandes hechos de armas que los otros hicieran, y los sesos y los esfuerzos que tuvieron para saber vencer y acabar lo que querían. Y allí donde no había tales escrituras, hacíanselo retraer a los caballeros buenos y ancianos que se acertaron en ello, y sin todo esto aún hacían más, que los juglares no dijese[n] ante ellos otros cantares sino de gesta, o que hablasen de hecho de armas”. (*Partida 2, Título 21, Ley 20*).

Vuelven a aparecer los juglares (del latín *joculares*, músico de instrumento y voz, pantomimo y representante) en la *Partida 7*: “Otrosí son infamados los juglares, y los remedadores y los que hacen los zaharrones, que públicamente ante el pueblo cantan o bailan o hacen juegos por precio que les den; y esto es porque se envilecen antes todos por aquello que les dan. Mas lo que tañasen instrumentos o cantasen por solazar a sí mismos o por hacer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, no serían por ello infamados. Y aun decimos que son infamados los que lidian con bestias bravas por dineros que les dan” (*Título 6, Ley 4*).

Massip, en sus precisas investigaciones sobre el teatro catalán, constata que en el Medioevo hubo un teatro sin teatros; que en el siglo XII la mayoría de testimonios de la actividad juglaresca emanan de las reiteradas condenas eclesiásticas hacia tales profesionales de los juegos; que con el renacimiento urbano del siglo XIII se revitaliza la actividad dramática mediante los juglares, quienes “conduint la dansa, tocant els més diversos instruments, cantant i recitant un amplíssim repertori de temes literaris: cançons de gesta, de mitologia antiga, de passatges bíblics de les vides de sants, a més de les composicions que els trobadors els encarregaven dedifondre [y] seran durament condemnats per l’Església, especialment perquè aquests sabers es basaven en la corporeïtat”; y que mientras la actividad juglaresca empieza a decaer a lo largo del siglo XIV, “su lugar va siendo ocupado por agrupaciones gremiales o cofradías no profesionales que se ocupan de un tipo particular de representaciones vinculadas a la fiesta cívica. Pero también por incipientes compañías de actores”.²⁰

Llegados a este punto, será útil repasar la evolución del teatro profano.

La tradición teatral griega

Para Cantú, “Las representaciones teatrales estaban siempre mezcladas con el culto de los dioses a que debían su origen. Se supone la tragedia oriunda de las fiestas dionisiacas en honor de Baco [y] la comedia nació de representaciones campestres y se dice que fue perfeccionada por Epicarmo de Cos en Sicilia [480 a.C.]. Le servían de

²⁰ Francesc Massip: “El teatre en l’època de ‘El libro de buen amor’”, 2008: 242, y otros escritos.

asunto parodias, disfraces, invenciones mitológicas, hasta que ya en la ciudad llegaron a ser también políticas. El coro, de 24 personas, ejecutaba danzas lúbricas”.²¹

Avanza en esta dirección García de Villanueva: “Las primeras comedias representadas en Atenas, siglo VI a. C., eran diversiones groseras de aldeanos y gente soez, llenas de burlas y motes, sátira de demagogos”.²²

Para Rodríguez Adrados²³, “Una fiesta griega suele comenzar por una procesión del *como* que representa a la colectividad, o de los varios *comos* que representan a fracciones de ella”, siendo el *como* un “coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza” (p. 398).

Considera luego crucial la presencia del *agon*: “enfrentamiento, proveniente de la esfera ritual, ya de acción, ya de palabra, entre un coro y un actor o entre dos coros o incluso entre dos actores” (p. 613). “Es un ritual universal, de origen mágico: es una lucha o expulsión o búsqueda violenta que precede y estimula un cambio natural [buen tiempo, cosechas...] (p. 404). Aparece entre las danzas armadas o pírricas (guerreras antes de la batalla) o “con significado agrario como la de los curetes, que luchan contra los titanes en torno al niño Dionisio que los primeros despedazaban, lo que se representa en los *misterios*” (p. 419) “En las Panateneas cada tribu presentaba una tropa de danzantes al concurso de danza pírrica” (p. 420). Los *agones* individuales acabaron por dominar la tragedia [...] Entre el campeón de un coro (que interviene) y otro héroe enfrentado [...] Muchos se celebraban en honor a héroes” (pp. 421-3). “El *agon* es el núcleo del teatro, el que le confiere unidad” (p. 479). “La totalidad del teatro se ha centrado en torno al *agon*, que con gran uso de palabras ha quedado mitologizado, útil por tanto para servir de modelo a la puesta en escena de la leyenda heroica y de las fantasías de los cómicos” (p. 403).

Tiene gran interés en el siglo VI a. C. la inclusión épica en las *Panateneas* de Atenas, cuando “Pisístrato introdujo el recitado completo de Homero” (tras mandar recopilar la *Ilíada* y la *Odisea*). (p. 400)

Los colonos griegos asentados en las costas mediterráneas de la Península Ibérica, es de suponer reproducirían aquí las diversiones propias de su cultura.

