

LA DANZA DE ESPADAS EN EL LIBRO DEL CONORTE DE JUANA DE LA CRUZ*

Rebeca Sanmartín y Francesc Massip

Universidad Complutense de Madrid y Universitat Rovira i Virgili

rebecasb@ucm.es y francesc.massip@urv.cat

La teatralidad de los trances

En las últimas décadas del siglo xx hablamos de *representación* en la literatura a partir de una serie de conceptos que surgen en torno al marbete de teatralidad. En una sociedad dominada por la mirada del tercero, la del Dios cristiano, no debe extrañar que la escritura emplee la teatralidad como un mecanismo de expresión. En estudios recientes se ha reconsiderado la espiritualidad femenina como un proceso en el que las religiosas, más que ser objetos pasivos del favor divino, lo construyen. Las visiones y los éxtasis se han posicionado al lado de los rituales de celebración de la Navidad o de la Pasión de Cristo, configurados todos como actos que elaboran una devoción femenina distintiva. Unas *performances* que suelen incluir una demostración visual y auditiva de la devoción por lo divino ante una audiencia, unas actividades rituales que combinan repetición, identificación genérica, imitación. En el caso de los discursos de dos visionarias reconocidas del siglo XVI: María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz, consideramos su devoción performativa como dramática o teatral porque representan sus éxtasis ante un público (que puede estar formado tanto por las terciarias de la casa como por el estamento nobiliario o eclesiástico) que reconoce su actuación

* Este trabajo se encuadra en el Grupo de Investigación Consolidado LAiREM (AGAUR 2014 SGR 894), en el ITEM de la Universidad Complutense, en el Proyecto I+D «La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla» (Ref. FFI2015-63625-C2-2-P) y en el Proyecto de investigación I+D «Traza y figura de la danza en la larga edad media: corpus iconográfico textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latino-americana (DANAEM)» (Ref. FFI2013-42939-P), los dos últimos financiados por MINECO/FEDER.

como prolongadora de la tradición de la santidad femenina del Medievo (por ejemplo, en la crítica contra ciertos vicios del clero que comparten ambas mujeres)¹.

Si la devoción femenina se enmarca en ejercicios rituales, esto nos legitima a prestar atención al contexto corporal y visual de estas manifestaciones. Al considerar el texto como *performance*, podemos focalizar el gesto, el espacio o las dimensiones sensoriales del discurso antes que su contenido teológico o su ortodoxia. Se trata de abordar los éxtasis como representaciones, momentos de revelación en los que se produce un encuentro con lo sagrado que trae el pasado al presente. Los espacios particulares o domésticos se convierten en sagrados a través de los movimientos de un cuerpo que puede revivir la Pasión (con los brazos en cruz) o dedicarse a la crianza del Niño Jesús. Porque algunas místicas se relacionan con un Cristo-niño, al que en sus visiones acunan, acarician o sostienen, ayudadas por su estrecha relación con objetos como esculturas y cunas.

Por ello, podemos entender la representación durante el trance como una construcción: con el material que proviene directamente de la pluma de las compañeras de las visionarias y de sus confesores hagiógrafos, y la documentación que poseemos –por ejemplo, a través de los juicios a las que se las somete, como en el caso de María de Santo Domingo–, es posible hacerse una idea de cómo eran los raptos². Con estas fuentes de información, a menudo indirectas, nos interesa, más que la experiencia que viven estas mujeres, las representaciones de esa experiencia, que son las que llegan a su público. Y es por ello que abordamos a estas visionarias en un volumen monográfico sobre *performance* y danza: el discurso femenino del que nos hablan estas fuentes se elabora desde el *aquí* y el *ahora*, con un protagonista absoluto del trance que es una ausencia que se hace presencia, Dios, a quien la mística escucha

¹ De todos modos, pese a ser ambas mujeres de santidad reconocida en su época, existen diferencias que marcan su suerte: en su afán reformista y austero, María viaja e inspecciona monasterios, entre ellos los poderosos de San Pedro Mártir, Madre de Dios y Santo Domingo el Real de Toledo (al parecer un tanto «relajados», según Eugenio Serrano Rodríguez, *Toledo y los dominicos en la época medieval: Instituciones, economía, sociedad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 426) y esta autoridad, junto con otros factores, no convence en sus juicios (Vicente Beltrán de Heredia, *Historia de la reforma de la provincia de España [1450-1550]*, Roma, Istituto Storico Domenicano, 1939, p. 118); por el contrario, Juana parece más discreta, no participa activamente en la reforma de su orden y vive enclaustrada. Sobre este tema, remito a Rebeca Sanmartín Bastida, «Sobre las categorías de santa, beata y visionaria: el género performático», en *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 39 (2016), pp. 183-203.

² Lázaro Sastre Varas, «Proceso de la Beata de Piedrahíta», en *Archivo Dominicano: Anuario*, 11 (1990), pp. 359-402; «Proceso de la Beata de Piedrahíta (II)», en *Archivo Dominicano: Anuario*, 12 (1991), pp. 337-386.

y de quien nos transmite lo que predica y le hace sentir³. Entre el copista-confesor y la visionaria se nos cuenta así, en el género de las revelaciones, una experiencia volcada casi siempre en diálogo, con marcas de oralidad.

El diálogo del trance surge en un tiempo específico que deja de corresponderse con el cotidiano, aunque se inicie en él, y hace presente un referente sagrado: es lo que William Egginton calificó como la teatralidad de la presencia⁴. Este tiempo necesitará entonces de una mirada externa que reconozca los signos con los que la mujer construye su identidad de mística y se aísla del exterior, donde pierde control sobre su cuerpo y habla en medio de su arrebato.

Aunque ya en el temprano Medievo las visiones podían adquirir cierta categoría dramática, al movimiento del personaje protagonista (Dios o la visionaria) contribuyó el impulso que se dio a la contemplación en la Baja Edad Media. En textos como las *Meditaciones sobre la vida de Cristo*, los cristianos eran animados a imaginarse presentes en las escenas del Evangelio, visualizar los eventos con detalle y colorido, para crear así una suerte de drama mental al que podían añadir apostillas personales. Seguramente este modo de meditación influyó en que las visiones se presten a una suerte de teatro, donde se aprecia la influencia de los autos dramáticos y las procesiones. Sabemos que en la época de María y Juana existían dramatizaciones de la Pasión en algunas hermandades; y la celebración de la Semana Santa y la Pascua en calles, iglesias o conventos tenía una veta teatral, como demuestran las *pasiones* en romance que se desarrollan en el siglo xv⁵. Las procesiones religiosas, todo un gran teatro con finalidad catequística, también proveerán de material a las escenas visionarias, y lo mismo podríamos decir del arte circundante. La observación de esculturas de Vírgenes o Magdalenas transidas de dolor influyó en los movimientos de las protagonistas de unos arrobos que reviven la Pasión: se produce entonces un préstamo de mímica en la exposición a un público que reconoce esos gestos. Pero, además, otra fuente de teatralidad era el mundo de la predicación, con el añadido de su retórica enfática. En Juana de la Cruz este mundo está particularmente presente en los sermones visionarios de los que hablaremos en este trabajo.

Finalmente, en el marco temporal mencionado más arriba el *yo* que se pronuncia por boca de Dios y los seres celestiales necesita un espacio para expresarse, un lugar *especial* porque adquiere una diferenciación durante el

³ Para una iluminadora reflexión sobre la representación de la ausencia divina véase Michel de Certeau, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, trad. de L. Colell Aparicio, epílogo de C. Ossola, Madrid, Siruela, 2006.

