

## El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII

(The Corpus Festivity in Toledo. A religious and profane festivity in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries)

Rodríguez de Gracia, Hilario

Univ. de Castilla-La Mancha. Campus Tecnológico de la Antigua

Fábrica de Armas. Avda. de Carlos III, s/n. 45071 Toledo

BIBLID [1137-439X (2004), 26; 385-410]

Recep.: 16.05.01

Acep.: 09.01.03

---

*Fiesta religiosa versus fiesta profana. Secuencias: elementos sacros y profanos. La fiesta dentro del templo. La procesión sale a la calle. La escenificación de autos sacramentales. Las danzas.*

*Palabras Clave: Corpus. Fiesta. Toledo. Siglo XVI. Siglo XVII. Religiosidad.*

*Erlijiozko jaia versus jai profanoa. Sekuentziak: elementu sakratuak eta profanoak. Jaia tenpluaren barnean. Prozesioa kalera irteten da. Auto sakramentalak eszeneratzea. Dantzak.*

*Giltza-Hitzak: Bestaberri. Jaia. Toledo. XVI. mendea. XVII. mendea. Erlijiozkotasuna.*

*Fête religieuse vs fête profane. Séquences: éléments sacrés et profanes. La fête dans le temple. La procession sort dans la rue. La mise en scène de mystères sacramentaux. Les danses.*

*Mots Clés: Corpus. Fête. Tolède. XVIème siècle. XVIIème siècle. Religiosité.*

El Corpus de Toledo tiene un interés excepcional para los estudiosos de áreas tan diversas como la antropología, etnología, historia o folclore. Esas palabras no tienen otra razón que servir de justificación ante las dificultades que se le presentan al investigador para hallar evidencias novedosas de un evento tan analizado. Así y todo, hay componentes del ceremonial que siguen ignorados, otros están olvidados o fueron sustituidos. Las páginas que siguen, por tanto, buscan recomponer las ceremonias implícitas en la fiesta, una de las significativas del calendario religioso católico<sup>1</sup>.

## FIESTA RELIGIOSA VERSUS FIESTA POPULAR

El Corpus Christi es la festividad que la Iglesia católica conmemoró con mayor apoteosis durante el barroco. El concilio de Trento, celebrado entre los años 1545 y 1563, marcó el punto de inflexión entre un antes relativamente abierto y tolerante a las experiencias y un después más encorsetado; a la vez que permitió que en los países católicos de Europa proliferasen las procesiones del Santísimo, cuya intención fue combatir las desviaciones heréticas mediante la ayuda del fervor popular<sup>2</sup>. Con aquellos desfiles se buscaron dos objetivos: honrar la presencia de Cristo en la hostia y venerarla con actos externos lleno de contenido litúrgico, frente a la piedad interior que propugna la doctrina protestante.

A principios del siglo XV apareció en el exterior de los templos la procesión bajo un binomio sacro profano. Aquel es un cortejo heterogéneo y artificioso, de mayor complejidad que el celebrado, hasta entonces, en el interior de las iglesias, porque resalta el carácter teocéntrico de la sociedad, y va acompañado de un amplio espectro de efectos alegóricos, a través de los que se intenta ensalzar lo que el protestantismo ataca. Muestra la mezcolanza entre una liturgia ortodoxa y la religiosidad popular, antagónica con las reglas y adaptadas con el beneplácito de la jerarquía religiosa<sup>3</sup>. La piedad popular se mantiene viva entre unas doctrinas generales, la idiosincrasia y las necesidades de una comunidad poco formada. Por eso, la procesión se utilizó para catequizar, mediante un método basado en el *docere et delectare*, a un público inculto y con grandes dificultades para aprender los dogmas<sup>4</sup>.

---

1. Como otras fiestas cristianas, el Corpus encerró un importante simbolismo al celebrarse entre el equinoccio de primavera, representado en la Pascua de Resurrección, y el solsticio de verano, con San Juan. J. JAQUOT, *Le Fêtes de la Renaissance*. Paris, 1956-1972. A. VILLARY, *Fête et vie quotidienne*. Paris, 1968. M. VOVELLE, «La fiesta en el campo de la historia de las mentalidades», *Antropología*, 11 (marzo 1996), pp. 21-38.

2. L. RUBIO GARCÍA, *Estudios sobre la edad media española. La procesión del Corpus*. Murcia, 1973, p. 59. Trento expresó un conjunto de novedades significativas. En una de ellas estableció las funciones de los pastores en el orden moral y en los actos colectivos J. CALATAYUD BAYA, *La institución de la fiesta del Corpus Christi*. Valencia, 1975.

3. A. BONET CORREA, «La fiesta barroca como práctica del poder». *Diwan* 5-6 (1979), pp. 53-87.

4. La religiosidad popular como algo lleno de espontaneidad en A. GARCÍA GARCÍA, «Religiosidad popular y Derecho Canónico». *La Religiosidad Popular*. ÁLVAREZ SANTALÓ, BUXÓ Y RODRÍGUEZ BECERRA (eds). Barcelona, 1989, vol. III, pp. 231-245.

La acumulación de efectos religiosos y profanos dan a las ceremonias un toque de heterogeneidad, en especial con la presencia de los gigantes, la sierpe, los diablos, ángeles y otras criaturas fantásticas<sup>5</sup>. Visualiza, además, la lucha constante entre el bien y el mal, representado por las virtudes y un maligno, cuya fisonomía la plasman unas representaciones de judíos<sup>6</sup>. El mismo enfrentamiento se repite con el Sacramento, que sale victorioso en el combate contra los pecados capitales, encarnados en los gigantes y la hidra, o guardiana del castillo del cisma, cuyo papel lo reproduce una tarasca<sup>7</sup>.

Debió ser impresionante la aparición de los componentes del desfile cuando salían de la catedral y emergían por la puerta de Carretones. También aparecen por la denominada de los Leones, en la que se instaló una rampa portátil para hacer más fácil y cómodo el acceso. El asombro de los espectadores crecía a medida que salen los demás complementos del artificioso cortejo y, por emplear otro adjetivo, tan pletórico de seducción. Si hoy impresiona a quienes contemplan por primera vez la procesión cuando desde el interior emerge al exterior, cabe preguntarse que sensación no produciría sobre las gentes hace cinco siglos una comitiva tan heterogénea. Abundaron en ella las tonalidades, producidas al compartir un mismo espacio los cómicos, los danzantes, músicos y monstruos con los artesanos gremiales, frailes y eclesiásticos, engalanados con vestiduras de excepcional riqueza, con las cuales producen una gama de color múltiple. Esa composición colorista abarcó desde el negro, tonalidad con la que aparecen los circunspectos inquisidores, los rasos carmesíes, las calzas de seda multicolores con que visten los regidores o el rojo casi absoluto de la vestimenta de maceros y sofieles<sup>8</sup>. Cada asistente ocupó un sitio preciso, inalterable, porque la procesión reflejó las diferentes capas de una sociedad estratificada: con los menestrales, en un primer nivel, los clérigos sin rango a continuación, después las dignidades y el arzobispo en la cúspide. Su finalidad es esencialmente propagandística, porque quiso perpetuar el orden jerárquico y pedagógico por medio de imágenes y gestos<sup>9</sup>.

---

5. J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1984, pp. 215-16, dice que es la necesidad de aprensión con signos de lo que no es posible hacer con palabras.

6. A. ROMERO ABAO, «La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en el siglo XVI». *Religiosidad Popular*, vol. III, pp. 19-30. G. A. FRANCO RUBIO; *Cultura y mentalidad en la Edad Moderna*. Sevilla, 1998, p. 244.

7. ¿Son mojarillas, botargas o cachidiablo?. M. V. SÁNCHEZ MOLTÓ; «La festividad del Corpus Christi en Alcalá de Henares, siglo XVI-XVIII», V *Encuentros de historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 1996, pp. 614.

8. J. PORTUS PÉREZ, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1993, p. 83, resalta el orden social jerarquizado en torno al punto de convergencia que es la custodia. Algo que no cambian en ningún sitio de la geografía española. J. ESPINOS ORLANDO, *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*. Madrid, 1985. F. CEBRÍA Y ARAZIL, *Ceremonial de la ciudad de Valencia para las fiestas del Corpus*, prólogo y notas de S. CARRERES, Valencia, 1958. A. DURAN I SAMPERE, *La fiesta del Corpus*. Barcelona, 1943.

9. V. LLEO CAÑAL; *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Sevilla 1975, p. 75.

Presentó una amplia diversidad sensorial, fruto de la confluencia de numerosos elementos<sup>10</sup>. Así, las luces de las velas produjeron un efecto óptico multicolor al reverberar en las capas sacerdotales; en el aire ondearon los efluvios de cera quemada, que entran en combinación con los aromas del tomillo, albardín, juncia o romero, esparcido por las calles y pisoteado por los asistentes. Los instrumentos musicales añadieron a esa comitiva diversidad cromática porque con su arritmia sirven para alabar a Dios y es un excelente atenuante al griterío de fondo producido por los espectadores.

Las ideas racionalistas introducidas por algunos prelados en el siglo XVII incidieron sobre la conveniencia de reformar los componentes del ritual, sobre todo los que se consideraron impregnados de mayor religiosidad popular. Al unísono fueron apareciendo instrucciones para suprimir las apariencias de menor significación teológica, catalogadas como de escaso contenido religioso. Los primeros en perderse son las figuras ataviadas y disfrazadas al modo carnavalesco, con el pretexto de menoscabar la devoción de los asistentes. Después quedó restringida la luz de cientos de velas, al no tener ya el mismo significado sensorial, el fulgor del día que vencía a la oscuridad de la noche. Bastante años antes dejaron de ser escenificados los autos sacramentales. La antigua finalidad didáctico-moral del histrionismo religioso entró en una fase de frialdad, debido al avance de los ademanes y de los temas rayanos con la indecencia que ejecutan los actores, incluso algunos provocan controversia. Durante un tiempo más largo perduran las danzas gesticulantes y son anuladas por el protagonismo que toman los seises, cuyos bailes resultan más recatados que los ejecutados por otros danzantes<sup>11</sup>. La exclusión de los gigantes y de la *tarasca* tardó en llegar algunos años. Ocurrió, al final, en 1780<sup>12</sup>. En su mayor parte, salen del desfile bajo la endeble argumentación que suscitan excesivo ruido entre los espectadores y dificultan la veneración al Santísimo, aunque la verdadera razón es que las ideas del regeneracionismo ilustrado quisieron prescindir de lo superfluo<sup>13</sup>. Aquellas figuras levantan mucha inquietud a su paso por varias razones. Tienen, en primer lugar, una altura considerable, se aderezan con vistosos trajes, llevan una cabeza descomunal y la cara poco agraciada<sup>14</sup>.

