

LA
DANZA
DE LOS
DIFERENTES

Gigantes,
cabezudos
y otras criaturas.

Revisions de la vie
propre commencent

Deuxième

éléments
sergent
achaf

St Germain

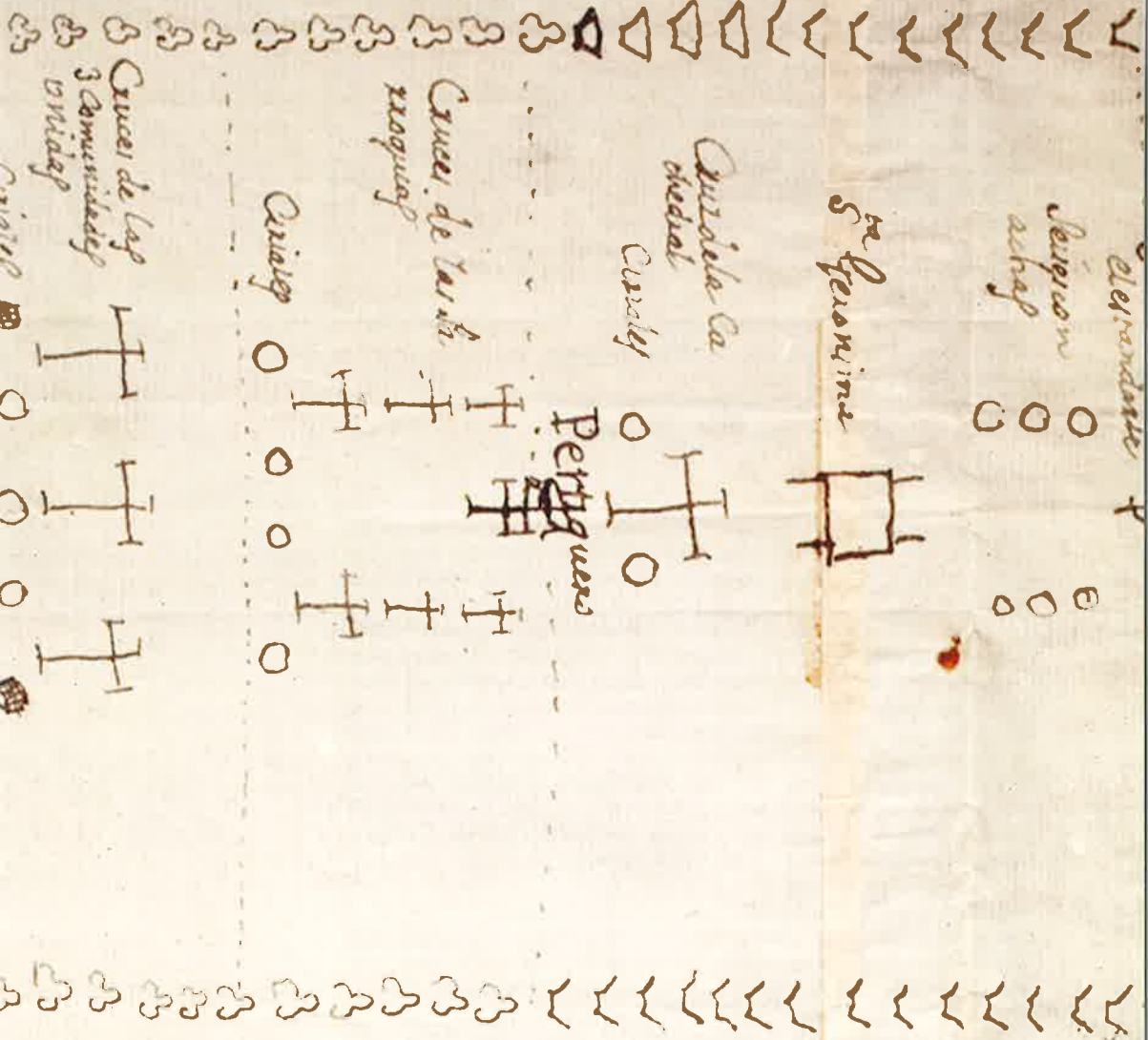
Quidela Ca
diedal

Curely

Cruces de la vie
propre

Quinq

Cruces de la vie
3 commencent
vintag



CREDITOS EXPOSICIÓN

Organiza: Sociedad Municipal Zaragoza Cultural.
Centro de Historia de Zaragoza

Comisariado: Domingo Moreno

Música original: Miguel Ángel Remiro

Audiovisuales: Domingo Moreno P.C.

Diseño gráfico: esebezeta

Diseño del cinematógrafo: Ignacio Fortún

Cartel del cinematógrafo: Luisa Latorre

Decorados: Manuel Pellicer y José Rubio

Fotografía: Miguel Fuentes / Antonio Ceruelo

Equipos audiovisuales: Laboratorio Audiovisuales del
Centro de Historia de Zaragoza / Insertos

Gigantes del mundo: Círculo Internacional Amigos de los Gigantes (CIAG)

Titeres: Elena Millán

Montaje: Brigadas Municipales de Arquitectura

Transporte: Luís Navarro Sangüesa / Enmarcaciones Robert

Seguro: Gil y Carvajal

Didáctica: Servicio de Educación Ayuntamiento de Zaragoza
Servicio de Cultura Ayuntamiento de Zaragoza

AGRADECIMIENTOS

Museo de Artes y Tradiciones Populares (UAM), Círculo Internacional de Amigos de los Gigantes (CIAG), Aragonesa de Fiestas, Museo Nacional de Antropología, Moleiro Editor S.A., Unidad de Sistemas de Información de la Ciudad, Zaragoza, Archivo Antonio Arguas Perdiguier, Manuel Vicente Sánchez Moltó, Colección de instrumentos de Gregorio Buñuel, Colección Adolfo Ayuso, Colección de Ignacio María Martínez, Colección de Luis Antonio González, Archivo Diocesano de Teruel, Asociación Amigos de la Catedral de Pamplona, Archivo General de la Villa de Madrid, Casa Natal de Goya y Museo del Grabado, Ayuntamiento de Fuendetodos, Ayuntamiento de Tarazona, Ayuntamiento de Valencia, Ayuntamiento de Berga, Ayuntamiento de Toledo, Comparsa de Pamplona, Geganters de Vallgorguina, Amigos del Corpus de Valencia, Filmoteca Española, Filmoteca de Zaragoza, Archivo TVE, Casa de las Culturas de Zaragoza, Heraldo de Aragón, Hermandad Pecados y Danzantes de Camuñas, Dirección general de Bienes Culturales, Junta de Andalucía, Archivo Municipal de Sevilla, Patrimonio Etnológico, Gobierno de Aragón, APOMAGA, Casa de Cetina, El Ingenio.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Consolación González, Luisa Latorre, Arturo Pérez, Jorge Yetano, Manuel Moleiro, Olga Marchal, Jaume López, José María Gago, Eduardo Gago, Vicente Sánchez Moltó, Antonio Arguas Perdiguier, Adolfo Ayuso, Gregorio Buñuel, Fernando Maneros, Pilar Romero de Tejada y Picatoste, Susana Hernano, Ana Peral, José Manuel Abad, Alfonso Lorén, Joaquín París, Jesús Pomares, Jesús Mari Ganuza, Martí Molina, Teresa Ainaga, Pedro Mancebo, Elisa Sánchez, Javier Barreiro, Roberto Sánchez, Rosa Cardona Homs, José María Naranjo, Juan Francisco Esteban, Benito Baguena, José Luis Cano, Natividad Rodríguez, Teo Allain.

Centro de historia

presenta

del 2 de julio al 2 de noviembre



LA DANZA DE LOS DIFERENTES



Gigantes,
cabezudos
y otras
criaturas



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

CREDITOS LIBRO

Edita

Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, Ayuntamiento de Zaragoza

Coordinación

Domingo Moreno
Centro de Historia de Zaragoza

Textos

José Manuel Abad / Israel Lasmarías
Adolfo Ayuso
Javier Barreiro
Consolación González
Jaume López
Ignacio María Martínez / Luis Antonio González
Domingo Moreno
Joaquín París
Elisa Sánchez
Roberto Sánchez
Vicente Sánchez

Créditos fotográficos

Ayuntamiento de Zaragoza
Archivo General Villa de Madrid
Ayuntamiento de Valencia
Ayuntamiento de Sevilla
CIAG
Apomaga
Heraldo de Aragón
Antonio Ceruelo
Domingo Moreno

Diseño

esebezeta

Impresión

Con otro color

Deposito legal

Z-3789/08

© 2008 de los textos, los autores
© 2008 de las fotografías, los autores

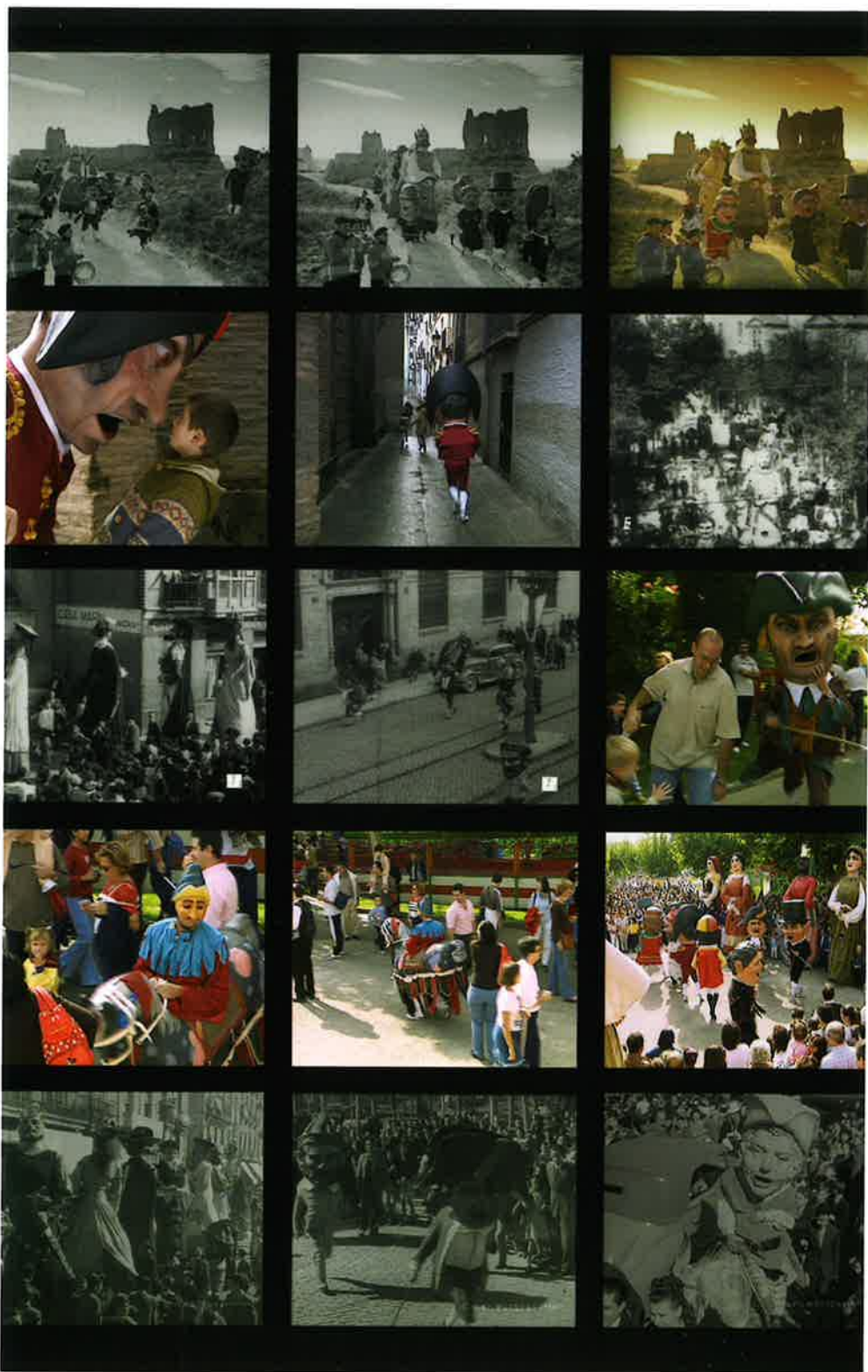


LA
DANZA
DE LOS
DIFERENTES

Gigantes,
cabezudos
y otras
criaturas

INDICE

LA DANZA DE LOS DIFERENTES. Motivos de una exposición. Domingo Moreno	9-13
LOS GIGANTES Y EL BESTIARIO FESTIVO DEL CORPUS M. Vicente Sánchez Moltó	15-31
EL ORDEN DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE TERUEL DE 1742 Israel Lasmarías José Manuel Abad	33-40
LA COMPARSA DE GIGANTES Y CABEZUDOS DE ZARAGOZA Ignacio María Martínez Luis Antonio González	41-58
LOS GIGANTES Y LOS CABEZUDOS POR DENTRO Y POR FUERA M ^a Elisa Sánchez	59-76
LA MÁSCARA EN EL CORPUS Y OTRAS FESTIVIDADES Consolación González	77-88
GIGANTES Y CABEZUDOS, ACTORES DE CALLE Adolfo Ayuso	89-102
GIGANTES Y CABEZUDOS EN LA ZARZUELA DE AMBIENTE ARAGONÉS Javier Barreiro	103-113
ASOCIACIÓN DE PORTADORES, MÚSICOS Y AMIGOS DE LOS GIGANTES DE ARAGÓN (APOMAGA) Joaquín París	115-119
LOS GIGANTES DEL MUNDO Apuntes sobre sus orígenes y evolución Jaume López	121-131
LA PERSISTENCIA DE LOS UNIVERSOS FANTÁSTICOS Roberto Sánchez	135-144
BIBLIOGRAFÍA	150-159



Fotogramas del documental *La comparsa recuperada* de Domingo Moreno.

LA DANZA DE LOS DIFERENTES

Motivos de una exposición

Domingo Moreno
Comisario de la muestra
Cineasta

La construcción de un escenario único, una calle amplia con callejuelas adyacentes, quizá hubiese sido suficiente. Un espacio vacío, en penumbra, en el que de repente estallara una luz de mediodía de verano, y aparecieran en escena las figuras fantasmagóricas de gigantes, cabezudos, caballitos, dragones de fuego, máscaras fustigadoras y grupos numerosos de niños. Este tumulto provocaría un sonido ensordecedor de gritos, carreras, golpes, insultos, canciones burlescas contra los cabezudos, y la música lejana de la gaita y el tambor.

Todo este microcosmos festivo, este universo sonoro, podría aparecer y desaparecer al hacerse de noche o irrumpir la aurora de un día de fiesta en esa calle. Esto, claro está, no ocurriría en tiempo real. Sería un bucle de pocos minutos.

Durante las pausas, desaparecidas las extrañas criaturas, el espacio se poblaría de voces y murmullos que especularían sobre el fenómeno ocurrido en esa calle. Preguntándose quiénes eran esos personajes, qué representaban, cuál era su origen; qué dicen los del pueblo de al lado. Y los chinos, negros, moros, hispanos y gitanos qué piensan de todo esto. Porque entre los gigantes parece ser que hay una representación de todos ellos, y no falta nunca un *morico*, o cualquier otro *forano* o *forana*, entre los cabezudos.

Los visitantes deambularían por esa calle mágica, mezclándose con las fantasmagorías de las figuras y la multitud infantil. El miedo y su risa, la sorpresa y el susto, serían compartidos por espectadores y espectros.

En esta escena, algo cinematográfica, estaría representada la esencia de este espectáculo de calle, las salidas de gigantes y cabezudos. También hallaríamos algunas de las ideas que han motiva-



Mural de la exposición *La danza de los diferentes* con fotografías realizadas por Miguel Fuentes de mascarar rituales de Africa, América y Asia, procedentes del Museo Nacional de Antropología.

Fotografía:
Domingo Moreno

do la exposición *La danza de los diferentes*, gigantes, cabezudos y otras criaturas, y este libro que la complementa.

La exposición tiene su origen en un documental de creación titulado *La comparsa recuperada*, gigantes y cabezudos de Zaragoza, sobre la tradición festiva conservada más antigua de la ciudad. Un relato en el que conviven imágenes de distintas épocas con los procesos recientes de recuperación de la comparsa del siglo XIX, creada por el ingenioso escultor Félix Oroz.

En esta obra los niños son los protagonistas de la visión más imaginativa de la comparsa. Sus sueños, emociones y, sobre todo, su curiosidad, nos conducen a una interpretación mágica de las figuras festivas. En la exposición, tras un amplio recorrido gráfico por la historia de los gigantes y cabezudos de Zaragoza, el documental se proyecta en una sala de cine modernista, creada para la ocasión.

Ese binomio miedo-placer, tensión-resolución, se vive cada año en las salidas de la comparsa de Zaragoza y en muchas localidades de toda España. Lo hemos percibido, en primera persona, en las representaciones carnavalescas y en los bailes del Corpus de Berga (Barcelona), en la danza hipnótica “Tejer el Cordón” del Corpus de Camuñas (Toledo), en la bufonada de los cabezudos y caretas de las fiestas de Graus (Huesca). Celebraciones donde se alcanza una verdadera catarsis colectiva.

Una galería de personajes enmascarados, asociados a estas festividades en toda España, protagonizan una de las secciones más vivas de la exposición. Pertenecen a la magnífica colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid.

La danza de los diferentes no pretendía ser un espacio del anonimato, como ocurre con tantas exposiciones. El objetivo de la



muestra era llegar a la memoria emocional del espectador, guiado por esa continuidad de lo fantástico, por la visión del diferente desde la Edad Media hasta nuestros días. Una evolución de la imaginaria festiva en la que el miedo y su burla no son sólo patrimonio de los ritos occidentales.

En la exposición, a modo de instalación audiovisual, en un mismo ámbito conviven dos pantallas. En una de ellas vemos una sucesión de imágenes fijas de gigantes de países de todo el mundo, en otra la presencia y testimonios de personas de diferentes culturas. En el mismo espacio un mural fotográfico muestra una selección de máscaras rituales de los cinco continentes, procedentes del Museo Nacional de Antropología, que en muchos casos representan al otro, al diferente. Al hombre blanco en el caso de las máscaras africanas, o al colono español en el de las máscaras argentinas o bolivianas.

Cerrando esta sala se creó un juguete audiovisual para los niños. Encontramos dos cabezudos de Zaragoza contra la pared. La instalación invita a introducirnos dentro del cuerpo del cabezudo y a ver, a través de sus ojos, las carreras tras los niños, los improperios y coplas burlescas cantadas a los personajes, la necesidad de los padres de acercar a sus hijos pequeños a estas figuras para que superen ese miedo heredado, un miedo iniciático.

Han sido muchos los museos, archivos, filmotecas, asociaciones y coleccionistas visitados. Muchas celebraciones festivas de pueblos y ciudades de toda España las que hemos registrado en vídeo, algunas están presentes en *La danza de los diferentes*, otras no han encontrado su espacio en el relato expositivo. En este libro se profundiza en ellas.

De algunas imágenes, que no pudieron estar en la exposición, voy a elegir la de un gigante de verdad. Conocido como El Gigante de Paruro, (Cusco, 1925), es un retrato del gran fotógrafo peruano Martín Chambi. A pocos días de la inauguración conseguí una respuesta de Teo Allain Chambi, nieto del fotógrafo. En una carta cómplice nos cedía los derechos de reproducción, intuyendo los motivos de la exposición. Quiero que esa imagen figure en este libro. Me ha acompañado durante este tiempo, y sintetiza, como pocas, el mito del buen salvaje, la visión romántica sobre los diferentes y desiguales, y la percepción artística que se ha tenido de ellos; asuntos que conforman una de las subtramas de la muestra.

Algunas huellas de la exposición las encontraremos en este libro. Sus autores, a los que estoy muy agradecido, ya colaboraron de forma amistosa y desinteresada en los contenidos de la misma. Facilitando el préstamo de piezas de museos o archivos, aportando obras originales de sus colecciones o reflexionando sobre la propuesta.

Quisiera agradecer a la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural su interés por esta exposición temática, y, en particular, al equipo técnico del Centro de Historia, su esfuerzo por materializar un proyecto complejo y acercarlo a la población.

Nos gustaría que este libro, además de desvelar algunos secretos guardados celosamente por las figuras, sirviera para valorar la presencia de esta dramaturgia festiva en nuestras calles como una conquista ciudadana, un escenario ideal para entrar en relación con los otros.

Sin duda, dedicamos este libro a todos los que en la actualidad hacen revivir cada año a los figurones, a los portadores de gigantes, cabezudos, caballitos, tarascas y enmascarados. A los músicos que los hacen danzar, a sus constructores artesanos y modistos, creadores de estas figuras. Seres verdaderamente analógicos, en un momento en el que el universo digital, y su consumo virtual, pugna por adueñarse del destino de lo fantástico.



El Gigante de Paruro
Juan de la Cruz Sihuana,
Hombre gigante de Llusco,
distrito de Chumbivilcas,
Cusco. De 52 años de
edad, 2,10 m. de estatura,
250 libras de peso y
retratado por Martín
Chambi en su estudio de
la calle Márquez en 1925.
Foto cortesía:
Archivo fotográfico
Martín Chambi, Cusco.
Perú



Imaginería festiva en el Corpus de Barcelona y Toledo en la actualidad.
Fotogramas de vídeo de Domingo Moreno

LOS GIGANTES Y EL BESTIARIO FESTIVO DEL CORPUS

M. Vicente Sánchez Moltó

Los gigantes y otras figuras festivas, tal y como hoy las conocemos, tienen su origen en España en un contexto muy concreto: las procesiones del Corpus Christi. Resulta obligado, por tanto, realizar una breve reseña de la creación de la fiesta y su introducción en la Península Ibérica.

El origen de la celebración del Corpus Christi ha de situarse forzosamente en el contexto de las heterodoxias y polémicas religiosas que surgen en los primeros siglos del segundo milenio. Es un momento de profunda crisis social, cultural y religiosa en el que encuentran eco ideas como la de Berengario de Tours que niega la presencia real de Cristo en la Eucaristía. No tardan en aparecer como contrarréplica algunos ritos eucarísticos. Tradicionalmente, suele atribuirse el inicio de la devoción al Santísimo Sacramento a la beata Juliana de Rétine (1193-1258), quien la extendió por la diócesis de Lieja. Posteriormente, ya en 1264, la fiesta es establecida por bula del Papa Urbano IV, si bien no debió encontrar una importante acogida, ya que en el concilio general de Viena de 1311 el papa Clemente V ordena su celebración y en 1316 su sucesor, Juan XXII, urge su inmediata ejecución. Para la celebración de la fiesta de la Eucaristía o del cuerpo de Cristo se eligió el jueves siguiente a la octava de Pentecostés. En los años siguientes se lleva a cabo la difusión de la fiesta por toda la Europa occidental, comenzando a celebrarse muy pronto en los reinos peninsulares. Si bien las bulas papales no especifican la forma concreta en la que había de llevarse a cabo la fiesta, desde los primeros momentos se optó por el desfile procesional.

Los diferentes autores suelen coincidir en que fue Toledo, en 1280, la primera ciudad española en celebrar la fiesta (los

primeros datos de la celebración, sin embargo, datan de 1372), siguiéndole Sevilla dos años después. En Gerona se celebraría antes de 1314 y algunos afirman -sin citar fuentes documentales- que en 1317 se nombró en Madrid una comisión municipal encargada de su celebración. Un año después ya se festeja en Calahorra y en 1319 se insta a los vecinos de Barcelona mediante pregón a celebrar la fiesta. En Vic se documenta en 1330 y en Valencia en 1355, pero no será hasta el siglo XV cuando la Hostia comenzará a desfilar procesionalmente en ricas custodias procesionales de plata, oro y piedras preciosas, labradas por los mejores artistas orfebres.

La celebración del Concilio de Trento a mediados del siglo XVI resultará definitiva para el futuro transcurrir de la fiesta. A partir de ese momento se produce una renovación y redefinición del Corpus Christi que se revestirá de un notable carácter combativo contra la herejía y el protestantismo. El propio texto del concilio no deja ninguna duda al respecto: *Declara además el santo Concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerado Sacramento, y la de conducirlo en procesiones honorífica y reverentemente por las calles y lugares públicos. Y explica que esto se hacía para que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí.*

A partir de este momento, la Iglesia buscó reafirmar el dogma de la presencia de Cristo en la Sagrada Forma y, de este modo, el Corpus se convirtió en una de las fiestas más importantes del orbe católico. En España, se erigió como la fiesta principal del calendario religioso, siendo a partir de mediados del quinientos cuando adquiriera ese carácter que se mantendrá invariable hasta las prohibiciones de finales del siglo XVIII y que la situarán como la festividad de la Contrarreforma por excelencia. En la España del siglo XVII el Corpus era el gran acontecimiento religioso, social y cultural, manifestación de la religiosidad española que se sentía en la obligación de festejar el dogma con mayor esplendor que cualquier otra nación.

En la procesión del Corpus participaban y estaban representados todos los estamentos sociales: desde el vulgo a la alta nobleza (en Madrid, incluso el rey), pasando por los gremios de artesanos y comerciantes, las autoridades civiles y el clero y las órdenes religiosas. Por regla general, su organización corría a cargo de los ayuntamientos o concejos, si bien en algunos lugares era asumida por el cabildo de la catedral o colegiata y en otros por los gremios. La fiesta del Corpus solía celebrarse durante tres días: la víspera, el jueves y la octava, que tenía lugar una semana después. Dos eran los aspectos o elementos fundamentales de la festividad. Por un lado la representación de los autos sacramentales, por otro la misma procesión. En ambos, pero muy especialmente en la segunda, se producía

una mezcla de elementos religiosos y profanos, en la que elementos procedentes de la fiesta popular y de la fiesta pagana se presentaban enmascarados, en mayor o menor medida, por una pátina de religiosidad. Así se explica que todos los elementos que integraban el festejo posean un significado simbólico variado, complejo y repleto de matices y hasta diferentes interpretaciones, circunstancia que, si bien es verdad que resultaba habitual en la fiesta del barroco, en el corpus adquiere su máxima expresión.

Tres son los componentes que encuentran mayor expresión en el desfile profesional del Corpus: las decoraciones urbanas, con fuerte presencia de elementos vegetales y florales, a lo largo de toda la carrera por la que había de transcurrir la procesión; las músicas y las danzas, de gran riqueza y variedad y las figuras fantásticas.

LAS FIGURAS EN LAS PROCESIONES DEL CORPUS

La participación de figuras fantásticas y grotescas en el Corpus, desfilando y danzando en la procesión, constituyó uno de los elementos más estables y generalizados del festejo, hasta el punto de que difícilmente podría entenderse el significado de esta manifestación festivo-religiosa sin ellas. En todo caso, lo que sí que parece claro es que la presencia de estas figuras en ritos festivos es muy anterior a la festividad del Corpus. La Iglesia renovó su simbología y las incorporó a la procesión.

Aunque también encontramos otras figuras zoomorfas, como el águila, el león, el toro o la mula y monstruos imaginarios (dragón, sierpe...), los más frecuentes y extendidos en las procesiones del Corpus son los gigantones y los "gigantillos" o enanos y, en menor medida, la tarasca. Tanto aquellos como ésta vienen siendo identificados como agentes del mal, del pecado y de la herejía, dominados por el omnipotente poder de Cristo, materializado en la Sagrada Forma.

Por lo que se refiere a la tarasca, algunos la consideran como una evolución del dragón medieval. El dragón siempre ha sido considerado como un ser hostil a Dios, encarnando su derrota el triunfo del bien sobre el caos y las tinieblas. Su posición, abriendo la procesión de la Sagrada Forma vendría a representar su derrota, anunciada ya en el texto apocalíptico. Su transformación en tarasca, parece que tiene que ver con la fiesta de la *Tarasque*, celebrada en la localidad provenzal de Tarascón. Cuenta la leyenda que en los bosques próximos vivía un terrible monstruo que atormentaba a sus habitantes, hasta que fue vencido por santa Marta, festejándose desde entonces este acontecimiento. Santiago de la Vorágine lo describe como «*un dragón cuyo cuerpo más grueso que el de un buey, más largo que el de un caballo, era una mezcla de animal terrestre y de pez; sus costados estaban provistos de corazas y su boca de dientes cortantes como espadas y afilados como cuernos*».



“El rollo de la procesión del Corpus”
de Valencia, s. XIX.
Fotografía:
Ayuntamiento de Valencia

Su simbología fue explicada por los teólogos de la contrarreforma al considerar que representaba «*Mysticamente el vencimiento glorioso de Nuestro Señor Jesu Christo por su sagrada muerte y pasión del monstruo Leviatán*» o también como «*la idolatría arruinada por el Santísimo Sacramento*» o, dicho de otro modo, el triunfo de la fe sobre la herejía.

De una forma u otra, los gigantes siempre han estado presentes en la cultura occidental y desde épocas muy remotas. Tanto en la mitología griega (la “Gigantomaquia” narra la guerra entre gigantes y dioses), como en la germano escandinava (donde se les considera los habitantes originales del mundo) e, incluso, en la rabinica (Og y Goliat), los gigantes tuvieron un lugar muy destacado. También se hallan presentes en la literatura juglaresca de donde pasaron a los relatos de caballerías y de allí al Quijote. En la tradición popular los gigantes suelen ser seres amenazadores, aunque también los hay bondadosos y en el folclore el gigante suele presentarse como un ser protector del pueblo contra los señores. También tienen una destacada presencia en los cuentos infantiles y en las leyendas populares, especialmente las del Norte de Europa, adoptando en ocasiones la forma de un ogro.

Por lo que se refiere a los ritos, desde muy antiguo, los gigantes también han participado de forma activa en los ritos festivos. Frazer, basándose en descripciones de Julio César, nos habla de una gran fiesta que, a finales del siglo II a.C., se celebraba en la Galia cada cinco años con ciertos sacrificios oficiados por los druidas celtas: «*Construían imágenes colosales de cestería o de madera y yerbas, que rellenaban de hombres vivos, ganado y animales de otras clases; después prendían fuego a las imágenes, que ardían con todo*



Gigantes y cabezudos en
 "El rollo de la procesión del Corpus"
 de Valencia, s. XIX.
Fotografía:
 Ayuntamiento de Valencia

su contenido viviente». Para Frazer se puede rastrear en estos sacrificios rituales de fertilidad el origen de algunas fiestas europeas, coincidentes con el solsticio de verano, que cuentan con la presencia de gigantes y entre las que menciona las de Douai, Dunkerque, Brabante, Mandes, Amberes, Londres, Chester, Coventry, Burford o Salisbury.

Otros autores, sin embargo, encuentran el origen de los gigantes y la tarasca en diversas figuras festivas de la Roma clásica. Pellicer, apoyándose en Sexto Pompeyo, considera un antecedente de la tarasca al "Tragón" que desfilaba con otras espantosas y ridículas figuras *«con grandes quijadas, con la boca desmesuradamente abierta y haciendo grande ruido con los dientes»*. Flórez Asensio ve los antecedentes de los gigantes en "Manducus y Citeria", dos muñecos grandes y grotescos que utilizaban los romanos en los desfiles, cabalgatas y procesiones que recorrían las calles de Roma como preludeo a los juegos del circo.

En el caso de los gigantes o gigantones y los gigantillos no queda muy claro su verdadero significado en la procesión del Corpus. Portús les reconoce *"un incierto significado"*. Otros, como Pradillo, directamente les consideran un agente del mal, fundamentándose en que dentro de la tradición cristiana han sido relacionados con Satán. De este modo, los gigantes del Corpus representarían a los monarcas sometidos al vasallaje de Dios y pone como ejemplo los casos de los gigantes Og y Goliat, vencidos por Moisés y David.

Documentos y textos de los teólogos de la contrarreforma los interpretan de forma muy distinta. Para unos, el hecho de que estos seres irracionales rindan veneración al Santísimo Sacramento, debe interpretarse como una enseñanza para que los seres racionales

hagamos lo mismo: «*rendirle adoración, significa y enseña lo que debemos hacer los hombres racionales en reverencia y veneración del Santísimo Sacramento del altar... cuando vemos que los irracionales le rinden obsequio y veneración*». Para otros, su identificación con los reyes de todos los continentes y razas conocidas expresa «*que no hay en las cuatro partes del mundo reino tan pequeño en donde no haya penetrado la palabra del Evangelio*». Hay quien quiere ver en ellos la realidad étnica del orbe, la obra del Creador, al que todos deben su existencia, aunque no gocen de la fe. En Sevilla se consideraba que los seis gigantes y la tarasca representaban a los siete pecados capitales. En Granada, su simbología era cambiante y podían representar desde las maldades, a los enamorados, pasando por deidades, los siete sabios de Grecia, los pecados capitales, una guardia de corps o los reyes moros granadinos, incluso en 1767 llegaron a convertirse en emperadores romanos hostiles al cristianismo.

En todo caso existe una diferencia destacable entre la tarasca y los gigantes. Mientras que la primera desfilaba casi exclusivamente en la procesión del Corpus, los gigantes participaban de forma frecuente en otras celebraciones religiosas, como más adelante veremos. No hay duda de que la tarasca sólo puede identificarse como una representación del mal pero, desde mi punto de vista, la visión de los gigantes no tenía esas connotaciones tan negativas que algunos les atribuyen, lo que concuerda mucho más con esa interpretación que los ve como reyes de las diferentes razas o partes del mundo en actitud de aceptación de la religión “única” y “verdadera”. Eso explicaría su presencia en las procesiones de canonización.

LOS PRIMEROS GIGANTES EUROPEOS

Los gigantes parecen anteriores a la tarasca, aunque no resulta fácil determinar cuál es el primer gigante documentado. Basándose en el *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, que contiene un inventario de figuras y objetos que participaban en la procesión del Corpus en el que se incluye a *Lo rei David ab lo giguant*, la mayoría de los autores catalanes defiende que en 1424 ya existía un gigante en Barcelona. Grau considera que este Goliat ya era un gigante del estilo de los actuales. Otros tratadistas, como Joan Amades se inclinan por que en realidad se trate de un entremés y que este Goliat no sea más que un hombre sobre zancos. Después de éste, el primer gigante documentado se localiza en la ciudad belga de Ninove en 1430. Los lugares y fechas en que se documentan los gigantes más antiguos de otros países son en Holanda, Bergen-op-zoom (1447); en Portugal, Lisboa (1450); en Francia, Dijon (1454) y en Inglaterra, Leicester (1461). En el siglo XV también se documentan gigantes en Kunzelsau (Alemania), en el XVI en Bozen (Italia), Zerbst (Polonia) y Sterzin (Suiza) y en el XVII en Schwarz (Austria) y Moscú (Rusia). Como vemos, la extensión del festejo

abarca prácticamente toda la Europa occidental, buena parte de la central y llega hasta Rusia.

En lo que no se ponen de acuerdo la mayoría de los estudiosos de los gigantes es en el momento y en las circunstancias en las que este festejo penetró en la Península Ibérica. Algunos autores, como Arnold Van Gennep, defienden que son originarios de Flandes, de donde se importaron, incorporándose a la fiesta del Corpus Christi. Otros afirman lo contrario, que fue de la Península Ibérica de dónde los gigantes pasaron a Flandes. Ambas teorías tienen una base poco consistente, ya que en los dos territorios se documentan antes de 1496, fecha en la que contraen matrimonio de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso. Hay también quien considera, con poco fundamento, que las comparsas de gigantes y cabezudos están relacionadas con la expulsión de los judíos y musulmanes. Otros autores se inclinan por que la aparición de los gigantes en la península esté relacionada con el primer renacimiento italiano. En este caso, sería Alfonso V de Aragón (1416-1458), por entonces rey de Nápoles y Sicilia, el que habría favorecido su difusión. Quienes plantean esta posibilidad defienden que posteriormente pasarían de la corona catalano-aragonesa al resto de la península. Esta hipótesis no parece tener muy buena concordancia con la realidad, ya que se da la circunstancia de que Italia es uno de los países con menor presencia de gigantes procesionales. La documentación con que contamos por el momento no sólo no la ratifica, sino que parece rechazar la hipótesis.

Salvo el caso del «*gigant*» de Barcelona, de indudable simbología religiosa y, desde mi punto de vista, personaje integrante de un auto religioso, los primeros gigantes documentados de la península se localizan en todos los casos en la corona de Castilla. En 1493 ya formaban parte de los festejos del Corpus de Toledo, participando en los desfiles procesionales de la víspera y del mismo jueves. Aunque la documentación no deja claro el número de las figuras ni su descripción, sí que sabemos que en el mencionado año ya había una “giganta” y cuatro años después un “enano”. En Sevilla, en 1500, se documentan *siete gigantes y un enano de madera pintados y vestidos*. En Alcalá de Henares, los gigantes participaron en 1525 en la procesión del Corpus y en los festejos de la entrada del cardenal Fonseca, arzobispo de Toledo. En Guadalajara había dos gigantes y un enano al menos desde 1543 y en Cuenca están documentados los “gigantes y cabezudos” desde 1550.

Esta circunstancia explicaría el acuerdo adoptado el 18 de enero de 1589 por el concejo de Valencia cuando se decide construir unos gigantes para la procesión del Corpus. Los valencianos deciden tomar como modelo los gigantes de Madrid y comisionan al maestro Ferrando para que los examinara, ya que *En la ciutat de Toledo y en la vila de Madrid dels regnes de Castella acostumen fer cascum any molts jagants per al dit dia y festa, ab los quals se festeja dita festa ab gran aplauso y contento*. El texto del acuerdo indica que en ese tiempo ya era un festejo muy arraigado en la corona de



Procesión del Corpus de Sevilla, 1747
 Primera tira dibujada
 Col. de Pablo Atienza
Fotografía:
 Archivo Ayuntamiento de Sevilla

Castilla. Lo que no deja de sorprender es que existiendo gigantes en Barcelona en 1568, el concejo valenciano decida seguir el modelo de Madrid. La única explicación razonable es que es muy probable que se tratase de gigantes simbólica y formalmente diferentes.

Todo ello nos lleva a establecer tres tipologías de gigantes, que se sitúan en otros tantos momentos distintos, aunque en algunos lugares llegan a solaparse. Con los datos con que contamos en la actualidad podemos concluir que en la Península aparecen, seguramente a finales del siglo XIV, siendo los primeros gigantes encarnaciones de personajes bíblicos (Sansón, Goliat...), mitológicos (Hércules) o religiosos (san Cristóbal) de forma que se trataba de un único gigante, con una simbología claramente didáctico-religiosa. Ya vimos el caso de Barcelona, pero en Girona en 1521 también hay referencias a «*David coram gigantem*». En Valencia sabemos que en el Corpus de 1449 desfiló un san Cristóbal gigantesco con un Niño Jesús sobre su hombro.

En la última década del cuatrocientos ya hay gigantes en grupo en Toledo y en 1497 sabemos que se confecciona una *giganta nueva*, dato que se puede interpretar como la sustitución de una figura por otra, o por la adición de otra figura femenina. También consta la existencia de un enano. De estos gigantes sabemos que «*Iban vestidos con garnachas o vestiduras talares con mangas y gran sobrecuello, mantos y gorgueras. Como tocado, chapiretas, coronas de oropel o sombreros adornados con cintas amarillas y coloradas. Les ponían vistosos collares de papel, lata, oropel y plata dorada y llevaban en las manos varas y calabaza*». Por los tocados, collares y otros complementos no cabe duda de que ya no se trataba de personajes religiosos, aunque desgraciadamente no hemos encontrado ninguna descripción que nos permita identificar a los tipos o personajes que representaban. En el siglo XVI se extiende su presencia en las procesiones del Corpus, primero a las ciudades de la corona de Castilla (Sevilla, Alcalá, Guadalajara, Cuenca) y posteriormente



a otros lugares que parecen adoptar este exitoso modelo.

La tercera tipología está formada por los gigantes en parejas representando a las distintas razas naciones o continentes, siendo los primeros documentados en esta forma los de Toledo. En 1560, con ocasión de las bodas de Felipe II con Isabel Valois, desfiló *una dança de ocho Gigantes y dos enanos, hombres y mugeres de diversas naciones: vestidos de raso carmesí verde y morado. Estos aunque de ordinario suelen salir en las fiestas que esta sancta yglesia celebra agora estava(n) co(n) nueva librea: y a seys Giga(n)tes q(ue) era(n) antes, se añadiero(n) otros dos ho(m)bre y muger; q(ue) representava(n) en sus adereços la nació(n) Francesa: p(ar)a memoria destas dichosas: y bie(n)aventuradas bodas.* Su número varía de unas ciudades a otras, oscilando entre una y cinco parejas (2 a 10 gigantes), siendo su tipología, por lo general, la de gigantes europeos o españoles, gigantes negros, gigantes moros o turcos y, después, gigantes indios “americanos” y orientales (chinos o japoneses). Esta tipología se generalizará desde principios del siglo XVII siendo adoptada por la mayoría de las villas y ciudades con catedral, colegiata o de cierta entidad y pervivirá hasta las prohibiciones de 1780. De lo que tampoco hay duda es de que España llevó los gigantes y la tarasca a América y esto debió tener lugar en un momento muy temprano, ya que 1530 ya formaban parte de la procesión del Corpus de la capital de Nueva España y en 1538 desfilaron *“la tarasca de siete cabezas..., con el diablo cojuelo y los cabezones y gigantes”*, circunstancia que corrobora lo asentado y extendido que se debía encontrar el festejo en España.

En todo caso, conviene realizar algunas precisiones. En primer lugar, aunque los gigantes dejaran de representar a personajes religiosos, esto no significa en absoluto que carecieran de simbolismo religioso, como ya expliqué en su momento. Este simbolismo, muy claro para los teólogos, se iría difuminando para

el vulgo con el paso del tiempo, lo que de algún modo abrió el camino a las prohibiciones de 1780.