⁴ William Egginton, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, State University of New York Press, 2003.

⁵ Sobre procesiones y hermandades de esta época, véase Raquel Torres Jiménez, «Notas para una reflexión sobre el cristocentrismo y la devoción medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano», en *Hispania sacra*, 118:58 (2006), pp. 449-487.

trance: pierde la utilidad funcional para asumir la categoría de lo sagrado. En el teatro de la mística el espacio se hace *teatro del interior*, un palacio celestial con una mesa bien dispuesta (en Juana de la Cruz), o un puente con piedras que simbolizan virtudes (en el *Diálogo* de Catalina de Siena): un espacio, en fin, que permite ordenar de una reforma reconocible ideas y modos⁶. Ese será el espacio del baile al que nos referiremos ahora, y a ese espacio mirará Juana haciendo de público, para describirnos todo lo que pasa por allí⁷.

Juana de la Cruz

Una vez aclarada la condición teatral de estos trances, entramos en el segundo punto de este trabajo: la obra de Juana de la Cruz. Esta visionaria, pese a que está cercana su canonización, sigue siendo bastante desconocida para los estudiosos de las letras del Medievo y la temprana Edad Moderna, si bien la calidad de sus textos justificaría su inclusión dentro del canon de la literatura peninsular.

Sor Juana, beata o terciaria franciscana del monasterio de Santa María de Cubas, es autora de un libro de sermones visionarios, el *Libro del conorte*, donde cumple un papel fundamental la danza. La mayoría de sus discursos ofrecen una dramatización de episodios evangélicos y una explicación de los festejos alegres y musicales que se celebran en el Cielo⁸. El ambiente celebrativo es así una constante en la obra, pues en cada uno de los sermones se dedica un extenso espacio a las fiestas litúrgicas del año⁹. Siguiendo con lo señalado anteriormente, creemos que en el caso de Juana se puede hablar de un movimiento rítmico que marca todas sus visiones, donde el cuerpo danzante se convierte en factor distintivo que une la comunidad del Cielo con la de Cubas de la Sagra, en la cual vive y se celebran bailes-espejo de los de las alturas.

⁶Para una ilustrativa explicación de la alegoría del puente-Cristo en Santa Catalina, véase José Salvador y Conde, *Epistolario de Santa Catalina de Siena: Espíritu y doctrina*, 2 vols., Salamanca, Editorial San Esteban, 1982, pp. 31-34.

⁷Para un análisis más completo de la teatralidad de estos trances relacionada con la de otras místicas europeas véase el capítulo sexto de Rebeca Sanmartín Bastida, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, prólogo de Dámaso López García, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.

⁸Todo un estudio de la teatralidad presente en estas fiestas se encuentra en la tesis inédita de María Luengo Balbás, «Juana de la Cruz: Vida y obra de una visionaria del siglo XVII», defendida en la Universidad Complutense de Madrid en enero de 2016.

⁹En esta línea de actividad conventual semidramática, habría que destacar el «ensamblamiento entre lectura y rito o *representación*» que demuestra Cátedra en su estudio del Cancionero de Astudillo (Pedro Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005, p. 11).

Comparar su obra con la de otra coetánea, María de Santo Domingo, que también realizará danzas mixtas en sus trances (eso sí, con ella como protagonista de los bailes, no insertos en sus revelaciones, como en las de Juana), nos ayuda a descubrir su especificidad¹⁰. En el *Libro del conorte*, en pocas ocasiones el *yo* de Juana irrumpe en la revelación: son los seres celestiales quienes asumen la voz de la visionaria, que se sitúa como mera observadora de la acción. Para reproducir el diálogo de sus sermones, Juana es transportada a un lugar privilegiado situado en las afueras de la ciudad del Cielo, como espectadora de otro espectáculo más alto, invisible para quienes la miran¹¹. Sus palabras se autorizan al convertirse en mensaje que el propio Dios, o los personajes sagrados, están comunicando en ese momento, unas palabras que no pueden ser utilizadas en contra de la visionaria pues no es un mensaje controlado por su voluntad, se escapa de su responsabilidad. En cambio, María habla en primera persona con los personajes evangélicos, si bien también se hace ajena a los vocablos pronunciados cuando estos sirven para acusarla en sus juicios, alegando que no se acuerda de lo pronunciado y pidiendo que se pregunte a su confesor o a los que asisten a su arrebato¹².

Los sermones del *Libro del conorte* se convierten, por su tono conversacional, en un texto eminentemente dramático, no solo por el uso de los diálogos, sino también por la descripción de los escenarios donde sucede la acción, que están repletos de elementos de atrezzo que aparecen y desaparecen, música, procesiones y bailes. En cambio, en las *Revelaciones* de María, donde ella predica por su boca y la de Cristo, no hay contextualización espacial; y tampoco en el muy teatral *Libro de la oración*, aunque su celda in-habita los lugares terrenos en los que sufrió Cristo, sobre los que se medita en textos de la época¹³. La beata dominica cobra ahí protagonismo, hablando con unos y otros en sus visiones, y cambiando su voz al tratar de cosas celestiales: en este sentido, María pertenecería a la segunda generación de visionarios medievales, pues

¹⁰ Mary E. Giles analiza las expresiones místicas de María y Juana a través de la *performance* en «Holy Theatre/ Ecstatic Theatre», en *Vox Mystica: Essays on Medieval Mysticism in Honor of Professor Valerie M. Lagorio*, ed. de A. C. Bartlett et al., Cambridge, D. S. Brewer, 1995, pp. 117-128; «The Discourse of Ecstasy: Late Medieval Spanish Women and Their Texts», en *Gender and Text in the Later Middle Ages*, ed. de J. Chance, Gainesville, University Press of Florida, 1996, pp. 306-330; y «Spanish Visionary Women and the Paradox of Performance», en *Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality*, ed. de M. A. Suydam y J. E. Ziegler, New York, St. Martin's Press, 1999, pp. 273-297. Véase también el capítulo quinto de su *The Book of Prayer of Sor María of Santo Domingo: A Study and Translation*, Albany, State University of New York Press, 1990.

¹¹ Antonio Daza, *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz*, Madrid, Luis Sánchez, 1613, f. 21r; Pedro Navarro, *Favores del Rey del Cielo hechos a su esposa la Santa Juana de la Cruz*, Madrid, Thomas Iunti, 1622, p. 283.

¹² De Heredia, *Historia de la reforma*, ob. cit., p. 248.

¹³ Sanmartín Bastida, *La representación de las místicas*, ob. cit., pp. 381-397.

en sus visiones los personajes divinos se introducen en el lugar donde se encuentra la mística, mientras que en el caso de Juana, como en las revelaciones del Alto Medievo, el alma en éxtasis es transportada a espacios no terrenales¹⁴.

En el *Libro del conorte* el protagonismo pasa, así, a Dios: la divinidad arrebató la primera persona a la autora y es ella quien se dirige a otros personajes que van apareciendo durante el sermón. En este drama del trance, los personajes serán los encargados de explicar su significado, que es muchas veces alegórico. Sor Juana, quien, según la biografía de Daza, «empleaba voces altas y concertadas, en muy apacible y suave tono», durante el raptó cambia el timbre de su voz y la modula dependiendo del personaje que habla en ese momento¹⁵. Pero ella no será un personaje reconocido como en las visiones de María de Santo Domingo, aunque la autoridad que gana con estos sermones se extenderá a su persona, pues, cuando acaban, la gente que asiste a la función, hincada de hinojos y con la cabeza baja, recibe de ella la santa bendición, según nos cuenta el libro de la *Vida*¹⁶.

