

# ***LA DANZA TEATRAL EN EL SIGLO XVII***

***M<sup>a</sup> José Moreno Muñoz***

Trabajo de investigación para Tesis Doctoral,  
dirigido por el Pr. Pedro Ruiz Pérez.  
Departamento de Literatura Española  
de la Universidad de Córdoba.  
Córdoba, noviembre de 2008

TITULO: *LA DANZA TEATRAL EN EL SIGLO XVII*

AUTOR: *MARIA JOSE MORENO MUÑOZ*

---

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---

ISBN-13: 9788469329931



# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2. PRECEDENTES HISTÓRICOS DE LA DANZA.....</b>	<b>17</b>
2.1. LA DANZA EN LA EDAD MEDIA .....	17
2.2. LA DANZA EN LOS SIGLOS XV Y XVI.....	25
<b>3. LA DANZA COMO FENÓMENO CULTURAL EN EL SIGLO XVII.....</b>	<b>33</b>
3.1. LA FIESTA BARROCA .....	33
3.1.1. FIESTAS POPULARES.....	36
3.1.2. FIESTAS RELIGIOSAS.....	38
3.1.2.1. LA DANZA SAGRADA DE LOS SEISES.....	46
3.1.3. FIESTAS CORTESANAS.....	48
3.1.3.1. FIESTAS CORTESANAS PÚBLICAS.....	49
3.1.3.2. FIESTAS CORTESANAS PRIVADAS.....	51
3.1.4. ELEMENTOS QUE CONFORMAN Y CARACTERIZAN LAS FIESTAS BARROCAS.....	57
3.1.5. LA FIESTA Y EL TEATRO.....	59
3.2. LA DANZA EN LA EDUCACIÓN DEL SIGLO XVII.....	65
3.2.1. EL MAESTRO DE DANZA.....	67
3.2.2. CONSIDERACIÓN DE LA DANZA: ARTE U OFICIO.....	75
3.2.3. LA DANZA Y EL BAILE.....	87
3.2.3.1. CLASIFICACIONES DE LAS DANZAS Y LOS BAILES.....	94
3.2.3.2. DANZAS ARISTOCRÁTICAS.....	100
3.2.3.3. BAILES POPULARES.....	120
<b>4. LA DANZA DESDE EL PUNTO DE VISTA MORAL.....</b>	<b>137</b>
4.1. LOS DEBATES SOBRE LA LICITUD DEL TEATRO Y LA DANZA.....	137
4.2. LOS BAILARINES.....	156
4.2.1. CONSIDERACIÓN SOCIAL Y MORAL.....	158
4.2.2. LA TÉCNICA DEL ACTOR-BAILARÍN.....	160
4.2.3. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA REPRESENTACIÓN Y EN LA DANZA.....	162
<b>5. TEORIZACIÓN DE LA DANZA EN EL SIGLO XVII.....</b>	<b>165</b>
5.1. ANTECEDENTES. PRIMEROS MANUSCRITOS EN EL SIGLO XV.....	165
5.2. LA ESTELA DEL HUMANISMO EN LOS TRATADOS DE DANZA. SIGLOS XVI Y XVII.....	169
<b>6. EL ESPECTÁCULO TEATRAL EN EL SIGLO XVII.....</b>	<b>189</b>
6.1. LA SITUACIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XVI.....	190

6.2. EL SIGLO XVII: LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO.....	193
6.2.1. ESPACIOS EXTERIORES.....	194
6.2.1.1. LOS AUTOS SACRAMENTALES.....	196
6.2.1.2. EL TEATRO EN JARDINES Y PLAZAS.....	200
6.2.2. ESPACIOS INTERIORES.....	202
6.2.2.1. EL TEATRO CORTESANO.....	202
6.2.2.1.1. EL NACIMIENTO DEL TEATRO MUSICAL: LA ÓPERA Y LA ZARZUELA.....	207
6.2.2.2. EL TEATRO EN COLEGIOS Y UNIVERSIDADES.....	213
6.2.2.3. EL TEATRO PROFESIONAL.....	221
6.2.3. GÉNEROS BREVES.....	230
6.2.3.1. LOA.....	234
6.2.3.2. ENTREMÉS.....	238
6.2.3.3. JÁCARA.....	241
6.2.3.4. MOJIGANGA.....	246
6.2.3.5. BAILE.....	249
<b>7. LA DANZA EN EL ESPECTÁCULO TEATRAL: HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN.....</b>	<b>263</b>
7.1. LA DANZA EN LA CALLE: LOS AUTOS SACRAMENTALES.....	264
7.2. LA DANZA EN EL TEATRO CORTESANO.....	284
7.3. LA DANZA EN LOS CORRALES.....	301
7.3.1. LA DANZA EN LA COMEDIA.....	308
7.4. LA DANZA EN LOS GÉNEROS BREVES.....	329
7.4.1. LOA.....	330
7.4.2. ENTREMÉS.....	338
7.4.3. JÁCARA.....	369
7.4.4. MOJIGANGA.....	375
7.4.5. BAILE.....	391
<b>8. CONCLUSIONES.....</b>	<b>417</b>
<b>9. ILUSTRACIONES.....</b>	<b>433</b>
<b>10. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>439</b>

## **1. INTRODUCCIÓN.**

**E**sta tesis es el fruto de las inquietudes que surgen de la doble vertiente en mi formación y mis intereses: como filóloga y como profesora de danza. Ellas me llevan a investigar aspectos desconocidos de este arte, cuya carencia supone un vacío importante en su completa instrucción. Aunque en la actualidad los planes de estudio de la carrera de danza española han cambiado ostensiblemente, adquiriendo la consideración de estudio superior, hasta hace muy poco tiempo se enseñaba una historia de la danza española un tanto sesgada, pues, en buena parte, era historia del ballet clásico, debido a la escasez de estudios dedicados al tema. Algunos episodios de los siglos XVIII y XIX, pero sobre todo el siglo XX serán los momentos de la historia de la danza española enseñados. Existen investigadores que, hoy por hoy, se dedican al periodo que me ocupa, el siglo XVII, pero son muy pocos, y a mi parecer escasamente apoyados, por lo que el avance al respecto es lento y restrictivo.

En concreto, el objeto de esta tesis, con el que se pretende llenar en parte este vacío, es el análisis de la danza en sus comienzos como entidad profesional en el siglo XVII, etapa poco investigada y, por tanto, poco conocida. A pesar de ello, este periodo resulta fundamental para la comprensión y el conocimiento de un estilo de danza cuyo desarrollo tendrá lugar en los siguientes siglos, en los cuales será llamado de múltiples formas: Escuela del Bolero, Bolera, Escuela Bolera...; se caracteriza por requerir para su ejecución el aprendizaje de una técnica específica, ser realizada ante

un público y llevarse a cabo por parte de profesionales especializados.

Sin embargo, en la época que nos ocupa la danza no ha alcanzado todavía el estatus de espectáculo independiente, por lo cual se ha de analizar dentro del marco de las celebraciones barrocas y de las representaciones teatrales. Aprovechando el creciente auge del espectáculo teatral, la danza comenzará a adquirir una gran importancia, de tal modo que irá expandiéndose por todas las piezas que integran la puesta en escena en el corral y en otros escenarios barrocos, siendo en muchas ocasiones la causa del éxito de una obra o al menos lo que evite su fracaso en caso de que ésta no fuera lo suficientemente buena. El carácter profesional que las representaciones van adquiriendo en esta época, y por ende, la danza realizada en ellas, origina el desarrollo de ésta última, pero también su rechazo por parte de las clases más poderosas. Hasta ese momento la clase noble se sentía única poseedora de este arte, del cual se vanagloriaba exhibiéndolo en público siempre que tenía ocasión, considerándolo una cualidad imprescindible para moverse en sociedad. Con la expansión y consolidación de las compañías teatrales en torno al corral, la danza deja de ser un entretenimiento propio de la clase superior, que disfruta contemplando pero sobre todo ejecutando, y pasa a ser un espectáculo remunerado, realizado por profesionales. Este grupo despoja del protagonismo a los que, ahora, solamente tienen la función de contemplar, con la pérdida de poder que significa para ellos, de ahí que constantemente muestren su rechazo por la danza teatral, aunque paradójicamente, también su admiración.

La distinción entre la danza y el baile era conocida y admitida por

todos en esta época. Las danzas cortesanas o de cuenta, eran propias de la realeza y la clase noble, caracterizándose por la ejecución de figuras, la realización de movimientos más o menos lentos, fundamentalmente de piernas, cuyo estilo general guardaba el decoro preciso de la clase que las llevaba a cabo. Los bailes populares eran realizados por las clases más humildes, caracterizándose por la realización de mudanzas y grupos de pasos, en lugar de figuras, llevándose a cabo movimientos más briosos, entre los cuales destacaban los de la cadera, el torso y los brazos, en cuyo estilo destacaba la sensualidad y la provocación. Este panorama se verá alterado con el nacimiento de una nueva modalidad, la conformada por las danzas y los bailes realizados en el teatro, siendo ésta la que modificará la distinción existente hasta ese momento entre danza y baile, así como la consideración del baile en general y su relación con las diferentes clases sociales, sentando además las bases para el desarrollo de una danza de tipo profesional.

Por esta razón se impone, por una parte, un análisis de la danza de los siglos anteriores, su consideración y el lugar que ocupa en la sociedad de cada época hasta llegar al siglo XVII; por otra, el estudio de la danza en el siglo XVII, situándola en el contexto histórico y social en el que se desarrolla de una forma espectacular. De esta manera se analizará la repercusión de la danza dentro del ámbito cultural, tanto su papel en las fiestas barrocas como en la educación, en diversos aspectos: en la corte, en los planes de estudio de la época, la función del maestro de danzar, la aparición de las escuelas de danzar, la diferenciación entre danzas y bailes, el análisis histórico de las danzas y los bailes más significativos y la consideración de la danza como



arte.

Sobre el concepto que se tiene de la danza se estudiará el debate general que tiene lugar en la época sobre las artes y los oficios, la diferenciación entre ambos y su distinta consideración. En este debate se halla inmersa la pintura, la cual era considerada todavía un oficio y trata desde finales del siglo XVI de alcanzar el rango de arte, o de ciencia que debe ser aprendida, librándose una campaña de defensa y reivindicación, tanto jurídica como doctrinal, con el fin de obtener, por un lado, el reconocimiento social, y, por otro, la institucionalización legal de la práctica artística. A ello contribuirán diversas obras teóricas, en las que se desarrolla la vertiente académica y doctrinal de la pintura, fundamentadas en la necesidad de recibir la doctrina necesaria para la buena realización de este arte liberal, sin la cual, basada en la imitación de la naturaleza y el cumplimiento de las reglas y preceptos de los antiguos, no sería posible. En paralelo, surgen en el terreno de la danza intentos de normalizarla y academizarla, como por ejemplo, el tratado de Juan de Esquivel de 1642, *Discursos sobre el arte del danzado*, que habla de la necesidad de aprender a danzar de manos de personas instruidas y preparadas, que posean una doctrina adecuada. Este autor trata de legitimar la danza como ciencia a través de la imitación de los antiguos, ya que en este caso el argumento de la imitación de la naturaleza, razón de peso por la cual podría ascender a la consideración de arte liberal, es insostenible. También se utilizarán razones sociales como el apoyo y protección manifiestos de la realeza y las clases altas a la danza, la cual al ejercitarse por personas tan importantes y dignas no puede ser un arte mecánica. Por todo esto, como se verá, el camino que

ha de recorrer la danza va a ser arduo y la consecución de su legitimidad se extenderá al terreno moral, ya que sus detractores utilizarán todo tipo de argumentos (políticos, económicos, sociales...), sobre todo morales, tan determinantes en la época.

Se analizará también el punto de vista moral, con los debates que se suscitan por la licitud de las representaciones teatrales, y, en consecuencia, de los bailes, ya que forman parte de ellas, en los cuales participarán, tanto miembros de las clases poderosas —que, como se ha dicho, ven arrebatado un privilegio propio desde hace mucho tiempo—, como algunos preceptistas que no creen que los bailes cumplan con las normas establecidas hasta el momento para la consideración de obra de arte. A ellos se sumarán numerosos miembros de la iglesia, que observan una relajación cada vez mayor en las costumbres de los cristianos. Aunque son distintos los motivos que llevan a unos y otros por este camino, todos aúnan esfuerzos para conseguir un mismo objetivo: la prohibición de las representaciones, los bailes y las danzas realizados en ellas. Se analizará, en consecuencia, la consideración social y moral de los actores-bailarines y el papel de la mujer en las representaciones.

Se hará un estudio del aspecto teórico de la danza a través de diversos tratados europeos, entre ellos algunos españoles, dándose testimonio de la conciencia que se empezaba a tener en la época de la entidad artística y científica de la danza, aunque se centren especialmente en las danzas de cuenta o cortesanas, se mencionen los bailes populares sólo para rechazarlos y omitan la tercera modalidad antes mencionada: la danza

teatral.

Por último se dará un repaso al panorama del teatro del siglo XVI y, sobre todo del XVII, analizando este último en los diferentes lugares de representación, y posteriormente los diferentes géneros breves, como uno de los cauces privilegiados para el desarrollo de la danza teatral y su consiguiente evolución camino de la profesionalización.

A partir de aquí, me centraré en el trabajo de investigación más específico de esta tesis: el análisis de las danzas que forman parte de las representaciones teatrales barrocas, en los diferentes ámbitos (cortesano, religioso y en el corral), tanto en comedias y autos como en los géneros breves, estableciendo su función en la obra en la que aparece, su relevancia dentro del espectáculo teatral, así como en sí misma, y el contexto coreográfico en el que aparece.

Cada vez son más los investigadores que se atreven a trabajar en un tema tan aislado y difícil de tratar, dada la escasez de medios con que se encuentran al abordar su estudio. Ante tal panorama, al comenzar esta tesis, me parece necesario llevar a cabo una recopilación y sistematización de información, valiosa en sí misma para el lector ante la carencia de este tipo de textos, pero, además, suficiente para ponerlo en antecedentes, logrando de este modo un mejor entendimiento de la investigación que ofrece este trabajo. De ahí que tenga dos partes bien diferenciadas: la primera, consistente en una búsqueda y recopilación de datos históricos, de circunstancias socio-culturales y estudio de las distintas danzas y bailes de la época, su papel en la educación, en las celebraciones barrocas, en los

tratados de danza, en las representaciones teatrales, de forma que se reúna la información necesaria para comprender las circunstancias de un momento clave en la historia de la danza española como es su profesionalización; la segunda parte consistirá en el estudio detallado de las diferentes obras con el fin de localizar la parte coreográfica, el lugar que ocupa y su función en la pieza, así como su importancia en sí misma y para la historia del baile en España.

La metodología utilizada viene determinada por esta estructura bipartita. En la primera parte, estará basada en la búsqueda, recopilación y sistematización de información acerca, por un lado, de los precedentes históricos de la danza, y por otro, del contexto social y cultural del siglo XVII (papel en la educación, lugar que ocupa en la fiesta barroca, función en la representación teatral) y su consideración moral y estética (su teorización, debates que suscita, consideración social, moral y artística), es decir, conocimiento del marco que propicia y en el que se desarrolla la danza teatral en este siglo.

En la segunda parte, la metodología consistirá en el minucioso rastreo de las diversas piezas que forman parte de las representaciones teatrales, tanto de las obras en sí mismas como de las anotaciones que incluyen. A partir de ahí, se llevará a cabo la ordenación y el análisis de la información, estableciendo la función de la parte coreográfica en cada tipo de obra, teniendo en cuenta el lugar de representación y el público al que va dirigida, sin perder de vista su ubicación en la pieza, las veces que aparece, y el carácter minucioso o no de la descripción coreográfica. Tras todo ello se

llegará a unas conclusiones sobre el papel que cumple la danza en el espectáculo teatral barroco y su consolidación como estilo *per se* (danza teatral primero y con el tiempo primera danza académica nacional).

A la hora de investigar la danza surge un escollo difícil de salvar, y es el carácter efímero de su propia esencia, de forma que, a diferencia de la literatura, pintura, escultura o, incluso música, las cuales perduran en el tiempo, las piezas de danza, aún conservando por escrito su coreografía, cosa que no es habitual, ésta habría de ser interpretada, y, además, en ella no se recogerían todos los matices técnicos e interpretativos.

Por todo ello, para su estudio el investigador debe echar mano de múltiples fuentes: documentales (relaciones y crónicas de fiestas, reglamentos, prohibiciones, contratos,...), didácticas (manuales y tratados teóricos) y literarias (comedias, piezas breves, novelas, poesías, misceláneas...).

Dentro de las fuentes documentales obtendremos información de las crónicas y relaciones de fiestas, en las que se describe qué, cómo y quiénes bailan. También acudiremos a reglamentos, prohibiciones, etc., en los que se refleja el estado de la cuestión, al dejar claro qué se podía bailar y qué estaba prohibido, y por lo tanto qué era en realidad lo que se continuaba bailando a pesar de todo, dada la reiteración en las diferentes reglamentaciones. Se indagará en los contratos efectuados a los representantes, autores (directores de compañía), maestros de danzas para los autos sacramentales, al verter en todos ellos una valiosa información sobre su estado laboral, social y moral, así como del grado de

profesionalización que van alcanzando durante el siglo XVII.

En cuanto a las fuentes didácticas diferenciaremos entre las propias de la época y las anteriores y posteriores. Aunque son escasas las primeras, de ellas se obtendrá información acerca de lo que se consideraba lícito y decoroso bailar, en concreto, sobre las danzas cortesanas que se practicaban no sólo en España, sino también en las cortes más importantes de Europa. En ocasiones, se mencionan también aquellos bailes que no se debían realizar, por prohibirlos los reglamentos al respecto, o solamente, por estar mal vistos por la sociedad, con lo cual se tiene constancia de parte del panorama dancístico de la época. Se analizarán tratados, no sólo españoles, que además son escasísimos, sino también, de otros países europeos (franceses e italianos fundamentalmente). Se indagará en textos religiosos y moralistas que traten el tema del teatro y su repercusión en el cristiano o en el ciudadano simplemente. Del resto de fuentes didácticas se estudiarán todas aquellas que puedan aportar datos valiosos a la presente investigación, consultando diferentes épocas y autores: anteriores al siglo que nos ocupa, pero sobre todo posteriores, mayormente del siglo XX, dedicadas al teatro, y también a la música, la pintura, etc.

Dentro de las fuentes literarias se investigarán aquellas que son el marco propio de la danza teatral, como son las comedias, los autos sacramentales y las piezas breves, en donde se analizará el lugar que ocupa la danza en la obra, la función que desempeña, la relación con la pieza donde va inmersa y la relevancia coreográfica que tiene según las indicaciones que presenta.

