



CONCEPCIÓN PEDRERO MUÑOZ  
SANTIAGO RUIZ TORRES  
*Universidad de Salamanca*

# Las danzas del Corpus Christi en Ávila a finales del siglo XVI: fiesta y ritualidad como escaparate de la Contrarreforma

---

El reciente hallazgo de un contrato para la organización de danzas para las fiestas del Corpus Christi en Ávila del año 1579 arroja nuevas e interesantes aportaciones para el estudio de la vertiente histórica de la danza. El primer dato a destacar es la originalidad de varias de las producciones descritas, en donde, sin renunciar a ciertos convencionalismos, se da cabida a elementos inéditos en la festividad eucarística. Hay que subrayar aquí la inclusión de una danza de vivos y muertos con evidentes paralelismos con la danza macabra medieval. El documento descubierto se convertirá igualmente en el *leitmotiv* con que identificar los rasgos más específicos del Corpus abulense a partir de una óptica marcadamente interdisciplinar.

Palabras clave: Ávila, Corpus Christi, danza de muertos, danza de indios, juego de cañas, procesión.

*The recent discovery of a contract relating to the organisation of dances for the feast of Corpus Christi in Ávila from the year 1579 casts new and interesting light on the study of the historical aspect of dance. One of its most striking details is the originality of several of the productions described, wherein, without disregarding certain conventionalities, it accommodates elements unheard-of in the Eucharistic feast. It is worth pointing out the inclusion of a dance of the living and the dead with obvious parallels to the medieval danse macabre. The newly discovered document will also become the leitmotiv with which to identify the most distinctive features of Corpus celebrations in Ávila based on a markedly interdisciplinary perspective.*

*Keywords: Ávila, Corpus Christi, Dance of Death, danza de indios, juego de cañas, procession.*

---

## Introducción

El Corpus Christi se ha erigido históricamente como una de las fiestas religioso-populares más destacadas del calendario cristiano. Su indiscutible realce ha sido objeto de atención en múltiples estudios desde ópticas diversas como la etnografía, la liturgia, la historiografía, la musicología y, cómo no, la danza, al constituir esta uno de sus elementos más idiosincrásicos. Ante semejante estado de las cosas, bien parece que poco o nada nuevo se puede decir de esta singular celebración. Pero nada más lejos de la realidad. Si hay algo que ha caracterizado al Corpus en España es, precisamente, su marcada heterogeneidad. Así, junto a un tronco de figuras e imágenes comunes, fue incorporando otra serie de caracteres ligados a una sensibilidad más local o regional. No era igual su festejo en una villa agrícola que en un gran núcleo urbano, a lo que hay que sumar además las lógicas modificaciones registradas

en la ordenación y percepción de sus elementos con el paso del tiempo<sup>1</sup>. En buena medida, los trabajos existentes sobre el Corpus remiten a una realidad geográfica concreta y aportan abundantes datos de naturaleza descriptiva. Sin negar el interés de los mismos, se echan aún en falta estudios más sistemáticos en donde se analicen de forma crítica los distintos factores que interactúan en la celebración. No huimos aquí de esta vertiente localista, en tanto que nuestra aportación tiene como protagonista a una ciudad determinada, como es Ávila. De hecho, concebimos este trabajo como una contribución, aun limitada, a la hora de completar el conocimiento que se tiene de la fiesta por la geografía española. Lo que sí varía es el método aplicado, el cual supone una apuesta decidida por la interdisciplinariedad. Aspiramos, en suma, a una visión poliédrica en donde converjan no solo la danza y la música, sino también aspectos no menos relevantes como la cultura, el arte, la historiografía, la economía o la sociología. La suma de todas estas variables permitirá apreciar mejor el componente teatral inmanente a la festividad, aspecto que a menudo ha pasado desapercibido; e igualmente se pondrá de relieve cómo esta aparente teatralidad responde con frecuencia a un fin doctrinal ligado a la ideología contrarreformista.

El hilo vertebrador de estas páginas radica en el hallazgo de un contrato por la ejecución de tres danzas para el Corpus del año 1579 en el Archivo Histórico Provincial de Ávila<sup>2</sup>: un juego de cañas fingido, una danza que identificamos como de vivos y muertos y una danza de indios. El interés del documento no reside, desde luego, en su naturaleza, pues son numerosos los asientos por pago de danzas conservados en los archivos españoles; pero sí, como expondremos más adelante, por las características de las danzas allí descritas. Nos referimos muy en particular a la danza de vivos y muertos, una aportación novedosa a los habituales cuadros coreográficos del Corpus. Es importante señalar que alrededor de estos años es cuando la danza en el Corpus abulense asiste a sus cotas de mayor esplendor en cuanto a originalidad y brillantez de las propuestas<sup>3</sup>.

### Marco contextual

Fuera del ámbito de la danza, la datación del documento de pago en el último cuarto del siglo XVI presenta otros indudables alicientes. Por esos años Ávila mantiene aún buena parte de la prosperidad económica de la que ha disfrutado desde mediados de la centuria anterior. El nivel cultural

<sup>1</sup> Julio Caro Baroja: *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 55-56.

<sup>2</sup> Ávila, Archivo Histórico Provincial, *Protocolos notariales (Diego de Vega)*, nº 439, 1579, ff. 203r-204v; documento transcrito parcialmente en el anexo.

<sup>3</sup> José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Diputación Provincial de Ávila, 1997, p. 91.

de la ciudad es aceptablemente bueno, no escaseando el número de lectores entre las clases medias y altas<sup>4</sup>. Por si fuera poco, Salamanca y su universidad estaban cerca, haciendo continuo el flujo de estudiantes abulenses hacia sus aulas<sup>5</sup>. Fruto de las coordinadas comentadas, Ávila ve florecer a la más importante hornada de escritores y músicos de su historia. Entre los primeros sobresalen San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, máximos exponentes de la literatura mística española. En cuanto a los músicos, son referencias obligadas los polifonistas Tomás Luis de Victoria y Sebastián de Vivanco, este último además maestro de capilla de la catedral abulense entre 1587 y 1602. Aun no siendo naturales de Ávila, es destacable el paso por la ciudad del polifonista Juan Navarro, que estuvo al frente del magisterio de capilla catedralicio entre 1564 y 1566, así como del organista Antonio de Cabezón, con casa entre 1535 y 1570<sup>6</sup>. Para la segunda mitad del siglo XVI la capilla de música de la catedral está además completamente consolidada y mantiene un número ascendente de músicos<sup>7</sup>. Igualmente reseñable es la actividad artística emprendida por el Cabildo abulense, pudiéndose destacar la custodia procesional en plata repujada de Juan de Arfe, convertida en uno de los símbolos distintivos del Corpus local<sup>8</sup>.