Esta bendición se busca en ella precisamente por su labor de predicación: tanto las obras de María como la de Juana muestran una fuerte influencia de la tradición homilética. Ahora bien, el libro de Juana tiene una ordenación temática más cerrada y circular, y se encuentra salpicada de coloquialismos, frecuentes en los sermones por su ascendencia oral. En las *Revelaciones* de María, en cambio, el tono es más formal, con citas en latín, y una prosa más ordenada que convive con la presencia de rítmicas repeticiones: nada que ver con el *Libro de la oración*, la única obra de las tres que se imprimió (tal vez por esa ausencia de predicación), y donde predomina el lirismo y una musicalidad especial. Por otro lado, aunque en las *Revelaciones* se insiste en la práctica litúrgica y la meditación en la Pasión, encontramos alguna alegoría cortesana, como la del príncipe terrenal y el criado que cuida sus copas¹⁷, que nos recuerda el imaginario del *Libro del conorte*, con sus banquetes y celebraciones celestiales, los cuales, además de remitirnos a las prácticas del refectorio, nos presentan variados manjares servidos en copas o platos de

¹⁴ Peter Dinzelbacher, «La littérature des révélations au Moyen Âge: un document historique», en *Revue Historique*, 275:2 (1986), pp. 289-305, p. 294, n. 16.

¹⁵ Daza, *Historia, vida y milagros*, ob. cit., f. 73v.

¹⁶ «A esta sancta bendición toda la gente que allí estava hincava los hinojos e los hombres, quitados los bonetes y abaxadas las caveças, la rescivían con mucha devoçión» (*Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial Ms. K-III-13, f. 30r). Véase también Navarro, *Favores del Rey*, ob. cit., p. 324.

¹⁷ Rebeca Sanmartín Bastida y María Luengo Balbás, *Las Revelaciones de María de Santo Domingo (1480/86-1524)*, Londres, Queen Mary, University of London, pp. 114-115. Sería interesante estudiar en el futuro los diferentes imaginarios del Paraíso presentes en las visionarias, que pueden relacionarse con el mundo circundante, las lecturas realizadas y el arte que las rodeaba.

oro, también presentes en el *Libro de la casa* del convento de Juana¹⁸. En este sentido, debemos señalar que, aunque su coreografía de ángeles y seres celestiales aparece en otras visionarias de la época, sor Juana transfiere de una manera única la fiesta profana y cortesana, tal como se practicaba en su tiempo (que tal vez vivió en casa de su tío, «muy principal persona e muy abastado de bienes de este mundo»¹⁹), a la sagrada.

Este imaginario se desbroza en sermones que describen e interpretan lo que se representa durante el trance, con atrezo y movimientos descritos con detalle, y unos diálogos que se relacionan con las contemplaciones de la vida de Cristo aludidas anteriormente, donde los acontecimientos bíblicos se narran a través de personajes que se expresan en estilo directo. La cualidad teatral de sus sermones se aprecia también en los escenarios en los que se desarrolla la acción, que hace tangible la fiesta del Paraíso. Unos espacios que pueden volverse extraconventuales, como sucede en el final del sermón de la fiesta de San Lorenzo o de la Asunción, donde se nos dan instrucciones de cómo se debe llevar a cabo la puesta en escena (*Conorte*, II, pp. 1067-1068, 1101-1103)²⁰. De hecho, en el *Libro del conorte* Dios toma la palabra para pedir la representación del auto: «Porque este auto y otros algunos que en este santo libro están escritos y mandados, querría el soberano Dios –dijo él mismo– que se hagan en todas las ciudades y villas y lugares de cristianos» (II, p. 1068).

La labor de difusión que supondría esta representación del imaginario visionario amplía el público de sus sermones: si se trata de un texto en principio dirigido a sus compañeras monjas, la audiencia se ensancha bajo el mandato de Dios. En todo caso, habida cuenta de la importancia de lo ritual en el convento, convendría no separar la liturgia de los arrebatos homiléticos, pues la celebración celeste que se le revela a Juana responde a la secuencia de las fiestas del año.

Para resumir, las visiones de Juana son especialmente dinámicas, con predominio de diálogos, comidas y bailes de los que la visionaria se constituye como testigo. Con estas manifestaciones dramáticas, Juana nos ofrece una prueba de que la espiritualidad femenina de la primera mitad del siglo xvi

¹⁸ *Libro de la casa y monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, BNE Ms. 9661.

¹⁹ *Vida y fin...*, ob. cit., f. 6v.

²⁰ Desde ahora citaremos en el cuerpo del artículo como «*Conorte*» y las respectivas páginas a partir de esta edición: *El Conhorte: Sermones de una mujer: La Santa Juana (1481-1534)*, ed. de I. García de Andrés, Salamanca, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, 2 vols., cambiando en ocasiones la puntuación e incorporando la mayúscula para la divinidad. Precisamente, el Auto de la Asunción lo encontramos en el manuscrito del *Libro de la casa*, ff. 2r-7r. Ronald E. Surtz («*El Libro del conorte*» (1509) and the Early Castilian Theater, Barcelona, Puvill, 1982, p. 18) señala con lucidez la importancia de estos autos para la historia del teatro castellano, y cómo debemos encuadrarlos en la actividad dramática de finales del xv y principios del xvi.

reconstruye teatralmente, a través de los trances, las escenas bíblicas: sus sermones podrían entenderse como una muestra de una práctica teatral de los conventos del siglo XVI, donde canciones y procesiones eran parte de rituales dramáticos, de los que encontramos muestras abundantes en el *Libro de la casa* citado. Pedro Cátedra ya advirtió y proporcionó ejemplos de cómo estas recreaciones litúrgicas no eran raras en ambientes monásticos femeninos, pero en Juana podemos ver un eco de la creencia de que en el Paraíso había bailes, tan presente en la *Divina comedia*²¹. En las visiones de Juana la danza es parte de unas ceremonias festivas, y en su *Libro del conorte* se invita a bailar tanto a Cristo como a la Virgen (II, pp. 837, 1151) y, como veremos, a ángeles y santos: se trata de una noción positiva del baile, que comparte con otras autoras como Isabel de Villena, y que en aquella época convivía con una negativa pregonada principalmente por los predicadores²².

La Danza de Espadas. Análisis en su contexto europeo

En el ejemplo que queremos estudiar, en el sermón de la exaltación de la cruz, un grupo de ángeles músicos y bienaventurados con espada en mano realizará toda una coreografía de baile de espadas en círculo dirigida por Cristo²³, a la que se sumará un grupo de vírgenes que protagonizará un baile de cordones²⁴.

²¹ Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro*, ob. cit., p. 302. Elina Gertsman, «Un baile que mata», en ed. de L. Buttà, et al., *Danses imaginades, danses relatades: Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins a l'Edat Mitjana*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2014, pp. 131-144, p. 132, señala que el baile como expresión de alegría está arraigado en narraciones bíblicas; también sobre el baile celestial y el amor místico (tan presente en Matilde de Magdeburgo), véase p. 134.

²² Para Isabel de Villena y una valoración ambivalente del baile en la época, véase Lenke Kovács, «La valoració del ball en textos morals, religiosos i literaris a l'antiga Corona d'Aragó», en L. Buttà et al., ob. cit., pp. 123-129, p. 127 de referencia. Como comenta Licia Buttà, la danza «representa bien la sociedad medieval en muchas de sus contradicciones» («Danza y paradigma: una introducción», en su ob. cit., p. 7). La propia Juana reconoce que estas festividades celestiales pueden causar extrañeza: «Y que los que decían que cómo era posible haber en el cielo danzas ni bailes ni juegos ni placeres ni caballos, responde [Dios] a los tales diciendo: Que, ¿por qué se maravillaban ni dudaban haber estas cosas en el cielo?» (*Conorte*, II, p. 1469).