---

10. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, 1975, p. 23. R. SANMARTÍN, «Fiesta y liturgia: procesión, historia e identidad», *Fiestas y Liturgia*, Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Madrid, 1988, pp. 153-167, sobre todo p. 160.

11. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, «Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca», p. 10, *La fiesta, la ceremonia, el rito*, coordinado por P. CORDOBA y J. P. ETIENVRE, Granada, 1990, pp. 181-193 recoge la opinión de Federico Zuccaro, en su visita a Toledo en 1586, cuando vio a ocho muchachos vestidos ridículamente haciendo *moresca*, bailando y danzando por toda la iglesia.

12. Llevó en su lomo a una desgarbada muñeca, que denomina los toledanos, de manera peyorativa, *Ana Bolena*, recordando a la mujer de Enrique VIII que suplantó en el lecho marital a su mujer legítima, Catalina de Aragón. J. I. MESA y A. MELGUIZO, *Toledo en el Corpus Christi*. Alcobendas, 1997, p. 181.

13. Una Real Cédula, extendida el 21 de julio de 1780, prohibió las danzas y los gigantes en las funciones eclesíásticas y en las procesiones.

14. Los de Madrid se copiaron de los de Valencia y fueron cuatro parejas de turcos, españoles, negros y gitanos, además de dos enanos o gitanillas. PORTUS PÉREZ, (1993), p. 157.

Con el paso de los años, el espíritu intrínseco de la procesión apenas sufre modificaciones ostensibles. Mantendrá la exaltación del dogma eucarístico, a la par que experimentan un notable descenso los componentes más irreverentes<sup>15</sup>. La bula *Transiturus de hoc mundo* es bien acogida por el pueblo en el siglo XIII, al glorificar una hostia consagrada colocada en una pequeña urna, sustituida después por una custodia, frente a los movimientos heterodoxos. El vitalismo inicial perdió fuerza a finales del XVII. Quedó anulado por las devociones marianas y los rosarios callejeros, que aconsejan la utilización de unos rituales más sencillos y de mejor acomodo a prácticas íntimas<sup>16</sup>. En la procesión toledana, los cambios de mentalidad se dejan notar hasta el punto que disminuye la comitiva y aminora la brillantez visual, aun manteniendo una relativa suntuosidad.

## SECUENCIAS Y ELEMENTOS SACROS Y PROFANOS

### Las secuencias

El desarrollo de los rituales que convergen en la fiesta del Corpus está representado por tres momentos claves, *antes, durante y después*<sup>17</sup>. La primera secuencia abarcó los preparativos para los actos litúrgicos y festivos, cuya dirección corresponde al cabildo catedralicio. El segundo plano lo forman los actos festejados dentro del templo, así como la procesión que recorre las calles. En la última fase se encuadran las representaciones teatrales ejecutadas el jueves por la tarde, más los actos programados para la Octava, constituidos por unas sencillas ceremonias religiosas y una escenificación. Un documento extendido el año 1611 proporciona detalles relevantes de esta parte del ceremonial. Allí se dice que durante el día de la Octava, la hostia consagrada es colocada en la Capilla Mayor, en un retablo sin adornos como si se quiera significar la fuerte contraposición existente entre la penuria y la magnificencia del jueves anterior. Al altar acuden los beneficiados a velar durante las horas litúrgicas, sobre todo cuando el Santísimo permanece descubierto. Después de nona llegan los ministriles para cantar letrillas, motetes y villancicos. Al terminar, comienza una procesión de corto recorrido por el interior de templo, a cuyo fin dan principio los cánticos de completas. Hay otros actos complementarios y entre ellos cabe destacar la ceremonia que el viernes siguiente al Corpus celebraba la cofradía sacramental de la capilla de San Pedro. Consiste en una procesión, por la tarde, que recorría un claustro catedralicio, que está muy adornado con colgaduras y ornamentos<sup>18</sup>.

---

15. P. PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia 1982, p. 190.

16. V. LLEO CAÑAL; «Descripción de una liturgia». En *Ocho tiras dibujadas de la procesión del Corpus de Sevilla de 1747*. Sevilla, 1992.

17. J. M. DIEZ BORQUE; «Los textos de la fiesta: "ritualizaciones" celebrativas de la relación del juego de cañas», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, coordinado por P. CORDOBA y J. P. ETIENVRE, Granada, 1990, pp. 181-193.

18. ARCHIVO CATEDRAL DE TOLEDO, A.C. Libro de actas capitulares, núm 26, 1611-1614, sesiones del 28 de marzo, 14 de junio de 161 y 13 de junio de 1612. También en la sesión del 2 de junio de 1694 y en la del 12 de junio de 1688, donde quedó anotado que la procesión se celebraba por la tarde.

## Elementos profanos

El cabildo catedralicio es el organizador exclusivo de la función, tanto en el plano festivo como en el religioso, en contraposición a lo que ocurrió en ciudades como León, Madrid, Sevilla, Valencia o Guadalajara<sup>19</sup>. En ellas, el cabildo de regidores ejerció un preeminente papel de dirección, quedando los eclesiásticos en un segundo plano, para regir el desfile procesional o compartir los gastos. Los canónigos toledanos, con relativa antelación a la festividad, celebran una reunión ordinaria y escogen entre todos los capitulares a dos que ejerzan de mayores. A partir de ese momento se convertían en los rectores de cualquier trabajo preliminar y debían evitar que los integrantes del cortejo perdieran el orden establecido. También contrataron los autos y danzas con los autores. En calidad de anfitriones, convidan a los componentes de los gremios, órdenes religiosas y autoridades civiles; incluso revisan la distribución de las velas entre los asistentes, lo cual permitió conocer cuántas personas asistían a la procesión. Por ejemplo, a la festividad celebrada el año 1659 acudieron mil noventa y cinco convidados, porque esas fueron las velas entregadas a los asistentes<sup>20</sup>. También les compete todo lo relacionado con la organización de la procesión, desde que sale del templo hasta su regreso. Sitúan en el lugar que le correspondía a cada uno de los convidados y tratan de no romper el esquema de prelación, pues un fallo, aun casual, podía desencadenar un forcejeo verbal o un oneroso pleito en los tribunales<sup>21</sup>. De mantener durante todo el trayecto ese ceremonial invariable se encargan varios miembros capitulares, entre ellos el vicario del coro, los dos canónigos nombrados por el cabildo, y el socapíscol.

## Elementos seculares

Para que estuviera todo a punto, los preparativos comienzan cuatro semanas antes del jueves en que se celebra la fiesta. Numerosos empleados catedralicios, además de otros contratados, hicieron posible tenerlo todo dispuesto: la colocación de los ornamentos, tapices, aderezos y otras vestiduras, así como la asignación de lugares en el cortejo y la entrega de las velas para los asistentes. La entrega de las velas fue un ceremonial reglamentado, lleno de curiosidades, más riguroso cuando asistían el rey o el arzobispo. El mayor problema es disponer de los escenarios rodantes, dado que, por su inadecuado tamaño, resultan poco accesibles para un recorrido de calles estrechas. Además, la numerosa concurrencia que observa la comitiva es un inconveniente añadido a la hora de manejar las carrozas con facilidad. Con frecuencia, los obstáculos

---

19. El caso leonés en M. I. VIFORCOS MARINAS, *La Asunción y el Corpus, de fiesta señeras a fiestas olvidadas*. León, 1994. El de Guadalajara en P. J. PRADILLO ESTEBAN, *El Corpus Christi de Guadalajara*, Guadalajara, 2000.

20. ACT. Obra y Fábrica, signatura. 315, fol. 2.

21. El conflicto suscitado entre la Inquisición y los canónigos en 1653 llegó hasta el rey Felipe IV. BNE: *Consulta sobre las diferencias entre el cabildo eclesiástico de Toledo y la Inquisición en la procesión del Corpus*, sig. ms. 10422.

aumentan ante el desempedrado del pavimento, al traquetear los carros o atascarse y ralentizar la marcha del cortejo. A finales del siglo XV solían prepararse los trece carros habituales en un corral cercano a la catedral<sup>22</sup>. Cada una de las carrozas requirió la fuerza de varios hombres para moverla. Se acoplan debajo, semiocultos entre telas y tablas pintadas con diversas alusiones<sup>23</sup>. Disimulan su presencia para que el centro de interés de la concurrencia fuesen los actores situados encima del carro. Los cómicos levantan detrás de la escenificación un telón pintado, una tramoya. Unas veces la decoran con unas nubes, otras veces figuró el infierno, para lo cual se pintan las telas de negro o de azul si encarna al cielo. De forma ocasional llevan jaulas con palomas y pajarillos de colores, a los que conceden la libertad al llegar la custodia a determinados espacios urbanos.

Entre cuatro y seis gigantes abren el cortejo. Los llevan a hombros unos hombres que están metidos dentro de sus cuerpos, los agitan y mecen para que parezcan animados. No tienen las figuras una compostura permanente, sino que cada año deben reconstruirse. Para configurar su cuerpo se utilizan varios arcos de acero, unidos a tiras de madera; unas calabazas, de cierto tamaño, ahuecadas, sirven para fabricar su cabeza, a la que se pegan los cabellos, hechos de cáñamo y teñidos de diferentes tonalidades. Alguno llevan un sombrero y todos van vestidos con las llamadas garnachas; esto es, una prenda talar con mangas y sobrecuello de complejo colorido. Completó su atavío una gorguera de lienzo, anudada al cuello, y un ostentoso collar hecho en papel y oropel<sup>24</sup>. Hay muchos más detalles sobre su compostura en los libros de la Obra y Fábrica. Los mayores compran en 1591, para completar su aderezo, diez pares de calzas coloradas y las dan a los hombres que mueven a los gigantes. Es muy posible que la vestimenta de las figuras no llegase al suelo y, en ese caso, los calzones de los portadores suplen la falta de tela y, sobre todo, ayudan en dar vistosidad y colorido a las figuras.

De manera tradicional, la presencia de gigantes procesionales en Europa se remonta al siglo XV. Parece que tal costumbre entroncó con la tradición de san Jorge derribando al dragón o, quizá mejor con san Cristóbal, que aparece portando al niño Jesús en su hombro para pasar un arroyo impetuoso. Esta iconografía se relaciona mejor con la mentalidad mediterránea que la primera. Por otro lado, está llena de simbolismo porque la religiosidad popular del sur de Europa consideró que contemplar una imagen de san Cristóbal significaba que ese día no moriría el que la mira, aunque no hubiese recibido los sacramentos.

---

22. C. TORROJA MENÉNDEZ y P. RIVAS PALÁ, «Teatro en Toledo en el siglo XV. "El auto de la Pasión" de Alonso del Campo». *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, 1977, p. 43.