La tradición teatral romana

Son numerosos los restos de anfiteatros y teatros que, de acuerdo con los modelos griegos, el imperio romano construyó en Hispania. Y debían ser utilizados por multitudes en las grandes ocasiones festivas.

Tenemos dos datos interesantes. Por un lado, Tertuliano (siglo II d.C.) “¿no dice que los teatros estaban dedicados a Baco y Venus, donde se ejecutaban torpezas de uno y otra?” (Bances 1970:17). Por otro, “En las fiestas de Baco, a quien estaba dedicado el teatro, andaban por las calles danzando, coronados de yedra y con unas cestillas de flores” (Bances 1970:128).

²¹ César Cantú, *Historia Universal*, Madrid: Gaspar y Roig, 1856: t. VII: 668.

²² Manuel García de Villanueva, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, 1802:

²³ Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barc.: Planeta, 1972.

“Los juegos Florales, Bacanales y Luperciales, con otros, llenos de todas las abominaciones del vicio, duraron hasta Arcadio y Honorio que los reformó”²⁴

Para Bances, los tipos de espectáculos en Roma (a menudo mezclados) eran:

1) De gladiadores, lucha y carrera, en los circos arenarios

2) Monterías y luchas de fieras, en los anfiteatros

3) Juegos circenses

4) Juegos escénicos, en los teatros. Estos Juegos escénicos se hacían en las fiestas más solemnes, como las *Juvenales*, formando escuadrones opuestos y fingiendo batallas, a veces como danza de espadas, entrenamiento para la guerra. Los que los ejercían en público se llamaban *ludiones*, “que corresponde en nuestro castellano a juglares” (p. 114).

Nerón introdujo en ellos hasta distinguidos ancianos de ambos sexos sin que la edad ni los honores “fueran impedimento para que ejercitasen el arte de los representantes griegos y latinos, hasta hacer gestos y meneos que no eran de hombres” (según Tácito) danzando sin decoro, obligados por Nerón” (p. 107).

A las comedias y tragedias griegas o latinas del imperio romano sucedieron los mimos y pantomimos que ocuparon su lugar con los últimos emperadores (Moratín 1944:168). Estos *mimos*, “en Roma eran representaciones dramáticas en que un solo actor improvisaba, en versos groseros, monólogos, acompañados de gestos, visajes, contorsiones, para exponer a risa un personaje, un carácter, una profesión” (Cantú 1856: VII, 669).

A finales del siglo XIX subsistían por Andalucía representaciones populares dramáticas de carácter burlesco y satírico: los *juegos de vendimia* o *de cortijo*, conectados con pantomimas latinas y con similitudes de personajes y situaciones a los registrados por Bances en Osuna en el siglo XVII.²⁵

Inicios del teatro en España

Podemos partir de varias referencias en el mismo siglo VII. Por un lado, “San Isidoro, con el pretexto de que el teatro procedía de las fiestas de Baco y Venus, intentaba disuadir a los cristianos de su participación”. Por otro, en 620 el rey Sisebuto depuso a Eusebio, obispo de Barcelona, porque según Mariana, “en el teatro los farsantes representaban cosas tomadas de la vana superstición de los dioses”.²⁶

Por último, cuando San Valerio del Bierzo reprende al presbítero Justo, que hacía del culto de su iglesia un espectáculo sacro-profano empleando técnicas juglarescas para atraer al público (“perversas poesías y nefandas cantilenas”), según afirma González Montañés (nota 18) está pensando en lo que él mismo describe como el “vértigo obscuro y lujurioso del teatro, moviendo en todos los sentidos los brazos en círculo”, lo que parece suficiente prueba de que los gallegos de la tardo-romanidad y la primera Edad Media veían a los juglares como los sucesores de los mimos romanos.

²⁴ Bances 1970: 28. El emperador Honorio, de inicios siglo V, pierde Hispania.

²⁵ Luis Montoto y Sedas, *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, tesis doctoral, Sevilla 1904.

²⁶ Leandro Fernández Moratín, *Orígenes del teatro español*, Madrid: BAE II, 1944: 166.

En 1112 Ramón Berenguer III adquirió el condado de Provenza, que siguió bajo la casa de Barcelona hasta 1245, y por entonces se propagaría el drama sagrado por Cataluña²⁷, así como la poesía provenzal y trovadoresca.

“Entre los trovadores del siglo XIII y siguientes era frecuente la ‘tensó’ en la cual dos interlocutores se enfrentaban en coplas de la misma medida sobre cuestiones de moral, amor o caballería, a veces improvisando. Como ejemplo, el debate entre el estío y el invierno, entre el vizconde de Rocaberte y mossen J. March, fallado como juez por Pedro el Ceremonioso, quien reinó de 1328 a 1336”.

Por entonces, los mercados y las ferias propagaron fiestas y diversiones públicas. Y la fiesta del Corpus Christi, celebración político-religiosa en clave festiva del jerárquico cuerpo estamental, se convirtió en el más importante espectáculo callejero, integrando formas de diversión procedentes del resto del ciclo anual, aportando sus invenciones y escenografías a otras ocasiones de alegría pública, e influyendo desde las ciudades los modos de festejo de los pueblos. Durante el siglo XVI al concejo municipal se unieron las cofradías y hermandades en la tarea de costear las danzas para el día del Corpus.