Por otro lado, no está nada claro ni cuándo ni cómo se produjo la transición de figuras religiosas gigantes individuales a gigantes en grupo y a parejas de gigantones. Es más, la transición no se realizó en todos los lugares de forma simultánea e, incluso, llegaron a solaparse y convivir unas y otras. Así parece confirmarlo el caso de Guadalajara, donde en un inventario de 1543 se referencian *Para la fiesta del Corpus. Tres cabeças de gigantes, el uno enano; tres bestidos de lienço, destes tres gigantes; una cabeça de san Xpval. con el Niño en el ombro; un arca con su llabe dondestán estos bestidos*. Señal evidente de que, a mediados del siglo XVI, conviven y participan en el Corpus de Guadalajara de forma conjunta un san Cristóbal, un enano y dos gigantes con su correspondiente vestuario, que podrían formar una pareja. En algunos lugares esta convivencia se prolonga en el tiempo y llega nada menos que hasta 1660. Así se describe un desfile que tuvo lugar en San Sebastián: *«Pero lo interesante es que después marchaban siete figuras de reyes moros, cada uno con sus correspondiente mujer detrás, y un San Cristóbal, de unas dos picas de altura, de suerte que sus cabezotas se veían pasar al ras de los tejados»*.

LA TARASCA

Por lo que se refiere a la tarasca, su aparición y vicisitudes corre un camino ciertamente paralelo a los gigantes, aunque todo parece indicar que es posterior en algunos años. La primera documentada hasta el momento es la de Toledo, de la que sabemos se rehizo casi totalmente en 1507, siendo en consecuencia anterior a esta fecha. Cronológicamente, la siguiente documentada es la de Alcalá de Henares, mencionada en documento de 1525. En Sevilla no aparece hasta 1530, por lo que debemos rechazar la hipótesis de Varey y Shergold, afirmando que la tarasca no hace su aparición en España hasta el segundo cuarto del siglo XVI. Otras tarascas documentadas, aunque ya bastante posteriores, son las de Barcelona (1564), Lorca (1575), Pamplona (1584), Estella (1592), Madrid (1598), Valladolid (1604), Segovia (1607), Guadalajara (1614), Granada (1623), Logroño (1627), Murcia (1637), Vitoria (1643), Ávila (1659), San Sebastián (1660), Oviedo (1667)... También tuvieron tarascas, ente otros, Burgos, Bilbao, León, Zamora, Jaén, Cádiz o Huelva. En América parece que llegó en una fecha muy temprana, desfilando en el Corpus de 1538 de la capital de Nueva España *la tarasca de siete cabezas*.

La tarasca, pues, era una máquina de madera montada sobre un tablado que era guiada y desplazada por varios hombres (generalmente ocultos en su interior), que bien la portaban sobre andas o la empujaban sobre ruedas. La tipología de la tarasca difiere de

unos lugares a otros. Mientras que en unos sitios la tarasca es una especie de dragón que, incluso, arroja fuego por la boca, en otros lugares se asemejaba más a una sierpe o *serpentón* y en otros adopta más la imagen de una especie de monstruo marino con escamas, contando en ocasiones con una especie de coraza o caparazón; tampoco faltan las tarascas más próximas a un demonio con cuernos. En Sevilla en 1700 la tarasca sufrió una transformación, convirtiéndose de una sierpe en un monstruo de siete cabezas móviles a semejanza de la Hidra clásica. Generalmente, la tarasca, como los gigantes se iba repintando y restaurando de un año a otro, sustituyendo aquellos elementos que se encontraban en mal estado. Sólo cuando el estado de conservación era lamentable se construía una nueva. Pero hay un caso excepcional, como es el de la villa de Madrid, en donde todos los años se hacía una nueva tarasca de grandes dimensiones, diferente a la anterior, con grupos escenográficos sobre su lomo.

Son muy pocos los lugares donde la tarasca ha permanecido fiel a su iconografía primitiva. En Zamora, sobre la tarasca se alzaba la figura triunfante de santa Marta dando muerte a la sierpe y en Valencia la tarasca formaba parte de un entremés junto a un personaje que representa a santa Marta. En el resto, la figura de santa Marta acabó mutando en la de una mujer y, por lo tanto, varió igualmente su significado. En Toledo, Granada y otros lugares, sobre el monstruo iba una mujer, generalmente ataviada con trajes y galas de época, que venía a representar los vicios humanos y la lujuria. Casiano Pellicer afirma que la tarasca simbolizaba a la “meretriz de Babilonia”. En Madrid, solían acompañar a la mujer una corte de personajes y animales, que contribuían a remarcar su significado simbólico. En ocasiones se denomina a esta figura femenina por el mismo nombre del monstruo, en otros se emplea el diminutivo “tarasquilla” y en Toledo el vulgo la denomina la “Anabolena”, identificándola con el “pérfido” personaje inglés. Esta identificación de la tarasca con la mujer y, en consecuencia, con los vicios y la lujuria no es válida en todos los casos, ya que hay lugares en los que es un hombre o personaje masculino el que aparece a lomos de la tarasca. En Segovia hay constancia de un pago en 1697 por *diez y ocho manos p(ar) a d(ic)hos gigantes y el hombre que iba encima de la tarasca*. En Sevilla en la tarasca de 1700 se levantaba sobre su lomo una especie de torre que servía de alojamiento al tarasquillo, una especie de bufón o juglar, vestido con un traje de vivos colores y que presentaba dos rostros, encarnación de la juventud y la vejez.

El monstruo iba acompañada en algunos lugares de una comitiva de estrambóticos personajes. En Madrid eran los “mojigones”, que apartaban a la gente con sus maças y botargas, golpeándoles con vejigas hinchadas. En Sevilla también acompañaban a la tarasca dos personajes, disfrazados de arlequines que allí se les denominaba las “mojarrillas”, armados de una vara de la que colgaban varias vejigas de vaca inchadas, con piedrecitas en su interior, y con la que golpeaban a los espectadores distraídos. En Granada

Tarasca de Madrid
Dibujo preparatorio
Expediente de 1722
Fotografía:
Archivo General de la
Villa de Madrid



eran los diablillos los que abrían el paso de la procesión del Corpus y de la tarasca. En la actualidad, aunque en el contexto del carnaval, en la localidad burgalesa de Hacinas, la tarasca va acompañada de los *comarrajos*, igualmente disfrazados, siendo el único ejemplo de tarasca en el mundo rural que ha llegado hasta nuestros días, con la peculiaridad de que usa por cabeza el cráneo de un burro.

Así pues, la tarasca vino a ser identificada o interpretada como una representación del demonio, del pecado, de la herejía o de la bestia infernal, dependiendo de los autores o de las épocas. Uno de los casos más sintomáticos de la evolución de su significado se dio en Madrid, donde a partir de 1720 la figura de la mujer-tarasca va perdiendo su horrible apariencia, convirtiéndose en damisela que muestra la moda imperante en cada momento. De este modo, como muy bien señala Flórez Asensio, se difumina hasta casi desaparecer el fuerte contenido simbólico y el mensaje religioso y moral que caracterizó a las tarascas madrileñas del barroco, para convertirse en un modo de maniquí.

Además de estas tarascas, hay que referirse a las tarascas de fuego. En Alcalá de Henares con motivo del Corpus de 1634 *se iço una sierpe para que fuesse en la procesión, que echava fuego por la boca y con ella tres ssalbaxes con maças de fuego*. Este festejo indudablemente entrañaba ciertos peligros y, así, en las cuentas del año siguiente se registra un pago *de un penacho que se quemó el día del Corpus quando disparó la sierpe*.

En Galicia y en Valencia y Cataluña formaban parte de las procesiones del Corpus unas figuras de naturaleza muy semejante a la tarasca, aunque más próximas al dragón, que recibían los nombres de *coca*, *cuca* y *cuca fera*, respectivamente.



Tarasca de Madrid
Dibujo preparatorio
Expediente de 1697
Fotografía:
Archivo General de la
Villa de Madrid

Por lo que se refiere a Galicia, la *coca*, voz derivada del latín tardío *cocatrix* (cocodrilo), está casi siempre relacionada con san Jorge, siendo derrotada por éste en una justa. La más antigua documentada es la *coqa o coquetriz* de Ourense, ya mencionada en el Corpus de 1437, siendo desplazada cuatro años después al final de la procesión *por que a dita coqa he escandallosa*. En Pontevedra era un híbrido entre serpiente y cocodrilo, apareciendo en los documentos desde 1552. En Santiago la coca ya desfilaba en el Corpus de 1565 con la historia de *San Jorje a caballo cuando fue lo del dragon e de la doncella con veinte e cuatro gitanos*. La *coca o becha* de Ribadavia ya desfilaba en el Corpus en 1579. En Baiona se documenta en 1595 y al año siguiente en Betanzos, aunque allí recibía popularmente el nombre de *camello*, en referencia a su giba. La de Tui, que desfilaba en 1748 es portada encadenada por santa Margarita. Especialmente interesante es la coca de A Coruña, que desfilaba en el Corpus y en su octava y que desapareció con las prohibiciones de 1778. Sobre su caparazón llevaba a un *judío o fariceo con una bucina en la boca y un letrero en las espaldas decía: "A re bobo"*. De todas ellas, la única que hoy pervive es la de Redondela que, sin embargo, es la más tardía, ya que no se documenta hasta finales del siglo XVIII. La figura es un dragón con alas que hoy aparece desligada de la procesión y protagoniza su propia fiesta, la *Festa da Coca*.

En el ámbito portugués, sabemos de la existencia de cocas o dragones en Coimbra, Évora, Viseu, Porto o Braga. Hasta nuestros días ha llegado la coca de Monção, donde también es vencida en batalla por san Jorge.

No una, sino dos cucas desfilaron en el Corpus de Valencia en 1400, acompañando a santa Margarita y a san Jorge: *En adob*

de la cuqua de Santa Margalida [...] reparar e fer refer la cuqua de sent Jordi. En Alicante se mencionan en 1662 la *cucafera* y el *drach*, que acostumbraban a desfilan en las fiestas públicas, estableciéndose una clara diferenciación entre ambas figuras. La primera cuca fera documentada en Cataluña es la de Tortosa, que ya aparece con este nombre en 1457.

OTRAS FIGURAS ZOOMÓRFICAS

Caballitos

Los caballitos son, junto con los gigantes, sin duda una de las figuras de cortejo más antiguas documentadas. En 1424 ya aparecen mencionados en el *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*. En 1430 se sabe que eran un total de ocho, que en algunos años llegaron a la docena. Pronto alcanzaron gran popularidad, participando no sólo en la procesión del Corpus sino en otro tipo de celebraciones, tanto de carácter religioso como civil.

Otros lugares de Cataluña donde se documentan *cavallets* son Olot, donde ya en 1601 desfilaban seis *cavallins*. Ese mismo año se hacen los de Vic y en 1604 los de Tarragona. Los *cavallets* de Berga, que aún hoy forman parte de la fiesta de *La patum*, ya aparecen documentados en 1632. Entonces, como ahora, eran cuatro y mantenían una lucha con otros tantos turcos a pie, dando lugar al denominado *ball de turcs i cavallets*, que constituye el primer cuadro de la fiesta.

En Valencia también se documentan *els caballets* desde 1615. En la actualidad son ocho caballitos que “montan” otros tantos niños vestidos al modo oriental, con chalecos y turbantes y que interpretan una *dansa*. Hoy se considera que representan a los pajes de los reyes magos.

En Pamplona sabemos que en 1627 la catedral contaba con seis gigantes y un caballito o *zaldiko*, que participaban en la procesión de san Fermín.

Aunque seguramente anteriores, en Zaragoza no se documentan los caballitos hasta 1659, siendo habituales acompañantes de los gigantes y cabezudos en las procesiones del Corpus. Inicialmente fueron tan sólo dos, pero en 1723 ya eran cuatro. En Huesca ya existían los *caballetes* en 1672.

Queda claro que la difusión de este festejo resultó en el pasado mucho más limitada que la de otras figuras, circunscribiéndose casi exclusivamente a Cataluña, Valencia, Aragón y Navarra. En el resto Europa, el ámbito geográfico de los caballitos se extiende por Francia y Bélgica, recibiendo el nombre de *cheval-jupon*. Siendo los más antiguos documentados los de Termonde en 1475. En estas zonas los caballitos vienen a representar un modo de justas carnavalescas entre caballeros. Sin embargo, en la Península Ibérica, el

simbolismo es otro bien distinto, acorde con nuestras propias circunstancias históricas y religiosas, entroncando con las fiestas de moros y cristianos. De este modo aún hoy se pueden ver en Berga. En otros lugares, como Valencia, se ha desprovisto de su significado primigenio y se han desligado en dos danzas diferentes, la de *caballets* y la de *turcs*.

Águila, León, Toro, Mula

La presencia en el cortejo procesional del Corpus del águila, el león y el toro ya se documenta en Valencia en 1401. Su simbología no deja lugar a dudas, ya que son las representaciones de los evangelistas san Juan, san Marcos y san Lucas, junto con el ángel de san Mateo, igualmente presente. Muy pronto se desligan de esa simbología inicial y toman propia carta de naturaleza. De este modo, en el Corpus de Barcelona de 1424 el águila desfila en un lugar de honor precediendo a la custodia, que aparece escoltada por los cuatro evangelistas, de modo se produce una duplicación de la representación de san Juan. El toro se convierte en buey y pierde sus alas, como también el león. Como muy bien señala Varey, «*La pérdida en algunas localidades del simbolismo original de las figuras contrahechas iba a dar origen a una maraña de interpretaciones contradictorias en siglos posteriores*».

Otro animal que suele aparecer en las procesiones del Corpus catalán es la mula, que allí es conocida como *mulassa* (en algunos lugares *mula guita*). La interpretación más generalizada es que seguramente se trata de una figura procedente de un entremés en el que se narraba la Natividad de Jesús, de forma que el buey completaría en este caso la simbología. Posteriormente se desligaría y se convertiría en figura independiente, variando notablemente su "rol", que parece corresponder más con el de un animal de malas intenciones, que arroja fuegos de artificio, hiriendo en ocasiones a los espectadores. La *mulassa* procesional más antigua documentada es la de Olot en 1444 y su ámbito se circunscribe exclusivamente a Cataluña. Un caso excepcional es la *mulassa* de Solsona que aparece montada por un jinete, siguiendo el modelo de los bestiaros festivos profesionales de la zona francesa.

PROHIBICIONES Y SUPRESIÓN DE LAS FIGURAS DE PROCESIONALES

Aunque se suele atribuir a la llegada al trono de Carlos III en 1759 y a su corte de ilustrados los radicales cambios que se operaron en la mentalidad de la sociedad española de la época, lo cierto es que desde el siglo anterior ya comienzan a registrarse opiniones contrarias a determinadas manifestaciones públicas de la religio-

dad popular, entre ellas la presencia de danzas y figuras en las procesiones del Corpus. Ya en 1609 en su «*De spectaculis*» («*Tratado contra los juegos públicos*») el jesuita Juan de Mariana inicia una cruzada con el fin de expulsar del interior de las iglesias las danzas, argumentando que perturbaban a los que rezan y oran, pero ante lo que se mostró más enérgico fue ante el hecho de que se bailase la zarabanda “*en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento*”. La toma de posesión como arzobispo de Sevilla del aragonés Jaime Palafox en 1685, supuso el inicio de un cambio de posición de la jerarquía eclesiástica ante estos elementos festivos. Inspirado por Palafox, Andrés de Herrera presentó una moción al cabildo proponiendo que el dinero que se empleaba en la tarasca, gigantes y danzas se destinara a dotar a las doncellas pobres. Cinco años después, Palafox decide prohibir la entrada de las danzas del Corpus en la catedral, lo que provocó todo tipo de panfletos y pasquines contra el prelado e, incluso, hasta un conato de atentado, frustrado al descubrir la noche anterior en su confesionario un barril lleno de pólvora y cohetes, con una mecha que alcanzaba el exterior del templo. Puso fin al conflicto una real cédula de Carlos II, fechada en 1699, en la que se ordenaba que en el futuro las danzas estarían integradas exclusivamente por hombres, que no podrían usar velos, máscaras o sombreros, aunque permitía las danzas en el interior de las iglesias, excepto en el presbiterio y en los coros, salvo durante la celebración de la misa o el rezo de las horas canónicas.

Pero será ya con los borbones, cuando comience a manifestarse un claro divorcio entre el poder político y religioso y las formas de religiosidad popular. Aquello que en otro tiempo se había considerado como un símbolo útil para avivar la fe y la piedad, terminó convirtiéndose en algo irreverente, poco adecuado a los nuevos tiempos e, incluso, de mal gusto. Estos modos y costumbres no sólo no fueron comprendidos por los ilustrados, sino que los consideraron productos de la ignorancia, el fanatismo o la superstición. Campomanes y Meléndez Valdés a mediados del siglo XVIII cargaron duramente contra estas procesiones y las prohibiciones no tardaron en llegar. A los autos sacramentales y al teatro religioso, suprimidos en 1765, siguió la prohibición de la rica simbología festiva del Corpus, esa simbología que había contribuido de forma decisiva a convertirla en la gran fiesta urbana del barroco, quedando reducida única y exclusivamente a una manifestación estrictamente religiosa. Una real cédula de 10 de abril de 1772 ordenaba tajantemente que *se quitasen, y cesasen en Madrid para lo sucesivo los Gigantones, Gigantillas y Tarasca, porque semejantes figurones no solamente no autorizaban la Procesión y culto al Santísimo Sacramento, sino que su concurrencia causaba no pocas indecencias, por lo qual no se usaban en Roma ni en muchos de los principales Pueblos de España, pues sólo servían para aumentar el desorden y distraer, ó resfriar la devoción de la Majestad Divina*. Sorprende el argumento que se esgrime de que no participaban gigantes en las procesiones

del Corpus de muchas de las principales poblaciones y que pone de manifiesto el profundo desconocimiento que los ilustrados tenían de la realidad española; la documentación nos demuestra todo lo contrario, ese tiempo las que carecían de gigantes eran la excepción.

Suprimido el festejo en Madrid, era cuestión de tiempo que la prohibición se hiciera extensiva al resto de la corona. Efectivamente, el 21 de julio de 1780 el Consejo real ratificaba una orden del monarca del día 10 de ese mes. En ella el rey justifica las razones de la medida: *Habiendo llegado á mi Real noticia algunas notables irreverencias, que la Fiesta del Santísimo Corpus Christi de este año se han cometido con ocasión de los Gigantones y Danzas, en donde permanece la práctica de llevarlos en la Procesión. Sospechosamente no indica el lugar dónde se produjeron esas irreverencias ni cuál fue su naturaleza. Termina exponiendo su resolución: Que en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Cathedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales Danzas, ni Gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones, y demás funciones eclesiásticas, como poco conveniente a la gravedad, y decoro que en ellas se requiere. De un plumazo se terminaba con estos singulares elementos festivos, tan incardinados en nuestra cultura popular. Algunos autores, como Fernando Martínez y Alfredo Rodríguez, consideran que los ilustrados no querían suprimir la fiesta, sino encauzarla y controlarla para convertirla en un eficaz instrumento político y social, pero un Corpus desbrozado de todos sus elementos populares se había transformado en una fiesta de clase y algunos ilustrados, como Jovellanos, advirtieron que «lejos de secundarla, el pueblo desertaba de la fiesta así planteada y su hosca inactividad le hacía aún más impredecible».*

En la mayoría de las villas y ciudades los gigantes y las tarascas terminaron desapareciendo. Sin embargo, en algunos lugares lograron esquivar las prohibiciones y conservaron las figuras, lo que, algún tiempo después, permitió su recuperación. En algunos casos regresaron al Corpus, bien a la misma procesión o a su entorno festivo; en muchos otros se trasladaron a un contexto lúdico y festivo diferente, generalmente a las fiestas patronales. El caso más sintomático es el de Valencia, en donde los gigantes no desfilaron en 1781, aunque sí al año siguiente, cuando abrieron la marcha, situándose en cabeza, aunque fuera de la procesión misma, evitando así el incumplimiento de la cédula real. En Barcelona reaparecieron en 1798. Esta resistencia a su desaparición es la que ha permitido que en algunos casos (Valencia, Barcelona, Toledo, Granada...) sigan desfilando los gigantes en los festejos del Corpus e, incluso, como es el caso de Toledo, que algunas de las antiguas figuras, construidas en Barcelona en 1756, hayan llegado hasta nuestros días.

✠
**REAL CEDULA
DE S. M.**

Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE MANDA QUE EN ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Cathedral, Parroquial, ó Regular haya en adelante Danzas, ni Gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones, y demás funciones Eclesiásticas, como poco conveniente à la gravedad, y decoro que en ellas se requiere.

AÑO



1780.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.

Cedula de Carlos III, 1780
Prohibición de gigantones
y danzas en las procesiones
del Corpus.

EL ORDEN DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE TERUEL DE 1742

Israel Lasmarías Ponz

Investigador Doctorando, Universidad de Zaragoza

José Manuel Abad Asensio

Profesor Col. Sagrado Corazón

Un pueblo libre y alegre, será precisamente activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente a la justicia. Quanto más goce, tanto más amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Quanto más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden, y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle.¹

Gaspar Melchor de Jovellanos,
Memorias sobre las diversiones públicas

Tiempo de inestabilidad doctrinal, la Edad Media observó la disputa entre aquellas herejías que negaban la presencia real de Cristo en la Hostia consagrada y la ortodoxia vaticana que afirmaba lo contrario. Fue entonces cuando se produjeron una serie de acontecimientos milagrosos -Lieja en 1230, Daroca en 1238, Bolsena en 1263- que amparaban la veracidad de dicha presencia y que precipitaron los acontecimientos para que en 1264, Urbano IV, a través de la bula *Transiturus de hoc Mundo*, instituyese la fiesta del Corpus Christi. Fueron sucesivas confirmaciones de la fiesta (1311, 1317) las que contribuyeron a vencer las reticencias iniciales y a fijar su elemento más característico: una procesión en la que el cuerpo de Cristo era paseado solemnemente por las calles de ciudades y pueblos². En este sentido, mientras algunas ciudades de la Corona de Aragón ya pudieron contemplar tales desfiles procesionales en la primera mitad del siglo XIV, las castellanas tendrán que esperar a la siguiente centuria para hacerlo. Paralelamente, al hilo del prestigio que la nueva devoción iba alcanzando, surgieron cofradías sacramentales cuya evidente finalidad contribuyó a su difusión y fortalecimiento³.

Sin cambios substanciales, la celebración del Corpus Christi llegó al siglo XVI. El afán reformista de la Iglesia hará que

la fiesta del Corpus Christi alcance el reconocimiento definitivo al constituirse, de acuerdo a lo expresado en Trento, en la manifestación del triunfo de la verdad sobre la herejía⁴. Cada vez con mayor implicación del elemento popular, la España del XVII y primera mitad del XVIII contribuyó a forjar la versión más teatral de la fiesta del Corpus. Fue en estas fechas, cuando la procesión se convirtió en el escaparate perfecto para que los poderes civiles y eclesiásticos exhibieran su Poder ante la población expectante. En este contexto se debe analizar la procesión del Corpus Christi de Teruel de 1742, que pasamos a describir a continuación.

De los condicionantes geográficos, económicos y sociales de la Diócesis de Teruel, puede deducirse con relativa facilidad que nunca estuvo entre las mejor dotadas patrimonialmente. Ya fuera por el rigor climático de las tierras altas turolenses, por la consecutiva paupérrima densidad de población o por la intensa dependencia de la economía de sus habitantes a las labores tradicionales derivadas de la explotación agropecuaria, lo cierto es que, la sede episcopal turolense siempre anduvo escasa de recursos y falta de decididas inyecciones de liquidez que le ayudaran a desarrollar convenientemente su papel en la sociedad.

Con todo, el episcopado turolense del siglo XVIII poseía una preeminente posición como señor jurisdiccional y territorial, que le garantizaba la percepción de una serie de rentas (los consabidos diezmos y primicias, junto con otras más específicas⁵) que, de vez en cuando, distraía hacia el campo de las artes, habitual vehículo elegido para gloria de Dios.

Esto es lo que sucedió en 1742, cuando la principal iglesia de la Diócesis, la Catedral de Teruel, presentó ante los ojos de sus fieles una custodia cuya finalidad era exhibir públicamente la grandeza del cuerpo de Cristo y del Poder que la había sufragado. El gasto fue magnífico, pues el tamaño de la Custodia estaba muy por encima del adecuado a los recursos financieros de la Catedral de Santa María de Mediavilla, promotora del encargo, y a la entidad socioeconómica de la población⁶. La realización de una custodia de estas características era la respuesta lógica y propia de una Iglesia Contrareformista, que amparándose en lo emotivo y sensorial, que garantizaban el goce de los sentidos, conmovía a los fieles e impulsaba su religiosidad. Las ideas ilustradas no llegaron con igual rapidez a todos los territorios de España. Y pese a que cronológicamente esta procesión se sitúa en pleno siglo XVIII la religiosidad del Barroco estaba todavía presente a estas alturas de siglo en Teruel. Por esta razón, es importante valorar la cronología de esta procesión, pues responde al fasto público característico del Barroco, predominante hasta que la Ilustración terminó con la mezcla de lo profano y lo religioso propia de la fiesta barroca. Fue durante el reinado de Carlos III cuando se fueron suprimiendo los autos sacramentales, las tarascas, los gigantes y las danzas en las procesiones del Corpus⁷.

Custodia del Corpus
Christi de Teruel
Fotografía:
Antonio Ceruelo



La custodia turolense resulta ser, además, la razón última por la que se confeccionó un documento verdaderamente excepcional, pues sirvió de pretexto para plasmar por escrito el orden de una procesión que, suponemos, excepto la nueva y magnífica pieza de orfebrería, no incluía excesivas novedades en cuanto a sus integrantes y desarrollo⁸. Orden que, por otro lado, parece el habitual, habida cuenta de sus similitudes con las procesiones del Corpus de las ciudades más destacadas de la época⁹.

La procesión era el rito principal de las celebraciones en torno a la festividad del Corpus Christi ya que constituía la imagen y símbolo de la Ciudad con representación de todos los estamentos y grupos sociales¹⁰. Por ello la procesión resultaba una oportunidad inexcusable para que las autoridades religiosas y civiles se mostraran ante el pueblo, un año más, como los garantes de la estabilidad en el difícil equilibrio entre las cuestiones del espíritu y de la materia. Dupla oficial encargada de la organización de la fiesta a la que, desde luego, se sumaba la oficiosa, representada por el estamento popular, institucionalizada a través de los gremios y hermandades, que participaban en la procesión con estandartes, imágenes de sus santos patronos y pasos alusivos a episodios sagrados y que costeaban las danzas y figuras grotescas¹¹. De todo ello, emanan sin remisión dos aspectos fundamentales de toda procesión que se precie: su carácter tradicional y repetitivo¹², y la estructura fuertemente jerarquizada de sus componentes en la que todos los estamentos sociales desfilaban en un orden preestablecido y riguroso. De ambos aspectos partía una inevitable y perseguida consecuencia: la incorporación de los fieles al ideario colectivo de pertenencia a una comunidad firmemente asentada en la que cada uno debía ocupar

el lugar que le correspondía de acuerdo a los consabidos parámetros socioeconómicos propios del Antiguo Régimen. Se trataba, en definitiva, de evidenciar públicamente la solidez del Estado de la Monarquía Católica, que velaba por sus súbditos y les asignaba un lugar concreto en ella para fortalecer el inmovilismo social. De tal manera que el Poder utilizando el procedimiento romano de *panem et circenses*, al que alude Jovellanos en la cita inicial de este trabajo, manifestaba a partir del fasto una honda y sincera reverencia hacia el cuerpo de Cristo; obteniendo así el Poder la “adhesión de la audiencia al sistema canónico de normas y valores”¹³.

A la hora de abordar el estudio de este documento, es importante tener en cuenta que se trata de un documento emanado de las autoridades eclesiásticas, por lo que se pone el acento en la regulación del componente sacro de la procesión, sin detenerse tan apenas en la participación del elemento popular. Aún así, es de agradecer su inclusión, por lo que el resultado final constituye un magnífico ejemplo del carácter de los festejos barrocos, en los que resultó inevitable la mezcla entre lo sacro y lo profano, lo oficial y lo popular. Por otro lado, también deberemos tener en cuenta que la jerarquía interna de la procesión tenía un funcionamiento muy sencillo, pues la posición de sus diferentes componentes gozaba de mayor honor e importancia cuanto más próximos se encontraran a la custodia.

Encabezando la procesión se situaban los representantes propios del mundo profano y mitológico. En primer lugar, la tarasca¹⁴ seguida de un cortejo compuesto por un enano y una enana y cuatro parejas de gigantes representando a los cuatro continentes conocidos hasta la fecha: Asia, África, América y Europa¹⁵. A los lados, sendos ministros reales encargados de apartar al público asistente.

A continuación desfilaba el componente popular, en el se distinguía entre cofradías y oficios, que se significaba con sus estandartes¹⁶. Esta dualidad nos conduce, aún a riesgo de equivocarnos, a discernir entre cofradías religiosas sin vinculación con el mundo artesanal (también conocidas como hermandades o compañías, integradas por laicos y de variada finalidad: de devoción, asistencia, caridad, beneficencia, penitencia, sacramental¹⁷...) y cofradías de carácter gremial vinculadas a diferentes oficios, que tenían a gala su vinculación con lo religioso a través de un santo patrón y se dedicaban a la práctica de la caridad entre sus asociados. Se trataba de un mundo complejo y confuso, donde los límites entre estas agrupaciones se difuminaban y encontraban con frecuencia.

Siguiendo el cortejo, aparecía la esfera de lo religioso, en la que se diferenciaban los clérigos regulares y de los seculares. Entre los primeros, por orden de lejanía respecto a la custodia, desfilaba la comunidad de los padres capuchinos, seguida de los carmelitas descalzos, ambas comunidades marcadas con su cruz y ciriales; a continuación, según el documento, desfilaban las tres comunidades unidas, cuya presidencia quedaba establecida de acuerdo a un sorteo

Dibujo del Orden de la
 procesión del Corpus de
 Teruel, 1742 (detalle)
 Archivo Histórico
 Diocesano de Teruel
Fotografía:
 Antonio Ceruelo



previo, y que, de acuerdo a las diferentes comunidades religiosas que se asentaron en Teruel, serían dominicos, trinitarios y franciscanos. Por supuesto, también les acompañaban sus cruces respectivas, junto con ciriales.

Proseguía la procesión con una nutrida representación de la clerecía secular, precedida de las cruces de las seis parroquias de la ciudad. Ciertamente, este dato resultaría de lo más normal si no fuera porque tradicionalmente, el número de parroquias de la ciudad venía siendo de siete si exceptuamos a la Catedral y a la parroquia de San Esteban que se fusionó con la de San Pedro en 1292. Éstas eran las siguientes: San Pedro, El Salvador, San Juan, San Miguel, San Andrés, San Miguel y Santiago. En este punto, cabe deducir lo siguiente: o bien se produjo una circunstancial reorganización de la vida parroquial a mediados del XVIII o, lo que creemos más probable, se trata simplemente de una confusión del escribano que dio como bueno el número de seis, cuando en el croquis constan siete cruces.

Tras las cruces, el pertiguero¹⁸, e inmediatamente detrás la cruz de la Catedral portada por un sacristán y precedida por ciriales. A continuación, la clerecía secular, en la que se observa una fuerte jerarquización de acuerdo a su edad y dignidad eclesiástica. Primero, el prebendado subdiácono acompañado de dos beneficiados, seguido de cerca por los racioneros jóvenes de las parroquias. Intercalándose entre la clerecía, aparecían algunas reliquias y otros elementos mundanos que insisten en la característica mezcla de lo sacro y lo profano en la fiesta barroca. Las primeras reliquias son las de Santa Jerónima¹⁹, seguidas de un séquito compuesto por tres parejas de seises, mientras que un séptimo precede, portando un estandarte, a las reliquias de Santa Emerenciana²⁰, patrona de la Ciudad y de la Diócesis.

La aparición de seises causa cierta confusión ya que puede tratarse tanto del conocido grupo de niños danzantes que intervenían en este tipo de festividades religiosas, como del extendido cargo municipal encargado de responsabilizarse del gobierno político y económico de una localidad, en caso de acontecimientos extraordinarios que impidieran hacerlo al alcalde y concejales electos. En esta ocasión, hay que decantarse hacia la segunda opción, pues se trata de una institución de honda raigambre turolense²¹ (al menos desde las décadas finales del siglo XV) vinculada a la patrona de la ciudad, Santa Emerenciana.

Tras las reliquias, desfilaban curas y el prior del capítulo (de racioneros, se entiende), vestidos con capas y una peana en la que se portaba la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, advocación titular de la Catedral²². Tras ella, los racioneros decanos de las parroquias y otros racioneros antiguos, seguidos de cerca por los racioneros de hábito del Cabildo, todos ellos con capas. Inmediatamente por delante de la sección del desfile correspondiente a la custodia se encontraba la música, cuyos componentes llevaban capa. La música era un aspecto fundamental de la fiesta barroca. En las procesiones del Corpus era habitual, que los gigantes danzasen, lo cual nos permite aventurar que la música servía de acompañamiento musical a tales danzas.

El grupo de la custodia lo encabezaba el llamado ministro de báculo que, al igual que en anteriores ocasiones, también desfilaba engalanado con capa. El croquis advierte la manera de llevar el báculo: *con malla de tafetán y levantado*. A continuación, cuatro parejas de acólitos con hachas y dos diáconos que inciensan el Sacramento y que, precisa el documento, llevan dalmáticas para los incensarios. A ambos lados de este grupo, los canónigos, situados en un puesto de honor, tal y como correspondía a la dignidad de su cargo.

Por fin, la custodia²³. Acompañada de doce sacerdotes, entendemos, de acuerdo al dibujo, que ocho de ellos portaban sobre sus hombros una peana sobre la que estaría situada aquella, mientras que los cuatro restantes se situaban repartidos en parejas a los lados del trono, con casullas²⁴. En este punto la procesión hacía un paréntesis en su orden, pues tras las dos filas de canónigos, coincidiendo con los flancos de la custodia, no desfilaba nadie en clara señal de respeto al Santo Sacramento.

El orden se recuperaba más tarde en los laterales del grupo correspondiente al Prelado, al que precedían tres beneficiados con capas portando un báculo, un misal y una palmatoria. Tras ellos, un maestro de ceremonias y cuatro asistentes para auxiliar al Prelado. Tras él desfilaban, cuatro capellanes, de los que dos portaban dos mitras, seguidos de dos pajes: uno llevaba la tercera mitra y el otro, los pañuelos. A continuación, dos pajes con la silla, el caudatario²⁵ con el hacha de la Dignidad, junto con otros dos con manto y bonete. Cerraba la comitiva del Obispo, un asistente llevando el cirio o vela del Prelado.

Seguidamente, y en sintonía con lo comentado más arriba respecto a la naturaleza eclesiástica del documento, con un asombroso laconismo resumido en la expresión y *la Ciudad*, el escribano despacha la necesaria participación del Poder civil en las procesiones del Corpus Christi.

Por último, el documento destaca a seis hombres, seis centros con capas, como los responsables de mantener el orden interno de la procesión. Dos de ellos se situarán en la sección correspondiente a los oficios y cofradías; otros dos, junto con las comunidades religiosas; los dos restantes, en el grupo de la clerecía secular.

Como puede comprobarse, todo quedó atado y bien atado en la redacción del protocolo de la procesión. La meticulosidad con la que se describe la composición de la procesión no es baladí. El orden procesional ideado respondía al objetivo de aparecer ante el pueblo como una Iglesia piadosa y preocupada por la salud espiritual de sus fieles y, al tiempo, consecuente con los cimientos ideológicos sobre los que se asentó desde el Concilio de Trento. Eso sí, contando siempre con la complicidad del Poder civil interesado en difundir las bondades del inmovilismo social y las excelencias de una sociedad dividida en estamentos, establecidos por gracia divina²⁶.

A través de todas estas reflexiones, hemos tratado de realizar una sencilla y somera descripción de lo que fue la plasmación gráfica de una de las festividades religiosas más sobresalientes de cuantas constaban en el calendario litúrgico de la Edad Moderna. De tradición medieval, la procesión organizada para adorar al Santo Sacramento encontró el acomodo perfecto en el fasto público barroco. Amalgama de lo sacro y lo profano, de lo oficial y lo popular, el ejemplo de la procesión del Corpus trolense de 1742 nos ejemplifica a la perfección la sociedad de su tiempo: jerarquizada, fascinada por los espectáculos públicos, y ávida del boato que hacía público el Poder. Frente a esto la racionalidad ilustrada comenzó un proceso de depuración, que se caracterizó por marcar la diferencia entre lo popular y lo religioso en las manifestaciones públicas de carácter sagrado con la intención de evitar el evidente despilfarro que los ritos populares llevan consigo, el temor a la ociosidad popular y a los desórdenes públicos²⁷. Sin duda, estos nuevos planteamientos afectaron a la fiesta del Corpus Christi, pero el planteamiento de la procesión que en este artículo hemos descrito era todavía genuinamente barroco.

LA COMPARSA DE GIGANTES Y CABEZUDOS DE ZARAGOZA

Ignacio María Martínez Ramírez
Luis Antonio González Marín

Si es difícil conocer y comprender a través de fuentes documentales la mayor parte de los hechos del pasado, más complicado resulta interpretar los fenómenos de la llamada “cultura popular” y su devenir histórico. Esta circunstancia es especialmente notable en el caso de las fiestas y sus elementos, que llevan en su naturaleza el carácter efímero y fugaz.

El incierto origen de las comparsas de gigantes y cabezudos ha dado lugar a toda clase de especulaciones, desde explicaciones antropológicas y etnoarqueológicas hasta peregrinas visiones esotéricas y arcanas. En cualquier caso, parece indudable que los gigantes, cabezudos y otras desproporcionadas figuras aparecían vinculadas a celebraciones de tipo simbólico-religioso combinadas con recursos teatrales y festivos.

En esta línea interpretativa es habitual distinguir entre figuras solemnes y figuras grotescas. Entre las primeras se encuentran los gigantes, que pueden asociarse con las efigies de reyes, héroes, santos y personajes insignes, comunes a diferentes civilizaciones. Por el contrario, los cabezudos forman parte de la innoble tropa de los monstruos, enanos, tarascas, serpientes, tortugas, que quieren dar miedo pero más bien dan risa. Y desde esta visión maniquea y cruel de la naturaleza, como la cara es espejo del alma, los apuestos gigantes serán ejemplo de virtud y dignidad, mientras que los enanos, narigudos y cabezudos, de bocas torcidas y extraños visajes, serán muestra veraz de todos los vicios (muy de acuerdo con los estudios ochocentistas de fisiognomía y frenología) y por eso habrán de padecer escarnio público.

No es extraño, pues, que las primeras referencias documentales de los gigantes y enanos procedan de descripciones de

fiestas del Corpus. Los gigantes acompañaban la custodia en solemne desfile como señal de respeto y devoción, mientras que las más viles criaturas, representantes del pecado, huían despavoridas ante la presencia del Santísimo.

En muchas ciudades los gigantones del Corpus personificaban las partes del mundo, como símbolo de acatamiento universal ante la divinidad o la autoridad. Su aspecto pudo perdurar durante siglos, pero su significado ancestral posiblemente fue diluyéndose y cambiando. Del mismo modo, andando el tiempo los cabezudos no pasarían de ser unas caricaturas feas y ridículas, desprovistas de cualquier simbología.

En Zaragoza, descartada una referencia mal transcrita que situaba en 1540 la noticia sobre una salida de los gigantes, caballitos y enanos (en realidad de 1740), hay otros datos, un tanto dudosos, acerca de un maestro de obras de nombre Pío Cáceres, apodado “el Pandereta”, que en 1605 habría fabricado algunas figuras de animales, así como un gigante rey y dos enanos negros para la mojiganga de la ciudad; también por encargo de los vecinos de la Magdalena habría construido para la fiesta de San Roque la efigie de un dios Baco, ante la cual los chavales de la ciudad se espantaban y corrían. De cualquier modo, a mediados del siglo XVII, se da por cierto que la comparsa de gigantes y cabezudos es una diversión zaragozana tradicional. Curiosamente, al menos durante unos años, es el cabildo de El Pilar, y no el consistorio, quien paga las salidas de los gigantes durante las procesiones del Corpus (así sucede al menos en 1667, 1668 y 1671, según reflejan los gastos extraordinarios de los libros de *Obrería* de El Pilar).

Si bien el valor testimonial de las noticias precedentes es limitado, por poco preciso, de todo el siglo XVIII disponemos de multitud de relaciones de fiestas zaragozanas, pródigas en detalladas referencias a los gigantes y cabezudos. Incluso en el protocolo oficial de la ciudad de Zaragoza, redactado por Lamberto Vidal y publicado en 1717 (*Políticas ceremonias de la Imperial Ciudad de Zaragoza*), se especifica que en la procesión del Corpus y fiestas vinculadas (la Minerva, etc.) la autoridad municipal acude acompañada de los gigantes. En 1711 se nos habla de cortejos y bailes de “Gigantes y Cavallitos” y en 1719 de “las Danças de los Gigantes, Gigantillos, Enanos [...]”. Una relación de las fiestas de la Dedicación (para entendernos, las fiestas del Pilar) de 1723, firmada por Juan Francisco Escuder, alguacil mayor de la ciudad y aficionado a la literatura, es mucho más explícita en sus descripciones:

“Seria poco mas de las tres horas de la tarde, quando la Procesión general, que era la expectacion del dia, salió del Santo Templo del Pilar [...]. Con alguna distancia comenzaba el regozijo, quatro Gigantes, que desde su formacion primera, se quiso que representasen las quatro partes del Mundo: acompañabanles ocho Gigantillos de a pie, y de a caballo, cuyas doze desproporcionadas

figuras, nuevamente vestidas para esta fiesta, sirvieron (como en todas) para las mas comun alegria, en el desaire de sus bulliciosos pasos, al compas del pastoril instrumento que los alienta.”

Como se ve, el número de los gigantes estaba fijado en cuatro, y se mantenía la interpretación tradicional de las cuatro partes del mundo (Europa, Asia, África y América), si bien no pueden excluirse otros significados o funciones, entre ellas la de muestrarios o figurines de la moda. Este matiz se aprecia nítidamente en una relación de las fiestas celebradas en 1765 por la conclusión de las obras de la Santa Capilla del Pilar, y volverá a verse a lo largo del siglo siguiente:

“[...] los quatro Gigantones grandes, que los dos representan á dos Mugeris, las que iban vestidas con costosas batas de tafetán doble alistado, blanco, y encarnado, y adornadas con cabos de muy buen gusto, como eran respetosas, lazos, buelos, escotes y cofias de gassas y blondas, trayendo el pelo rizado y dos Reloxes cada una pendientes de la cintura, arrancadas de piedras, collares y tumbagas en los brazos de pedreria, brazaletes de perlas y sortijas de imitados diamantes.