23 En 1575, uno de los hombres que empujaban sufrió un lamentable accidente. La rueda del carro le cortó el brazo derecho y el Cabildo acordó darle 4.500 mrs. ACT. O., sig. 874, fol. 144

24. ACT. O. F, sig. 330, que es el libro usado para la elaboración del estudio citado *supra*. Consideran estas autoras que en las manos llevaban varas y calabazas. V. LLEO CAÑAL, *Fiesta grande: el Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Sevilla, 1980, p. 75.

Por esta razón se pintaron grandes representaciones del gigante cerca de las puertas catedralicias más transitadas<sup>25</sup>.

El grupo de gigantes toledanos lo forman varias apariencias. A uno le llaman el español; aparece vestido con una basquiña de damasco, unas ropillas de brocatel, una capa de tafetán, guarnecida de pasamanos nuevos por aprovechar una usada, que se compra a un precio bastante rebajado. A la representación femenina la distinguen como la española e hizo de pareja con el caballero. Vistió también una basquiña de damasco, un vaquero de brocatel colorado, un corpiño y medias mangas de brocatel verde. Hay un tercer gigante denominado el negro, que va adornado de basquiña y chaquetilla de damasco pajizo. Junto a él aparece una negra, con un *rebociño* y basquiña de damasco. Completaban el grupo los turcos, hombre y mujer, y dos gitanos pequeños, de sexos opuestos, adornados con sayo, capa y toca<sup>26</sup>. Todos tienen la cabeza adornada profusamente. El turco la cubre con un turbante y la mujer la tapa con un velillo que cae sobre su cara. Una golilla usó el español y un sombrero de ala ancha. Los siete llevan abundante cabelleras adornando la cabeza, confeccionadas con cáñamo, y diversos complementos, como una pluma, la española, un abanico y un pandero, la turca, y el negro porta unas sonajas. Hasta los botones de los trajes son de diferentes tonalidades; de color verdes los del español, colorados los de los turcos y pajizos los del resto.

No se especificó con la misma meticulosidad el material utilizado para confeccionar las cabezas. Las que fueron elaboradas en los primeros años del siglo XVI tienen como material básico unas calabazas, de un buen tamaño. Es de suponer que con el paso de los años los cambios introducidos fuesen muy pocos y se siguieran pintando las facciones fabricadas con engrudo y papel. Si no son calabazas el material utilizado, el producto final sería bastante fungible y necesitó de retoques anuales. En las cuentas de 1616 hay un recibo por valor de catorce reales, firmado por un pintor apellidado Grando, que corresponde a su salario por colorear las caras de los siete gigantes, sin que quedase especificado el material empleados para componerlas<sup>27</sup>.

Desde tiempo inmemorial, la procesión contó con la presencia de un animal fantástico llamado tarasca<sup>28</sup>. Hay opiniones dispares sobre su simbología y unos

---

25. S. de la VORAGINE, *La leyenda dorada*, I. Madrid, 1996, octava ed., pp. 405-409, habla de Cristóbal como un cananeo llamado Réprobo, que puso su fuerza al servicio de un rey poderoso y ante la desilusión que sufre cuando le ve retroceder ante una cruz, le abandona para optar por un señor más poderoso.

26. PRADILLO Y ESTEBAN (2000), pp. 92-93 hace referencia a otras parejas en diversas ciudades.

27. F. ASENJO BARBIERI, *Documentos sobre música española y epistolario*. Ed. de E. Casares. Madrid, 1988, vol. 2, p. 265.

28. TORROJA-RIVAS, *Teatro en Toledo...*, p. 37 y 43, mencionan una tarasca construida en 1507. La bestia epónima de Tarascón nace como un dragón protector en 1465 y desfilaba el lunes de Pentecostés. En otras ciudades francesas aparecía desde antiguo en las procesiones, como el dragón de San Marcelo, en París; la Kaula, en Reims, etc. I. M. BERCÉ, *Fête et revolte. Des mentalités populaires du XVI au XVIII siècle*. París, 1994, p. 99. Un estudio muy detallado sobre la construcción de tarascas es el efectuado por J. M. BERNÁLDEZ MONTALVO; *Las tarascas de Madrid*. Madrid, 1983.



dicen que es la encarnación de la bestia de Apocalipsis; otros, una sierpe ilusoria, compañera de la prostituta de Babilonia, que personificó a la mujer sentada a la grupa<sup>29</sup>. Hay quién opina que es un ser satánico –en la religión cristiana el dragón es la imagen del demonio–, que luchó contra santos como Miguel, Jorge o Marta. En realidad, reprodujo una parte del complejo cuadro en el que contrasta la ferocidad de la hidra con la sumisión que presenta la figura que porta la bestia epónima de Tarascón. La sierpe causa gran pavor entre el público por varios motivos. Tiene cabeza de serpiente –animal con claras reminiscencias de mal bíblico–, los ojos móviles, la mandíbula se abre y cierra mediante un artificio, y termina en una cola flexible con la que daba pequeños golpes a la concurrencia. No es extraño que tanta fealdad provoque sonadas algazaras, producida por el temor y el nerviosismo contenido al máximo. La figura es construida de una combinación entre madera y mimbre, a la que se recubre con telas de diferentes colores. Por el afán a decorarla no resulta extraño que, además de llevar al cuello una efigie femenina, portase otros adminículos extravagantes<sup>30</sup>.

Su escolta es un personaje que, vestido de forma grotesca, avanzó por la procesión danzando y ejecutando continuos divertimentos. Le sigue un tropel de muy variada composición, unos disfrazados de demonios, un grupo de músicos y otras diferentes apariencias, entre ellos unos cuantos ángeles, cuya actuación consiste en perseguir a los judíos. Tal cohorte suscita a su paso un exorbitante vocerío, que se agranda al ir con caretas y asustar a la gente<sup>31</sup>. Su manejo corre a cargo de varios hombres. ¿Es posible saber cuántos fueron? En un libro de cuentas se anotó que seis hombres la condujeron en la procesión del año 1665. En otras boletas anteriores aparecen jornales abonados sólo a tres personas. Por la diferencia es fácil conjeturar que la longitud o el peso aumentó con el paso de los años. Así, la hidra que salió en el desfile de 1665 es bastante voluminosa, siendo su constructor el ensamblador Eugenio de León<sup>32</sup>.

Los gremios tienen la obligación de contratar a los danzantes y les asignan una de las primeras posiciones del desfile. Estaba obligados a asistir por una orden real, pero avanzado el siglo XVI aparecen y desaparecen de la comitiva, ante los apuros que pasaban las arcas de algunas de las corporaciones gremiales. Es un grupo constituido exclusivamente de hombres que, en los años 1493 y 1510, interpretan una danza llamada de espadas. De su vestimenta se sabe muy poco. Los que estuvieron presentes en la procesión de Madrid llevaban vestidos de cordellates, un calzón blanco y ancho, las medias de manguilla y som-

---

29. LÓPEZ GÓMEZ, *El Corpus de Toledo*. Toledo, 1999, p. 46. La tarasca como bestia del Apocalipsis en BERNÁLDEZ, *Las tarascas...* p. 65.

30. ACT. O. F., Libro de frutos y gastos, 1607-1608, fol. 12. Juan de Porres recibió 250 rls por construir una sierpe y otras apariencias para los autos de las fiestas del Corpus.

31. ACT. O. F. sig. 330, cuentas de 1510. Los llamados judíos y diablos no eran más de una docena. Recibieron por la asistencia una arroba de vino, además de su jornal. No tienen ninguna relación estos rostros con los que aparecían en otras procesiones y se identificaban con algunas figuras bíblicas.

32. ACT. O. F. Libro de frutos y gastos, 1655-56, fol- 127. El salario de la media docena de hombres está en el Libro de frutos y gastos relativo al año 1664-65, fol. 119.

breros del tipo chambergo<sup>33</sup>. De los de Toledo sabemos que portan espadas de madera y unos simulacros de caballos, con los que aparentan entrar en batalla. Hay otras coreografías como la de los cascabeles, zapateadores o muchachos, casi siempre asociadas con la idea de que representan un combate entre dos enemigos seculares, los cristianos y los infieles. Miguel de Cervantes describió una de esas danzas, la que acudió a las bodas de Camacho, compuesta por veinticuatro zagales, vestido de lienzo blanco, acompañados de un guía<sup>34</sup>.

Los espectáculos teatrales conmocionan al público y sosiegan el temor producido por los animales y los diablos. Esa es la tarea de los actores que escenifican a lo alto de los carros, además de sorprender con sus animaciones y relatos, mientras otras, o a lo sumo dos personas, crean mayor intensidad ambiental al interpretar una danza alrededor de los carros donde van subidos los cómicos. Están acompañados de unos músicos, cuyos atabales y panderos producen estrepitosos tonos; contiguos van los ministriles, con sus instrumentos de cuerda y percusión, chirimías y violas, y precediéndoles se colocan los músicos y los cantores de la capilla de música catedralicia<sup>35</sup>.

## LA FIESTA DENTRO DEL TEMPLO

### Oficios litúrgicos y procesión

Los ritos festivos del Corpus tuvieron en Toledo un desarrollo espacial dual, en función de que se hagan en el interior o el exterior del templo. La catedral solemniza sólo la parte religiosa del ceremonial y, al ser un espacio relativamente pequeño, facilita la intimidad que no proporcionó el exterior. El desfile sale al exterior de las iglesias, después del concilio de Viena, como una forma de potenciar el culto a la encarnación de Jesucristo<sup>36</sup>. La conmemoración inaugural quiso que el desfile se celebrase dentro de las iglesias y fijo para hacerlo el primer jueves después de la Pascua de Pentecostés. La hostia irá bajo un palio, sobre un rico relicario de plata y oro, portada a hombros por sacerdotes, vestidos de sobrepelliz y con capas de coro. Hasta los primeros años del siglo XV, la procesión toledana permaneció en el interior del templo. La hostia quedaba depositada en una arqueta, portada en andas por varios sacerdotes, e iba acompañada de destacadas reliquias<sup>37</sup>. Años después, sin poder concretar la fecha

---

33. BARBIERI, *Documentos sobre música...*, p. 268. En este caso las referencias corresponden a la vestimenta que llevaron en el Corpus de Madrid, en 1671, no antes, porque fue en tiempos de Carlos II cuando se introdujo el regimiento de la guardia personal del rey.

34. M. de CERVANTES, *D. Quijote de la Mancha* (ed. de J. JAY ALLEN), Madrid, 1977, parte II, p. 176-77.

35. ACT. O. F. sig. 895, fol. 128, año 1593, hay un recibo de pago, 300 rls, a los danzantes que realizan el baile de los gitanos.

36. L.M. BOOKS, *The dances of de processions of Seville in Spain's Golden Age*. Michigan, 1985, p. 83 del texto microfilmado.