Es tanta la documentación existente sobre esta fiesta central en el calendario hispánico, que nos limitaremos a añadir unos pocos ejemplos a los antes aportados, bien claramente dialogados o que posiblemente lo fueran.

- 1404, en el Corpus de Valencia constan como ‘misterios’, *El Paraíso terrenal* y *Los Inocentes*. En 1408 había representación de los *Tres Reyes Magos*, que visitan a Herodes, quien da un bando con pormenores locales, y termina con la degollación de los niños (Milá 1895: 227).

En su estudio sobre el Corpus de Guadalajara, ciudad que tenía 9.500 habitantes, García López²⁸ aporta interesantes datos:

- En 1571 el cabildo costea “una danza de quatro soldados xpianos e quatro moros significando el combatimiento de las Alpujarras en sierra Rebadan”, suceso acaecido en la muy reciente guerra contra los moriscos sublevados.

- Y en 1610, esta vez para la fiesta de Nuestra S^a del Rosario, se obliga un vecino “maestro de danzas” a concertar “una danza e mascara de zambra de musica en que han de entrar diez personas. Yten otra danza con otras diez personas y ha de ser de galanes y de la quijada de Sansón, y ha de ser de tamboril. Yten otra danza de una invención de ocho monos y una figura que los rija, con su tamboril, con otras diez personas [por lo que habría de cobrar] 425 reales”.

Finalmente, Cotarelo refiere un Corpus en 1609 con “una danza de cascabel intitulada *Danza de don Gayferos y rescate de Melisendra*, con cuatro franceses, cuatro moros, la infanta, un castillo encantado, un caballo de papelón pintado y don Gayferos”. (1911: CLXXIV) Aquí se introduce un episodio de novela de caballerías dentro del espectáculo semi-litúrgico.

²⁷ José Sol y Padrós, en nota a Moratín 1944:151-153

²⁸ Aurelio García López, “Representaciones teatrales en la provincia de Guadalajara durante el reinado de Felipe III (1598-1621)”, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* 18 (1991-2): 101-111.

El funcionamiento de las fiestas religiosas callejeras debía ser como el que todavía hoy día se ejecuta. La procesión con la imagen sagrada es acompañada por una danza ambulatoria. Al llegar a la plaza mayor, atrio del templo o una era, se detiene la comitiva. Los danzantes efectúan varias mudanzas con palos y/o espadas. A su término, se colocan en dos filas, que encarnan los dos bandos antagónicos, y comienzan los parlamentos. Tras la representación teatral, nuevas mudanzas y continuación de la procesión hasta el regreso a la iglesia o ermita donde se custodia la imagen.

Parece que tal es la primitiva modalidad ceremonial, donde la parte teatral es un ingrediente de la danza en su conjunto. Y hay que resaltar el trascendental papel de los gremios, oficios o colegios de artesanos en el desarrollo de estos espectáculos callejeros a lo largo de varios siglos, hasta el XIX.

Triunfo del teatro en España: comedias ‘a lo divino’ y ‘a lo humano’

“En España la representación escénica que más se cultivó fue la de Navidad”, afirma Schmidt. El Concilio Provincial de Aranda (1473) prohibió a los clérigos que en el ciclo de Navidad no celebrasen ni permitiesen “las diversiones escénicas en que intervenían máscaras, figuras monstruosas, coplas indecentes, bufonadas y otros desórdenes indignos de la majestad del templo, que hasta entonces se había acostumbrado, permitiendo, no obstante, que continuasen las representaciones sagradas y honestas, que fuesen a propósito para excitar la devoción de los fieles”.²⁹

“La aparición del teatro profano, tímido en su inicio, enlázase en su forma pastoril con aquellas farsas plebeyas supervivencia del paganismo; y su procacidad de lenguaje y falta de respeto al tratar materias de religión ocasionaron recriminaciones de algunos moralistas” En 1548 las Cortes de Valladolid piden al Emperador que prohíba la impresión de farsas feas y deshonestas (Petición 147).³⁰

Los primeros actores ‘de profesión’ se dedicaban a los coloquios pastoriles, hasta que el público se fue cansando “y dieron en componer comedias de historias y de ficciones” (antes de mediados del siglo XVI, y la llegada de Lope de Rueda).³¹

Los Autos Sacramentales “fueron el esqueleto del teatro y arte escénico de su tiempo” (Schmidt 1930:20). Su precedente se puede situar “en los autos, farsas o representaciones que Juan del Enzina, Lucas Fernández y Gil Vicente componían para la fiesta de Navidad” (finales siglo XV inicios XVI).³² La primera pieza del Corpus con temas eucarísticos, una figura alegórica y discusión dogmática es la anónima *Farsa Sacramental* en 1521, solo 4 años después de las tesis de Lutero.³³

El sacrificio de Abraham de Lope de Rueda, representado en Sevilla en 1543, incluye una *Loa al Sacramento*³⁴, que se puede conectar con las loas de los dances.