Hay que tener en cuenta a la hora de analizar las fuentes literarias la complejidad en la transmisión textual en el siglo XVII. El autor-escritor realizaba su obra, la mayoría de las veces, para venderla a los “autores de comedias” interesados en ella, sin incluir demasiadas precisiones acerca de la puesta en escena, conciente del dominio del oficio de los encargados de llevar a cabo ésta. Además, la escenificación del XVII estaba muy convencionalizada, de forma que tanto “autores de comedias” como actores, conocedores de su trabajo, sabían llevar a las tablas lo que la acción escrita por el autor requería sin que éste especificara demasiado, escenográfica y coreográficamente hablando. Por otro lado, puesto que los “autores de comedias” eran los dueños de la obra, podían disponer de ella, haciendo todas las modificaciones que creyeran necesarias (según el lugar de representación, las características de la compañía o el gusto del público al que iba dirigida), ya que este manuscrito era un instrumento de trabajo, en el que se anotaba lo que era preciso. Ese “autor de comedias” podía, a su vez, revender la obra, sufriendo ésta, de nuevo, alguna modificación o anotación. Más tarde esa copia, bien manuscrita o posteriormente impresa, es la que se ha transmitido y llegado a la actualidad, con lo cual el texto principal es del autor, pero puede ser que algunas de las anotaciones incluidas sean escritas por otras manos, sin saberse con certeza cuáles son. Por lo tanto, podían existir diversas copias de la misma obra que presentaran variantes significativas en cuanto a anotaciones escenográficas y coreográficas. Aunque se podría profundizar mucho más en este tema, lo que hay que tener presente es la complejidad del panorama textual del teatro de este siglo, de la cual será necesario recabar la información más completa en lo que se

refiere a la parte coreográfica. No hay que pensar que el texto original es más o menos importante a este respecto, pues puede tener más apreciaciones y anotaciones que las posteriores copias o al contrario, por lo que hay que tener presente cuantos más datos mejor, para tener una idea lo más cercana posible de la realidad, no sólo literaria, sino escenográfica e interpretativa posible.

Con todo esto y dada la escasez de fuentes coreográficas, el estudio de las fuentes textuales nos ayudará a determinar la situación de la danza en las representaciones teatrales, estableciendo hipótesis que sólo retrocediendo en el tiempo podrían corroborarse con total certeza, ya que el hecho teatral del siglo XVII cobra sentido completo únicamente en el transcurso de la representación con todos los elementos que formaban parte esencial de ella.





## **2. PRECEDENTES HISTÓRICOS DE LA DANZA.**

### **2.1. LA DANZA EN LA EDAD MEDIA.**

**E**l estudio de la danza teatral barroca requiere un acercamiento a su pasado, ya que ninguna manifestación cultural surge de la nada. Sería conveniente remontarse mucho más atrás en el tiempo, para encontrar posibles antecedentes de danzas barrocas, pero la ausencia de información histórica no lo hace posible. La investigación sobre la danza medieval es prácticamente inexistente, en relación con la abundancia y la calidad de trabajos acerca de las artes y las letras de la misma época. Es preciso acudir a musicólogos e historiadores que aportan a los investigadores de la danza una base sobre la que comenzar un trabajo interdisciplinario, relacionando la pintura, la escultura, la literatura, la música, la historia, la religión, la estética, la historia política y social, etc., ya que la danza se encuentra inevitablemente unida a todas estas disciplinas<sup>1</sup>. Por el momento no se tiene constancia de la existencia de textos coreográficos de esta época en España, aunque podemos recurrir a textos poéticos, crónicas históricas, iconografía, notación musical, testimonios en la pintura y en la escultura, en donde se pueden encontrar referencias, de forma dispersa, sobre la danza<sup>2</sup>. En la Edad Media la danza no era algo sobre lo que escribir en diarios, cartas, crónicas,... Sólo se da información sobre quién bailaba, quién lo hacía mejor, durante cuanto tiempo, pero no qué danzas se hacían exactamente y

---

<sup>1</sup> M<sup>a</sup> José RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII", en *Historia de los espectáculos en España*, coord. A. AMORÓS Y J. M. DÍEZ BORQUE, Castalia, Madrid, 1999, p. 275.

<sup>2</sup> *Ídem*, p. 277.

en qué consistían estas danzas. Hasta el siglo XV no se tiene la existencia de ninguna fuente documental directa sobre danza<sup>3</sup>.

Es preciso no perder de vista la perspectiva histórica y política. No se debe olvidar las circunstancias que tienen lugar durante muchos siglos en España: las invasiones de diversos pueblos extranjeros y la coexistencia de tres culturas y religiones diferentes, que en cierto modo determinan la existencia de una gran variedad de influencias y de diferentes maneras de expresarse a través de la danza, formando, asimismo, los diferentes sustratos de la cultura hispánica en general y de la danza en particular. Paralelamente, la situación geográfica de la Península, propicia una política de intercambio cultural intenso, sobre todo con Francia e Italia. Tales relaciones socio-políticas, dentro y fuera de la Península, hacen que el trasiego cultural sea abundante y enriquecedor en la formación de lo que siglos más tarde será la danza genuinamente española, entendida ésta como disciplina artística y profesional.

En los distintos reinos de la península se pueden diferenciar varios tipos de danza durante la Edad Media:

#### **A) Danzas de carácter religioso.**

En España, la danza en los templos y fuera de ellos, sufre una situación contradictoria, ya que si, por una parte, goza del rechazo continuo de muchas personalidades, tanto laicas como eclesiásticas, por otra parte, es propiciada, subvencionada y, consecuentemente, controlada por la Iglesia.

---

<sup>3</sup> Peggy DIXON, *Danza histórica. Del medievo a la Basse danse francesa (S. XV). Volumen I*, ed. Peggy Dixon, 1986 y traducción de Carlos Blanco, 1995, pp. 17-18.

Desde que el cristianismo triunfa en el Imperio de Occidente como en el de Oriente, la Iglesia trata de hacer desaparecer todas las danzas anteriores, tanto por su inmoralidad como por su origen pagano. A pesar de todo, al no lograr, de una forma radical su objetivo, permite ciertas danzas de carácter popular y colectivo, que suponen la expresión de la alegría en las fiestas y los domingos, pero asume su control, cristianizándolas, de tal modo que con el tiempo el origen pagano esté casi olvidado, de la misma forma que sucede con multitud de rituales y fiestas paganas. En esta transformación, las danzas cambian de nombre o lo adaptan a una nueva significación de tipo religiosa. Así es como las danzas dionisiacas se transforman en el carnaval y las danzas arias del fuego se incorporan a las danzas del día de San Juan, que coincidían con la antigua fiesta del solsticio de verano<sup>4</sup>.

Se encuentran referencias de danzas realizadas en el interior de los templos en las notaciones musicales y en los textos poéticos de danzas, en el *Codex Calixtinus* de Santiago de Compostela (siglo XII) y en el *Llibre Vermell* de Montserrat (fines del siglo XIV - principios del XV)<sup>5</sup>.

Se realizan danzas religiosas en el exterior: en los cementerios y en las procesiones. La obsesión medieval por la muerte se concreta en múltiples manifestaciones artísticas, entre ellas la danza; de este modo surgen las Danzas de la Muerte o Danzas Macabras. Este tipo de danzas se

---

<sup>4</sup> Rocío ESPADA, *La danza española, su aprendizaje y conservación*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1997, p. 43.

<sup>5</sup> Higinio ANGLÉS, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, 1941, pp. 22 y 25; *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra, 1970, 130.

realizaba en los cementerios, manifestando la presencia de la muerte en la vida del hombre medieval, al danzar los vivos entre los muertos y su conclusión final con la muerte como ganadora<sup>6</sup>.

### ***B) Danzas de corte.***

Al margen de las danzas ejecutadas como espectáculo para ser observado por el público noble, éste, al finalizar los banquetes, solía protagonizar el baile posterior. Estas danzas se realizaban en los salones de los palacios, casas nobles o bien en los jardines cerrados de las viviendas, y se caracterizaban por querer reflejar la belleza del entorno y del individuo, propio de la filosofía vital de la élite caballeresca. Mediante las danzas circulares, los bailarines pueden observar y ser observados. Estas danzas circulares, abiertas o cerradas, se denominaban Carolas y podían comenzar en fila, pudiendo evolucionar hasta formar un corro. Los individuos se cogían por las manos y realizaban recorridos por la sala<sup>7</sup>. La Carola fue, no sólo la más antigua y prestigiosa danza medieval, sino la que permaneció durante más tiempo en los saraos nobles, llegando incluso a ampliarse en numerosas variantes de la misma danza<sup>8</sup>. Fundamentalmente había dos formas a partir de las cuales surgen las demás variantes: la Branle, que se hacía en corro, y la Farandola, que se hacía en fila<sup>9</sup>.

A partir de la última mitad de la Edad Media, la danza de corte constituye un conocimiento tan indispensable como las buenas maneras,

---

<sup>6</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 279.

<sup>7</sup> *Ídem* p. 278.

<sup>8</sup> Luís BONILLA, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, pp. 127- 128.

<sup>9</sup> Peggy DIXON, ob. cit. p. 19.

llegando a tener muchos príncipes y nobles su propio maestro de danza<sup>10</sup>.

En la corte tiene lugar otra manifestación relacionada con la danza, que caracteriza el periodo medieval y tendrá una gran importancia para la profesionalización de la danza siglos más tarde: los juglares. El juglar representa dentro de la sociedad medieval el elemento extraño, ajeno en cierto modo a un mundo cuyas severas costumbres constriñen y aprisionan al hombre. Los juglares provocan dos consideraciones contrapuestas: su admiración y su censura, pues “el juglar representa un mundo aventurero, cuyo desenfado se reprobaba y se apetecía; sus cantos y danzas, paseados de una a otra corte en su vagabundeo, traen y llevan el aroma de lo internacional en lo amoroso y renuevan la elegancia picaresca de pasos danzables, sones y palabras, procedentes en su mayoría del acervo clásico olvidado”<sup>11</sup>. Dentro de la sociedad medieval no se pueden encuadrar en ningún grupo, pues no son caballeros, ni clérigos, ni campesinos, ni mendigos, etc. “Pertenece a un tipo de gentes errabundas, inclasificables, que las autoridades ven llegar a su demarcación municipal con desconfianza, pero son cogidos en los palacios porque significan la diversión”<sup>12</sup>. La función de los juglares es entretener y divertir a un público noble que los observa. Para lograr este objetivo realizan diferentes actividades, entre ellas componer y ejecutar danzas. Además de actuar en palacios y casas señoriales, los juglares desarrollan su actividad en los templos y en el exterior, es decir, participan en celebraciones religiosas y en las diversiones del pueblo<sup>13</sup>. A los juglares masculinos se les denominaban “trovadores de danzas” y a las

---

<sup>10</sup> L. BONILLA, ob. cit. p. 127.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, ‘Espectáculos de baile...’, ed. cit. p.280.

femeninas, “cantaderas”, “danzaderas” y “soldaderas”<sup>14</sup>. La procedencia de los juglares era diversa. Además de cristianos, había juglares musulmanes, judíos en menor número, ingleses, provenzales, borgoñones y alemanes, consecuencia del continuo trasiego por las cortes europeas<sup>15</sup>.

### **C) Danzas populares.**

Existe en la Edad Media otro tipo de danza cuyo origen se remonta más atrás en el tiempo, aunque se ignora el momento exacto. El sentido antropológico de estas danzas campesinas las hace perdurar en el tiempo, de forma que, muchas de ellas, han llegado hasta nuestros días sin demasiados cambios. Constituirían el repertorio folclórico del territorio español, en toda su amplitud de danzas y bailes propios de las diferentes regiones, provincias, pueblos, aldeas y localidades por muy pequeñas que éstas sean. Las costumbres campesinas de festejar al aire libre permanecen en el tiempo sin apenas cambios. “Sus mismas preocupaciones, directamente unidas a la Naturaleza, hacen, que no se olviden sus danzas primitivas, sino que se transformen. Son bailes saltados, nada parecidos a la pomposa danza aristocrática, y recuerdan el mismo patear primitivo del suelo o las expansiones de cabriolas alegres o pantomímicas de otros tiempos, que encierran mucho de una herencia significativamente mítica”<sup>16</sup>.

Generalmente, las danzas campesinas empezaban haciendo un corro, bien de parejas o de individuos, para llegar a formar una fila de parejas. La realización del corro parece proceder, como se observa en algunas pinturas

---

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 280.

<sup>15</sup> *Ídem*, pp. 276 y 280.

<sup>16</sup> L. BONILLA, ob. cit. p. 129.

rupestres encontradas, de épocas prehistóricas, cuyo significado es simbólico, pero con el tiempo se va perdiendo tal significado, aunque perdura la forma del baile. Así parece interpretarse la Sardana catalana, la cual en su origen era una danza ritual del sol, donde todos los elementos que la conforman contienen este sentido simbólico: el corro, las manos entrelazadas de los bailarines, la composición de ocho compases llamados “cortos” y dieciséis “largos”, simbolizando las veinticuatro horas del día, los primeros ocho compases, con una entonación melódica, las horas nocturnas, en los cuales los bailarines apenas se mueven; a continuación los restantes dieciséis, con una entonación más alegre, las horas diurnas, en las cuales hay más movimiento, hasta que termina la danza, que comenzó con las notas del instrumento llamado caramillo, representando el canto del gallo a medianoche<sup>17</sup>.

Otras muchas danzas populares, procedentes de épocas anteriores, han perdurado en el tiempo hasta nuestros días, cuya función en los rituales agrícolas, guerreros o mágicos, se ha visto transformada en la Edad Media, cristianizándose en algunos casos, y en otros, perdiendo el sentido antropológico pagano que le era propio en su origen. Por ejemplo, las danzas de “palos” o de “espadas”, aunque conservan en su pantomima el simbolismo de prácticas prehistóricas, se adaptaron en la época medieval a las fiestas religiosas populares<sup>18</sup>.

Dentro de estas danzas populares comienza a surgir una modalidad con distintos matices, ya que no se realizan ni en los mismos lugares, por los

---

<sup>17</sup> L. BONILLA, ob. cit. p. 130.

<sup>18</sup> *Ídem*, pp. 130-131.



mismos ejecutantes ni en las mismas celebraciones. Éstas serían aquellas danzas populares, que, o bien, encargadas por artesanos o cualquier componente de un gremio, o bien, realizadas por ellos mismos, se llevan a cabo en la calle, y, aunque se ven influenciadas por las danzas populares campesinas, al mismo tiempo, reflejan alguna de las características de las ceremoniosas danzas de corte <sup>19</sup>.

Este sería el panorama en el ámbito cristiano, pero no se puede olvidar que durante muchos siglos el territorio español era compartido, además de por cristianos, por musulmanes y judíos, con sus costumbres, sus manifestaciones culturales, etc. Aunque el pueblo musulmán y el judío, con el paso del tiempo, adoptan muchas costumbres propias de los habitantes de la península, fusionándolas con las suyas, mantienen otras propias.

En la zona de predominio islámico, a diferencia de la zona eminentemente cristiana, la danza es menos participativa y más contemplativa, por lo cual era ejecutada por danzarinas más o menos profesionales, y la danza, desde el siglo IX, estaba perfectamente reglada y codificada. La profesión de danzarina, ha permanecido durante siglos llegando hasta nuestros días con las mismas características<sup>20</sup>.

Las ciudades que concentraban la cultura musical y dancística de los árabes españoles eran Córdoba, Sevilla, Toledo, Zaragoza y Valencia. Por todo el territorio musulmán juglares de todos los lugares, incluso de Arabia, Persia, Siria y Egipto, entretienen con sus danzas y sus cantos. En Játiva se encontraba una de las escuelas más importantes de juglares musulmanes

---

<sup>19</sup> *Ídem*, p. 129.

<sup>20</sup> Ma J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 282.

durante la baja Edad Media, de donde salían de ambos sexos para recorrer los Reinos de Aragón, Castilla y Navarra<sup>21</sup>.

Sobre los bailarines judíos, al estar ubicados tanto en el territorio cristiano como en el musulmán, aunque con una mayor integración en este último, se tienen pocas noticias, tan sólo nombrarlos como juglares que actúan en tal o cual corte o reino<sup>22</sup>.

## **2.2. LA DANZA EN LOS SIGLOS XV Y XVI.**

El siglo XV es un periodo político y cultural crucial para la danza en España. Por una parte, en los distintos reinos de la península tiene lugar un asentamiento de la cultura europea; por otra parte, hay una mayor permeabilidad cultural entre la zona norte y la sur. Paralelamente, las relaciones políticas y culturales con el entorno francés-borgoñón e italiano son más intensas. Las zonas de León, Castilla, Aragón y Navarra, lo harán con Borgoña y Francia, y la parte más mediterránea con Italia, salvo el Condado de Barcelona, que mantendrá relaciones con ambas zonas europeas.

El reflejo de esta situación política y cultural lo encontramos en las danzas que se realizaban tras el banquete en las fiestas palaciegas. El repertorio lo componían, por un lado, una serie de danzas de origen italiano, como el Contrapaso, entre otras; por otro lado, diversas danzas del género de las Moriscas, que forman parte de las danzas espectaculares, y, aunque

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 282-283.

son escasas las indicaciones recogidas en las distintas fuentes coreográficas pertenecientes a este siglo, también se mencionan la danza Alta y la Baja<sup>23</sup>.

Durante el siglo XV tiene su apogeo el Humanismo, que por ser un movimiento filosófico y cultural repercute en las manifestaciones relacionadas con la danza y el baile. A esto se une la singular situación histórica y geográfica que vive España desde finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI. El descubrimiento de América, la expansión económica que esto supone, los éxitos políticos y militares, el crecimiento demográfico, contribuyen a crear un clima óptimo en el país que experimenta una etapa histórica, política, económica, científica y cultural de progreso y expansión<sup>24</sup>. Todo esto hace que en el Renacimiento se dé un tránsito de la corte, núcleo del poder político y cultural, a la ciudad como centro que enmarca las manifestaciones socio-culturales, el poder económico, teniendo lugar un aumento demográfico en ésta en detrimento del campo y el nacimiento de una nueva clase social: la burguesía, en cuyas manos se encuentra el poder económico, y, consecuentemente, gozará de una considerable influencia en el aspecto cultural. Este nuevo panorama económico y social tiene consecuencias inmediatas en el ocio de una sociedad, menos dedicada a las guerras, en donde aparece una clase social que goza de una situación mejor, al ser su trabajo remunerado, y poder disfrutar de un tiempo dedicado a su

---

<sup>23</sup>Ma J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. pp. 283-284. La investigadora aporta datos sobre las fuentes consultadas: las numerosas crónicas recogidas por Higinio ANGLÉS en *La Música en la Corte de Carlos V*, Instituto Español de Musicología (CSIC), Barcelona, 1944, otras fuentes son *Il Ballerino* de Fabritio CAROSO DA SERMONETA, fechado en 1581, en Venecia (ed. facsímil, Broude Brothers, Nueva York, 1967) y *Manuscrito de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia-Miscelánea, Ms. En fol. De la Biblioteca Valleumbrosiana, tomo 25, fol 149v. (Copia del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid como "Reglas de Danzar", Ms. 14050-2).