37. J. CALATAYUD BAYA, *La institución de la fiesta del Corpus Christi*. Valencia, 1975. La procesión de Toledo no salió acompañada de reliquias, como ocurrió en Sevilla.

exacta, se colocó en una custodia<sup>38</sup>. La construida por Enrique de Arfe es una joya ojival compuesta por múltiples estatuas, columnas, arcos, agujas, doseles, relieves, campanillas y varios incensarios<sup>39</sup>. Al ser de una considerable altura, estar formada por varios cuerpos, no parece que ni aún la más antigua llevara palio al salir a la calle. Es de suponer que tal carencia permitió la utilización del entoldado, primero en el entorno de la catedral y después en la mayor parte del recorrido. Cubrir con toldos, o como dicen los documentos, *cielos*, el trayecto por donde discurre el cortejo es un proceso lento, cuyo coste fue asumido por la Obra y Fábrica y el relator, aunque con posterioridad el ayuntamiento colaboró.

El interior de la catedral es el punto emblemático del desarrollo de la festividad. Allí se efectuarían varios rituales significativos, entre ellos la consagración de las hostias, su instalación en la custodia –incensada varias veces– y la celebración de una misa que conmemoró al Santísimo; al finalizar ésta, la procesión comienza a dar sus primeros pasos. Aun siendo un recinto religioso, elementos tan profano como los autos y danzas pueden verse al mismo tiempo que se celebraron ceremonias piadosas.

Con varias semanas de antelación se colocan ricos adornos, telas y la iluminación catedralicia. Todo está dispuesto nueve días antes de la festividad. Al octavo comienza una celebración eucarística y acabado el ciclo se celebra, en la tarde del último día, una ceremonia de vísperas. ¿En que consistió? Según dice un documento catedralicio del año 1494, los canónigos oficiantes van al Sagrario, donde está la hostia desde el comienzo de la función religiosa, en una procesión que abría la cruz mayor, la tomaban y acomodaban en una custodia. La joya va colocada en unas andas de plata y la cubre un palio de paño de oro. En principio es un trayecto corto, que se alargó, con posterioridad, hasta la capilla de San Pedro, donde esperaba su párroco –tuvo categoría de parroquia urbana aun hallándose dentro del recinto catedralicio–, para tomar la hostia de la custodia y depositarla en el Sagrario. Acto seguido, los capellanes de la capilla de San Pedro inician una celebración religiosa y a su término, el preste –el canónigo que celebra la misa mayor, con capa pluvial– incienso la custodia, en donde ya se ha vuelto a poner la hostia. Está presente en el acto litúrgico una cruz procesional muy antigua, regalo del rey portugués Alfonso V al arzobispo Carrillo, que se coloca en la capilla de San Pedro, desde donde saldrá acompañando a la custodia, para encaminarse al altar mayor. Una vez allí toda la comitiva, el preste subía a los primeros peldaños de la escalinata y levantó un ostensorio, por encima de su cabeza, para mostrarlo al pueblo. Ese momento es la introducción para que los beneficiados, junto a un coro formado por niños, canten el *benedicamus domini*,

---

38. ACT. Libro de actas capitulares, 1684-1685, sesión 29 de mayo de 1684. Quería el Nuncio que, al igual que se hacía en las ciudades italianas, en Toledo llevara la hostia el preste, en las manos. La oposición de los canónigos la consintió la Congregación de Ritos, que creyó conveniente no introducir modificaciones a esa costumbre.

39. Terminada en 1524. P. GAMARRA, «Curiosidades acerca de la magnífica custodia toledana de Arfe», *Ayer y hoy*, núm 29, mayo 1952, p. 5. J. PASCUAL, «Datos curiosos de la custodia toledana», *Ayer y hoy*, núm 8, junio 1949, p. 5.

al que acompañó un agradable tintineo de campanas. A partir de 1611 se convertía en un estrepitoso repiqueteo, al sugerirlo varios canónigos y ser aceptada por unanimidad la propuesta. Aquella conmemoración sufría modificaciones a partir del año 1505, cuando el Santísimo dejó de entrar en la capilla de San Pedro, y es alterada la salida del cortejo. De la capilla Mayor marcha hasta la puerta del Deán, continua a la de los Leones, y vuelve al altar mayor; allí el preste tomar la hostia y la coloca en el sagrario del retablo nuevo, que está iluminado por numerosos baldones.

### **El ritual de las vísperas**

La llamada víspera es una parte preliminar de la festividad. La función comenzó al dar las doce de la noche del miércoles, con un tañido que es el preludio de los maitines, cuyo repiqueteo debe prolongarse durante media hora. Los maitines son solemnes, de los llamados de fiesta doble. Al terminar empiezan laudes y, en ese momento, el canónigo semanero sale del coro y va hasta la capilla de San Ildefonso, donde oficia la misa al Santísimo<sup>40</sup>. Una celebración que sirve para consagrar las dos hostias que van a colocarse en la custodia al concluir laudes. Nada más concluir arranca una procesión por el interior del templo, con asistencia masiva de canónigos y racioneros, que van en dos hileras y con treinta cirios en su mano izquierda.

Discurre el desfile por la nave menor, y avanza desde la capilla de Santa Lucía, a donde está colocada una lámpara que dejó dotada Pedro del Campo, obispo de Útica, situada detrás del coro mayor. A partir de ahí entra en la nave central y desemboca en el altar mayor. Una vez en él, el preste que ofició los maitines coloca las hostias en la custodia y repite la acción de incensar con los turíbulo. Los ministriles toman la custodia para conducirla hasta un altar portátil, donde el preste repetirá la ceremonia del incienso. La decoración del altar es muy elemental: tiene un fondo de gasas blancas y un Sagrario sencillo, flanqueado por cuatro blandones de plata y sus correspondiente cirios<sup>41</sup>. Por un acto capitular celebrado el 9 de junio de 1567, el protocolo sufrió cambios puntuales al convenir que la custodia permaneciese en el altar mayor hasta que concluyera la celebración de vísperas. Estuvo acompañada por dos canónigos, igual número de racioneros, más cuatro capellanes del coro, colocados por antigüedad, que se hincaban de rodillas en un banco, por turnos, cuando cantaban los salmos de David.

De inmediato comienza la danza de los gigantes y la protagonizan seis u ocho hombres, a las órdenes de un guía que hizo de director del movimiento, llamado

---

40. El altar de la capilla está ricamente adornado. Hay frontales de brocado, alfombras y tapetes de seda. ACT. *Casos sucedidos en diversos tiempos en la S.I.C.T. desde el año 1435, sacados de los libros capitulares*, sig. 42-29; en adelante ARCAJOS, fol. 532v, al ser el autor del manuscrito el racionero Juan Chaves de Arcayos.

41. Los rituales en A. FERNÁNDEZ COLLADO, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*. Toledo, 1998, pp. 153-156, cuya base documental es el manuscrito 42-29.

padre de los gigantes, que aparece vestido con medias de punto, de colores, y con zapatos blancos, que le sirven para diferenciarse de los demás. Giran los danzantes a los acordes de un tamboril. El tamborilero lleva un ropón de seda. Una información coetánea, aunque de otra catedral, describe los vestidos de los gigantes con estas palabras: «de cintura para arriba llevan una pieza de cabritilla, cubren las piernas con tafetán; en el pecho y en la espalda visten adornos imitando oro y plata, y unas mazas, en la mano derecha, de un considerable tamaño»<sup>42</sup>.

La festividad del Corpus propiamente dicha se inició en el siglo XV entre las cuatro y media y cinco y media de la madrugada del jueves. La cruz de Alfonso V es colocada junto a un candelero de dos velas, más dos blandones de plata, situados al lado de un altar donde estaba la custodia. El altar mayor aparece adornado con los frontales ricos, blancos y de brocado, más veinticinco cirios blancos, colocados en los candeleros que hay en las rejas, cuya dotación paga la memoria del arcediano Fernando de Cerezuela. Permanecieron ardiendo desde la víspera, durante las horas de completas y maitines, hasta que la procesión del jueves abandona la catedral. Vuelven a encenderse al regresar al templo el cortejo procesional y se apagan cuando el Santísimo es extraído de la custodia y es depositado en un Sagrario. La llamada hora de prima comenzó a las cinco y media de la madrugada, con una misa llamada de *mortalidad* y concluyó con responso. Inmediatamente comienzan las escenificaciones de las farsas y, al concluir, se celebra la misa mayor, solemne, de seis capas, en el altar portátil construido delante de la custodia. Entretanto que se oficiaba la misa, los mayordomos están atareados colocando a los asistentes en el orden que llevarán en el desfile, desperdigados por las capillas y naves del templo, pero manteniendo una ubicación concreta de un año para otro; así, el lugar de concentración del Santo Oficio es la capilla de Reyes Viejos. Una vez dispuesta la comitiva, dos peones de la Contaduría aparecen con una cesta llena de velas, que tenían diferente peso, y las entregan a los invitados según su jerarquía; unas son de veinte onzas, dieciocho, dieciséis, doce y otras de diez, con los pábilos hacia arriba y otros hacia abajo, para diferenciarlas. El arzobispo recibe una hacheta, en vez de una vela, y otra lleva su paje de repuesto, que al ser encendida marcaba la señal del comienzo procesional<sup>43</sup>.

---

42. J. ARANDA DONCEL, «Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Ciencia, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 98 (enero-junio, 1978) pp. 174-194. La descripción aparece en E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, baile, jácaras y mojigatas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Madrid, 1911, pp. 173 y ss.

43. PORTÚS (1993), p. 83 anota que la procesión de Madrid salía a las diez de la mañana y se mantenía en la calle hasta las tres de la tarde. En Toledo salía, como muy tarde a las diez y regresaba a la una. BIBLIOTECA BORBÓN LORENZANA, fondo manuscrito, *Ceremonias y sucesos de la Santa Iglesia de Toledo*, sign. 184.