²³ La danza de los ángeles suele ser en círculo, como señala Francesc Massip en «L'harmonia de l'univers: La dansa en cercle a l'Edat Mitjana», en Licia Buttà et al., ed. cit., pp. 65-83, p. 80 de referencia.

²⁴ La tipología de baile donde los danzantes se asen a través de un elemento interpuesto se documenta entre las danzas litúrgicas como *La Bergerette* de Besançon o de Sens, por Pascua de Resurrección, que también se interpretaba por Pentecostés en Angers o en Châlons-sur-Saône, donde los eclesiásticos y sus familiares se cogían uno tras otro por el extremo del sobrepelliz y daban vueltas en círculo recorriendo el laberinto inscrito en el pavimento del templo mientras se cantaba el himno *Veni sancte Spiritus*, ceremonia que el pueblo denominaba «danza de los canónigos» y que fue prohibida en 1600. (Francesc Massip, «Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (siglos XII-XV)», en *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI-XV)*, ed. de S. L. Martínez-Morás, M. Meléndez Cabo y G. Pérez Barcala, Santiago de Compostela, Universidad Servicio de Publicaciones, 2013, pp. 263-300, p. 275 de referencia). En Echternach (Luxemburgo) una danza similar ha pervivido hasta nuestros días,

Y que por semejante aparecieron, a deshora, todos los bienaventurados con espadas en sus manos muy resplandecientes, así los ángeles como los santos del testamento viejo y nuevo. [...]

Y, estando todos los bienaventurados con sus espadas en las manos, dijo el Señor[,] sacó Él, de su lado, la su preciosa cruz, hecha espada muy resplandeciente, y la tomó en su mano poderosa. Y llamó a todos los santos que allí estaban y les mandó que se asiesen todos de las espadas, y Él mismo les dio la suya para que asiesen de ella. Y tañendo y cantando los santos ángeles muy dulcemente, empezó Su Divina Majestad a guiar una danza de espadas, y todos le seguían danzando muy graciosamente.

Y, por semejante, dijo el Señor, llamó Nuestra Señora la Virgen María a todas las vírgenes y santas bienaventuradas y les mandó que se asiesen todas de unos cordones de oro muy hermosos y resplandecientes, y se asió ella con ellas, y guiaba las danzas muy graciosamente. Y que así subieron todos, danzando y haciendo muy grandes alegrías y ruegos. [...]

Y dijo el Señor que, yendo Él con aquellas danzas de espadas, sacudía la espada sobre todos y la esgrimía muy ligeramente. Y salían de ella tan grandes rayos de claridad y resplandores y olores, que les daba a todos muy grandes gozos accidentales y los hacía caer sobre sus faves de grande dulcedumbre y amor y, en la su gran virtud y poderío, eran luego todos levantados. Y tornaba a danzar con ellos y a guiar las danzas, y arrojaba la espada en alto y volaba en el aire tras ella y la tomaba en su mano preciosa. Y estando así, en el aire, extendía su poderoso brazo y daba la punta de la espada a los bienaventurados que estaban en bajo y les decía que se asiesen de ella. Y dijo el Señor que, como ellos estuviesen en danza, asía Él uno de ellos de la espada, y, luego, alzaba Él el brazo y daba una vuelta con todos ellos y los alzaba en el aire y los traía a sí, danzando y dando tan ligeras vueltas que los hacía andar a manera de caracol (*Conorte*, II, 1161-1162).

Primero de todo, queremos llamar la atención sobre el motivo de la milicia celestial de los ángeles, pues la visión de ángeles con espadas sin duda nos remite a este imaginario. Si su coetánea María de Santo Domingo aborda repetidamente en sus *Revelaciones* el tema del *miles Christi* o caballero de Cristo, en el caso de Juana el interés se dirige hacia el batallón de los ángeles. Se trata de un ejército que, según nos cuenta el Apocalipsis (12, 7-9), libra una batalla victoriosa contra Satanás (en forma de Dragón) y contra los ángeles rebeldes, que son arrojados del Cielo. Esta milicia suele estar capitaneada por

donde los danzantes avanzan cinco pasos y retroceden dos, siempre cogidos con pañuelos; la danza se desarrolla por las calles en recorrido procesional de kilómetro y medio, que continúa dentro de la iglesia hasta bajar a la cripta donde se veneran las reliquias de su patrón, san Willibrord (P. Riché «Dances profanes et religieuses dans le haut Moyen Âge», en *Histoire social, sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou*, París, Presses Universitaires de France, 1985, p. 167).

el Arcángel San Miguel, venerado como guardián de la Iglesia. En el caso de sor Juana, lo interesante es que en el teatro de su trance estos ángeles podrán ser actores, siempre mezclados con los bienaventurados del Paraíso. Así, en otra ocasión, la caballería celestial participa en una representación teatral, donde se recordarán los martirios de los santos²⁵. Este empleo del motivo de la milicia celestial por Juana nos muestra que este ejército puede ser evocado en el mundo de los trances místicos por mujeres analfabetas, a las que les llegó probablemente por una tradición oral y pictórica, en la que pudo influir la lectura en el refectorio del libro del Apocalipsis.

En segundo lugar, queremos señalar que en el *Libro de la casa* se alude también a una danza de espadas a cargo de unos mozos, lo cual nos da a entender que se trata de un baile existente en el Toledo de inicios del XVI, y en concreto en Cubas de la Sagra, donde Juana vivía²⁶. Esto no nos debe extrañar si trazamos la historia y los testimonios que nos quedan de la danza de espadas en la Península Ibérica.

Sin duda, en el texto de Juana estamos ante una de las primeras descripciones de una danza de espadas en Europa, género de baile armado que se desarrolló entre los siglos XIV y XVIII, generalmente vinculado a los gremios urbanos, cuyos jóvenes aprendices lo solían ejecutar en fiestas cívicas señaladas (Carnaval, Corpus Christi, entradas principescas, fiestas patronales, etc.), y que entró en decadencia en el XIX a consecuencia de la supresión de dichas corporaciones artesanas²⁷. La evolución coreográfica dibujada por la franciscana terciaria es, por su naturaleza celeste, una invención irrealizable, pese a que se inspirase, como veremos, en figuras propias de las danzas de espadas documentadas. Pero, ¿de dónde salen tales *danças de espadas, joc o ball d'espases, danze degli spadonari, spadeggiatori, danze della sciabola, Bakubèr, Schwettanz, sword dance, rapper dance, zweertdans* que caracolearon durante siglos por todo lo largo y ancho de la vieja Europa?

Hay que desechar que la danza de espadas tardomedieval fuera una pervivencia de una supuesta danza germánica que habría descrito Tácito (98 d. C.)

²⁵ «[...] fueron mudados todos los santos ángeles como hombres de pelea muy armados y con espadas y lanzas y pavesas y otras muchas maneras de armas muy agudas de pelear. [...] / Y dijo el Señor que así como Él y Nuestra Señora y todos los otros bienaventurados fueron asentados, luego empezaron los santos ángeles a hacer la remembranza de los martirios de los santos, esgrimiendo las armas sobre ellos y diciendo a muy altas voces: / —Decid vosotros y vosotras, ¿a quién adoráis o a quién creéis?» (*Conorte*, II, pp. 1321-1322).

²⁶ *Libro de la casa*, f. 24r. Se trata de una curiosa escena en la que una imagen de San Juan Bautista mete prisa a las monjas para que le aderecen porque vienen los mozos con su danza de espadas a por él.