Los otros dos Gigantones representaban dos Hombres: el uno vestido a la Española con casaca, también de tafetán doble verde, guarnecida de galones y ojales de plata, con espada en cinta, peluquín, y sombrero con galon asi mismo de plata, y una lancilla, que le descansa en el hombro derecho.

El otro va vestido de Turco, con Aljuba, de tafetan doble azul, y la Almafá es de carmesí, y el turbante de gassas, y blondinas, que corona una media luna de plata, del que le penden a la espalda dos almayzares, ó tocas de gassa de flores y en la derecha lleva desvenaynado un grande Sable, inclinado hácia el hombro.”

El autor de la relación, Manuel Vicente Aramburu de la Cruz, informa también de la presencia de cuatro cabezudos y cuatro caballitos.

En otras ocasiones, los gigantes hacen las veces de *guardias de corps*, custodiando las efigies de los reyes en diversos acontecimientos. Esto sucede, por ejemplo, en 1760 y en 1783, para agasajar en ambas ocasiones a Carlos III, monarca que había prohibido, entre otras diversiones públicas, la presencia de semejantes figurones en los actos religiosos.

A comienzos del siglo XIX algunos cronistas parecen fijarse más en los cabezudos, cuyo aspecto y acciones describen pormenorizadamente. Isidoro Ased Villagrasa, cronista de la ciudad, caracteriza de esta manera a los cabezudos en 1802:

“Las cómicas facciones de los cabezudos, la maligna sonrisa pintada en sus labios, el gesto ridículo, la jorobada actitud,

Francisco Pradilla
La comparsa de Zaragoza
ante la Audiencia
Publicado en la
"Ilustración Española y
Americana", 1872



lo vario de su tez, añadido a las gracias de los que lo llevan, ya poniendo en huída al tropel de muchachos que de lejos les insultan, ya asustando a los desprevenidos aldeanos, ya pidiendo a las gentes algo con que remojarse la palabra, ya agradeciendo con brincos, cabriolas, pernadas y cortesías la liberalidad de los que contribuyen a formar una diversión son características del festejo que entretiene a los genios más circunspectos y melancólicos. Fue grande el contento que causaron y no los desamparó un inmenso concurso desde que salieron hasta que se retiraron, acompañándolos a cuantas casas fueron a bailar.”

El mismo cronista nos obsequia con este hermoso relato, que recoge una personal apreciación acerca de las fiestas de 1807:

Diversiones populares de los Gigantes y Cabezudos

“En todo estado, y en toda república, hay otras repúblicas, y otros estados concentricos, y dexando ahora aparte otras, tenemos la república de los pequeños: llamamos pequeños no sólo a los niños, y muchachos sino también a los que lo son en sus inclinaciones y simplicidad. Estos están en todas partes, y son los que mas partido sacan de las públicas diversiones; libres de cuidados que quitan el sueño a otros, se desvían fácilmente de las ocupaciones que sujetan su natural bullicio, y se aplican a lo que entra por los ojos y oídos. Hay para esta gente menuda, y este pequeño pueblo una gran tentación que los lleva enagenados todo el día, de modo que desde el amanecer hasta la noche, no piensan mas que en dexarse llevar de lo que bámos a decir: La Ciudad tiene quatro Gigantes de hermosa



Gigantes y cabezudos
de Zaragoza
Primera década del s. XX
Postal:
Archivo de Antonio Arguas

hechura, obra según aseguran inteligente, de mano muy diestra, que representan dos hombres, y dos mugeres que el pueblo dice ser padre, madre, y dos hijos, hermano, y hermana: a estos acompaña el sequito de quatro Cabezudos, y quatro Caballos. Los Cabezudos representan unos hombres monstruosos, porque aunque su estatura es mas que el natural (porque el hombre que lleva aquel trampan-tojo aunque sea de mucha talla, mira por la boca del Cabezudo) parecen pequeños al lado de los Gigantes por la comparación y por el enorme tamaño de su cabeza. Sus facciones y actitud, son ridí-culas y cómicas, y están en postura de reirse con malignidad. Los Gigantes, al contrario, hacen su carrera por lo sério, y son de fac-ciones novilísimas y agraciadas. Los Caballos dicen alguna seme-janza à los Centauros por que acomodando el hombre á su cintura la figura de aquellos caballos, y ciñiendosela al cuerpo, parece que es una pieza con el animal, y mediante una saya que rodean todo el Caballo à manera de Gualdrapas quedan cubiertos los pies de los hombres, y engañan à muchos simples que se imaginan ser unos verdaderos caballos. A esta comitiva, à la que se junta la música de los tamboriles y gayta gallega, desde que sale à ser el espectáculo universal, la và siguiendo una corte y acompañamiento propio de tal farsa; por lo que podemos decir de aquello de Horacio, "Agitant pueri, incautique sequuntur", y también aquello de Virgilio, que con ser tan fatal la entrada del famoso Caballo de Troya, en medio de la Magestad de la poesía épica, no olvidó à los niños y niñas que iban aplaudiendo... "Circum pueri, innuptaeque puellae Sacra canunt, funenque manu contingere gaudent."

Y de aquí se resulta: una verdad grande de la que los filo-sosfos podían sacar grandes consecuencias: que los niños de todos

los tiempos y de todos los meridianos son unos, y que se educaran bien, podía el mundo mudar de aspecto; pero no nos distraigamos, que las distracciones son vicios de los hombres grandes, y nosotros no pretendemos esta gloria.

Desde que salen pues de su mansion que es la Lonja de la Ciudad edificio de grandeza y arquitectura prodigiosa, no se aparta de los Gigantes y compañía, una nube de chicos, una multitud de aldeanos y forasteros, y aun de hombres de juicio, por que si estos no se divierten con semejante vista, se alegran de ver que las criaturas tienen deleytes tan inocentes, y que con cosas tan pueriles se regocijan los hijos de los hombres, y que aquella alma racional, aquel ser tan excelso que ya centelléa en los niños, se satisface con cosas de tan poca entidad.

Por otra parte los que llevan esta figuras, con sus ligerezas, y bullicios aumentan la diversión de los niños, y como son de distintos colores, pues hay cabezudo descolorido, y cabezudo negro, les dicen sus motes y apodos, y se forma como una contienda entre ellos y los simples muchachos, por que estos les dicen malos nombres, y ellos se disparan à perseguirlos; el negro es el mayor perseguidor de la pequeñez, y como el blanco de sus sátiras, y pueril mordacidad, y así se le acercan cuadrillas de niños, y se le atreven como las ranas de la fábula: "Lignumque supra turba petulans insilit". Y él como cansado de sus injurias, hace como que vá a tomar venganza, y todo aquel ejército se pone en derrota, huyendo à todas partes, y subiendose à los poyos y rejas, desde donde como de una barrera, le vuelven à insultar, y así pasan su día los Gigantes y Cabezudos, y sus satelites los Caballitos recrean à toda la Ciudad, repartiendo felicidad para los muchachos por donde quiera que pasan."

Llegamos a mediados del siglo XIX con una comparsa claramente establecida de cuatro gigantes y cuatro cabezudos. Los caballitos, presentes en las relaciones del siglo XVIII y comienzos del XIX, no comparecen en las listas de gastos por sacar la comparsa en el segundo cuarto del siglo. El pintoresco grupo acudía puntualmente a todas las fiestas de la ciudad, incluso durante la francesada. La comparsa festejó igualmente a Carlos IV, al invasor Suchet, a la restauración absolutista de Fernando VII o las proclamaciones liberales, bailando al son del Himno de Riego.

A la luz de los documentos podemos afirmar que, desde mediados del siglo XIX, las intervenciones de un singular artista –Félix Oroz– fueron decisivas en la renovación y ampliación de la vieja comparsa.

Félix Oroz Libaros nació en Zaragoza en 1813. Fue discípulo de Tomás Llovet en la Academia de San Luis, donde sucedería a su maestro en las clases de dibujo y escultura. Estaba casado con Da Manuela Gracia Enseñat, viuda de D. Francisco Lac, y propietaria de una conocida repostería zaragozana. Estableció su taller en la calle del Peso, luego Cuatro de Agosto, en las antiguas casas de

los Condes de Azara, cuyo solar ocuparía posteriormente el Casino Mercantil de Zaragoza. Oroz combinó su formación académica, e incluso su actividad docente como profesor de la misma, con la ejecución de trabajos más propios de las artes aplicadas y el diseño industrial, como mobiliario, objetos domésticos y utilitarios –tal fue el caso de una muy celebrada camilla para el transporte de heridos–. Entre su producción más convencional cabe citar un relieve, hoy perdido, que representaba la figura ecuestre del general Palafox, pieza por la que obtuvo la medalla de plata de la Academia de San Luis en 1847. Igualmente trabajó en iconografía religiosa, y debió de cumplir numerosos encargos para parroquias y cofradías de Aragón, destacando por la realización de decoraciones arquitectónicas, como las ejecutadas para la parroquia de San Pablo, de inspiración neogótica, o las estructuras efímeras para la celebración de las Cuarenta Horas en las iglesias de San Gil y San Pedro. Pero sin duda, su faceta más notable fue la de creador artístico especializado en caricatura y géneros burlescos. Así trabajó en obras de carácter popular y efímero, como piezas para cabalgatas, carrozas y comitivas. Sabemos que realizó en 1871 una escena de Colón recibido por los Reyes Católicos, para la sociedad *La Humanitaria*; también ideó las máscaras y el atuendo de una *Boda Aldeana*, festejo cómico presentado para las fiestas del Pilar de 1872. Más sorprendente debió de resultar el fenomenal cocodrilo de cartón que realizó por encargo municipal para amenizar los paseos nocturnos de las fiestas de 1872. Dieron mucha popularidad a Oroz algunos trabajos en el campo de la caricatura, así como escenas de corridas de toros, que fueron reproducidas y divulgadas por el novedoso arte de la fotografía. Son pocas las obras de Oroz cuyo paradero conocemos –algunas destruidas por su propia naturaleza ocasional o por los materiales empleados–, pero todavía hoy los curiosos pueden contemplar un par de obras escultóricas en la ciudad de Zaragoza. En la capilla de Santa Ana de la basílica del Pilar se encuentra el sepulcro del General Ena, obra de Ponciano Ponzano, a cuyos pies yacen dos leones de yeso labrados por Oroz en 1854. Asimismo, en la fachada de la parroquia de San Miguel de los Navarros, puede contemplarse la figura del santo titular –el arcángel San Miguel–, obra de Gregorio de Mesa (hacia 1700), pisoteando a un demonio feísimo, de imposible anatomía, que incorporó a la escena Félix Oroz hacia 1860. Es tradición, relatada por Juan Moneva, que el rostro del horrendo demonio es fiel retrato del que fuera su compañero de colegio Jerónimo Borao, por entonces Rector de la Universidad de Zaragoza.

Nuestro ingenioso artista, vinculado al ayuntamiento por diversos encargos ya citados, tuvo la oportunidad de colaborar en la renovación de la comparsa de gigantes y cabezudos de la ciudad. La primera ocasión de la que tenemos constancia documental data de 1849, año en que la Comisión de Decencia resolvió encargar a Oroz la reparación de sus cuatro gigantes y cuatro cabezudos. Oroz se comprometió a construir las ocho figuras nuevas, representando

Los cabezudos de
Zaragoza, 1934
Fotografía:
Marín Chivite. Archivo
Heraldo de Aragón



los personajes que ya existían, por un montante de 8.000 reales, estipulando el contrato que de no acabarse la obra para las fiestas del Pilar el escultor habría de reparar los viejos, de forma provisional. Al parecer, los cabezudos eran ya conocidos como el Morico, el Berrugón, el Tuerto y el Forano. Los gigantes, que probablemente seguían representando las cuatro partes del mundo, recibieron ocasionalmente apodosos insólitos, como don Cirilo, don Antonio, doña Antonia y el Pastelero.

Pocos años después de la primera intervención conocida de Oroz en los gigantes y cabezudos, con motivo de la visita de la reina Isabel II a la ciudad en 1860, la comparsa se reformó y se vistió “lujosa y caprichosamente de manera nueva” según el *Diario de Zaragoza* del 4 de octubre de 1860. Es muy posible que Oroz participara en dicha reforma. En ese mismo año sí tenemos la certeza de que realizó la comparsa de la ciudad de Huesca.

Pero la comparsa zaragozana habría de adquirir una nueva composición y número de integrantes en 1867. En esa fecha, a los cuatro cabezudos y cuatro gigantes tradicionales, Oroz les añadió otros tantos gigantes y cabezudos, que representaban personajes del Quijote. Así lo informaba el *Diario de Zaragoza* de 18 de septiembre de 1867, que anunciaba como plato fuerte para las próximas fiestas del Pilar, que habrían de celebrarse entre los días 11 y 16 de octubre, el castillo de fuegos del maestro polvorista D. Antonio Cía, la novedad del colosal Gargantúa (espectáculo consistente en un gigantón de grandes fauces que deglutía cuantos objetos le eran servidos por unos sujetos vestidos de cocineros, de ahí que pronto fuera rebautizado como “Tragantúa”) y, finalmente, la presentación pública de la nueva comparsa de gigantes y cabezudos. Por la magnitud de estos

trabajos, Oroz se vio obligado a solicitar al municipio que le fuera cedido el interior de la Lonja como taller provisional. El Archivo Municipal de Zaragoza conserva un abultado expediente que incluye el proyecto rubricado por el propio Oroz en varias redacciones:

“Orden de la mascarada

Romperán la marcha dos guardias municipales montados, tras ellos seguirán los timbales y clarines montados en caballos transformados en jurros [sic] de agua, y los músicos o timbaleros vestidos de monos; a éstos seguirá una danza de cocineros que armados de una gran cobertera y un cucharón ejecutarán evoluciones grotescas al compás de la música que les precederá; les seguirán los cabezudos antiguos y nuevos, y tras éstos el carro del coloso, del que tirarán seis mulas vistosamente enjaezadas, y conducidas del diestro por mozos vestidos combenientemente y en el pescante una persona inteligente en el gobierno de las mulas de lanza, sobre el carro irán dos hombres para servir la comida al coloso y otros dos dentro del mismo para mover la voca y otro para recibir los objetos que se le den, en los costados del carro sería combeniente algunos guardias municipales que los custodien así para evitar una desgracia como para impedir que nadie suba al carro.

El día que salgan los gigantes con el coloso éstos y los cabezudos irán detrás del carro para evitar un atropello.

En el interior del coloso irá un músico que hará sonar un instrumento que en lo posible imite la voz... La música, los que ejecuten las danzas, y todos los demás operarios necesarios para la mascarada deberán ponerse a mi disposición, unos para que ensayen y otros para enterarles de lo que han de hacer o bien la comisión me designará la persona con quien debo entenderme para pedir todo lo necesario.

Félix Oroz”

En otro escrito Oroz explica:

“El día 11 después del repique general de campanas saldrán los Gigantes y cabezudos, que representarán por sus trajes y tipos un episodio del Quijote (según Cervantes)... A las siete de la tarde saldrá de la casa Consistorial el coloso que recorrerá la calle Don Jaime fijándose en el salón de Pignatelli.”

El escultor estimó el diseño y realización de los gigantes, cabezudos y Gargantúa, con sus accesorios, en unos 8.000 reales. La ejecución del proyecto debió de resultarle más gravosa, por lo que presentó una cuenta por 10.000, que la comisión municipal rechazó, acordando el pago de los 8.000 reales inicialmente contratados. La documentación consultada parece indicar que sólo le fueron abonados 6.000, y así en 1870 Félix Oroz seguía reclamando la satisfacción de toda la deuda.

De las ocho figuras antiguas (cuatro gigantes y cuatro ca-

bezudos) la comparsa aumentó a dieciséis (ocho de cada), distinguiéndose claramente las viejas –los gigantes de las cuatro partes del mundo– de las nuevas –personajes del Quijote, que en el caso de los gigantes eran: don Quijote, Dulcinea y los Duques de Villahermosa–.

Los testimonios gráficos más próximos al estreno de la comparsa de Oroz confirman su composición. El más notable corresponde a un dibujo a pluma de Pradilla, reproducido en el diario *La ilustración Española y Americana*, de Madrid, de 16 de octubre de 1872 (no. XXXIX, p. 617), donde se explica la tradición de los “gigantones, gigantillos, enanos y cabezudos” como séquito y diversión popular en las visitas reales y fiestas religiosas. En el dibujo de Pradilla se aprecian, ante la fachada del palacio de los Luna –actual Audiencia–, las figuras de ocho gigantes, a saber: Europa (una dama), Asia (el Chino), América (la Negra), África (el Turco o Bereber, del que sólo vemos el turbante y el alfanje), don Quijote, Dulcinea, el Duque (que puede adivinarse por el ala del sombrero) y la Duquesa. Entre el público se mezclan los cabezudos, de los que sólo se advierten cuatro. Este mismo dibujo fue posteriormente reimpresso en *El Globo*, el domingo 13 de octubre de 1878, dos años después de la muerte de Oroz. El texto que acompaña a la ilustración de *El Globo* es contundentemente expresivo:

“El número de gigantes, que eran cuatro, fue aumentado hasta ocho; los primitivos representaban las cuatro partes del mundo, haciendo caso omiso de la Oceanía,... Entre los modernos se halla un don Quijote desconocido y una Dulcinea... Entre los gigantes y los cabezudos hay más o menos populares; los cuatro primitivos tienen más partidarios que los cuatro modernos, y lo mismo sucede con los cabezudos.”

Tal como se aprecia, Félix Oroz no sólo ideó unos personajes y los fabricó en cartón, sino que además estableció un modelo de comparsa de gigantes y cabezudos, que con el tiempo se imitaría en otras localidades. De todos modos, como ocurre con los fenómenos de la llamada cultura popular, el relevante trabajo de Oroz en la comparsa zaragozana debe entenderse como un episodio dentro de una tradición, que la transforma pero que a su vez se vería sometido a modificaciones posteriores.

El hecho de que lo más conocido de la producción de Oroz consistiera en creaciones para espectáculos y diversiones públicas de matiz grotesco posiblemente influyó en la imagen que del artista transmitieron cuantos escribieron sobre él. Ya en vida de Oroz comenzó a forjarse la leyenda del escultor bromista y dado a la burla y la chanza. Osorio, que no estimaba en mucho la formación académica de Oroz, destacaba sin embargo su rara capacidad para la caricatura. Más tarde, Fernando de Aragón escribiría sobre Oroz: “era un verdadero artista, sentía el humorismo en la escultura y creaba obras de verdadero ingenio” y para confirmarlo relata una pintoresca

anécdota: Un honorable magistrado le encargó un retrato en busto. Como dicho magistrado era muy feo, Félix Oroz lo retrató con gran veracidad, e incluso exageró sus rasgos de forma cómica. Al ir a recoger el trabajo el jurista se vio desagradablemente sorprendido y rechazó la escultura, negándose a pagarla. Oroz, sin mediar palabra, le colocó una montera de torero y la exhibió en el escaparate de una concurrida tienda de la calle del Coso. Todo el mundo reconocía al magistrado y reía la gracia de Oroz, por lo que el retratado regresó al taller del escultor y le rogó le vendiese la escultura, para así dejar de ser objeto de burla y escarnio público. Otro cronista singular, Juan Moneva, fue quien afirmaba que el modelo para el diablo que esculpió para San Miguel –ya citado- había sido su compañero escolar Jerónimo Borao. Y Moneva seguía relatando que informada la madre de Borao del asombroso parecido del diablo con su hijo, acudió al taller de Oroz, para recriminarle, a lo que Oroz replicó lo que había oído a los padres escolapios en su clase: “este Jerónimo es el mismo demonio”. En materia de cabezudos, el siempre imaginativo escritor costumbrista José Blasco Ijazo ponía en boca de Oroz las siguientes afirmaciones, difícilmente constatables:

“De Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza (que llamó Robaculeros) para qué os voy a contar si sabéis más que yo, decía. ¿Veis este Boticario? Pues es la caricatura clavada de un señor de gran fortuna llamado Don Pedro Alonso Pérez. El Tuerto representa a un magnífico médico nombrado Melendo, de un genio insoportable. El Berrugón, un corregidor de la ciudad. Simbolizo con el Torero la afición dominante. Con el Forazo un postillón de las clásicas diligencias. Con la Forana, una baturra. Y con el Morico, al groom que se trajo de Cuba el Conde de la Viñaza... Quedan los Duques de Villahermosa, harto conocidos. He querido dar a África, la Negra, una romántica significación, pensando en Selica, la protagonista de la famosa ópera de Meyerbeer La Africana. Con el Chino me acordé de Asia. Recuerdo en esos dos gigantones restantes a Don Jaime I el Conquistador y a su mujer.”

Comoquiera que Blasco Ijazo no cita fuentes, cabe pensar que en sus textos hay una libre mezcla de información veraz y fantasía. Algunas de estas informaciones se han transmitido sin revisarse críticamente, por lo que ya se dan por ciertas. Pero quedan muchos cabos sueltos, como veremos.

En 1872, cuatro años antes de su muerte y en atención a sus méritos, Oroz fue elegido Académico de número de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis, cubriendo la vacante de Don Paulino Savirón Esteban. Falleció en 1876, en la localidad zaragozana de Maella.

Reconstruir con exactitud la comparsa de gigantes y cabezudos tal como la dispusiera Oroz y conocer su evolución en los años inmediatamente posteriores resulta complicado, a causa de la

variedad y diversidad de las fuentes —escritas e iconográficas— y las contradicciones que a menudo presentan. Contribuye a crear confusión el hecho de que los nombres que se dan a los gigantes y cabezudos varíen en cada documento, según el mote que cada cual les aplicaba, lo que no significa necesariamente que cambiaran las figuras. Por tanto, las conclusiones son necesariamente dudosas.

En el caso de los gigantes, una de las cuestiones más significativas radica en la pérdida del antiguo valor simbólico-religioso por parte del viejo grupo de las cuatro figuras que representaban las partes del mundo, vigentes hasta la última década del siglo XIX. Tanto en 1867, año de la gran intervención de Oroz, como en 1872, fecha de publicación del dibujo de Pradilla en *La ilustración Española y Americana*, y en 1878, según *El Globo*, había cuatro gigantes viejos que representaban las cuatro partes del mundo. Un documento de 1884, que da cuenta del pago por sacar la comparsa a la calle dicho año (813 pesetas), cita los nombres de los ocho gigantes: Asia, Europa, América, África, Quijote, Duque, Duquesa y Doncella (¿Dulcinea?). En 1891 se encarga una reforma de la comparsa, cuyo alcance desconocemos, al escultor Manuel Miguel, cuyo presupuesto ascendía a 440 pesetas. Entonces los gigantes se citan con estos nombres: España (?), América, Asia, África, Dueña, Quijote, Conde y Condesa. Un documento referido a un accidente que sucede en 1894 en el interior de la Lonja nombra ya a un gigante llamado La Reina, cuando un gigantero suplente “llamado Francisco García... al probarse sin permiso de alguien levantó uno de los gigantes que según en nombre es la Reina... partiéndose por la mitad...”. Ignoramos a qué gigante hace referencia: puede ser Europa, o España, la Duquesa... O es posible que para entonces ya se hubiese producido la transformación de la comparsa de gigantes en una nueva composición. En fecha incierta el figurón del Turco (África), con su característico alfanje al hombro, se convirtió en Rey cristiano al uso medieval con la espada al cinto, representando al rey aragonés Jaime I, coronado con su personal cimera. Se trata de un giro historicista propio de la época, en detrimento del ya anticuado valor simbólico de las figuras. Quizá entonces la gigante Europa empezó a ser conocida como la Reina, aunque, según parece, sin vestir indumentaria medieval sino a la moda. También, al desaparecer el Turco o Moro, la Negra, tradicionalmente de rasgos caribes, con tocado de plumas, y por tanto representante de América, pasó a ser considerada por la gente como imagen del África, cambiando ocasionalmente el nombre por “la Mora”. Así, cuando en 1903 se encarga a Bartolomé Domingo, maestro pintor de la Real Casa de Misericordia (conocida como Hospicio Provincial y después Hogar Pignatelli), la reforma de la comparsa, la nómina de gigantes es la siguiente: Rey, Reina, Mora, Chino, Quijote, Dulcinea, Duque y Princesa (posiblemente Duquesa).

En cuanto a los cabezudos, igualmente recibieron diferen-

tes motes a lo largo del tiempo. En el documento citado de 1884 aparece la siguiente nómina: Cochero, Berrugón, Baturro, Manolo, Escribano, Sancho, Tuerto y Teresa. De los nombres parece desprenderse que varios de ellos pertenecían al grupo de personajes del Quijote creado por Oroz. En 1892 Luis Miguel Gálvez examina la comparsa para su reparación, y en la memoria nombra ocho “enanos” cuyos sombreros debían ser recompuestos. Un cabezudo al que Gálvez llama “el Maestro” llevaba un gorrillo de tela, por lo que su reparación era competencia de sastre, circunstancia particular que dio lugar a un nuevo equívoco en la denominación de los cabezudos: el encargado municipal que respondió a Gálvez aceptando el presupuesto de reparación (300 pesetas) entendió que el cabezudo del gorrillo se llamaba “el Sastre”, y no “el Maestro”. Esta anécdota banal demuestra lo dicho sobre los nombres de los cabezudos: cada cual los llamaba de forma distinta según el mote que había escuchado o que se le había ocurrido.

En noviembre de 1898, a punto de terminar la guerra colonial, se estrenó en Madrid la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, del maestro Manuel Fernández Caballero sobre libreto de Miguel Echeagaray. La pieza, que mezclaba lo patriótico con el tópico baturro, alcanzó un rotundo éxito y contribuyó a dar publicidad en toda España a las fiestas del Pilar y muy especialmente a la comparsa de gigantes y cabezudos, que apareció en escena en el estreno, como atestigua la fotografía que ilustra la crítica publicada en Blanco y Negro. Esta popularidad de la comparsa se refleja en fotografías, postales, dibujos inspirados en las fotos, que se comercializan y que acompañan artículos dedicados a las fiestas zaragozanas. Gracias a estos documentos gráficos que comienzan a menudear desde finales del siglo XIX podría establecerse una secuencia de las variantes sufridas por las figuras a lo largo de más de un siglo.

Puede que la notoriedad adquirida por la comparsa zaragozana a raíz del éxito de *Gigantes y cabezudos* inclinara a otras localidades españolas a encargar figuras similares a artesanos zaragozanos. Sabemos que en 1905 el consistorio de Estella, decidido a renovar su por entonces vieja y maltrecha comparsa, pidió opiniones acerca de quién podría confeccionarles unos nuevos gigantes y cabezudos. Al parecer el propio alcalde de Zaragoza los guió hasta el taller de Bartolomé Domingo, en el Hospicio Provincial, el cual en 1903 había intervenido en una importante reforma de las figuras zaragozanas con motivo de la visita del rey Alfonso XIII a la ciudad. Bartolomé Domingo ofreció al ayuntamiento navarro un catálogo de figuras idénticas a las que poseía la ciudad de Zaragoza, al menos en lo que se refiere a los cabezudos. Domingo presentó unas fotografías numeradas y con el nombre de cada cabezudo: “1 Roba culeros / Sancho”, “2 El Berrugon”, “3 El Forano”, “4 El Boticario”, “5 Torero”, “6 Morico del Pilar”, “7 El Tuerto” y “8 La Forana / muger”. Acompañaba a las fotografías una tarjeta publicitaria impresa en la que, bajo el lema “Sólida construcción, confección



Modelos de cabezudos y tarjeta enviada con los precios de gigantes y cabezudos, ofrecidos a la Comparsa de Estella por Bartolomé Domingo, en 1905.
Fotografía:
 Comparsa de gigantes y cabezudos de Estella (Navarra)

esmerada, precios económicos”, se especificaban los precios: “Gigantes de 4 metros de altura, vestidos, 300 pesetas uno. Cabezudos cabeza grande 100 [manuscrito] pesetas uno”. El ayuntamiento estellés encargó a Domingo cuatro gigantes (dos parejas de reyes, cristianos y moros) y cuatro cabezudos, a saber el Boticario, el Berrugón, el Tuerto y el Robaculeros. Probablemente Bartolomé Domingo poseía unos modelos, según los cuales se habían hecho los gigantes y cabezudos de Zaragoza, que ofrecía a cualquier cliente. Por su propio testimonio se sabe que, antes de trabajar para Estella, había vendido figuras a Calahorra, Jaca y Santiago, además de Zaragoza. Es de notar que las fotografías que utiliza Bartolomé Domingo ya habían sido publicadas en revistas y postales (al menos desde 1897) y que sus imágenes se identifican con lo que tradicionalmente hemos venido denominando “la comparsa de Félix Oroz”.

Los munícipes zaragozanos responsables de los regocijos públicos, alentados por la popularidad de la comparsa de gigantes y cabezudos, promovieron numerosos actos e innovaciones dentro de la misma, con éxito pasajero y una acogida ciudadana cálida pero efímera. En 1904 se crearon dos nuevos cabezudos de descomunales proporciones: Pascual el Vigilante y el Mansi. Ambos caricaturizaban a dos personas vivas en el momento, muy conocidas en la Zaragoza de principios del siglo XX: el sereno de la calle Alfonso y el cobrador de las sillas del Paseo, respectivamente. Estas dos figuras se dejan ver junto al resto de la comparsa en la película que filmó Ignacio Coyne en 1905. En cualquier caso, estos nuevos cabezudos duraron poco.

Años más tarde el ayuntamiento decidió casar a los For-

nos, enlace ocurrido en octubre de 1916. El evento fue anunciado en la prensa local a toda plana, relegando a lugares secundarios los partes de la Gran Guerra que asolaba Europa en aquellos años. Los contrayentes fueron obsequiados con poemas alusivos de dudoso gusto y chascarrillos baturros, además de regalos procedentes de las más acreditadas firmas comerciales zaragozanas, con evidente intención publicitaria. Se les regalaron desde colchones de lana (gentileza de Casa Urroz) hasta un corsé y ligas para la novia. La noticia fue recogida por los ecos de sociedad de la capital de la mano de Mariano de Cavia, que publicó en *El Imparcial* un poema alusivo. En él, curiosamente, reivindica para Oroz la paternidad de la comparsa. La boda de los Foranos tuvo su natural consecuencia al año siguiente, con el bautizo de un Foranico, si bien este festejo demostró menor impacto popular.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX continúan las confusiones a la hora de identificar y nombrar a algunos personajes de la comparsa. De esta forma, a veces se citaba a la pareja de los Duques de Villahermosa como “Cervantes” y “La Señorita”. En un momento incierto el Rey Jaime I, desprovisto de cimera, se convierte en Alfonso I el Batallador. Se atribuye esta operación –y así lo cita Blasco Ijazo– a la celebración del octavo centenario de la toma de Zaragoza por Alfonso (1118), inspirándose la nueva personalidad regia en el cuadro de Pradilla conservado en el Ayuntamiento de Zaragoza. Puede que entonces el personaje femenino que solía acompañar al Rey –llamado indistintamente Reina y Europa– se vistiera a la moda medieval, en consonancia con la indumentaria del Rey. Antiguas fotografías demuestran que algunos cabezudos fueron rehechos parcial o totalmente. Un caso gracioso es el de la Forana, de la que hubo varias versiones, entre ellas una inquietante Forana calva de viril aspecto.

La comparsa era tan conocida y se identificaba tanto con Zaragoza que en 1929 acudió a la Exposición Internacional de Barcelona en representación de la capital aragonesa.

En julio de 1946 la Comisión Permanente de Festejos recibe presupuesto del artesano Isidro Fernández Cuartero, domiciliado en la calle Rusiñol (Las Fuentes), que, tras la revisión de la comparsa, proponía reparar catorce de las dieciséis figuras, haciendo enteramente nuevas (“reproducción total”) las cabezas de la Forana y el Boticario.

Un año después el consistorio decidió celebrar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes con varias actividades culturales, siendo destacable a nivel popular la presentación de un nuevo cabezudo de Sancho Panza, que modeló el escultor zaragozano Armando Ruiz Lorda (1904-1991) en los talleres del Hospicio. Este cabezudo, que acompañaba a los gigantes Don Quijote y Dulcinea, se sacó en 1947 a lomos de un borrico pero, según parece, no alcanzó el favor popular y no volvió a salir.

Con algunos cambios, nueva pintura y vestimenta, se llega

La comparsa de Zaragoza de 1964, en una postal de la época.



a comienzos de la década de los 60. En aquel momento el ayuntamiento contempla la posibilidad de una restauración total de la comparsa, pero manteniendo los personajes y el aspecto general de las figuras tradicionales. En abril de 1963 se solicita al artista fallero valenciano –aunque de familia de origen aragonés– Modesto González Latorre (nacido en 1909), propietario por entonces de un taller especializado en cabalgatas, un estudio de los gigantes, con vistas a reducir considerablemente su peso. Dado el mal estado de conservación de la comparsa, se decide construirla de nuevo. Para ello se piden presupuestos a diversos talleres, entre los cuales la Comisión de Festejos consulta al citado Modesto González y al zaragozano Armando Ruiz, que años antes había fabricado el Sancho Panza. Finalmente se encarga al primero la construcción de los cabezudos y al segundo la de los gigantes, lo que se notifica oficialmente a ambos artistas en julio de 1964, con la obligación de presentar la obra en las fiestas del Pilar del mismo año. Armando Ruiz se comprometía a reducir hasta un cuarenta o cincuenta por ciento el peso de cada gigante. Además se contrata con el mismo Ruiz la construcción de dos gigantes nuevos que representarían a Gastón de Bearn y a una dama bearnesa, en señal del hermanamiento entre Bearn y Aragón. Armando Ruiz solicitó que se le cediera temporalmente el taller de pintura del Hogar Pignatelli, antiguo Hospicio.

Encargada la construcción de nuevas figuras, quedaba por determinar qué hacer con la comparsa vieja. El ayuntamiento tomó una decisión drástica y expeditiva, al tiempo que espectacular: la hoguera. La ceremonia de relevo de los gigantes y cabezudos se previno para el 7 de octubre de 1964 y consistió en lo siguiente: los cabezudos viejos fueron llevados en carrozas hasta la Plaza del

Pilar, donde se había erigido un tablado para la ocasión; en un emotivo acto, los ocho viejos cabezudos, acompañados de otros tantos ancianos, recibieron en el estrado a los ocho nuevos, conducidos por niños. Después se quemó un castillo de fuegos de artificio que dio paso a una gran traca dispuesta alrededor de las viejas figuras, que formaron así una singular mezcla de falla, auto de fe, pública ejecución y pira funeraria.

La nueva comparsa de 1964 cumplió con su cometido regularmente, cayendo en cierta rutina. Desde los años 80 la Comisión de Cultura Popular y Festejos se propuso una revitalización de la misma, a base de nuevas incorporaciones y recuperación de elementos perdidos. Estas transformaciones se verificaron en diferentes fases. La primera tuvo lugar en 1982, en que se construyó un nuevo cabezudo que representaría a Pilar Lahuerta, cantante del Salón Oasis (donde compartía espectáculo con su compañero Susepet); la escultura se encargó a Francisco Rallo y el nuevo cabezudo –la Pilara– se presentó el 10 de octubre de 1982 en un acto multitudinario, y desde entonces ha gozado de buena aceptación. Un año después, en 1983, se recupera el viejo Baile de los Cabezudos, tomando como bases documentales la música recogida por el folklorista Ángel Mingote y la ya citada película de Ignacio Coyne de 1905; colaboraron en el proceso los dulzaineros de Alcañiz y el grupo Somerondón. Y en 1984 se presentó la recuperación de los tradicionales Caballicos, que se construyeron en los talleres de Aragonesa de Fiestas y que decoró y vistió el director teatral y escenógrafo Mariano Cariñena.

Como ocurriera en 1964, en 1999 la comparsa presentaba un lamentable estado, por lo que el Ayuntamiento decidió su renovación. Conscientes del valor cultural y patrimonial de la comparsa, se optó por una solución menos traumática que la perpetrada en 1964. Se conservarían las figuras de 1964 y se harían unas nuevas que, además, reflejarían, en la medida de lo posible, la fisonomía de las presuntamente creadas por Oroz en el siglo XIX. Para ello se realizó una meticulosa labor de investigación histórica, buscando la mayor documentación gráfica posible, para imprimir a las nuevas figuras todo el carácter de los viejos personajes. En primer lugar se acometió la renovación de los gigantes, en el mismo año 1999. La estructura, cuerpo y cabeza de cada gigante fue realizada por la empresa zaragozana Aragonesa de Fiestas, y los trajes confeccionados por el taller de indumentaria tradicional de Fernando Maneros. Como en ocasiones anteriores se aprovechó la ocasión para aliviar su peso, utilizando nuevos materiales, como la resina y la fibra, más resistentes y ligeros, por lo que se consiguió rebajar en unos cinco kilos el peso de cada figura. Igualmente se renovaron las figuras de Gastón de Bearn y la dama bearnesa que, aunque no creadas por Oroz, e incorporadas en 1964, imitaron en sus rasgos a las otras ocho figuras, con objeto de unificar el aspecto de la totalidad de la comparsa. Perdieron la esbeltez de sus antecesoras, con cuellos más cortos y formas más rechonchas –Dulcinea recuperó su contun-

Gigantes de Zaragoza el día de su presentación, Octubre de 1999.



dente busto—, pero ganaron en expresividad, más cercana a la que muestran las imágenes más antiguas conservadas. Se presentaron al público zaragozano el domingo 10 de octubre de 1999, en la Plaza del Pilar, acompañadas por gigantes y cabezudos de otras ciudades, como Lérida, Alsasua, Huesca o Teruel. La recuperación de los gigantes contó con la colaboración de la empresa gestora del Parque de Atracciones de Zaragoza, que cumplía su veinticinco aniversario en la ciudad.

En el año 2001 les tocó el turno a los cabezudos. En esta ocasión la labor de documentación fue más exhaustiva si cabe. Se repasaron multitud de imágenes, captando todos los ángulos y puntos de vista, con objeto de reproducir los cabezudos anteriores a la quema, tanto en sus detalles como en su presencia general, exagerada y burlesca. Fueron horas de discusión y contraste de viejas fotografías, en las que intentar captar la personalidad cabezuda de cada personaje. Esta complicada labor de recuperación casi arqueológica fue encomendada a dos escultores locales: José Rubio y Manuel Pellicer, que mostraron los resultados de su obra el 7 de octubre del 2001. La indumentaria de los cabezudos fue igualmente encargada al taller de Fernando Maneros.

La ceremonia de presentación se desarrolló en el Parque de Torrerramona donde, uno a uno, los cabezudos subieron a un escenario, sobre el que se proyectaban antiguas imágenes, así como un documental sobre el proceso de elaboración de los mismos. El cabezudo que representaba a la Pilara no fue sustituido. Como en el caso de los gigantes, la prensa local informó con detalle del acontecimiento, y en sus reseñas se reivindicó la figura y la obra de Félix Oroz.

LOS GIGANTES Y LOS CABEZUDOS POR DENTRO Y POR FUERA

M^a Elisa Sánchez Sanz

Profesora Doctor de Antropología Social
Universidad de Zaragoza

Estos personajes son tan viejos como el hombre mismo. Tipos que aparecen en todas las mitologías y que han pasado a la Historia como seres terribles o como seres simbólicos, terminando en nuestros días como una importante riqueza patrimonial que da carácter e identidad a las localidades que los poseen y los potencian.

Sin embargo, los gigante y cabezudos actuales no son solamente figuras creadas, construidas, acicaladas y engalanadas para la ocasión. Son personajes que nacen de las manos de unos artesanos de la ilusión capacitados para dar vida a estas enormes figuras cuyos cuerpos, manos y cabezas modelan y moldean para hacerlos creíbles a la ciudadanía y a la chiquillería. Artesanos que hacen y deshacen el milagro de sus vidas desde las tripas hasta la mirada o la sonrisa. Que los visten y los desnudan. Que les otorgan atributos. Que los hacen poderosos y simpáticos. Envolvertes y misteriosos.

Pero, son, sobre todo, personajes con un corazón que late y se precipita en cada salida, a cada paseo, baile o carrera. Son, también y además, la cuadrilla que los sustenta, los hombres que los portan, el corazón mismo de esos portadores que se confunde con el de estos personajes y, ambos, bombean vida con una fuerza inusitada para que chicos y grandes gocen por igual la emoción de sentir la belleza o la desazón emocionada por ser “encorridos”, perseguidos y alcanzados con la tralla, el mimbre o el látigo tras las ofensivas coplillas lanzadas contra ellos.

Son, nada más y nada menos, que las Comparsas de Gigantes y Cabezudos. Queridísimos. Y nuestros.



Fermin Arrudi,
"El gigante aragonés"
Fotografía:
archivo familiar

LOS GIGANTES Y LOS CABEZUDOS POR FUERA: CONSTRUCCIÓN MITOLÓGICA, METAFÓRICA E HISTÓRICA

Aunque hoy conocemos a través de la genética y la ciencia médica porqué se producen procesos de gigantismo en un cierto número de personas y nos son conocidos algunos hombres a quienes se les otorgó el calificativo de gigantes (en Aragón contamos con Fermín Arrudi, de Casa Sorda, natural de Sallent de Gállego (Huesca), que vivió entre 1870 y 1913, medía 2,29 m., y pesaba 170 kilos), la construcción de gigantes se perfila desde la antigüedad y fue la Mitología, en principio, la encargada de explicar este proceso que pretendía aclarar la creación y la organización del mundo que partiendo del Caos termina con la instauración del orden. Luego se hizo de ellos metáfora sirviendo de contenedores de víctimas expiatorias que con su muerte alejaban el mal y daban fertilidad al país. Convirtiéndose con el paso de los siglos en héroes, reyes o santos, en personajes históricos, que terminaron significando el miedo o la debilidad pero también la fuerza y el poder, enardeciendo la fantasía y atribuyéndoseles poder, dignidad, honor, valentía y elegancia. Y, triunfantes, aparecieron en procesiones y actos festivos. Siendo hoy, la tarjeta de presentación de muchas ciudades: su Comparsa.