## LA PROCESIÓN EN LA CALLE

### Su organización en el espacio público

Frente al espacio intrínseco anterior hay otro más público. Está representado por el recorrido que realiza la custodia por las calles y encarna el apogeo festivo, por la presencia, fuera del templo, de un símbolo tan paradigmático como es el cordero místico y por el peso protocolario que reviste la ocasión, al estar también el arzobispo-cardenal de la iglesia toledana. El prelado no participó directamente en las ceremonias catedralicias. Más bien era un simple testigo, por estar reservados a los canónigos y su deán los principales ritos. Eso sí, una vez en la calle la comitiva asumía la máxima autoridad<sup>44</sup>. Su punto central es el simbólico pan convertido en cuerpo de Cristo, y en torno a él se distribuyen las posiciones de cada uno de los integrantes, según su preeminencia, de tal manera que la cercanía realza la jerarquía y categoría social, frente a los primeros puestos ocupados por la zarabanda y la representación gremial<sup>45</sup>. Hasta los primeros años del siglo XVII, la custodia es llevada a hombros por sacerdotes, en unas andas, cuyo esfuerzo sería compensado con unas monedas<sup>46</sup>. Junto a los clérigos van unos jóvenes músicos –¿con arpas, violas o laúdes?– y representan a unos ángeles; delante del Sacramentado van algunos más con hachas encendidas. En los primeros años del siglo XVI este acompañamiento se compone de seis clérigos, dirigidos por un clavero; aparecen vestidos con albas y túnicas blancas, adornados con alas, pintadas en dorado. En el siglo XVII se sitúan en este lugar doce colegiales de Infantes, con antorchas, de los que ocho se ocupan de realizar una danza. Esporádicamente, una carroza articulada inventada, en 1600, por el maestro mayor Pedro de Torres sustituyó a las andas, porque con esa innovación mantuvo la custodia una permanente verticalidad. No obstante, el invento no suplió totalmente a las primitivas angarillas y los clerizones siguieron llevando la custodia a hombros durante bastantes años<sup>47</sup>.

El orden protocolario que ocupa cada una de las cofradías, corporaciones o instituciones lo fijó el cabildo catedralicio, en función de un código reglamentado que es efectuado a principios del siglo XVI, con escasas modificaciones hasta hoy. Luis Hurtado, el párroco de san Vicente, apuntó en 1575 la vistosidad de la celebración callejera y estableció el siguiente orden de prelación: los carros triunfales de misterios, danzas, oficios, cofradías, pendones, cruces e insignia,

---

44. ACT. O. F., sign. 352, titulado: «Formulario para repartir la cera del Corpus».

45. En 1592, Felipe II vino a presenciar la procesión y en ella estuvieron presente los moriscos. Ocuparon el primer puesto del desfile, caminando delante de las cofradías. ACT. A.C. actas capitulares, 1584-1587, sesión del 5 de junio de 1592.

46. El número de clérigos no varió mucho al pasar los años. Diecisiete fueron los que llevaron las andas en 1509, percibiendo 1.156 mrs. TORROJA-RIVAS, *Teatro en Toledo...*, p. 42.

47. Hay parquedad en las palabras, pero en 1690 parece que se utilizaban las andas. Algunos sacerdotes que las llevaban al subir a la capilla mayor estuvieron a punto de caerse. ACT. Libro de actas capitulares, 1690-1692, sesión del 9 de junio 1690.

con la clerecía<sup>48</sup>. Abrían el cortejo la tarasca y los gigantes; les sigue un hombre, unos pasos detrás, con una lanza muy larga, el llamado corta sogas. Luego aparece el pendón que pertenece a la cofradía de la Caridad y un grupo con cincuenta moriscos –de la parroquia de Santiago–, que acudieron hasta 1608 con velas, sin cetra ni otro distintivo<sup>49</sup>. En un lugar posterior están colocados los emblemas de las cofradías gremiales, con los hortelanos en primer lugar; después los panaderos, cabestreros, zurradores, tintoreros, herreros, y los dos pendones de los tundidores y perales, que deben ir en hileras, a la par, y cambian de posición al llegar a la plaza de Zocodover, al considerar que este enclave es la mitad del trayecto procesional. En ese mismo orden aparecen situados, posteriormente, los zapateros, los sastres, los dos pendones de los armeros y los tejedores de paños, con sus pendones, que efectúan el mismo cambio que los tundidores y perales. Cierra esta parte del desfile un alguacil del vicario general y dos acólitos, clerizones, con cirios, vestidos con dalmáticas blancas. Encarnan el inicio de la representación religiosa y su espacio queda marcado por la cruz y la manga rica de la catedral, portada por clerizones en unas andas. Le siguen los sacristanes, en dos filas, con las cruces de cada parroquia, comenzando por las de Santa Leocadia y San Román, y la compañía de diez cofrades<sup>50</sup>. Las cruces abren hileras dobles en la comitiva, para que puedan situarse en el interior los cofrades de la Caridad, con insignias y velas. A continuación quedan acomodados los clerizones y los mozos del coro, sin bonetes, con sobrepelliz, con las mangas caídas sobre los brazos. El próximo lugar corresponde ocuparlo a los presbíteros que viven en la ciudad, con sus bonetes en la mano, una vela y su sobrepelliz, también con las mangas caídas. Los sacristanes y capellanes de San Blas y San Pedro ocupan el siguiente sitio, alineados en función de su antigüedad y grado.

La gradación del desfile aumenta a continuación, lo cual evidencia la evolución colorista que marcan las vestiduras, los guiones ceroferrarios y las mazas que anuncian a los canónigos. Es la preferencia. Tal espacio neurálgico lo inauguran los eclesiásticos al servicio de la catedral, que aparecen por este orden: canónigos extravagantes, raciones, canónigos y dignidades catedralicias, que visten capa pluviales<sup>51</sup>. Hay una exquisita separación entre el Cabildo y la digni-

---

48. L. HURTADO DE TOLEDO, *Memorial de las cosas notables que tiene la ciudad de Toledo*. En C. VIÑAS y R. PAZ, «Relaciones histórico geográficas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II». Madrid, 1963, parte III, p. 536.

49. ARCAÏOS, fol. 534, anotó al margen las siguientes palabras: «cesaron esta danzas de moriscos porque los echaron de todos los reinos». La catequización a la que se vieron sometidos los naturales del reino de Granada, desperdigados fuera de su entorno, y su reticencia en la conversión, H. RODRÍGUEZ DE GRACIA, «Un censo de moriscos en Toledo». *Toletvm* 11 (1981), pp. 522-542.

50. Media arroba de cera daba la Obra a cada una de las doce cofradías sacramentales -el referitor pagaba a trece y al año siguiente a doce-. Valorada en dinero ascendió a 37,5 rls. ACT. Libro de frutos y gastos, 1623-24, fol. 128.

51. Según les correspondiese ser del coro del deán o del arzobispo, llevarían las velas en la mano derecha o en la mano izquierda. El mismo ceremonial se reproduce en la traducción y comentario lingüístico que hicieron J. PLAZA SÁNCHEZ y P. MUÑOZ LÁZARO, *Apuntes sobre la danza durante la procesión del Corpus Christi en Ciudad Real*, Ciudad Real, 1989, p. 19.

dad arzobispal, cuya señal de desconexión la marcan un órgano transportado por unos criados seculares; un racionero que tañe un laúd o una viola; la capilla de cantores, entonando motetes y villancicos, y finaliza con los ministriles y sus chirimías<sup>52</sup>. El plano de mayor distinción, por ser el más cercano a la custodia, lo abre un racionero, que toca una campanilla casi sin cesar, con la que anuncia la presencia de la custodia; a la vez que llama la atención al público para que hinquen las rodillas al paso del Sacramentado. Entre los brazos delanteros de la custodia se halla el tesorero catedralicio, vestido con sobrepelliz, descubierta la cabeza y portando un báculo en la mano. Muy cerca, casi pegado al preste, aparece la magnificente custodia. La sostienen a hombros doce diáconos, más otros doce que van junto a los otros, para turnarse a trechos. En realidad son tramos largos, tanto que uno abarca desde el coro mayor y la entrada de la calle Sillería y el segundo comprende desde esa calle al coro mayor. En los primeros años del Quinientos, la custodia será llevada por dieciséis prestes, junto a los cuales fue un hombre que transportaba la cruz profesional y otros ocho cargaban con el órgano.

Es precedida la custodia de un racionero. Lleva una vela encendida, actuando como introductor del preste, y aparece engalanado con una capa blanca, un collar y una vela. Después de la joya de Arfe, a muy poca distancia, se sitúa el arzobispo, y en su ausencia el vicario general, que porta un hacha con sus insignias. Es posible que un grupo de clerizones llevase los atributos del arzobispo: birrete, mitra, capelo, solideo, porque según el rito romano debe ir con las manos entrecruzadas, en actitud de orar, sin que pueda bendecir a su paso a los espectadores. Con ellos termina el cogollo procesional y vuelve a establecerse un nuevo plano de distinción con los invitados seculares. El primer puesto lo ocupa la Inquisición; el segundo el ayuntamiento, acompañado por sus maceros, y finalizan la comitiva varios colegiales de San Bernardino. Cuando en 1698 vino a la procesión Carlos II, cambió un poco la prelación. El rey fue delante del arzobispo, el entonces cardenal Portocarrero, detrás de ellos se situó el patriarca de Indias, y los flanquearon dieciséis guardias de Corps<sup>53</sup>. De por sí la comitiva era magnificente, pero no fue menos sorprendente la misa solemne, celebrada el siete de mayo, efectuada a la Virgen del Sagrario. La contemplaron el arzobispo y el rey desde un balcón que daba a su capilla, para después escuchar la música de la capilla catedralicia, que estuvo situada en el Ochavo, y entonó diferentes villancicos y motetes para terminar con la Salve<sup>54</sup>.

La trayectoria procesional experimenta ciertas modificaciones con el paso de los años e igual pasó con los motivos efímeros, con los efectos vegetales<sup>55</sup>, las

---

52. Es importante diferenciar lo siguiente: mientras que la custodia y otras insignias de devoción eran llevadas por eclesiásticos, los elementos profanos son transportados por personas sin órdenes religiosas.

53. ARCAYOS, fol. 535.

54. ACT. A. C. Actas capitulares 1696-1699, sesión del 7 de mayo de 1698, fol. 230.

55. El uso de elementos vegetales para las fiestas religiosas es una costumbre precristiana, que la Iglesia prohibió como signo de paganismo, pero no pudo erradicar y acabó aceptándola. L. MARTÍNEZ ÁNGEL, «Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización», *Medievalismo* 8 (1998), pp. 19-34.



colgadas, flores, e incluso con los altares. Sobrevivieron las hierbas olorosas y sólo en años puntuales se sustituyeron por arena para evitar los resbalones en un pavimento humedecido por la lluvia<sup>56</sup>. En 1697 se celebró la fiesta el seis de junio y el día anterior los canónigos estaban sumidos en un laberinto de dudas, sobre sí celebrar la procesión en la calle, por encontrarse llena de lodo e intransitable la mayor parte del trayecto, así que optaron por trasladar la ceremonia hasta el domingo de la infraoctava<sup>57</sup>. El trayecto de la comitiva apenas varió desde siglos. Del templo sale por la puerta de Carretones, se encamina por la calle de la Tripería, plaza Mayor, Confitería y Zapatería, llega a la Alcaicería, discurre por el Solarejo la Calcetería, Lencería y desemboca en Zocodover. Continúa por la calle de la Sillería, hasta la iglesia de San Nicolás, avanzaba por la calle donde estuvo el hospital de los mercaderes hasta alcanzar la puerta de la iglesia de san Vicente. Una vez allí se dirigía a la iglesia de los jesuitas, tomaba la calle donde está el convento de Madre de Dios y desembocó enfrente de la capilla de las casas arzobispaes. Bajó por la calle del convento de los trinitarios a la plaza del ayuntamiento y tuerce, pasada la puerta del Perdón, en la esquina de la capilla Mozárabe, para entrar a la catedral por la puerta de los Leones<sup>58</sup>. A su regreso, los sacerdotes corean un cántico e inciensan al Santísimo y lo colocaban en un altar portátil, mientras dos niños recitan unos versos. El preste da por finalizado el oficio con la oración *Deus qui nobis* e imparte la bendición, la cual va acompañada de un prolongado tañido de campanillas y un redoble de campanas.