Un episodio fundamental a considerar también en este periodo es el impulso que recibe la fiesta del Corpus de la mano de los padres conciliares en Trento. En sesión celebrada el 11 de octubre de 1555 se declara la conveniencia de festejar el Santísimo Sacramento con procesiones por las calles y lugares públicos<sup>9</sup>. Lo que en principio era una medida destinada a proclamar el triunfo de la Verdad sobre la herejía protestante<sup>10</sup>, derivaría a la postre en una potenciación del aparato festivo y ornamental<sup>11</sup>. Música y danza adquirieron un relieve inusitado pues, en el sentir popular, representaban un espejo desde el que proyectar el regocijo público. El Corpus se

<sup>4</sup> Serafín de Tapia Sánchez: "Nivel de alfabetización en una ciudad castellana del siglo XVI. Sectores sociales y grupos étnicos en Ávila", *Studia Historica. Historia Moderna*, 6, 1988, pp. 481-502.

<sup>5</sup> José Manuel Sánchez Caro: "Humanismo y religiosidad en Ávila", *Historia de Ávila V. Edad Moderna (Siglos XVI-XVIII, 1ª parte)*, G. M. García (coord.), Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Fundación Caja de Ávila, 2013, p. 679.

<sup>6</sup> Alfonso de Vicente: "Ávila", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. 1, Madrid, SGAE, 1999, p. 885.

<sup>7</sup> Ana María Sabe Andreu: *La capilla de música de la Catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*, Ávila, Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba, 2012, pp. 77 y 120.

<sup>8</sup> Carlos Javier Ayuso Mañoso: "La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)", *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, F.J. Campos y Fernández de Sevilla (coords.), vol. 2, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2003, pp. 803-838.

<sup>9</sup> Juan Tejada y Ramiro: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia española*, parte II, IV, Madrid, Pedro Montero, 1853, pp. 137b-138a.

<sup>10</sup> María Antonia Virgili Blanquet: "Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi", *Cuadernos de Arte*, 26, Universidad de Granada, 1995, p. 16.

<sup>11</sup> Francis George Very: *The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric Study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962, p. 23.

convierte así en la celebración religioso-popular paradigmática, un modelo referencial para el resto de festividades, situación que mantendría hasta el siglo XVIII<sup>12</sup>.

No es mucha la bibliografía disponible sobre las danzas del Corpus en Ávila; de hecho, en buena medida esta se reduce al estudio de Bernaldo de Quirós sobre el teatro musical en Ávila<sup>13</sup> y la monografía de Sabe Andreu sobre la capilla de música de la catedral abulense<sup>14</sup>. Desconocemos en qué momento empezó a observarse la fiesta en Ávila y, lo que es más importante, cuándo se instauró la costumbre de hacer la procesión, por ser este el marco donde se insertaban las danzas. Es presumible que tanto una como la otra se consolidaran en el siglo XV en base a varias evidencias. Hay que notar, en primer lugar, que aunque Urbano IV no alude estrictamente a una procesión en la bula fundacional del Corpus (bula *Transiturus*, 8 de septiembre de 1264), ya para comienzos del siglo XIV esta es considerada el medio más apropiado con que solemnizar la festividad eucarística<sup>15</sup>. Alrededor de esos años se introduce la fiesta y procesión en la Península Ibérica, conociendo su celebración más temprana en las principales ciudades del reino de Aragón, y extendiéndose poco después por Castilla. Si se considera que Toledo saca procesión para 1338<sup>16</sup>, cabe presumir que por esos años se implantara también en Ávila. Ya en el siglo XV es posible que se ejecutaran danzas acompañando al Santísimo; primero, porque en dicha centuria aumenta el número de conjuntos vocales e instrumentales que toman parte en el cortejo procesional<sup>17</sup>; y segundo, porque existe entonces constancia en Ávila de la realización de danzas en grandes solemnidades civiles; nos referimos, en concreto, a la proclamación de la princesa Isabel como reina de Castilla en 1474<sup>18</sup>. Con todo, se impone adoptar una postura cauta

<sup>12</sup> Javier Portús Pérez: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Biblioteca Básica Madrileña, 6, Madrid, Comunidad, 1993, p. 34.

<sup>13</sup> J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades...*

<sup>14</sup> A. M. Sabe Andreu: *La capilla de música...*

<sup>15</sup> Miri Rubin: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 243.

<sup>16</sup> Un inventario de la catedral datado en ese año da noticia de una custodia en plata con tabernáculo y cruzeta para el Corpus Christi; Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, Carpeta 7217/2; tomado de Luis Pérez de Guzmán (Marqués de Morbecq): "Un inventario del siglo XIV de la Catedral de Toledo (La Biblia de San Luis)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 89, 1926, p. 402. Las características reseñadas en el apunte documental llevan a González Ruiz a deducir que dicha custodia fue utilizada en la procesión eucarística; Ramón González Ruiz: "El Corpus de Toledo en los siglos XIV y XV", *Memoria Ecclesiae*, 20, 2002, p. 225. No obstante, la primera mención explícita de la procesión en Toledo no la verificamos hasta 1372; *ibid.*, p. 227; véase también Fernando Martínez Gil: *El Corpus Christi y el ciclo festivo de la Catedral de Toledo* (Biblioteca Añil), Toledo, Almud, 2014, p. 143.

<sup>17</sup> Maricarmen Gómez Muntané: *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 99.

<sup>18</sup> A. de Vicente: "Ávila", p. 884.

al respecto, por cuanto no poseemos evidencias documentales que prueben tal extremo.