Hesíodo (siglo VII a.C.), en su poema Teogonía (de 1022 versos), nos dejó una sucinta noción de cómo se produjo el nacimiento de los Gigantes. En los versos (155-210) dedicados al “Mito de la castración de Urano”, cuenta que éste nunca dejaba salir a sus hijos del seno de Gea hasta que ésta forjó una hoz y Cronos (que no sentía ninguna piedad por su padre Urano) confabulado con su madre Gea, esperó a que su padre llegara conduciendo la noche y cuando se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes, Cronos le agarró con una mano y con la hoz en la otra, cortó los genitales de su padre y los arrojó a la aventura por detrás. Cuando los soltó, las gotas de sangre salpicadas fueron recogidas por Gea que varios meses después dio a luz “a las poderosas Erinias, a los altos Gigantes de resplandecientes armas, que sostienen en su mano largas lanzas, y a las Ninfas”. Los genitales, ya en el mar, se recubrieron de espuma blanca, y de ellos nació Afrodita. Será después, Zeus, quien luchará contra Cronos su padre, contra los Titanes, contra los Gigantes y contra Tifón hasta establecer el orden, la paz y la justicia en el Universo.

Todos los Gigantes (Alcioneo, Clitio, Efialtes, Encélado, Eurito, Gratión, Hipólito, Mimante, Palante, Polibotes, Porfirión, entre otros), murieron a manos de los dioses del Olimpo o de Hércules, aunque resistieron cuanto pudieron puesto que cuando caían a tierra, su madre Gea (la Tierra), les hacía cobrar nuevas fuerzas. Pero fueron vencidos. Las primeras representaciones de estos personajes muestran grandes hombres armados convencionalmente. Después, en las pinturas de vasos o en el altar de Pérgamo, tienen forma de serpiente de cintura para abajo y están provistos de alas.

Cuando en el siglo I a.C. Julio César participa en la guerra de las Galias y escribe su *Bellum Gallicum*, en el Libro VI, 16, nos facilita alguna información sobre las supersticiones de los galos y de cómo los druidas practican algunos sacrificios para aplacar la ira de los dioses considerando necesaria la ofrenda de vidas humanas. “Forman de mimbres entretejidos ídolos colosales, cuyos huecos llenan de hombres vivos, y pegando fuego a los mimbres, rodeados ellos de las llamas rinden el alma. En su estimación los sacrificios de ladrones, salteadores y otros delincuentes son los más gratos a los dioses, si bien a falta de éstos no reparan en sacrificar los inocentes” (César, 1986 : 126). Estos grandiosos armazones de cestería se han interpretado como grandes gigantes mediante los cuales los celtas practicaban sacrificios humanos. César pudo ver estos ritos además de incorporar a su narración las observaciones que 50 años antes, a finales del siglo II a.C., pudo hacer el griego Posidonios que había viajado por la Galia. Al respecto, no obstante, C. Gaignebet, cuando trata de explicarse la realización de hogueras en las que quemar los restos de cáñamo con los que purificar a la comunidad, habla de leprosos y de fosas excavadas en el suelo para eludir las llamas:

“Cuando en su Comentarios César habla de sacrificios humanos entre los celtas, ¿acaso no había visto, y todos los romanos con él, cómo penetraban hombres en altas torres de mimbre, cómo se cerraba la puerta tras ellos y cómo el fuego consumía el conjunto?. Como no iniciado, ignoraba la existencia de una fosa subterránea. Purificados, iniciados, los leprosos salían salvos de la prueba. Sólo aparecían por la mañana, en las cenizas, misteriosos rastros de pisadas de gansos, atestiguando el vuelo, bajo esta forma de almas liberadas del cuerpo por el Pantagruelión”

(Gaignebet, 1984 : 53).

En La Rama Dorada, Frazer explica que “Los celtas reservaban los criminales condenados con objeto de sacrificarlos a los dioses en el gran festival que tenía lugar cada cinco años. Cuantas más víctimas de éstas hubiera, tanto mayor sería la fertilidad del país. Si no había bastantes criminales que inmolar, suplían la deficiencia con cautivos de guerra. Llegado el momento, las víctimas eran sacrificadas por los druidas o sacerdotes; unos eran derribados a flechazos, otros empalados y otros más quemados del siguiente modo. Construían imágenes colosales de cestería o de madera y yerbas, que rellenaban de hombres vivos, ganado y animales de otras clases; después prendían fuego a las imágenes, que ardían con todo su contenido viviente” (Frazer, 1979 : 734). Él lo interpretaba como una forma de quemar a brujas, hechiceros, delincuentes y ladrones, la forma más segura de acabar con los seres peligrosos. Pero también paraleliza los maniqués de cestería con los actuales gigantes.

Frazer relaciona estas fiestas quinquenales con otras anuales próximas a lo que consideramos el solsticio de verano celebra-

das en varios países europeos hasta finales del siglo XIX e incluso durante la mitad del siglo XX, donde aparecen espectaculares figuras de gigantes. “En Douai, por lo menos hasta la primera mitad del siglo XIX, tenía lugar una procesión anual el domingo más próximo al día 7 de julio. La principal atracción de la procesión era una colosal figura de ocho a diez metros de alto, hecha de cestería y llamada “el gigante”, que llevaban por las calles merced a unos rodillos y cuerdas maniobradas por hombres que iban dentro de la efigie. Esta figura estaba caracterizada de guerrero, con lanza y espada, yelmo y escudo. Tras él marchaban su mujer y sus tres hijos, contruidos todos de mimbre y de modo parecido, aunque en menor escala. La procesión de los gigantes de Dunkerque tenía lugar el día del solsticio, el 24 de junio. [...] El gigante era una figura altísima hecha de cestería que en ocasiones tenía hasta quince metros de altura, vestida con un largo manto azul con galones dorados, que le llegaba hasta los pies y que ocultaba una docena o más de hombres que le hacían bailar y saludar con la cabeza a los espectadores. [...] Detrás venía la hija del gigante, construida como su padre, de mimbres, y poco o nada inferior en tamaño. La mayoría de los pueblos y aldeas de Brabante y Flandes tienen o han tenido gigantes de cestería parecidos, que eran paseados para delicia del populacho, que amaba estas figuras grotescas, hablaba de ellas con entusiasmo patriótico y nunca se cansaba de contemplarlas. En Amberes el gigante era tan enorme que no había puerta de la ciudad lo bastante alta para darle paso y por eso no podía visitar a sus hermanos gigantes de los pueblos vecinos, como hacían otros gigantes belgas en ocasiones solemnes” (Frazer, 1979 : 734-735).

La simbología de estos colosales personajes, los maniqués de mimbre celtas, se fue transformando durante la Edad Media. Por una parte, las procesiones surgidas para conmemorar la fiesta del Corpus Christi instituida en 1264 por Urbano IV tomaron a estos personajes excelsos y poderosos como el contrapunto de esa magnificencia, sometiéndolos a ellos, a los más grandes, a un ser superior y supremo, el Dios de la iglesia católica. Sumisión de toda criatura a la Eucaristía. Personajes considerados elevados, nobles, agradecidos, fuertes, sosegados. Y para hacerlo más visible o más creíble, pero en contraposición, junto a los gigantes, aparecen otras figuras que se les oponen en todo: bajos, gordos, cabezones, impetuosos, corretones, alocados que van a representar por tanto o incluso, el vicio, la herejía, el pecado y la locura. Estos personajes son los Cabezudos, Cabezones, Enanos, Gigantillos, Gigantuelos, Narigudos, Capgrossos o Nanos. Considerados cómicos, grotescos, malignos, ridículos, graciosos, feos. Ahora bien, puede darse la circunstancia que los cabezudos salgan sin gigantes pero no es posible ver gigantes sin sus cabezudos.

GIGANTES	CABEZUDOS
Altos	Bajos
Esbeltos	Gordos
Proporcionados	Achaparrados
Elegantes	Desgarbados
Comedidos	Alocados
Graves	Frívolos
Decorosos	Inmoderados
Parsimoniosos	Rápidos
Virtuosos	Inmorales
Adoradores de Dios	Idólatras
Admirados por niños y mayores	Ofendidos con coplillas por los niños
Bailan con soltura y ligereza	Corren atropelladamente
Con atributos de su nobleza	Con látigos, mimbres, vejigas, trallas

En 1320 sale una primera procesión conmemorando la fiesta del Corpus Christi en Lieja (Bélgica). Poco después, auspiciada por el “Consell de cent”, en Barcelona salió otra procesión del Corpus. Y los “entremeses” formaban parte de estas procesiones. Así, en 1424 entre los episodios bíblicos que salieron en la procesión del Corpus aparecía un Rey David con Goliat. David llevaba sujeto de una cadena a ese gigantón, representado por un hombre que caminaba sobre zancos tapados por largas sayas mostrando al descubierto cara y manos, que divertía más que el propio David, de forma que Goliat llegó a independizarse de David y a tomar fuerza entre la gente. En otros países europeos hay noticias referidas a San Cristóbal, así en 1398 en Amberes, o en Flobecq, era un hombre que caminaba sobre zancos. Los almacenes del Concejo de Guadalajara guardaban en 1545: “3 cabezas, un enano y el San Cristobalón”. Empiezan a independizarse dos personajes.

GOLIAT	SAN CRISTÓBAL
Representación del Antiguo Testamento Antiguo Pueblo de Dios Ley judía	Representación del Nuevo Testamento Nuevo Pueblo de Dios Ley cristiana
Filisteo, enemigo de los judíos	Cananeo Se le conoce también como Reprobis, Relictus Mártir de los primeros siglos del cristianismo
Libro I de Samuel, cap. 17 Tenía de talla 6 codos y 1 palmo = 3,5 m.	Breviario Toledano Alto de estatura pero más de inteligencia Ojos alegres Cuerpo ardiente Cabellos rojos
	Fue soldado de reyes poderosos
Cubría su cabeza con casco de bronce y llevaba una coraza escamada, de bronce también, de 5000 siclos de peso. Se protegía las piernas con botas de bronce y llevaba a la espalda un escudo de bronce (17, 4-7)	En los combates los enemigos huían al verle tan enorme y al crecer monstruo
	Se convirtió y se puso al servicio de Cristo
El asta de su lanza era como el enjuño de un telar y la punta de hierro	Trasladaba de una orilla a otra viajeros, y un día se le apareció Cristo, en forma de niño para que lo trasladara. Pero se le fue volviendo tan pesado que con mucho esfuerzo pudo pasarlo a la otra orilla y así fue cómo se le reveló el Señor. Y desde entonces cambió su nombre a Cristoforo = portador de Cristo
Fue vencido por David que se metió la mano en su zurrón, sacó de él un chinarro y lo lanzó con la honda. El chinarro se clavó en la frente del filisteo, y éste cayó de bruces a tierra. Así David, con una honda y una piedra, venció al filisteo y le hirió de muerte (17, 49-50)	Murió decapitado cuando la persecución de Dacio



Albrecht Dürer
San Cristóbal, 1525

Las representaciones de Goliat y San Cristóbal junto con la de San Sebastián y Sansón fueron frecuentes en Gran Bretaña, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Francia, Alemania, Austria, Italia, España y Portugal.

Por otra parte, nacen los “entremeses”, originados en los Autos sacramentales que, poco a poco, fueron representándose fuera de la iglesia y en ciertos casos amenizaban cortejos reales, cabalgatas de gremios y procesiones religiosas. Los entremeses de carácter religioso mostraban episodios bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento como una forma de enseñar a las gentes no ilustradas. Las escenas más representadas y repetidas fueron: la Creación del mundo, Adán y Eva, Caín y Abel, el Arca de Noé, Abraham e Isaac y el ya mencionado Rey David con el gigante Goliat. Todo ello como una alegoría para expresar la omnipotencia del Creador y el triunfo de Cristo sobre los pecados que en los séquitos procesionales, eran representados por los gigantes, ciertos animales y otras figuras.

Sin embargo, estos personajes van perdiendo significación religiosa y se van perfilando como personajes populares que acompañan festejos y celebraciones, saliendo no solamente el día del Corpus sino con ocasión de otras fiestas patronales o cuando Reyes, embajadores o diplomáticos visitaban ciertas ciudades. Europa occidental, coincidiendo con el solsticio de verano ya mencionado, han seguido organizando festivales de gigantes compuestos por familias enteras que tenían que ser maniobrados por cuadrillas de hombres que los paseaban por las calles sobre carros tirados por cuerdas.

La Historia seguía su curso y los descubrimientos geográficos continuaban. Europa, Asia, África y desde 1942 América, hace que cambie el rumbo de la simbología de estos personajes. Y es ha-

Maqueta de la Tarasca del Corpus de Madrid y gigante de mimbre al fondo de Aragonesa de Fiestas en la exposición *La danza de los diferentes*.

Maqueta de tarasca procedente de Museo de artes y tradiciones populares. Universidad Autónoma de Madrid.

Fotografía:

Domingo Moreno



cia el año 1600 cuando los gigantes dejaron de ser hombres montados sobre zancos y se elaboraron figuras de cartón piedra en cabeza y manos, formándose los cuerpos con armazones de mimbre -tal como se hacía en época celta- o de listones de madera disimulados por un rico vestuario. A estos figurones de la Edad Moderna se les empieza a acompañar de una figura femenina: la Giganta.

A partir de este momento comienza a considerárseles reyes poderosos que rinden homenaje a Dios y que representan las distintas partes del mundo conocido hasta entonces. Los Reyes Cristianos representan a Europa; el Chino a Asia; el Negro a África; y el Indio a América. Es graciosa por ello la coplilla que se sacó en Pamplona a los Gigantes de Tadeo Amorena: “Por lo que veo / desconocía / el buen Tadeo / la Oceanía”. Querían significar ahora estos gigantes el triunfo de la fe sobre los infieles o el vasallaje de los no cristianos a los dogmas de la doctrina católica. Y, sobre todo, con su tamaño, la fuerza y la razón.

Carlos III dicta en 1780 una Real Orden para aclarar que “en ninguna iglesia de estos reinos, sea Catedral o Parroquia haya en adelante danzas y gigantones”. Bueno, no importó mucho, aquellos gigantes que entraban en las iglesias dejaron de entrar, pero como nada se decía de las calles, estas figuras siguieron saliendo en muchos lugares y la costumbre no se perdió del todo.

Pero la invasión napoleónica hizo que alguno de estos personajes adquirieran un tono de crítica social porque los gigantes encarnaron al invasor francés y los cabezudos a esos españoles que se resistían a las pretensiones francesas.

Ya en el siglo XIX los gigantes son vistos por las gentes como personajes buenos que vigilan a los dragones y a otras bestias para que no ataquen las ciudades ni a los hombres ni se comiesen los

ganados y para que las brujas o el diablo no quemasen las cosechas. Se recogen algunos datos folclóricos que indican que los gigantes tienen 77 vidas, que no envejecen y que mantienen su fuerza y agilidad, hasta el punto de arrojar piedras que se desplazaban de un impulso más de un kilómetro de distancia. Los excursionistas de esta época fueron recogiendo toponimia tal como el Pico del Gigante, la Fosa de los Gigantes, etc. Y cada región descubre que tiene sus gigantes. Así, Aragón cuenta con Silván de Tella. Caldes de Montbúf con Farell. La lista sería abundante.

Finalmente, los gigantes europeos han quedado organizados así:

1. En Gran Bretaña, los Países Bajos y Norte de Francia:
 - a. Son figuras de guerreros
 - b. Se agrupan por familias
2. En la Costa Azul francesa y en la Riviera italiana:
 - a. Son figuras grotescas que se renuevan cada año
 - b. Tienen carácter carnavalesco
3. En España y Portugal:
 - a. Son parejas que representan las cuatro partes del mundo
 - b. Se guardan en sus casalicios
 - c. Se reparan cada cierto número de años
 - d. Algunas han cambiado de ropas y también de identidad (Jaime I y doña Violante de Hungría se convirtieron en Alfonso I y doña Berengüera; Alfonso XII y María Cristina por Joaquín Costa y la Perica, etc.)

LOS GIGANTES Y LOS CABEZUDOS POR DENTRO: CONSTRUCCIÓN ARTESANAL

Desde siempre los artesanos dedicados a construir gigantes y cabezudos trabajaban haciendo sobre todo obra nueva y alguna vez reparando, pero hoy, estos artesanos tienen que llevar a cabo dos tipos de trabajos: el de la creación o elaboración de cabezas, manos y cuerpos-armazones de gigantes o cabezotas de cabezudos; y el de la reparación o restauración de gigantes o cabezudos ya antiguos de los que los Ayuntamientos o las Asociaciones no quieren prescindir o que se acondicionan para que pasen a formar parte de algún museo. Junto a estos artesanos (escultores o artistas —está muy extendida la creencia que Rubens modeló la cabeza del gigante de la ciudad belga de Douai) se han hecho necesarios sastres, modistas, merceros, peluqueros, joyeros, carpinteros, cesteros (en Zaragoza, antiguamente, los armazones de mimbre los hacían los gitanos en la orilla del río), pintores, guarnicioneros y floristas. Estos profesionales y los talleres artesanales van escaseando y existen diferencias entre los dedicados a gigantes y cabezudos y los dedicados a elaborar las figuras de las Fallas.

Moldes y figuras
de Aragonesa de Fiestas
en la exposición *La Danza
de los diferentes.*

Fotografía:
Domingo Moreno



Eduardo y José M^a Gago, del taller “Aragonesa de Fiestas” de Zaragoza, en sus muchos años de experiencia creando gigantes, cabezudos y otras figuras, me explican que cuando elaboran gigantes hay que ser rigurosos con el personaje, que lo es de alcurnia y hay que transmitir lo que estas figuras han representado en sus vidas para la gente: distancia y respecto. Al cabezudo, en cambio, hay que transmitirle otra característica: la caricatura. Son personajes grotescos y la gente los siente cercanos. Pero también, cuando nace uno nuevo, como el Tío Jorge para la Comisión del Arrabal en 2007, hubo que envolverlo de nobleza y de honor y así se le representó con el orgullo de saber lo que defendía: la dignidad del pueblo zaragozano en ese momento de invasión del francés. Pero, en cualquier caso, con los cabezudos existe una mayor libertad porque un gesto, el gesto que los va a caracterizar, se puede representar de muchas formas.

Por lo que a la creación de cabezas, cabezotas y manos se refiere los artesanos han avanzado en sus técnicas pero siguen trabajando con fórmulas tradicionales. El papel-cartón es una técnica utilizada en escenografía y con la que también se elaboran figuritas en México o en Leche (Italia), por ejemplo. El proceso de trabajo, los artesanos, me lo han narrado así:

1. Se parte de una idea, de un dibujo, de una foto, de la documentación facilitada o del propio personaje que vaya a guardarse y a reproducirse y empieza a prepararse el diseño.

2. Luego se ha de confeccionar el esqueleto. Al fin y al cabo, se trata de realizar “esculturas huecas”. Según talleres, se prepara un soporte de tela metálica y madera y se hace la escultura a base de estopa, tela de saco, escayola o barro atándolo para fijar las partes.

La cabeza puede hacerse con forma trepanada lo que permite mayor aireación (fórmula empleada por Jordi Grau en el Taller “El Drac Petit” de Tarrasa). No hay que olvidar que la figura va partida en dos: la cara y el cogote.

3. Viene después la operación de pulir el molde y recubrirlo de cartón, poner las capas (hoy ya sustituido en casi todos los talleres por fibra de vidrio o poliéster) pegado con cola y engrudo de harina. Se le añade papel de periódico roto a tiras para ir configurando los detalles.

4. Se ponen las partes a secar con mucho cuidado para no malograr toda la labor realizada hasta este momento.

5. Sigue a continuación la labor de pulido con lija (en los últimos años también se hace con pulidora) y se aplican las capas de cartón mojado, escurrido y picado, engrudo y se dan suaves golpes con el dedo para que se fije correctamente.

6. Se recubre de blanco España o de una pintura espesa, el plaste, y cola de conejo.

7. Tras alisar la superficie las piezas y darles una imprimación, están listas para ser pintadas y decoradas.

8. Antes estas caras, cabezotas y manos quedaban con una textura brillante y sonrosada (en el caso de los pómulos o monfletes). Hoy, las suelen dejar de tonos mates.

9. Finalmente, se lleva a cabo la labor de pincel dibujando arrugas, pestañas, nudillos de las manos, uñas y otros cuantos detalles.

Pero una descripción etnográfica de lo visto en los talleres que he visitado (mi agradecimiento a “Aragonesa de Fiestas” en sus instalaciones de La Muela) sería así : se comienza con el modelado del barro del que se saca un molde de yeso o escayola, sólido pero ligero en algunas ocasiones conseguido también mediante una estructura de cañas y telas. Y siguen una serie de fases. Una vez se tiene el molde se prepara el cartón, humedeciéndolo para que adquiera maleabilidad, cortándolo en trocicos y encolándolos. Los pedacitos de cartón encolado se colocan en el molde. Del tamaño de cada figura dependerá el número de capas necesarias (2, 3 ó más) dejándolas secar cada una de ellas, dentro del molde, evitando el calor porque el secado no debe ser rápido sino a temperatura ambiente. Seca la pieza se le retira el molde. Y se procede a la unión de cara y cogote (en el caso de una cabezota de cabezudo, por ejemplo) a base de un cosido con cordel cubierto con tiras de cartón o de papel de periódico y se deja secar. A continuación se procede a la decoración de la figura dándole capas de imprimación a base de una mezcla de cola de conejo con yeso de dorador. Se seca. Se lija. Y queda en condiciones para pintar al óleo.

Por lo que a la reparación de piezas se refiere los actuales artesanos han optado por conseguir innovaciones técnicas encaminadas, sobre todo, a aligerar las estructuras con materiales menos pesados que los antiguos pasando del hierro, el mimbre y la madera al aluminio (que se rellena de tierra para poderlo redondear) y de te-

las, lonas y paños fuertes o amazotados a tejidos más livianos y a telas lo más ligeras posible (con base de látex o de plástico), espuma de poliuretano, etc., habiendo reducido el peso total, pasándose de los 150 ó 120 kilos de los gigantes de antes a 35 ó 50 kilos cuando más de los de ahora. Las cabezotas de los cabezudos también han reducido su peso aunque no su tamaño. Esta reducción de peso también afecta a las figuras de nueva creación.

1. Uno de los avances más interesantes ha sido el de utilizar refuerzos firmes y evitar la acumulación de elementos, reduciendo, por ejemplo, las capas de cartón.

2. Otro avance ha sido el de sustituir las piezas completas por otras sueltas empleando tornillos de forma que en caso de golpes, separaciones o desprendimientos, sólo se estropeen zonas parciales o fragmentarias pero no todo al completo como ocurría antes.

3. Además, al haberse conseguido reducir el armazón de los gigantes se ha podido distribuir más correctamente el peso del mismo entre la cabeza y la espalda del porteador, lo que permite pasearlos y bailarlos con menos esfuerzo y con mayor comodidad.

Al mundo del cartón se le añade el mundo del tejido. No en vano las gigantas han marcado las pautas de la moda desde mediados del siglo XIX, tanto de las hechuras como de las composuras. Ellas lucían las novedades que llegaban de París, la ciudad de la luz, pero también de la elegancia. Raso de algodón, encaje blanco para cuellos, gasas (para la ventana de visión), organdíes, cretona, bucaran, veludillo, terciopelos, brocados, madopolam, percolina, popelín, galones dorados, damasco de seda, batas de lunares (como la de la Gitana de Teruel), tapicería rallada mate y brillante, cenefas, estolas, cordones de seda y oro o mantos de lana. Flecós. Cinturones y correas con aplicaciones de latón, cristales y badanas. Lentejuelas y peinetas. Alguna coplilla deja claro que la moda hacía furor: "Si vas a los Madriles / día del Señor / tráeme de la Tarasca / la moda mejor. / Y no te embobes / que han de darte en la cara / dos mojicones". La labor de costura sigue siendo complicada. Se necesitan probadores para vestir figuras de 3,50 m., una plataforma, porque hay que cogerles los dobles con una almohadilla. Y han de llevar canacán o entretela que es lo que arma el tejido para que al salir a la calle el aire no marque tanto la estructura de estos figurones. Hay que darles un apresto fuerte para que aguanten los vuelos de las faldas. Las mangas es lo último que se prueba. Y todo ello lleva labores de hilvanado, cosido y planchado.

REPRESENTATIVIDAD, ATRIBUTOS Y COMPLEMENTOS DEL VESTUARIO DE LOS GIGANTES Y DE LOS CABEZUDOS

Todas estas figuras ya se ha visto que empiezan a formalizarse durante la Edad Media como unos personajes simbólicos y quedan encajados dentro de fiestas de tipo religioso: la procesión del

Corpus. Pero hoy, aunque sigan siendo figuras procesionales se han ramificado y se prodigan también en otro tipo de manifestaciones de tipo lúdico. Un ejemplo lo puede constituir la Comparsa de la ciudad de Zaragoza que salió y alegró a los visitantes de la Expo durante todos los domingos del verano. Además, se hacen Concentraciones de gigantes y cabezudos encontrándose Comparsas o representaciones de las mismas en las localidades donde tienen lugar estos encuentros anuales. Suelen ser la tarjeta de presentación municipal y sirven de agasajo y saludo a personajes egregios, políticos, etc. Hoy, son, además, una riqueza patrimonial. Y, por tanto, en muchos casos, actúan representando a la Ciudad. De ahí que presidan todos los acontecimientos importantes. Algunas poblaciones tienen más de una Comparsa: la Vieja y la Nueva. Puede ser la de la Ciudad y otras pertenecer a los barrios. Hay gigantes históricos que fueron reyes o gobernantes (Jaime I de quien se cuenta que superaba “en más de un palmo a todos sus semejantes”, lo que se confirmó cuando se abrió su tumba y se trasladó su cuerpo desde Tarragona al Monasterio de Poblet; Wifredo el Belloso), hay reyes a quienes se les proclamó gigantes (el Rey Asuero y la reina Esther, el rey Salomón, los Reyes Católicos: Isabel y Fernando, olvidándose a Germana de Foix que fue su segunda esposa y que le sobrevivió), otros representativos de un lugar concreto con su historia local en escena (Marqués de Santillana, Princesa de Éboli, Curro Jiménez), los hay procedentes del imaginario colectivo (el “hereu” y la “bubilla” catalanes), pueden representar un oficio (el melero Roque alcarreño, el payés catalán) o un personaje querido en la localidad (Mari Sampere en Barcelona, Pilar Lahuerta en Zaragoza, Pedrón), etc.

¡Cómo no van a ser representativos de una ciudad sus personajes más altos...!

Casi todos los españoles tienen entre 3 y 4 m. Algunos, como los de Matadepera, alcanzan los 4,70 m. Pero los belgas y los holandeses pueden llegar hasta los 10 m. Y tienen que ser arrastrados sobre rodillos o ir sobre un carro o un remolque y se desmontan para ser guardados. Por ejemplo, el Goliat de Ath (Bélgica) que pesa 130 kilos lo portan miembros de una misma familia y van vestidos con la misma indumentaria del propio gigante.

Las gigantas suelen esbozar una ligera sonrisa, remarcan la belleza femenina y cuando hay sólo una, suele representar las características étnicas de la población o de la comarca.

Unos y otras visten trajes de colores vivos y llevan adornos dorados y plateados. Los cabezudos portan vestimenta a tenor del personaje que representan. Así la Pilara zaragozana viste traje de vedette tal como se usaban en la época en El Plata o en El Oasis. De ellos también se conocen ciertas anécdotas. Por ejemplo, el Verrugón de la comparsa de Zaragoza pereció durante la francesada en la iglesia de San Cayetano. Fue reconstruido y se le pintó su gorro de

rojo de modo que los liberales lo quemaron unos años después por carlista. El 11 de octubre de 1916 se celebró la Boda del Forano y la Forana y como testigos vinieron el Aldeano y la Aldeana de Bilbao. El Gargantúa de Bilbao fue introducido por unos jóvenes en 1854 para lo que arrendaron la Plaza de Toros y anunciando que devoraba a los hombres vivos. Nadie se arriesgó, pero sobornaron a unos chicos y viendo que comidos volvían a ser devueltos sanos y salvos, el éxito fue redondo. No menos divertido debió ser lo que ocurrió en 1605 en Zaragoza cuando los parroquianos de la Magdalena, en el Coso Bajo, le encargaron a Pío Cáceres (maestro de obras pero con aptitudes para la pintura y la escultura), para festejar las fiestas de San Roque, una figura del dios Baco “grande, colorada y rechoncheta”. La figura fue la admiración y la risa de todo el mundo y también “la causa de que acudieran allí a espantarse, correr y caer todos los chicos de la ciudad”. El personaje, de por sí debía ir marcando los pasos de persona ebria pues: “iba la figura de un lado a otro, como si el que la llevara estuviese bebido, y, de cuando en cuando, echaba vino de un barral con esparto en un vaso grande y lo repartía a todos con mucho grito y algaraza” (Ayuso, 2004 : 16).

COMPLEMENTOS O ATRIBUTOS DEL VESTUARIO			
	GIGANTE	GIGANTA	CABEZUDOS y KILIKIS
EN LA CABEZA	Corona Casco de guerrero Turbante Casquetes rematados por media luna Sombrero de copa Barretina Boina Peluca	Corona Diadema Peluca	Sombrero de 3 picos
EN LAS OREJAS		Pendientes	
EN LA BOCA	Pipa Flauta		
EN EL PECHO	Escudo bordado El Toisón de Oro Medallas	Escudo bordado Collares Pasador de manto	
EN LA CINTURA	Sable Espada Cimitarra Porra Chupete		
EN LA MANO	Espada Guante de armadura Maza Sortija Pergamino Libro Bastón Paleta mata moscas	Ramillete de flores Abanico Sortija Cesta Soplillo	Látigo Vejiga Mimbre Tralla
EN EL BRAZO		Brazalete	

Cada una de estas piezas responde a la imaginación del artesano/artista creador. Las Coronas pueden llevar pedrería o estar rematadas por plumas (caso de las reinas americanas). Existe gran variedad de diademas, pulimentadas, niqueladas con un baño de cobre. Los cascos de guerrero responden al de armaduras antiguas, pero es inconfundible el de Jaime I –un dragón alado- o el de don

Quijote. Los turbantes son recurrentes teniendo en cuenta los años que moros/turcos (Fiestas de Moros y Cristianos, Dances de turcos y cristianos) convivieron con cristianos o se presentaron batalla, pero también es una forma de representar a los gigantes que personificaban África. Los casquetes rematados por media luna es una forma de representar a los reyes asiáticos. El sombrero de copa lo llevan aquellos gigantes que, además, se aderezan con capa y bastón, inspirados en personajes del cine al estilo de Fred Astaire. La barretina es tocado propio de la indumentaria catalana y la boina de los vascos. Las pelucas, durante el siglo XIX y parte del XX, lo eran de pelo natural y los peluqueros hicieron importante labor de tenacilla mostrando a la ciudadanía los peinados de época rabiosamente modernos, luego con pelucas, marcando la gigante la moda. Después de 1940 dejó de usarse el pelo natural. No es extraña, por tanto, esta coplilla: “Como tomaste Aldonza / de la Tarasca modelo, / por eso llevas el pelo / con trenzas de garingonza”. Pero los cuidados eran tan delicados como proteger los peinados con mallas para que no se despeinasen que poco a poco fueron pintándose sobre las propias cabezas, perdiendo el carácter de novedoso y moderno que suponía un peinado cada temporada. Los pendientes a veces hacen juego con los collares y las perlas ejercían un fuerte atractivo que hacía que algunas mujeres navarras fueran a Pamplona en las fiestas de San Fermín sólo por ver estas joyas de la Reina Europea (cuya mano izquierda la lleva atada con una correa) o las de la Reina Americana. Los escudos son distintivos de la nobleza de los Reyes y suelen ir bordados mostrando el de la población, pero nunca el de España. Las medallas suelen ser conmemorativas y las van adquiriendo en actos o efemérides locales. Otras veces llevan colgada de ellas una cruz. El Toisón de oro lo lleva el Rey Europeo de la Comparsa de Pamplona. Las espadas, cimitarras, sables y porras junto con las lanzas son los atributos por excelencia de los gigantes (con lanza vimos los describía Hesíodo). Las espadas son de varios modelos y pueden ir envainadas o no. Por tanto, también se hacen necesarios los guantes metálicos como parte de la armadura para empuñar el arma con más seguridad. Frente a todos estos artilugios relacionados con la guerra, la lucha o la pelea, se hace, en cambio, enternecedor ver en Pamplona cómo los niños, que ya dejan de serlo, entregan su chupete a su Rey favorito. Los pergaminos o documentos enrollados se protegen atándolos con una cinta con los colores de la enseña municipal o con los de la bandera española. El libro representa un atributo de poder. La paleta mata moscas se ha relacionado con el intento de ridiculizar las armas que llevaban los gigantes guerreros. El ramillete de flores y el abanico son, por excelencia, atributos de la gigante que sirven para hacerla más dulce y más femenina. Los brazaletes están hechos de plancha de latón con vidrios de colores, perlas o azabaches eslovacos engastados. Todos los demás atributos están relacionados con los oficios que desempeñen los gigantes que los portan.



Proceso de recuperación de la comparsa actual de Zaragoza, 1999-2001.
 Imágenes vídeo: Domingo Moreno

LAS CUADRILLAS O EL CORAZÓN DE LOS GIGANTES Y DE LOS CABEZUDOS

Los gigantes y los cabezudos pueden ser misteriosos y mágicos, pero no son magos. No se pondrían en marcha ni harían sus carreras si no tuvieran un corazón que les bombea vida y movimiento. Su corazón es el corazón de quien les porta. Hombre y gigante/cabezudo se tutean y nada son el uno sin el otro. Sin cuadrillas de portadores la Comparsa permanecería inmóvil.

Aparentemente estos portadores son hombres como todos. Pero son hombres que saben caminar llevando más de 50 kilos de peso encima (antes más de 100). Y, además, saben bailar con armonía y belleza, con ligereza o rasmia. Guardar la compostura del paseo y contornearse. Suave y grácilmente. Así se mueven los gigantes. Los cabezudos, en cambio, son llevados por hombres más jóvenes con arranques rápidos, con pies ágiles, con brazos enérgicos, con hombros fuertes, con miradas tiernas. Son furias que pegan y acarician. Y, todos, son corazones que laten al unísono. Por eso bailan, corren, brincan, rozan con la tralla, palpitan, giran y giran al son de la gaita y el tambor, se revuelven, frenan, asustan, se divierten, nos divierten. Nos hacen sentirlos nuestros.

La cuadrilla es el corazón de la Comparsa. Ver su esfuerzo físico y al mismo tiempo su vocación y compromiso, conmueve. Mientras cada gigante o cada cabezudo actúa con elegancia o con gallardía, cada portador sufre el peso, suda, se agota... Pero por fuera no lo notamos. Sólo acompañándolos por el interior de esos armazones, por dentro de los cuerpos de estos personajes, he oído latir su corazón, he percibido el sudor, el resuello, la voluntad, la energía, el ardor y la bravura de ser cuadrilla, de desdoblarse, de girar a favor del movimiento, de vibrar, de agotarse..., pero asombrándonos. El orgullo y el estímulo de ser portador, de ser corazón, de ser cuadrilla, les hace arriesgarse y hacer filigranas con los gigantes, traspasando, a veces, los límites de la seguridad. La cuadrilla toda es un solo corazón que pone en marcha la ilusión de una ciudad. Padres, madres, abuelos, críos, nostálgicos, valientes, curiosos, embobados, todos; gigantes, cabezudos, cuadrilla, todos, gozamos al mismo compás que laten sus corazones. Y sólo un premio: el aplauso del público o el miedo y el gozo de los chicos. O las preguntas inocentes pero aplastantes de los niños al Morico: "Y si eres negro, ¿cómo tienes las manos blancas?". Más la integración social y el mestizaje: a los cabezudos también se arriman los niños de color, los hijos de los inmigrantes.

No es extraño, por tanto, que en Teruel, la cuadrilla guarde protocolos inviolables. Antes, cuando el servicio militar era obligatorio, cada mozo portador de cabezudo se buscaba un sustituto para que "le guardase el puesto" mientras él estuviese ausente. Pero en el caso de los gigantes, siempre son portados por los miembros de una misma familia: cuando el padre se retira, se hacía cargo el hijo. Es

una tradición familiar. Y pueden suceder dos cosas: que el hijo sea el sucesor del padre portando el mismo gigante o que el que cuenta con más experiencia dentro de la cuadrilla ocupe el puesto del saliente. En Calatayud, aquél que durante algunos años saca un cabezudo y lo “corre” bien, ése se ha ganado el privilegio de seguir con él hasta que las fuerzas se lo permitan (así el Baturro o el Pulga). En el caso de los “nanos” de Tarragona los llevan los pescadores. Finalmente, hoy también, los cabezudos empiezan a ser porteados por algunas mujeres.

La Comparsa de Gigantes y Cabezudos de la ciudad de Zaragoza tiene su Reglamento y los porteadores, tradicionalmente, “han sido trabajadores municipales que, de forma voluntaria, han llevado a cabo esta tarea”. Se sigue un concurso de méritos y a tal fin se valora preferentemente “el número de veces en que se ha salido en la Comparsa, así como las aptitudes para el manejo de los elementos de la misma en el desarrollo de su actividad (baile, movimiento y coreografía)”. Además, existe un “utilero” que debe tener el vestuario listo para cada actuación, recogerlo y guardarlo tras ella, mantener las prendas en buenas condiciones, guardar el vestuario y reponerlo en caso de desperfectos.

Pero tras la disciplina y la reglamentación nada sería la Comparsa, las Comparsas de todas las localidades que las poseen, sin los hombros, brazos, manos y piernas de sus cuadrillas. Y, sobre todo, sin su corazón. ¡Cómo entender, si no, que los gigantes FerranKa y Ferranko, de Barbastro, subieran al Aneto el 22 de junio de 2002 o al Turbón el 23 de junio de 2007!

LA MÁSCARA EN EL CORPUS Y OTRAS FESTIVIDADES

Consolación González Casarrubios
Museo de Artes y Tradiciones Populares
Universidad Autónoma de Madrid

El hombre desde la más remota antigüedad se ha cubierto el rostro con las máscaras mas dispares, acordes con el ritual que en cada momento deseaba realizar. De esta forma, en el devenir de los tiempos han continuado apareciendo hasta el momento actual, con los incuestionables cambios, motivados por muy diversas causas.

Pero antes de centrarnos en el significado y contextualización de las diferentes máscaras que aparecen con motivo de distintas festividades a lo largo del año por diversos puntos de la geografía española, vamos a partir de la definición que a la palabra máscara, le asigna el DRAE. La describe como *la figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales*. Si partimos de esta definición tanto en la fisonomía que presentan las distintas máscaras como en su presencia enfocada a protagonizar o formar parte en diferentes actividades escénicas o rituales, encaja perfectamente en el sentido que adquieren dichas máscaras con las que se cubren el rostro esos personajes en cada una de las celebraciones que transcurren en distintos periodos del año, especialmente en fechas invernales, excepcionalmente durante la celebración del Corpus y puntualmente en alguna otra.

Por tanto, teniendo en cuenta lo expuesto en el anterior párrafo, no vamos a analizar aquellas cuyo cometido, exclusivamente, es el de cambiar la personalidad de quienes las llevan y tratar de no ser reconocidas ante el resto de los miembros de la comunidad local. Este fenómeno que se produce genéricamente con las máscaras carnavalescas, entendidas como aquellas que de forma arbitraria lleva cualquier miembro de la comunidad.

Tampoco nos vamos a detener, por falta de espacio, en las que, con carácter penitencial, cubren el rostro de nazarenos y penitentes, formando parte de su indumentaria, especialmente en los cortejos procesionales de los días claves, de la Semana Santa. Ni en aquellas que simplemente ocultan el rostro mediante un trapo o pintado con distintos pigmentos.

Por tanto vamos a tratar, aquellas máscaras que reciben una denominación especial, saber quienes las portan, como visten y que funciones rituales, sociales y religiosas, están cumpliendo al representar y reencarnar a figuras espirituales o legendarias.

Para ello, en primer lugar, nos detendremos en los distintos lugares y fechas propicias en que comienzan a hacer sus primeras apariciones. A vuelo de pájaro se pueden establecer tres grandes zonas donde se produce una mayor concentración de mascaradas. Estas son el sureste orensano y el oeste zamorano, en los límites con Portugal, y la zona oeste de Guadalajara.

En cuanto a las fechas, el recorrido, para contemplar las mascaradas, hay que iniciarlo por tierras zamoranas, a partir de los días de Navidad concretamente el 26 de diciembre en Villarino tras la Sierra, Ferreras de Arriba, Pozuelo de Tábara y Sanzoles. El día 1 de enero en Río Frio de Aliste, Abejera, Montamarta y Sarracin de Aliste. El día 6 en San Martín de Castañeda y de nuevo en Montamarta y al llegar los carnavales en Villanueva de Valrojo.

En otras provincias, se dan cita algunas mascaradas interesantes, durante los carnavales, como son las de Alía del Infantado o Velilla de la Reina, en la provincia de León, en la de Navarra las de Unanua y Alsasua, entre otras, o en la de Ávila en Navalosa. Pero en estas fechas, se produce una mayor concentración en la provincia de Orense, concretamente en la zona sureste donde se encuentran las localidades de Xinzo de Limia, Verín y Laza, que junto a pequeñas aldeas limítrofes, tales como Castro, Maceda, Pixeiros-Viãado Bolo, o Vilariño de Conso, cuentan con una serie de mascaradas de relevada y reconocida personalidad. En puntos alejados, como sucede en las islas Canarias, de nuevo encontramos mascaradas que merecen ser destacadas como las que aparecen en Arrecife y Teguisse, en la isla de Lanzarote.

Una tercera zona, donde se produce una nueva concentración de mascaradas invernales, es el oeste de Guadalajara, especialmente en la vega del Henares y hacia la sierra del Ocejón, donde irrumpen a primeros de año en Alarilla, Humanes de Mohernando y Robledillo de Mohernando, al llegar el día 6 en Razbona o el domingo siguiente a esta fecha en Valdenuño Fernández. A mediados de enero, con motivo de la fiesta de San Sebastián en Montarrón y al llegar la Virgen de la Paz en Mazuecos y Robledillo de Mohernando. Ya en febrero, concretamente en la Candelaria salen las de Arbancon, Beleña de Sorbe y Retiendas, al día siguiente, por San Blas, en Peñalver y ya en fechas carnavalescas las de Almiruete.