<sup>24</sup> Francisco RICO, "Temas y problemas del Renacimiento español" en *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 13.

disfrute personal. La cultura se seculariza, siendo los aristócratas los que, dejando de ser guerreros, se encargarán de coleccionar manuscritos, de crear bibliotecas particulares y, además, de cultivar la literatura. De esta forma la cultura del renacimiento es una cultura de ciudad, urbana, cuyos productores, destinatarios, y temas desarrollados son urbanos. Si la Edad Media se caracterizaba por la figura del guerrero, el Renacimiento es el caballero el que aparece como modelo a seguir, el cual sin dejar de poseer facultades para luchar, además, tiene otras cualidades, entre ellas la destreza para la literatura, la música y la danza. Un claro exponente del caballero-poeta, es el Marqués de Santillana, el cual destaca por su obra poética, aunque cultivará otros géneros, convirtiéndose en mecenas de varias traducciones de los clásicos, de los más destacados escritores italianos y franceses<sup>25</sup>.

El Humanismo se hace presente en la danza en las primeras notaciones que surgen como consecuencia de la preocupación por el cuerpo, el equilibrio y el estilo refinado. Las notaciones se hacen utilizando las iniciales de las denominaciones dadas a los pasos. A partir de aquí, la danza se hace “medida”, de acuerdo con la medida de la música y de la poesía que le sirven de base. En España estas danzas “medidas” se denominarán más tarde “de cuenta”. En este momento el danzarín necesita tener unos conocimientos, por muy elementales que éstos sean, unas reglas simples que le ayuden a dirigir los movimientos del cuerpo y la educación del oído. El número de danzas se multiplica al ampliarse la posibilidad de movimientos coreográficos, además de hacerse con un sentido un poco más individualista,

---

<sup>25</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, eds. Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Biblioteca Castro, Madrid, 2002, pp. XXVI-XXVII.

ya que imperan más las danzas en pareja, tríos, etc., que las de filas o corros sin más, a la manera medieval. Este tipo de danza “medida” o “de cuenta” será la danza culta, que se asienta como distintivo de nobleza y se diferencia radicalmente de la danza popular<sup>26</sup>. La figura del maestro de danza se hace presente en la sociedad renacentista como elemento imprescindible<sup>27</sup>. Estas danzas “de cuentas”, además de verse determinadas por las relaciones políticas y culturales dominantes en la época, se convierten en manifestación de poder de los estamentos dominantes; así, por ejemplo, cuando Isabel de León y Castilla y Fernando V de Aragón unen sus reinos y continúan la conquista de los territorios musulmanes, al vencer al rey Boabdil de Granada, se celebran grandes fiestas en Córdoba: “E salieron veinte damas continuas de la casa de la reyna, muy ricamente arreadas. E luego los menestres altos començaron a sonar e los caballeros mancebos que ende estaban dançaron un grand rato, cada un con una dama”<sup>28</sup>. Como se observa en esta crónica, la danza era de veinte parejas, es decir, cuarenta personas, lo cual indica la importancia de la danza. En estas danzas bailaban los reyes, las infantas y a imitación suya el resto de los cortesanos.

En este siglo aparece un género que tendrá mucho que ver con la forma futura del ballet teatral o ballet de *Cour* francés: la momería (cuyo significado es disfrazarse), siendo su equivalente italiano la *mascherata* o mascarada. Al principio fue una especie de Carola burlesca en la que los

---

<sup>26</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. pp. 283-284; Paul BOURCIER, *Historia de la Danza en Occidente*, Ed. Blume, Barcelona, 1981, p. 52.

<sup>27</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p.290.

<sup>28</sup> Higinio ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Velásquez (CSIC), Madrid, 1941, pp. 63-64, en M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 286.

ejecutantes iban enmascarados y disfrazados<sup>29</sup>. A mediados de siglo, los momos desarrollan su espectáculo como entremés, es decir entre los diferentes platos de un banquete. Además del disfraz y la danza, los momos vieron enriquecido su espectáculo con un texto, que en realidad no era más que una excusa para hilvanar un espectáculo más visual que dramático, con todo lo que ello implica: vestuario, escenografía, atrezzo, movimiento y música<sup>30</sup>.

Hacia el tercer cuarto del siglo XV surge el uso conciente de la música en el drama litúrgico de la mano Gómez Manrique. Primero con la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, compuesto para ser representado en un convento castellano, incluyendo algunas escenas cantadas; posteriormente, con su obra las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, la cual se cree que se interpreto casi en su totalidad cantada. Gómez Manrique, mediante la utilización de la música trata de conseguir en sus obras verosimilitud y un mayor atractivo a determinadas escenas<sup>31</sup>.

La influencia musulmana y judía sigue viva en la cultura del siglo XV. La danza de moros y judíos se desarrolla como espectáculo para ser disfrutado, sobre todo por la realeza, como lo recogen testimonios de preparativos de fiestas, o simplemente de algún mandato real de traer permanentemente a la corte a tal o cual bailarín de moriscas<sup>32</sup>. Aparte de los juglares moros que actúan en las cortes cristianas, son muy solicitados los

---

<sup>29</sup> P. BOURCIER, ob. cit. p. 56.

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 286.

<sup>31</sup> Álvaro TORRENTE, "La música en el teatro medieval y renacentista" en *Historia del teatro español. I De la Edad media a los siglos de oro*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 273-274.

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 287, donde se recoge de Higinio ANGLÉS, *Historia de la música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1970, pp. 426-427.

grupos de danza llamados zambras que, poco a poco forman parte de los diferentes cortejos civiles, por ejemplo, la procesión del Corpus<sup>33</sup>.

En el siglo XVI, completada la unificación política y religiosa, la danza es entendida de una forma que mucho tiene que ver “con el refinamiento y culto a los sentidos oriental, el pragmatismo judío y la reciedumbre germánica (o cristiana) producto de las invasiones centroeuropeas medievales que, a través de los estamentos eclesiásticos y la Inquisición, trata inútilmente de neutralizar o ahogar las otras dos”<sup>34</sup>. Desde la fecha de la conquista hasta que de la expulsión y total prohibición de lo musulmán y judío, tiene lugar un periodo de pervivencia de las formas musicales y coreográficas de los vencedores y de inserción de las de los vencidos, con la riqueza y mutua influencia que se experimentará<sup>35</sup>.

Por otra parte, el cambio dinástico tendrá repercusiones importantes en la evolución de la danza de corte durante el siglo XVI, al imponer Carlos I su etiqueta borgoñona, con todas las consecuencias culturales y administrativas que eso conlleva dentro de la Casa Real. A esto hay que unir el auge que va cobrando la danza en todos los estamentos de la sociedad renacentista. Para la nobleza, la danza es una disciplina fundamental en la educación, siguiendo la norma *mens sana in corpore sano*, propia del *trivium* y del *quadrivium* medievales que durante este siglo se adopta en la educación cortesana, junto a otros muchos otros preceptos de la antigüedad clásica. De esta forma, los nobles tienen el gusto pero también los conocimientos necesarios para participar activamente en las fiestas teatrales

---

<sup>33</sup>Ma J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 287.

<sup>34</sup>*Idem*, p. 288.

<sup>35</sup>*Ibidem*.

palaciegas (en máscaras y en saraos), en donde la danza y el baile, tienen otra finalidad: la de posibilitar el acercamiento a la realeza para poder mejorar social y económicamente hablando<sup>36</sup>. Lluís de Milá pone de manifiesto en sus obras cuáles eran las disciplinas que formaban parte del acervo cultural de todo buen cortesano: especialmente en el *Libro intitulado El Cortesano* (Valencia, 1561), pero también en los dos anteriores *Libro de música de mano intitulado El Maestro* (Valencia 1536) y *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado El Juego de Mandar* (Valencia, 1535).

La política matrimonial de las diferentes casas reales europeas contribuye a una consideración mejor de la danza en el siglo XVI y de su posterior evolución en el siglo XVII. El continuo intercambio entre las diferentes casas reales lleva consigo un intercambio también en cuanto a costumbres, gustos y manera de entender las diferentes manifestaciones culturales, entre ellas la danza, que goza del favor de la realeza de una manera decisiva. Los reyes, en sus viajes temporales o de cambio de corte por matrimonio, llevan a donde van a todo su séquito, incluido su maestro de danzar, de forma que en cierto modo imponen una forma de bailar, pero a la vez adoptan, aprenden, se dejan influenciar por la danza del país en donde en ese momento están<sup>37</sup>. Italia, de la misma manera que sucede en las artes y las letras, encabeza el movimiento renacentista en la danza, tanto en la práctica como en la teoría, al ser la que más tratados de danza aporta: *De arte saltandi e choreas ducendi* (alrededor de 1420) de Domenico da Piacenza, al cual siguieron los escritos de sus alumnos Guglielmo Ebreo y Antonio Cornazzano. Francia sigue siendo fundamental en la fijación de la

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 289.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 290-291.



danza cortesana debido al apoyo que recibe la danza y la música por parte de la casa real, desde la regencia de Catalina de Médicis<sup>38</sup>. Por otra parte, la influencia española se extiende a todos lados debido a su política exterior y matrimonial. En consecuencia, la danza cortesana adquiere unas características, podríamos decir europeas, que determina la forma de realizar la danza en los palacios y salones nobles del resto de los países.

En lo que se refiere a la danza religiosa, ésta sigue la estela de las danzas medievales, es decir, más procesionales y ceremoniosas, en cuanto a la forma coreográfica, y con un repertorio de pasos y figuras muy reducido y simple de ejecución. Las danzas populares continúan como en la Edad Media, aunque poco a poco se irán contaminando de pasos, del estilo de las danzas de cuentas, y éstas de aquellas, pero muy tímidamente, haciéndose más patente en el siglo XVII.

---

<sup>38</sup> Carlos J. GOSÁLVEZ, *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1987, pp. 5-6.

### **3. LA DANZA COMO FENÓMENO CULTURAL EN EL SIGLO XVII.**

#### **3.1. LA FIESTA BARROCA.**

**E**n el siglo XVII la danza no tiene entidad propia como espectáculo independiente, sino que se inserta dentro de un fenómeno socio-cultural más amplio, la fiesta, por lo cual se hace necesario el análisis de las características y del desarrollo de este acontecimiento.

En la Edad Media las fiestas celebradas se caracterizan por el control eclesiástico que sufren. La Iglesia, que representa tanto el poder humano como el divino en esta época, invade todas las manifestaciones sociales y culturales haciéndolas suyas, utilizándolas en su propio beneficio. Pero este control supone también una pérdida del carácter exclusivamente religioso, al adoptar fiestas en su origen paganas y transformarlas en sacras, ya que en este proceso aún continúan apareciendo elementos paganos.

En época medieval, el hombre celebra tres tipos de festejos: fiestas religiosas del calendario litúrgico, fiestas públicas extraordinarias y fiestas familiares. Los lugares en los que transcurre cada tipo de fiesta, en principio más o menos diferenciados: el templo, la ciudad y la casa, pronto tienden a mezclarse debido a la presencia eclesiástica, de manera que, además de tener lugar una cristianización de fiestas paganas, también se da lo contrario, es decir, la paganización de lo sacro, por ejemplo, en la utilización de lugares

no sagrados en principio, como la calle, el campo, etc.<sup>39</sup>

El camino emprendido en la Edad Media respecto a la caracterización y funcionalidad de las fiestas continúa en el Renacimiento y el Barroco: la Iglesia intenta mantener por todos los medios el control del ocio, aunque para ello tenga que hacer ciertas concesiones, como aumentar e intensificar los elementos no sacros para atraer a las masas.

El siglo XVII será un siglo de éxitos artísticos, pero también de fracasos políticos y económicos. La crisis económica y el declive político hundieron al país en un pesimismo y una tristeza que contrasta con el lujo y la magnificencia de sus fiestas. El fracaso se trata de paliar y olvidar, aunque sea temporalmente, con manifestaciones de grandiosidad y derroche de medios. Los poderes civiles y religiosos tratan de dar una imagen del país totalmente opuesta a la real mostrando una suntuosidad desbordada en las fiestas públicas sobre todo. En realidad, se trata del control del pueblo para conservar el orden establecido. En las fiestas públicas o privadas el pueblo no es tomado en cuenta, sino utilizado como comparsa. La fiesta tiene un carácter dirigista y conservador del orden establecido, las públicas exaltan los poderes y las privadas consolidan audiencias sociales. "La fiesta es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a éstos hacen creer y a los otros les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder"<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Carlos ALVAR, "Espectáculos de la fiesta. Edad Media", en *Historia de los espectáculos en España*, coord.. A. Amorós y J. M. Díez Borque, Castalia, Madrid, 1999, pp. 177-178.

<sup>40</sup>Valeriano SÁNCHEZ RAMOS, "Fiestas de toros y cañas en Berja (Primer cuarto del siglo XVII). Notas para el estudio de la fiesta barroca". Área de comunicaciones libres. III Congreso de Folklore Andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional, Centro de

En el Barroco, las fiestas públicas llegan a tal derroche de los elementos que las integran porque en realidad, según afirma Maravall, el objetivo no es sólo la diversión, sino la ostentación, alcanzando un nivel que más que divertir intenta asombrar<sup>41</sup>.

Tras esto, podemos observar que desde la Edad Media, tras el Renacimiento, hasta llegar al Barroco hay una tendencia progresiva a intensificar la función de los elementos integrantes de las fiestas para conseguir atraer y atrapar al público, siendo en este último periodo cuando esta tendencia llega a su cota más alta. En este punto es donde hay que situar la danza como elemento importante de las fiestas, pues a partir de este siglo, gracias en parte a este desarrollo festivo, la danza comenzará su andadura como espectáculo independiente. A esto hay que añadir, el deseo de manipulación de los poderes que subvencionan las fiestas, que los lleva a la ostentación, a la suntuosidad, etc., lo cual hace que las fiestas vayan derivando en espectáculo, es decir, el elemento participativo cada vez será menor, y el contemplativo, mayor, favoreciendo la independencia futura de la danza. Por todo esto y por otras cuestiones que se verán más adelante, el siglo XVII se muestra como un momento crucial en la consolidación de la danza espectacular y profesional.

Para hacer un análisis más pormenorizado de las fiestas que se dan en el Barroco, se hace necesario distinguir entre los diferentes tipos de festejos, aunque hacer una clasificación supone una ardua labor, ya que, al

---

documentación musical de Andalucía, Almería, 1992, pp. 454-455.

<sup>41</sup> J. Antonio. MARAVALL, "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco" en *Teatro, fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. José M<sup>a</sup>. DÍEZ BORQUE, Ed. del Serbal, Madrid, 1986, p. 85.

igual que sucede, como veremos, en otros ámbitos del mundo barroco, etiquetar y clasificar las fiestas no parece muy factible, al no encontrarse claramente delimitadas las fronteras que separan los distintos tipos, y, además, existen características comunes a todas que hacen posible encajarlas en un lugar o en otro.

### **3.1.1. FIESTAS POPULARES.**

En el siglo XVII, con el nombre de fiestas populares se podría denominar a casi todas las fiestas celebradas, pues en un gran número de ellas el pueblo forma parte del público, como se verá más adelante al analizar las fiestas religiosas y civiles públicas. Pero ahora me referiré a las fiestas populares que tienen lugar en un ámbito más reducido e íntimo, en las que el pueblo es público y ejecutante, y se realizan en ciudades pequeñas, aldeas, pueblos... Cada localidad tiene su fiesta grande, que siente como algo propio: la identifica y diferencia de las otras. Generalmente estas fiestas suelen coincidir con la celebración de algún acontecimiento religioso o laboral. Este tipo de festejos, aunque también es popular se estudiará con las fiestas religiosas dada la profunda relación que existe entre el calendario litúrgico y laboral. Otros sucesos por los que se realizan este tipo de fiestas son los relacionados con el desarrollo vital de los habitantes del lugar: bautizos, bodas, cumpleaños, entierros, etc. Estas fiestas se caracterizan porque el público-pueblo disfruta observando a sus vecinos, familiares y amigos cantar, bailar actuar, competir,..., pero también participando en la diversión, con lo que se produce un desarrollo lúdico que

no siempre se da en otros tipos de fiestas.

Hay una serie de elementos que se pueden dar según el carácter propio de la fiesta: música, danza, canto, comida, flores, procesiones, hogueras, agua, máscaras, peleles, etc.<sup>42</sup> De todos estos elementos, la danza y la música son los que más presentes están en la mayoría de los festejos, quizás porque son los que mejor se prestan a la participación de todos los que asisten.

Las danzas desarrolladas no tienen nada que ver con las danzas cortesanas o los bailes teatrales. La mayoría se tratan de danzas folclóricas locales cuyo origen puede ser remoto o surgir de la improvisación general (siempre sobre la base de una estructura básica musical: coplas + estribillos, en un ritmo sencillito, fácil de seguir sin demasiada preparación, ni técnica). La transmisión de estas danzas se realiza en el momento mismo de ejecutarlas, en la misma fiesta, entre amigos y familiares, a lo largo de toda la vida de los habitantes de la localidad. Cada aldea, además de saber danzas de otras aldeas, posee sus propias danzas, que se caracterizan en ocasiones por desarrollar como tema la actividad laboral propia del lugar, o algún aspecto relacionado con la estación del año (fiestas de la primavera, del verano..., absorbidas por el poder eclesiástico). En algunas de las coreografías se desarrollan pasos característicos de los estratos culturales sobre los que se asientan: danzas de pescadores, de siembra, de espadas, paloteados...

---

<sup>42</sup>J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, "De los siglos de oro al siglo de las luces" en *Historia de los espectáculos en España*, ed. cit. p. 224. En este capítulo Díez Borque menciona numerosos trabajos de investigadores que han tratado de una forma más profunda el significado de las fiestas populares.

En raras ocasiones, entre los pasos de las danzas populares se pueden encontrar algunos propios de las danzas de corte y bailes teatrales, por el deseo de conseguir refinamiento a través de la imitación de costumbres, gestos, movimientos... Cualquier paso adoptado es transformado y popularizado, hasta el punto que en ocasiones nada tiene que ver con el original. A pesar de todo, en este tipo de danzas es donde se da menos contaminación de pasos y de estilo, de tal forma que muchas han llegado a nuestros días sin demasiada evolución (como la danza prima, la sardana, las danzas de espadas, las jotas, los boleros, los fandangos que existen en toda España, etc.)<sup>43</sup>.