Las primeras noticias del Corpus abulense se remontan a comienzos del siglo XVI. En 1518 un registro documental explicita la utilización de órganos portátiles en su procesión, indicándose que no se presten fuera so riesgo de que se estropeen<sup>19</sup>. Sólo unos pocos años después, en 1520, encontramos la primera alusión a la participación de trompetas en el Corpus<sup>20</sup>. Hasta 1536 no localizamos ninguna referencia a la ejecución de danzas, momento en que el Cabildo abona ocho reales a Francisco de Ávila por proveer uno de estos entretenimientos<sup>21</sup>. Todo apunta a que las danzas lograron una pronta popularidad, pues solo dos años después, en 1538, el Cabildo sufraga los gastos de seis representaciones; entre ellas una danza de espadas, otra de la Cuba y una danza de judíos<sup>22</sup>. Mediada la centuria, el Corpus se muestra ya completamente consolidado en Ávila, momento en que incorpora la tarasca, los gigantes o la representación de comedias y autos sacramentales<sup>23</sup>.

Llegados a este punto, cabría preguntarse por las razones históricas que propiciaron esta íntima asociación de la danza con el Corpus Christi. Notemos, sobre este particular, que la festividad nació como una solemnidad litúrgica y, como tal, no admitiría en origen espectáculos profanos. Su presencia a posteriori es fruto de una progresiva infiltración de elementos populares y folklóricos cuya raíz primera podemos remontar a los rituales paganos<sup>24</sup>. El mismo Urbano IV, en la mencionada bula *Transiturus*, parece preludiar este cambio de orientación. En uno de los apartados el pontífice anima a que tanto los clérigos como el pueblo concurren gozosos a esta celebración y se ejerciten en alabanzas y cantares al Señor, de modo que “cante la fe, dé saltos de placer la esperanza, regocíjese el santo Amor”; expresiones que de algún modo impelen a la ejecución de música y danzas<sup>25</sup>. No debemos pasar por alto, a este propósito, que la danza ha constituido históricamente uno de los vehículos fundamentales con que comunicarse colectivamente con la divinidad y, según el caso, tributar el merecido respeto<sup>26</sup>. Lo que es interesante subrayar en este punto son las connotaciones

<sup>19</sup> Ávila, Archivo de la Catedral, *Registro manual de mí, Diego de Dueñas*, nº 2, 1518-1519, f. 60v.

<sup>20</sup> *Ibid.*, *Cuentas de fábrica*, nº 1, 1520, f. 14v.

<sup>21</sup> *Ibid.*, *Cuentas de fábrica*, nº 10, 1536, f. 23r. Sabe Andreu remonta erróneamente la participación de danzantes en las fiestas del Corpus a 1521; A. M. Sabe Andreu: *La capilla de música...*, p. 133. En realidad, en el asiento documental sobre el que basa su argumentación pone literalmente “lanpas”, lo que hay que interpretar como una contracción de lámparas.

<sup>22</sup> Ávila, Archivo de la Catedral, *Cuentas de fábrica*, nº 12, 1538, sin foliar.

<sup>23</sup> A. M. Sabe Andreu: *La capilla de música...*, p. 133.

<sup>24</sup> F. G. Very: *The Spanish Corpus...*, pp. 6-8.

<sup>25</sup> M. A. Virgili Blanquet: “Danza y teatro...”, p. 16.

<sup>26</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, pp. 185-186.

sociales que se traslucen de este realce del aparato más teatral del Corpus. Con ello se lograba no solo popularizar el dogma del Santísimo Sacramento entre el pueblo, sino también perpetuar la ideología de poder vigente. Para una fiesta convertida a la sazón en una de las manifestaciones más “públicas” del año, guardaba toda importancia que las clases sociales privilegiadas ocuparan un puesto próximo al Santísimo. Varias de las producciones dancísticas del Corpus presentaban además un carácter marcadamente narrativo, lo que las dotaba de una cierta efectividad didáctica a la hora de transmitir los misterios cristianos. De todos modos, tampoco conviene exagerar este valor moralizante. Vicente Espinel, en su célebre novela *Vida de Marcos de Obregón*, defiende la conveniencia de formarse con libros que lleven doctrina y gusto, pues “no ha de ser todo danzas de espadas, que después de hechas no queda fruto ni memoria de cosa que se pegue al alma”<sup>27</sup>.

La importancia de las danzas en el Corpus llegó a tal punto de no concebirse la fiesta sin su presencia. Si bien no es menos cierto que, de su ejercicio continuado, se generaron abusos, a menudo motivados por la infiltración de elementos profanos. De forma regular estas malas prácticas fueron censuradas por el clero y los moralistas, logrando incluso en ocasiones la exclusión temporal de las danzas. En lo que respecta a Ávila, a lo largo del siglo XVI hay constancia de su prohibición en dos momentos: en 1539<sup>28</sup> y en 1542<sup>29</sup>, sin que en ambos casos se aduzcan los motivos. Con todo, tal como menciona Virgili Blanquet, la danza nunca fue criticada ni corregida abiertamente en sí misma, sino por las formas irreverentes con lo sagrado adoptadas según el tiempo<sup>30</sup>. De hecho, para evitar tales abusos muchas veces bastó con examinar las producciones antes de ser representadas. Es más, al objeto de justificar su licitud, fue opinión extendida relacionar las danzas del Corpus con la danza que efectuó David delante del Arca de la Nueva Alianza; explicación desprovista de todo fundamento pero que a muchos contentaba<sup>31</sup>.

### Análisis documental

Tal como comentábamos anteriormente, el contrato deja constancia de la realización de tres danzas: un juego de cañas, una danza que identificamos como de vivos y muertos, y una danza de indios. Antes de proceder a su análisis, nos detendremos en otra serie de informaciones contenidas en el

<sup>27</sup> J. Caro Baroja: *El estío festivo...*, p. 105.

<sup>28</sup> A. M. Sabe Andreu: *La capilla de música...*, p. 133.

<sup>29</sup> Maruquí Ayúcar: “Anecdotario abulense. La silla del Corpus”, *El Diario de Ávila*, 5-VI-1985, p. 2.

<sup>30</sup> M. A. Virgili Blanquet: “Danza y teatro...”, p. 16.