²⁹ Expeditus Schmidt (OFM), *El Auto Sacramental y su importancia en el arte escénico de la época*, Madrid, 1930: 4.

³⁰ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904: 17.

³¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, Madrid, 1896: 9.

³² Marcel Bataillon “Ensayo de explicación del auto sacramental” en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964:183.

³³ Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977: 13.

³⁴ Cotarelo 1896: t I, vol 1, p. IV y López M.:10 y ss.).

Para Cotarelo, “dudoso es responder a la pregunta de si esta clase de dramas populares, comunes con Italia, fueron importados de ella o son el fondo y residuo común de antiguas representaciones latinas [pero] la comedia improvisada no es patrimonio exclusivo de Italia (1896: t I, vol 1, p. LXIII).

El hecho cierto es que durante el reinado de Felipe II se multiplican los corrales de comedias, complementando con obras profanas los teológicos autos sacramentales del Corpus, hasta el punto que al francés Barthélemy Joly, en su *Voyage en Espagne (1603-4)* le llama la atención la pasión de los españoles por el teatro, distinguiendo dos clases de comedias: “las piadosas, que llaman *a lo divino*, y las que llaman *a lo humano*, que son de un asunto ordinario [...] tomado de las proezas de las Españas”. (Bataillon 1964: 205)

Tal intensidad de la afición teatral no era del todo apreciada por los moralistas, empeñados en controlar los temas profanos. Una lúcida argumentación sobre tal necesidad es propuesta por el jesuita Pedro de Fonseca en 1583, en un manuscrito hasta hace muy poco desconocido³⁵:

“Quatro fundamentos hay por los quales se deven prohibir en este reyno las comedias cuotidianas que oy se ven representar con mugeres, por hombres vagabundos, y reducir las representaciones a la costumbre antigua de los autos y farsas que de quando en quando, por ocasión de alguna fiesta se representan por hombres de la tierra y mancebos honestos sin los escándalos y daños que se siguen de las comedias que ahora se usan”, mencionando entremeses torpes y mujeres desenvueltas, lascivas y provocativas de sensualidad, que “están en pecado mortal”; considerando que tales comedias son “puertas de herejías”.

“Unas son a lo divino de cosas sagradas y santas, como en las que se representa la conversión de la Magdalena y San Pablo, y que estas no solamente no pueden ser prohibidas, pero deven ser loadas pues mueven al pueblo a devoción e imitación de la penitencia y vida de santos; en otras se representan historias humanas e indiferentes, como la vida de Julio César o la destrucción de Troya, en las quales el pueblo no aprende mal ninguno. Otras son de materia de amores, con algunas palabras blandas y también un poco lascivas, pero no son ilícitas en sí [pero] por la ‘cualidad infame’ de las mujeres representantes, deben prohibirse todas las que hagan, aunque sean de las clases anteriores [...] Aunque se muestren al Santo Oficio las letras, y entremeses, como no se van a cotejar lo que representan con lo que mostraron, dizen quanto quisieren en el teatro. No bastará ponerles penas, porque el pueblo que les había de acusar, huelga de oyrles, ni lo espías pueden tener suficiencia para notar faltas desta calidad [y] la asistencia siempre de un oficial del Santo Oficio es imposible, pues sería necesario andar tras ellos por las villas y lugares del reyno, y de noche por las casas de los particulares. Fuera desto, meneos y gestos no se escriben para que puedan ser primero examinados, y es evidente quanta fuerza tienen y quan provocativo son para todo mal los requiebros, el ayre del rostro y ojos de tales mujeres”.

³⁵ P. Pedro de Fonseca S.J., *Fundamentos por los cuales parece se deben prohibir las comedias que oy se representan*, Mss. Lisboa, 1583. Digitalizado en la [Biblioteca Cervantes Virtual](#).

Para este moralista jesuita, perspicaz en descubrir los trucos para evadir la censura, las comedias oficialmente toleradas en esta época de esplendor del imperio español se agrupaban en: a lo divino; a lo humano didáctico; de amoríos. Esta clasificación se podría extender a los temas de las danzas.

La representación de comedias era costosa, y quizás por ello solo se realizan en las ciudades, siendo a menudo imitadas por actores aficionados en los pueblos.

E) Vendría por último una clasificación temática. Mientras que las acciones básicas de los argumentos de las danzas son limitadas (siendo preponderantes los enfrentamientos o *agones*); con casi infinitas las características formales de los personajes, elementos escenográficos y el supuesto universo geográfico-temporal dentro del que suceden los hechos representados. La labor de ubicarlos dentro de bloques temáticos es ardua, y puede ser suficiente con la genérica división entre hechos religiosos (o míticos), heroicos (o legendarios), históricos (reales o falsos)³⁶ y ficciones (más o menos elaboradas).

Aproximación antropológica

Para discernir los modelos constructivos, podemos apoyarnos en la antropología, que reconoce que los rituales cumplen la función de construir identidades colectivas y sociales.