Ejemplos aislados surgen en la provincia de Toledo, en

Malpica de Tajo, al llegar la fiesta de San Sebastián y en esta misma fecha, en Acehuche y Piornal, en la de Cáceres, o por San Blas en Ateca (Zaragoza).

Una nueva concentración de mascaradas, se produce, por estas fechas invernales, a un lado y otro del Mediterráneo con motivo de la fiesta de San Antonio Abad, el 17 de enero. Se reparten en pueblos castellonenses, como Forcall, o turolenses como Mirambel, entre otros. Pero sin duda donde alcanzan mayor protagonismo es en diversas poblaciones mallorquinas entre los que se pueden destacar Algaida, Artá y Manacor.

Aunque en menor número, pero muy interesantes, son las máscaras que aparecen con motivo de la celebración del Corpus Christi, tales como las de Camuñas en la provincia de Toledo, Laguna de Negrillos en León, Castrillo de Murcia en Burgos, Berga en Barcelona o Tarazona en Zaragoza, ésta última, actualmente trasladada a fechas estivales, con motivo de las fiestas patronales de San Atilano, al igual que ha sucedido con las de Teguisse, que se han pasado a fechas de carnaval. Y de forma aislada encontramos las que aparecen en Cetina (Zaragoza), también en fechas primaverales.

En segundo lugar vamos a detenernos en los protagonistas o personas enmascaradas que protagonizan estos rituales festivos. Genéricamente, se puede decir que dichos personajes, son siempre mozos, quienes tienen el privilegio de encarnarlos, recibiendo por ello distintas denominaciones.

Dicho protagonismo puede estar implicado en el cumplimiento de ritos de paso. Por ejemplo los mozos que ese año tenían que cumplir el servicio militar, los quintos, que pese a haber desaparecido esta práctica obligatoria para con el ejército, mantienen su protagonismo en diversas fiestas invernales. Dicho rito se mantiene en Montamarta, donde los quintos eligen, mediante sorteo, a dos de ellos, para encarnar dos “zangarrones”, uno, que saldrá nada más comenzar el nuevo año, y otro para representarlo el día 6 con motivo de la fiesta de los Reyes Magos. En Pozuelo de Tábara dos de ellos encarnan a la “madama” y al “tafarron”. En Sanzoles, igualmente, es elegido por sorteo el que debe encarnar al “zangarron”.

En ocasiones, no se someten a sorteo, sino que todos los quintos forman parte de la mascarada. Como por ejemplo las “carantoñas” en Acehuche. O los quintos que ya lo han cumplido, aunque en la actualidad sea algo hipotético, conocidos en Navalosa como “quintos viejos” y son ellos quienes personifican a los “cucurumachos”.

A diferencia en Malpica de Tajo todos los mozos representan a los “morraches” pero únicamente los quintos tienen el privilegio de acompañar a San Sebastián, alrededor de su carroza, durante la procesión.

En otros lugares esta distinción de salir enmascarados se extiende a todos los mozos que lo deseen, entre los que se elige o sortea, a quien le corresponde encarnar a los distintos personajes

Botargas y mascaritas del carnaval de Almiruete (Guadalajara)



que configuran la mascarada. Así sucede en San Martín de Castañeda-Galende, donde los “visparros” destacan por las “calantofías”, junto a otros personajes que completan la comitiva. En Ferreras de Arriba la “filandorra” se acompaña del diablo. En Riofrío de Aliste, los “carochos”, denominación que reciben por la “carocha” o careta que portan, se acompañan de los “diablos”, los “guapos” y los “filandorros”. En Sarracín de Aliste destaca el cortejo u “obisparra”, compuesto por demonios. Pero en alguna localidad el sorteo o selección recae en un solo mozo, como sucede en San Juan de Beleño-Ponga (Asturias), para encarnar al “guirria”.

Por último, cuando se trata de un grupo abierto, todo aquel que lo desee puede aparecer enmascarado. Esto sucede en tierras gallegas con los “peliqueiros”, “boteiros” y “pantallas”, en los pueblos navarros de Unanua o Alsasua con los “momotxorros” y “mamoxarros”, en Almiruete con los botargas, o en Berga con los “plens” o diablos, aunque en esta localidad, se ha limitado a cien, en los últimos años.

El pertenecer a una cofradía, es otro de los requisitos que se tienen en cuenta, hecho que se constata en Camuñas para encarnar a los danzantes y pecados. Antaño esta deferencia se producía entre algunos de los botargas de Guadalajara, donde también se optaba por la modalidad de la herencia familiar, ya que únicamente los miembros de una familia, tenían el privilegio de encarnar al botarga.

El cumplimiento de una promesa, es otro de los requerimientos, para encarnar a la consabida máscara, que se constata, antaño, en Guadalajara y en la actualidad en la figura del “jarramplas” en Piornal.

Excepcionalmente la presencia de la mujer se constata en algunos carnavales donde ocupa un protagonismo secundario al



Pecados y danzantes de Camuñas (Toledo)

acompañar a los mozos, como sucede en Almiruete. En este lugar, una vez que los botargas se han hecho ver y recorrido la población en solitario, acuden a buscar a las mascaritas, que impacientes les están esperando, escondidas en una vivienda de la localidad. Incluso ante la prohibición de participar la mujer directamente en algunas danzas, aparece un hombre con indumentaria femenina, lo que sucede en Camuñas al representar a la Gracia o “madama”, o en pueblos zamoranos, como por ejemplo en Pozuelo de Tábara, donde uno de los quintos encarna a la “madama”, formando parte del cortejo.

Acerca del protagonismo, por último, hay que señalar que éste puede ser en solitario o formando parte de un grupo, bien cerrado, por tanto con un número fijo de enmascarados, o tratarse de un grupo abierto que pueda variar todos los años.

Centrándonos en la propia máscara vamos a detenernos en el material con que tradicionalmente se han venido fabricando.

Muy usual ha sido utilizar la madera para tallar en ella un rostro humano o animal, de rasgos generalmente terroríficos. Con frecuencia se completa con otras materias como son los cuernos de ganado vacuno o caprino, crines, pieles, papeles o tejidos. Con estos materiales están realizadas las que llevan los “cucurrumachos” en Navalosa o en Sarracín de Aliste donde los demonios van con espantosas caretas realizadas de madera y cubierta la cabeza de piel. También de madera son las que llevan los “peliqueiros” en Laza, se trata de unas máscaras muy elaboradas en que se representa un rostro humano con una especie de pantalla de hojalata, donde aparece pintado cualquier tipo de animal y en la parte posterior lleva una piel que termina en una coleta o rabo. Pero en la provincia de Orense, se podría decir que todas las máscaras que aparecen adquieren

una gran personalidad debido a unas impresionantes caretas que se acompañan de grandes pantallas o artefactos que descansan sobre su cabeza formando un conjunto, de desmesuradas proporciones. Pero las más espectaculares son las que llevan los “boteiros” en Viana do Bolo con sus rimbombantes pantallas o tocados conseguidas mediante una estructura de alambre y cartón, recubierta de tiras de papelillos y cintas de colores que forman diferentes motivos con su correspondiente máscara de madera pintada de color negro, con una desproporcionada boca pintada en rojo. Antaño las botargas en Guadalajara las llevaban de madera, pero actualmente solo en Arbancon, se mantiene la careta de madera de nogal pintada con prominentes cuernos, cejas en piel y bigotes de crines.

El corcho ha sido utilizado de forma puntual en algún pueblo zamorano como sucede en Montamarta donde el “zangarron” aparece con un pedazo de corcho cortado a modo de disco y un día la lleva pintada de rojo y otro de negro, unida a una piel que le cubre la cabeza. o en Villanueva de Valrojo, en que los demonios la exhiben sin pintar.

Los tejidos, dado la maleabilidad que presentan, colocados a modo de bolsa que se encaja en la cabeza y adapta fácilmente al rostro, destacando los ojos, nariz y boca pintados y agujereados, son muy utilizados para representar distintas máscaras. Así aparecen los “visparros” en San Martín de Castañeda-Galende y en Villanueva de Valrojo en tierras zamoranas, o en San Juan de Beleño-Ponga donde el “guirria”, junto a su máscara, lleva un característico gorro de forma cónica. En Aragón, igualmente, este tipo de máscaras es común en diversos pueblos, semejante a la que lleva el “cipotegato” en Tarazona, o los “demonis” en Forcall, en la provincia de Castellón.

El cuero, dado la maleabilidad que presenta ha sido un material empleado para la confección de distintas caretas, como se puede comprobar en Sanzoles donde el “zangarron” se cubre con una máscara de cuero negro. En la actualidad algunas de las botargas alcarreñas han sustituido las tradicionales de madera por otras de cuero al ser más maleable y menos molesto para el que la lleva. Muy original es la que llevan las “carantoñas” en Acehuche a base de piel de conejo, simplemente seca, que de forma, mas o menos cilíndrica, les cubre cabeza y rostro.

En ocasiones la piel se combina con otros materiales, como sucede en Ferreras de Arriba donde el diablo aparece con una máscara de rasgos horribles confeccionada con piel, tela y una rejilla sobre los ojos, coronada con los característicos cuernos.

La hojalata asimismo ha sido utilizada, como lo demuestran la que lleva pintada de negro, el “tafarron” en Pozuelo de Tábara, los “mamoxarros” en Unanua o los “buches” en Arrecife que se cubren el rostro con caretas de rejilla.

Habitualmente, estas máscaras de madera, corcho, lienzo, cuero o metal, se guardan de un año para otro, siendo el propio individuo, la cofradía o la corporación municipal quienes se encargan

de custodiarlas y entregarlas en el momento oportuno a quien ese año deba exhibirla.

Por el contrario cuando la materia prima es papel o cartón, están supeditadas a un mayor deterioro, incluso llegan a la destrucción. Por ello su reparación o nueva elaboración es algo a tener en cuenta cada año, basándose en los modelos tradicionales.

Su elaboración es sencilla, mediante tiras de papel, que se van pegando con aglutinantes, antaño engrudo, pegamento doméstico realizado a base de conseguir una pasta con agua y harina. Con ello, se obtiene una textura fuerte a modo de cartón moldeado, que se adapta al rostro, para ser posteriormente pintadas. Mediante esta técnica se consiguen las que llevan los danzantes y pecados en Camuñas o los “pantallas” en Xinzo de Limia donde aparecen rematadas por una especie de gorro frigio. De cartón las llevan los “guirrios” en Velilla de la Reina, rematada por un abanico en la parte superior o el “jarramplas” en Piornal.

Pero en alguna ocasión no se repiten los mismos modelos, ni se mantienen los mismos materiales, como sucede en Almiruete donde presentan una gran originalidad las máscaras que llevan los botargas y las mascaritas. Todos los años cambian, pues cada botarga tiene a gala el confeccionarse una distinta para protagonizar dicho ritual carnavalesco. Las fabrican de los más diversos materiales desde cartón a elementos vegetales como pueden ser las hojas y frutos del roble pasando por una quijada de animal. Todo ello lo pegan a una máscara de escayola que se moldean sobre su rostro y en la que pintan o construyen cualquier fisonomía que consiguen crear gracias a su imaginación. Las mascaritas, por el contrario, las llevan de tela blanca, sobre la que perforan ojos, nariz y boca, pintando cualquier motivo en la parte que les cubre el rostro.

Habitualmente la confección de estas máscaras, requiere la existencia de personas habilidosas que se encarguen de confeccionarlas, de forma voluntaria. Pero en algunas ocasiones su elaboración requiere una cierta profesionalización y dedicación a ello, por lo que percibe ciertos emolumentos. Esto sucede, en la actualidad, por ejemplo, con las caretas de los “peliqueiros” gallegos, o de los pecados y danzantes en Camuñas, ya que no solo se elaboran para ellos sino que también las adquieren los forasteros que han acudido a la fiesta y de alguna forma les supone un testimonio de haber contemplado ese ritual. Cuando la fabricación de caretas se destina para este otro tipo de público, habitualmente el tamaño y en ocasiones el sistema de confeccionarlas es distinto, pues el artesano se esmera menos que cuando son para utilizarlas los protagonistas de la fiesta.

Por último y partiendo de la base de que todo ritual festivo es algo vivo y por tanto puede variar con el ir y venir de los tiempos, hay que señalar que, de nuevo, este cambio se produce en el material utilizado para realizar las caretas. Así, es frecuente, que las máscaras, antaño de madera, actualmente sean de goma o plástico, adquiridas en el mercado y no confeccionadas “ex profeso” para ese ritual festivo.

Unido a las máscaras, esta la indumentaria, y así lo describe el DRAE al señalar el significado de la palabra máscara. Lo extiende al *traje singular o extravagante con que alguien se disfraza*. Esta definición encaja perfectamente con las vestimentas estrafalarias y colorineras, que aparecen en las mascaradas invernales, tales como las que llevan los botargas alcarreños o las zamoranas y gallegas, entre otras. A estos atuendos, hay que añadir los grandes cencerros, que muchas de ellas llevan colgando de la cintura o a modo de bandas, sobre el torso, cuando son de menor tamaño.

En contraposición otros van vestidos de forma sencilla, a base de camiseta y calzoncillos largos de color blanco, que contrasta con sus impresionantes máscaras. Así los vemos en pueblos leoneses, como por ejemplo los “jurrus” en Alía del Infantado, los “guirrios” en Velilla de la Reina, los “mamoxarros” en Unanua y “momotxorros” en Alsasua, los botargas en Almiruete o los “buches” en Arrecife.

Por el contrario las que aparecen con motivo de la celebración del Corpus, suelen vestir de forma más discreta como lo hacen los pecados y danzantes en Camuñas, aunque no hay que descartar que alguna aparece con atuendo colorinero como por ejemplo el “colacho” en Castrillo de Murcia. Pero tanto unas como otras aparecen con ausencia de cencerros.

Otro elemento a destacar es el simbolismo y la función que desempeñan los enmascarados en el desarrollo de la fiesta. Tanto uno como otro van a ser diferentes en las celebraciones invernales y en las del Corpus. Por tanto, en las primeras, a partir de las fechas navideñas y hasta los días de carnaval, comienzan a desfilar un sin fin de personajes enmascarados. Su presencia se vincula a ritos de paso, al ser los quintos o mozos que debían cumplir ese año el servicio militar, quienes los encarnan, tras rigurosa elección entre ellos. O sencillamente pueden protagonizar esa mascarada cualquier mozo del lugar, connotación que se repite con más asiduidad durante los carnavales, por ejemplo en Almiruete con los botargas y mascaritas, con los “peliqueiros” de Laza o los “pantallas” en Xinzo de Limia.

Otra manera de acceder, menos frecuente, es como cumplimiento de una promesa, lo que sucede con el “jarramplas” en Piornal, o antaño con las botargas de Guadalajara, entre las que figura la de Arbancon, que hace su aparición el día de de Candelaria.

Dichas máscaras invernales, también hay que vincularlas con otras simbologías, tales como ahuyentadores de los malos espíritus, a la vez que cumplían la función de despertar la tierra y hacerla renacer tras los fríos días invernales, según ciertas creencias paganas, debido al sonido atronador, que producen sus cencerros, en los recorridos callejeros, durante los días que dura la fiesta. Esta simbología supuestamente basada en creencias paganas, la iglesia trató de cristianizarla al asociarla a la Purificación de la Virgen, de manera que, según la creencia popular, la función de estos personajes, especialmente de los botargas, era la de distraer a la gente,

para que la Virgen María pasase desapercibida al ir a purificarse al templo, después de su alumbramiento.

La reencarnación del mal en algunos de estos personajes, de nuevo la iglesia los ha convertido en demonios y como tal aparecen en la fiesta de San Antonio Abad, el 17 de enero, en tierras mediterráneas, vinculados a las tentaciones que tuvo que soportar este Santo en el desierto. Para ello, realizan una representación a base de mímica con el fuego como protagonista, que finaliza al incendiar la barraca.

Otra de las funciones de estos enmascarados, especialmente cuando salen en solitario y con motivo de ciertas fiestas religiosas, es el mantenimiento del orden tanto en el desarrollo de los distintos actos religiosos como en el propio cortejo procesional, e incluso como director de la danza ritual. Esta supuesta obligación, de establecer el orden, era muy frecuente durante las procesiones que tenían lugar con motivo de las fiestas patronales, con especial incidencia en la del Corpus. Así se constata en la presencia del “cipotegato” en Tarazona, que antaño, salía en la procesión del Corpus, para evitar que la chiquillería entorpeciera el cortejo procesional, al igual que los “diabletes” lo hacían en Teguisse.

En ocasiones se produce un sincretismo religioso y pagano en algunos de estos personajes, como por ejemplo con las botargas alcarreñas. Éstas cumplen rituales religiosos al poder entrar al templo, durante la misa, lo que hace la botarga de Alarilla, aunque para ello debe descubrirse el rostro, al igual que tiene que hacerlo la de Montarrón. Pero junto a la presencia que algunos de estos enmascarados tienen durante los actos religiosos, hay que destacar que su principal protagonismo se centra en desarrollar una serie de funciones tales como la petitoria y la fustigadora. La primera, la practican solicitando un donativo a todo aquel que encuentran en su camino, incluso situándose a la puerta de la iglesia cuando su presencia es con motivo de una celebración religiosa, hecho que se produce, excepcionalmente, entre algunas de las botargas alcarreñas.

La otra función, bastante común entre todas las máscaras invernales, es la fustigadora, ya que es frecuente se acompañen de un látigo, cachiporra, vejigas o grandes tenazas de madera, con las que van propinando golpes a todo incauto que encuentran a su paso, especialmente a la chiquillería que trata de insultarles, como parte de ese ritual festivo. Las mozas también suelen ser un punto de mira para estas máscaras, encarnadas por mozos que tratan no solo de golpearles sino de lanzarles pelusa o ceniza, que muchas de ellas llevan en grandes zurrónes a la espalda. Estos actos en ocasiones se vinculan con antiguos ritos de fertilidad para la mujer, aunque en la actualidad simplemente hay que verlos como distintas bromas que se intercambian entre la mocedad.

Algo puntual que hay que mencionar al hablar de estas máscaras, es que junto a los improperios que tienen que soportar, especialmente por parte de la chiquillería, en ocasiones va más allá. Se trata de aguantar el lanzamiento de productos tales como el de

Máscaras en las fiestas del Corpus Christi, el carnaval y otras fechas, en la exposición *La danza de los diferentes*.

Museo de artes y tradiciones populares Univ. Aut. de Madrid.

Fotografía:

Domingo Moreno



distintos tubérculos y bolas de nieve a la salida de la misa, como parte del ritual que debe cumplir, el “jarramplas” en Piornal, al igual que le sucede a la botarga de Ateca (Zaragoza) que le arrojan manzanas, mientras sube a una loma, una vez finalizada la procesión del santo, o al “cipoptegato” los tomates que le lanzan en Tarazona.

El buscar en estas máscaras la simbología del mal, puede ser un dominador común a todas ellas, pero con mayor incidencia en las que aparecen al llegar la celebración del Corpus. Genéricamente se podría señalar que las que desfilan en fechas invernales, desarrollan todo el ritual con el rostro cubierto. Por el contrario, en la festividad del Corpus, la máscara se asocia al mal, al demonio, que lucha contra el bien encarnado en la cruz y en la custodia. Por tanto cuando el bien vence al mal, el personaje se descubre, se quita la máscara. Esta supuesta lucha se puede ver en los pecados de Camuñas, para ello ejecutan distintas carreras a lo largo del recorrido procesional, cubierto el rostro con la careta, que se quitan, como señal de que el bien ha penetrado en ellos, al llegar ante el crucifijo y arrodillarse. Por el contrario tanto los danzantes como la “madama” que encarnan al bien, prácticamente en la casi totalidad del ritual aparecen con la máscara sobre la frente y por tanto el rostro descubierto.

La presencia de estos personajes enmascarados durante las celebraciones del Corpus Christi, se puede entender como pervivencias de las representaciones dramáticas medievales y en concreto vincularlas con los Autos Sacramentales. Así se entiende la danza de “tejer el cordón” en Camuñas protagonizada por la “madama” que encarna a la Gracia, junto a los danzantes y contemplada por los pecados. El “colacho”, en Castrillo de Murcia aparece vestido de forma estrafalaria, acompañado de la tarrañuela, con el rostro

cubierto con su peculiar máscara, cuando encarna al mal, que se descubre al simbolizar el bien, momento en que salta sobre los chiquillos, para liberarles de enfermedades.

De nuevo en Laguna de Negrillos, la figura de San Sebastián, capitán de bandidos, simboliza el mal, y aparece vestido con indumentaria militar napoleónica, con el rostro cubierto. Desfila en la procesión con paso antirreligioso, retando a la Iglesia y dando la espalda al Santísimo Sacramento, hasta que finalmente, y después de un largo recorrido procesional, se arrepiente, huye corriendo y se descubre el rostro al transformarse en la representación del bien, en la figura del Arcángel San Miguel.

Frente al denominador común del protagonismo ejercido por la presencia de la custodia, en Berga hay que señalar que la Patum, como así es conocida esta fiesta, pese a tener lugar el día del Corpus, no tiene connotaciones religiosas ya que el elemento religioso no interfiere para nada en el desarrollo de la fiesta en la que impera el fuego. Por tanto en esta población, la fiesta no incorpora iconografía religiosa, a excepción de los ángeles que luchan con los diablos pero que deben interpretarse más desde un punto de vista popular que religioso.

Por último es de destacar la presencia de danzantes enmascarados, algo inusual, que tienen lugar en la contradanza de Cetina (Zaragoza), a mediados del mes de mayo en honor de su patrono San Juan Lorenzo. Es protagonizada por un grupo de ocho danzantes vestidos de color negro con sus máscaras blancas, que imprimen una gran personalidad a esta original danza.

Pero junto a los numerosos enmascarados, encarnados por personajes, que representan seres humanos, hay al menos que mencionar, aquellos que representan animales tales como el oso, vaca, toro o los caballos “fufos” en Tazacorte (Tenerife).

Por último, aparecen otras figuras, en fechas carnavalescas, que representan a diferentes personajes mediante muñecos que simbolizan genéricamente al mal y por ello son destruidos mediante el fuego, a tiros o a golpes. Genéricamente son conocidos como peleles, pero algunos, dado la relevancia que tienen, reciben denominaciones distintas como sucede con el gigante Miel-Otxin, en Lantz (Navarra) que es paseado por los “chachos”, junto al resto de máscaras humanas y animales, como son los herreros y el “ziripot”, junto al “zaldiko” o caballo. Dicho muñeco es condenado a perecer en las llamas, como destrucción del mal. O el Pero-Palo que en Villanueva de la Vera (Cáceres) encarna a un guerrillero que sembró el pánico, hasta que finalmente fue apresado y condenado, por tanto se destruye todos los años, excepto su cabeza que es custodiada y guardada para exhibirla año tras año.

Para terminar hay que señalar, recordando que cualquier ritual festivo es algo vivo, lo que conlleva que, en ocasiones, se produzcan algunos cambios, tanto en sus fechas como en su desarrollo y formas de practicar los distintos rituales. Por ejemplo dichos cam-

bios se han producido en la función que antaño tenía el “cipotegato” en Tarazona, que era la de evitar que la chiquillería entorpeciera los cortejos procesionales del Corpus, por lo que el Cabildo se ocupaba de que cumpliera esta función. Actualmente se ha cambiado la fecha de aparición, que lo hace al llegar las fiestas de San Atilano en pleno mes de agosto, siendo el Ayuntamiento el organismo que se ocupa de su aparición como un ritual dentro de las fiestas patronales.

En ocasiones el tener el privilegio de portar la máscara era por herencia familiar, como se ha constatado en el caso de algunas botargas de Guadalajara, que actualmente se puede decir que ese protagonismo recae en asalariados, es decir en personas contratadas por el ayuntamiento o por la cofradía para mantener el ritual.

Por último, quiero recalcar la importancia, que a día de hoy, tienen determinadas máscaras que continúan apareciendo en los puntos más distantes de nuestra geografía cumpliendo distintos rituales a cual más interesantes, como muestra viva de ese patrimonio etnográfico inmaterial, algunas de las cuales, se pueden contemplar en esta magna exposición.

GIGANTES Y CABEZUDOS, ACTORES DE CALLE

Adolfo Ayuso

TEATRO DE CALLE

Hay quien piensa que el teatro de calle tomó carta de naturaleza en 1968 cuando la revista *Drama Review* publicó una entrevista con el escultor y bailarín Peter Schumann, director del Bread and Puppet Theatre: “Nosotros no producimos espectáculos destinados a representarse en un teatro. Trabajamos en nuestro taller y cuando tenemos alguna cosa que decir salimos a la calle.” Era, de alguna forma, la consagración intelectual de una compañía que llevaba trabajando desde 1962, fecha en la que los alemanes Peter y su mujer Elka Schumann llegan a los EEUU. Muchos periódicos y televisiones de todo el mundo habían recogido su participación en las multitudinarias manifestaciones contra la guerra del Vietnam.

En la celebrada en Nueva York el 26 de marzo de 1966 el Bread and Puppet presentó veinte grandes marionetas de casi 4 metros de altura que representaban a mujeres vietnamitas. Vestían largas túnicas blancas, máscaras pálidas con los ojos vendados y caminaban por la 5a Avenida atadas en fila india. Eran seguidas por un coro de hombres enfundados en negro, cubiertos por máscaras de muerte. Los tres primeros portaban por medio de largas perchas un avión de caza con dientes de tiburón. Aquel ave de presa atacaba a las mujeres, derramando confetti o empujando a una de ellas y haciéndole caer, arrastrando a varias tras ella. La procesión se detenía, las marionetas gigantes se incorporaban y reanudaban la marcha. Hasta que los portadores de la muerte volvían a picar su avión sobre aquella fila de figuras atadas. Una y otra vez a lo largo de aquella gran marcha que comenzó a pudrir los pies de la maquinaria de guerra que los presidentes Kennedy y Johnson habían generado con un

Bread and Puppet



importante apoyo del pueblo estadounidense, incluido el del Cardenal Spellman que, como si no le hubiera afectado aquella acción del Bread and Puppet, volvió en las navidades de ese mismo año a Saigón para arengar a las tropas: “Esperamos una pronta victoria por la que reza cada uno de nosotros, aquí en Vietnam y en todo el mundo... en estas circunstancias vosotros no servís únicamente a vuestro país sino que también servís a Dios, porque defendéis la causa de la justicia, la causa de la civilización y la causa de Dios.” (*U.S. News and Word Report*, 09-01-1967, p 14).

El Bread and Puppet no había descubierto una nueva forma de teatro. En aquel país siempre se han celebrado grandes paradas con la participación de majorettes, bandas de música, carrozas y grandes muñecos, creados más que para divertir a los niños para vender detergente a las amas de casa o para pedir el voto en las próximas elecciones. Lo que había hecho esta compañía es subvertir aquellas expresiones y convertirlas en un arma contra el poder.

Marionetas y otros artilugios gigantes, cabezudos, máscaras, músicas y danzas han sido en todo el mundo protagonistas de los desfiles teatrales. De una forma u otra siempre han tenido que ver con el poder político, económico o religioso. Casi siempre a su favor, alguna vez en su contra.

GIGANTES Y CABEZUDOS

Gigantes y cabezudos van indisolublemente unidos en las procesiones, cabalgatas y actos festivos que se celebran actualmente en muchas localidades de nuestro país. Así ha sido desde hace tiem-

po, quizá más de cuatro siglos. Pero el origen de ambos elementos es, sin género de duda, diferente y sólo a partir de determinado momento han formado parte de la misma comparsa.

Hay que tener en cuenta que su construcción y mantenimiento suele ser bastante caro, quedando reflejado en libros de cuentas y actas municipales a partir de los siglos XV o XVI los esfuerzos que la ciudad debía hacer para mantener su concurso. Por ello sólo las urbes más pujantes podían soportarlo. La proliferación de comparsas en todo el territorio del estado se produce a partir de los inicios del siglo XX y, además de otras razones nacionalistas y conservacionistas, no es desdeñable la influencia que tuvo la zarzuela *Gigantes y cabezudos* de Echegaray y Caballero, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 29 de noviembre de 1898 y de la que hasta la misma fecha del año siguiente se realizaron unas 2000 representaciones entre España y América.

Estas figuras, que muchos ven sólo como elementos decorativos dentro de un desfile o procesión, tuvieron en sus inicios una mayor significación y por lo tanto un mayor peso teatral. Los vamos a diferenciar en tres apartados, dedicados dos a las grandes carcasas de figuras humanas y animales y otro a los cabezudos.

LOS GIGANTES ANTROPOMORFOS

Las teorías sobre su origen son múltiples y variopintas. Las resumió Jean-Pierre Ducastelle tras los debates del Coloquio Internacional de Ath (Bélgica) celebrado en 1981. Desde la existencia de ancestros gigantes en muchas mitologías y libros sagrados de los cinco continentes, hasta el origen escandinavo basado en pinturas rupestres suecas o el céltico ya descrito por Julio César en la Guerra de las Galias (“ciertos pueblos poseen muñecos de proporciones colosales, hechos de mimbre trenzado, que llenan de hombres vivos y les prenden fuego hasta ser devorados por las llamas”). Pasando por la influencia de Gargantúa, cuyo nombre es anterior a la obra de Rabelais, o los estudios del español Gómez-Tabanera sobre totemismo (1955) relacionándolos con los constructores de monumentos megalíticos. Por fin, los del etnólogo austríaco Klaus Beitzl que ve en los gigantes la pervivencia del demiurgo que soporta sobre sus hombros la bóveda celeste.

Los gigantes procesionales pertenecen a la categoría de las figuras manipuladas por un actor oculto y por lo tanto forman parte de la misma familia que los títeres. Si recorremos con la vista la complejidad del gigante sólo llegaremos a ver los zapatos del manipulador, el resto de su cuerpo está embutido en el interior del corpachón del gigante. Si en los títeres de guante el manipulador introduce su mano en el ánima (pieza de tela, generalmente de algodón) del muñeco, dotándole de personalidad y haciéndole actuar, en los gigantes, el manipulador, llamado en este caso portador, se introduce él todo entero.

Ambas figuras, el títere de guante y el gigante tienen una composición muy similar. Están dotados de cabeza, manos y vestido. En ambos casos, cabeza y manos han sido elaborados en cartón piedra y posteriormente con materiales plásticos. La diferencia más grande consiste en que en el caso de los títeres el vestido se apoya en esa prenda de tela llamada alma o ánima y en el caso de los gigantes el vestido se apoya en una estructura de madera y mimbre, de aluminio en la actualidad. Cuestiones de tamaño, peso y movilidad.

El títere está completamente relleno por la mano del manipulador, la parte más noble y que, junto a la lengua, más superficie ocupa en su corteza cerebral motora. Esto permite una muy poderosa movilidad del muñeco y una gran cercanía al complejo cerebral (motor, sensitivo e intelectual) del manipulador. Si el titiritero posee cierto arte o habilidad, el títere podrá expresar alegría, pesadumbre, cansancio o descargar la cachiporra sobre la cabeza de un congénere para aliviar su ira. El titiritero, escondido detrás del retablo, ve actuar a su títere. Se encuentra en una situación ideal para transmitirle su voluntad y su energía.

El portador del gigante no puede ver a la figura que transporta. Siente sobre sí los 40-70 kilogramos que pesa en la actualidad, pero sólo puede sentirlo, no verlo. Encerrado en el interior del gigante tiene una ventanita, tapada por una gasa y disimulada en las faldas del vestido, situada a la altura de sus ojos para ver más o menos por dónde camina. Su posición en la base del gigante no le permite mover los brazos o la cabeza independientemente sino en bloque aprovechando la inercia de sus giros o sus balanceos. Su alejamiento del centro de gravedad de la gigantesca figura puede ocasionar que un traspies desafortunado o una inoportuna volada de viento hagan volcar a ambos. Algo que ha ocurrido infinidad de veces, como en la mañana del viernes 17 de octubre de 1958 cuando en la zaragozana plaza de José Antonio (hoy de Los Sitios) se vino abajo el Chino a causa del traicionero cierzo que hizo ese año (incidente recogido por la oportuna cámara de Marín Chivite que apareció en portada del Heraldo de Aragón del día siguiente). Esto aboga porque los portadores, como los buenos titiriteros, hayan de ser profesionales y así ha sido en casi todas las ciudades importantes. Me gusta observar cómo comienzan a aparecer en las historias de las comparsas los nombres de los portadores. Así sabemos que Julián Valdezate estuvo casi 50 años en la comparsa de Burgos portando al Rey Católico y que el aragonés Nicasio Sopena, que lloraba cuando en 1964 quemaron en Zaragoza la vieja comparsa de Oroz, había sido portador durante 27 años.

El que los gigantes dispongan de una menor capacidad de expresión que el títere de guante no implica que aquéllos no hayan tenido en otros tiempos un cierto papel actoral. La procesión de los gigantes ha ido siempre encabezada por la gaita o dulzaina y el tamboril, no exclusivamente para avisar de su paso sino también porque al son de estos instrumentos los gigantes bailaban. Pero buena parte

de los investigadores, y entre ellos el catalán Joan Amades (1890-1959), han asegurado que los gigantes (representaran figuras humanas o de animales) participaban además en breves piezas de carácter teatral en los que música y danza tenían un importante papel. En el Reino de Aragón, estas piezas recibieron el nombre de entremeses, con el que los catalanes han denominado también a las figuras de gigantes, cabezudos, águilas, sierpes, mulas, caballitos o bueyes que pueblan su atrayente folklore. Citando a Milá y Fontanals (1818-1884), dice Amades que la primera vez que aparece escrita la palabra entremés es en el año 1381 con motivo de la coronación de Sibila de Fortiá, cuarta esposa de Pedro IV el Ceremonioso. Y dicha denominación se debe a que “entre las mesas” del fastuoso ágape se interpretaban breves piezas en las que aparecían figuras u otras tramoyas (castillos, naves, etc) y se representaban batallas y otros asuntos. Estamos hablando del siglo XIV que es cuando se tienen las primeras referencias de la presencia en la calle de las figuras gigantes. La eterna discusión sobre si es el palacio, la iglesia o la calle el espacio donde se engendran estas figuras ya no me produce demasiado interés, es una cuestión que probablemente permanecerá siempre en la sombra porque con mucha probabilidad todo ocurrió simultáneamente aunque lo cierto es que al final fue la calle el lugar donde se establecieron. La calle es lo más parecido a una era campestre que hay en la ciudad. No obstante hay que reconocer el papel omnipotente de la Iglesia durante toda la Edad Media, su empeño en destruir cualquier muestra de paganismo al mismo tiempo que ponía exagerado tesón en ir adoctrinando a una población que era en su casi totalidad analfabeta. Para ello echó mano de la pintura, la escultura y luego de la figura en movimiento y es seguro que lo empezaría haciendo en su casa: el templo. La Iglesia engullirá ceremonias, celebraciones y orgías paganas, muy presentes sobre todo en las comunidades campesinas, y las regurgitará reconvertidas en puro didactismo de su doctrina. Será en la celebración del Corpus donde confluyan todas estas enseñanzas. Regula y organiza cuidadosamente la procesión callejera entre los siglos XV y XVII y en torno a ella, pero integrada en su seno, aparecen danzas y representaciones teatrales. Con el paso del tiempo el pueblo está “cristianizado” y no será necesario “explicarle” más. Se pierden gran parte de aquellos monólogos representados por explicadores y figuras de bulto o por actores que dialogaban. Permanecerán las figuras más espectaculares de los entremeses definitivamente alejados de la antigua pieza de teatro. En el centro de la procesión y bajo palio, las custodias, gigantescas moles de oro, plata y piedras preciosas que llevaban la hostia consagrada (estudiadas por el aragonés Ricardo del Arco, 1916) provocando también la admiración del pueblo.

Ya en 1838 el historiador del teatro Charles Magnin brama desde las primeras páginas de sus *Les origines du Théâtre Moderne* contra aquéllos que pregonan la existencia de un escalofriante vacío entre el teatro romano y los Misterios y Moraldades medievales:

“Se cree demasiado generalmente que el genio dramático, después de siete u ocho siglos de sueño, se despierta en el XIII o en XIV, un cierto día; aquí más pronto allí más tarde. Cada país busca puerilmente atribuirse la prioridad de este pretendido despertar. Cada historiador se esfuerza denodadamente en fijar la hora en la que se produce esta revolución de las facultades humanas. No voy a renovar semejante empresa. No esperéis de mí un alegato a favor de tal o cual dato más o menos dudoso. Yo no creo ni en el despertar ni en el sueño de las facultades humanas; yo creo en su continuidad, en sus transformaciones, sobre todo en su perfectibilidad y en su progreso [...], el genio dramático no ha faltado nunca en la humanidad”.

Aunque algunos historiadores han persistido en el error de ese salto, hoy en día la mayoría sustenta la teoría de Magnin y sabe que durante esos siglos se fue gestando un cuerpo dramático basado en las historias bíblicas de Adán y Eva, la vida de los Profetas, la del Cristo (nacimiento, adoración de los Reyes Magos, huída a Egipto y matanza de los Santos Inocentes, su pasión y muerte) y su Madre, así como las que elogiaban la vida de los principales santos (San Nicolás, San Martín, San Lorenzo, San Jorge, San Cristóbal). De muchos de estos santos sospecha la misma Iglesia que fueron meras apropiaciones de dioses o héroes paganos, porque junto a ese *maremagnum* catequético siguieron persistiendo las celebraciones dionisiacas y carnalescas.

Tanto Amades (*Gegants, nans i altres entremesos*, 1932) como su contemporáneo el belga René Meurant (1905-1977), probablemente el mejor conocedor de los gigantes europeos, o antes el erudito inglés F. W. Fairholt (1814-1865) señalan que por toda Europa se representaron escenas donde participaban el apocalíptico Gog, el filisteo Goliat, el fornido y mujeriego Sansón o San Cristóbal, del que afirma la *Leyenda Aúrea* del italiano de la Vorágine (siglo XIII) que medía doce codos, cruzando un caudaloso río con el Niño-Cristo sobre los hombros.

Quizá la más extendida y la que más tiempo ha perdurado sea la lucha de David contra el gigante Goliat, presente en la ciudad belga de Ath desde el siglo XV. Allí Gouyasse o Goliat conduce en cortejo matutino a su prometida hasta la iglesia de Saint Julien, pero por la tarde este gigante de más de cuatro metros tendrá que vérselas con el minúsculo David. En España hace tiempo que hemos perdido esa representación del enfrentamiento entre David y Goliat, de la que Amades ofrece referencias en Barcelona durante el siglo XV. Así tuvo que ser pues en el departamento guatemalteco de Chiquimula de la Sierra existe un baile de gigantes entre los indios *chortis*, descrito por Rafael Girard (México, 1939), en el que se representaba la historia de David y Goliat. Según este autor fue inicialmente una fiesta en honor del dios sol sobre los mitos de Popol Vuh. El grupo de danza que actuaba frente a la catedral estaba compuesto por dos músicos que tocaban tambor y flauta de caña, un maestro que dirigía la representación y ocho danzarines. El escaso diálogo

era en español y todos los actuantes eran ladinos (mestizos) venidos de fuera para el evento. Muchas costumbres perdidas en España se han mantenido congeladas en América, convertida en un espejo de lo que fuimos.

Cuando las representaciones teatrales se pierden, las figuras gigantescas adquieren su carácter procesional, se limitan a desfilar y a bailar. Quizá será poco después cuando aparecen las figuras de los gigantes representado a las razas del mundo. Probablemente para recordar que todos los reyes deben rendir pleitesía ante el Cuerpo de Cristo. Otros afirman que representan al paganismo y las herejías y que por eso caminan delante como huyendo de la custodia procesional.

Estos gigantes, generalmente cuatro, representaban a algunas de las razas del mundo: la europea, la negra africana, la mora o después la turca (muy frecuentes en nuestro país sobre todo en Navarra y en el Levante), la gitana, la india americana o la raza amarilla oriental. Comienzan a aparecer gigantes y gigantas, y en algunos lugares se hacen parejas de estas razas. La imaginación no cesa y en muchos lugares se quiere rendir homenaje a algunos reyes u otros personajes admirados en las respectivas ciudades por las que desfilan. Se persiste en la idea de la pareja, así junto al rey europeo caminará la reina, cambiando en ocasiones su vestimenta medieval por otra a la moda del día. Y al poco tendrán hijos que recibirán nombres variados, siendo los más populares los de gigantillos, enanos o cabezudos. Sólo algunos de ellos tienen una estructura interior igual a la de los gigantes: los Gigantillos de Burgos que son corpulentos y portados por adultos o los "gegants petits" de Solsona (Lérida) que son figuras reducidas de los gigantes y son portados por niños.

LOS GIGANTES ZOOMORFOS

Ya hemos mencionado la existencia de figuras gigantescas de animales. El bestiario catalán conserva los Dracs (dragones), el Águila, la Mula, el Buey y otros más modernos, como el Gallo y el Conejo de la parroquia del Carmen de Olot, que son de la década del 40. Estas figuras poseen carcasa de cartón, tela o ahora de fibra de vidrio, y suelen ser de tamaño moderado. Son movidas por una o dos personas e interactúan mucho más con el público, danzando, persiguiéndole y en el caso de los dragones arrojando muchas veces fuego y petardos por la boca. El origen de estas figuras es controvertido pero parece responder al bestiario del Apocalipsis. A partir de su implantación como religión oficial toda la iconografía cristiana gira alrededor de este libro bíblico que profetiza el fin del mundo en el año mil y cuya terrorífica influencia persistirá hasta el Renacimiento. De allí saldrán la figura del cordero como representación del Cristo y la de los cuatro símbolos de los evangelistas: el águila, el león, el toro y el hombre alado. Aunque otros citan el pesebre de Jesús como posible origen de la mula y el buey.