<sup>31</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, p. 186.

asiento al objeto de entender mejor los mecanismos de contratación de este tipo de espectáculos, y en lo posible, identificar los rasgos específicos del Corpus abulense. Apuntemos, en primer lugar, que el recibo refiere un número sensiblemente inferior de danzas a lo que es costumbre en Ávila: tan solo tres, cuando lo normal es que se programen al menos cuatro<sup>32</sup>. De esas tres danzas, las dos últimas –recordemos, la danza de vivos y muertos, y la danza de indios– corren por cuenta del Ayuntamiento. Del juego de cañas no se especifica nada, por lo que cabe presumir que su propuesta no fue aceptada, o bien que sus costos fueron sufragados por el Cabildo, la otra parte interviniente en la organización de la fiesta eucarística en Ávila<sup>33</sup>. Tampoco hay que descartar que se encargaran más danzas a un proveedor distinto, circunstancia que no podemos probar dada la pérdida de las cuentas de fábrica de la catedral entre 1560 y 1587, así como la inexistencia de otros contratos de similar naturaleza en la documentación municipal del año 1579. Esta acción, coordinada entre Ayuntamiento y Cabildo, no es sin embargo la norma habitual en otras ciudades españolas. Así, en Toledo fue costumbre que el Cabildo se hiciera cargo de todos sus gastos<sup>34</sup>; justo lo contrario que en Madrid<sup>35</sup> y Segovia<sup>36</sup>, recayendo aquí enteramente la competencia sobre el Ayuntamiento.

En nombre del Ayuntamiento abulense actúa el regidor Vergara, que es, a la postre, el que tasa la ejecución de las antedichas dos danzas por un montante total de 500 reales: 300 a abonar antes de la fiesta y los 200 restantes a su conclusión. Este primer pago se destina a hacer frente a los gastos de vestuario y accesorios, en tanto que el segundo persigue gratificar a los danzantes por actuar en los festejos del día y su octavario; sobre este último pago, en el contrato se especifica que los susodichos 200 reales habrán de dividirse en ocho partes, cifra concordante con el número de intervinientes en ambas danzas. A libertad de Vergara queda también el poder dar otros tres ducados de gracia si la actuación satisface a la ciudad. Tales cifras entran en consonancia con la media de 30 ducados (unos 330 reales)

<sup>32</sup> José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo: “Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, 2006, p. 27, <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6124/5857> (última consulta: 19-VI-2015).

<sup>33</sup> *Id.*: *Teatro y actividades...*, p. 81.

<sup>34</sup> François Reynaud: “Contribution à l’étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l’Assomption à Tolède aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 1974, p. 135. Debemos además ser conscientes de que, aparte del Ayuntamiento y el Cabildo, comunidades religiosas, parroquias, cofradías y gremios organizaban sus propias ceremonias particulares para el Corpus, con presencia también de la danza. Es ilustrativo al respecto lo que sucede en Sevilla alrededor de estos años; Jean Sentaurens: *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen Age à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 229-261.

<sup>35</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, p. 188.

<sup>36</sup> Juan Luis Flecniakoska: “Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636). Documentos inéditos”, *Estudios Segovianos*, VIII, 22-23, 1956, p. 141.

remunerados por danza en Ávila para comienzos del siglo XVII<sup>37</sup>, pero quedan lejos de las cantidades percibidas en época coetánea en las principales ciudades españolas. Ese mismo año de 1579, fecha –recordemos– del contrato abulense, en Madrid se abonan 150 ducados (unos 1.650 reales) por una danza de profetas y otros 130 ducados (unos 1.430 reales) por otra danza de zagales<sup>38</sup>. Solo unos pocos años antes, en 1570, la Junta del Corpus de Sevilla se compromete a pagar nada menos que 2.250 ducados (unos 24.750 reales) por una danza de espadas<sup>39</sup>. Curiosamente, en 1553 el Cabildo de Toledo retribuye 3.750 maravedíes (poco más de 110 reales) también por una danza de espadas<sup>40</sup>. Cuantías más similares a las de Ávila las hallamos en Córdoba, en donde por término medio una buena danza viene a costar de 40 a 50 ducados<sup>41</sup>. Estas significativas discrepancias en las cantidades percibidas por igual concepto son sin duda desconcertantes y han de mover a un análisis más minucioso, trabajo aún pendiente. Lo que hay que dejar claro es que el montante destinado a sufragar danzas resulta poco relevante en el balance global de gastos del Corpus. Para que nos hagamos una idea, por la representación de autos sacramentales el Cabildo abulense pagó 53.550 maravedíes (unos 1.575 reales) en 1588, y es solo la mitad del total, ya que la otra mitad la costeó el Ayuntamiento<sup>42</sup>.

En el documento se especifica también que los referidos 500 reales habrán de darse a Hernán Rodríguez; más adelante, en una cláusula del propio Hernán, se indica que su profesión es la de sastre y que para el cumplimiento del contrato cuenta con la colaboración de su hijo Juan de Villatoro, igualmente sastre<sup>43</sup>. A su vez, en el contrato se informa que ambos

<sup>37</sup> J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades...*, p. 91.

<sup>38</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, p. 295.

<sup>39</sup> F. G. Very: *The Spanish Corpus...*, p. 15. Albergamos serias dudas acerca de la veracidad del dato visto su elevada cuantía. Es presumible, en este sentido, que el autor haya interpretado ducados por reales. Sentaurens afirma que entre 1560 y 1600 los responsables de sacar la danza de espadas en el Corpus sevillano recibieron salarios en torno a 10 y 18 ducados (unos 110 y 198 reales respectivamente); J. Sentaurens: *Séville et le théâtre...*, p. 762. En 1607 se abonan 700 reales por dicha danza, cifra que, aun suponiendo un incremento sustancial respecto a los precios antes citados, queda muy lejos todavía de la apuntada por Very; Lynn Matluck Brooks: *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 250 y 252.

<sup>40</sup> F. Reynaud: "Contribution à l'étude...", p. 150.

<sup>41</sup> Juan Aranda Doncel: "Las danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLVII, 98, 1978, p. 185.

<sup>42</sup> Ávila, Archivo de la Catedral, *Cuentas de fábrica*, nº 34, año 1588 y siguientes, f. 7r.