## LA ESCENIFICACIÓN DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Los especialistas en temas teatrales consideran que los autos fueron obras alegóricas, nacidas en la segunda mitad del siglo XVI, para ser interpretadas en la festividad del Corpus bien en el transcurso de la procesión o ya en el interior de la iglesia<sup>59</sup>. Su contenido se relaciona con el dogma eucarístico, si bien hay temas referidos a asuntos profanos<sup>60</sup>. A finales del siglo XVI, el espectro temático se amplía con vidas de santos, ante las numerosas canonizaciones que efectuó Roma y el deseo de festejar a los santos canonizados y beatificados<sup>61</sup>. Con

---

56. En 1698 vino a la procesión el rey Carlos II y cayó una lluvia tan torrencial que debió suspenderse, aunque hubo un desfile en el interior de la catedral y por la tarde salió la procesión. M. GARCÍA RUIPÉREZ; «Carlos II en Toledo: La procesión del Corpus de 1698». *Programa del Corpus de 1998*, pp. 6-7.

57. ACT. A.C. Sesión del 5 de mayo de 1697, fol. 120.

58. El recorrido de 1698 discurrió así: «salió por la puerta del Perdón, prosiguió por la calle de las casas del deán hasta la Tripería, subió por la plaza Mayor a la Tornería, Barrio Rey a Zocodover, con vuelta por la calle Ancha, Hombre de Palo a la plaza del Ayuntamiento, para entrar por la puerta de Carretones». ACT. Actas capitulares, 1696-1699, sesión del 24 de mayo de 1698.

59. R. ARIAS, *Autos sacramentales*, México, 1977. E. MARBÁN ESCOBAR, *El teatro español medieval y del renacimiento*. Madrid, 1971.

60. J. MILEGO, *El teatro en Toledo en el XVI y XVII*. Toledo, 1909, p. 7.

61. J. M. DE HORNEDO, «Teatro e Iglesia en los siglos XVI y XVII», *Historia de la Iglesia en España*, p. 318.

la renovación del fervor eucarístico promovido por Trento las historias bíblicas continuaron representándose, si bien tomaron un mayor protagonismo los elogios del pan eucarístico y el combate de los vicios y las virtudes<sup>62</sup>. Si la transmisión de la fe era un importante caudal a conservar, no menos sustancial fue mostrar al pueblo el esplendor, la riqueza y grandeza del cabildo catedralicio. Esa visión la transmitió la procesión fundamentalmente, pero también los divertimentos que se celebraban el día de la festividad y al jueves siguiente.

El número de las escenificaciones teatrales durante los siglos XVI y XVII es poco variable y osciló entre cuatro y cinco autos sacramentales, la misma porción de entremeses y una farsa, en cuyos intermedios se representan los entremeses y las danzas. En la fiesta de la octava sólo se escenifican dos autos y un par de entremeses<sup>63</sup>. Todas las farsas están planificadas sobre una dualidad formativa. Uno de los dramas es puesto en escena para los canónigos, mientras que el otro tiene un carácter público, con un elemento de catequización, fondo dogmático y moralizador. El escenario de la primera escenificación es el interior del templo, con una concurrencia escogida formada por eclesiásticos, en un lugar excepcional como es el crucero, entre ambos coros, cuyo fondo es la fachada interior de la puerta del Reloj. Las demás son escenificadas en la calle. Hubo un momento en que parece que las funciones resultan inútiles con el fin perseguido, al desvirtuarse poco a poco su contenido. Al problema se añade una ejecución paralela con ciertos oficios religiosos, lo cual provoca un enorme desconcierto en los que están concurrendo a la función religiosa y los que presencian las representaciones, por el bullicio que levantan estos últimos. En 1577, el canónigo Pedro González de Mendoza ya avisó de los problemas que ocasionaba la dualidad de ceremonias e instó a la suspensión de todas las danzas y farsas que se celebraban en el crucero catedralicio, a fin de conseguir la abstracción de los fieles en los oficios religiosos<sup>64</sup>. También hubo indicaciones concretas sobre el lugar para representar los que se hacían fuera. Se indicó que el escenario quedase situado en la puerta del Perdón, o en la trasera de la capilla mozárabe, o en un espacio muy reducido que se agrandaba con el aprovechamiento de la Lonja, o en la esquina de la Claustro. No hubo, por tanto, un sitio permanente. Fuera de la catedral se levantan dos tablados, ocupado uno por los eclesiásticos y el otro por el cabildo municipal. Aparte de esa localización estática, los cómicos acompañan a la procesión interpretando las obras en paradas significativas, en la calle Zapatería, la Tripería, la plazuela del Solarejo o Zocodover.

Hubo un tiempo en que las mujeres no intervienen en los autos que son representados en interior del templo, posiblemente antes del pontificado de Siliceo. Cuando se discutía la conveniencia de incluirlas, siempre surgió una respuesta renuente: «que los hagan en la calle». A partir de 1589, sin embargo, los canónigos modifican la normativa y justifican su cambio de actitud en el mérito

---

62. F. AGUADO SÁNCHEZ, «El teatro eucarístico español», *Ayer y hoy*, 8 (1949), p. 12.

63. ACT. A. C. Actas capitulares, sesión del 23 de mayo de 1577.

64. ACT. A. C. sesión 1 de junio de 1580. Es conveniente recordar que ante de ser escenificado el auto, los canónigos conocían su tema, los vestidos, máscaras y vieron varias escenas.

interpretativo que poseen las mujeres, mayor que cuando actúan sólo hombres. Las escenificaciones, alegan los eclesiásticos, sin mujeres son frías y distantes, sobre todo si no llevan acompañamiento musical<sup>65</sup>.

Los encargados de efectuar los contratos son los canónigos o su agente general en Madrid y, ocasionalmente, se encomienda esa comisión a una persona particular, como le ocurrió a Esteban Martín que buscó a los comediantes de 1593; eso sí, a cambio de recibir dos ducados<sup>66</sup>. Por parte de los cómicos casi siempre firman las obligaciones los autores, pero no es extraño encontrar que son firmados por su representante o por el director de la compañía. Entre sus obligaciones destaca, como las más importantes, estar la compañía, con varios días de antelación, en Toledo para ensayar la representación<sup>67</sup>. A principios del siglo XVI, el número de comedias de carácter bíblico y de autores anónimos representadas por las calles varía entre siete y nueve. Sólo de manera indicativa conviene apuntar que en el Corpus de 1496 los carros utilizados fueron trece y quince en 1498.

Los títulos son repetidos y, según la frecuencia con que aparecen en los recibos del contador, los más escenificados son: el pecado de Adán y Eva, los Santos Padres, el Juicio Final y la Tentación, la Resurrección, la Piedad, al Presentación, la Ascensión, aparte del auto del Rico Avariento, la Quinta Angustia, el Centurión, el Infierno, la Verónica, el Bautismo, el Sacramento, el Ciego, el Infierno, el rey Nabuc; o algunos más hagiográficos como el dedicado a san Silvestre, santa Catalina, santa Susana, la reina Elena y los basados en el Nuevo Testamento como el de los Reyes Magos, la degollación de san Juan Bautista, los Leprosos o la Mujer Adúltera. La mayor parte de esas representaciones suelen ir acompañadas de un complemento escénico formado por zarabandistas y músicos.

La cifra de personajes que participan en cada escenificación es variable; en unos superan la docena y en otros son la mitad. Por ejemplo, en el auto de la reina Elena interviene una persona, en el papel de reina, tres caballeros, más un músico que tocó una trompeta, y otro un tambor<sup>68</sup>. En el auto del Centurión actúa un soldado romano, un leproso, un hombre que hace de Jesús, otro que representa a un caballito y un paje que canta. Para escenificar el del rey Nabuc –Nabucodonosor–, hay un hombre que hace de rey, un caballero, tres niños que cantan, un tamborino y un tambor; dos indios, cuyo cometido es difícil de cono-

---

65. SAN ROMÁN, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastres*. Toledo, 1935, p. 12, docum. 7 y págs. 13 y 206, documentos 8 y 42.

66. ACT. O. F. 895, fol. 128, año 1593 y Libro de frutos y gasto, 1608-1609, fol. 131.

67. SAN ROMÁN (1935), cuadro, pp. LVI-LVII, donde aparece una relación con las compañías que representan entre 1590-1615.

68. En las escenificaciones es frecuente el acompañamiento de música. J. E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1987, p. 286. A. MARTÍN MARCOS, «El actor en las representaciones barrocas: verosimilitud, gesto y ademán», *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam, Atlanta, 1989, vol. III (Representaciones y fiestas), pp. 764-774.

cer, más dos peones «que daban fuego». El auto de la Tentación lo escenifican un personaje de hizo de Cristo, otro que representó a un beato, un diablo y cuatro ángeles; en total siete personas. Los autos del Emperador, el denominado san Silvestre y el de Constantino, que parecen ser el mismo, cuentan con la presencia de un actor que hizo de emperador, otro del papa Silvestre, seis mujeres con niños, cuatro caballeros, dos pajes, dos cardenales y un número similar de clerizones<sup>69</sup>. Con el devenir de los años descendió el número de autos contratados, hasta el punto que de los nueve primitivos se pasó a seis, después a cinco y, por último, a cuatro.