²⁷ Piercarlo Grimaldi (ed.), *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Torino, Omega edizioni, 2001, p. 45.

quien, en propiedad, sólo habla, a fines del siglo I, de «jóvenes desnudos [que] se divierten saltando entre espadas y peligrosas danzas»²⁸.

Tampoco son demostrables las conjeturas sobre unas danzas de origen prehistórico como rituales propiciatorios de la fertilidad²⁹ o de inicio del nuevo año agrario en el paso del invierno a la primavera o en la celebración de la cosecha, o incluso como ritos terapéuticos en que el enfermo debe morir simbólicamente para resucitar a una nueva vida³⁰. Y aunque las danzas pírricas de la Antigüedad eran danzas guerreras donde se reproducían combates blandiendo y entrechocando armas, dando grandes saltos y en algún caso simulando matar al adversario, como cuenta Jenofonte³¹, se trataba de combates fingidos que no parecen constitutivos de la danza de espadas propiamente dicha³².

El primer documento fehaciente de una danza de espadas se reseña en el Carnaval de Brujas (Flandes) de 1389, a cargo de los jóvenes del gremio de marineros. Lo cierto es que desde el siglo XV las danzas de espadas se difundieron rápidamente o aparecieron por otras partes de Europa como baile típico de las corporaciones juveniles, es decir, propio de los aprendices de ciertos gremios³³.

En 1411 un «*joch de les spases*» desfilaba en la Procesión del Corpus de Cervera (Lleida), tras la ‘senyera’ que justo constituía el encabezamiento de la comitiva, después de «Lucifer e los diables» y los músicos de trompa³⁴. En 1451 una danza de espadas se documenta en la procesión del Corpus de

²⁸ «Genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem. Nudi iuvenes, quibus id ludicrum est, inter gladios se atque infestas frameas saltu iaciunt» (Publius Cornelius Tacitus, *De origine et situ Germanorum*, XXIV). [En línea]. Enlace: <[https://la.wikisource.org/wiki/De_origine_et_situ_Germanorum_\(Germania\)](https://la.wikisource.org/wiki/De_origine_et_situ_Germanorum_(Germania))> [Consulta: 13/01/2017]

²⁹ Curt Sachs, *Storia della danza (Eine Weltgeschichte des Tanzes)*, Milano, Il Saggiatore, 1994 [Tubinga, 1933], p. 141.

³⁰ Ramon Pelinski, *La danza de Todoella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*, Castelló, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana-Diputació de Castelló, 2011, p. 328.

³¹ Jenofonte, *Anábasis*, Lib. VI, I: 5-12, ed. y trad. de C. Varias, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 212-214.

³² Sachs, *Storia della Danza*, ob. cit., p. 188.

³³ Grimaldi, *Le spade della vita*, ed. cit., p. 45.

³⁴ «Primerament, vayen Lucifer e los diables. En après, vayen los trompadors. En après, vaye la senyera, la qual porte en Barthomeu Selva, prevere, en un caval bé appareyllat, ab sa dacmàtica. En après, vaye lo *joch de les spases*, lo qual fan en Francesch Quintana e n'Arnaud d'Abeyllà», Cervera, Arxiu Comarcal de la Segarra. Véase Josep M. Llobet i Portella, «Les primeres ordinations conservades de la processó de Corpus a Cervera (1411)», en *Capcorral. Revista del Museu Comarcal de Cervera*, 7 (2012). [En línea]. Enlace: <http://www.festes.org/media.php?id_media=1805> [Consulta: 17/11/2015]. Al parecer en 1482 se prohibió por los accidentes que había provocado. En 1556 en la procesión del Corpus de Tortosa seguía saliendo «lo Joch de les Spases» que acompañaba «Colomer ab tamborino e flauta» y «tres fadrins per haver sonat los tabalets» (Francesc Massip, «Elements teatrals de la Processó del Corpus de Tortosa (segles XIV-XVII)», en *Miscel·lània Jordi Carbonell*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. 3, pp. 43-80, p. 62 de referencia).

Ourense. En 1459, con motivo de la entrada en Valencia del nuevo rey Joan II (el sin Fe), el gremio de los herreros, vestidos de azul, hicieron «*un bal, ab espases nues, molt gentil e bel*»³⁵, y también a una entrada se refiere uno de los documentos iconográficos más antiguos de la danza: el triunfal ingreso en Goa de João de Castro como virrey de la Índia (1547), tapiz realizado en Bruselas entre 1555 y 1560³⁶.



Figura 1. Entrada triunfal en Goa de João de Castro como virrey de la Índia (1547), tapiz realizado en Bruselas entre 1555 y 1560 (Kunsthistorisches Museum, Viena). *Apud* Pelinski, p. 193.

En 1464, con ocasión de la entrada de Pedro de Portugal en Barcelona, los zapateros, peleteros y tejedores de lana sacaron «un fort gentil entramés que hagueren fet, de dones qui *ab spases e ab broquers* se acoltallejaven ab hòmens vestits com a juyeus, ab carasses de cabrit»³⁷, es decir que, literalmente, se trataba de un grupo de mujeres armadas de espadas y broqueles

³⁵ Melcior Miralles, *Crònica i dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim* [s. xv], ed. de M. Rodrigo Lizondo, València, Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 259.

³⁶ Annemarie Jordan Gschwend, «“Cosa veramente di gran stupore”. Entrada Real y Fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552», en *El legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, ed. de K. De Jonge, B. J. García García y A. E. Estríngana, Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons, 2010, pp. 188-189. La autora llega a considerar la *dança d'espadas* como de tradición portuguesa, puesto que ya aparecía en 1531 ante el emperador Carlos en Bruselas, «cuando el embajador portugués Pedro Mascarenhas organizó un banquete de tres días con sofisticadas máscaras y otras celebraciones en honor del nacimiento del hijo y heredero de Joao III, el príncipe Manuel», cosa que agradó a Carlos «por su novedad» (*ibidem*, pp. 233-234).

³⁷ Jaume Safont, *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, ed. de J. M. Sans i Travé, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 188.

que entrechocaban sus armas con hombres vestidos de judíos con máscaras de piel de cabrito, combate de ficción posiblemente coreográfico³⁸. En 1474 quienes realizaron danzas con espadas en Ávila en honor a los Reyes Católicos fueron danzantes de la comunidad islámica³⁹. En 1487 Sevilla celebra la toma de Málaga con una procesión que incluía «danças de espada» A principios del XVI estos bailes se documentan en Canarias para la fiesta del Corpus: La Laguna (1515), Santa Cruz de Tenerife (1517) y La Orotava⁴⁰. En Toledo adquirieron una gran notoriedad, pues los danzantes «hacían alarde de manejar las espadas con agilidad y donaire singulares»⁴¹, y era tal el entusiasmo popular que estas danzas suscitaban en la ciudad que hasta las mujeres del burdel hacían la suya luciendo ricos trajes en la céntrica plaza de Zocodover⁴².

En Coimbra el gremio de alfareros ejecutó su danza de espadas en la procesión del Corpus de 1517, mientras que en Santiago de Compostela lo hacía el gremio de los sastres (1516). Pensemos que los zapateros de Frankfurt eran célebres por sus habilidades en la ejecución de la danza de espadas y que son los zapateros y los herreros quienes la empiezan a interpretar en Braunschweig en 1446. En Colonia se introdujo en 1487 junto con la danza de arquillos, como también sucedió en la expresada entrada en Barcelona de 1464, cuando los Bolseros y Merceros sacaron a sus mozos danzando con aros en las manos y cubiertos de follaje⁴³.