<sup>43</sup> La falta de correlación en los apellidos sugiere a simple vista que este Juan fuera hijo de otro sastre llamado también Juan de Villatoro. A tal efecto, las cuentas de fábrica de la catedral abulense del año 1542 reflejan un descargo en favor de un maestro llamado Juan de Toro por sacar una danza para las fiestas de ese año; Ávila, Archivo de la Catedral, *Cuentas de fábrica*, nº 16, 1542, sin foliar. Es bastante plausible, con todo, que este Juan de Villatoro fuera hijo biológico de Hernán, pues por esa época había absoluta libertad a la hora de tomar apellido; Jaime de Salazar y Acha: *Génesis y evolución histórica del apellido en España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991, p. 31.

son vecinos de Ávila, procedencia habitual de la mayoría de los maestros de danza del Corpus abulense<sup>44</sup>. Semejante circunstancia no se verifica por igual en los danzantes, los cuales podían ser oriundos de la ciudad o venir de fuera, sobre todo de Toledo<sup>45</sup>. Queda patente asimismo la raigambre popular que adquirieron las danzas del Corpus en Ávila, por cuanto que sus responsables son aficionados que desempeñan oficios de naturaleza artesanal. Nada tienen que ver estos maestros con los que encontramos en las cortes y escuelas de danza contemporáneas. Allí lo acostumbrado, de hecho, es que el cargo lo ejerzan sujetos altamente cualificados<sup>46</sup>. Vale la pena señalar, igualmente, que Hernán Rodríguez organizó más espectáculos de danza para el Corpus abulense. Un registro de fábrica de la catedral, fechado en 1538, lo sitúa ya beneficiario de la suma de 25 reales por sacar una danza para los festejos de ese año<sup>47</sup>. En años sucesivos volvemos a localizar nuevas referencias de Hernán junto a otros muchos profesionales<sup>48</sup>. Este elevado plantel de maestros resulta cuanto menos llamativo, pues lo usual es que la responsabilidad de este tipo de entretenimientos recaiga en un número reducido de personas; circunstancia verificada, por ejemplo, en Madrid<sup>49</sup>.

En cuanto a contenido, el contrato de pago apenas ofrece información sobre aspectos propiamente musicales o coreográficos; de hecho, los datos proporcionados inciden sobre todo en descripciones del vestuario y demás aderezos ornamentales. Esta parcialidad a nivel informativo no es algo que sorprenda especialmente, pues la norma en esta clase de documentos es que se haga hincapié en aquellos aspectos que comportan mayores gastos. Los trajes eran sin duda muy costosos, lo que no quita que supusieran entonces un gasto irrenunciable. Al objeto de rendir homenaje a Cristo sacramentado era condición indispensable que los danzantes fueran bien ataviados, a poder ser con ropas nuevas.

Las alusiones a instrumentos musicales se limitan únicamente a la primera de las danzas, el juego de cañas, en donde se señala la intervención de trompetas, atabales y cascabeles. Por descontado, la omisión de referencias a instrumentos en el resto de danzas no implica que no incorporaran música. A tal efecto, fue costumbre en el Corpus abulense que estos espectáculos

<sup>44</sup> J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades...*, p. 98.

<sup>45</sup> A. de Vicente: "Ávila", p. 885.

<sup>46</sup> Concepción Pedrero Muñoz: *Danza histórica. Estudio de danzas y pasos para Educación Artística*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2012, pp. 18-24.

<sup>47</sup> Ávila, Archivo de la Catedral, *Cuentas de fábrica*, n° 12, 1538, sin foliar.

<sup>48</sup> *Ibid.*, n° 14, 1540, p. 31; n° 16, 1542, sin foliar; n° 23, 1549, sin foliar; n° 24, 1550, sin foliar; n° 25, 1551, sin foliar; n° 26, 1552, sin foliar; n° 27, 1553, sin foliar; n° 28, 1554, sin foliar; n° 29, 1555, sin foliar; n° 30, 1556, sin foliar; n° 32, 1558, f. 17v; y n° 33, 1559, sin foliar.

<sup>49</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, p. 192.

fueran acompañados por tamborileros<sup>50</sup> y, más excepcionalmente, por músicos y zapateadores<sup>51</sup>. Los mismos danzantes solían portar a menudo sencillos objetos sonoros como castañuelas y sonajas, además de los mencionados cascabeles. En última instancia, el número y tipo de instrumentos lo determinaban el género de danza y la propia competencia de los danzantes<sup>52</sup>.

Las reseñas a vestidos y accesorios, como comentábamos, es bastante abundante. Entre estas, hay elementos comunes a más de una danza, como bastones (danza de vivos y muertos, y danza de indios), escudos (juego de cañas –referido como adarga–, y también en la danza de indios), borcués (juego de cañas y danza de indios –aquí denominados botilla–), libreas (juego de cañas y danza de vivos y muertos) y el tafetán (juego de cañas y danza de indios), único género de tela especificado en el contrato. El hecho de ser reseñados no aporta ninguna novedad, pues son aderezos bastante habituales en las danzas del Corpus de la época. Testimonian en sí la fidelidad a una tradición heredada, pero también en cierto modo dejan entrever cuánto de convencional tenían estos espectáculos. Otros elementos del vestuario actúan como signo identificador del personaje, como las ajorcas y zarcillos en la danza de indios; e incluso ayudan a delimitar el género de danza a interpretar, caso de las lanzas para el juego de cañas. Lo que es más interesante señalar son las alusiones a la novedad que entrañan las danzas propuestas. Sobre el juego de cañas se afirma que “sera cosa muy nueva y que paracera muy bien”, mientras que para la danza de vivos y muertos se apunta que el vestuario y puesta de escena “en otra parte no se abran bisto”<sup>53</sup>. Detrás de estos comentarios se esconde una evidente intencionalidad no solo por conseguir la aprobación de las danzas, sino también por que estas sean adecuadamente retribuidas. Debemos considerar aquí que la suma desembolsada estaba en proporción directa con la originalidad de las producciones y la cantidad y calidad de los accesorios demandados para su ejecución.