### **3.1.2. FIESTAS RELIGIOSAS.**

En el siglo XVII, como sucede en la Edad Media y en el Renacimiento, el carácter religioso inunda todas las manifestaciones culturales, de modo que los festejos celebrados, religiosos o no, terminan siendo controlados por la Iglesia<sup>44</sup>. El calendario litúrgico contempla cuatro ciclos: Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua. Este calendario está relacionado con el laboral, basado fundamentalmente en las labores del campo, principal ocupación del hombre en esta época, y en consecuencia el año litúrgico y las estaciones del año se interrelacionan, adaptándose, de forma que el

---

<sup>43</sup> Acerca del tipo de danzas realizadas en las fiestas populares que tienen lugar en pequeñas localidades y con un carácter más íntimo y reducido consultar Julio CARO BAROJA, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984, cap. VII, pp. 103-138.

<sup>44</sup> En Andrés AMORÓS Y José M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE (coord.), *Historia de los espectáculos en España*, ed. cit., el capítulo de C. ALVAR "Edad Media", pp. 177-206, y de José M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE "De los siglos de oro al de las luces", pp. 207- 234.

trabajo y el ocio son compatibles<sup>45</sup>.

A todo esto, se añade el hecho ya comentado de la cristianización de fiestas paganas que viene haciendo la Iglesia desde la Edad Media, con lo cual las celebraciones anuales religiosas aúnan elementos sacros y profanos. Por ello, las fiestas religiosas son en la mayoría de las ocasiones populares, bien por su carácter pagano original, bien por los motivos por los se realizan: en otoño comienza la preparación de la tierra para la siembra (las labores de roturación, abono y la siembra en sí misma) coincidiendo con San Miguel (29 de septiembre), San Lucas (18 de octubre), el día de los Difuntos (1 de noviembre), el de todos los Santos (2 de noviembre) y el de San Martín (11 de noviembre). En invierno no hay una gran actividad festiva. Fiestas paganas heredadas, como las Saturnales (18-23 de diciembre y fiesta solar del 25 de diciembre), son reemplazadas por los días de Navidad (25 de diciembre) y Reyes (6 de enero), y otras celebraciones relacionadas a éstas como la Concepción (8 de diciembre), festividades de San Esteban (26 de diciembre), los Santos Inocentes (28 de diciembre) y San Silvestre (31 de diciembre)<sup>46</sup>.

Las fiestas celebradas por Carnaval marcan el cierre del invierno y el inicio del ciclo de festejos primaverales. El Carnaval, heredado también de las Saturnales romanas, es una fiesta pagana, pero a su vez comprende elementos cristianos, al fijarse su fecha en el calendario con relación a la Cuaresma (la cual depende del ciclo lunar); de ahí su complejidad como

---

<sup>45</sup>J. CARO BAROJA, *El estío festivo...*, ed. cit. pp. 7 y 8.

<sup>46</sup>C. ALVAR, "Edad Media" en *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. pp 179-180.



fiesta<sup>47</sup>. Durante la Semana Santa las celebraciones continúan, desarrollándose autos, representaciones variadas, sermones, procesiones,... A pesar de ser un tiempo de recogimiento, la teatralidad inunda todas las manifestaciones religiosas, mostrando en el siglo XVII su máximo apogeo. La llegada del Domingo de Resurrección marca la recuperación de las fiestas primaverales.

A partir de aquí tiene lugar una serie de fiestas en las que se realizan rogativas, peticiones, procesiones de todo tipo a los santos, que se van sucediendo con el fin de obtener sobre todo una buena cosecha. Con el tiempo, estas fiestas se adaptan a las ciudades adquiriendo otros elementos (dragón o tarasca en el Corpus) y ampliando sus itinerarios. Se multiplican las razones por las que realizar estas rogativas y procesiones, por ejemplo, al finalizar una desgracia (sequías, algún tipo de epidemia, etc.), como agradecimiento por algún acontecimiento bélico ganado... A pesar de tratar de que sean piadosas estas celebraciones, no siempre se logra que lo sean, y en muchas ocasiones lo festivo se desborda con bailes y cantes, incluso de los considerados deshonestos. Continúan las fiestas del mes de mayo centradas en la cruz, que, a pesar de tener un origen pagano (celebración de fecundidad, del amor, la renovación, etc.), la Iglesia intenta cristianizar, aunque prevalecen los elementos profanos.

La llegada del Corpus Christi supone un momento importante en el calendario religioso-festivo del hombre barroco. Aunque su origen se puede situar en el siglo XIII, cuando el Papa Urbano IV decide celebrar esta

---

<sup>47</sup> C. ALVAR, ob. cit. p 184.

festividad, es en el siglo XVII cuando alcanza su forma más perfecta y acabada como fiesta, aunando elementos textuales (auto sacramental y géneros teatrales de la comicidad que lo acompañan), visuales (escenografía diversa y rica, procesiones espectaculares, danzas, bailes, riqueza de trajes,...), auditivos (música, canciones,..), rituales, lúdicos.... que logran integrar y armonizar todos los sentidos. En el Corpus Christi tiene lugar el encuentro de lo teatral y lo litúrgico, del ritual festivo y lo teatral integrándose coherentemente: “desde la ostentación escénica para la vista a la armonía de la música y la danza, sin olvidar el aroma de las flores, el incienso, la expansión gastronómica, el contacto de las multitudes”<sup>48</sup>.

Además de por su espectacularidad, esta fiesta se caracteriza por el contraste y la articulación de contrarios: integración de lo serio y lo cómico, en las piezas breves y también en el propio auto sacramental, a través de la presencia de personajes como la Tarasca, con sus mojarillas, mojigones, gigantes, salvajes, máscaras, etc.

Las representaciones se llevan a cabo en tablados. Se guarda estricto orden en la ocupación del espacio por parte de los asistentes al evento, situándose en el lugar privilegiado el rey, después las autoridades de consejos, las religiosas, las municipales y por último el pueblo. El espectáculo resulta muy costoso para el municipio que lo costea con la colaboración entre poderes religiosos y civiles. Todo el empeño que se pone en la realización de esta festividad no es en vano, pues se tiene conciencia del poder de captación que tiene la integración de elementos visuales,

---

<sup>48</sup>J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. p. 216.

sonoros, litúrgicos... Para analizar la función del Corpus Christi hay que remontarse a su origen profano: las cabalgatas triunfales romanas. Aunque se exalta la Eucaristía a través de la custodia, que es lo que da sentido a la fiesta sacramental, en realidad se hace ostentación de los poderes religiosos y civiles. Todos los elementos que componen esta celebración convergen sin restarle el sentido triunfante de la custodia en la Eucaristía, pero sobre todo, propician el carácter de fiesta por excelencia.

A partir de la fiesta de San Juan finaliza el ciclo agrario y comienzan las fiestas en honor a la Virgen (Ascensión, Carmen,...) y al patrón o patrona de cada localidad, y se desarrollan durante todo el verano, hasta llegar de nuevo al otoño cuando comienza el ciclo festivo de nuevo.

Paralelamente a todas estas celebraciones fijas, se producen otras de carácter extraordinario cuyas motivaciones son diversas: canonizaciones, beatificaciones, inauguraciones de conventos, consagraciones de templos, rogativas, celebraciones de dogmas, etc.

En general las fiestas religiosas tienen elementos comunes que se repiten: los sermones, las misas, las procesiones, en las cuales participan los asistentes a la fiesta, los bailes, las danzas, los cánticos, las representaciones,...

Las danzas realizadas en las fiestas religiosas son variadas. Dependiendo de la relevancia del suceso festejado se seleccionan unas u otras: por ejemplo, no se considera tan importante la romería celebrada por la patrona de una aldea cualquiera como el Corpus Christi. Las danzas en

festejos públicos de gran envergadura son elegidas por las autoridades que subvencionan la fiesta y pagan las danzas, de modo que seleccionan el número y el tipo de danzas a realizar, de lo cual queda constancia en numerosos contratos: "Concierto de la danza "La boda a lo sayagüés" que por orden de los herreros ha de hacer J. Granados. Otro para la Danza de los dioses que pagan los zapateros..."<sup>49</sup>. De la existencia de estos contratos recogidos por Pérez Pastor<sup>50</sup> se deduce lo reglada que estaba la realización de los elementos integrantes de la fiesta, en concreto de la parte bailada. También se observa el tipo de danzas ejecutadas: danzas con o sin argumento propio, de carácter religioso o profano, danzas cortesanas, bailes populares, e incluso, se crean nuevas coreografía, entendiéndose la innovación no en cuanto a pasos originales sino al argumento, el número de danzantes, etc. Resulta curioso, que en una época de continuas censuras a determinados bailes populares, se realicen incluso en ceremonias religiosas y dentro de los templos: "En los libros del propio Ayuntamiento del año 1593, entre los gastos del Corpus figura la partida abonada a Andrés González por la danza de la Zarabanda"<sup>51</sup>.

Siguiendo los testimonios recopilados por Pérez Pastor y la clasificación que hace Sánchez Arjona en su obra sobre el teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, se podría hacer la siguiente clasificación de las danzas con argumento, según el tema que desarrollan:

---

<sup>49</sup> LuíS PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901, p. 50.

<sup>50</sup> Como este contrato se recoge muchos más en las pp. 9, 10, 11, 16, 27, 28, 33, 37, 38, 41, 43, 48, 50, 51, 79, 95, 101, 113, 125, 130, 182, 215.

<sup>51</sup> J. SÁNCHEZ ARJONA. *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887. Ed. Centro Andaluz de Teatro en Sevilla, Padilla libros, 1990, Sevilla, p. 49.

- ☞ Danzas de historias: "La batalla de Rodrigo de Narváez con el moro Abindarráez"<sup>52</sup>, "Llegada de Eneas a Cartago"<sup>53</sup>, "La recuperación de España",<sup>54</sup> "El robo de Elena"<sup>55</sup>, "Danza de Don Gayferos y rescate de Melisendra"<sup>56</sup>, "Danza del Rey Don Alonso"<sup>57</sup>, "Los Reyes Magos"<sup>58</sup>,...
- ☞ Danzas simbólicas: "Danza en la que haya siete virtudes y siete pecados"<sup>59</sup>, "Los ángeles y los demonios"<sup>60</sup>, "Los siete pecados mortales"<sup>61</sup>, "Los sacramentos"<sup>62</sup>,...
- ☞ Danzas mitológicas o con elementos paganos: "Danza de los dioses"<sup>63</sup>, "Danza de seis ninfas"<sup>64</sup>, "El dios Pan"<sup>65</sup>, "El dios Cupido de Portugal"<sup>66</sup>,...
- ☞ Otras: "Danza de portugueses"<sup>67</sup>, "Danza de ocho segadores y un villano"<sup>68</sup>, "Danza de ocho músicos (uno español, una española, un indio, una india, un turco, una turca, un gitano y una gitana)"<sup>69</sup>, "Danza de seis abestruces y seis muchachos zapateadores"<sup>70</sup>, "Danza de villanos y villanas"<sup>71</sup>, "Danza "la boda a lo sayagües"<sup>72</sup>,

---

<sup>52</sup> J. SÁNCHEZ ARJONA, ob. cit. p.12.

<sup>53</sup> *Ídem*, p.16.

<sup>54</sup> *Ídem*, p.33.

<sup>55</sup> *Ídem*, p. 43.

<sup>56</sup> *Ídem*, p. 113.

<sup>57</sup> *Ídem*, p. 125.

<sup>58</sup> *Ídem*, p. 45.

<sup>59</sup> L. PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 11.

<sup>60</sup> J. SÁNCHEZ ARJONA, ob. cit. p. 45.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> L. PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 50.

<sup>64</sup> *Ídem*, p.10.

<sup>65</sup> J. SÁNCHEZ ARJONA, ob. cit. p. 45.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> L. PÉREZ PASTOR, ob. cit. pp. 9 y 48.

<sup>68</sup> *Ídem*, p. 33.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ídem*, p. 43.

<sup>72</sup> *Ídem*, p. 50.

"Danza de la Pandorga"<sup>73</sup>,...

En gran parte de los contratos aparece la denominación de danzas en general, sin especificar el nombre de la danza o el tema que debe desarrollar, dejando libertad para que cada autor elija el argumento de la danza si lo tiene: danzas de música, de cuentas, de cascabeles, de locos, de gigantes, de espadas, etc.<sup>74</sup>

Las danzas son más fáciles de organizar y costear que presentar figuras costosas o desplegar todo tipo de lujo, en cortejos en los que participan gremios y autoridades, sobre todo en la procesión del Corpus Christi, por ello, tanto en las celebraciones de las grandes ciudades como en pequeñas aldeas, la danza es un requisito imprescindible, variando de unas a otras en la cantidad de danzas, en la variedad, y en el número de danzantes: en las localidades pequeñas un solo grupo de danzantes realiza danzas de espadas, paloteados, etc.<sup>75</sup> Caro Baroja ofrece testimonios acerca de las danzas que se realizan en el Corpus Christi de Sevilla extraídos de *La Carbonera*, de Lope de Vega:

Discurriendo a todas partes  
 las danzas pasan y tornan,  
 ya de galanes y damas,  
 y ya de moros y moras,  
 con lazos, con toqueados,  
 con palos que nunca aflojan  
 invención original  
 de las danzas labradoras.  
 Tras éstos, otros venían,

<sup>73</sup>L. PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 50.

<sup>74</sup>*Idem*, pp. 27, 28, 38, 43, 48, 50, 79, 109, 113, 125, 182, 215, 261.

<sup>75</sup>J. CARO BAROJA, *El estío festivo. Fiestas...*, ed. cit. p.64.

que con las espadas rotas,  
vestidos de lienzos y randas  
lucen más a menos costa<sup>76</sup>.

Las danzas campesinas o labradoras, como se llama a las danzas de espadas y de palos, eran fijas en cualquier celebración religiosa-popular, desde tiempo atrás, a pesar de las constantes censuras<sup>77</sup>.

En general, habría que destacar en todas estas celebraciones religiosas-populares el carácter que adquiere la danza al realizarse en espacios abiertos y, a veces, de grandes dimensiones. En estos casos la perspectiva del espectador viene determinada por la distancia y la acústica; por ello el tipo de coreografías se basa en los dibujos geométricos, los efectos (utilización de palos, espadas, cintas de colores, banderas, etc.), la espectacularidad de los trajes y la utilización de instrumentos con posibilidad de un mayor volumen, como los de viento y percusión frente a los de cuerda, más utilizados en espacios cerrados (palacios, Iglesias, corrales,...)<sup>78</sup>.

### **3.1.2.1. La danza sagrada de los seises.**

Dentro de las danzas realizadas en el Corpus Christi hay que destacar las danzas de los seises, en parte por haber llegado a nuestros días y seguir realizándose en ésta festividad. Su origen es anterior al siglo XVII<sup>79</sup>, pues en principio con el nombre de seises se denominaba a los niños cantores del

---

<sup>76</sup>J. CARO BAROJA, ob. cit. p.66: *Obras de Lope de Vega*, XXI (CCXII de la B.A.E., continuación), 240b- 241b.

<sup>77</sup> Para ampliar información sobre el origen y desarrollo de este tipo de danzas acudir a la obra citada de J. CARO BAROJA, *El estío Festivo...*, pp. 103-138.

<sup>78</sup>M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p 304.

<sup>79</sup> Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Los seises de Sevilla*, ed. Castillejo, Sevilla, 1992, pp. 143-145.

coro de la catedral de una determinada ciudad. Es en este siglo cuando se les atribuye la función de danzantes además de la de cantores.

En un primer momento estos niños ejecutaban sus danzas durante la Octava y en varios momentos de la procesión del Corpus Christi, pero con el tiempo también lo harán en la festividad de la Inmaculada Concepción y en el Triduo de Carnaval. Los lugares donde ejecutaban sus danzas dentro de la Iglesia son el presbiterio bajo, frente al altar mayor y el coro, en el octavo día de la celebración<sup>80</sup>.

El número de niños podía variar, oscilando de cuatro a diez (en alguna época también fueron doce), aunque parece ser que el seis llegó a ser significativo; de ahí el nombre de seises<sup>81</sup>. Los trajes que llevaban los seises en el siglo XVII seguían la moda flamenca de la época y eran muy parecidos a los que actualmente llevan: vaquerillo (chaquetilla) hasta la rodilla, de color rojo o azul celeste con las costuras adornadas con galones dorados y las mangas blancas; pantalón blanco tipo calzón; gorra o sombrero de alas con penacho de plumas del color del vaquerillo; el calzado, que es lo que más ha sufrido cambios en los siglos posteriores, consistía en unos zapatos blancos con moños del color del vaquerillo, y hoy día se usan zapatillas de ballet blancas con una especie de moño o lazo en rojo o celeste<sup>82</sup>.

Sobre la coreografías de las danzas de los seises sólo hay hipótesis, ya que no se sabe con seguridad cómo eran los pasos y las figuras que

---

<sup>80</sup>H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, ob. cit. pp. 156-158.

<sup>81</sup>*Idem*, pp. 35-41.

<sup>82</sup>*Idem*, pp. 241-244.



realizaban<sup>83</sup>. No se tiene certeza de que los pasos y figuras que hoy desarrollan los seises sean los mismos que los que se realizaban en el siglo XVII. Los investigadores han querido ver cierta relación entre las danzas de los seises y otras profanas de la época estudiada, que se realizaban en todo tipo de fiestas religiosas y en el Corpus Christi mismo. Por la observación de los pasos actuales y por testimonios de la época, se detectan elementos relacionados con las danzas de espadas, de sarao, con la Morisca, y posteriormente con el Minué y la Seguidilla<sup>84</sup>. Se sabe que tiempo atrás los seises en lugar de llevar castañuelas portaban broqueles, dagas o lanzas, simulando el desarrollo de un combate. Todo esto es lógico, pues las danzas paganas gozaban de gran popularidad y no sólo se realizarían en las fiestas religiosas, sino que seguramente habrían tenido una gran influencia en el nacimiento o desarrollo de las danzas de los seises<sup>85</sup>.

### **3.1.3. FIESTAS CORTESANAS.**

Dentro de las denominadas fiestas cortesanas se pueden distinguir las que son promovidas por la casa real o alguna familia noble de una forma privada, dirigida a ellos mismos, o las que siendo subvencionadas por autoridades civiles van dirigidas a todo el pueblo.

---

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 224-225.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 229.

<sup>85</sup> *Idem*, pp. 244-245.