En un magistral ensayo sobre el sincretismo religioso, Caro Baroja se refiere a la conciliación o unificación de creencias de origen distinto como una tendencia que “vemos de continuo”.³⁷ Ya Hecateo de Mileto encontró equivalencias entre los dioses griegos y los egipcios, fenicios y de otros pueblos. En Iberia o Hispania parece evidente “que el culto a Hércules y sus templos se hallan en relación con los cultos de fenicios y cartagineses, aunque las fábulas griegas acerca de las expediciones de Hércules a Occidente tengan un gran arraigo”, según cuenta Estrabón (p. 9).

Luego, D. Julio elabora un esquema en cuyo centro se halla un *modelo* (en su caso, de la bruja), que según “exista y sea observado en una época y en un país determinado, se le carga de atributos distintos. Pero no ocurre esto solamente. Dentro de una misma sociedad y en una época cada grupo de los que la integran, le atribuyen actuaciones, conexiones y significados diferentes entre sí” (p. 12).

Para ahondar en la similitud de cultos, se puede acudir a Plutarco de Queronea (46-120), neoplatónico y sacerdote de Apolo en Grecia, quien viajó por Egipto y estudió los parecidos entre las religiones de ambos países, lo que le llevó a afirmar la unidad esencial de todos los cultos, ya que correspondían a idénticos tipos divinos, a las mismas ideas aunque con distintos nombres y apariencias: “Las ideas divinas, que

³⁶ En Sena el dance tiene al final la batalla naval de Lepanto, dirigiendo Carlomagno una flota representada por galeras de cartón. En cuanto a los grupos sociales que actúan, en 1631 los mulatos de Lima escenificaron la toma de Troya y el rapto de Elena (Luis Millones, *Actores de altura*, Lima: Horizonte, 1992:28).

³⁷ Julio Caro Baroja, “Sobre el sincretismo religioso”, *RDTP XXXIV*, 1978: 22.

representan a Isis y Osiris, fueron conocidas siempre en todo el mundo, el culto que se les rendía, sin conocer sus nombres, era universal”.³⁸

Osiris enseñó a la humanidad a sembrar, cultivar frutas, producir vino... Según Diodoro de Sicilia: “descubrió la vid [...] y fue el primero que bebió vino, enseñando a los hombres el cultivo de las viñas, la preparación y conservación del vino [luego] reunió un gran ejército con objeto de recorrer la tierra y enseñar a los hombres a cultivar la vid” (p. 72), sin prescindir de la influencia del mito del Adonis fenicio sobre el Osiris egipcio (p. 73).

Ahora bien, “Osiris es el mismo que Dionisio [cuando entierran al buey Apis] nada difiere de cuanto sucede en las fiestas de Baccos. En efecto, se visten gamuzas, llevan tirsos, lanzan gritos y se agitan como los poseídos por Dionisio cuando celebran sus Orgías” (p. 27).

“Lo representaban por medio de un ojo y un cetro [...] En todas partes de Egipto pueden verse estatuas de Osiris representado en forma humana, con el miembro viril erecto, para indicar su virtud generadora y nutritiva. Cubren sus imágenes con un velo de color fuego, porque consideran el sol como el cuerpo de la potencia del bien” (pp. 39-40).

“Durante la época del solsticio de invierno, llevan procesionalmente una vaca con la que dan siete vueltas al templo, Este circuito se llama ‘Busca de Osiris’, porque la diosa, durante la estación del invierno, desea el agua que produce el sol, Este número de siete evoluciones se debe a que el sol emplea siete meses en llegar al solsticio de verano” (p. 40). Este ritual nos esclarece las siete vueltas que los fieles siguen dando hoy día en torno a templos granadinos el día de la fiesta.

Siguiendo con Plutarco, “Las mujeres iniciadas celebraban sobre los sitios elevados, en cierta época, la orgía nocturna de Bacchos [con] locas carreras a las que se entregaban cuando estaban bajo los efectos de la *manía* báquica”, un estado de exaltación entusiasta ocasionado por la posesión del alma por un espíritu divino (p. 90).

Celebraban, en forma de misterios, la muerte y resurrección de Osiris. Primeramente, se representaba la muerte del dios, despedazamiento, dispersión de los trozos de su cuerpo por Tifón, Isis se enlutaba partiendo inmediatamente en su busca, encontraba sus miembros, los reconstruía, formaba su cadáver y lo enterraba. Solo quedaba perdido el pene, por lo que se adoraba en forma de esculturas (p. 93).³⁹

A comienzos de primavera celebraban la fiesta de la luna llena de primavera, cuya aparición coincide con el despertar de las fuerzas de la naturaleza. La luna refleja la luz solar (p. 95).

Un destacable ejemplo de sincretismo religioso es el dominante en Anatolia, puente entre Asia y Europa, donde hoy día “se conservan diversos juegos dramáticos y manifestaciones culturales ancestrales, que a veces utilizan elementos simbólicos que

³⁸ Plutarco, *Los misterios de Isis y Osiris (De Iside)*, Barcelona: Glosa, 1976. Mario Meunier, trad. y notas: 105

³⁹ Las *faloforias* eran procesiones en honor de Dionisio, que se celebraban en Grecia para honrar a este dios fecundador. El *Falo* era elevado con gran pompa, como símbolo de la potencia generadora y actividad fecunda de Bacchos. Herodoto nos señala en Egipto, en honor de Osiris, una costumbre semejante (p. 71).

hacen pensar en las fiestas dadas en honor de Dioniso, Attis, Osiris y otras divinidades cósmico-agrarias, y en los misterios de Eleusis”.