³⁸ En la Barcelona de 1373, con ocasión de la entrada de Matha de Armagnac para casarse con el infante Joan, se representó, a fin de agasajarla, un combate entre cristianos y sarracenos «*cum scutis et ensibus fusteis propugnantes*» (Josep M. Madurell Marimon, «Les noces de l'infant Joan amb Matha d'Armanyac», en *Estudis Universitaris Catalans*, 10 (1934), pp. 1-57, p. 56 de referencia). Al parecer no se trataba de ninguna danza de espadas, sino de una simple lid con espadas de madera.

³⁹ Josep M. Cuadrado, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Salamanca, Ávila y Segovia, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, p. 327.

⁴⁰ Rosario Álvarez y Lothar Siemens, *La música en la sociedad canaria a través de la historia*, Madrid, El Museo Canario, 2005, vol. I, pp. 192, 195-196.

⁴¹ Aureli Capmany, «El baile y la danza», en *Folklore y costumbres de España*, dir. de F. Carreras y Candi, t. II, Barcelona, Alberto Martín, 1934/1944, pp. 167-418, p. 399 de referencia.

⁴² Pelinski, *La danza de Todellella*, ob. cit., p. 194.

⁴³ «[...] après bossers e mercers, tots armats, e los lurs macips vestits de camises blanques de lli, ab bonets vermells al cap, e tenien sèrcols en les mans, tots cuberts de rama, e axí anaven ballant» (Safont, *Dietari*, ob. cit., p. 188).



Figura 2. Olaus Magnus, «Chorea gladiatoria», *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma 1555), lib. XV, cap. 23, p. 517.

En Nuremberg, desde 1490 el gremio de cuchilleros la interpretaba cada siete años como culminación del Carnaval ante el ayuntamiento. En 1560 consta que se realizaron cuatro rosas o entramado de espadas sobre las que se elevaba el guía.



Figura 3. Baile de Espadas del gremio de los Cuchilleros, Carnaval de Nuremberg de 1600 (Germanisches National Museum, Nürnberg). *Apud* Pelinski, p. 275.

A fines del siglo xv se documentan en Holanda danzas de espadas en el entorno rural, una modalidad más sencilla pero a menudo con diálogos en verso (*ball parlat*). Según Pelinski⁴⁴, a pesar de que las noticias documentadas son más tardías, sería anterior a la modalidad urbana. Brueghel el Viejo, con su detallismo habitual, nos ofrece, hacia 1555, un magnífico cuadro de la festividad dedicada a San Jorge (23 abril) que incluye: a) la representación tradicional del caballero abalanzándose contra el dragón que va sobre ruedas empujado por su portador y que pasa por delante de la princesa, una niña junto a su ovejita candorosa; b) la representación de una farsa en un tablado sumario montado sobre barriles y c) una danza de espadas justo en el centro de la composición, algo que denota su importancia y centralidad en la expresada fiesta: se trata de 11 danzantes en cadena, pasando bajo el puente de las espadas en alto.



Figura 4. Peter Bruegel «inventor» y H. Cock «excudeat», grabado de la Fiesta de san Jorge (1555). Biblioteca Real de Bruselas.

Precisamente, la primera descripción completa de la ejecución de una danza de espadas data, como el grabado de Brueghel, de 1555 y es obra del cartógrafo e historiador Olof Månsson (1490-1557), arzobispo de Uppsala más conocido como Olaus Magnus que, en su *Historia de gentibus septentrionalibus*, dedica un capítulo a la «danza gladiatoria o saltación armada»⁴⁵

⁴⁴ *Ibidem*, p. 274.

⁴⁵ «De chorea gladiatoria, vel armifera saltatione», en Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma 1555), lib. XV, cap. 23, p. 517. [En línea]. Enlace: <<http://runeberg.org/olmagnus/0603>>.

a la que se refiere como «ludo» o «gymnastico rito», que interpretaban en tiempo de Cuaresma (*Carnis privii*) los jóvenes godos y suecos encabezados por un guía; danza que incluía canto y que ensayaban durante ocho días. Así refiere su ejecución:

Esta danza tiene lugar de acuerdo con las normas artísticas, con canto y un capitán al frente de los danzantes que la aprendieron en su adolescencia bajo la guía de hombres expertos. La ejecutan públicamente en Cuaresma. Se llama con el término italiano de mascarada. Antes de Cuaresma, un buen número de hombres jóvenes la ensaya durante ocho días. Se ejecuta de la siguiente manera: comienzan dando tres vueltas con las espadas en alto pero enfundadas. Después desenvainan las espadas y las elevan nuevamente. Luego alargan los brazos y mientras la danza se hace más lenta, cogen recíprocamente las espadas de tal manera que una mano toma la punta de la espada del otro y la otra la empuñadura, al mismo tiempo que cambian su posición a fin de formar un hexágono que llaman rosa. A continuación retiran de golpe las espadas y nuevamente las yerguen formando una rosa cuadrada sobre la cabeza de cada uno de los danzantes. Finalmente, con un violento entrechocar de las espadas, con un rápido salto hacia atrás conforman el espectáculo, que modulan con flautas o con cantilenas o con ambas cosas a la vez, primero con un paso más solemne, después con un paso más vehemente y por último con uno muy impetuoso. Quienes no han visto la danza con sus propios ojos apenas pueden imaginar el bello y delicioso espectáculo que ofrece una compañía de hombres armados cuando a una voz de mando se forman rápida y ágilmente para danzar. Los clérigos pueden unirse a la danza, ya que se trata de una ejecución cortés y respetuosa⁴⁶.

Como podemos apreciar, el prelado sueco considera la danza gladiatoria o de espadas tan honesta que resulta apta para que también la bailen eclesiásticos, por lo que no es de extrañar que Juana de la Cruz la haya elegido como muestra de las danzas celestes que un siglo atrás Francesc Eiximenis imaginaba «en diverses spècies de figures geomètriques, car aquí haurà *ball lonc* e *ball rodó* e *ball triangular* e *ball codrat*»⁴⁷. Si Eiximenis no la incluye es porque en su tiempo (fines del siglo XIV o inicios del siglo XV) la danza de espadas todavía no se había difundido ni popularizado, en cambio cien años después empezaba a ser una de las danzas de moda. También el jesuita

html> [Consulta: 20/11/2015]. Versión española: Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, trad. de J. Daniel Terán Fierro, Madrid, Tecnos editorial, 1989.

⁴⁶ Matizamos, a la vista del original, la traducción de Pelinski, *La danza de Todoella*, ob. cit., pp. 276-277.

⁴⁷ Massip, «Danza y espectáculo», art. cit. p. 270.

Larramendi en 1759 consideraba la danza de espadas como digna de las funciones más graves en honor a Dios, mientras que el maestro de danza Ignacio Iztueta aseguraba hacia 1824 que se danzaba «dentro de la iglesia, delante de tres altares, con máxima reverencia» y nunca daban la espalda al altar en señal de respeto⁴⁸.

La danza de espadas se ha definido coreográficamente por el uso de espadas en cadena que favorece desplazamientos serpenteados, espirales y circulares, y que incluye la ejecución de figuras típicas como la degollada y la elevación del capitán⁴⁹. Elementos que ya aparecen en el relato de Olaus: espadas en alto que después derivan en cadena y que culminan con la configuración de la rosa o nudo, aunque aquí no figure el cerco del guía ni su elevación, que serán características en los ejemplos alemanes o italianos y en la pervivencia hispánica más arcaica y sorprendente que se conserva hoy en día, como veremos. Una descripción del Corpus de Donostia de 1659 nos informa del desfile de «unos cien hombres vestidos de blanco, bailando con espadas y con cascabeles en las piernas teniendo cada punta de la espada puesta en la mano izquierda de su compañero»⁵⁰.