### **3.1.3.1. Fiestas cortesanas públicas.**

Con esta denominación me refiero a aquellas fiestas que organiza el poder civil y religioso (no olvidemos que casi en ningún acontecimiento la Iglesia está ausente) para el pueblo. Estas fiesta pueden ser más o menos fijas (celebración anual de alguna conquista, o de la conclusión de alguna desgracia, etc.) o extraordinarias (entrada reales, nacimientos, bodas, entierros...). La funcionalidad de estas fiesta es la misma que la de las fiestas religiosas: la demostración y ostentación de poder con el fin de lograr el control sobre el pueblo, ya que tanto unas como otras son subvencionadas por autoridades civiles y religiosas, las cuales tratan de utilizarlas en su beneficio.

Muchos de los elementos que integran y conforman las fiestas cortesanas públicas son los mismos que los de las fiestas religiosas. Adorno de las calles con flores, tapices, arcos triunfales, obeliscos, pirámides, procesiones: espectaculares arquitecturas efímeras que mantienen íntima relación simbólica con la arquitectura real<sup>86</sup>, cuyas raíces culturales provienen de saberes mitológicos bíblicos y alegóricos que, entendidos o no por todos, resultan un espectáculo capaz de asombrar. La ostentación también se refleja en el vestuario utilizado: desde el lujo de los nobles hasta los disfraces y trajes caracterizadores de los personajes de las representaciones. El desarrollo de procesiones se muestra como un cortejo-exhibición en donde, además de las mojigangas cómicas, grotescas, festivas, que incorporan toda clase de personajes, incluso del mundo marginal y

---

<sup>86</sup>J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia de los espectáculos...*, ed. cit., p. 208.

también animales, se realizan representaciones de más alta consideración; de ahí la importancia de estas procesiones civiles en las fiestas cortesanas<sup>87</sup>. Hay que destacar la función escenográfica y textual de los carros triunfales y, por lo tanto, el valor espectacular que tienen dentro del cortejo-procesión.

Dentro de la fiesta se desarrollan juegos y actividades que permiten la exhibición y el lucimiento de la aristocracia (toros, juegos de cañas, etc.), ante un público-súbdito que tiene sus propias diversiones en las fiestas populares<sup>88</sup>.

En cuanto a la parte danzada, del relato de fiestas recogidas por los investigadores<sup>89</sup> se observa la ejecución tanto de danzas cortesanas como de bailes populares:

Los festejos celebrados, y que se describen en este pliego consistieron en bailes, danzas y máscaras, que duraron tres días (9, 10, 11 de Febrero de 1653). En carros muy compuestos y con mucho adorno de letreros jeroglíficos, precedidos de variedad de músicas, sacaron el primer día muy curiosos obeliscos y pirámides, y además estatuas doradas que representaban a la Virgen y a D. Juan de Austria. Obsequióse al pacificador de Cataluña por las damas y caballeros mascarados, arrojándole a sus balcones, desde los inmediatos y desde la calle, huevos dorados, plateados y de otros muchos colores, llenos de aguas de olor, correspondiendo S. A. Con la misma galantería. Por su orden se dio a los señores una bizarra merienda, acabados los bailes y danzas de la última tarde, a cuyo tiempo llegaron todos los gremios de la ciudad con varios clarines, dulçainas, adufes, y panderos, en forma de bayles, y danças, con unos vidrios llenos de aguas de olores que

---

<sup>87</sup>J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. p. 209.

<sup>88</sup>*Ibidem*.

<sup>89</sup>J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE en el capítulo "De los siglos de Oro al siglo de las Luces", en *Historia de los espectáculos en España*, ed. cit., recoge los trabajos de diferentes estudiosos como Alenda, Carreres, Simón Díaz y el propio Díez Borque, los cuales reúnen testimonios de cronistas de la época que describen y narran con todo detalle el desarrollo de las fiestas cortesanas públicas, p. 210 y bibliografía pp. 234-238.

despedía por diferentes y varios picos. De los cuales las señoras que bailaban, tiraban desde la calle a la ventana de su Alteza, vertiéndose las aguas odoríferas dellos por el suelo: otros tiraban unas como naranjas de cera, de colores, llenas de aguas, y su Alteza las recibía y recogía con la mano al suelo, con mucho donaire y gracia, cosa que pareció muy bien, y de gran plazer para todos<sup>90</sup>.

He recogido todo el fragmento para dejar patente el lujo y la ostentación antes comentada. Se ejecutan danzas y bailes como sucede en las fiestas cortesanas privadas y en las religiosas, siendo contratados los mismos grupos de danzantes. La variación está en las danzas con argumento, desarrollándose en las fiestas cortesanas públicas hechos en los que se exalta de forma alegórica alguna figura política, a cuya persona se homenaja<sup>91</sup>. Este fragmento recoge también los mismos tipos de instrumentos utilizados en las fiestas religiosas, de viento: dulzainas, clarines, panderos, más adecuados para los espacios exteriores por su capacidad acústica.

### **3.1.3.2. Fiestas cortesanas privadas.**

La celebración de estas fiestas en palacio o en alguna casa noble, se debe a motivos extraordinario, cuyas razones, como se ha visto en otros tipos de fiestas, es lo de menos, lo importante es la fiesta en sí misma y lo que ésta representa.

En este tipo de fiestas, como ocurre en las fiestas cortesanas públicas

---

<sup>90</sup> J. ALENDA, *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, I, p. 328, en J M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. pp. 213-214.

<sup>91</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 304.

y en las religiosas, se trata de hacer una demostración de poder a través de la ostentación y el lujo. La tendencia hacia un espectáculo total es manifiesta<sup>92</sup>. Los elementos visuales, auditivos, etc., se multiplican y engrandecen con el fin de lograr sorprender y asombrar a un público que, aunque goza de un status social-económico elevado, necesitan la confirmación de que no han perdido poder<sup>93</sup>.

La fiesta se desarrolla con la realización de representaciones, juegos, danzas, y cualquier clase de diversión de la época. Pero lo más significativo es el carácter participativo que tienen estos festejos: la nobleza no sólo se divierte contemplando, sino siendo parte activa del espectáculo. De este modo tienen lugar juegos de cañas, toros, incluso torneos que recuerdan los medievales, como medio para el lucimiento: la diversión se consigue a través de la competencia, de las exhibiciones personales. Elemento fundamental en la mayoría de las fiestas palaciegas es la parte representada, lo que supuso también un empuje al desarrollo del teatro áureo, ya que será en la corte donde se desarrolle gran parte de la escenografía, tramoya, vestuario, maquillaje y demás partes no textuales que ayudan a dar teatralidad a los textos de los autores<sup>94</sup>.

Dentro de las fiestas palaciegas o nobles, saraos, mascaradas, etc., la danza juega un papel muy importante, tanto es así que ocupa un lugar primordial en la educación del buen cortesano. En el siglo XVI, diferentes manuales recogen la importancia de este conocimiento. Baltasar de

---

<sup>92</sup>Teresa FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535- 1622)*, ed. UNED. Universidad de Sevilla y de Valencia, 1993, p. 36.

<sup>93</sup>*Ídem*, p. 14.

<sup>94</sup>J. M<sup>a</sup> RUANO DE LA HAZA, "Espectáculos teatrales. Siglos de Oro" en *Historia de los espectáculos en España*, ed. cit. pp. 59-65.

Castiglione en *El cortesano* (1528), da por sentado que es imprescindible saber danzar, matizando cómo se debe hacer y en qué momento se han de realizar unos movimientos u otros:

Miser Federico: Hay algunos otros ejercicios que se pueden usar en público y en secreto como el danzar [...] Porque danzando en una fiesta en presencia de muchos, paréceme que debe traer una honrada autoridad mezclada con una gentileza lozana, y con buen aire...<sup>95</sup>. Se refiere también a la educación de las damas: ....quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas, y que sepa danzar bien,...<sup>96</sup>.

Luis Milán, en su obra de 1561 cuyo título es el mismo que el de la obra de Castiglione, *El Cortesano*, entre las habilidades que desarrolla el personaje que interpreta el propio autor, se encuentran las de recitar, interpretar<sup>97</sup>, cantar, tocar la vihuela<sup>98</sup> y danzar<sup>99</sup>:

Ea ya señores ea  
vamos vamos a dançar  
porque yo quiero storvar  
con dançar esta pelea<sup>100</sup>.

Felipe III, tras una esmerada educación dancística, provoca los elogios del que lo ve danzar, por ejemplo, del embajador de Venecia, el cual dice de él: “Danza muy bien y es la cosa que mejor hace y de que más gusta”<sup>101</sup>.

---

<sup>95</sup> Baltasar de CASTIGLIONE, *El cortesano* (1528), Espasa Calpe, Madrid, 1984, pp. 150-151.

<sup>96</sup> *Ídem*, p. 236.

<sup>97</sup> Luis MILÁN, *El Cortesano*, Casa de Joan de Arcos, Valencia, 1561, p. 140, (ed. facsímil, Universitat de València, Valencia, 2001).

<sup>98</sup> *Ídem*, p. 107.

<sup>99</sup> *Ídem*, p. 150.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Simone CONTARINI, *Relación....*, 1695, al final de las relaciones de Cabrera de Córdoba, en Emilio COTARELO E MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas Vol. I*, (Edición facsímil, Casa editorial Bailly-Bailliére, Madrid, 1911), Universidad de Granada, Granada, 2000, p. CLXIX.

Además, se hace acompañar en todo momento y lugar de su maestro de baile, al cual encarga la composición de coreografías para los saraos, máscaras u otras fiestas que se realizan allí donde está. Era buen bailarín, pero sobre todo un gran aficionado y amante de la danza, por lo que no es extraño que incluso Cesare Negri le dedique en 1602 su tratado *Le Gratie d'Amore* (tratado que será estudiado más adelante).

En las crónicas que se hacen en el siglo XVII de las fiestas cortesanas se observa la gran participación de los aristócratas y sobre todo el conocimiento en materia de danza y baile que tenían:

...y prosiguió el Sarao danzando sus Magestades y damas un turdión, Madame Urliens, pavana y gallarda. De los caballeros ingleses, dançó de Port, pariente del Rey de Inglaterra, muy cathólico y el conde de Hifielt ambos con buena gracia; (en "Sarao celebrado en el palacio de Valladolid por el nacimiento de Felipe V" 1605)<sup>102</sup>.

De esto se deduce que los conocimientos de danza de las clases altas eran considerables, pues en cualquier momento de la fiesta surge la ocasión de bailar no sólo una sino varias danzas, que, como es evidente, estaban incluidas entre los conocimientos que todo buen cortesano debía tener en su educación. Por otro lado, en estas fiestas se observa el gusto por los bailes populares, algunos prohibidos, ya que son ejecutados con gran habilidad, según el cronista que lo narra:

Con airoso desenfado los ocho, tañéndose el turdión, lo dançaron un rato, con algunos cruzados, floretas y cabriolas. A un tiempo todos se

---

<sup>102</sup>T. FERRER VALLS, relación incluida en *Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por Juan Cisneros y Tagle, corregidor de la villa de Fronisa y regidor perpetuo de la de Carrión, 4ª parte. Se terminó en Carrión, el lunes 7 de diciembre de 1620. B.R.A.H. Mns 9/ 426, fl 19 rº-27vº*, en *Nobleza y espectáculo teatral...*, ed. cit. pp. 243-244.

vían perder igualmente el suelo con mucha altura, conformes de vestidos, cuerpos, talles y destreza. Mudándose el son en el de la zarabanda tomaron a los movimientos de vejetes, con que se entraron dos a dos, dando muy regozijado término a la comedia (Fiestas organizados en la villa de Lerma por el Duque de Lerma 1617 recogidas por Francisco Fernández Caso)<sup>103</sup>.

En la misma fiesta se relata la ejecución de un baile italiano: " el son que llaman baile del duque de Florencia (poco visto en España y en Italia celebrado por airoso y nuevo)"<sup>104</sup>. El cronista recoge el hecho de que el baile es celebrado por su brío y su novedad, dos características claves en la evolución de la danza en el barroco. En el siguiente fragmento se observa la mezcla de danzas de cuentas y bailes:

... mezclando pasos de dançar de cuentas entre alegres bailes de castañuelas que se acabaron en un juego de pelota, dançando y bailando por extremo<sup>105</sup>.

En otra máscara lo mismo se bailaban paseos de gallarda que se bailaba el escarramán<sup>106</sup>.

En algunas de las crónicas de las máscaras se detallan ciertos detalles sobre los pasos realizados: "Salieron cuatro bailando con castañuelas y bueltas aldeanas de mucho regozijo"; "Este dançó de cuenta gran rato algunos paseos con floretas y cabriolas..."<sup>107</sup>.

Tanto las danzas aristocráticas como los bailes formaban parte del

---

<sup>103</sup>T. FERRER VALLS, *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia colegial y translaciones de los conventos que ha edificado allí*, por Francisco Fernández Caso. S. I. s. i. , s. a. B. N. M. sign. 2/ 7345, ob. cit. p. 270.

<sup>104</sup>*Ídem*, p. 272.

<sup>105</sup>*Ídem*, p. 279.

<sup>106</sup>*Ídem*, p. 280.

<sup>107</sup>*Ídem*, p.272 y 278



acervo cultural de la nobleza, puesto que en los festejos ejecutan ambos tipos de danzas con bastante agrado. Los bailes no sólo eran conocidos y disfrutados por la gente humilde, sino que su conocimiento era general, y su ejecución era requerida en cualquier tipo de fiesta. A pesar de que en el estamento aristocrático se intentó guardar el decoro y la dignidad adecuada, el gusto por lo popular se impone de una forma tajante, sobre todo en una época en la que la tendencia por integrar elementos populares lucha con la filosofía clasicista heredada del Renacimiento, que tiende a guardar el decoro y la imitación de los clásicos, sin dejar un mínimo lugar a la mezcla de géneros, estilos, etc. Curt Sachs habla de un debilitamiento de las danzas cortesanas; de ahí la necesidad de acudir a los bailes populares que ofrecen un mayor número de posibilidades en cuanto a pasos, movimientos, ritmos...<sup>108</sup>. Relaciona la danza con la literatura, la pintura, escultura, etc., cuando pone de manifiesto: primero, una búsqueda de enriquecimiento lexicográfico en literatura; segundo, de perspectiva y movimiento en pintura y escultura; y en referencia a la danza dándose un enriquecimiento en las formas, en el estilo y en la aparición de nuevos bailes<sup>109</sup>. A todo esto hay que añadir que la separación existente en las danzas cortesanas y los bailes populares, aunque sigue manteniéndose, no está tan claramente diferenciados los grupos sociales que las ejecutan, los lugares donde se realizan, ni los motivos por las que se hacen. De todas maneras, no se debe pensar en una ejecución de ciertos bailes populares tal y como se ejecutaban en las fiestas populares o en los corrales, ya que seguramente serían versiones pasadas por el tamiz de la forma de bailar en la corte, con lo cual

---

<sup>108</sup> C. SACHS *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943, pp. 355.

<sup>109</sup> *Ídem*, pp. 352-353.

ya no serían exactamente las mismas, pero este tema lo se analizará más adelante.

### **3.1.4. ELEMENTOS QUE CONFORMAN Y CARACTERIZAN LAS FIESTAS BARROCAS.**

Después del análisis realizado a las diferentes fiestas que tienen lugar en el Barroco se pueden determinar unos elementos que las integran y las caracterizan. Uno de estos elementos es su carácter participativo, ya que el público, además de su papel de espectador, tiene en muchos momentos una función activa siendo protagonista colectivo. En muchas ocasiones el público en el transcurso de la fiesta cumple con su función contemplativa, pero también se involucra en el espectáculo, ocurriendo de esta forma un intercambio en los papeles de los artistas y de los espectadores o, mejor dicho, la desaparición de los límites entre los dos. De esta forma, el que asiste a la fiesta disfruta doblemente, al observar y al ejecutar, de una forma completamente natural en la época. Por esto, el público no servirá sólo de comparsa, sino que su parecer y su gusto serán determinantes en el desarrollo de la fiesta, aumentando cada vez más su protagonismo. A pesar de esto, con el paso del siglo, sobre todo en algunos tipos de fiestas, se comienza a operar un cambio significativo, al ir en detrimento este componente participativo en favor del contemplativo, más propio del espectáculo que de la fiesta, de forma que acontecimientos con un carácter claramente festivo evolucionarán hacia lo espectacular, con todo lo que esto conlleva.

Las fiestas barrocas se conforman como un espectáculo totalizador, que integra elementos diferentes, entre los que las fronteras se hacen apenas perceptibles: lo religioso y lo profano se confunden y popularizan y lo festivo y lo teatral se hacen complementarios.

Determinados elementos se repiten y se hacen imprescindibles en cualquier acontecimiento festivo, consolidándose y evolucionando independientemente con el transcurso del tiempo, ya que en este momento no existe una clara separación entre ellos: la música, la danza, los juegos, las representaciones teatrales, etc., son los componentes que hacen posible la celebración de la fiesta barroca.

En lo que se refiere a la danza, ésta se convierte en un ingrediente muy importante en cualquier fiesta, pública o privada, religiosa o no. Así lo afirma Esquivel en su tratado, *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, resumiendo la importancia de la danza en una frase: "Ésta (la danza) es la sal de todos los festejos"<sup>110</sup>. La danza es una manifestación que propicia, por un lado, la participación, ya que la mayoría de la gente tiene conocimientos de las danzas y los bailes de moda, lo que hacía que, en caso de poder intervenir, no existiera ningún problema; por otro lado, hace posible una cierta integración de todas los estamentos sociales, a diferencia de otros entretenimientos más elitistas y minoritarios como las justas, los toros, las

---

<sup>110</sup> J. ESQUIVEL NAVARRO, *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642 , (ed. facsímil , Librerías "París-Valencia", Valencia, 1992, p. 9).

cañas, etc.<sup>111</sup>, propios de la realeza y la gente noble.

Pero, al hablar de danza en esta época debemos desechar la idea que tenemos hoy día de tal manifestación, pues, como se ha dicho, los límites entre los diferentes elementos que integraban la fiesta barroca no estaban claros, por lo cual música, danza y representación iban unidas en la mayoría de las ocasiones. Con el tiempo este hecho irá cambiando, de forma que cada una cobrará independencia e importancia por sí misma, y las demás estarán supeditadas a la que en ese momento sea la protagonista, sea danza, música o representación.

### **3.1.5. LA FIESTA Y EL TEATRO.**

Como se ha visto, el Barroco sitúa a los diferentes tipos de fiestas en un momento de gran esplendor. La producción teatral supera con mucho a la novelística y la poética, en lo que a número se refiere, dejando de estar restringida, como afirma Orozco, al “campo limitado del escritor docto y del grupo social distinguido donde había vivido en el momento renacentista”<sup>112</sup>. La razón se puede encontrar en el hecho de que tal producción se concibe en esta época como algo externo a lo propiamente literario, dando respuesta a una “exigencia profunda y general de todas las gentes, y como una satisfacción de orden artístico distinto, que recreaba vista y oídos al mismo

---

<sup>111</sup> César OLIVA, “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco” en *Teatro y fiestas en el Barroco*, ed. cit., p. 99.