La meretriz de Babilonia (detalle)
Beato de Liébana
Códice de Santo Domingo de Silos, F.183v
Reproducción:
Moleiro Editor



La figura de la Bestia, representación del diablo, y que aparece en los “beatos” como un dragón o una mezcla de reptil, león, ballena y ave, desfilaron por las calles de todas las ciudades españolas que se preciaban. Sin duda desciende de los dracs catalanes y valencianos, pero ahora aparecerá mencionada como Tarasca, nombre que probablemente proviene de la ciudad francesa de Tarascón, donde es vieja tradición que Santa Marta les libró de un monstruo que asolaba la ciudad. Varey (1953) la encuentra citada por primera vez por ese nombre en 1530 en Sevilla. Recibirá otros muchos como Sierpe, Coca, Cucafera, Guita o Marraco y se ha recuperado en algunas ciudades como Lérida, Toledo, Granada o Valencia. La que llegó a tener más fama fue la de Madrid, estudiada además de Varey por Bernáldez Montalvo (1983), con mucho menos rigor pero con un imponente despliegue iconográfico. Ambos revisaron en el Archivo Municipal de Madrid los dibujos preparatorios que cada año se hacían para construir aquel gran animal mitológico. Se guardan dibujos desde 1656 hasta 1770, fecha cercana a la de su prohibición por Carlos III. Las formas más habituales eran la de dragón, sierpe o tortuga aunque podían añadirse rasgos de otros animales como aves, leones o monstruos abisales. La Tarasca es movida según la mayoría de cronistas y estudiosos por ruedas, aunque algunos dibujos hablan más bien de andas para llevar a hombros como los pasos de la Semana Santa. Esta bestia solía tener la cabeza móvil y afirman los cronistas que abría y cerraba la boca intentando llevarse los sombreros de los campesinos que embobados admiraban su paso. Sobre su lomo iba una gran figura de mujer y otras que solían ser de tamaño inferior, representando diversas estampas que cada año variaban, pero en la que abundaban diablillos, arlequines, toreros,

volatineros o equilibristas, borrachines, monos y otros animales, que solían moverse por medio de artilugios desde el interior de la Tarasca. No cabe duda de que esa mujer es la que el Apocalipsis, 17 llama la Gran Ramera, que cabalga sobre la bestia con una “copa de oro, llena de abominaciones y de las impurezas de su fornicación”. La imaginación de los artistas la representa unas veces como una mujer muy fea y vulgar pero en otras la presentan bella y muy pendiente de su maquillaje. Curiosamente suele llevar casi siempre un instrumento musical (guitarra, laúd o castañuelas), un abanico o un espejo en el que se mira. Si observamos la maravillosa colección de tapices sobre el Apocalipsis que se guarda en Angers (Francia), realizada sobre 1380, podemos ver que a la Gran Ramera se la presenta con un espejo en la mano. Con el tiempo se llega a denominar también Tarasca a la figura de esta mujer que luego se identifica en algunas ciudades, especialmente en Toledo, con Ana Bolena, la esposa de Enrique VIII promotora de la reforma protestante inglesa. En Granada la figura de esta mujer es mucho más grande que la sierpe y acaba, como muchas gigantas, convertida en un maniquí para presentar la moda del año.

El conjunto de sierpe y mujer, con el resto de figurillas móviles, debía de ser impresionante. Hay mucha controversia sobre las medidas de estas máquinas de autómatas o títeres y lógicamente varían con el gasto que cada ciudad quiso asumir, pero oscilaban entre cuatro y once metros de largo y de tres a cinco de alto.

LOS CABEZUDOS

Los cabezudos no corresponden a la categoría de “figuras o títeres” sino a la de “máscaras”. El actor no está oculto. Esconde su cabeza en el cabezón de cartón pero “interpreta” con el resto del cuerpo. Puede señalar con el dedo, demostrar ira, cogerse la cabeza con las manos como si estuviera desesperado o blandir amenazador la tralla o látigo. En cualquier caso es el actor o portador el que realiza directamente estos movimientos. Aunque sin duda podemos reconocer, como asevera Maryse Badiou (Barcelona, 1988), que se encuentra en el límite entre máscara y títere.

Las máscaras vienen de la noche de los tiempos cuando el hombre se reviste de pieles de animales o ramas vegetales y se cubre el rostro con ella, que mantiene relación con el tótem de la tribu. En las Lupercales romanas los hombres se cubrían con pieles de lobo y perseguían a las mujeres con unos látigos confeccionados también con tiras de piel de lobo. Estas fiestas y estos ritos persisten sin duda durante toda la Edad Media en el campo, durante las celebraciones que miran el ritmo del sol y de las cosechas. En ellas todos son iguales, hombres y mujeres, ricos y pobres, religiosos y laicos. Por eso se intercambian sus ropajes, las personas se vuelven animales, toda la sociedad invierte sus valores durante unos días. Es la válvula

de escape de una sociedad compleja e injusta. La Iglesia intentará denodada y sangrientamente suprimirlas. Pero perdida la batalla, se contentará con encuadrarlas en unas fechas determinadas, así los carnavales del frío acabarán cuando llegue la Cuaresma.

La iglesia va a identificar a muchas de esas máscaras con los diablos y acabará por integrarlos en las procesiones del Corpus, donde serán derrotados por el Ángel o por el Pastor entre dichos y danzas que constituyen uno de los monumentos más impresionantes del teatro popular español. El diablo se puede transformar en Moro o Turco, pero tiene el mismo significado de representar al mal. Salta y corre por medio de la muchedumbre, molesta a todos, incluso suele llevar un palo con unas vejigas de cerdo o vaca atadas a su extremo para golpear ruidosa y alegremente. Ya en el Quijote aparece este bojiganga entre la compañía teatral de la carreta de Angulo el Malo. Toda España esta cubierta de botargas, cachidiablos, cipotegatos, moharrillas, moharrachos, trangas y un sin fin de denominaciones. Todos son el mismo, estemos en Andalucía, en Castilla, en Tarazona o en Graus.

El poder gusta de ordenar este desorden y crea unos desfiles jocosos, generalmente a caballo, pero también a pie. Los denomina Mojigangas y son personas con máscaras y vestidos grotescos pero elegantes, la mayoría de las veces representando a animales pero también a otros personajes a los que se ridiculiza. La Mojiganga de Aragón fue una de las más famosas y Eliseo Serrano nos describe en sus *Tradiciones festivas zaragozanas* (1981), una ya muy tardía que se celebró en 1803. Desde el XVII estas mojigangas callejeras dieron lugar a las mojigangas dramáticas, breves piezas, muchas de ellas con presencia musical, en las que intervenían como protagonistas estos personajes y que se representaban en los descansos de las comedias. En ellas sobresale la figura del alcalde o corregidor ridiculizado, aunque aparecen además de animales, campesinos, seres mitológicos venidos a menos y un amplio muestrario de pedantes que hablan en latín. Curiosamente viene al caso una pieza de Juan de Quirós en la que aparece un alcalde que increpa a un boticario acusándole con un refrán de fundar su sueldo en la muerte: “boticario, dotor, cura y barbero / muelen de la salud en el mortero”.

Puede ser que de esta evolución de la mojiganga, cruzada con la que mencioné de los hijos de los gigantes, surjan los cabezudos tal como los entendemos hoy en día, sobre todo de aquéllos que son similares a los de la comparsa zaragozana. Porque también entre estas máscaras de los cabezudos hay muchos tipos. Refiriéndome a su característica principal, que es el volumen de la cabeza, podríamos encontrar al menos tres tipos. Unos en los que la cabeza guarda una cierta proporción con el resto del cuerpo como el “Cap de Lligamosques” de Olot o algunos de los viejos de Barbastro. Un segundo tipo en el que la cabeza es más grande pero sigue apoyada sobre los hombros del portador, como el Berrugón o el Forano de nuestra comparsa zaragozana. Y un tercer tipo, como los Nans de

Montblanc o los Nans Vells de Girona, en los que la desproporción aún es mayor, el cuello resulta muy ancho y se introduce en los hombros, con lo que parecen tener las piernas muy cortas y tener un aspecto de enano.

También existen notables diferencias en su comportamiento y en su aspecto. Mientras que la mayoría desfilan sin aspavientos y son amables con los niños, que muchos veces se acercan a ellos para recibir caramelos, otros tienen malas pulgas y los niños guardan una prudente distancia por lo que pueda pasar. Así todos o casi todos los catalanes y levantinos pertenecen a la primera especie. A la segunda pertenecen los azotadores, herederos de aquellos moharrachos o diablos. Los hay que azotan con vejigas u otros enseres que no producen daño y los que azotan con tralla o látigo de piel o cuerda, que pueden llegar a hacer un buen verdugón en las piernas. Con vejigas suelen azotar los cabezudos vascos, navarros y en muchos lugares de Castilla. Con tralla se hace en Aragón y algún otro lugar aislado, pero sin duda los más famosos son los de Zaragoza.

Sorprende la cantidad de escritores aragoneses que en artículos de prensa o en sus memorias recuerdan con gran placer las carreras infantiles huyendo de los cabezudos. Vienen a la memoria Blasco Ijazo, Luis Royo Villanova, José Gella, Eusebio Blasco, Mariano de Cavia, Fernando Soteras “Mefisto” y tantos otros.

Hace años los mozalbetes zaragozanos iban armados también con látigos o palos, tal como aparecen en el dibujo de Blanchard grabado en 1838 por Whitehead y a ello hace referencia Luis Fabiani: “Miradlos preparados con trallas y latiguillos cómo mero-dean en los alrededores de La Lonja” (*Heraldo de Aragón*, 1898). Blasco Ijazo comenta el hecho de que cuando los cabezudos de Zaragoza han acudido a otra población el espectáculo no ha funcionado porque “no los rodea como aquí un enjambre de chicos, locos de placer, que producen sordo rumor de colmena espantada” (*Aquí Zaragoza*, tomo I, 1948). Luis Royo Villanova dice algo parecido cuando recuerda que “se oye un zumbido sordo como el que produce una bandada de pájaros al escapar del olmo centenario donde cae una piedra” (*Blanco y Negro*, 1899) y el mencionado Fabiani casi repite: “En un instante aquella nube de chiquillos, representantes de la golfería de la ciudad, abren camino al cabezudo, que látigo en ristre persigue a la turba”. Nubes, enjambres, turbas, son palabras similares porque todas describen el momento en que se inicia la desbandada de críos. El instante en el que la acción convierte a todos en actores.

No escapó a la francesa Janinne Fribourg, que realizó un interesante estudio sobre las fiestas zaragozanas a mediados de los sesenta, aunque publicado después (*Fêtes à Saragosse*, 1980), el que los niños que corrían ante los cabezudos pertenecían a las clases populares. Por eso Fabiani habla de la *golfería* y Luis Royo Villanova en 1895 se queja en las páginas de la revista *El Pilar* de que a él su aya nunca le dejó correr los cabezudos ante el temor de que se enteraran sus padres.



Recuerdo haber pensado alguna vez que había dos momentos iniciáticos en nuestra niñez. Uno de ellos era cuando hacías la Primera Comunión y el otro cuando un día osabas participar en ese enjambre, cuando abandonados los brazos protectores del padre o la madre te atrevías a gritar: ¡Aquí, aquí, Morico El Pilar ...

RECUPERACIÓN DE LA CALLE PARA LA FIESTA Y EL TEATRO

Durante el largo túnel del franquismo la calle estuvo sometida a una vigilancia estrecha. El Carnaval apenas sobrevivió en algún baile privado o en pueblos que no figuraban en los mapas de la Guardia Civil. La Fiesta circulaba ordenada en cabalgatas y desfiles donde casi todo estaba previsto: dónde había de caer una serpentina o hasta dónde podía llegar la faldita de una majorette, que a mi edad resultaban perturbadoras. Los gigantes y cabezudos permanecían incólumes al paso del tiempo (los de Zaragoza descritos por González y Martínez en 1985), aunque la francesa Fribourg afirmaba que a principios de los 60 la fiesta estaba en decadencia y vaticinaba una posible extinción. Algo que también se podía leer referente a los de Huesca unos años más tarde (*El Noticiero*, 22-06-1973).

Una de las consecuencias más visibles de la muerte del dictador fue la casi inmediata recuperación de la calle como espacio reivindicativo y festivo. En mayo de 1977 el Bread and Puppet llega a Madrid y su director Peter Schumann declara a José Monleón: «El teatro que se hace en las salas tradicionales es un teatro aprisionado. Sus verdades son verdades incompletas, decoradas, artificiosas. Creemos que es necesario romper esa tradición teatral e iniciar otro



Teatro de calle.
CIE. Malabar - Helios 2 -
Octubre 2003.
Zaragoza

camino.» Del 3 al 9 de junio actúa en Barcelona en el Grec y también lo hará en el Parque de la Ciudadela y en diversas calles, algo que le había sido prohibido en la capital española. Entre los papeles que ha dejado el marionetista Pepe Otal, fallecido hace un año en Cerdeña mientras representaba *La divina comedia*, he encontrado decenas de recortes de periódico de aquella visita. Otal ya había recorrido desde 1975 las calles de Barcelona con su Grupo-Taller de Marionetas exhibiendo esqueletos y monstruos gigantes entre músicas y pasacalles atrevidos, combativos y también festivos. Naturalmente fue a ver al maestro.

Surgirían en los setenta, y luego en los ochenta aún más, multitud de grupos y compañías de animación teatral cuyo espacio natural era la calle. Entre 1971-1972 se funda la que ha quedado en la historia del teatro de calle como la más importante y canónica: Comediants, con una interesante trayectoria basada en el “teatro de la fiesta y de los sentidos” y que será reconocida en toda España a partir del estreno en Granollers, en noviembre de 1978, de *Sol Solet*.

Muchas cosas unieron y unen a estas compañías. Quizá una de las más importantes es el uso de máscaras y marionetas. De cabezudos y de gigantes, tanto con forma animal como humana. De su aderezo con músicas y fuegos. Con la presencia de charlatanes, apotecarios, sacristanes, diablos y toreros. Con la construcción de artilugios y escenografías para provocar la admiración y el disfrute de un público que toma parte en la mayoría de sus obras. Estas compañías arrancaron al poder el orden procesional y lo entregaron en manos del teatro, algo que tiempo después no se ve tan claro porque son ellas ahora las utilizadas para celebrar con ostentación los grandes festejos y celebraciones internacionales. Pero ya hemos visto

que la exhibición festiva ha sido siempre una herramienta que la cúpula social ha utilizado para demostrar su poder. Las nuevas compañías callejera devolvieron a las figuras de gigantes y cabezudos el antiguo papel que representaban en lo que se llamaron entremeses, autos, mojigangas o como se quieran denominar dentro de ese galimatías protector de los secretos de la fiesta.

Los antiguos gigantes y cabezudos de las comparsas tradicionales prosiguen con más fuerza que nunca sus desfiles y sus bailes. Cada vez hay más gente que sabe de su importancia y del por qué han estado siempre, o casi siempre, aquí. Esos viejos figurones han sido los inspiradores de las nuevas figuras espectaculares que exhiben las compañías de teatro de calle. Cada vez hay más comparsas y existe un importantísimo movimiento asociativo en torno a ellas. Cada vez se pone un mayor interés en clasificar las figuras, en conocer su fecha de creación y su peso, quién la construyó y quiénes han sido sus portadores. El único peligro que les acecha es su exceso de éxito, la proliferación de figuras ridículas, el olvidarse de su sentido y su simbología. Algunos profetizaron su desaparición pero hoy están más sanas y más fuertes que nunca.

GIGANTES Y CABEZUDOS EN LA ZARZUELA DE AMBIENTE ARAGONÉS

Javier Barreiro

LOS ANTECEDENTES

En la fecha del estreno de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* (29-XI-1898) era ya muy numerosa la serie de obras líricas que habían tomado Aragón como escenario, de la misma manera que en el teatro sin música se estrenaban abundantes piezas de ambiente aragonés. Igualmente, un elevado número de jotas aragonesas aparece en obras que no se desarrollan en dicha región.

Son muchos los motivos de este fenómeno que hoy, cuando el protagonismo de Aragón en la escena nacional es tan pequeño, puede sorprender todavía más. La gesta de Los Sitios cuyo eco se mantuvo vivo en Europa hasta vencido el siglo XIX, es, tal vez, el primer factor responsable de este auge de lo aragonés a lo que también contribuyó el movimiento romántico, que reivindicó tanto el pintoresquismo de los bailes y trajes populares como la orgullosa independencia del hombre aragonés, quien hundía sus raíces en la defensa de sus fueros, concebidos no como signo de independencia nacional sino como vehículo de su necesidad de libertad. El protagonismo de la liberal Zaragoza en muchos de los conflictos políticos del siglo XIX y, sobre todo, el auge de la jota aragonesa a partir del último tercio de la centuria se conjuraron para que la zarzuela recurriese frecuentemente a Aragón como escenario.

Coadyuvó asimismo el estreno de los dos dramas románticos como *El trovador*, original del entonces desconocido Antonio García Gutiérrez y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch. La primera de estas obras se estrenó en 1836 en el madrileño Teatro del Príncipe y, siete años después, Andrés Porcell adaptó la pieza para que fuese musicada por Francisco Porcell y estrenada,

Portada de la partitura original de la zarzuela *Gigantes y Cabezudos* (1898), de Manuel Fernández Caballero y Miguel Echegaray.



como “primer drama lírico español”, en el teatro de Santiago de Compostela. Pocos años después del estreno de *El trovador*, Verdi pidió una adaptación operística del texto a Salvatore Cammarano, que murió sin terminarla, con lo que hubo de ser completada por Leone Emanuele Bardare. La magnífica versión verdiana se estrenó en el romano teatro Apollo (1853). Como en la obra del chicanero García Gutiérrez, la Aljafería era la principal localización zaragozana, con lo que a partir de entonces su torreón comenzó a conocerse como “el del Trovador”. Por su parte, *Los amantes de Teruel*, la obra de Hartzenbusch, estrenada en 1837 aunque la leyenda en que se basa ya había tenido versiones musicales anteriores, hubo de esperar hasta 1889 para que el maestro Bretón, como solía ser su gusto, se encargara tanto del texto como de la música.

Por su parte, el éxito de la famosa jota de *El sitio de Zaragoza* (1848), del músico extremeño Cristóbal Oudrid, dio lugar a que este compositor repitiera localización aragonesa en *El alcalde de Tronchón* (1853) pero el género aún tardaría en codificarse. Prueba de ello es que hasta *Los novios de Teruel* (1867), parodia de Eusebio Blasco, no aparece un libretista aragonés entre las obras relacionadas. De hecho será la abundancia de ellas, más que su categoría o trascendencia, la que vaya imponiendo el tópico.

La “buena prensa” que gozaba lo aragonés, lo que, junto a la preferencia que el público peninsular deparó a la jota y a la benevolente consideración, no carente de paternalismo, que en muchas regiones han tenido los aragoneses, provocó la moda de la exaltación de sus virtudes. El erudito Deleito y Piñuela llegó a escribir: “Los aragoneses han tenido suerte en el teatro, presentándoseles como ‘arrendatarios’ del valor, del patriotismo, de la lealtad

y de todas las virtudes, en contraste con la zumba de que las demás regiones y provincias, Madrid inclusive, fueron objeto mil veces”.

Un buen ejemplo de ello es *Certamen nacional* (1888), después de *La Gran Vía*, la obra de mayor éxito en el género chico, con miles de representaciones hasta esa fecha, y que siguió llevándose al escenario muchos años después de su estreno. Su jota es una de las primeras grabaciones del disco español e incluso Marsillach la volvió a llevar a las tablas en su última etapa como responsable del Centro Dramático Nacional. El argumento trata de una especie de exposición o feria de muestras, tan de moda en la época, donde las distintas regiones españolas exponen sus productos y galas, con banderas, escudos y trajes regionales en las calles laterales, mientras Aragón ocupa el kiosco central. El propósito es, sobre todo, criticar a Madrid, símbolo de vagancia, chulapería, autosuficiencia y otros vicios que, tras el 98, se convertirían también en tópico nacional y, al tiempo, exaltar a Aragón, representado por la figura de Agustina que, tras la discusión que se entabla entre las diversas provincias, oficia de mediadora integrando a todos a través de la famosa jota con que termina el segundo cuadro.

Distinta cosa sucede cuando en estas obras se sigue la otra vertiente del tópico: la tosquedad rural, resaltada por el peculiar acento, los giros dialectales y la forma de vestir del campesino aragonés, convertidos en motivo de risa y, por parte de su autor, de autosatisfecha cabezonería. Lo cierto es que, como ocurre en la literatura, las obras que explotan tales aspectos fueron siempre menores y trascendió más el conjunto y el chiste que otra cosa. Un ejemplo es *Los baturros* (1888), reescritura del eterno tema teatral de corte frente a aldea, que, todavía en los años sesenta, tendrá una reactualización tan popular como *La ciudad no es para mí*.

El período de esplendor de este subgénero zarzuelero puede situarse entre 1880 y 1910 pero los dos primeros pelotazos son *El dúo de La Africana* (1893), con su famosísimo y vibrante dúo joto, y *La Dolores*, estrenada como drama en 1892 y como zarzuela en 1895. En *El dúo de La Africana* la localización no es aragonesa; sí lo es el protagonista, al que se atribuye la nobleza previsible. En *La Dolores*, en cambio, aparecen aragoneses malos y buenos.

El monumental éxito de *La Dolores* contribuyó a incrementar la moda. El crítico Salvador Canals, en la misma línea de las citadas afirmaciones de Deleito, escribió por entonces:

Por desarrollarse en Aragón, la más castiza de las regiones españolas, y por descansar sobre la jota, lo más típico de nuestro espíritu... La Dolores es un asunto genuinamente español.

En los cinco años que transcurren desde el estreno de *El Dúo de La Africana*, de enorme éxito, hasta el de *Gigantes y cabezudos* (1898), ambas zarzuelas musicadas por el gran compositor murciano Fernández Caballero, hay al menos otras veinte obras lí-

ricas localizadas en Aragón. Por cierto, que las dos famosas obras mencionadas se cuentan entre las diez únicas zarzuelas que, a lo largo de su toda su historia, han sido programadas en el Teatro Real.

Si en la década 1880-1890 observamos una suerte de humorismo crítico pero optimista que da origen al tipo de zarzuela patriótica y unánimista, al estilo de *Cádiz* (1886), la dureza de los conflictos coloniales fue desmitificando poco a poco los pujos heroicos de las trompas guerreras y haciendo resurgir con más fuerza la zarzuela regional. No sólo fue Aragón la zona vindicada sino que el marco podía ser cualquier otra, incluso algunas poco previsibles, como la huerta murciana -*La alegría de la huerta* (1900)- o la sierra granadina -*La tempranica* (1900)-. La intención no era insistir en lo que a cada región distingue del resto de España sino mostrar lo que las vincula a ella. La patria chica se convierte así en una especie de "beatus ille" romántico poblado por personajes que no se prestan a corromperse ante los cambios propiciados por la modernidad. Por cierto que los autores de estos voluntaristas libretos no suelen proceder de esa patria chica que ensalzan o, si lo son, se han alejado de ella para ser "alguien" en Madrid.

GIGANTES Y CABEZUDOS EN SU CONTEXTO

Gigantes y cabezudos añade toques sociales a los tópicos del género. Tenemos, sí, la lengua regional; la religiosidad pilarista, por otra parte, característica indesmentible del pueblo zaragozano; el toque rústico del campesino aragonés, ejemplificado por el número "Los de Calatorao", que llegan a ver a la Pilarica en fiestas, y cuyo éxito deparó que el marbete se usara como frase hecha cada vez que unos cuantos se cogían de la mano, gesto mucho más frecuente que hoy; el contraste entre el sargento andaluz, traidor y mentiroso, como el que aparece en *La Dolores*, frente a la nobleza de los naturales; el carácter de Pilar, fiera a la hora de defender sus intereses y dulce para el amor... Pero asoman también su analfabetismo; las referencias a la cesantía, a la subida de las subsistencias, ejemplificada por el momento sublime de la rebelión de las vendedoras del mercado contra los impuestos ordenados por el gobernador; la humillante vuelta de los vencidos...

Obra estrenada inmediatamente después del llamado desastre del 98, cierto alarde de afirmación nacional se une a la mostración de la tragedia de los repatriados, por demás, plato diario en la calle. Lo que sí es verdad es que esta zarzuela, aparte de su bella música y bien trabado libreto, triunfó porque puso en escena con espectacularidad un tema tan de moda como el aragonés unido a las referencias acerca de la circunstancia histórica de su tiempo, asunto, por otra parte, habitual en el género chico, un fenómeno cultural, deudor de los cambios sociales de 1868, que, además de la brevedad a que hace alusión su nombre, se caracteriza por su ambiente

popular, la preferencia por lo urbano y por su propósito de entretenimiento. Muchos equívocos y malentendidos ha suscitado la identificación del adjetivo “chico” como menor e intrascendente: la rutina que achacaba conservadurismo a tales piezas en las que, obviamente, hay de todo, la también cansina y nada inteligente consideración de que aquello que provocaba las risas y la satisfacción del público no podía ser cualitativamente considerable y el desprecio hacia los libretistas por parte de una crítica, esa sí, casi siempre conservadora, impostada y con muy escasa perspectiva social e histórica.

En unos tiempos en que el teatro musical era la diversión cotidiana de los españoles, casi tal como hoy puede serlo la televisión, la vinculación de la zarzuela con la realidad social, pese a los muchos tópicos que durante tanto tiempo han circulado en estos terrenos, era innegable. No siempre, claro, pero sí en casos como el que nos ocupa. Al final de la guerra de Cuba, la repatriación del ejército, que la Compañía Trasatlántica se había comprometido a realizar en tres meses, fue un auténtico fracaso y otro golpe moral para la ciudadanía española que, tras la decepción de la guerra, veía llegar a los soldados famélicos, mugrientos, mutilados, heridos y enfermos. Más de cuatro mil murieron en estas travesías y los repatriados, a veces, ni volvían a sus pueblos y se quedaban mendigando en los lugares a que llegaban mostrando sus muñones, sus medallas de chapa y su traje de rayadillo con el que, si no habían muerto en el trópico, muchos morirían en su tierra. Otros, pedían para poder llegar a su casa. El coro de repatriados, idealizado o no, desdramatizado o no –la zarzuela era para divertir-, había de conmover hasta las raíces a los espectadores que tenían esa realidad en la calle de al lado.

El recurso al analfabetismo de Pilar y sus apuros para leer la carta de su novio combatiente no es un efecto exigido por el argumento. En la España de finales de siglo XIX dos tercios de la población eran analfabetos. El motín de las vendedoras del mercado no sólo hace alusión a la rasmia de las convecinas de Agustina de Aragón. En 1898, por las deficiencias de suministros y el precio del pan, hubo protestas, manifestaciones, huelgas y **enfrentamientos** con la fuerzas del orden. Como había sucedido en los últimos decenios, en estos disturbios (llamados motines del pan) tenían un protagonismo decisivo las mujeres por su papel en la intendencia familiar.

Por otra parte, sabedores tanto autores y empresarios como el director artístico, de que el efecto emocional sería fundamental en el éxito de la zarzuela, el cuidado que se puso en la ambientación fue muy notable y se procuró que fuera de lo más precisa y naturalista, al tiempo que se atribuía una gran importancia al coro, portador de los sentimientos de la colectividad. Deleito y Piñuela escribe en *Origen y apogeo del género chico*:

“(...) la empresa y la dirección artística del teatro resolvieron dar igual impresión de ambiente. El escenógrafo Muriel copió de modo exacto la plaza del Mercado de Zaragoza, la vista panorámica de la ciudad con el Ebro en primer término y las torres

de la Seo y del Pilar al fondo; la plaza del Pilar, con la iglesia a todo foro (...) Se estudiaron sus típicas procesiones, fabricáronse grandes muñecos de cartón, idénticos a sus célebres 'gigantes y cabezudos' (...) En suma, todo se tomó 'de visu' sobre el terreno (...) para dar una impresión de vida aragonesa jamás llevada antes al teatro. Caballero supo quintaesenciar y sublimar esa impresión con su música maravillosa. Los preparativos para montar la zarzuela y las noticias que de ella divulgaban los iniciados dieron mucho que hablar en las tertulias teatrales y aun se reflejaron en la prensa, antes de la que la obra fuese conocida por el público (p. 402).

A decir del propio Deleito, lo mejor de la zarzuela "fueron las jotas recias, grandiosas y brillantes hechas 'ad hoc' para la voz robusta y llena de sonoridad de Lucrecia Arana, que en las notas graves alcanzaba intensidad, vigor y pureza de metal, arrebatadores (...) No creo que se haya cantado jamás como ella lo cantaba" (p. 405).

El resto de los actores estuvo también entre los más populares de su tiempo: Nieves González en el papel de Antonia, la verdulera; Juan Orejón, en el de su marido, el municipal Timoteo; Julián Romea, en el del sargento andaluz y el tenor Guerra, en el de Jesús, el soldado de Riela enamorado.

Sorprende que transcurrieran más de siete meses entre el exitoso estreno madrileño del Teatro de la Zarzuela y su llegada a Zaragoza el 3 de julio de 1899 aunque seguramente el retraso fue precisamente deparado por la masiva asistencia del público, que aconsejó a la empresa no mover lo que tantos beneficios producía. Pero no sólo el público sino que también la crítica había sancionado con su aplauso el mérito y vigor de la zarzuela aunque, quizá, destacando más la música que el argumento. Por su parte, el escenógrafo Muriel y la famosa tiple logroñesa Lucrecia Arana, en el papel de Pilar, habían recibido los mejores elogios. En Zaragoza, el éxito se repitió, aunque, como suele habitual en la idiosincrasia regional, también se opusieron reparos incluso a la escenografía, tan alabada en Madrid. Se conoce que algunos querían que el propio Ebro fluyera por el escenario del Teatro Pignatelli.

TRASCENDENCIA Y SIGNIFICACIÓN

La repercusión de *Gigantes y cabezudos* fue enorme. Justo al año de su estreno se habían dado 323 representaciones en Madrid, 1286 en provincias y 164 en Méjico. Ya se dijo que fue programada en el teatro Real el 13 de marzo de 1906 en una función de homenaje a los Reyes de Portugal. Tal vez se eligiera porque fue la primera zarzuela que vio Alfonso XIII y le entusiasmó tanto que, al casarse, pidió a la empresa del Teatro de la Zarzuela que la repusiera para que su mujer pudiera contemplarla. En este mismo coliseo volvió a escucharse cantada por Lucrecia Arana en un festival a beneficio de la Cruz Roja celebrado en 1919. Varios de los estribillos de la

zarzuela pasaron al lenguaje popular: “Si las mujeres mandasen...”, “P’al Pilar sale lo mejor...”, “Al fin te miro, Ebro famoso” y varios pertenecientes al mentado cantable de “Los de Calatorao”...

Otra prueba de la inmensa popularidad de la obra es que ya en 1900 habían grabado en cilindros de cera para el fonógrafo fragmentos de *Gigantes* y *Cabezudos*, al menos los siguientes intérpretes: Lucrecia Arana, Blanca del Carmen, Felisa Lázaro, la señorita Martínez, Elena Nieves, Pilar Pérez, Carlota Sanford, las Bandas del Cuerpo de Alabarderos, la Royal Infantry y la del Regimiento de Vizcaya. Aparte de varios conjuntos corales desconocidos, ya que sus nombres no figuran en los escasísimos catálogos disponibles, lo graba también el coro del mismísimo del Teatro de la Zarzuela, es decir, la misma agrupación que estrenó la obra. Téngase en cuenta que fonógrafos y cilindros en estos primeros tiempos de su difusión sólo estaban al alcance de unas pocas familias adineradas, lo mismo que pasará con el disco en sus primeros decenios. Por cierto que, cuando los discos de gramófono llegan a España en 1901, las grabaciones de *Gigantes* y *cabezudos* también serán numerosísimas.

Sorprendentemente, el cinematógrafo tardó algo más en acometer su adaptación, a pesar de que el cine mudo español desde sus balbucesos había encontrado en la zarzuela el principal de sus filones y, una vez llegado el sonoro, siguió produciendo películas basadas en sus libretos. En este caso, con más fundamento que en el período anterior porque poco podía aportar el cine mudo a un género basado en la música, por más que las ilustraciones en directo con orquestas, pianistas y cantantes contratados, fuesen más frecuentes en la proyección de películas de lo que hoy puede parecer.

Este es el caso de la adaptación (1926) de Florián Rey, muy digna pero escasamente cinética. El hecho de que el público se supiera perfectamente la zarzuela de memoria implica que el director se convierta en un mero ilustrador y sólo la ambientación, siempre tan cuidada por el director de La Almunia, merezca su principal atención. Por otro lado, el cine mudo lo era muy relativamente porque en las salas de estreno se contaba siempre con orquestas y, a menudo, con cantantes acompañantes. De otro modo, hubiera sido estúpido por parte del público ir a presenciar un espectáculo musical que, casi siempre se sabía de memoria, sin sonido y sólo por contemplar otra escenografía, por cierto, en blanco y negro. Muchas veces, era el propio compositor de la zarzuela llevada al cine el que adaptaba la partitura a la versión, como hizo Bretón con *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921) para ser estrenada con una orquesta de sesenta profesores a su mando en el Teatro-Circo Price.

La película *Gigantes y cabezudos* tuvo acompañamiento de coros y solos musicales tanto en Madrid como en Zaragoza y pase privado para los reyes con intervención personal de Miguel Fleta —que aparece en un par de escenas de la cinta— y Ofelia Nieto. En Zaragoza hubo hasta fuegos artificiales y, por supuesto, jotereros, sopranos, bandas y rondallas. Todo un despliegue que apuntaba ha-



Fotogramas de la película *Gigantes y Cabezudos* de Florián Rey, 1926

cia el espectáculo total, que algunos, que tampoco conocieron los montajes de Rambal, creen que son inventos de la Fura del Baus o Le Cirque du Soleil. En otros lugares menos privilegiados se recurría a cantantes que, como actores de doblaje *avant la lettre*, eran contratados en las salas cinematográficas para cantar cuando los intérpretes lo hacían en la película. Otras veces se utilizaba el gramófono más o menos sincronizado.

El proceso de producción del filme fue más que accidental. En principio, fue el empresario del Teatro Infanta Isabel, Arturo Serrano, quien financiaba la película pero el 4 de septiembre de 1925 en el viaje de Madrid a Zaragoza para estudiar las localizaciones, volcó el coche que ocupaban a la altura de Santa María de Huerta (Soria) y fallecieron, el empresario, el chófer, el técnico José Abelló y el ayudante de operador Mariano Campos. Elisa Ruiz Romero "La Romerito", que iba a ser la protagonista, resultó herida, con lo que Florián Rey ofreció a Bauer, presidente de la productora Atlántida, el proyecto por el que pagó diez mil pesetas. Carmen Viance sustituyó a La Romerito como actriz y José Nieto, hizo el papel de Jesús. El estreno fue en Zaragoza el 1 de marzo de 1926.

Como señala Agustín Sánchez Vidal en su análisis de este filme (*El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991), entre otras cosas, la película sirvió para que se pudiesen reconstruir las danzas seculares de las comparsas de gigantes y cabezudos, que, de otra manera, se hubieran perdido.

Durante la II República una perspectiva menos contaminada de lo nacional propició una positiva recepción de lo español, que se reveló muy especialmente en el cine, la canción e incluso en el deporte. Sin embargo, el franquismo albergó la acelerada decadencia de la zarzuela, cada vez más reducida a compañías de aficionados o a intentos de rescate sin respaldo público. El fenómeno se fue incrementando con el paso del tiempo hasta que en los años ochenta se inició un proceso de recuperación cada vez más notorio. Hoy se representan con regularidad zarzuelas en el madrileño teatro homónimo y los directores afamados no tienen ningún empacho en dirigir los títulos clásicos, al tiempo que los cantantes más prestigiosos las graban sin desdoro alguno sino, al contrario, insistiendo en los altos valores del género. Y, sobre todo, la crítica y la percepción común han ido abandonando ese tono denigratorio y polvoriento con que se trataba a la zarzuela, en gran medida por un complejo de inferioridad, que en este caso poco tiene que ver con el franquismo ya que ningún favor hizo la dictadura al género. Simplemente, para los intelectuales dominantes, sujetos, hace unos años, a las modas marxistas y, después a las nacionalistas y con pujos de comisarios culturales, la zarzuela era música española y, como tal, había de ser retardataria.

Es cierto que en la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, como es propio del teatro musical, se escogen los aspectos susceptibles de descriptivismo musical y, también, aquellos que se acomodan al colectivismo vibrante de unos coros entonando en el escenario

Cartel de la película
Gigantes y cabezudos
 (1926), de Florian Rey,



himnos que, como la jota, exaltaban positivamente los ánimos de los espectadores. Ya se ha visto que el uso de la jota aragonesa era tan extenso en tales fechas como para que algunos hayan resuelto que se había producido el fenómeno de la folclorización. No puede negarse que a lo largo del siglo XIX abundantes manifestaciones de la cultura tradicional, exponentes de unas determinadas formas de vida, fueron transformándose en instrumento de la nueva sociedad urbana y se les fueron asignando usos estéticos, comerciales e ideológicos, que dieron lugar a una perspectiva idealizada de lo rural. La identificación de la jota con España, su conversión en una suerte de baile nacional —lo es, en el sentido de que se baila en todas las regiones españolas— a veces ha sido interpretada torcidamente, como si una especie de Trilateral *avant la lettre* hubiera lanzado la jota como expresión del nacionalismo español, como símbolo de la unidad del país y como canto característico del espíritu patrio. La explicación del fenómeno es, precisamente, la opuesta. No puede atribuirse a personajes como Miguel Echegaray y Fernández Caballero el propósito de manipulación de los sentimientos de los espectadores. Resulta simplemente ridículo. En el peor de los casos, su propósito era ganar dinero y ellos sabían que la jota movía favorablemente a los espectadores, como sabía Lope que a los suyos los movían los asuntos de honra y hoy un empresario conoce que los jovencuelos cantarines que salen en la tele llenan más estadios que los practicantes de la castañuela. Si Echegaray y Fernández Caballero triunfaron con la jota de El dúo de *“La Africana”*, una obra se convendrá en que desideologizada y que simplemente es una parodia de todos los convencionalismos de la ópera italiana, no es de extrañar que repitieran la fórmula jota con una obra que, como es tan propio del gé-

nero chico, explota la actualidad -cosa que por cierto, hará la música popular española durante gran parte del siglo XX- si se quiere de un modo amable pero no exento de crítica.

La comparsa zaragozana de gigantes y cabezudos del genial Félix Oroz, pintoresquísimo personaje al que algún día habría que prestar atención como a tantos aragoneses magníficos y olvidados del siglo XIX, pasaba con esta zarzuela a los escenarios de todo el mundo hispánico. El hecho de que, más de medio siglo después, el ayuntamiento zaragozano decidiera quemar públicamente esos viejos cabezudos en inverecunda falla es uno de los muchos golpes que la cultura popular ha recibido por parte de quienes debieran defenderla. El que las cosas vayan cambiando, una tarea de todos.



Encuentros de gigantes celebrados en Aragón.
Fotogramas de vídeo: Domingo Moreno

ASOCIACIÓN DE PORTADORES, MÚSICOS Y AMIGOS DE LOS GIGANTES DE ARAGÓN (APOMAGA)

Joaquín París

La asociación de portadores, músicos y amigos de los gigantes de Aragón (Apomaga), se fundó en Fraga el veinte de abril de dos mil dos. Sus fines, según recogen sus estatutos son :

- Celebrar anualmente un encuentro de gigantes de Aragón.
- Fomentar las relaciones entre poblaciones aragonesas que tengan gigantes.
- Mantener contactos con otras asociaciones y coordinadoras de gigantes de fuera de Aragón.
- Apoyar a las asociaciones y comparsas de gigantes de Aragón.
- Colaborar con las entidades que promuevan actividades relacionadas con los gigantes: encuentros, investigación, exposiciones y otras.
- Promover actividades encaminadas a difundir las fiestas de gigantes.
- Otras actividades relacionadas con los gigantes y sus portadores y músicos.
- En la medida que suponen un acompañamiento tradicional y un complemento a las fiestas de gigantes, se procurará extender estos fines también al resto de elementos de las comparsas, como son los cabezudos, caballitos, dragones y otras figuras.

Antes de constituirse como asociación, la 'Coordinadora de gigantes de Aragón', promovió los encuentros de gigantes de Aragón, que desde el año dos mil se han celebrado anualmente (desde el año dos mil dos apomaga sustituyó a la 'coordinadora'). Las poblaciones que los han acogido son La Almunia de Da Godina, Calanda, Huesca, Villamayor de Gállego, Alcorisa, Ayerbe, Gallur, Híjar y Barbastro.

Los encuentros de gigantes de Aragón, organizados siempre en colaboración con el Ayuntamiento de la localidad sede, no se limitan sólo al acto del encuentro sino que, normalmente, incluyen a su alrededor otras actividades relacionadas con los gi-

Encuentro de Gigantes de Aragón celebrado en Gallur en 2006, organizado por APOMAGA.
Fotografía:
Apomaga



gantes, desarrolladas en los días previos al del encuentro. Se ha de destacar que en la organización ha sido muy importante la participación de diversas asociaciones locales, destacando dos, L'Albada en La Almunia y la Peña Ferranca en Barbastro, que asumieron en ambos casos la parte principal en la organización.

Entre las ideas que impulsaron la organización de estos encuentros estaba la de animar a salir de sus localidades y acudir a otras a todas las parejas de gigantes que no lo hacían. Se trataba de procurar el intercambio de salidas de gigantes entre poblaciones, y se pensó que el hecho de participar en un encuentro a nivel de todo Aragón sería mayor, y suficiente, aliciente para conseguirlo. Si bien no se ha logrado mover a todos los gigantes de Aragón a la vez (la participación en los encuentros de gigantes de Aragón ronda el 40% del total de gigantes censados), lo conseguido ha sido mucho teniendo en cuenta que se partía de que apenas la quinta parte de los gigantes habían salido a otros sitios, y la mayoría de manera excepcional, y de que había gigantes que ni siquiera eran sacados en sus propios pueblos, incluso con casos en los que incluso ni sabían que tenían gigantes (en su día se compraron y quedaron luego en el olvido). Más de la mitad de las comparsas de gigantes de Aragón y un 60% de los gigantes han participado en los encuentros de Aragón alguna vez, es decir que, si hubiesen coincidido todos el mismo año, la reunión habría sido de una treintena de localidades y de un centenar de gigantes, algo realmente extraordinario.