Las farsas que acompañan a la procesión están complementadas de sonidos estridentes, para sobrecoger al público, cuyas resonancias proceden de los mazazos descargados sobre panderos y tambores. En la introducción del auto cambia la tonalidad y los músicos interpretan melodiosas composiciones con instrumentos de cuerda, como la vihuela de arco. Músicos, como Pedro de Cáceres y Luis de Ribera, son contratados en 1585, o Rodrigo de Ayllón entre 1593 y 1597, a los que acompañaron trompetas, violones, más un cadencioso sonido producido por la valdosa<sup>70</sup>. La utilización de escenografías sencillas completa la función visual; unas llevan fondos negros, o una oquedad elaborada con aros de papel que asemejó la entrada a las entrañas del Averno, donde estaban las almas y los demonios<sup>71</sup>. Otras representan la paz y la quietud, plasmadas en tramoyas con tonalidades azules, las hubo de color verde que figuran praderas, y palomas y pájaros que representan al Espíritu Santo. Hay detalles llamativos, como el que aparece en un contrato que firmo Antonio de Villegas, vecino de Sevilla, el año 1593. Concertó la representación de cinco autos e igual número de entremeses y escenificó dos en la procesión de la mañana, sobre un carro *puesto y aparejado por los señores canónigos*<sup>72</sup>. El significado del término *aparejado* no es otro que el de las escenografías, por lo general muy simple, colocada a lo alto de los carros. ¿Podían referirse a los actores que presuponen Torroja y Rivas, los cuales aparecían de bulto en las farsas? No es posible aclarar todavía ese interrogante, aunque hay un detalle documental de 1610 que corrobora la existencia de figuras inmóviles.

Resultan muy dificultosas de trasladar las carrozas de las farsas. Son necesarios varios hombres para hacerlo con cierta facilidad, a los cuales también pagó el cabildo. Para mover el carro donde iban los actores del auto llamado *el Infierno y la Pasión*, en 1508, hubo que contratar a treinta hombres. La carroza que trasladó la escenificación de *la Resurrección* empleó a veintiséis; veinte

---

69. TORROJA-RIVAS, *Teatro en Toledo...*, p. 132.

70. Un instrumento de cuerda, semejante al violín que detalla E. CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*. Madrid, 1994, 297-299.

71. TORROJA RIVAS, *Teatro en Toledo...*, p. 48. Se ambienta con el ruido de unos cohetes y un fuego fabricado con estopa y carbón.

72. SAN ROMÁN, *Lope de Vega y los cómicos...*, doc. 11, p. 14.

empujaron el de la *degollación de San Juan* y un número semejante movió el de la *Tentación*<sup>73</sup>.

Con toda probabilidad, los autos primitivos son más gestuales que orales. Es debido a las dificultades que las palabras de los comediantes tienen en llegar a la concurrencia, por impedirlo los murmullos de fondo. Todavía en el siglo XVI, al lado del carro iba una persona que, con voz potente, casi a gritos, narraba los acontecimientos para que así el auditorio conociese la trama. Queda constancia documental de la contratación de tres o cuatro poetas, con la misión específica de componer letras, después versificadas, ejecutadas a la par que las farsas<sup>74</sup>. El cabildo catedralicio se mostró bastante exigente con los temas y acepta únicamente los relacionados con la vida de los santos o con los del martirio.

Previamente, los mayordomos conocen la temática y escogen las obras más recatadas, procediendo de la misma manera con las vestimentas y las danzas. Horacio Doria, uno de los canónigos más beligerantes en mantener la pureza de las dramatizaciones, consideró que a veces incorporaban actos ridículos y cantares teatrales, extravagantes, porque exaltaban más al amor profano que el divino<sup>75</sup>. La polémica sobre el decoro continuó hasta después de 1614 y desembocó en el cese de las dramatizaciones. Una de las disensiones más agudas ocurrió el año 1572, cuando un grupo de canónigos impidió celebrar al mismo tiempo los oficios divinos y los espectáculos, alegando su irreverencia hacia las ceremonias litúrgicas<sup>76</sup>. Con las danzas sucede lo mismo y a los ataques se suma, exasperado, Juan de Mariana, residente, a principios del siglo XVII, en el oratorio que los jesuitas tenían en Toledo. Las critica, con dureza, en su *Tratado contra los juegos públicos*, por considerar que eran obscenas<sup>77</sup>. Los canónigos consiguieron, por fin, sacar las representaciones del templo en 1616, decisión que estuvo sustentada en una autorización del Consejo de Castilla<sup>78</sup>. Por aquel entonces, varios regidores sugerían que al no representar el auto del interior catedralicio se hiciera al lado del edificio municipal<sup>79</sup>. Al año siguiente, los canónigos eliminaron también las farsas escenificadas en la procesión y el ayuntamiento, ante la pérdida de la vertiente profana, buscó algunas alternativas al pasatiempo. ¿Qué podemos hacer, se preguntan los regidores para contrarrestar la decisión de los canónigos? ¿Pueden pagar las arcas del concejo su coste y

---

73. ACT, O. F. sig. 330, cuentas de 1509.

74. ACT. O. F. Libro de frutos y gastos, 1607-1608, fol. 127.

75. ACT. AC. 1611-1614, sesión capitular del 4 de junio de 1614. En 1598 se desestimó la representación de un auto y a Gaspar de Porras se le aconseja traiga uno más decente y digno.

76. ACT. AC., sesión del 23-5-1577.

77. Citado por BOOKS (1985), p. 347. J. DE MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid, 1963, p. 413.

78. ACT. AC, 1597-1600, sesión del 19 de mayo de 1598, son prohibidos los entremeses con cantares y tonadas y se suprimen personajes que representen al Papa, la Virgen o la Santísima Trinidad.

79. AMT. Fondo de Provisiones Reales, 30-6-1614 y 27-7-1614.

representar los autos al margen de la procesión? Parece que las propuestas no alcanzaron la mayoría de votos. Aun así, el regidor Juan de Toro instó al deán para que repusiera las escenificaciones, bajo el argumento de que la procesión perdía mucho rango con la ausencia de las escenas histriónicas.

Lo cierto y verdad es que la salida de los elementos profanos incide sobre la categoría festiva y ante la decepción los espectadores buscan diversión en otros lugares. Acuden a las localidades de Ajofrín y Yepes donde perviven con entusiasmo, dramatizando tanto los autos como los bailes<sup>80</sup>. Los regidores no se desaniman e intentan conciliar una alternativa para animar la fiesta. Piensan en una corrida de toros a celebrar en la tarde del miércoles, con la que evitar la salida de los toledanos. El Cabildo, sin embargo, instó al Consejo de Castilla para que suspendiese también los toros; y lo logró. Juan Belluga de Moncada, encargado en la Corte de los negocios que tenía Toledo, mandó un mensaje aconsejando que la ciudad no hiciese novedad, por tener los canónigos asegurada la sentencia del pleito<sup>81</sup>. Estas diferencias entre el ayuntamiento y el cabildo catedralicio produjeron una víctima que fue el autor de comedias Pedro Valdés. El corregidor Zúñiga lo encerró, junto a otros actores de su compañía, el jueves siguiente al Corpus del año 1614, ya preparada la compañía y dispuesta para la representación. Argumentó Zúñiga que la representación a escenificar en la catedral se hiciera también en el ayuntamiento, a lo que se negaron los eclesiásticos<sup>82</sup>.

## LAS DANZAS

En muchos acontecimientos religiosos y profanos del Medievo, música y danzas son compañeros insustituibles. Esa concepción continuó vigente en la Modernidad, sobre todo a la hora de resaltar la solemnidad en eventos como son la entrada de reyes, rogativas o canonizaciones y nacimientos de príncipes<sup>83</sup>. Hay constancia, en ciudades como Sevilla, Córdoba y Toledo, ya en el siglo XIV, de danzantes acompañando a los desfiles del Corpus. Se dibuja la danza como un espectáculo que combina la función aleccionadora con una serie de recursos dinámicos y sugestivos, ciertos pasos, cabriolas y, naturalmente, la vestimenta.

---

80. En Yepes se veneraba la reliquia llamada Santo Dubio. Su tradición la cuentan J. PORRES DE MATEO, H. RODRÍGUEZ DE GRACIA, R. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Descripciones del cardenal Lorenzana. Archivo Diocesano de Toledo*. Toledo, 1986, p. 682.

81. AHMT. Cartas, 10 de junio de 1614. El antagonismo corregidor y canónigos lo motivaron varias circunstancias. El día del Corpus, por la tarde, un toldo del tablado que ocupaban los miembros del ayuntamiento, se rompió, cuando los cómicos estaban representando y consideraron que era un desaire de los eclesiásticos. La respuesta fue irse del lugar que ocupaban al ayuntamiento, ordenando que fuesen allí los comediantes a escenificar.

82. SAN ROMÁN (1935), doc. 375.

83. S. HOROZCO; *Relaciones históricas toledanas*. Toledo, 1981, p. 190. Entre los acompañantes en la entrada de Isabel de Valois en Toledo, menciona las danzas de espadas, la de los gitanos y otra llamada de las ninfas.

De su origen se sabe poco, pero es aceptada una relativa afinidad con las *saturnalias* romanas y tuvieron inferencia en las fiestas de locos escenificadas en el interior de los templos<sup>84</sup>. Los movimientos y giros sirven para expresar un ritual, cuyo complemento es el atuendo personal de vistosas tonalidades. Están arrojados los danzantes con una música de vibrante sonoridad y, cómo no, armónica, producida por instrumentos de aire y de percusión como el tambor, castañuelas y pandereta. Las características de los trajes quedan reflejada en las escrituras de concierto, donde figuran calzas, mangas, zapatos, sayas y otras indumentarias, sin que falten las apariencias o disfraces, así como caretas. En un contrato, establecido el año 1601 entre el gremio de los sastres, roperos, cordoneros y jubeteros, por una parte, y un maestro de danzas llamado Juan Sedeño, se señala el número de bailarines y sus vestidos: cuatro bajo apariencia de turcos, otros cuatro ataviados de españoles, una mujer con atuendos de arábiga y otra adornada a la española<sup>85</sup>.

Desde muy antiguo se mantuvo la costumbre de alternar las danzas y autos. Afirma San Román que su ejecución tiene lugar al concluir los oficios del miércoles, en un espacio cercano al coro. En las vísperas estaban presentes las dos variantes de escenificación. Por su parte, el racionero Juan de Chaves Arcayos también anotó que los bailes son interpretados en la calle. Sus argumentos son asuntos bíblicos o historias alegóricas, en una amalgama sintetizada por la música, palabra, escenificación y el baile; o lo que es igual, la asociación de acción, sonido y disfraces. Ese conjunto le daba a la historia un estado uniforme, un carácter narrativo y ameno, a la vez que exhaló la finalidad educativa que buscaban sus patrocinadores, el cabildo catedralicio, quien ejerció un control sobre los temas y los danzantes, con formas efectivas ya que los bailarines debían ensayar seis días antes en el coro. Si a juicio de los mayordomos alguna persona o vestimenta no es la adecuada, el maestro de danzas acepta cambiarlo.

Una de las danzas escenificada con más frecuencia es la de las espadas<sup>86</sup>. Aparece contratada en el Corpus de los años 1493 y 1510 y sus componentes son seis hombres, con unas espadas de madera, pintadas, y unas figuraciones de caballos, con las que aparentaban una batalla<sup>87</sup>. Se ha dicho que presentaron similitudes con los bailes religiosos de la antigüedad e insisten sus estudio-

---

84. Es una fiesta romana en honor de Saturno, carnavales, donde se jugaba a poner el mundo al revés. Una amplia explicación en L. PETZOLDT, «Fiestas carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa de comienzos de la Edad Moderna». En U. SCHULTZ, *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, 1993, pp. 151-165. J. HEERS, *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, 1988.