<sup>112</sup> Emilio OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, ed. Planeta, Barcelona, 1969, pp. 25-28.

tiempo que excitaba la imaginación y el sentimiento”<sup>113</sup>. El teatro sufre en este periodo una serie de cambios que le proporcionan un asentamiento sólido dentro del panorama socio-cultural. A pesar de esto, no hay duda de que los conceptos de fiesta barroca y de teatro, mantienen una relación que tendrá consecuencias irreversibles y determinantes para la evolución de este último.

El elemento teatral está presente en la mayoría de las fiestas que tienen lugar en esta época, en las religiosas, las cortesanas públicas, privadas, etc., con la particularidad de que el público, sea el pueblo, los miembros de la casa real o de alguna familia noble, es a la vez espectador y actor, lo que dota a la representación de un carácter participativo además de espectacular. Orozco opina que es en la fiesta teatral barroca donde sucede con más claridad esta doble funcionalidad del espectador-actor, debido a la tendencia propia de la estética barroca a la fusión de espacios y a un sentido desbordante y envolvente (esta característica del arte barroco también está claramente desarrollada en la pintura, escultura, arquitectura, etc.). “Esta interpenetración expresiva y espacial es esencial de la concepción artística barroca; lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte”<sup>114</sup>. En la fiesta teatral cortesana, el elemento participativo es esencial ya que, según Orozco, el hecho teatral y la realidad cotidiana se confunden y superponen, de tal manera que “Los monarcas y nobles intervienen en ellas y hasta aceptan presentarse en la fiesta de corte como un personaje de ballet o de comedia, asumiendo incluso su persona una significación alegórica en el conjunto o encarnando la presencia de la misma realidad de la persona

---

<sup>113</sup> OROZCO, ob. cit. p. 26.

<sup>114</sup> *Ídem*, p. 40.

real”<sup>115</sup>. Sin embargo, en el teatro de corral, si bien, experimenta la confusión entre realidad y ficción en la vida de los actores sobre todo, el papel que juega el espectador comenzará a definirse como tal, es decir, como mero observador del cual depende el éxito o el fracaso de la representación y siendo cada vez menor su participación interpretativa.

Hasta este momento, tanto las representaciones como las danzas, los bailes, las músicas, etc., son elementos que integran y dan cohesión a las diferentes fiestas, sin embargo, en el Barroco ocurrirá un hecho que dará un giro a todo esto: el teatro logra un espacio propio y fijo para su representación, lo que supone una evolución en general, tanto en los textos, como en las técnicas utilizadas por los actores, en la reglamentación por parte de las autoridades, etc. Pero, no debemos olvidar, como dice Díez Borque, que “...con mayor o menor conciencia de separación y autonomía, van encontrándose teatro y fiesta, repetidamente, y en diversidad de ocasiones...”<sup>116</sup>.

El encuentro del que habla Díez Borque es un hecho cierto, como ya se ha visto, pero además se dan una serie de circunstancias que dotan a la fiesta teatral de unas características particulares y exclusivas de este espectáculo. En esta época ocurre la separación definitiva, como se ha dicho, del espacio lúdico de la fiesta y el espacio lúdico de la representación, lo que facilita también una diferenciación en cuanto a la funcionalidad de ambos: no tienen los mismos valores los festejos realizados por el nacimiento de un monarca, por ejemplo, que el desarrollo de cualquier obra

---

<sup>115</sup> *Ídem*, p. 89.

<sup>116</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, “Pórtico” en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. cit., p. 8.

representada en el corral de la Cruz. No obstante, aunque no debemos perder de vista que en ambos se dan elementos comunes como el decorado, el vestuario, la acción representada, la música, los bailes...<sup>117</sup>, lo cierto es que, un mismo elemento cobra un sentido u otro dependiendo del acontecimiento del que forme parte: por ejemplo, en la fiesta, el texto, en principio, es un elemento secundario; el espacio, la calle, el templo, adquiere un sentido muy particular, cuya ostentación, al igual que pasa en el vestuario, se hace patente y cobra protagonismo; actores y público se convierten respectivamente en participantes y receptor-participante. En el corral, en cambio, el decorado sólo cumple la función de crear la realidad física donde transcurre la acción dramática, mientras que en la fiesta lo que hace es reforzar y potenciar el lugar (calle, plaza o templo) para lograr el lujo, la espectacularidad que se pretende. El vestuario, aunque en cierto modo, trata de alejar la representación de lo cotidiano, coincidiendo en esto con la fiesta, cuyo deseo es el de crear la ilusión de una realidad distinta, también cumple otra función: crear la realidad de unos nuevos personajes<sup>118</sup>.

La función del público, como se ha dicho, se va definiendo más claramente, limitándose a su papel de espectador, es decir, función activa en cuanto a la determinación del éxito o el fracaso de una representación, pero pasiva porque cada vez su carácter participativo es menor, lo cual irá perfilando poco a poco el carácter más espectacular y menos festivo de las representaciones teatrales profesionales. Aún así, todavía, en las partes en la que la música, el canto, la danza o el baile tienen un papel principal, se da el intercambio de papeles, y el público sale al escenario, ávido de demostrar

---

<sup>117</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Teatro y fiesta en el Barroco...*, ed. cit. p. 18.

<sup>118</sup> *Ídem*, pp. 21 y 24.

sus habilidades o, por lo menos, de compartir la diversión que se está experimentando sobre las tablas<sup>119</sup>.

En lo que se refiere al conjunto de piezas que acompañan la representación teatral, los entremeses, sainetes, mojigangas, jácaras, danzas, bailes, músicas, cantos..., Orozco opina que su función consiste en servir de enlace y confusión entre la “representación dramática de la escena y la realidad del ámbito espacial de los espectadores” con el fin de mantenerlos “sin reintegrarse plenamente al plano de la realidad prendidos en esos otros varios planos de ilusión”<sup>120</sup>. Díez Borque ha querido ver en la estructura de la representación teatral la existencia de un vínculo de ésta con la fiesta, aunque dentro del marco del corral y con la comedia como núcleo que da cohesión, con lo cual cualquier posible confusión entre fiesta y teatro queda totalmente desechada<sup>121</sup>. De hecho, es en el corral en donde se producen los avances más notables, no sólo en cuanto a la representación (mejora técnica de los actores, textos de mayor calidad, preocupación no tanto por el derroche de medios sino por la calidad teatral en general), sino también en las demás partes.

En lo referente a las danzas y los bailes, se produce una preocupación técnica y coreográfica, como se verá más adelante. Será, principalmente, la autonomía y el éxito del teatro en esta época, la causa de que se empiecen a dar los primeros pasos hacia la consolidación de la danza como espectáculo, en un futuro próximo, independiente. Si en la fiesta

---

<sup>119</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Teatro y fiesta en el Barroco...*, ed. cit. p. 34; J. M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978, p. 286 y ss.

<sup>120</sup> E. OROZCO, ob. cit. p. 62.

<sup>121</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Teatro y fiesta en España...*, ed. cit. p.35.



barroca, gracias al grado de conocimiento de baile que se tiene, la participación es algo muy normal, en la representación teatral en el corral no será tan habitual (ya se ha visto que alguna vez se da, pero no es lo más corriente), de forma que son los propios actores los encargados de dicha labor. Sin embargo, el público, experto en temas de baile, además de ser el pagador del espectáculo, tiene en su mano el poder, a través de su favor o su rechazo, de decidir sobre el espectáculo al que asiste, teniendo, consecuentemente, una gran influencia en la evolución de la danza en esta época.

Tras lo visto, se puede decir, que si hasta el Barroco, la fiesta y el teatro se confunden en un solo espectáculo, en este siglo se separan de alguna manera, aunque mantienen ciertos lazos que tardarán en deshacerse. El apogeo de la fiesta barroca y el desarrollo del teatro en este momento hacen posible tal separación. A partir de aquí, el carácter de espectáculo es potenciado frente al lúdico y participativo, lo que dotará de más solidez a la representación teatral y al conjunto de piezas que la integran. La danza y el baile se beneficiarán de todos estos cambios, y será en el corral donde se produzcan los mayores logros técnicos y coreográficos, de tal forma que serán demandados con fervor por el público, e incluso salvarán algunas comedias mediocres<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. pp. 292-293.

### 3.2. LA DANZA EN LA EDUCACIÓN DEL SIGLO XVII.

La danza se convierte en uno de las actividades culturales que todos los grupos sociales tienen en común, de forma que viene a ser un elemento indispensable en la educación cortesana, como bien afirma Deleito y Piñuela: “No se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender de letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aún cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra o la vihuela”<sup>123</sup>.

Ya en el siglo XVI, la danza ocupaba un lugar muy importante entre las disciplinas que un buen cortesano debía conocer y poner en práctica en el momento que fuera necesario. Baltasar de Castiglione en su obra *El cortesano* (1528) da testimonio de que el arte del danzado era uno de los ejercicios que se realizaban en sociedad pero también de una manera particular. Tanto hombre como mujer, aparte de tener conocimiento de letras, música, pintura, etc., debe saber danzar bien. Castiglione trata también sobre lo que se debe o no danzar según la condición social que se tenga<sup>124</sup>. Este parecer del italiano dará lugar en el siglo XVII a una gran controversia, como ya es sabido.

Pero es en el siglo que nos ocupa cuando, debido al auge de las fiestas de todo tipo, la danza alcanza un lugar relevante en la educación. La enseñanza de la danza se desarrolla de diferente manera según el ámbito donde se imparte.

---

<sup>123</sup> DELEITO Y PIÑUELA, *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, pp. 60-61.

<sup>124</sup> B. de CASTIGLIONE, *El cortesano*, ed. cit. pp. 155, 235-236.

La casa real tiene su propio maestro de danza oficial que se ocupa de la enseñanza y perfeccionamiento de las diferentes danzas, así como de marcar las pautas que se deben seguir en el estilo del danzado, de manera que los demás maestros deben mantener este estilo, dejando poco lugar a la creación. Según Esquivel, el de Felipe IV es Antonio de Almeida. Esquivel nos habla de la conveniencia del danzado para los Reyes, aludiendo a Antonio de Obregón y Cerceda, Capellán de Felipe II, en un fragmento de *Discursos sobre la Filosofía moral de Aristóteles*, en donde dice, según Esquivel, que "el danzado es necesario para los Reyes y Monarcas; y funda en Filosofía, que el arte del dançado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza"<sup>125</sup>.

Pero también los nobles tienen maestro propio, el cual imparte sus clases en el domicilio del alumno. Fiel reflejo de este hecho son las comedias escritas por Calderón de la Barca y Lope de Vega, cuyo título común es *El maestro de danzar* y que, sin embargo, no tienen como tema nada relacionado con la danza.

Lo significativo de estas dos obras es que, siendo dos comedias que tratan y desarrollan el enredo amoroso, utilizan la figura del maestro de danza como punto de partida para llegar a tal enredo. El enamorado logra introducirse en el entorno familiar de la amada haciéndose pasar por maestro de danza, y esto es posible porque éste era, en ésta época, un personaje presente cotidianamente en los hogares nobles. La danza era una actividad

---

<sup>125</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 4.

que se practicaba con asiduidad ya que estaba incluida entre los quehaceres diarios, sirviendo de ejercicio tanto del cuerpo como del alma, pero también servía de repaso de aquellas danzas que en los diferentes festejos habría oportunidad de poner en práctica y demostrar la maestría que se tenía en este arte.

Por otro lado, al margen de este tipo de enseñanza doméstica se desarrolla otra, que podría ser llamada comunitaria, llevándose a cabo en las numerosas escuelas de danza que existían, a las cuales acudían las personas que, no teniendo medios para tener un maestro particular, debían tomar las clases en escuelas creadas para este fin. Francisco Ortiz en su libro *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614), confirma hasta que punto se consideraba importante el conocimiento en este caso de la censurada Zarabanda:

Y que apenas sepa la niña tenerse en pie, cuando le enseñan una mudancilla de zarabanda, ha llegado este negocio a tal punto, que se tiene por falta no sabella poco o mucho bailar<sup>126</sup>.

### **3.2.1. EL MAESTRO DE DANZAR.**

Al hablar de la educación en el siglo XVII ya he hecho referencia al maestro de danzar, pero ahora trataré de analizarlo de una forma más detenida, desde su perspectiva social, como figura presente en todos los acontecimientos que suceden en esta época, hasta su aspecto técnico y coreográfico, cuyo papel va a ser determinante en la evolución posterior de la

---

<sup>126</sup> E. COTARELO E MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904, p. 494.

danza.

La función del maestro de danzar en la corte es doble: por un lado, enseñar pasos, figuras, mudanzas y el estilo de las diferentes danzas del repertorio coreográfico de la época; por otro, coreografiar según las necesidades de cada festejo:

Alonso Fernández, maestro de danzar de V. Majestad dice que el sirvió a su Majestad que esta en gloria treinta y dos años y en ellos fue sirviendo a la jornada de Valencia a los casamientos de la Reyna nuestra señora que goza de dios y acudió con mucho cuidado, así en la lición ordinaria como en las máscaras y saraos que fue enseñando a la Reina nuestra señora a Barcelona y a Zaragoza hasta que llegó a esta corte a donde le mando su Majestad hacer quatro máscaras de a seis y el Rey nuestro señor le mando hacer otra de veinte cuatro tudescos. Fue para los años de su majestad acabada esta fiesta se mudo la corte a Valladolid adonde fue sirviendo y allí para el dicho nacimiento de V. Majestad se le mando hacer la máscara Grande que para este efecto se hizo el salón grande que ay esta en Valladolid” [...] (AGPRM, 334/ 15. Expediente de Alonso Fernández de Escalante)<sup>127</sup>.

En este fragmento se observa esta doble función que tiene en España el maestro de danzar: la de enseñante “en la lición ordinaria”, pero también la de coreógrafo, encargado de la composición de las máscaras, “de a seis”, “de veinte cuatro tudescos”, “máscara Grande” y de los saraos, a diferencia de lo que sucede en Francia, en donde, según Bourcier, son los propios cortesanos los encargados de realizar esta labor<sup>128</sup>. En esta crónica se relata el itinerario que sigue el maestro de danza Alonso Fernández de Escalante, al lado de la reina a cuyo servicio está: Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid, lo que demuestra que la figura del maestro de danza forma parte

<sup>127</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 295.

<sup>128</sup> P. BOURCIER, *Historia de la danza...*, ed. cit. p. 93.

del séquito real, ya que la danza no sólo es imprescindible en la educación diaria de los reyes, sino también en los acontecimiento socio-culturales que se desarrollan allá donde la corte se traslade.

Juan de Esquivel, en su tratado de danza ya citado, *Discursos sobre el arte del Dançado* (1642), aporta también su testimonio acerca del lugar que ocupa el maestro de danzar y la danza misma en la época, vertiendo información valiosísima acerca de aspectos técnicos y coreográficos, pero también de temas que, aun siendo externos a la danza, revelan su situación en este momento.

Saber danzar y conocer las danzas más bailadas de la época gozaba de gran prestigio, y hacerlo bien mucho más. Por ello la elección del maestro era crucial en un momento en el que la demanda de enseñantes provoca una gran oferta, lo que da lugar al abuso de algunos mal llamados "maestros". Esquivel da una larga lista de maestros de prestigio de Madrid y Sevilla<sup>129</sup>, manifestando que existen además otros muchos que no deberían dedicarse a enseñar por su escasa calidad.

Las características del buen maestro son claramente definidas por Esquivel. En primer lugar, dice que cualquier maestro de la disciplina que sea debe dedicarse a ella estudiando todas las horas posibles para poder conseguir los mejores resultados, pero siempre siguiendo el ejemplo de los grandes antiguos maestros, los cuales dejaron su enseñanza para que se les imitara. En cuanto a los maestros de la época dice: "primero que lo ponga en ejecución, tome documentos de los superiores, y passe los ojos por este

---

<sup>129</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p.47.

tratado, y verá la doctrina que guardan los insignes Maestros que hoy hay, así en la corte, como en esta ciudad,"<sup>130</sup>. Esquivel reclama la *imitatio* no de la *natura*, ya que esto sería muy difícil de demostrar sino de las *auctoritates* como elemento clave en el aprendizaje de la danza, como ciencia que es; sin ésta, cualquier doctrina será de mala calidad, reivindicando para la danza la consideración de arte liberal. Aquí está la diferencia entre los buenos y los malos maestros, que, según Esquivel, suelen ser los que tienen escuela y los que no la tienen; más adelante se verá si con escuela se refiere al espacio o a la doctrina.

El maestro se convierte en el transmisor y mantenedor del patrimonio dancístico, ya que lo adquiere de sus maestros, lo mantiene con el ejercicio físico y mental (memorización de danzas y bailes existentes) y lo transmite al enseñarlo a sus discípulos, intentando no desvirtuarlo.

La presencia de un gran número de personas que se dedican a la enseñanza de la danza lleva a Esquivel a relatar con precisión cuál debe ser la actitud del buen maestro, de manera que se le reconozca y diferencie del malo. El autor trata de poner orden y claridad en el panorama, quizás un poco caótico, que vive la transmisión de la danza, del cual surgen muchas personas que se aprovechan.

Esquivel continúa describiendo cuál debe ser la actitud del maestro y la forma de llevar la escuela: inscripción del alumno, cobro por adelantado, asistencia y puntualidad del maestro. Habla de lo enseñado: antes de aprender la nueva lección, repasar lo aprendido para no olvidar las primeras

---

<sup>130</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p.15 del prólogo "Al lector".

lecciones con las últimas<sup>131</sup>. El tratamiento debe ser igual para todos los alumnos, teniendo más en cuenta al nuevo y sin favoritismos hacia los más antiguos y aventajados. También habla sobre lo que se enseña:

Enseñase comúnmente en Alta, quatro mudanças de Pavana, seis passeos de Gallarda, quatro mudanças de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de gibado, y Alemana. De esta regla puede salir el discípulo que quisiere, aprendiendo mas o menos mudanças, o pieças<sup>132</sup>.

El maestro debe dar el nivel que el alumno admita, debe corregir los movimientos incorrectos enseguida que se produzcan porque, pasado el tiempo, será más difícil hacerlo. Además de aprender a bailar, en las escuelas se aprenden otras muchas materias: "cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias: porque los que están en Escuelas, mientras no se danza, se habla de la destreza de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás habilidades que los hombres de buen gusto profesan"<sup>133</sup>. En esta última frase Esquivel recoge el pensamiento que desde el siglo XVI se tiene acerca de algunas de las cualidades que debe tener el cortesano perfecto, cuyo concepto se mantiene a lo largo del siglo XVII, como se vio al tratar el tema de la educación de la época.