El número de personas que intervienen en las danzas reseñadas en el contrato oscila entre los dieciséis para el juego de cañas y los ocho de las dos danzas restantes. Tales cifras encajan bastante bien con la horquilla habitual en el Corpus abulense, comprendida entre los seis y catorce

---

<sup>50</sup> El tamboril fue un instrumento muy asiduo en las danzas del Corpus, sobre todo en las de cascabel. Su nítida sonoridad y precisión rítmica contribuían a que los bailarines se movieran de forma conjuntada; María Asunción Flórez Asensio: “*Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año* (Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII)”, *Revista de Musicología*, XXXII, 2, 2009, pp. 472 y 477.

<sup>51</sup> J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades...*, p. 92. Acerca de los zapateadores véase M<sup>a</sup> A. Flórez Asensio: “*Memoria de las danzas...*”, pp. 471 y 474.

<sup>52</sup> F. Reynaud: “*Contribution à l'étude...*”, p. 153.

<sup>53</sup> Ávila, Archivo Histórico Provincial, *Protocolos notariales* (Diego de Vega), n<sup>o</sup> 439, 1579, f. 203r.

ejecutantes<sup>54</sup>. El significativo repunte en el número de danzantes para el juego de cañas sugiere una posible conexión con la danza de espadas, donde podían alcanzarse picos de dieciséis o dieciocho participantes<sup>55</sup>.

### Las danzas

Las danzas del Corpus suponen en sí un vivo cuadro alegórico, en donde los danzarines, en el papel de pueblo, rinden homenaje a Cristo sacramentado. El mensaje proclamado debía ser claro en las formas y efectivo en su contenido, en tanto se buscaba el aleccionamiento del pueblo en materia religiosa. Por tal razón las danzas tenían que ser “lícitas y honestas”<sup>56</sup> para así infundir sentimientos nobles que movieran a dar gracias a Dios por los beneficios recibidos.

En el documento investigado no se identifica con claridad la tipología a la que pertenecen las danzas, salvo en la de indios. A pesar de ello, por las características apuntadas, todas han de adscribirse a las taxonomías habituales: danzas de sarao o cuentas y danzas de cascabel. Las de cuentas eran de carácter cortesano, ceremonial y mesurado, y sus intérpretes iban lujosamente vestidos. Las de cascabel eran más populares y se danzaban al son de instrumentos como la dulzaina y el tamboril. A diferencia de las danzas de sarao, las de cascabel tenían un importante componente narrativo<sup>57</sup>. También se las llamaba de cascabel por las sartas de cascabeles que los danzantes a menudo portaban, según el caso, prendidos en los jarretes y trajes o en los tobillos y brazos para producir sonido cuando bailaban. Pueden ser designadas de acuerdo con la procedencia de los danzantes (danza de valencianos, canarios, etc.) o por su extracción social (judíos, indios, negros, etc.); incluso son denominadas también danzas dramatizadas o de invención siguiendo la clasificación de Shergold y Varey<sup>58</sup>, al disponer de título, argumento (pero no de texto) y personajes. Con los datos disponibles, creemos forzado relacionar nuestras tres danzas con una de estas dos grandes categorías. Como se verá a continuación, en ellas confluyen elementos muy heterogéneos que dificultan su clasificación precisa.

El contrato comienza describiendo el juego de cañas fingido, el cual como mencionábamos ha de ser ejecutado por dieciséis danzarines, a saber, doce tomando parte en el juego y los cuatro restantes músicos. Este complejo entramado de carácter lúdico nos hace dudar de la intención del maestro de danza, pues no queda claro si tiene en mente una danza, un juego o ambas cosas.

<sup>54</sup> J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: *Teatro y actividades...*, p. 92.

<sup>55</sup> M. A. Virgili Blanquet: “Danza y teatro...”, p. 17.

<sup>56</sup> Simón de la Rosa y López: *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Imp. F. de P. Díaz, 1904, p. 165.

<sup>57</sup> J. Portús Pérez: *La antigua procesión...*, p. 190.

<sup>58</sup> Tomada de J. A. Bernaldo de Quirós Mateo: “Ávila...”, p. 27.

Los juegos de cañas, según Caro<sup>59</sup>, Mariana<sup>60</sup> y el *Diccionario de Autoridades*<sup>61</sup>, tienen un origen morisco. Semejante temática posee una indudable importancia en Ávila, dado que históricamente ha sido punto de encuentro entre las culturas cristiana, judía y musulmana<sup>62</sup>. Caro afirma que los juegos de cañas suponen una evolución de los torneos, consistente en una carrera entre varias cuadrillas de jinetes que se hostigaban unos a otros con lanzas, entendiéndose aquí por cañas<sup>63</sup>. El caballero más hábil era el que conseguía librarse de los golpes y, a su vez, golpear a los contrarios, teniendo cuidado que no cayeran las lanzas sobre los balcones y ventanas donde las damas miraban el juego. Existían dos tipos de cañas, unas cortas llamadas bohordos, provistas de contrapesos de yeso o arena, y otras largas y ligeras que eran arrojadas con fuerza. Los bohordos debían tener seis palmos de largo y ser lisos y enhiestos. Era necesario asimismo que fueran rígidos en su mitad superior y flexibles en la inferior, para poder doblarse sobre la grupa del caballo. En relación a los juegos de cañas, es interesante la descripción contenida en el *Diccionario de Autoridades*:

Juego o fiesta de acaballo, que introduxeron en España los Moros, el qual se suele executar por la Nobleza en ocasiones de alguna celebridad. Fórmase de diferentes cuadrillas, que ordinariamente son ocho, y cada una consta de quatro, seis o ocho Caballeros, segun la capacidad de la plaza. Los Caballeros ván montados en sillas de gineta, y cada cuadrilla del color que le ha tocado por suerte. En el brazo izquierdo llevan los Caballeros una adarga con la divisa y mote que elige la cuadrilla, y en el derecho una manga costosamente bordada, la qual se llama Sarracena, y la del brazo izquierdo es ajustada, porque con la adarga no se vé. El juego se executa dividiéndose las ocho quadrillas, quatro de una parte y quatro de otra, y empiezan [...]. Algunas veces se hace vestidos la mitad de los Caballeros a la Morisca y la otra mitad a la Castellana, y entonces se llama esta fiesta Moros y Christianos<sup>64</sup>.

Si interpretamos el juego de cañas como danza, esta se asemejaría a las danzas de matachines o bufones, armas, torneos y espadas. En opinión de Capmany, la danza de matachín era un baile de asalto de armas, acompañado de música muy semejante a nuestro juego de cañas<sup>65</sup>.