Así, entre sus dramas folklóricos Metin And destaca dos temas:

a) Batallas, en la que uno de los combatientes sucumbe, para resucitar poco después (culto a la Naturaleza, año nuevo, Dioniso).

b) Rapto de una doncella, que luego regresará a la casa materna (mito de Perséfone raptada por Plutón y devuelta a su madre Démeter), ciclo anual de la naturaleza donde la vida sucede a la muerte, como se dice sucedía en Eleusis.

Cada drama se desarrolla en tres episodios:

1. Batalla o lucha, a menudo mímica, suelen enfrentarse lo blanco (día, primavera) y lo negro (noche, invierno) –combates rituales que se remontan a la época hitita, y recorren la Antigüedad, mostrando unos la derrota del dios más antiguo (como san Jorge y el dragón) y los otros un compromiso entre el dios antiguo y el recién llegado-
2. Cortejo o procesión callejera de hombres con pieles de animales.
3. Juegos dramáticos, a veces acompañados de danzas y cánticos.⁴⁰

El culto a Hércules en España

Desde fines del siglo VI a. C. tropas mercenarias ibéricas luchas en Cerdeña, Sicilia y Grecia, primero a favor de los cartagineses. A su regreso, son células de semitización, helenización o romanización, haciendo penetrar estas religiones en la Península Ibérica. Consta que Melkart-Herakles-Hércules tuvo aquí gran acogida, pues se han encontrado muchas estatuillas suyas, y según Hübner este culto adquirió extraordinario desarrollo entre los celtíberos. El culto a Hércules Egipcio en Cádiz, en cuyo templo se creía estaban sus cenizas, duró hasta el emperador Teodosio.⁴¹

“Posiblemente fue el rey Sabio de los griegos que construyó la torre talismánica de Cádiz mencionada por los árabes [quienes creían] que la estatua de Hércules en Cádiz había sido levantada para defender el territorio contra los bereberes. Rasis cuenta, aludiendo a las llamadas columnas de Hércules en Sevilla: ‘Hércules dejó dos postes muy altos, que si fueren sacados, la villa sería destruida’”.⁴²

Según Pedro de Rojas en 1654, Hércules fue muy sabio en la magia y reinó en España, donde trajo “sus supersticiones, y la Idolatría que su padre el rey Ossiris había dejado [...] En su tiempo se empezaron los juegos Carpentos, que por festejarle, y alegrarle, se inventaron. Eran en esta forma: corrían en unos carros con caballos velocísimos, y el que primero llegaba al puesto señalado, ganaba la joya [...] Originose de estos juegos el llamarse esta provincia Carpetania.”⁴³

Por otro lado, “de la época romana son abundantes las representaciones de motivos báquicos en honor del dios del vino, Dionisos, que en fiestas y ceremonias era

⁴⁰ Metin And, “Permanence de civilisations anatoliens”, *Objets et Mondes* 21-1, 1981:5-11.

⁴¹ J^o M^a Blázquez, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid: Cristiandad, 1977:28.

⁴² Ahmed Ar-Razi, historiador árabe del S. X, conocida su obra por traducciones como la *Crónica del Moro Rasis*. En Fernando Ruiz de la Puerta, *La cueva de Hércules y el palacio encantado de Toledo*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

⁴³ Llegando a servir de modelo para los Juegos Olímpicos, según este historiador. Pedro de Rojas, *Historia de la imperial y esclarecida ciudad de Toledo*, 1654:54-55.

homenajeados con danzas, rituales orgiásticos y con la interpretación de cantos acompañados de instrumentos musicales”.⁴⁴

En la *General Estoria* de Alfonso X de Castilla, redactada a mediados del siglo XIII, se menciona la que se puede considerar más antigua fiesta legendaria peninsular, la que hizo Hércules en el campo de Lucena, donde “fizo y sus juegos y sus alegrías grandes por aquella batalla en que vencieron a Gerion”.⁴⁵

Terminemos este recorrido por el complejo mítico Osiris-Dioniso-Baco-Hércules, con dos conexiones establecidas por Massip: “Jasón presenta estrechos paralelos con Hércules, el otro héroe de la Antigüedad convertido en modelo de la caballería medieval”; y en el siglo XVI: “La figura de botarga sovint s’associa com a genis de la natura (“daemones”), potencialment perillosos, però vinculats als ritus de renovació estacional, esperits tel·lúrics sovint benèfics per l’home [y la] Porra del Arlequín puede ser considerada versió en clau còmica de la maça d’Hèrcules i la clava dels salvatges”.⁴⁶

La persistencia de elementos culturales: los *matachines*

En la época de cristalización de los rituales festivos tal como han llegado hasta nosotros, tenemos dos casos de gran interés.