El autor habla de las cualidades personales de su maestro Antonio de Almeida y las hace extensivas a todos los buenos maestros:

...es entendido, severo, limpio, aseado, galán, de buenos respetos y sobre todo muy cortés. El maestro debe saber los tañidos y danzas

---

<sup>131</sup> ESQUIVEL, ob. cit. pp. 25-27.

<sup>132</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>133</sup> *Ídem*, p. 34.



antiguas, aunque no se practiquen, como son: la Españoleta, el Bran de Inglaterra, el Turdión, la Hacha, el Cavallero, la Dama, y otros<sup>134</sup>.

Esto demuestra la evolución de la danza, a pesar de quienes intentan que se bailen siempre las mismas danzas de igual manera.

Son muchos los maestros de danzar de cuya existencia se tiene certeza a través de los testimonios recogidos en varias fuentes investigadas. Por un lado, Esquivel dedica un apartado casi al final del tratado para nombrar los maestros de danza de 100 años atrás hasta 1642, fecha de publicación del tratado, como se hace en los panegíricos de la poesía: Quintana el viejo, Damián Dança, Marcos Pérez, Julián, Marcos Fernández de Escalante, Luis Fernández de Escalante, todos ya fallecidos; coetáneos de Esquivel: Antonio de Almenda, Francisco Ramos, Francisco Magre, Juan de Castro, Francisco de Ayala, Juan Baptista, Alonso de Balbuena; maestros de Madrid que tienen escuela en otras ciudades: Juan Gutiérrez en Alcalá de Henares, Cerdán en Toledo, Pedro Fernández en Málaga, Alonso de Valbuena en Madrid, Castaño en Toledo, Miguel Ángel en Cádiz; en Sevilla está Jerónimo de Torres, Pedro Hernández, Diego Hernández, Melchor de Guevara, Luis de Carvallo, José Rodríguez tirado y Marcos Gómez. Habla sólo de los que tienen escuelas abiertas, pues los que no las tienen no son considerados por Esquivel maestros, dándonos una idea aproximada del número de personas que se dedicaba a enseñar con o sin escuela. Se deduce por las palabras de Esquivel que se refiere, cuando habla de maestros con escuela, a aquellos que poseen un lugar propio y exclusivamente dedicado a la enseñanza de la danza y no es la casa propia,

---

<sup>134</sup> *Ídem*, p.38.

como utilizan algunos, los malos maestros según Esquivel, para dar sus clases, o incluso en la casa del alumno<sup>135</sup>. Cita también a los discípulos de A. de Almenda, de F. Ramos, de J. Rodríguez Tirado, de L. de Carvallo, y de Marcos Gómez<sup>136</sup>.

Por otro lado, en los contratos recogidos por Pérez Pastor aparecen personas encargadas de preparar las danzas para el Corpus y otras festividades, para las comedias, etc., y, curiosamente, sólo algunos reciben el tratamiento de maestro de danza: Alfonso de Silva (1574)<sup>137</sup>, Juseppe de las Cuevas (1579, 1584, 1587, 1589, 1590, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599)<sup>138</sup>, Miguel Martínez (1603)<sup>139</sup> y Luis Monzón (1603, 1606, 1607, 1608, 1609, 1611, 1612, 1613, 1622, 1628)<sup>140</sup>, los cuales no aparecen recogidos por Esquivel. Pero, además, Pérez Pastor recoge en otros contratos nombres de personas que no son llamados maestros pero son contratados para preparar las danzas. La razón es que a los encargados de las danzas del Corpus se les conocían como “maestros de danza o danzas”, perteneciendo éstos a oficios relacionados con las danzas, sastres, jubeteros, autores de comedias, actores, músicos, entre ellos están: Alonso de las Cuevas (1576, 1584, 1587, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1598, 1599)<sup>141</sup>, Gaspar Torres (1599)<sup>142</sup>, Nicolás de los Ríos (1603)<sup>143</sup>, Diego Granados (1577, 1579, 1584,

---

<sup>135</sup> *Ídem*, p. 47.

<sup>136</sup> *Ídem*, pp. 46-49.

<sup>137</sup> PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 9.

<sup>138</sup> *Ídem*, pp. 12, 16, 18, 24-25, 27-28, 37, 41, 43, 47, 8, 49, respectivamente.

<sup>139</sup> *Ídem*, p. 79.

<sup>140</sup> *Ídem*, pp. 79, 95, 109, 113, 125, 130, 135 y 215.

<sup>141</sup> *Ídem*, pp. 10, 16, 18, 28, 28-29, 33, 38, 48 y 50.

<sup>142</sup> *Ídem*, p. 51.

<sup>143</sup> *Ídem*, p. 81.

1587)<sup>144</sup>, Juan Granados ( 1588, 1589, 1593, 1598, 1599)<sup>145</sup>.

Del 3 de Agosto de 1622 se recoge un "Finiquito de cuentas de los maestros de danzas con la Villa de Madrid de las que hicieron en los días 19 y 20 de Junio de este año por las fiestas de canonización de San Isidro"<sup>146</sup>. De esto se deduce que a los encargados de las danzas se les consideraba "maestros de danza", o también "autores de danzas", diferenciándose del maestro de danzar, cuya especialización profesional era otra, pero de este tema me ocuparé más adelante.

Encontramos incluso un contrato de seis años de duración: "Obligación de Luis de Monzón, Juan Baptista Carrillo, Antonio Martínez, Juan de Neyra, Francisco de Frutos y Pedro de Ávila, de hacer 5 danzas por la fiesta del Corpus de este año, una de música, otra de cuentas y las otras de cascabeles, en precio de 8500 reales cada año de los seis que durará este contrato" (17 de mayo de 1628)<sup>147</sup>. Tal es el éxito de estos maestros, que se les contrata tanto tiempo para asegurar su presencia. Esto nos da una idea del lugar tan importante que ocupan las danzas en el Corpus, a pesar de todas las polémicas que se viven en ese momento acerca del espectáculo teatral y de las danzas y bailes incluidos en él. Se observa de esta manera cuál es el estado del maestro de danza o del encargado de las danzas. Su situación está totalmente legalizada, y reconocido su prestigio en este caso.

Las actividades del maestro de danzar son atender su escuela, enseñar a domicilio a la gente noble y encargarse puntualmente de las

---

<sup>144</sup> *Ídem*, pp. 10, 12, 16 y 18.

<sup>145</sup> *Ídem*, pp. 24-25, 37y 50.

<sup>146</sup> *Ídem*, p.191.

<sup>147</sup> *Ídem*, p. 215.

danzas en las festividades en que se requiera sus servicios, manteniendo el patrimonio dancístico aprendido de sus maestros para transmitirlo a sus discípulos, evitando que se pierda. En este sentido, es un elemento clave en la historia de la danza, pues su plena conciencia de ser un mero transmisor hace que intente conservar las danzas tal y como las recibe, conservándose pasos e incluso coreografías durante muchos años. Además, este afán conservacionista repercutirá en el ámbito teórico, surgiendo múltiples tratados de danza que intentarán fijar las danzas y los bailes para que no se olviden o se cambien sus pasos. Si existe algún elemento innovador será en las danzas teatrales donde tendrá lugar.

### **3.2.2. CONSIDERACIÓN DE LA DANZA: ARTE U OFICIO.**

Como se ha visto, en el siglo XVII la danza aún no se ha profesionalizado, no existen bailarines propiamente dichos que se dediquen exclusivamente a bailar. Sin embargo, en lo que respecta a la enseñanza la cosa cambia. Si partimos de testimonios de la época, se puede llegar a determinadas conclusiones acerca del concepto que se tenía de la danza en aquel momento. Son muchos los tratados y manuales de danza europeos que surgen siglos atrás, lo que denota una clara intención doctrinal por parte de los autores. Más adelante se estudiarán con más profundidad estos textos.

En España, durante el siglo XVII, son escasos los tratados que ven la luz, pero hay uno, en particular, ya citado, que parece interesante para

dilucidar la consideración de la danza en esta época (también es importante para otros muchos temas, como se verá más adelante). Juan de Esquivel, en 1642, titula su obra *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*<sup>148</sup>. En el título se refiere a la danza como *arte*, palabra clave en las preceptivas de la época que trataban acerca de las teorías literarias y artísticas en general. En el prólogo “al lector” dice cómo adquirir conocimientos, no sólo en danza, sino en cualquier materia:

Es una gracia de las mayores que Dios concede a sus criaturas, la habilidad que se aplica a ejercicios honrosos; y para que se obre aquello que se desea, hora sea oficio, arte, o ciencia, se ha de solicitar con el trabajo, procurándolo más cierto y perfecto de aquello en que se pone el objeto, cursándolo y comunicándolo con personas científicas, estudiando en ello a todas horas: porque la continuación y experiencia larga purifica el ingenio para el alcançar lo que se pretende, y sobre aquello fundar y realzar el arte con nuevos primores y excelencias<sup>149</sup>.

En estas líneas se observa que la cuestión no está aún clara al introducir los tres términos: oficio, arte y ciencia, no sabiéndose muy bien dónde encajarla. Además, con esta afirmación, Esquivel expone toda la teoría aristotélica al uso, con la que tanto se polemizó y que será la causante de opiniones y pareceres controvertidos, no sólo en lo que se refiere a la literatura, sino en al arte en general, y muy en particular a la pintura.

En primer lugar, habla de la danza como de una *gracia* concedida por dios, de una habilidad innata, es decir, proveniente del *ingenium*, pero añade a esto la necesidad del estudio, la doctrina, los preceptos, que serían el

---

<sup>148</sup> ESQUIVEL, ob. cit., portada.

<sup>149</sup> *Ídem*, p. 16 del Prólogo al lector.

*ars*<sup>150</sup>, para conseguir mejorar y perfeccionar esa habilidad propia, transmitido por medio de “personas científicas”. Concluye el autor rotundamente haciendo mención de nuevo a preceptos aristotélicos:

...porque la continuación y experiencia larga purifica el *ingenio* para alcanzar lo que se pretende, y sobre aquello fundar y realzar el *arte* con nuevos primores y excelencias.

Continúa Esquivel reivindicando la *sapientia veterum* reclamada por la mayoría de los pensadores y tratadistas del siglo XVI y principios del XVII<sup>151</sup>, siendo uno de los argumentos que se utilizará para conseguir la consideración de la danza como arte liberal, con todo lo que ello conlleva:

... y los grandes Maestros y Antiguos de cualquier facultad fueron tan superiores porque lo adquirieron a fuerza del trabajo, con su gran natural dejándonos ejemplo para que los imitemos<sup>152</sup>.

El tema de la *imitatio* será muy repetido por Esquivel en su tratado y por otros muchos escritores en la polémica que tiene lugar sobre la licitud del teatro, la pintura, la danza y el arte en general, ya que es uno de los pilares del clasicismo que, si durante el siglo XVII seguirá vigente, sin embargo, será puesto en tela de juicio, modificándose en cierta medida el papel que desempeña en la creación artística. Pero el hecho de que Esquivel crea necesario la imitación de los antiguos complementada con el estudio y el trabajo, nos introduce en el concepto de *cognitio*, según Darst, es decir, la imitación basada en doctrina y ciencia<sup>153</sup>. En este tema la imitación de la naturaleza era muy difícil, aunque Esquivel lo intenta al decir:

---

<sup>150</sup> David H. DARST, *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el siglo de oro*, Orígenes, Madrid, 1985, pp. 5-6.

<sup>151</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 7.

<sup>152</sup> *Ídem*, p. 16.

<sup>153</sup> DARST, ob, cit. p. 11.

...es una imitación de la numerosa armonía de las Esferas celestes, Luceros y Estrellas fijas y errantes traen en concertado movimiento entre sí<sup>154</sup>.

En el terreno de la pintura, la cual se ve inmersa en polémicas en lo relativo al proceso de creación, este tipo de imitación determinará un grupo diferenciado que aboga por la pintura como arte liberal, por lo tanto “ha de recomendar una imitación basada en *cognitio* y no *imitatio*, porque tiene que probar que el artista —a diferencia del artesano— es una persona inteligente y educada que aprendió su materia a través de estudio literario y no aprendizaje mecánico, a través de teoría y no de práctica”<sup>155</sup>. El resto son los considerados artesanos cuyo papel es el adorno de iglesias y edificios públicos y sus obras tienen una clara función de doctrina y enseñanza<sup>156</sup>.

El debate entre artes y oficios, o artes liberales y artes mecánicas está ya expuesto en el siglo XVI, por los tratadistas italianos, pero es durante el XVII cuando surgen en España, siguiendo la estela de los italianos, tratados, pareceres, opiniones, en el campo de la pintura, con más claridad de ideas y mayor intensidad en sus argumentos reivindicativos. En este mismo debate se encuentra la danza, al ser considerada por unos, un mero pasatiempo, en algunos casos pecaminoso, y por otros, una ciencia necesaria y digna de reyes, y todo esto por no encontrarse, todavía en esta época, totalmente definida y conceptuada; recordemos la ambigüedad de Esquivel: “hora sea oficio, arte, o ciencia”.

El camino que recorre el pintor como artesano, perteneciente a un

---

<sup>154</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 1.

<sup>155</sup> DARST, ob. cit. p. 11.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

gremio, a quien se encarga un retablo, un retrato, de la misma forma que a un zapatero unos zapatos, o a un sastre un traje, que cobran por su trabajo y cuya obra no deja de ser mercadería (por la cual, además ha de pagar su correspondiente alcabala) hasta ser considerado un artista cuya actividad es mental y no sólo física, relacionado con las clases poderosas, es largo y difícil.

Si para los pintores italianos, el fin buscado será el reconocimiento de la nobleza de la pintura, al mismo nivel que las demás artes liberales, para los españoles el fin es más práctico, en principio, ya que tratan de lograr la equiparación con los caballeros, evitando de este modo el pago de ningún tipo de impuestos. Para lograr esto, los pintores españoles se empeñan en demostrar que la pintura, no sólo es mejor que la poesía y las demás artes, “sino que sus profesores no eran *oficiales* o gente de oficio, ni sus talleres *tiendas*, ni sus transacciones *ventas*, ni sus obras *mercaderías*; y que por ello, tenían derecho a los privilegios de los profesores de las otras artes”<sup>157</sup>.

Acerca de este tema, Calvo Serraller afirma que, además de la dimensión espiritual y propiamente mental que lo pintores de los siglos XVI y XVII reflejan en algunos autorretratos, “... con el pincel suspenso, la mirada distante, el gesto elegante, ya sea Tiziano, Velásquez, Vasari, Zuccaro o Murillo, el artista reniega de la oficiosidad, del trabajo”<sup>158</sup>, existe un problema no sólo social o de consideración moral, sino también doctrinal porque, sin el

---

<sup>157</sup> Julián GÁLLEGO, *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, p. 32. Acerca de los diferentes tratadistas italianos remito a este estudio, en el cual se exponen con claridad las teorías sobre la pintura que aparecen en el XVI y XVII, primero por los italianos y seguidos por los españoles.

<sup>158</sup> F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 63.



aspecto teórico, nunca lograrían librarse de su tradicional condición de artesanos. Éste es el afán de muchos tratadistas, como por ejemplo Gutiérrez de los ríos, en su *Noticia general por la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...* (1600)<sup>159</sup>. En 1618, Juan de Jáuregui publica, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y no a los teóricos*<sup>160</sup>, en donde recoge un conjunto de los argumentos polémicos que en los siglos XVI y XVII tanto obsesionaron sobre la equiparación entre la escultura y la pintura.

En el primer tercio del siglo XVII tiene lugar una auténtica campaña de defensa jurídica y doctrinal en los medios artísticos de la corte, con la intención de obtener el reconocimiento social y la institucionalización legal de la práctica artística. Para ello se abren tres frentes igualmente importantes para la consecución de estos objetivos: se disputan una serie de pleitos fiscales, surge un número considerable de tratados teóricos y se realizan intentos de academización<sup>161</sup>. Pero esta situación tiene lugar, no sólo por el orgullo que originan en los pintores las ideas plasmadas en los tratados italianos primero, y españoles más tarde, sino porque las circunstancias sociales, económicas e históricas son las adecuadas para favorecer un cambio en la consideración de estos, hasta llegar a una verdadera mejora en el siglo XVIII<sup>162</sup>.

Acerca del aspecto académico, Calvo Serraller recoge en su obra un

---

<sup>159</sup> CALVO SERRALLER, ob. cit., p. 59, texto copiado directamente de la edición original.

<sup>160</sup> *Ídem*, p. 145, recogido en *Rimas XXXI*, Sevilla, 1618, en la edición de Inmaculada Ferrer de Alba, Juan de JÁUREGUI, *Obras*, 2 vols, Madrid, 1973.

<sup>161</sup> *Ídem*, p. 160.

<sup>162</sup> J. GÁLLEGO, ob. cit. p. 49.

memorial anónimo cuya fecha probable es 1619, *Memorial de los pintores de la corte a Felipe II sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*<sup>163</sup>. Con este memorial se intenta reivindicar la enseñanza de la pintura, su aprendizaje mediante una doctrina. Los antecedentes históricos de este intento académico se sitúan en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, momento “en el que se elabora una doctrina que reconoce explícitamente que todo arte puede enseñarse y aprenderse; esto es: que la dimensión académica es connatural al hecho artístico”<sup>164</sup>. El academicismo de la pintura en España se inicia en el siglo XVII, años más tarde que en Italia, de la misma forma que sucede respecto a la danza como se verá cuando analicemos los tratados de danza, su teorización, aunque los primeros intentos se observan en el tratado de Esquivel; de ahí que sea interesante la profundización en la polémica de la pintura, pues, a mi entender corre en paralelo con la danza, disciplina que en esta época lucha por obtener el rango de ciencia, de la misma forma que la pintura. En un fragmento del citado memorial se hace la siguiente afirmación:

Los pintores de esta corte dicen que conociendo cuán necesario y forzoso sea el continuo y grande estudio en su facultad para poder dignamente pintar las imágenes sagradas, con la gravedad, hermosura y decoro que se debe, y el exceso de indecencias y errores que se hacen, por la falta de ciencia y demasía de ignorancia en los que los profesores de este arte, cosa tan escandalosa y perjudicial, y en que se debe poner muy grande remedio: y asimismo con la poca valentía y arte con que los más pintan, acordaron de fundar una Academia, a donde se enseñen científicamente la teoría y la práctica de ese arte, con los preceptos y reglas, y ejercicios necesarios, a imitación de la antigüedad y de lo que

---

<sup>163</sup> CALVO SERRALLER, ob. cit. p.157, el texto reproduce el publicado por Gregorio Cruzada Villamil, “Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid e el siglo XVII”, *El arte en España*, núm. 132, 1866, págs 167 y ss.

<sup>164</sup> *Ídem*, p. 159.

hoy se hace en las más partes de Italia, de donde han salido, y salen tan gloriosos efectos(honra de aquella nación)<sup>165</sup>.