Los encuentros de Aragón han servido para muchas cosas, además de lo que supone la fiesta en sí misma. Entre otras, se han creado lazos entre personas de muchos pueblos, comparsas que antes no salían lo hacen, se han hecho gigantes nuevos, se han

restaurado y renovado algunos ya existentes, se ha promocionado la música tradicional aragonesa, ya que todas las comparsas van acompañadas de gaiteros, sean los suyos propios o sólo ocasionales para el evento. En fin, que es una fiesta muy vistosa por fuera y muy fructífera por dentro.

La asociación quiso publicar una revista con el objetivo de difundir sus actividades, especialmente los encuentros de gigantes de Aragón, informar de lo relacionado con el mundillo de los gigantes y dar a conocer las historias de las comparsas aragonesas; pero sólo se publicó un número cero, pues después, tras acuerdo con la asociación de gaiteros de Aragón, se optó porque en la revista de esta asociación se crease una sección fija sobre los gigantes elaborada por Apomaga, que se publica regularmente desde el número 25 (invierno del año 2006).

Además, se mantiene abierta una ventana informativa por medio de la página web: gigantesdearagon.org, en la que aparece información sobre la asociación y sus actividades, datos de los gigantes de Aragón, con fotografías, y nexos con otras entidades dedicadas a los gigantes.

Para popularizar aún más los gigantes se ha editado un juego de cartas para niños, de los de juegos de “familias”, con figuras de gigantes aragoneses.

También se ha colaborado con la organización de la Exposición Internacional de Zaragoza de 2008, para participar en la jornada de elementos festivos de Aragón, contribuyendo a hacer posible una nutrida representación de gigantes y cabezudos aragoneses.

Asociar gigantes y cabezudos con Aragón es normal, y no sin razón por lo populares que son en todo su territorio. No nos atrevemos a dar datos sobre la existencia de cabezudos en las poblaciones de Aragón porque no los tenemos; pero, aunque falten en pueblos muy pequeños, lo normal es que nos los encontremos en la mayoría de las fiestas locales, en las que son un aliciente tal, sobre todo para los más pequeños, que los hace imprescindibles. Gigantes los hay en unas sesenta poblaciones (no podemos dar el dato exacto porque el censo de que disponemos no es fiable al cien por cien por lo que hemos comentado antes). Ciertamente el número de gigantes, alrededor de ciento ochenta, no es nada extraordinario, máxime si lo comparamos con los que hay en nuestras vecinas Cataluña y Navarra; pero hemos de considerar que una pareja de gigantes cuestan un dinero que no todos los pueblos se pueden permitir gastar y además hace falta gente dispuesta a sacarlos. Si añadimos los avatares históricos nos explicaremos porqué, además, la presencia de los gigantes no ha sido continua en todos los pueblos que los tienen, dándose casos de varias poblaciones que han estado algunos años sin gigantes, o con ellos en mal estado, incluso las hay que tuvieron y ya no tienen.

Desde hace unos años el ambiente de los gigantes está cambiando en Aragón. Sin lugar a dudas en ello ha influido la constitución de Apomaga, y todo el movimiento previo a su creación que

Encuentro de Gigantes de Aragón celebrado en Gallur en 2006, organizado por APOMAGA
Fotografía: Apomaga



se desarrolló durante varios años; pues, si bien, no en todo lo que se ha movido en torno al mundo de los gigantes en Aragón ha tenido algo que ver, sí que ha animado y unido muchos esfuerzos.

Tal vez en lo que menos haya influido ha sido, precisamente, en el nacimiento de nuevos gigantes (Fraga, Calatayud, Caspe, Villamayor de Gállego, Belchite, Gallur, Ejea de los caballeros, Castelserás, Candanos, La Almunia de doña Godina, Novillas, Alcorisa, La Puebla de Alfindén, barrio de la Almozara de Zaragoza, Agón, Malón, Pedrola, Mas de las Matas, etcétera) y en la renovación de algunos existentes (Zaragoza, Híjar, Ayerbe, etc.). Casi todas estas incorporaciones y renovaciones se habrían producido de todas maneras, salvo algún caso excepcional; pero también, casi todos los nuevos gigantes, o, mejor dicho, quienes se encargan de ellos, o forman parte de apomaga o están en relación con ella, es decir que, si no participaban ya de este movimiento del ambiente gigantero quieren hacerlo.

En lo que sí que ha sido fundamental el papel de la asociación ha sido en que cada vez hay más gigantes que salen a otros pueblos. Estas visitas de gigantes a otras localidades no son ninguna novedad, había muchos ayuntamientos que prestaban sus gigantes a otros en ocasiones puntuales, normalmente a localidades vecinas para las fiestas. Y también había algunas comparsas que solían viajar a destinos bastante más lejanos, y no de manera excepcional, entre ellas las de Zaragoza, Calatayud y Tarazona. Pero, desde luego, este fenómeno de las visitas se ha ampliado mucho y ahora es habitual que comparsas que nunca habían salido de su pueblo, lo hagan de vez en cuando. Esto ha contribuido a consolidar encuentros locales anuales, como los de Belchite, Fraga, Calatayud y Gallur, que ven

más fácil el contactar con sus invitados, (aunque no se ha podido evitar que se perdiera el de Tarazona), y que otras poblaciones se animen a celebrar los suyos, como Híjar y La Almunia. El haber conseguido que haya relación entre las personas que forman parte de muchas de las comparsas ha influido, en unos casos, y ayudado en otros a la celebración de encuentros puntuales, ahora más habituales que antes: Zaragoza, Cariñena, Alcorisa, Andorra, El Burgo de Ebro, Tauste, Barbastro, etc.

En los encuentros locales es normal que participen también gigantes de fuera de Aragón, sobre todo de Cataluña, mayoritarios en el encuentro de Fraga; pero también de Navarra, Valencia, Mallorca, País Vasco y Castilla la Vieja. Esto ha contribuido a establecer buenas relaciones con muchas comparsas de fuera de Aragón, lo que también es un objetivo de Apomaga, aunque su ámbito de actuación sea Aragón. ¿Qué duda cabe de que la fiesta de los gigantes es universal?, y de que éstos son unos extraordinarios embajadores y relaciones públicas.

Entre los valores vinculados a los gigantes destaca el de la participación. Es obligado trabajar en equipo; ciertamente es importante el trabajo individual en la iniciativa, la coordinación del grupo, la aportación de ideas; pero los gigantes no salen solos, lo hacen por parejas. Hay casos de gigantes sin pareja; pero, salvo casos excepcionales como el gigante del barrio de Torrero de Zaragoza, o se incorporan a parejas existentes, formando comparsas con números impares de gigantes, o, si nacen solos, enseguida se hechan pareja (Novillas, la Almozara). En definitiva, que podemos decir que no funciona ninguna comparsa con un gigante solo, luego, para sacarlos hacen falta dos personas, como mínimo y si no tienen el necesario relevo al llevarlos, además los gigantes no salen sin música (si lo hacen, el espectáculo no es ni una parte de lo habitual), que la aportan como mínimo tres personas, dos dulzainas y un tambor, aunque tan normal como esto es que sean más, un bombo, más dulzainas, más tambores; en otros casos son gaitas de boto u otros instrumentos; el que los músicos sean sólo dos es más bien extraordinario; también es normal el acompañamiento, sobre todo con ocasión de las fiestas locales, por charangas o bandas de música. Es decir que los gigantes no los puede sacar una persona sola por mucha voluntad que tenga; así que son un claro ejemplo de trabajo en equipo. Equipo que, además, se anima a fabricar sus propios gigantes, como han hecho en Belchite, Gallur, La Almunia, Fraga, Barbastro, Novillas, la Almozara, Mas de las Matas, etcétera.



UNE FÊTE PITTORRESQUE ET TRADITIONNELLE
Le Cortège des Géants à Valenciennes

El gigante Gayant y su esposa Marie Cagenon de Douai (Francia)
en la portada de una publicación del año de 1910. Archivo CIAG

LOS GIGANTES EN EL MUNDO

Apuntes sobre sus orígenes y evolución

Jaume López Puigbó

Presidente del Círculo Internacional
de Amigos de los Gigantes

INTRODUCTORIA

Mucho se ha escrito hasta la fecha, y aportando más o menos documentación fehaciente, sobre el origen de los gigantes, pero contemplando siempre este fenómeno cultural desde una óptica que, por su constreñida visión, puede calificarse como localista, puesto que su ámbito de análisis se limita casi siempre a datos relativos al viejo continente y se ha sistematizado especialmente, salvo esporádicas referencias anteriores, a su presencia en la procesión del Corpus Christi y su posterior evolución a partir de ésta.

Los trabajos de investigación llevados a cabo por personal de nuestra Organización Internacional desde el año 2000, fecha de su constitución allá por los albores de la llamada sociedad de la información, han permitido aportar al mundo gigantero.

El conocimiento de otros sesenta nuevos países o territorios donde se constata la presencia de gigantes, cabezudos u otras figuras de cortejo, elevando así su referente desde los veinticinco anteriores hasta los ochenta y cinco actuales, y con la certeza de que dicha relación aun no ha se halla completa.

Este conocimiento de tan amplia diversidad hace que deba reivindicarse para los “gigantes, cabezudos y otras figuras portadas” la nominación de “el mayor y más extenso fenómeno de cultura popular y tradicional en el mundo”, debiendo contemplarse toda su variedad y riqueza socio-cultural como procesos propios e identitarios de cada enclave donde se hallan dentro de un hecho común, y es el conocimiento de esta diversidad, y su interrelación, lo que al final puede permitirnos desarrollar una reflexión social, no generalista, sobre el porqué de dicha presencia.

Es realmente imposible con tan sólo ocho años de investigación respecto a estos sesenta nuevos frentes abiertos, y con unos medios limitados, el tratar de efectuar afirmaciones tajantes, pero si nos debe permitir emitir opiniones claramente discordantes con las comúnmente extendidas, puesto que su somero, pero diverso, conocimiento nos permite plantear una serie de opiniones finales que en un futuro plasmaremos en aportes más concretos mediante las colaboraciones de nuestros Delegados, Organizaciones giganteras y antropólogos con los que mantenemos relaciones en más de treinta países.

El Círculo Internacional de Amigos de los Gigantes (www.ciag.org) es una Organización Internacional dedicada a la investigación, difusión e interrelación de los gigantes, cabezudos y otras figuras de cortejo. Cualquier persona u organización, relacionada o no con el mundo de los gigantes, puede ser miembro de la misma y colaborar en acrecentar dicho conocimiento.

1. LA VERTIENTE RELIGIOSA

El entorno de los gigantes, en su momento actual (de necesario conocimiento para posteriormente poder retrotraernos al pasado, y con ello a sus distintos orígenes), se mueve en dos vertientes claras: una de carácter religioso y otra festiva, más algunas muestras muy específicas de carácter iniciático, no vinculadas necesariamente a ninguno de los dos contextos. Por lo que respecta al primero de estos apartados, y dejando de lado su sobradamente conocida presencia en la citada procesión del Corpus Christi, en otros veinte zonas del mundo, y con una antigüedad por el momento no medible en bastantes de ellas debido a la falta de conocimientos documentales fehacientes, aparecen en ceremonias y rituales religiosos en todos los continentes, desde la Europa del Este hasta Oceanía, desde América del Norte hasta la India; ejemplos de ello son: los dioses Shalako, de las tribus Hopis y Zuñi situadas básicamente en lo que hoy es el Estado de Nuevo México (Estados Unidos), la Mascarada de los Makishi en el territorio de la actual Zambia (ceremonia declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco el mismo año que la "Patum", de la localidad catalana de Berga), la representación del Barong Landung en la isla de Bali (Indonesia) o las ceremonias de los aborígenes en la isla de Papúa-Nueva Guinea, por no extendernos.

Dentro de este entorno debe destacarse, y tener muy en cuenta, que si bien en la actualidad la presencia de los gigantes en el ceremonial religioso del Corpus lo es a modo de meras comparsas sin ninguna participación activa en las mismas, dicho como integración para la consecución del objetivo ceremonial, (quedan sólo esporádicos bailes frente a la sagrada forma o dentro de las iglesias o catedrales, a modo de sumisión de las significaciones representadas, que anteriormente seguramente eran más frecuentes), en otros

lugares, por todos los continentes, son el eje central del ceremonial religioso en que se hallan. Ellos son, con variadas motivaciones, las representaciones de los seres divinos que moran en la tierra (o descienden del cielo, de los lagos sagrados, del mundo inferior,) y para la celebración de la ceremonia sus portadores, en varios de dichos casos, viven unos días o semanas de aislamiento y preparación previa con el objetivo de imbuirse en el hecho de que ellos van a ser los instrumentos de dichos seres divinos que, a través de sus danzas rituales, les harán presentes durante un corto periodo de tiempo entre los mortales, a través de la imagen que los representa, como así sucede en todos los casos de los ejemplos arriba citados y que pueden ampliarse mucho más con casos como las figuras D'mba de las tribus Sussu (actual Guinea Conakry y ya documentadas en el siglo XVI), los muñecos sagrados (masculinos o femeninos) de muchos templos hindúes, determinados cabezudos de Papua - Nueva Guinea, Vanuatu o bastantes de las figuras Gelede (emparentadas casi siempre con ceremonias vudú o descendientes de ellas) que se extienden por Benin, Togo y otros países limítrofes del continente africano, etcétera.

Un referente importante sobre la antigüedad de muchas de estas figuras africanas lo podemos hallar en el relato del portugués Manuel Alvares, fechado en el año 1615 en el cual, al parecer, describe ya a la citada figura D'mba (conocida también en algunas zonas con el nombre de Nimba), una figura en la que claramente se evidencia la relación feminidad - maternidad - fecundidad; el ser femenino que representa, con los pechos caídos, como símbolo de haber dado a luz y amamantado, como símbolo de haber fecundado, se describe por muy amplias zonas del golfo de Guinea, sola o en interrelación con otras figuras, de las cuales un ejemplo importante es la figura del Kakilambe (conocida también como "a-Mantsho-no-Pon", de la región de Kobe), un espíritu protector de las entidades malvadas, que aparece cada siete años y transmite sus mensajes a través del sacerdote - hechicero. Emergiendo de la selva, dicha figura puede llegar a alcanzar fácilmente los cinco metros de altura.

La presencia de figuras gigantes o de "grandes figuras" en entornos religiosos es obvia y su representación es razonable que sea "gigante", puesto que ningún ser mortal encontraría racional que su dios, su ser supremo (o su opuesto ser maléfico) se representara con unas dimensiones de altura igual o inferior a la suya. Su magnificencia ayuda a personificar los anhelos, y también los temores, entre los presentes.

En el contexto del Corpus Christi, sólo como referencia y relativa al momento actual, son ya muy escasas las participaciones de los gigantes dentro de la misma, fuera de las ya de por sí reducidas en España. Anotamos, por ejemplo, algunas localidades de México y poca cosa más, salvo olvido, en algunos de los casos reducido a la presencia de tan sólo cabezudos de algunos gremios; sí son frecuentes, sin embargo de forma muy significativa, referido a América, en otras ceremonias religiosas, no siempre necesariamente

"Muñecas sagradas" de
una procesión
Isla de Bali (Indonesia)
Fotografía coloreada,
1918



patronales, relacionadas con festividades locales muy enraizadas, lo que nos mueve a suponer que quizás la prohibición de su presencia en la procesión del Corpus motivó, como ya se halla documentado en otros lugares “del reino de España”, su traslado a estas “celebraciones menores”, ya sea de forma inmediata o posterior al tiempo que conllevaba su desaparición de importantes lugares donde los gigantes eran pieza antigua y notable de las mismas, como es el caso, por ejemplo, de Sevilla, Ciudad de México o Cuzco (Perú) donde no fueron reubicados en otras celebraciones y, a pesar de ello, es de destacar el recuerdo entre los indígenas americanos del simbolismo de imposición y dominación que representaban dichas figuras como elemento traído por los invasores para su ostentación, lo cual queda reflejado de manera sublime en la argumentación y celebración de la “Jata Danza Danzanti” (o simplemente Danzante) que se desarrolla en Achacachi (Canton de Peñas - Bolivia).

2. GIGANTES EN AMÉRICA

Puesto que nos hallamos reflexionando sobre el continente americano, es de destacar que, con toda seguridad, no fue la llegada de los europeos la que motivó el desfile de gigantes y variadas fórmulas de cabezudos por aquel continente. Existen referencias muy antiguas y contextualmente diferentes de la “formula europea” en la región de Saraguro (Ecuador) y las antes citadas figuras Shalako así como en otras tribus indias norteamericanas (Navajos, Creek, ...). Además, una visita, por ejemplo, al Museo del Oro de San José (Costa Rica) permite conocer la gran presencia de máscaras y cabezudos entre los

pobladores del continente antes de los europeos, por lo que no es descartable que un análisis detallado de ciertas representaciones, algunas grabadas en piedras, nos permita identificar otras figuras prehispánicas emparentadas con los gigantes y máxime cuando ya en el Popol Vhu existen claras referencias a “altas figuras” en forma de zancudos.

Pero no sólo los europeos aportamos este elemento cultural a América; la llegada masiva de esclavos procedentes de capturas efectuadas en África, una de las más ricas zonas gigantero -religiosas del mundo, llevaron consigo la incorporación, en el mestizaje, de sus propios elementos culturales y religiosos. Como ejemplo citemos que es sabida la presencia del Vudú de dichos ancestros así como otras manifestaciones sincréticas, en las que participan en ocasiones figuras gigantes en el continente africano, especialmente entre las tribus ubicadas en el golfo de Guinea, la zona más castigada el apresamiento de personas como esclavos y, posiblemente, de allí provenga la presencia original de los “bonecos gigantes” en la región de Pernambuco (Brasil) y otros lugares del continente e islas, en especial de la región caribeña, opinión que sólo se basa en su diferenciabilidad con respecto a otras manifestaciones similares alejada del contexto, en el caso de Brasil, de los gigantones portugueses que deberían ser sus predecesores naturales.

Sin embargo debe reconocerse que los espacios vacíos existentes entre generaciones de gigantes en un mismo entorno ya de por sí provocan saltos evolutivos importantes y muy diferenciados respecto a sus antecesores locales, los cuales se constatan con intensidad al comparar estas figuras con otras relativamente cercanas que deberían ser sus referentes similares; este caso sucede de forma ejemplarizante entre muchos de los países centroamericanos donde casi todos ellos poseen estas figuras, viendo como en una escasa distancia y con una raíz común (en las figuras actuales), derivada de la presencia hispana, existen notables diferencias. Un ejemplo muy definidor de dichos saltos evolutivos lo tenemos en las actuales mascaradas costarricenses y su clara diferenciación respecto a sus vecinos nicaragüenses, la explicación la hallamos en el hecho de que tras siglos de no haber referencias giganteras en Costa Rica, fueron halladas en una Catedral las cabezas de unos gigantes de procedencia española. Sin otras referencias orales o documentales anteriores era lógico que el resto de la figura pudiera llegar a ser reestructurada (meritoriamente) de forma “adecuada”, pero claramente no coincidente (y en mucho) con respecto a las de sus vecinos de Nicaragua, que sí presentan notables referentes hispanos.

Y es precisamente en Nicaragua, siendo su gran foco central la ciudad de León, donde se produce un fenómeno escénico que, a falta de muchos eslabones perdidos, nos retrotraería de forma casual a la posible relación de estas figuras con el teatro de calle, los juglares y otro tipo de representaciones, y su presencia en la época colonial: El ceremonial para conseguir ver bailar la gigantona y el

“enano cabezón” (no existe el gigante y esta pareja es prácticamente inseparable) es aportar una compensación económica. Un personaje con la cara cubierta desarrolla unos versos a los que sigue, al ritmo de uno o dos tambores, un baile de las citadas figuras, y así hasta tres veces, con lo que concluye la actuación. El hecho de la cara cubierta por parte del versificador procede de la época en que las estrofas podían ser críticas con el poder y así, cubriéndose la cara, evitaban represalias contra ellos o sus familias. Debemos decir que la gigantona (construidas todas ellas aún hasta hace pocos en una talla de madera maciza) representa a la mujer española del pasado colonial, y el enano cabezón al pobre indígena subyugado. Es un momento memorable, y poco visto en público, cuando el enano cabezón se tiende en el suelo y la gigantona se coloca y baila encima de él, en recuerdo a determinadas actividades sexuales, y como clara reivindicación de que los indígenas acabaron “jodiendo” a los invasores.

3. EL PASADO NOS LLAMA A LA PUERTA

También se ha reflexionado en bastantes ocasiones sobre cual era la procedencia de las personas que llevaron la tradición desde España a América, y es obvio señalar que la gran mayoría de los expedicionarios procedían de las regiones del sur del Mediterráneo (Andalucía, Extremadura, Castilla) y Canarias, lugares donde, en aquellos momentos la presencia de los gigantes “religiosos” era muy importante debido a que la fiesta del Corpus se hallaba en pleno auge y expansión por todo el orbe cristiano. Curioso es señalar, y ello puede ser muy localmente significativo, que en Perú, por lo menos desde el siglo XVII, y aun en la actualidad, los gigantes son conocidos como “papahuevos” (antes también como “papahuevos parlampantes”) una terminología definitoria que sólo es usada hoy en día en las Islas Canarias.

Otra muestra destacable que mueve a meditar es la ingente presencia de estas figuras en Filipinas, documentadas ampliamente como descendientes directos de los gigantes hispanos (lo cual también se aprecia en su diseño y estructura), tanto es así que casi todos ellos “aún mueven la cabeza a izquierda y derecha, como lo hacen los gigantes españoles”, con lo que en aquel país se hace referencia obvia a un hecho, al parecer común entre los gigantes españoles llevados allí siglos atrás, que ya ha desaparecido en la península (y no se halla documentado, que nosotros sepamos, ningún caso al respecto), pero que si reflexionamos sobre ello puede llegar a parecernos muy natural y lógico; tanto es así que actualmente, como referente evolutivo, y sin que poseyeran informaciones sobre ello, las últimas construcciones de gigantes (o cabezudos, en su denominación local) que participan en el Carnaval de Montevideo (Uruguay) están ya adoptando de manera espontánea diferentes formas de movilidad que, retrotrayéndonos a nuestro pasado lejano, sería interesante re-

cuperar en nuestro país y las cuales nos recuerda anotaciones sobre partes móviles, siglos atrás, en muchas de las documentaciones conocidas referidas a Tarascas, por lo cual, a pesar de la falta de dichos referentes, parece ser muy natural que también esta movilidad la tuvieran los gigantes. En este sentido debe retenerse que dicho elemento aporta un aspecto de expresividad a las figuras, que nos indica que cabe buscar algunos de sus posibles orígenes (en determinados lugares) dentro de representaciones teatrales, como ya se referencia en la época romana.

Sin embargo las afirmaciones generalistas no sirven y debe reconocerse que, sea cual fuere su situación antes de su presencia en la procesión del Corpus, dicha aportación ayudó, y mucho, a difundir dichas figuras por todo el continente europeo, y posteriormente por todo el continente americano, facilitando su inclusión en celebraciones de lugares donde no existía una tradición gigantera previa, bajo cualquier fórmula de celebración.

En otro salto narrativo debemos referirnos a los gigantes “de maza”, cuyas cabezas ya se hallan dibujadas en algunos mosaicos romanos y que enlazan con sus parientes los “úteres de maza” o “marottes”, es decir, como su nombre indica, una cabeza de madera tallada sujeta con una mano y una tela que recubre a su portador. Esa figura, dotada de una gran movilidad, daba altura, giros y expresividad a la figura integrándola en la representación, teatral o religiosa, en que participaba. En un proceso evolutivo posterior estas representaciones (en algunas zonas de la India y determinadas tribus africanas, de las cuales es un magnífico ejemplo las figuras participantes en la ceremonia denominada Sörsörne) se ven dotadas de una vara que la sujeta y permite elevar aun más la cabeza. También en este caso hemos visto ejemplos de unos cinco metros de alto que modifican su elevación en función del movimiento, hacia arriba o hacia abajo, de la vara portadora.

Otro aspecto de dichas figuras, que entronca, pero en una vertiente distinta, con aspectos religiosos antes apuntados, es que el conocimiento de su uso y manipulación puede alcanzar un carácter de iniciático como es el caso de los gigantes - marottes pertenecientes a la sociedad secreta kiébé-kiébé en la región del actual Congo.

4. ¿CÓMO ES UN GIGANTE ?

Esta consideración de gigantes aplicado a dichas figuras puede sorprender a cualquiera que sólo conozca el contexto europeo de los mismos, sin embargo debemos apresurarnos a manifestar que es necesario cambiar los puntos de vista. Elementos tan habituales como el caballete, que los mantienen en pie, son realmente infrecuentes fuera de Europa; estructuras constructivas a base de “paper mache” o la más moderna fibra de vidrio, chocan contra las tallas de madera africanas, asiáticas o de Oceanía, donde hasta es posible encontrar cabezudos contruidos en tela de araña forrada con barro,

Pantalla de los Gigantes del Mundo, con imágenes del archivo fotográfico de Círculo Internacional de Amigos de los Gigantes (CIAG), en la exposición *La danza de los diferentes*.

Fotografía:

Domingo Moreno



o hojas. Figuras como la de Papua - Nueva Guinea destinada a fertilizar los árboles pueden plantear dudas a los más puristas, pero si dicha figura la hubiéramos reproducido con una tela que recubriera su parte inferior, entonces sería aceptada. Sobrarían los comentarios.

Volviendo a su diseño estructural, nosotros recalcamos la importancia de conocer la riqueza y diversidad de los gigantes en el continente africano: Figuras construidas por entero partiendo de un tronco de madera, tallas de madera maciza portadas sobre los hombros, cuerpos que sólo son un frontal, los antes apuntados descendientes de las “marottes”, formas compuestas exclusivamente de paja, fórmulas elementales que sólo son un tronco de madera encima del portador con una talla en la parte superior, etcétera. Ello unido a la simple cobertura a base de hojas a la antedicha paja, configuran unas estructuras que su sólo contemplación dejan bien a la vista que no han prácticamente evolucionado en siglos puesto que se construyen con los elementos más a mano de los poblados, con algunas incorporaciones modernas en forma de telas de colores, habitualmente negras en los ceremoniales sacros y de colores vivos en las ceremonias lúdico-festivas. Sin duda que en ellos podríamos hallar referentes, lógicos, a algunas de las primitivas formas que poblaron muy antiguamente varias de las zonas del continente europeo. En este sentido apuntar las formas rudimentarias que son coincidentes en lugares como Rumania, la República Checa, Suiza o algunas zonas de Francia y que se basan en una cabeza, normalmente de formas picudas, sujeta de maneras diversas, pero simples y partiendo de un palo, y recubriendo el cuerpo con telas.

Esta diversidad de estructuras también establece distintas formas de portarlos, a diferencia de los europeos (que ya de por sí difieren si son uno, dos o hasta veinticinco personas llevándolo al

mismo tiempo: La forma de un palo sujeto con las dos manos, las cestas de mimbre que se mantienen con la cabeza y las manos apoyadas en los bordes, generalmente situados a la altura de los codos como máximo, algunos que precisan la ayuda externa en momentos determinados mediante parihuelas, los gigantes con una estructura de mochila, y, así, un largo, rico y diverso etcétera.

5. LOS GIGANTES Y LA FIESTA

En la vertiente festiva debemos apuntar su presencia en manifestaciones de índole diversa, comenzando por las festividades locales, que cubren todo el orbe, desde Taiwan hasta Rusia y desde Tailandia hasta cualquier lugar de nuestro país, pasando por Zambia o Ecuador, a las que cabe añadir celebraciones de todo tipo, desde las conmemoraciones de fin de año (y también las de año nuevo), rituales de boda, o petitorios de mano, homenajes a personajes fallecidos, la llegada de la primavera, etc. Se trata de una nueva y rica vertiente a investigar y que cuenta con algunos actos de una antigüedad notable.

Y nos queda el aspecto puramente festivo, que no el más moderno, puesto que en el continente europeo ya existen referencias que se solapan con las primeras indicaciones de su presencia en el Corpus. Reseñamos su importante presencia en muchos lugares de América, desde Brasil a Venezuela, desde Uruguay a la República Dominicana, o Asia (Tailandia, Filipinas, la India, etc), en especial como participantes en las fiestas del Carnaval, una celebración del pueblo, con la que, sintomáticamente, vuelven a sus orígenes y que en casos como en el de Olinda, cuando los “bonecos gigantes” desfilan acompañados de la música del maracatú y toda su coreografía específica, nos recuerdan claramente las antes citadas ceremonias vudú y todo su entorno.

6. DIVERSIDAD

Es igualmente importante la riqueza en la diversidad de elementos musicales que acompañan a los gigantes a lo largo de sus desfiles o ceremoniales; en España estamos acostumbrados a la “gralla”, la dulzaina, el xistu o la gaita. Pero estos instrumentos no existen en otros lugares, o no son aplicados a este tipo de manifestaciones, y los acompañamientos se enriquecen con completas bandas de música, charangas, o su variante las cimarronas en Costa Rica, timbales, marimbas, instrumentos de viento (magnífico el “frevó” del Carnaval de Olinda, en contraposición al antes citado “maracatú”) y así un largo etcétera que nos muestra desde elementos que no han evolucionado a lo largo de varios siglos, como en el caso de los tambores en las tribus africanas, tallados en madera, o determinados lugares de México donde los gigantes “de estilo español” aún van

Gigantes africanos en la exposición *La danza de los diferentes*.

Gigante de la región de Isoko-Oma (Nigeria).
Gigante D'mba de las tribus Sussu (Guinea Conakry).

Colección CIAG.

Fotografía:

Domingo Moreno



acompañados por un elemento rudimentario parecido a un pito y una especie de tamboril, hasta la incorporación de nuevas instrumentaciones, no siempre autóctonas, que magnifican la fiesta y aportan una nueva visión, y acaso un camino de futura, del espectáculo.

Esta misma valoración debe aplicarse a las coreografías de las figuras. Los esfuerzos por parte de los grupos en aplicar un ritmo y una coreografía que los defina parten, de manera encomiable, con frecuencia de músicas propias de su lugar o región, aunque éstas no tuvieran inicialmente relación con los gigantes. También la aplicación de danzas identificativas, unas más solemnes, otras más festivas es un elemento que está siendo aplicado por muchas comparsas, sin embargo estos elementos, salvo remarcables excepciones en algunos lugares de Europa, deben clasificarse como “modernos”.

Nuestros conocimientos de este apartado fuera de Europa y América no son lo suficientemente profundos aún como para emitir datos sobre este tema, en especial en los muchos rituales religiosos existentes en los otros continentes, por lo que deberemos aparcarlo para un futuro.

7. MOVIMIENTOS MIGRATORIOS

Comenzamos a acabar, y lo primero que debemos reseñar es la artificialidad en la presencia de los gigantes dentro de la celebración del Corpus Christi, desarraigados de su origen popular, lo que hace que su identidad pase por atribuciones distintas según el lugar donde desfilen; desde las razas o continentes conocidos del mundo hasta los hijos de Noé, con lo que carecen de una significa-

ción común que justifique su presencia en la misma, salvo el que con ella satisfacían a los concurrentes.

Como ya se ha apuntado, sin duda debe agradecerse a la religión católica, a través de esta fiesta, la extensión de los gigantes hacia zonas donde no existía esta tradición entre el pueblo; al igual que lo hizo la religión hindú con sus “muñecas sagradas” (y sus variantes) por todo los templos del sudeste del continente asiático.

Sin embargo, el crecimiento de nuevas confesiones (el Islam en Asia y África, o el protestantismo en Europa y América), mas la “prohibición en todos los lugares del reino de España” y la “modernización” de algunas sociedades primitivas, colaboraron a la desaparición de éstos en muchos lugares donde eran antiguos e importantes elementos referenciados.

8. UNAS CONCLUSIONES DISTINTAS

Por último reflejar que es muy cuestionable aplicar la afirmación de que su nacimiento entronca con la creencia en los gigantes “humanos”, es demasiado extensa y diversa la presencia y significación de estas figuras como para imaginar que ni uno sólo de sus referentes se pueda relacionar con esta mitología, otra cosa es si dicha creencia se refiere a los “dioses gigantes” ampliamente descritos en buena parte de las civilizaciones y a los cuales hacen referencia específica muchas de estas figuras.

Concluimos, ha sido una aportación deliberada y necesariamente generalista, sólo unas pinceladas aquí y allá para que despierte el interés del lector en un mayor conocimiento del, repetimos, más extendido fenómeno de la cultura popular y tradicional existente en el mundo.

Ha sido una aproximación que, básicamente, nos haga reflexionar sobre el hecho de que nuestros gigantes, tal y como los conocemos en España y la Europa occidental, son una forma minoritaria. Su entorno social, cultural o religioso, su estructura constructiva, sus músicas y los instrumentos que les acompañan así como sus bailes son fórmulas completamente distintas a las otras muchas existentes en el mundo.



Diseño de fachada antigua de Cinematografo para una de las salas de la exposición *La Danza de los diferentes* realizada por el pintor Ignacio Fortún.

GRAFO

ENTRADA



LA PERSISTENCIA DE LOS UNIVERSOS FANTÁSTICOS

Roberto Sánchez.

Aunque de un modo poco consciente, una buena parte de nuestra existencia la compartimos con seres extraordinarios, deformes, legendarios, terroríficos o salvíficos, poco importa. Cumplen una importante misión simbólica que nos permite subsistir psicológicamente ante las trampas, trucos y sorpresas que el complejo devenir nos propone. Los dragones, las serpientes, las gárgolas, los ángeles, el hombre del saco, los animales gigantes, los duendes y semidioses, siempre estuvieron con nosotros y los chamanes, los artistas y los sacerdotes, los interpretaron, los representaron y sirvieron de intermediarios para acercarnos a ellos, para reconocerlos, para comunicarnos y pactar los caminos menos arriesgados. Medio en broma, medio en serio, siempre me gusta decir que los primeros cineastas fueron los artífices de las decoraciones de las cuevas de Altamira. Hombres y animales representados con fruición, con lo mejor de las técnicas “pictóricas” de la época para transmitirnos un tiempo de caza, de enfrentamiento ritual contra la naturaleza mítica. Esos animales parecen más verosímiles, más reales que los propios humanos, pero también más imponentes, enormes y muy poderosos.

El desarrollo de las técnicas fotográficas durante el siglo XIX, permitió que en muy poco tiempo (en unos veinte años), el cine se convirtiera en el más adecuado medio para la representación de lo legendario, de las ensoñaciones fantásticas y de la realidad que atesoran. Y no es una contradicción. Georges Méliès ya lo sabía, trasgos, duendes, magos, las bestias más quiméricas, y los habitantes de la Luna, serían forjados en un crisol de verosimilitud, se moverían como los personajes “reales”, terminarían por hablar y tener brillantes colores. Es más, algunos de los as-

Nosferatu
De Murnau, 1921-1922



pectos de la realidad, en comparación, terminarían por parecer en la pantalla de las salas oscuras, meras ensoñaciones poco creíbles. Los cuentos populares, recogiendo en muchos casos viejos relatos orales de las más diversas tradiciones, relatan las apariciones de fantasmas o seres de mundos desconocidos, los viajes a través del tiempo, las metamorfosis, los animales fabulosos, los poderes extraordinarios, los hechos simultáneos en mundos paralelos, o la inmortalidad. El caldo de cultivo de la fantasía llevaba siglos esperando su materialización audiovisual.

El teatro, la ópera, la linterna mágica y otros sistemas precinematográficos lo intentaron, pero en nada podían competir con las alargadas sombras en movimiento del no muerto que nos muestra Murnau en su *Nosferatu* (1922). Todavía hoy, desarrollados los más sofisticados trucajes digitales, la luz expresiva y modeladora de la cámara de Fritz Arno Wagner, nos hace temblar y temer ante los movimientos deslizantes del peculiar Drácula/Conde Orlok (Max Schreck) que nos propone el genial cineasta alemán. Después, el personaje histórico del conde Valaco, llamado Vlad Draculea, terminaría siendo un mito persistente que enlaza con viejas tradiciones que ponen en contacto la persistencia de la todopoderosa naturaleza (todas esas tradiciones y cuentos sobre hombres lobos, mujeres pantera, etc.), sobreviviendo a las cortapisas y censuras del cristianismo, incluso en la vieja y varias veces arrasada Europa. Vida eterna para Dracul/El dragón/el Diablo. El cine utilizó los géneros (en este caso el llamado de Terror) para consolidar arquetipos de éxito garantizado. Ahora todos ven a los “Dráculas” cinematográficos como imágenes reales de un mito, cientos de veces reinventado.

En esa línea llama la atención el filme de E. Elias Merighe, *La sombra del vampiro* (*Shadow of The Vampire*, 2000) que intenta reconstruir las circunstancias reales del rodaje de ese filme, poniendo en escena al propio Murnau (John Malkovich), a Fritz Arno Wagner (Cary Elwes) y defendiendo la curiosa idea de que Max Schreck (Willem Dafoe) era realmente un vampiro. Neorromanticismo salpicando a los planteamientos del cine de Terror del nuevo milenio, o milenarismo persistente. Curiosamente, los años finales e iniciales de los siglos (esa caprichosa insistencia en poner orden al tiempo caótico de las leyendas) son excelentes caldos de cultivo para que estas narraciones penetren por las abundantes grietas mal cicatrizadas del tiempo.

De la mano del norteamericano Tod Browning (dos veces insistió en visitar a Drácula en 1931, *Dracula*, y en 1935, *Mark of the Vampire*), nos daremos un inquietante paseo por un mundo repleto de monstruos reales. En 1932 se decide a realizar *La parada de los monstruos* (*Freaks*), y después de algunas *previews*, la película es terriblemente cercenada. Irving Thalberg, el magnate de la Metro, la considera demasiado audaz y le quita más de media hora de metraje. Y, ahora, no me queda más remedio que citar algunas brillantes reflexiones del crítico Ángel Fernandez Santos sobre el filme (ver "*La mirada encendida*" editado por Debate, recopilación de sus artículos a manos de Carlos F. Heredero):

"Freaks" invierte la metáfora del terror: destierra el maquillaje, bucea en el otro lado de "Frankenstein", apoteosis del maquillaje. La Criatura, lo monstruoso, deja de ser una exploración del poeta en la negrura de lo imaginario y se convierte en una pesadilla viva, existente, de la naturaleza. De ahí que el hombre acobardado baje los ojos ante el punzante espejo que Browning le pone enfrente y que el hombre libre se sienta reconfortado por esta generosa e impagable contribución del cine al conocimiento de un rasgo insoslayable del verdadero, no maquillado, rostro de nuestra especie"

El ser humano enfrentado directamente con lo deforme, monstruoso y diferente, pero al mismo tiempo alejándose de las claves fantásticas. La puesta en escena es de un naturalismo limpio, molesto, inocente, casi naïf. Nunca han presenciado un show tan real y tan humano como el que nos ofrecen esos quince actores naturales que nos propone el filme de Tod Browning. De hecho, sólo he tenido sensaciones comparables (siempre contradictorias) leyendo "*Más que humano*" ("*More Than Human*", 1953) la segunda novela del norteamericano Theodore Sturgeon, que desarrolla el tema en clave de ciencia ficción, mostrando y relatando el siguiente paso evolutivo de Homo Sapiens a Homo Gestáltico: monstruoso significa ahora, transformarse en un ser

El Golem, 1920
De Paul Wegener



colectivo, superior, más integrado con la madre naturaleza y por la tanto un paso más allá en la evolución.

El cine insistió en repasar, ilustrar y dar vida a todos los gigantes, tragos, enanos y elfos que han sido y serán. Me inquieta y embelesa por igual esa imagen infantil, torpona, terrorífica e inocente de la Criatura (Boris Karloff, fue el mejor) de *Frankenstein* (James Whale, 1931), ese gigante construido con retazos de cadáveres, pero que parece un enorme juguete pretecnológico, lleno de costurones y tan torpe como poderoso. Me inquieta igualmente la mirada llena de poesía que hace de esa Criatura, Víctor Erice (junto a Ángel Fernández Santos, responsable también con él, de la historia y el guión) en *El espíritu de la colmena* (1973), me inquieta y embelesa como Erice es capaz de captar la magia que tiene la mirada temerosa e inocente de una niña de siete años (Ana/Ana Torrent) y como pueden modificarse la realidad y la fantasía filtradas por ese punto de vista, el contexto, y me maravilla, de nuevo, como el cine puede congelar el tiempo y el espacio para transmitirnos esas sensaciones eternas. Esa Criatura no es una mera caricatura del ser humano, nació de la imaginación de Mary Shelley (su novela es de 1817) y fue reinterpretada en el cine por el también británico James Whale, utilizando con sabiduría las expresivas sombras expresionistas, tamizadas de un romanticismo literario (más del siglo XIX, que del cinematográfico XX) que supo desentrañar en un contrastado blanco y negro el neoyorquino director de fotografía (uno de los pioneros) Arthur Edson. Whale insistió en un personaje dispuesto a ser sacrificado una y otra vez por las hordas reaccionarias, populacheras e inquisitoriales, nunca dispuestas a escuchar-

le ni ha intentar entenderle. Había que quemar en la hoguera al diferente, ese engendro no nacido de mujer, sino de la injerencia humana en los intocables asuntos divinos. Algunos están siempre dispuestos a tomarse el nombre del dios (el que sea, según las culturas y las tradiciones diversas) en vano. Y Whale (junto a los guionistas William Hurlbut y John L. Balderston) insistieron, creando *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935). Elsa Lanchester, da vida a la nueva Criatura mujer y al mismo personaje de Mary Shelly, en una suerte oculta de “cajas chinas” donde la autora del relato tiene la misma apariencia que el monstruo femenino. Más sutil que la primera entrega, las dos le deben mucho a *Der Golem*, una interpretación de una vieja leyenda judía adaptada por el escritor Gustav Meyrink y de la que se enamora Paul Wegener, actor y director del cine alemán que lo incorpora físicamente y dirige en dos ocasiones. La primera versión es de 1915 y fue codirigida por Henrik Galeen, la segunda recrea la misma historia con todos los medios del cine expresionista alemán (Karl Freund y Guido Seeber fotografían la soberbia y espectacular escenografía que firmaron Hans Poelzig y Karl Richter) fue codirigida por Carl Boese: *Der Golem, wie er in Die Welt kam* (1920). Wegener es *Der Golem* y si recuerdan la última escena de la película en las que interactúa con unos niños, no les quedará otro remedio que conectarla estética y argumentalmente con algunas situaciones de los filmes de la Universal. Un ser, ahora de arcilla animada por secretos cabalísticos, que se mueve con la misma torpeza que la entrañable Criatura imaginada por Shelley y al que, Kenneth Branagh, puso los rasgos improbables de Robert De Niro en su versión de 1994, escrita, con intenciones de fidelidad a la obra literaria, por Steph Lady y Frank Darabont (uno de los mejores adaptadores de Stephen King, el cronista más reconocido del fantástico literario actual). La intención de ser fiel a una obra literaria, cuando se adapta al cine, siempre es un doble salto mortal. De hecho, salvo excepciones como el *Drácula* (1992) de Coppola, casi siempre han supuesto caídas a un vacío sin red de seguridad.