Doña Ana de Austria, sobrina del rey Felipe II, se convirtió en su cuarta esposa en una boda por poderes en Praga, emprendiendo viaje para celebrar los esponsales oficiales y consumir el matrimonio en Segovia. Tras desembarcar en Laredo, el 25 de octubre de 1570 fue recibida triunfalmente en Burgos, con una serie de alegrías públicas. Una crónica coetánea informa que hubo: danzas de espadas y puñales; baile de doce hombres y doce mujeres sobre altos zancos con arcos en las manos, corriendo un toro fingido; gitanos volteadores; negrillos con un gran avestruz; carros triunfales; “matachines que hacían tales mudanzas, gestos y fuerzas, que dicen de Hércules”; combate de dos centauros con llamas y cohetes; combate entre “una sierpe, con gran copia de fuegos artificiales” y “la estatua de un hombre armado sobre un pedestal”; y juegos de cañas con escaramuzas. Como colofón, en la Plaza Menor diez galeras, un galeón y una fragata representaron “una parte del Amadís de Gaula”, incluyendo embajadas, desafíos y un torneo.⁴⁷ Para el extasiado cronista, este espectáculo era “comparable a aquellas Naumaquias o Juegos Navales, que los Emperadores Romanos en el tiempo pasado celebraron, con gastos tan excesivos como ingeniosos”. Se inició con “un truhán muy bien vestido, que declaraba el propósito de la representación, en un romance muy bien compuesto”, siendo protagonistas el rey Lisuarte y su amada

⁴⁴ Emilio Rey: “Las danzas rituales en España”, en VV.AA. *Tradición y danza en España*, Madrid: CEAC, 1992:27.

⁴⁵ En *Jueces*, cap. CDXX, según la edición de Madrid, 1930: 32.

⁴⁶ Francesc Massip: “Motivos caballerescos en el teatro medieval” 2011:176 y “Bottarga; de disfressa a personatge” *Mediateca, Festes.org* :5.

⁴⁷ *Amadís de Gaula*, de Vasco de Lobería, hidalgo portugués, armado caballero poco antes de la batalla de Aljubarrota (1385) y murió en 1403; fue impresa en 1508. “Es el primero y el mejor de todos los libros de caballerías” (J. Ticknor, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires: Bajel, 1948: I, 231).

Infanta Oriana, embarcada a la fuerza en el galeón y finalmente liberada. La acción intercalaba “graciosos entremeses que en la comedia había”.⁴⁸

Entre los aspectos significativos de este ejemplo, tenemos la persistencia de elementos de la cultura clásica, como los *matachines* (que se pueden derivar de la danza pírrica griega) y la naumaquia y el heroico Hércules romanos; la escenificación de episodios de la famosa novela de caballería medieval; la presencia de muy diversos personajes (entre los cuales animales figurados, tanto reales como monstruos mitológicos), acciones y coreografías; combates mimados y enfrentamientos simbólicos. En cuanto a los motivos para su realización, mostrar alegría pública hacia eventos de la autoridad monárquica, buscando entretener al espectador.

Muy distinto es el caso de los titiriteros que en 1603 actúan por Guadix. El fiscal del obispado denuncia a ciertas autoridades civiles de la diócesis, por permitir que dentro de varias iglesias un grupo de italianos “traían un retablo de *tiritites* en el cual representaban la guerra naval”. Es interesante la información que aporta un testigo de Huéneja, situando los hechos en la fiesta local de San Sebastián, siendo colocado el retablo de títeres “en la iglesia junto al altar mayor, y allí hacían unas galeras del moro Atarraez y unos matachines y otras cosas y jugaban de manos y a la iglesia acudía mucha gente y le pagaban a tres cuartos por la entrada y esto fue tres noches, y vio este testigo que se hallaron presentes beneficiados, cura y sacristán”.⁴⁹

Antes vimos que en 1608, en la procesión del Corpus de Segovia salió una danza militar de matachines, y que Covarrubias al definir *dança* en 1611 hablaba de las mímicas de los matachines “que danzando representan sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia”, prosiguiendo luego que “es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia [que] armados con celadas, escudos y alfanjes, al son de flautas, saltan y danzan, y al compás se daban fieros golpes”. Cotarelo añade que “solía ser grotesca, y la mención más antigua la da fray Francisco de Alcocer: ‘Hay otras diversiones y juegos [...] que llaman matachines [...] niñerías de danzas y juguetes que extranjeros traen para sacar dineros’”.⁵⁰

Refiriéndose a los mimos romanos, dice Bances que “Llegaron a tener tanto aplauso que hicieron cierto género de introducción ligera para entablar la burla que imitaban, como nosotros hemos hecho también con los matachines” (Bances 1970: 125). Podríamos considerarlos como el núcleo de nuestras danzas habladas.