<sup>59</sup> Rodrigo Caro: *Días geniales o lúdicos*, ed. con estudio preliminar y notas de J.-P. Etievre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 58-59.

<sup>60</sup> Juan de Mariana: "Tratado contra los juegos públicos", *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, 31, Madrid, Atlas, 1950, p. 414.

<sup>61</sup> Véase "Caña", *Diccionario de Autoridades*, tomo II, 1729.

<sup>62</sup> Serafín de Tapia Sánchez: "Las huellas y el legado de las tres culturas religiosas en Ávila", *Anuario de Estudios Místicos*, 2, 2005, pp. 41-62.

<sup>63</sup> R. Caro: *Días geniales...*, pp. 74-76.

<sup>64</sup> "Caña", *Diccionario de Autoridades*.

<sup>65</sup> Aurelio Capmany: "El baile y la danza", *Folklore y costumbres de España*, F. Carreras y Candi (dir.), vol. 2, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, p. 413.

En Roxo de Flores hallamos dos danzas que guardan también ciertas similitudes al juego de cañas; estas son la danza de armada y el torneo<sup>66</sup>. En la primera los danzantes iban provistos de pequeñas corazas, cascabeles en las piernas, espadas, venablo y broquel en las manos; en tanto que el torneo se ejecutaba a imitación de las justas, llevando varas en lugar de lanzas.

El juego de cañas no hacía uso de cascabeles, instrumento especificado en el documento abulense. De igual modo, se interpretaba con caballos auténticos que no fingidos, con el fin de que los participantes demostrasen su habilidad y fuerza corporal. Por otra parte, el aire burlesco que se le pretende imprimir al juego de cañas hace plausible que pueda ser relacionado con la danza de matachín. Así, lo que en origen es un asalto de armas deriva en una pantomima danzada. Otros elementos como la utilización de adargas y el alto número de intervinientes podrían ponerla incluso en conexión con la danza de espadas<sup>67</sup>.

Las dos danzas restantes, recordemos la danza de vivos y muertos y la danza de indios, fueron encomendadas como ya dijimos al maestro local Hernán Rodríguez. Es patente en el documento su claro propósito de ofrecer unas coreografías originales. La danza de vivos y muertos no encuentra paragon con las temáticas habituales en el Corpus. Su referente más cercano lo hallamos en las danzas de la muerte o danzas macabras. Hernán dispone una coreografía de ocho danzantes ataviados con un doble traje donde confluyen dos personajes: la vida y la muerte.

En origen, la danza de muertos pudo ser propiciada por el clero con el fin de urgir al arrepentimiento y proclamar la vida después de la muerte por encima de la vida terrenal: “recordar la incertidumbre de la hora de la muerte y la igualdad de todos los estados y edades frente a ella”<sup>68</sup>. Según las iconografías del periodo, en estas danzas tomaban parte personajes de distintas clases sociales que bailaban con esqueletos para así simbolizar el poder de la muerte sobre el ser humano. Se pretendía con ello anunciar la expiración y la partida como separación de la vida<sup>69</sup>.

En la danza que nos ocupa, no podemos interpretar claramente la intención y desarrollo de la coreografía más allá de la lucha entre la dualidad de vivos y muertos. Ahora bien, su sentido último no parece que sea el de proclamar la victoria de la muerte, sino el de la Eucaristía contra la herejía

<sup>66</sup> Felipe Roxo de Flores: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid, Imprenta Real, 1793, pp. 54 y 116.

<sup>67</sup> Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944, pp. 131-134. Acerca de la danza de espadas véase también Luis Bonilla: *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, pp. 153-155.

<sup>68</sup> Fernando Martínez Gil: *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial, 1996, p. 74.

<sup>69</sup> C. Sachs: *Historia universal...*, p. 271.

protestante, un argumento de absoluta actualidad en la época. En el contrato, de hecho, se indica que los danzantes han de ir provistos de cuatro brazos y piernas y dos máscaras para diferenciar esa dualidad vida-muerte; en ningún momento es mencionado el uso de atuendos de esqueletos.

La última de las danzas descritas –la danza de indios– se asocia por tipología con las danzas moriscas, también llamadas de negros, gitanos, mulatos, dependiendo de los personajes o clases sociales a representar. Aquí, no obstante, nos asalta la duda, ya que por indumentaria sería posible vincularla con la danza del canario. En concreto, en el documento se apunta que los ejecutantes habrán de ir aderezados de tafetán hasta los codos y descubiertas las piernas desde la rodilla. Irán asimismo calzados con botines dorados, tocados abiertos en la cabeza, adornos en las orejas, nariz y ojos con multitud de aretes, y pulseras de oro en las muñecas. De igual modo, llevarán escudos y bastones para jugar “con buen donayre”<sup>70</sup>. Semejante vestuario presenta evidentes concordancias con la danza del canario recogida por Arbeau<sup>71</sup>. En ella los bailarines vestían a modo de reyes y reinas de Mauritania con plumas teñidas de distintos colores y piernas al aire para así simbolizar su condición de salvajes.

Por los datos referidos, no acertamos a saber si Hernán tiene como modelo alguna de las dos danzas mencionadas o, por el contrario, plantea una creación original más o menos deudora de aquellas. Sí podemos afirmar, no obstante, que tanto la morisca como el canario eran danzas populares en la época y que incluso la primera se representaba asiduamente en las procesiones del Corpus<sup>72</sup>.

### Reflexión final

Como colofón a lo expuesto, ha quedado de relieve la originalidad que pueden encerrar las producciones dancísticas del Corpus para finales del siglo XVI, caso de las aquí analizadas. Es de resaltar sobre todo la danza de vivos y muertos, puesto que escapa a los habituales programas coreográficos de la festividad. Se deduce de ello que la creatividad no es un patrimonio exclusivo de los maestros de danza más cualificados, como los que ejercen en las cortes y escuelas de danza de la época. Maestros aficionados

<sup>70</sup> Ávila, Archivo Histórico Provincial, *Protocolos notariales (Diego de Vega)*, nº 439, 1579, f. 203r.

<sup>71</sup> Thoinot Arbeau: *Orchésographie: Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*, reed. facs., Genève, Minkoff, 1972, p. 96.