En 1581 se documenta la danza en Überlingen (Baden-Württemberg) en manos del gremio de los vendimiadores y que todavía hoy interpreta la Schwettanz Überlingen Kompanie con cadena de espadas, puente y rosa⁵¹.

Del siglo XVIII data otra curiosa descripción correspondiente a la danza de espadas de Büsum en el norte de Alemania, cuyos danzantes iban provistos de sonajas en las pantorrillas:

Al principio el capitán o rey, como lo llaman, pronuncia un breve discurso para ensalzar la excelencia y la antigüedad de sus danzas y previene a los oyentes de prestar atención a las espadas desnudas, para no sufrir daño alguno. Al toque de los tambores comienza la danza con tanta velocidad, precisión y viveza que es algo de admirar. Ora danzan en círculo, ora se cruzan; ora saltan cuidadosamente sobre las espadas, ora las colocan artificiosamente de tal modo que parecen una rosa; ora bailan en torno a la rosa en círculo y saltan sobre ella, ora elevan las espadas en alto, de modo que sobre la cabeza de cada uno hay una rosa cuadrada. Finalmente, saben entrelazar sus espadas tan

⁴⁸ Pelinski, *La danza de Todolella*, ob. cit., p. 226.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 272, 303, 315.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 202.

⁵¹ [En línea]. Enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=rxVffOJDhM>> [Consulta: 18/11/2015], donde vemos cómo se trenza la cadena, se hace el puente bajo el que van pasando los danzantes hasta constituir un círculo o piña, configurando la rosa de espadas en cuyo centro se sitúa el bufón 'degollado', vestido con un abigarrado traje y látigo de vejiga en mano, para luego, sin elevación del personaje, salir del cerco mientras se deshace la piña con idéntica evolución coreográfica.

artísticamente, que el capitán o el rey no sólo puede subirse sobre ellas, sino que los danzantes pueden elevarlo y mantenerlo así para que diga algunas breves palabras de agradecimiento... Cuando bajan su rey a tierra, el espectáculo retoma, como al principio, la danza y termina con ella⁵².

Se ha conjeturado que la figura de la elevación sobre la rosa de espadas remontaría a la proclamación real entre los godos, como cuando, según certifica Casiodoro, en 536 el general Vitiges fue elevado «sobre un escudo, en medio de una cerca de espadas, según la costumbre ancestral»⁵³. Así lo sugiere Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790) cuando describe una danza de espadas conservada en Gijón:

Todas sus mudanzas o evoluciones terminan en una rueda en que los danzantes, teniendo recíprocamente sus espadas por la punta y pomo, forman la figura de un escudo. Formada, sube en él el caporal o guion de la danza y, alzado por sus camaradas en alto y vuelto en torno a los cuatro puntos principales del mundo, hace con su espada ciertos movimientos como en desafío de los enemigos de su gente. Los que saben la fórmula de la elevación de los reyes visigodos, poco trabajo tendrán en atinar con el origen o, por lo menos, con el tipo de esta danza⁵⁴.

El relato de sor Juana toma aliento, sin duda, de esta tipología de danza. En su descripción empieza por lo que nos parece la formación de los danzantes en cadena capitaneados por el propio Cristo, quien, espada en mano, hace sus malabarismos lanzándola al aire y recogiénola luego por el pomo, al estilo de los abanderados del Palio de Siena, y como todavía se realiza en algunas de las pervivencias piamontesas de la danza: la de Giaglione y la de San Giorio, ambas en el Valle di Susa (Turín), cuyos danzantes hacen las veces de guardia armada dentro de la iglesia durante la misa dedicada a san Jorge, patrón de la villa, tras la cual ejecutan sus figuras por las calles⁵⁵.

⁵² Anton Viethen 1733, *apud* Pelinski, *La danza de Todolella*, *ob. cit.*, p. 281.

⁵³ Pelinski, *La danza de Todolella*, *ob. cit.*, p. 339.

⁵⁴ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, Atlas, 1952 [En línea: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999]. Texto en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/>> [ver su nota 4, consulta: 20/11/2015].

⁵⁵ Agostino Borra y Piercarlo Grimaldi, «La danza delle spade in Piemonte», en Grimaldi, *Le spade della vita*, *ed. cit.*, pp. 27-107; Gian Luigi Braco, «Spadonari e festa a Giaglione», en *ibidem*, pp. 147-167; Davide Porporato, «L'archivio multimediale delle feste in Piemonte: il caso delle danze delle spade», en *Il teatro della vita. Le feste tradizionali in Piemonte*, ed. de Piercarlo Grimaldi y L. Nattino, Torino, Omega Edizioni, 2009, pp. 213-222.



Figura 5. Los *Spadonari* de Giaglione (Piemonte) elevando las espadas (22 enero 1996).

Esta evolución de la danza de espadas (tirar al cielo el arma y retomarla al vuelo por la empuñadura) no la documenta Ramon Pelinski en su cuidadoso estudio de la danza de espadas en Europa, pues desconoce los testimonios italianos. Gracias a estas pervivencias piamontesas podemos certificar que la acrobacia del gladio propulsado a lo alto que describe sor Juana debía de ser un paso habitual en las danzas de espadas de su época.

También el texto de la visionaria nos indica que los danzantes caen al suelo y luego son levantados de nuevo, paso que quizás pueda ponerse en relación con el momento en que los bailarines se agachan para juntar sus armas y proceder a la elevación del guía, como está profusamente documentado en la iconografía de la época y como todavía se realiza en Fenestrelle (Turín),



Figura 6. Danza de espadas (c. 1600), Archivo de la ciudad de Kremnice (Eslovaquia). *Apud* Pelinski, p. 289.



Figura 7. *Bal da saber* de Fenestrelle (25 agosto 1991): Arlecchino en pie sobre la rueda de espadas de los danzarines.

donde se eleva a un Arlequín que una vez en alto recita un texto jocoso, hasta la isla napolitana de Ischia y su danza *'Ndrezzata*, y, en nuestros lares, en la vetusta y articulada danza de la Todoilella, una figura que también se da en el dance aragonés cuyo paso de espadas estiliza un combate de moros y cristianos (como en Cetina)⁵⁶. Ahora bien, en la visión de sor Juana no hay elevación del guía-Cristo, porque es Él quien se autopropulsa hacia lo alto y desde el Cielo tiende la espada a sus danzantes, que asidos de ella son alzados en un baile aéreo que serpentea en figura de caracol, formas que también se trenzaban en las danzas de espada terrenales. Hay una clara inversión de las figuras: en lugar de alzar de la tierra sobre las espadas a la víctima propiciatoria, es la «Víctima Pascual» quien levita y quien eleva del suelo a la rueda de los bienaventurados.

Tampoco hay «degollación» del rey, como se conserva en Todoilella y como ya refería Covarrubias en su célebre *Tesoro de la lengua castellana* publicado en 1611, que la documenta en «el reino de Toledo», localidad donde justamente se halla el convento de sor Juana:

Dança de espadas: esta dança se usa en el Reyno de Toledo, y dánçanla en camisa, y en greg[u]escos de lienço, con unos tocadores en la cabeça, y traen espadas blancas, y hazen con ellas grandes bueltas y rebueltas, y una mudança que llaman la *Degollada*, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y quando parece que se la van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas...⁵⁷.