Mascaradas invernales

Terminemos este ensayo con el subconjunto de danzas habladas profanas, lúdicas y burlescas que se centran en torno al que se puede considerar *ciclo festivo de*

⁴⁸ *Relación Verdadera, del re-/cebimiento, que la muy Noble y muy/ mas leal Ciudad de Burgos, cabeza de/ Castilla [...] hizo a la Reyna N^a S^a Doña Ana de Austria [...] Burgos, 1571. Digitalizado por la UGR.*

⁴⁹ Este moro corresponde al histórico personaje Morat Arráez, apodado Maltrapillo, un renegado español amigo del rey Hasan Pachá, último amo de Miguel de Cervantes durante el tiempo que estuvo cautivo en Argel tras ser capturado en la batalla de Lepanto. José Rivera Tubilla, documento del Archivo Histórico Diocesano de Guadix, publicado en *elaccitano.com*, 9-9-2013 (consultado el 6-8-2014).

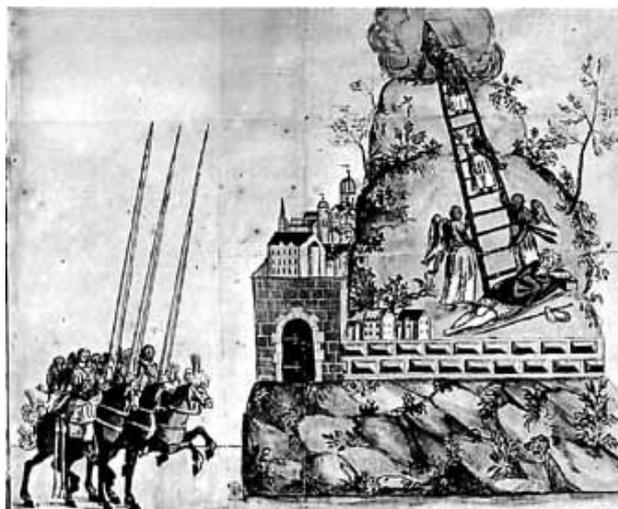
⁵⁰ Este fraile lo escribió en 1559, y parece indicar que era una novedad por entonces. Citado por Cotarelo 1911: CCCIX.

las mascaradas invernales (que se inicia con la fiesta de san Nicolás el 6 de diciembre y culmina el martes de carnestolendas), refugio de las antiguas celebraciones de la fecundidad en el paganismo, donde triunfaban los placeres orgiásticos, y los sensuales juegos eróticos se entrelazaban con la crítica satírica a las autoridades, alabando al dios de la embriaguez.

Son diversos los *agones* o enfrentamientos rituales que siguen escenificándose en estas mascaradas: oso contra pastor, toro contra domador, generales de pueblos limítrofes entre sí, diablillos contra el pelele ... que camuflan el básico combate entre vida y muerte, día y noche, verano e invierno, placer y sacrificio, carnaval y cuaresma.⁵¹

Se conservan textos literarios franceses que dramatizaban la simbólica batalla entre Carnaval y Cuaresma (desde el siglo XIII), incluyendo juicios y condenas. En España, este combate ritual consta en el siglo XIV en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, siendo escenificado con innumerables variantes desde entonces. Destacan por su simbolismo las *pastorales vascas*, especie de “misterios al revés, muy parecidas a las pastorales hagiográficas o heroicas [que serían] parodias de las pastorales trágicas”, y se estima que las que han pervivido fueron compuestas en el siglo XVIII, posiblemente originarias del sur de Francia, donde más han perdurado. Así, en la titulada *Pansart*, éste dirige a su rival cobarde, Bacchus, desafíos homéricos: “Sal al campo, sal, Bacchus, rey de los borrachos! Vas a pagar cara tu temeridad. Verás cuál es mi potencia, y lamentarás haber sido tan ambicioso”.⁵²

Es evidente la resonancia de los míticos retos del babilónico dios Marduk a la malvada Tiamat, los homéricos héroes griegos y troyanos y los bíblicos David y Goliat; así como de los épicos desafíos de cantares de gesta carolingios, caballeros del romancero viejo y contrincantes de las danzas de moros y cristianos, que desde el siglo XI siguen reviviéndose ritualmente en numerosos países.



Concluamos con dos cuadros sintéticos de lo que se ha ido planteando.

⁵¹ Estudié este fenómeno festivo en mi tesis doctoral, [Representaciones rituales hispánicas de conquista](#) (UCM. 1988).

⁵² G. Hérelle, “Les tragi-comedies de carnaval”, *RIEV* XIV, 1923: pp. 547, 557 y 549.

RESUMEN CLASIFICATORIO:

A) Coreografía:

Danzas rituales / Bailes de cortejo (de salón y callejeros)

B) Uso de la palabra:

Danzas habladas (textos fijos o improvisados) / Danzas mudas

C) Temas:

Religioso / Heroico / Histórico / Ficciones

D) Organizadores:

Iglesia / Corte / Cabildo / Cofradía /
Gremio / Compañía profesional / Pueblo llano

E) Esferas:

Religiosa / Profana

Tipos de Danzas rituales habladas:

RELIGIOSAS	PROFANAS	
“A lo divino”	“A lo humano”	
	BÉLICAS	LÚDICAS
Misterios/Moralidades	Enfrentamiento - <i>Agon</i>	Estéticas
Vidas de santos	Matachines	Amoríos
Autos Sacramentales	Épicas (Legendarias/Históricas)	Farsas
	Luchas de conquista <i>Moros y Cristianos</i>	Mascaradas invernales