Cuánto se parecen los primeros robots de los filmes de ciencia ficción de los años cincuenta a esas míticas criaturas legendarias: El Golem o la Criatura del Doctor Frankenstein. En *Ultimatum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise, es un ser mecánico gigante, sin nombre, silencioso, enigmático, compacto y todopoderoso, el “chamán” extraterrestre que lo maneja con artes desconocidas se llama Klaatu (Michael Rennie), su apariencia es perfectamente humana, pero tiene el suficiente poder (reflejado en el aspecto del Golem-Robot) para obligar a los belicosos humanos a optar por la paz o a ser exterminados. En *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956) de Fred M. Wilcox se ha humanizado (no tanto en su aspecto que puede resultar incluso un poco ridículo, de monigote ferial) has-

ta el punto de tener su propio nombre (Robbie the Robot) y una personalidad propia. Aunque aprovechándose de una tecnología no terrestre, ha sido creado y es controlado por la mente de un “mago-científico” llamado Dr. Edward Morbius (Walter Pidgeon). Su aspecto naïf, casi de juguete infantil, tuvo tanto éxito que terminó por ser el personaje más recordado de *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, 1965-1968) una serie televisiva creada por Irwin Allen, uno de los más prolíficos especialistas en producciones de ciencia ficción de bajo presupuesto para cine y televisión. El concepto de Robot fue por primera vez acuñado en la obra de teatro “*R. U. R.*” (“*Robots Universales Rossum*”) del escritor checo Karel Capek, y tuvo sus propias leyes (aplicadas por la más moderna cibernética) elaboradas por Isaac Asimov. Sólo cinco filmes han afrontado con una cierta seriedad el inevitable paso de la toma de conciencia (y su consiguiente humanización) de estas máquinas, hechas a imagen y semejanza del hombre, otra vez dispuesto a saltarse las leyes planteadas por casi todas las religiones y que prohíben expresamente suplantarse los poderes de la creación. La que tiene una mayor carga mística (filosófica, dirían otros) y además supone una definitiva mayoría de edad para el género de la ciencia ficción es *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), en ella Hal 9000 es un computador con inteligencia artificial desarrollada en un proceso de aprendizaje semejante al del ser humano, tanto que termina por padecer una enfermedad mental propia y exclusiva de sus creadores: una profunda psicosis. Su aspecto, que poco o nada tiene que ver con un ser orgánico, es el de un gran ordenador que controla la misión desde sus gigantescos paneles y bancos de memoria de una nave (Discovery) enviada a la búsqueda de los dioses (bueno, esa es al menos una de las posibles interpretaciones que proponen sus creadores Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke). En *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott y sus guionistas Hampton Fancher y David Webb Peoples, por un lado se aprovechan de toda la imaginería visual de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, y partiendo de la inquietante novela “*Sueñan los andróides con ovejas eléctricas*” (“*Do Androids Dream of Electric Sheep?*”) de Philip K. Dick, transforman los juegos realidad-irrealidad de uno de los más alucinógenos creadores de fábulas fantacientíficas, en un relato de la rebelión del nuevo hombre (andróides de aspecto perfectamente humano que se levantan en armas como los esclavos liderados por Espartaco, en la antigüedad). Estas máquinas orgánicas que sienten y actúan como humanos, ¿tienen derecho a reclamar su sitio junto al hombre-dios-creador? A eso intentó responder el maestro Isaac Asimov en una larga serie de relatos y novelas sobre robots iniciada por “*Yo robot*” (1950), pero que poca o nula fortuna tuvieron en sus adaptaciones al cine. Hubo que esperar a *El hombre bicentenario* (*Bicentennial Man*, 1999) de Chris Columbus, con Robin Williams

(Andrew Martin, el robot), para encontrar una interpretación correcta de las ideas del prolífico inventor de las tres leyes de la robótica y de la psichistoria. En ella, el robot aspira y termina por conseguir todas las cualidades del ser humano, incluso la más definitiva: la muerte. El Golem mecánico, creado por los chamanes-científicos es un semidiós inmortal, pero para convertirse en humano verdadero tiene que someterse a los ritmos iniciáticos indicados por la misma naturaleza: nacimiento, vida y muerte. Aprendan la lección. Y el hombre en su orgullo creó a la máquina inmortal, al hijo perfecto deseado, que nunca sería marcado por la enfermedad, y lo hizo a su imagen y semejanza, y le sobrevivió como único ejemplo de la ¿sabiduría? de la especie. Estas ideas son recogidas de nuevo por Steven Spielberg en *Inteligencia artificial (Artificial Intelligence: AI, 2001)*, adaptando un cuento de Brian Aldiss (“*Supertoys Last All Summer Long*”), que rescribieron para la pantalla Ian Watson y el mismo Spielberg, y por el que siempre estuvo interesado el maestro Kubrick. Una vez más, advertencia de tipo apocalíptico: ten cuidado con lo que desees, puede hacerse realidad. Los arrebatos son así, y pueden convertirse en pesadillas. Algo así plantearon los hermanos Larry y Andy Wachowski en su serie sobre el predominio de la máquina y la historia de un Neo-Mesías que nos redimirá, en un futuro de rasgos “orwellianos”, y que quizás no esté en un lejano porvenir, sino con todos nosotros, y ya. Como ocurre con Quentin Tarantino, los Wachowski introducen en *Matrix* (tres entregas entre 1999 y 2003, además de *Animatrix* que desarrolla los conceptos en un serie de historias de animación dirigidas por Peter Chung, Andy Jones, Yoshiaki Kawajiri, Takeshi Koike, Mahiro Maeda, Kôji Morimoto y Shinichiro Watanabe), además de una apabullante tecnología informática, necesaria y consecuente con lo que se está contando, un gusto por contenidos y formas que nos vienen del Lejano Oriente. El modo de plantear los relatos audiovisuales en los poderosos entramados de la industria del ocio en Japón y Hong-Kong venía impresionando, desde los años ochenta, a muchos jóvenes creadores norteamericanos y europeos. Las series japonesas de animé, pensadas para el consumo masivo en televisión, con técnicas de animación más económicas y eficientes que las desarrolla por Disney, inundaron el mercado mundial. La representación de lo monstruoso, de lo diferente, de animales fabulosos, los gigantes y enanos, está contagiada por el criterio oriental (sobre todo japonés). Lo curioso es que, aunque sus puntos de partida son semejantes y sus orígenes están también en las viejas leyendas, difieren quizá por la influencia de sus puntos de vista religiosos (budismo, shintoísmo, confucionismo, etc...). Esas prácticas religiosas han pretendido alejarse menos de los mitos primigenios relacionados con las religiones primordiales (animismo, totemismo, etc...). Para muchos pueblos orientales, aunque la naturaleza sea vulnerada y

Digimon:
Digital Monster
Serie de Televisión



atacada directamente y hasta con saña, como en el Japón actual, hay un respeto y un temor reverencial hacia las “divinidades” naturales, que han sido, y son representadas, como entidades míticas (no sólo son dragones y serpientes multicolores participando en las celebraciones callejeras). Las metamorfosis y los seres híbridos son los protagonistas de eternas series de animés televisivos como *Pokemón* (*Poketto monsutâ*, desde 1997) y *Digimón* (*Digimon: Di sters*, desde 1999), en la que la fusión con el universo digital (tipo *Matrix*) es evidente y machacona. Todos ellos tienen versiones para la pantalla grande y, como juegos, para todos los formatos y consolas de consumo individualizado. Han estado y estarán poblando la imaginación de todos los niños del planeta en un proceso de colonización de tales dimensiones que ha terminado por sustituir casi por completo los modelos que inspiraron todos nuestros monstruos más íntimos, incluidos nuestros gigantes y cabezudos, a los que podemos enfrentarnos directamente en fechas preestablecidas por la tradición. Ritos iniciáticos colectivos que se dejan de lado por actividades casi onánsticas frente a la pantalla del ordenador o de la videoconsola.

Con todo, desde Japón también han llegado obras que son capaces de trascender el espíritu simplista de algunas de esas series infantiles, aportando una iconografía de una gran riqueza formal. Es el caso de toda la obra de Hayao Miyazaki, pero especialmente de *La princesa Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) en la que, en un contexto histórico próximo a lo que sería el final de la Edad Media Europea, se produce un enfrentamiento directo entre una incipiente tecnología capaz de romper los ritmos naturales (la aniquilación de un inmenso bosque que simboliza en

sí mismo el necesario equilibrio ecológico) y la lucha de los espíritus-dioses del bosque (Monos, lobos o Jabalíes gigantes de aspecto mítico, como Totems defensores) por evitar su aniquilación.

Además hay unas cuantas historias que han trascendido los límites de la serie cinematográfica o televisiva. Por ejemplo *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), dirigida por Moto Sakakibara y Hironobu Sakaguchi el creador de este universo apocalíptico, que consta de un videojuego con al menos trece entregas y otro largometraje (*Final Fantasy VII: Advent Children* de Tetsuya Nomura y Takeshi Nozue en 2005, directamente inspirado en una de las entregas del juego). Esa primera adaptación al cine supuso un esfuerzo tecnológico impresionante, siendo la primera en utilizar la digitalización de todos los actores, situaciones y escenarios. En realidad, la primera película que recrea de manera realista personajes de apariencia humana mediante técnicas informáticas. Humanos enfrentados a monstruos extraterrestres multiformes que son, a su vez, muertos vivientes, fantasmas que no solo te pueden matar físicamente sino poseer tu alma. Y por citar dos más, la reutilización de los muertos vivientes en una trama futurista de “*Resident Evil*”, con trece entregas en el juego (incluyendo variantes, como precuelas y *spin-offs*) y tres largometrajes de muy dudosa calidad (la primera fue en el 2002 y la última en el 2007); y “*Silent Hill*”, con nueve entregas como juego (incluyen de nuevo desarrollos como precuelas y secuelas) y un magnífico largometraje del mismo título, dirigido por el francés Christopher Gans y escrito por el canadiense Roger Avary, que ha supuesto la primera aportación seria al género de terror desde un videojuego, que a su vez manipulaba distintas aportaciones de la literatura y el cine fantástico recientes. Es su escenografía y su puesta en escena las que nos permiten viajar a un universo propio y tangible pero con la apabullante lógica de los peores sueños.

Las ideas de lo fantástico persisten, sobreviven metamorfoseadas y recreadas por la mirada del neozelandés Peter Jackson en su trilogía *El señor de los anillos* (2001, 2002 y 2003), al que yo creo que J. R. R. Tolkien hubiera dado el visto bueno por dar vida a sus Elfos, Hobbits (muy cabezones ellos), Enanos, Orcos y demás criaturas; o por la del mejicano Guillermo del Toro que nos hizo contemplar desde el mundo azaroso de las hadas, el intrincado y mucho más terrible mundo real de los hombres en guerra fratricida de *El laberinto del fauno* (2006) y que insiste en crear, cual nuevo chamán, personajes que venerar o de los que habrá que salir huyendo despavoridos como en las dos entregas a ese chico llegado desde el infierno del comic, llamado “*Hellboy*” (en 2004 y 2008).

Y no sería justo terminar este muestrario de fenómenos “extraños” sin recordar las impecables y misteriosas trayectorias de dos peculiares seres nacidos en suelo norteamericano. David

Lynch (en Missoula, Montana) nos has propuesto un universo surrealista, extraño y poblado por insólitos seres. Desde la más inquietante pesadilla en *Eraserhead* (1977) o desde el reencuentro con John Merrick (John Hurt), auténtico hombre elefante, cuya azarosa existencia nos relata (con sinceros homenajes a *Freaks* y a *Nosferatu*) en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980). Y Tim Burton (en Burbank, California) empeñado en hacernos retornar a nuestras pesadillas infantiles. Pocos como él, para obligarnos a mirar con ternura y respeto a los diferentes. Sentidos homenajes a las figuras eternas del fantástico desde sus cortometrajes (*Vincent* de 1982 o *Frankenweenie* de 1984) y largometrajes (*Eduardo Manostijeras* de 1990), ejercicios memorables en los que se resucita a Bela Lugosi y a uno de los peores y más entrañables directores del género cutre-fantástico que lleva el mismo nombre que su filme *Ed Wood* (1994). Nadie debería dejar de ver su película *Big Fish* (2003), en la que adaptando la novela homónima de Daniel Wallace, reivindica la necesidad que los humanos tenemos de la fabulación, del cuento como herramienta para sentirnos realmente humanos.

En el momento que el hombre se irguió sobre sus dos piernas empezó a soñar un mundo diferente, a narrarlo y a reinventárselo cada día. Recuerden la lección: no somos nadie sin la persistencia de los universos imaginados, pero tan reales, como lo son la esperanza y el deseo de la utopía.



“(…) había concierto hecho de traer aquella noche a la sala uno de los gigantes que sacan en Zaragoza el día del Corpus en la procesión, que son de más de tres varas de alto; y con serlo tanto, con cierta invención los trae un hombre solo sobre los hombros. Pues estando la gente, como he dicho, en la sala, en recibiendo el recado de don Carlos, el secretario entró con el gigante por un cabo della, que de propósito estaba ya sin luz, junto al techo, una ventana pequeña a modo de claraboya, que venía a dar en la cabeza del mismo gigante (…)”



A. Fernández de Avellaneda
El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha
Cap. 12. (1614)

“La condición de la forma que se ha de executar, la tarasca. La figura principal de la dicha tarasca a de tener dos caras. La una a de ser hermosa y la otra horrenda. Esta figura a de tener movimiento del brazo abanicandose. Y la otra cara vn demonio que le salga del cuerpo toda vnida. La dicha figura a de bolver enseñando una bes la cara hermosa y la otra orrenda. Vn galan que la esté galanteando con movimiento de la mano asiéndola (sic: haciéndola)cortesía. Y un negrilla que toca la sambomba con un movimiento de la mano. Y otro mono que esté por detrás asiendo(sic: haciendo) hestos (sic: gestos). La Sierpe ha de tener alas, con movimiento de abrir y serrar. Todo esto bestido al natural. Con sus cascaveles y campanillas.”



Leonardo Alegre
Descripción del diseño de la tarasca del Corpus de Madrid,
1686.

En el expediente de dicho año
del Archivo General de la Villa de Madrid



“Los gigantes [...] A estos los conocí de niño, les traté, les admiré, les vi, olí y toque; sí, les toque también, ¡vaya si les toqué! Eran los míos.

Llegaban lo menos hasta el segundo piso, iban serios y graves; ni se dignaban mirar a los chiquillos que les precedíamos. [...] ¡Qué bailes sus bailes, con qué gravedad danzaban, sin que siquiera se les viera los pies! Pero no, no; que yo se los vi, yo mismo, unos piececitos enanos, chiquirriticos. ¡Qué desencanto!”

Miguel de Unamuno
En El Norte, de Bilbao, 1887.

“¡Gargantúa! Algo grande, grandísimo, pero vagoroso e informe, perdido en la neblina de mis tiempos míticos, de aquella edad del Bilbao legendario, que corre apacible hasta mi nacimiento. ¡Gargantua! De él hablábamos los niños como los sabios hoy de Asurbanipal, Amenofis, Moisés o el Ursus spelaeus, porque éramos chicos, al fin del siglo XIX, mamadores del espíritu crítico, y sabíamos, de muy buena tinta, que no era Gargantúa más que un grandísimo pedazo de Cartón”.

Miguel de Unamuno
En El Norte, de Bilbao, 1887



“¿Y el enano? ¡ Qué fiero nos arremetía! Pero observé (yo siempre he sido observador) que era el enano razonable, y que, como el toro, no azuzándole, se pasaba de largo. Le esperaba yo un día en la acera de mi calle, y según él se acercaba, se acrecentaban los latidos de mi corazón. [...] ¡Qué rabia! ¡No sé lo que le hubiera hecho...! Ni me tocó, cuando yo tenía en el sombrero preparado un alfiler para que reventara su vejiga”.

Miguel de Unamuno
En El Norte, de Bilbao, 1887



**“¡Quién sabe si es lo suyo fábula empírica y mítica verdad lo mío!
¡Cuidado con el empeño de quitarnos lo maravilloso!”**

Miguel de Unamuno
En El Norte, de Bilbao, 1887.





“Los gigantes de Tauste que salen en las procesiones de las Fiestas Mayores, sobre todo en las de primavera, fueron los primeros que yo, de chico, oí hablar” [...] “En Tauste , donde cumplí la importante edad de 9 años y permanecí hasta los 12, descubrí que los varones hablaban por la bragueta. Y las gigantas por la vagina (digámoslo así). El asombro me duró sólo el primer año”.

Ramón J. Sender, 1978

“La mano del titiritero se mete en el títere como si éste fuera un guante. Y le da vida y le hace reír escandalosamente.

En los gigantes es todo el cuerpo del portador quien entra dentro. Y le hace bailar al son de la dulzaina.

Los niños observan emocionados a unos y a otros. Saben que son la misma cosa. Cabezas de cartón que les miran.”

Adolfo Ayuso, 2008



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

LOS GIGANTES Y EL BESTIARIO FESTIVO DEL CORPUS

M. Vicente Sánchez Moltó

- 8 tiras dibujadas de la *Procesión del Corpus de Sevilla 1747*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1991
- Joan AMADES: *Gegants, nans i altres entremesos*. Barcelona, 1934. Ed. facsímil: Barcelona: José J. de Olañeta, 1993
- Ignacio BALEZTENA: *Comparsas de Gigantes y Cabezudos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1987
- José María BERNÁLDEZ MONTALVO: *Las tarascas de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento, 1983
- José Antonio BERNALDO DE QUIRÓS MATEO: *Teatro y actividades afines en Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)* [Tesis doctoral]. Madrid: UNED, 1993-94
- Julio CARO BAROJA: *El estío festivo (fiestas populares del verano)*. Madrid: Taurus, 1984
- Salvador CARRERES ZANCARES: *Los gigantes de la procesión del Corpus*. Valencia: Ayuntamiento, 1960
- José Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ: *Los Gigantes del Corpus Zamorano*. Zamora: Asociación Cultural Tradición y Música Popular, 1999
- Xavier CORDOMÍ: *Altíssims senyors, nobles bèsties. Imatgeria festiva de la Barcelona Vella*. Tarragona: El Mèdol, 2001
- Jean-Marc DEPLUVREZ: *Gigantes y procesiones en Segovia*. Primera aproximación, en «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», XXXVII (1982)
- Jean-Marc DEPLUVREZ: *Sur les traces des géants du Corpus de Tolède*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», XXIII (1987)
- Jean-Pierre DUCASTELLE: *Goliath et les géants dans l'Histoire*, en «Les géants processionnels en Europe». Ath: Ministère de la Communauté française, 1981. P. 9-24
- Fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, la. Valencia: Ajuntament, 2005
- María FLÓREZ ASENSIO: *Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: La Tarasca y sus componentes musicales*, en «Madrid: Revista de arte, geografía e historia», n. 4 (2001)
- James George FRAZER: *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984
- Miguel GARRIDO ATIENZA: *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Granada, 1889. Ed. facsímil: Granada: Universidad; Ayuntamiento, 1990
- Goliath. Géants et bêtes fantastiques de Catalogne*. Ath: Promotion du Tourisme et des Musées Atois, 2001
- Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, Ignacio Ma MARTÍNEZ RAMÍREZ: *Historia de la comparsa de gigantes y cabezudos de Zaragoza. De sus orígenes a la actualidad*. Zaragoza: Ayuntamiento, 1985
- Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, Ignacio Ma MARTÍNEZ RAMÍREZ: *Gigantes y cabezudos en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja, 1990
- Clodio GONZÁLEZ PÉREZ: *A Coca do Monção (Portugal)* en «Pontevedra. Revista de Estudios Provinciais», n. 20, p. 59-80
- Jan GRAU I MARTÍ: *Gegants*. Barcelona: Columna, 1996
- Nieves de HOYOS SANCHO: *Un avance al estudio de los gigantes festeros de España*, en «Etnología y tradiciones populares (Congreso de Córdoba)». Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1974

- Vicente LLEÓ CAÑAL: *Fiesta grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992
- Fernando MARTÍNEZ GIL, Alfredo RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El Corpus Christi*, en «Cuadernos de Historia Moderna» (2002)
- Michael J. McGRATH: *Corpus Christi, el auto sacramental y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII*. Segovia: Ed. de autor, 2006
- J. MORALEDA I MONZONIS: *El Corpus en Valencia. Estudi de la Processó i dels seus personages, des dels orogens*. Valencia, 1992
- Josep MURLÀ I GIRALT: *Gegants i altres entremesos de La Garrotxa*. Olot: Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1985
- María Teresa PASCUAL BONIS: *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 1994
- Javier PORTÚS PÉREZ: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid: Comunidad, 1993
- Pedro José PRADILLO Y ESTEBAN: *El Corpus Christi en Guadalajara. Análisis de una liturgia festiva a través de los siglos (1454-1931)*. Guadalajara: Aegidius, 2000
- Albert RUMBO I SOLER: *Història dels gegants de Berga*. Berga: Patronat Centre D'Estudis del Berguedà, 1995
- M. Vicente SÁNCHEZ MOLTÓ: *Los gigantes y cabezudos de Alcalá. Antecedentes e historia de una comparsa centenaria*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento, 2002
- José María SEDANO LAÑO: *Vitorianos de cartón. Gigantes, cabezudos y Gargantúa*. Historia de una comparsa. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1995
- Carmen TORROJA MENÉNDEZ, María RIVAS PALA: *Teatro en Toledo en el siglo XV "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*. «Anejos del Boletín de la Real Academia Española», XXXV. Madrid, 1977
- Jaine L. VALDIVIELSO ARCE: *Los Gigantones, Gigantillos, Tetines y Danzantes y otros personajes del folklore burgalés*. (Breve reseña histórica), en «Revista de folklore», n. 151 (1993)
- John VAREY: *Genealogía, origen y progresos de los gigantones de España*, en «Comedias y comediantes, estudios sobre el teatro clásico español». Valencia: Universidad, 1991
- John H. VAREY, Norman D. SHERGOLD: *La tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII*, en «Clavileño», IV (1953)
- Santiago de la VORÁGINE: *La leyenda dorada. Madrid*: Alianza, 1982

* El documento va acompañado de un croquis que describe la procesión del Corpus cuya transcripción se ha considerado oportuno evitar, debido a la reproducción gráfica del mismo que, sin duda, ayudará a hacerse una mejor idea del orden de la misma y de sus diferentes integrantes. página 34

APÉNDICE DOCUMENTAL

EL ORDEN DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE TERUEL DE 1742

Israel Lasmarías Ponz
José Manuel Abad Asensio

1742. Teruel.

Orden de la procesión del Corpus de Teruel.

Archivo Histórico Diocesano de Teruel. Legajo IV/61-5, documento 734*.

Orden que se dio a la Procesion del Corpus. Año de 1742 en la primera funcion de la Custodia.

[Folio 1 recto]

Regimen de la Procession del Corpus de Teruel.

[1a columna]

Precede la Tarasca.

[Al margen: Y este año 2 por la novedad] Un ministro Real para apartar la Gente.

Los enanos y los gigantes.

[Al margen: rubrica] Las cofradias con sus estandartes, y cada una con ocho luces lo menos.

[Al margen: (ilegible) precedan o las cofradias] Los oficios del mismo modo.

Las comunidades con Cruz, ciriales, y cada una, y dos acolitos con incensarios [al margen: (ilegible) incensarios].

[Al margen: 3 comunidades con las 3 cruces juntas] Las tres comunidades que van juntas bien se compondran en echar suertes en la presidencia.

Seis cruces de las parroquias, [tachado] de dos en dos, [tachado: precidiendo la del Prior con sus infantillos sin ciriales].

[Al margen: + de rúbrica que vaia en este lugar] El pertiguero de la Catedral. + La Cruz con ciriales llevada por el sacristán con roquete.

[Al margen: ojo] El prebendado subdiacono acompañado de dos beneficiados con mucetas. Los racioneros jobenes de la parroquias con

[2a columna]

mucetas, y dentro este acompañamiento, las reliquias.

Cierra el Tribunal Eclesiastico, [subrayado: que es de rubrica el que vaia].

Siguese los Ancianos del Capitulo, y Residencia de la Catedral con capas.

En medio, la Musica con mucetas.

Ocho acolitos con roquetes para las achas.

Los dos con Dalmaticas para los incensarios.

La Custodia y los quatro con casullas que sobran, a los dos lados.
Tres Beneficiados con capas detrás con baculo, misal y palmatoria.
Un Maestro de ceremonias con muceta.
Los quatro asistentes y el Prelado.
Quatro capellanes, los dos con dos mitras.
Dos pages, uno lleva la tercera mitra, y el otro los

[Folio 1 vuelto]

pañuelos.

Dos pages con la silla.

El Caudatario con la acha de la Dignidad [subrayado: de rubrica], con otros dos con Manteo, y Bonete.

Y la Ciudad.

Para el Gobierno han de ir seis cetros con capas.

El uno, o dos con los oficios, y Cofradías; dos entre las Comunidades, y dos en la Clerecia.

Los dos prebendados con cetros han de ir acompañados cada uno de dos Beneficiados con Muceta.

BIBLIOGRAFÍA

EL ORDEN DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE TERUEL DE 1742

Israel Lasmarías Ponz
José Manuel Abad Asensio

¹ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*, Madrid, Aguilar, 1994, p. 174.

² Reder Gadow, M., "Tradición e innovación en la procesión del Corpus Christi malagueña en la época de los Borbones", pp. 63-73, en concreto, p. 63; en Torrión, M., (ed.), *España Festejante. El siglo XVIII*, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2000.

³ Un interesante ejemplo de este tipo de cofradías lo encontramos en Teruel, donde, entre 1327 y 1336 tuvo lugar la fundación de la Cofradía del Corpus Christi. López Polo, A., *Catálogo del Archivo del Capítulo General Eclesiástico*, IET, Teruel, 1965, p. 60, doc. 79.

⁴ Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 63.

⁵ En este punto deberemos tener en cuenta la inestimable ayuda prestada por acaudalados fieles que se erigían en benefactores por partida triple: engrandecían a la Iglesia, maravillaban a los fieles de "a pie" y en último lugar, pero no menos importante, aseguraban la salvación de su alma pecadora.

⁶ Sobre el concepto de fasto, que más adelante aparecerá y el de magnificencia ver García Bernal, J. J., *El Fasto público en la España de los Austrias*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2006, p. 401.

⁷ Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 65.

⁸ Resulta habitual la ausencia de documentos de esta naturaleza por una sencilla razón: la procesión del Corpus Christi, con sus lógicas excepciones motivadas por epidemias o adversidades climatológicas, se venía celebrando todos los años, por lo que de no ser por un motivo extraordinario como el que nos ocupa, no se consideró oportuna la plasmación por escrito

de un acontecimiento cuyo desarrollo tradicional, periódico y repetitivo, la feligresía conocía hasta el más mínimo detalle. De la misma opinión es Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 65.

⁹ Martínez Gil, F., y Rodríguez González, A., "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: el Corpus Christi", pp. 151-175, en concreto pp. 159-161; en Franco Rubio, G. A., (coord.), *De mentalidades y formas culturales en la Edad Moderna, Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo I, 2002. También en Reder Gadow, M., *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰ Sobre la importancia, características y significado de los rituales ver: Muir, E., *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, La Mirada de la Historia, Editorial Complutense, Madrid, 2001.

¹¹ Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 67.

¹² Sobre todo por lo que se refiere a su itinerario que, por lo general, se mantuvo inalterado. En el caso de la procesión del Corpus de Teruel, contamos con un testimonio gráfico de incuestionable valor que reafirma el carácter repetitivo de su recorrido a lo largo del tiempo. Se trata de una fotografía de una procesión del Corpus Christi anterior a 1858 (la conocida fuente del Torico todavía no había sido colocada en su actual emplazamiento) en la que ante la piedad popular —muchos fieles aparecen arrodillados— desfila la Custodia, precedida y seguida, a buen seguro, del séquito que venimos describiendo. El hecho de atravesar la principal plaza principal de la ciudad (llamada sucesivamente Plaza Mayor, del Mercado, del Torico y, oficialmente, de Carlos Castel) y continuar por la calle de San Juan, nos pone sobre la pista de la carrera oficial que pudo seguir la procesión en 1742 y que, con alguna salvedad, se repite en la actualidad. Saldría por la puerta sur de la Catedral para dirigirse hacia la plaza del Torico por alguna de las calles que comunicaban ambos hitos urbanísticos y continuar por la única vía lo suficientemente amplia y extensa como para dar cabida a todo el desfile procesional con la dignidad que precisaba. La fotografía, de la que no consta el autor ni la colección, se puede contemplar en Novella Mateo, Á., *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1988, p. 45.

¹³ Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 64.

¹⁴ Su iconografía tradicional nos la presenta a modo de dragón o serpiente que simbolizaba los vicios humanos, caso de las procesiones de Madrid y Toledo. En otras ocasiones, ofrecía variantes, como en Sevilla a comienzos del XVIII, transformada en un monstruo de siete cabezas; o Málaga, donde asumía las hechuras de un sátiro. *Ibidem*, p. 72, nota 29. Para el caso de Madrid, contamos, además con un repertorio de imágenes de las diferentes tarascas que encabezaban la procesión del Corpus, ver Bernáldez Montalvo, J. Ma., *Las Tarascas de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1983. Sea como fuere, la tarasca, que además de las anteriores también solía tener la apariencia de un pez o un anfibio, posee un origen incierto, vinculado a una leyenda medieval originaria de la localidad provenzal de Tarascón, que en su asimilación por el folclore local hispánico, disoció a la mujer (la Marta evangélica) de la bestia de manera que su aspecto era el de una figura híbrida de dragón y de efigie femenina (representada por una muñeca que suele llevar en su lomo). Algunos autores ven en ella una metáfora del Demonio o un emblema del Pecado cabalgado por la Herejía (encarnada por la muñeca). Martínez Gil, F., y Rodríguez González, A., *op. cit.*, pp. 153-154.

¹⁵ Presentes en las procesiones del Corpus de algunas ciudades de la Corona de Aragón desde la Edad Media, los gigantes ejemplifican, al igual que la Tarasca, la sumisión del mundo irracional y fantástico ante el Santo Sacramento o Eucaristía, que hacía que desfilaran delante de ella a modo de los vencidos en los triunfos romanos, símbolo de la victoria sobre sus enemigos. Con el tiempo, los gigantes y sus danzas se desvincularán de la procesión del Corpus, de forma que encontraron acomodo en otros festejos de carácter público, promovidos y patrocinados por las corporaciones municipales. *Ibidem*, pp. 155-156.

¹⁶ Advertimos que de acuerdo con lo expresado por el croquis, los componentes de cada uno

de los grupos que acompañaron a la custodia, ya fueran laicos o religiosos, desfilaban ubicándose en los laterales, cada uno en el lugar preciso que el protocolo les asignó.

¹⁷ La duda nos asalta: ¿pervivía, en 1742, la medieval Cofradía del Corpus Christi turolense? De ser así, ¿desfiló junto con las otras cofradías y gremios de la ciudad?

¹⁸ Ministro secular en las iglesias catedrales, que asiste acompañando a los que offician en el altar, coro, púlpito y otros ministerios, llevando en la mano una pértiga o vara larga guarnecida de plata.

¹⁹ En el tesoro catedralicio se conserva un busto-relicario de Santa Jerónima en plata, sobredorada y con pedrería. El punzón es de Zaragoza, de Lamberto Garro, con fecha de 1716.

²⁰ Igualmente, se conserva un busto-relicario de Santa Emereñciana en plata, sobredorada y pedrería. El punzón también es de Zaragoza, de Claudio Yenequi. La fecha de realización: 1616. Dada pues, la cronología de ambas piezas de orfebrería, resulta evidente su identificación con las reliquias de Santa Jerónima y Santa Emereñciana que describe el documento que nos ocupa.

²¹ Parece que el origen de esta institución se encuentra en el seno de la organización interna de la cofradía de Nuestra Señora de la Villa Vieja y de la Sangre Cristo (entonces *Compañía de la Villa Vieja*). Por lo menos, así consta en sus *Ordinaciones*, escritas entre los años 1475-1496. Entendemos que el estandarte que portaba el séptimo seis era el propio de la institución.

²² De nuevo tenemos que hacer referencia a la cofradía de Nuestra Señora de la Villa Vieja, pues su imagen titular fue, desde su fundación en el siglo XIII, la Virgen de la Asunción o Santa María del mes de Agosto, como dice en sus *Ordinaciones*. Actualmente, la cofradía conserva una imagen de esta Virgen cuya cronología bien podría establecerse para el siglo XVIII, lo que dejaría abierta la posibilidad de que la imagen que consta en la procesión del Corpus fuera la de la cofradía y que fueran los propios cofrades quienes la portasen. Sin embargo, también cabe la opción de que la Catedral poseyera una imagen propia. Sea como sea, la fiesta principal de la cofradía tiene lugar el 15 de agosto, cuando los cofrades portan a la imagen en procesión hacia la Catedral para conmemorar su Tránsito o Dormición.

²³ Magnífica pieza de orfebrería de punzón cordobés, del platero Bernabé García de los Reyes. Realizada el año 1742, se trata de una custodia barroca, de las llamadas de asiento, de gran riqueza decorativa, confeccionada en plata. Esta sería la custodia mayor, porque el tesoro de la Catedral de Teruel conserva otra de plata, con templete renacentista y decoración plateresca y punzón de Teruel, de mediados del siglo XVI.

²⁴ Aunque el dibujo correspondiente a la custodia pueda resultar equívoco, parece claro que la custodia se trasladó mediante una peana portada por ocho sacerdotes. La confusión podría venir por el habitual recurso al palio para protegerla y de la precisión con la que se recoge en el documento la posición de dichos sacerdotes. Teniendo en cuenta, sin embargo, el carácter detallado y exhaustivo con el que se nos describe la procesión y que no se dice nada al respecto, entendemos que la custodia no desfiló bajo palio. En la fotografía de la procesión del Corpus a la que se aludía más arriba, aparece la Custodia e, inmediatamente tras ella, un grupo de ocho sacerdotes portando un palio, debajo del que, suponemos, se encontraría el Obispo.

²⁵ Eclesiástico doméstico del Obispo, destinado a llevarle alzada la cauda (falda o cola de la capa magna o consistorial).

²⁶ Entre los que destacaba la utilización de la fiesta del Corpus Christi para fines de instrucción aglutinando las manifestaciones de la sensibilidad popular, lo que en parte significó su desvirtuación. Reder Gadow, M., *op. cit.*, p. 63.

²⁷ Martínez Gil, F. y Rodríguez González, A., *op. cit.*, p. 170.

BIBLIOGRAFÍA

LA COMPARSA DE GIGANTES Y CABEZUDOS DE ZARAGOZA

Ignacio María Martínez Ramírez

Luis Antonio González Marín

- BLASCO IJAZO, J. : *Aquí Zaragoza*. Zaragoza, 1948-1954
- GONZÁLEZ, L. A. y MARTÍNEZ, I.M.: *Historia de la comparsa de gigantes y cabezudos de Zaragoza*. Zaragoza, 1985
- GONZÁLEZ, L. A. y MARTÍNEZ, I.M.: *Gigantes y cabezudos en Aragón*. Zaragoza, 1990
- RINCÓN, W.: *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*. Zaragoza, 1984
- SERRANO MARTÍN, E.: *Tradiciones festivas zaragozanas* Zaragoza, 1981

BIBLIOGRAFÍA

LOS GIGANTES Y LOS CABEZUDOS POR DENTRO Y POR FUERA

M^a Elisa Sánchez Sanz

- AYUSO, A. "Pío Cáceres, constructor de gigantes y cabezudos en 1600", *Gaiteros de Aragón*, 21 (invierno 2004), pp. 15-16.
- BUXÓ, Ma J. Y TOUS, M. "Gegants" y "Capgrossos": la concreción artesanal del imaginario", *Narria*, 97-100 (2000), pp. 55-61.
- CÉSAR, C. J. *La Guerra de las Galias* (con las notas de Napoleón). Traducción directa del latín José Goya Muniain y Manuel Balbuena. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986.
- COMPARSA DE GIGANTES Y CABEZUDOS. *Los Gigantes de Pamplona*. Pamplona: Caja de Ahorros Municipal – Ayuntamiento, 1984.
- FRAZER, J. G. *La rama dorada*. Magia y religión. México: F.C.E., 1979.
- GAIGNEBET, C. *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla, 1984. (Arte del Zahorí: 1).
- HESÍODO. *Obras y Fragmentos. Teogonía, Trabajos y Días, Fragmento, Certamen*. Introducción general de Aurelio Pérez Jiménez. Traducción y notas Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez. Madrid: Gredos, 2006. (Biblioteca Básica Gredos; 3).
- HOYOS, N. De. "Un avance al estudio de los gigantes festeros en España". Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". 1974, pp. 367-378. (*Actas del II Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*, Córdoba 29-31 de mayo de 1971).
- MEURANT, R. "Géants et monstres d'osier au Portugal". *Annuaire de la Comisión Royale Belge de Folklore*, XVI, (s.a.), pp. 43-48.
- MURLA I GIRALT, J. *Gegants i altres Entremesos de la Garrotxa*. Olot: Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, 1985.
- REGLAMENTO DE LA COMPARSA DE GIGANTES Y CABEZUDOS DE ZARAGOZA. Normativa Municipal. B.O.P. 18/1/1995. Ayuntamiento de Zaragoza.
- SÁNCHEZ SANZ, Mo E. "Los gigantes y los cabezudos de Teruel", *Teruel. Boletín Informativo de la Diputación Provincial*, 10, (1986), pp.30-35.

BIBLIOGRAFÍA

LA MÁSCARA EN EL CORPUS Y OTRAS FESTIVIDADES

Consolación González Casarrubios

- Desairas Valsa, Xerardo. (1997) *Entroidos y máscaras del sureste orensano en Revista Narría n° 79-80*. Museo de Artes y Tradiciones populares.uam.
- García Atienza, Juan (1997) *Fiestas populares e insólitas*. Martínez Roca. Madrid
- Martín Sánchez, David. (2008) *El carnaval de Navalosa: Estudio Etnográfico-musical en Revista de Folklore n° 379*. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid.
- Rumbo, Alberto (2001). Patum. Amalgama. Berga (Barcelona)
- Sanchez, Ma Angeles. (1998). *Fiestas populares. España día a día*. Maeva. Madrid
- VVAA. (2004) *El Corpus: rito, música y escena*. Consejería de Cultura y Deportes. C. Madrid
- VVAA. (2005). *La fiesta del Corpus en Castilla-la Mancha*. JCCM. Albacete.
<http://www.mascaraiberica.com/accesible/porque.htm>

BIBLIOGRAFÍA

GIGANTES Y CABEZUDOS EN LA ZARZUELA DE AMBIENTE ARAGONÉS

Javier Barreiro

- BLANCO, Ramón, *Fernández Caballero. Estudio biográfico-crítico*, Murcia, Tip. Abellán, s. f.
- BLASCO IJAZO, José, *¡Aquí... Zaragoza! (Cuarenta reportajes)* Tomo 1, Zaragoza, facsímil 1948, pp. 164-171.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique, "Gigantes y cabezudos. Una obra del 98" en *Las músicas del 98: (Re)construyendo la identidad nacional*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. Dirigida por Francés Cortés i Mir y Meri Torras Francés, pp. 208-402.
- GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio, *Gota a gota o El mar se agota. Memorias*, Barcelona, Juventud, 1934.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y Joaquín T. CÁNOVAS BELCHI, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid, Ministerio de Cultura-Filmoteca Española, 1993, pp. 74-75.
- HORNO LIRIA, Luis, *El estreno en Zaragoza de la zarzuela Gigantes y cabezudos, el 3 de julio de 1899*. Zaragoza, La Cadiera, 1971.
- IBERNI, Luis G. "Gigantes y Cabezudos", en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica I*, Madrid, ICCMU, pp. 879-882.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *Teatro Lírico Español* Tomo I. Catálogo A-E, La Coruña, Diputación Provincial, 1991, pp.35-43.
- MORAL RUIZ, Carmen del, *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 188-190.
- RODRÍGUEZ ARNAEZ, Tomás, *Lucrecia Arana, la reina de las tiples del género chico*, Madrid, Asociación Cultural Manuel B. Cossío-Centro de Estudios Jarreros de Haro, 1992.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, CAI, 1991, pp. 61-73.

-VERSTEEG, Margot, *El discurso cómico del género chico*, Groningen, RijksUniversiteit, 1997, pp. 333-365.

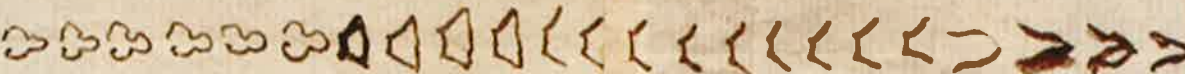
-ZURITA, Marciano, *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920.



121 y fuer del
o in Oyes

visiones de la vida
quasi constructas

eterna



Santa Emelia
ciencia

Seo seje con
eleimandate

Sejeron
achaf

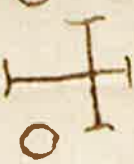
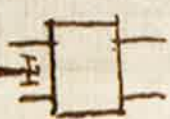
S^{ra} Geronima

Quisela Ca
stodal

Caraly

Cruce de la vida
roquias

Quialy



Pertiguera