85. SAN ROMÁN (1935), doc. 88 y 210. La primera de las danzas pudo ser la conocida bajo el nombre de comendadores de Malta y los turcos. BOOKS (1985), p. 209 relaciona algunos títulos, entre ellos el triunfo de David, Hércules y Julio César; el triunfo de la Cruz; el pequeño rey de Granada y la reina sultana, el triunfo de San Miguel.

86. J. CARO BAROJA, *El estío festivo. Fiestas populares de verano*. Madrid, 1984, pp. 103-109.

87. ACT. OF. 330, fol. 71-75. BOOKS, *The dances of the processuins...*, p. 26, los denomina juegos de invención y relaciona con bailes religiosos hindúes y egipcios. M. VIFOCOS MARINAS, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVI*. León, 1994.

tos en que la primera evidencia sobre un divertimento semejante aparece en el Corpus leonés y, posteriormente, hay referencias en el de Sevilla<sup>88</sup>. Sobre la forma de danzar, Covarrubias escribió: *la danzan en camisa y greguescos de lienzo, con unos tocadores en la cabeza y traen espadas blancas y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas y cuando parece que se la van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas...*<sup>89</sup>.

No es posible explicar con detenimiento cómo fueron la mayor parte de esas coreografías, por la escasez de evidencias documentales. Sirva como ejemplo una danza, la llamada de los salvajes, contratada en 1593, para ver cuál fue su desarrolló escénico: «Entraran primeramente dos salvajes, los cuales van haciendo demostración que huyen de ocho monteros que los siguen. Con los monteros vienen ocho ninfas, las cuales serán ocho niños; éstos se vestirán los vestidos de la obra que les parecieran bien y llevaran en sus cabezas sus cabelleras y encima sus guirnaldas de verduras y, ceñidas al cuerpo, unas cintas de hiedra bien aderezadas». Su acompañamiento musical fue muy simple, al intervenir únicamente un tamborino.

La segunda danza, con toda probabilidad, es la llamada de los vicios y las virtudes. Se representa de la siguiente manera: «Entraran cuatro varones y cuatro mujeres, los cuales serán la *magnanimidad*, acompañada del *recogimiento*, los cuales entrarán delante de todos, con sus insignias en la mano. Tras ellos entra *la silencio y la caridad*, un hombre y una mujer. Luego entrarán *la templanza y la fortaleza*. Tras éstos viene la *prudencia* y la *castidad*; la *prudencia* será un hombre anciano y la *castidad*, va vestida de blanco...»<sup>90</sup>.

Otra danza, también del año 1593, cuyo autor es el boticario Francisco Meñas, denominada *el triunfo de Escipión contra Aníbal*, la forman un grupo de nueve hombres vestidos de romanos, más uno que hizo de Escipión el Africano. El segundo grupo lo componen otros nueve individuos, ataviados de españoles, llevó a un personaje que representaba a Aníbal, más seis ninfas, un pífano, dos tambores y otros dos clarines<sup>91</sup>. Forman el cuadro un total treinta y una persona, más un carro triunfal, sobre él cual iba Escipión, las ninfas y un músico que tocó una viola de arco<sup>92</sup>. En otra descripción de 1604 aparecen enumerados los com-

---

88. Con toda certeza, de un baile semejante procedería la danza de seises que en 1454 actuaba sólo con cantores, J. GESTOSO Y PEREZ, *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla, 1910, p. 93, citado en J. SÁNCHEZ HERRERO, «Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluza durante la Edad Media». *La Religiosidad Popular...*, vol. III, pp. 268-307.

89. S. de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madrid, 1643 (ed. facsímil). Con menor detalle en *D. Quijote de la Mancha* cuando relata las bodas de Camacho.

90. ASENJO BARBIERI (1988), p. 264. En la tercera danza, la de las cuatro virtudes, aparece la modestia, mansedumbre, paciencia y humildad, a la cual llevaban en un trono. Iban cantando loas otras ocho virtudes y respondían los cantores con sonetos y coplas.

91. *Ibidem*, p. 222. Es un instrumento músico militar que se introdujo en España en el siglo XVI, que emite un pitido y se toca por lo regular acompañado de un tambor.

92. La referencia documental en SAN ROMÁN (1935), doc. 13.



ponentes de la danza de los gitanos. Los ejecutantes son ocho mujeres, vestidas con basquiñas de seda, de mangas anchas y volantes en los vestidos, tocadas con plumas y el pelo dispuesto en rodetes. Al conjunto lo acompañaban dos hombres que tocaban las castañetas y sonajas<sup>93</sup>.

Los gremios toledanos debían sacar varias danzas en la procesión y en algún momento no quisieron hacerlo, pero las órdenes de la Chancillería vallisoletana les forzaron a cumplir con la tradición. No tuvieron otro remedio que contratar a los danzantes, pero se valieron de diferentes excusas para cumplir la orden a medias y de forma esporádica. Por ejemplo, los sastres contratan una danza, la llamada de los portugueses, en 1606, integrada por cuatro hombres y dos momos, atalajados con unas ropillas de damasco y una valonas de raso. Los momos son figuras que efectúan mofas o gestos figurados, que son utilizados para divertir en mojigangas y danzas, cuyo nombre procede del dios de la gentilidad, ocupado en censurar o hacer burla a los demás dioses<sup>94</sup>. Parece que el compromiso fue extensivo también para los hortelanos. Tal es así que, en 1615, pactan con el maestro Francisco Pinelo, el sacar la danzas de las espadas, formada por siete danzantes y otro hombre que tocaba una caja. Actuarían en varios momentos de las vísperas, en la procesión de jueves y por la tarde de ese día<sup>95</sup>. Aquel mismo año, Pinelo firmó otro contrato con los tundidores para sacar la danza de *cuentos*, constituida por cuatro bailarinas, muy aderezadas, más cuatro hombres, con librea, y varios instrumentos musicales.

Para la procesión de 1656 estipulan los zapateros una obligación con otro maestro llamado Simón Salcedo, para llevar una danza en la víspera y la procesión. La componen seis muchachas y dos hombres, los denominados guías, adornados con libreas, más uno que tocaba la caja. El contrato no dice su nombre, pero posiblemente fuese la de las gitanillas. Al año siguiente, el gremio de los zapateros, que tenía obligación de sacar una danza el día del Corpus, acordaban hacerla de nuevo con Simón Salcedo y se nombró la de los cascabeles. En ella intervienen ocho hombres, vestidos y adornados en la forma que se acostumbra, dice el documento<sup>96</sup>. Lo cierto y verdad es que llevan unos sayos guardados de armiño, unos zurriones, unos cayados, así como unas monteras a lo zagal, de seda de colores, y dos tamborileros.

Dejó de estar bien documentada la presencia de danzantes en el Corpus a partir de 1614, cuando los autos sacramentales pierden entidad; al menos no reflejan su asistencia las anotaciones que se hicieron en los libros de la Obra y Fábrica. Son tan concisas que impiden conocer el tipo de baile que ejecutan los danzantes. De forma esporádica, el contador anotó los nombres de algunas,

---

93. ACT. O.F. Libro de frutos y gastos, 1603-1604, fol. 146. ARANDA DONCEL, *Las danzas de la fiesta del Corpus de Córdoba...*, p. 177.

94. *Diccionario de autoridades de la lengua castellana*. Madrid, ed. 1979, voz *momo*.

95. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO, Protocolos, 3529, año 1655, fol. 218, escribano Nicolás López de la Cruz.

96. *Ibidem*, fol. 225 y 253.

como la de las gitanillas, interpretada en el Corpus del año 1604<sup>97</sup>; la de los gigantes, para el de 1609, y la de los zapateadores, realizada en el del año 1624. Esta última ya fue ejecutada en la función de la Virgen, agosto del año 1554, por cuatro zapateadores masculinos, más una mujer, un misacanto, el padrino, un tamborino y dos individuos que tañeron las sonajas<sup>98</sup>.

A partir de 1620, el Cabildo concertó pocas danzas, excepto la de los seises, una actuación ya muy perfeccionada que realizan tanto fuera como dentro de la catedral. En las primeras escenificaciones aparecen montados en un carro, al que suben en la calle y les llevan por interior del templo, hasta el lugar donde actuaban<sup>99</sup>. Ocho son los muchachos que componen el grupo, que se ampliaban hasta doce en 1625, de los cuales seis bailaron y dos cantaron composiciones que redactó un poeta. Tienen entre diez y catorce años y los mantiene el maestro de danzas en su casa; eso sí, a costa de los canónigos. Van ricamente adornados, con libreas, zapatos, medias y unas plumas que adornan un gorro con el que se cubren la cabeza. Al igual que los de Sevilla cantan a los compases de música y del canto, hasta concluir sus movimientos en dos filas<sup>100</sup>. La presencia de los seises en las ceremonias es relativamente remota, y ya cantaban antífonas y responsorios en 1596, cuando vino Felipe II a la festividad del Corpus<sup>101</sup>.

Para finalizar, una noticia más. Desde los años veinte de Setecientos, los seises bailaban, cantaban y tocaban las castañetas. Esas condiciones quedan bien anotadas en el contrato que efectúan, en julio de 1656, Pedro López de Inarra, tesorero de la Santa Iglesia, y Jacinto Gómez, maestro de danzas. Además de añadir que los ocho colegiales del Colegio de los Infantes debían saber las: «habilidades anejas y necesarias para la danza o danzas que se hicieren»<sup>102</sup>.

---

97. J. ARANDA DONCEL, «Religiosidad popular cordobesa en el Barroco: La fiesta del Corpus en la villa de Castro del Río durante el siglo XVII», *Beresit*, 1 (1987), pp. 111-127, indica que la danza de las gitanas fue las que más veces se contrató. La formaban ocho mujeres y un hombre que tocaba el tambor.

98. ASENJO BARBIERI (1988), p. 264, doc. 498. En los protocolos hay muchos contratos relativos a las danzas que se realizaban en la función de la Virgen, muchas más que las representadas durante el Corpus.

99. ACT. O. F. Libro de frutos y gastos, 1616-1617, fol. 129.

100. J. MORALEDA Y ESTEBAN, *Los seises de la catedral de Toledo*. Toledo, 191, pp. 14-24.

101. ARCAYOS, fols. 44-44V. Libro de actas capitulares, 1593-96, 12 de junio de 1596.

102. AHPT. Protocolos, 3160, 1655, fol. 531, escribano Rodrigo de Hoz.