<sup>72</sup> Miguel Querol Gavaldá: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948, pp. 117-118; Joaquín Díaz González: “Danzas rituales y bailes de diversión”, *La danza en la cultura tradicional de Castilla y León: estudio y pedagogía*, F. J. Revilla Arias y otros (coord.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 123; *id.*: “Danza y baile tradicional como signo de identidad”, A. Beltrán Martínez, et al.: *La danza en la cultura tradicional de Castilla y León: estudio y pedagogía. II (Año 1998)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 53-55; C. Sachs: *Historia universal...*, p. 368.

de adscripción popular también pueden ofrecer espectáculos dignos de encomio. Lógicamente, no discutimos aquí la calidad de la puesta en escena, por cuanto esta es imposible de conocer a partir de los datos disponibles. Pero aun así, es justo reconocer cómo razones sencillas, como la aspiración a conseguir una adecuada retribución por las producciones ofertadas, constituyen en sí agentes de primer orden con que estimular la imaginación. Cabe subrayar, a su vez, la habilidad que demuestran estos maestros a la hora de combinar tipologías y repertorios dancísticos. Examinados los resultados en términos de novedad y riqueza plásticas, no creemos que ese eclecticismo haya de ser juzgado forzosamente de manera negativa.

Otro aspecto a resaltar es el ideal de combate que subyace en dos de las danzas recogidas en el documento abulense: el juego de cañas y la danza de vivos y muertos. Debemos ser conscientes en todo momento que las cuestiones técnicas —variedad y dificultad de los pasos a dar, número de danzantes, formas de acompañamiento musical, etc.— no eran tan importantes como el mensaje a transmitir. Es patente, en este sentido, la clara intencionalidad apologética de estas danzas, en tanto se quiere sembrar en el colectivo popular el triunfo de Cristo sacramentado sobre la herejía protestante. A semejante empeño ha de contribuir todo el pueblo sin escatimar esfuerzo, porque en ello reside la pervivencia de la fe católica. Este nítido cuadro de propaganda contrarreformista, revestido de inocua teatralidad, empujaría a incentivar el ardor guerrero de las gentes y, con ello, el deseo de tomar parte en las guerras de religión que asolaban Europa por esos años.

### Anexo

En el anexo ofrecemos la transcripción parcial del contrato por las danzas del Corpus Christi en Ávila del año 1579, referencial en este trabajo. Hemos procurado reproducir el texto guardando la mayor fidelidad al original, por lo que se han conservado incluso ciertas lecturas erróneas o confusas. Las barras de separación delimitan las distintas partes del documento, cada una de las cuales, a su vez, atribuible a un escribano diferente. Rehusamos transcribir el final del documento porque no se dice nada nuevo de las danzas, solo se refieren las condiciones del contrato y las consecuencias derivadas de su incumplimiento.

Ilustre Señor  
De las danças del Corpus Cristi

Un juego de cañas fingido donde entren diez y seis personas, los doze de juego en sus caballos fingidos y los quatro que sean tronpetas y atabales, pareçera estremadamente porque llebaran cascabeles y adargas y libreas de tafetan con sus guarniciones muy luzidas, haran su entrada con lanças y banderillas y despues las dexaran y

jugaran con las cañas muy al natural. Sera cosa muy nueva y que pareciera muy bien aunque como v. m. bera es costosa a causa de averse de hazer patrones y modelos para los cavallos y borçeguias y estriberas y otras cosas anexas al dicho juego.

Tambien sera lindisima dança de ocho personas cada una con quatro brazos y quatro piernas y dos mascararas de suerte que dançando no se entienda qual es el bivo o el muerto y aunque en esta rrelacion no se puede entender bien el efeto dellos ninguna pareçera mejor porque con todas quatro manos ban jugando qual de baston, qual de alfange y trabaran que tal combate que pareçera lo que digo, demas que llebaran sus libreas muy luzidas. Son anbas cosas que en otra parte no se abran bisto.

Otra danca de ocho indios bestidos de tafetan a su modo desnudos los medios braços y colgados muchos carçillos de las orejas, narizes y parpados de los ojos y muchas axorcas de oro en las muñecas y descubiertas las piernas de la rrodilla abaxo a la antigua con media botilla dorada, en la cabeça unos tocados abiertos por muchas partes por do salen cabellos hazia [a]rriba, lleban escudos y bastones de que juegan con buen donayre.

Estas dos danzas postreras se hagan y darsen a Hernan Rodriguez quinientos reales, las trezientos reales luego de que se le daran libranza en el Receptor y los dozientos despues de hecha la obra y de ser pagada en ocho partes, a se de obligar y dar fianzas de hazer estas dos danzas muy bien hechas y a cuenta dando fe en ellas y dando contento a la çiuudad queda en mi libertad de le poder dar tres ducados mas, fecho en Avila quatro de mayo de 1579.

Liçenciado Vergara

Sepan quantos esta publica scriptura vieren como nos Hernan Rodriguez sastre veçino de la çiuudad de Avila, como deudor principal e obligado, e yo Juan de Villatoro sastre su hijo veçino de la dicha çiuudad como su fiador e principal pagador e façiendo como para este efecto hago de deuda e cosa agena mia propria, nos anbos a dos juntamente e de mancomun e a boz de uno e cada uno de nos e nuestros bienes por si in-solidum e por el todo renunciarnos como renunçiamos a las leyes de duobus rrees de vendi y el autentica presente oquicta de fide insoribus, e la epistola del divo Adriano y el beneçio de la division y escursion como en ellas se contiene, otorgamos e conoçemos por esta presente carta e deçimos que por quanto yo el dicho Hernan Rodriguez estoï convenido, concertado e ygualado con el ilustre señor liçenciado Vergara, veçino e rregidor de la dicha çiuudad de Avila cerca y en rraçon de las danças que an cuidado para el dia del Corpus Christi primero que verna (sic) deste presente año e su octavario como comysario que asumo el nonbrado por çiuudad para el este año dicho e para aver de haçer las dichas fiestas e dado al dicho señor liçenciado cuenta [...] por suma an sido e escogido dos danzas que van declaradas en la oja deste pliego.

Recibido: 25.06.2015

Aceptado: 26.08.2015