Así sucede todavía hoy en las Romerías de san Benito de Obejo (Andalucía) cuando se baila la espectacular danza de espadas *Bachimachía* ['ballimachia'] que culmina con el degüello o *Patatús* y que sale tres veces al año: por San Antonio (17 de enero), san Benito (24 de marzo), y en la romería a la ermita del santo (sábado más próximo al 21 de julio); y en la que intervienen hasta treinta y dos bailarines guiados por el maestro de danza, cuya cabeza acaba apresada por un cerco de espadas de hierro que simulan ahorcarlo⁵⁸.

⁵⁶ Hay que decir que durante el siglo XVIII desaparece prácticamente la danza de espadas en Catalunya, fruto de la prohibición de armas que decretó el primer Borbón tras la guerra internacional de Sucesión española, danza que es sustituida masivamente por el Ball de Bastons, que en alguna ocasión incluso conserva la elevación del *capdanser* (Solsona).

⁵⁷ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez 1611, f. 298. [En línea]. Enlace: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/634/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> [Consulta: 14/01/2017].

⁵⁸ Juan Antonio Urbeltz, *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*, Pamplona-Iruña, Pamiela, 2000, p. 92.



Figura 8. Degüello o *Patatús* de la danza de espadas Bachimachía de Obejo (Andalucía).

En Aragón, una danza de espadas se desarrolla en el Dance de Graus (Ribagorza), una de cuyas secuencias es el *Degollau*, que se sitúa al frente de una cadena de danzantes que va formando una espiral que rodea al conductor, a quien ponen las espadas alrededor del cuello, con lo que parece que va a ser degollado antes de que se deshaga la espiral. Josefina Roma considera el acto de claro simbolismo iniciático, de tránsito hacia el más allá, como sugiere la forma espiraloforme de la coreografía⁵⁹.

Algo parecido encontramos hasta el siglo xx en San Grato di Vicoforte (Cuneo), donde el degüello daba nombre a la danza: *bal dēi tajagorge*, y que sustancialmente se conserva en la vecina población de Bagnasco⁶⁰.

Entre todas las pervivencias aducidas, sin duda la Danza Guerrera de la Todolella (Ports de Morella, Castelló) resulta la más completa, compleja y arcaica, con su cadena, caracol, degüello y elevación del *capdanser*, y, por supuesto, la mejor estudiada gracias al extenso y profundo estudio del etnomusicólogo Ramón Pelinski (1932-2015), argentino de nacimiento, que se

⁵⁹ Josefina Roma, «La visió dels altres en les danses de Carnaval i en els danses de Moros i Cristians a l'Aragó», en «*La dansa dels altres*». *Identitat i alteritat en la festa popular*, ed. de F. Massip y R. Sanchis, Catarroja-Barcelona, Editorial Afers, 2017, pp. 171-183, p. 173 de referencia. Urbeltz (*ob. cit.*, p. 439) la considera una práctica vinculada al conjuro contra las plagas de insectos que azotaron por siglos la agricultura y hostigaron a los hombres, y estima este tipo de danzas de espadas como un «ritual que busca dar muerte a lo que causa muerte, matando a lo que mata», sean mosquitos, tábanos o langostas. El prolijo estudio de Urbeltz aporta un sinfín de datos, a menudo erróneos, pero destaca por su teoría audaz y sugestiva, sobre la que vuelve en *Danzas morris, origen y metáfora* (Pamplona, Pamiela, 2007, p. 146), donde también incluye como baile profiláctico la danza de pañuelos, que funcionarían como espantamoscas (p. 125).

⁶⁰ Borra y Grimaldi, «La danza delle spade in Piemonte», *ob. cit.*, pp. 49, 54, 86-88.

instaló en el eremitorio de Sant Cristòfol de la Todolella, el cual reconstruyó, habitó y finalmente donó a la población.



Figura 9. Danza Guerrera de la Todolella (Els Ports de Morella, Castellón).
Foto: Raül Sanchis (2013).

En conclusión, la danza de espadas que imagina sor Juana en su visión invierte de hecho el procedimiento usual en la coreografía de los bailes gladiatorios: no son los danzantes quienes elevan al capitán desde el suelo sobre el escudo de espadas, sino que es el guía divino quien encumbra a los danzantes levantándolos del suelo con la punta de su espada soberana en un verdadero *anagogicus mos* o movimiento ascendente hacia la luz, como imaginaba en la nueva arquitectura gótica el abad Suger de saint-Denis (1081-1151)⁶¹.



Figura 10. Todolella, Danza Guerrera: elevación del «capdanser». Foto: Raül Sanchis (2013).

⁶¹ Erwin Panofsky, *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 67.

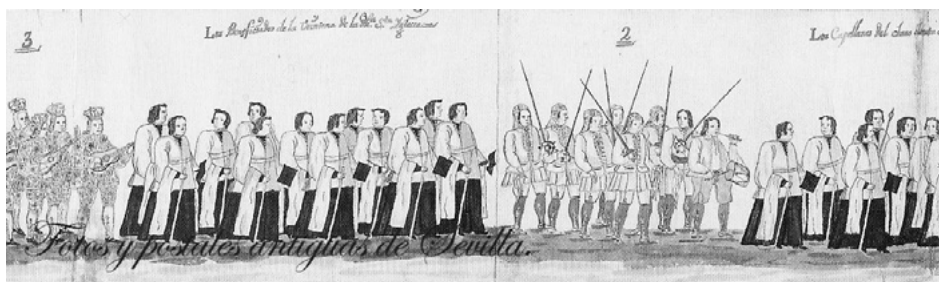


Figura 11. Danza de espadas en la Procesión del Corpus Sevilla (c. 1780). Apud Pelinski, p. 208.

Lo que no podemos verificar es que en Castilla, ni en ninguna otra parte, la danza de espadas se interpretara por la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo), para la que sor Juana confeccionó el sermón donde habla de tal danza. En la Península Ibérica se hacía o en la procesión del Corpus, o en entradas principescas y celebraciones civiles, o actualmente en las fiestas patronales, mientras que en los países germánicos e italianos era frecuente en las doce noches del solsticio de invierno, en Carnaval, o en fiestas de santos patronos de enero, febrero, abril, agosto e incluso el primero de mayo, pero nunca el 3.

Recibido: 1/04/2017

Aceptado: 12/06/2017



LA DANZA DE ESPADAS EN EL *LIBRO DEL CONORTE* DE JUANA DE LA CRUZ

RESUMEN: En este artículo se estudiará la presencia de la Danza de espadas en los sermones visionarios de la terciaria franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Tras abordar la teatralidad de los trances de las místicas del Bajo Medievo y las visiones performativas de Juana de la Cruz, se analizará la Danza de espadas que aparece en su *Libro del conorte*, llevada a cabo por Cristo y un coro de ángeles y santos en el Paraíso, que se comparará con otras manifestaciones peninsulares y extrapeninsulares.

PALABRAS CLAVE: Danza de Espadas. Juana de la Cruz. Visionarias. Siglos XV-XVI.

THE DANCE OF SWORDS IN THE BOOK OF *CONORTE* OF JUANA DE LA CRUZ

ABSTRACT: In this article we analyze the presence of a Swords Dance in a visionary sermon by the Franciscan tertiary Juana de la Cruz (1481-1534). After explaining the theatricality of feminine mystical trances in the Late Middle Ages, we study the Swords Dance that appears in her *Libro del conorte*, performed by Christ and a chorus of angels and saints in Paradise: this dance is compared with other folkloric dances in the Iberian Peninsula and beyond.

KEYWORDS: Swords Dance. Juana de la Cruz. Visionary Women. 15th-16th Centuries.