Además de hablar del acuerdo para la fundación de una academia, en el memorial se habla de aspectos más mundanos como: quién puede acceder a ella, el calendario académico, el festivo, es decir, se fijan una serie de normas para su buen funcionamiento<sup>166</sup>. Durante todo el siglo se multiplican los requerimientos de la consideración de la pintura como arte liberal, como ciencia cuya doctrina requiere un aprendizaje y un lugar físico donde llevarlo a cabo.

Esquivel también habla de la conveniencia de aprender el arte del danzado con “personas científicas”, es decir con maestros instruidos.

Previene contra los malos maestros:

Esto lo digo porque muchos maestros, así de Danzar como de otro género, sin atender a su reputación, usan licenciosamente (sin ciencia) la habilidad a que se inclina, echando a perder todo cuanto viene a sus manos, y en especial los de este Arte del Danzado, que las personas que estos enseñaren aunque sean muy buenas partes y habilidad, ellos con su mala doctrina y falsos movimientos, los hacen torpes y mal parecidos, especialmente los Maestros que no tienen Escuelas<sup>167</sup>.

Las afirmaciones de Esquivel están en la línea de las anteriormente citadas del memorial anónimo que los pintores de la corte escriben a Felipe II en el 1619. Se reclama maestros con doctrina, porque la predisposición natural sola no basta, son necesarias reglas, preceptos, en general, estudio que potencie esa habilidad innata, y exige la enseñanza en escuelas

---

<sup>165</sup> *Ídem*, p.169.

<sup>166</sup> *Ídem*, pp. 172-176.

<sup>167</sup> ESQUIVEL, ob. cit. pp. 15- 16.

cualificadas. En 1619 los pintores reclamaban la creación de una academia o escuela de dibujo; en 1642, según las palabras de Esquivel son muchas las escuelas de danza que existen; no sabemos si en los años pasados entre un texto y otro la situación en el terreno de la pintura ha influido en la de la danza, pero es muy posible dado el paralelismo que existe entre la trayectoria de ambas disciplinas. Lo que sí es cierto es que tanto la pintura como la danza siguen reclamando, a lo largo del siglo, el estudio en las escuelas, con maestros preparados, seguramente porque esta cuestión no termina de solucionarse.

Centrándonos en la danza, el debate sobre la consideración de ésta como arte mecánica o arte liberal debió estar muy extendido en la sociedad de la época, hasta tal punto que aparece en una comedia, concretamente *El maestro de danzar* (1594) de Lope de Vega<sup>168</sup>:

Ricaredo: Que des,  
                   pues ocasión, si eso es  
                   que si ese oficio exercitas  
                   ya pierdes de tu nobleza.

Aldemaro: Antes a la gentileza  
                   la mayor nobleza quitas  
                   ¿Qué pluma, aguja o pincel  
                   me ves tomar en la mano?.

Ricaredo: Que es oficio es caso llano.

Aldemaro: Ni aún tiene que ver con él,  
                   ¿sabe el rey, sabe la dama,  
                   pintar, vestir, o coser,  
                   sabe cortar o tejer  
                   o cuanto oficio se llama?.

---

<sup>168</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, en *Comedias*, Biblioteca Castro, Ed. Turner, 1993, pp. 547-645.

Ricaredo: No lo sabe.

Aldemaro: Pues advierte

que todos saben danzar;  
luego no se ha de llamar  
quien lo enseña de suerte  
lo que han de saber por fuerza  
cuantos nacen, no es oficio,  
ni mecánico ejercicio<sup>169</sup>.

Ricaredo, el criado, opina que la danza es un oficio, impropio de la nobleza, mientras que Aldemaro, el señor, utiliza argumentos sociales a favor de ésta, al recordarle que es una arte ejercitado por la realeza y las clases elevadas. En esta ocasión, la danza ocupa una posición superior incluso a la pintura.

Acerca de la consideración de la danza como ciencia, Esquivel, del mismo modo que en los demás tratados en defensa de un arte, considera necesario comenzar el tratado hablando sobre el origen del baile en el mundo, lo cual ha aprendido de sus maestros con doctrina:

No ha sido pequeño el cuidado que he puesto en saber las excelencias del Danzado y su origen, comunicándolo con personas doctas, de quien me he valido para esta pretensión<sup>170</sup>.

A la hora de hablar del origen del danzado menciona una serie de personajes ilustres de la historia pasada que de algún modo han tenido relación con el arte del danzado, diciendo que alguno de ellos lo consideraba un arte liberal en aquel momento:

Homero en su obra afirma, que el Danzado es arte liberal, y lo dice con

---

<sup>169</sup> *Ídem*, pp. 557-558.

<sup>170</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 1.

esta razones: Es el danzado arte liberal entre las cosas del gusto<sup>171</sup>.

No sólo recurre al pasado para justificar la danza como arte sino que menciona a coetáneos importantes para los que es un ejercicio imprescindible:

Antonio de Obregon y Cerceda, Capelán de la Majestad Real el Prudentísimo señor Don Felipe Segundo Rey de las Españas, que está en el Cielo, en el libro que dirigió a su majestad el Rey Don Felipe Tercero siendo Príncipe, que se intitula: *Discursos sobre la Filosofía moral de Aristóteles*, en el discursos 5. fol. 100. dice, que el danzado es necesario para los Reyes y Monarcas; y funda en Filosofía, que el arte del danzado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas, y ligereza<sup>172</sup>.

A continuación Esquivel, puesto que considera la danza como una ciencia, comienza a dar una serie de preceptos que se han de conocer, para evitar cometer fallos en las mudanzas o "movimientos ilícitos", etc., por el desconocimiento o conocimiento erróneo. Describe los diferentes movimientos del danzado, los pasos que existen y que componen las diferentes mudanzas. En este recorrido que efectúa por los diferentes pasos, el autor se preocupa de la descripción pormenorizada de cada uno, explicar el método para hacerlos mejor, y hace hincapié en realizar las cosas bien:

Llámesese Encaje porque encaja la punta del pie que se levanta, a el lado del talón (como no se rozen) mejor será el Encaje, y mas ejecutado; porque la gala del Danzar, es, ejecutar los movimientos como tienen su nombre: porque en el Salto se ha de saltar, en el Encaje encajar, en el Cruzado cruzar, y en el Sacudido sacudir. Y esto importa mas, que el saber muchas Mudanzas<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> *Ídem*, p. 3.

<sup>172</sup> *Ídem*, p. 4.

<sup>173</sup> *Ídem*, p. 11.

Antes Esquivel ha explicado cómo se ha de hacer para realizarlo bien, pero en estas líneas razona el porqué del nombre del paso, diferenciando técnicamente lo que es el Salto, el Encaje, el Cruzado y el Sacudido, y, lo más importante para nosotros, afirma la importancia de hacer cada movimiento como es, antes que saber ejecutar muchos movimientos. En estas líneas se percibe un claro adoctrinamiento, al preocuparse de una forma tan manifiesta por la técnica en la ejecución de los pasos, lo que nos lleva de nuevo a pensar el intento de considerar la danza una ciencia que debe ser aprendida.

El tratado de Esquivel muestra una clara intención pedagógica desde el prólogo, reivindicando además el reconocimiento de ciencia para la danza, para lo cual escribe él esta obra: exponer la doctrina necesaria para conocer y dominar el arte del danzado. Anteriormente encontramos textos que, sin ser tan significativos como el de Esquivel, en ellos ya se muestran intentos didácticos, ya que recogen algunas danzas europeas y describen pasos de los que se realizaban en la época. El primero encontrado data de 1496, el *Manuscrito de Cervera* (Archivo Histórico Comarcal, Lérida)<sup>174</sup>. Años más tarde en Aviñón, en 1510, el estudiante Antonio Arena escribe *Colección de Basses Danses* (dos ediciones: una del 1538 y otra del 1579)<sup>175</sup>. Ambos parecen ser escritos más con la intención de conservar determinadas danzas y mudanzas, que con la de plasmar un corpus doctrinal que demuestre que el arte del danzado es una ciencia y la necesidad de aprenderla teórica y prácticamente. Posterior al de Esquivel, fechado en el último tercio del siglo

---

<sup>174</sup> Anna IVANOVA, *El alma española y el baile*, Editora Nacional, Madrid, 1972, p. 83.

<sup>175</sup> *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. Higinio Anglés y José Subirá, CSIC. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946-1951, pp. 221-222..

XVII, es el tratado de Juan Antonio Jaque, *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*<sup>176</sup>. Aunque éste parece ser un manuscrito que recoge las danzas que el autor había enseñado a su discípulo Baltasar de Rojas Pantoja, es el primer texto que describe danzas y bailes de una forma más detallada. Del análisis de todos estos tratados, además de otros europeos me ocuparé más adelante.

### **3.2.3. LA DANZA Y EL BAILE.**

La distinción entre las danzas y los bailes era un hecho indiscutible desde mucho tiempo antes de la época que tratamos. Son muchos autores los que posteriormente han recogido en sus escritos lo que se entendía por unas y por otros y las consecuencias de esta distinción (en el ámbito social, moral y estético).

Si partimos de los documentos de la época recogidos por Pérez Pastor, a los actores se les contrata, además de para actuar, para danzar, bailar, o para ambas cosas, según las necesidades de la obra o del autor. En los contratos se observa esta especificación en muchas ocasiones (desde 1614 hasta 1640), seguramente por la intención de ambas partes de dejar claro, legalmente hablando, las funciones para las que se contrata: "Asiento de Pablo Sarmiento representante y baylador de servir en la compañía de J.

---

<sup>176</sup> Cristina MARINERO Y M<sup>a</sup> José RUIZ, "La Escuela Bolera. Coreología", en *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, Noviembre, 1992, p. 45.



de Morales Medrano, representando, baylando y danzando"<sup>177</sup>.

En todos los escritos de la época que se refieren al baile se distingue entre danza y baile. Así, por ejemplo, en todos los que tratan sobre la licitud del teatro se hace referencia a las danzas y bailes antiguos y permitidos y a los bailes prohibidos e inmorales que cada vez se realizan más<sup>178</sup>. A lo largo de todo el siglo en estos documentos se van vertiendo características que definen a una y otra modalidad. Ya en 1592, el agustino Fray Marco Antonio de Camos, en su obra, *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, habla sobre la danza popular y el baile teatral:

...que se les pasa con el hervor de bailar en una plaza con mujeres casadas y doncellas honradas, rodeadas de sus padres, maridos y otros parientes, a cuya presencia acude la danza sin que se deje ver cosas deshonestas ni que ofendan. Donde con este recato no se baila, pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros<sup>179</sup>.

La danza se caracteriza por ejecutarse en la plaza del pueblo, por su recato, honestidad, decoro y por ser ejecutada por “mujeres casadas y doncellas honradas” y tener un público familiar; el baile, en concreto se refiere a la Zarabanda, por ejecutarse en lugares menos íntimos y familiares,

---

<sup>177</sup> PÉREZ PASTOR ob. cit. p. 145.

<sup>178</sup> COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. pp. 626-632.

<sup>179</sup> *Ídem*, pp. 128-129.

por sus movimientos “lascivos”, “sucios meneos”, no guardar “la honestidad”, ni el “decoro” y tener un público más amplio y desconocido que el de las danzas populares.

En 1613, el Padre Juan Ferrer, en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, al censurar la parte bailada de las comedias, menciona algunas características de los bailes, fundamentales para su evolución y consolidación como baile nacional en siglos posteriores: las castañuelas y los saltos o pasos elevados y briosos: “¿Qué vergüenza, dice San Ambrosio, se puede hallar donde tan libremente andan volando los pies y cacareando las castañetas?”<sup>180</sup>. En otro lugar el P. Ferrer vuelve a hablar de danza y baile caracterizándolos escuetamente pero de forma significativa: “...danzando con grande compostura”, “bailando con aire y donaire”, contraponiéndose la solemnidad con la sensualidad y el brío<sup>181</sup>.

Alonso Cano y Urreta en su obra miscelánea *Días de jardín* (1617), al tratar el tema del origen de los bailes, da como características del baile español en tiempos de los romanos el movimiento de los brazos y del cuerpo en general: “...siendo quizás la que su Chironomía nuestra Zarabanda, la que Halmas nuestra Chacona y la que Lactima nuestro Escarramán, pues la primera consistía en gestos y movimientos de manos; la segunda estribaba en los pies; y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuesto saltos”<sup>182</sup>.

En 1626, Rodrigo Caro en *Días geniales*, aclara la distinción: “digo que la diferencia entre la danza y él es que en la danza las gesticulaciones y

---

<sup>180</sup> *Ídem*, p. 251.

<sup>181</sup> *Ídem*, p. 252.

<sup>182</sup> *Ídem*, p. 612.

meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos"<sup>183</sup>.

En general, las danzas se caracterizan por la realización de figuras que se forman por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc..., en donde el número de pasos era muy importante para determinar una mudanza u otra. Estos pasos son deslizados con gran solemnidad y sobriedad. Los brazos raramente suben por encima de los hombros y a menudo se entrelazan con los de la pareja. El torso permanece inmóvil y la expresión de la cara está casi ausente. En algunas piezas, como el Zapateado, estas características cambian: el hombre mueve más agitadamente las piernas para zapatear y saltar, pero los brazos raramente intervienen. La medida, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos son las características más importantes.

Los bailes poco a poco van alternado la realización de figuras con la de pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad como consecuencia de la mejora progresiva de la técnica utilizada obteniéndose gran variedad de ellos. Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres los realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que

---

<sup>183</sup> Rodrigo CARO, *Días geniales y lúdicos*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 98.

hasta ahora eran mostrados raramente.

En este siglo se hace más patente, si cabe, la distinción entre danzas y bailes, debido al apogeo que adquieren estos últimos, a pesar de la continua censura que sufren, a la cual se le hace caso omiso, como se verá más adelante. Tal éxito creciente está en consonancia con el espíritu barroco que inunda todas las manifestaciones artísticas, que, como apunta Orozco, consiste en la sobrevaloración de los medios expresivos procurando actuar intensa y directamente sobre los sentidos, con el fin de conmover el espíritu. De esta forma, el Barroco se convierte en un arte de sensualidades y apariencias, centrado en lo visual y representativo, en apariencia, pues pretende alcanzar un nivel más profundo y trascendente<sup>184</sup>. Otra característica del arte barroco es la constante necesidad de movimiento<sup>185</sup>, un gusto por las innovaciones, los cambios, huyendo sobre todo de la rigidez y estatismo<sup>186</sup>, por lo cual los bailes cobran una importancia inusual en esta época, ya que como hemos dicho, se convierten en un medio expresivo perfecto para la estética barroca.

El baile y la danza eran cosas diferentes que nadie confundía en el siglo XVI y XVII, cuyas características más importantes hemos visto descritas por algunos coetáneos. Para la crítica posterior esta distinción se hace aún más rotunda, pues, además, asignan a cada modalidad una clase social que la ejecuta. Las danzas pertenecen a los reyes y a la nobleza, mientras que los bailes al pueblo<sup>187</sup>. En general es así, pero esto no quiere decir que el

---

<sup>184</sup> OROZCO, ob. cit. pp. 18-19.

<sup>185</sup> *Ídem*, p. 21.

<sup>186</sup> *Ídem*, p. 39.

<sup>187</sup> J. M<sup>a</sup>. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p.287; J. REGLÁ, *Historia de España*,

pueblo no intente emular a las clases altas a través de sus danzas, ni que las clases altas no disfruten con los bailes populares. Existe una mutua influencia entre los diferentes géneros de baile. El elevado número de opiniones adversas a los bailes, así como los reglamentos y leyes que los prohíben dan una idea de lo extendidos que estaban en toda la población. Esta continua mezcla de estilos se acentúa en el transcurso del siglo XVII tanto, que en 1642 Esquivel incluye en el repertorio dancístico que toda persona debe conocer tanto danzas aristocráticas o cortesanas como algún baile popular: "Enséñese comúnmente el Alta, quatro mudanças de Pavana, seis passos de Gallarda, quatro mudanças de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de Gibado y Alemana"<sup>188</sup>. De todos éstos la Alta, la Pavana, la Gallarda, el Rey don Alonso, el Torneo, el Pie de Gibado y la Alemana son danzas, y las Folías, la Chacona y el Rastro son bailes; el Villano y el Canario son clasificados como danzas y como bailes según opiniones. ¿Esto quiere decir que en esa fecha se había producido el intercambio de danzas entre distintas clases sociales?, o quizás, que se afianza una tercera modalidad durante este siglo: el baile teatral (no me refiero al género breve llamado baile situado normalmente entre la segunda y tercera jornada de las comedias representadas en los corrales y demás lugares destinados a esta actividad teatral). Lo que es significativo es que aparezcan en un tratado danzas y bailes juntos como conocimientos más o menos obligatorios. Si hasta el siglo XVI la distinción entre danzas y bailes se refería fundamentalmente a la distinción de clases al bailar, es decir, en

---

pp. 244- 245; Aurelio CAPMANY "El baile y la danza" en F. CARRERAS Y CANDI, *Folklore y costumbres de España. Tomo II*, Casa Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1944, (edición actual Merino, Madrid, 1988) pp. 169- 172.

<sup>188</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 26.

general hacía referencia a las danzas realizadas en la corte o casas nobles y los bailes que se ejecutaban en festejos populares a cargo de gente humilde, en el siglo XVII, tras lo expuesto, los diferentes testimonios de la época, censura, etc., la distinción, en mi opinión, se refiere a las danzas cortesanas y los bailes teatrales fundamentalmente, lo que demuestra la consolidación de este nuevo género, su auge y su clara influencia en las demás modalidades danzables. Es difícil pensar en un intercambio de danzas en las distintas clases sociales en una época en que la distinción era tan radical que la marcaba el nacimiento, y el decoro y la moral vigente impedían actuar fuera de las normas que dictaba la sociedad. Más bien parece responder al apogeo del teatro y de los bailes teatrales, lo que lleva a que surjan versiones de algunos de estos bailes, pero con características propias de la clase social que las realiza y el lugar donde tienen lugar aunque mantiene otras características que los asemeja a los bailes de origen, de la misma forma que en otras ocasiones se realizan danzas de corte en alguna representación y no se hacen exactamente como son, sino con alguna modificación. Todo este tema será analizado profundamente más adelante, pero me ha parecido oportuno apuntarlo en este momento por ampliar la visión que la mayoría de los investigadores aporta sobre la distinción entre la danza y el baile y la importancia que tiene para el tema que nos ocupa.

Al margen de la distinción entre danzas y bailes, me parece significativo añadir unas afirmaciones que José Antonio Maravall hace acerca de la época barroca en general:

...finalmente, el paso de la etapa positiva y expansiva del Renacimiento a una etapa represiva y recesiva como la del Barroco, permitió a éste

heredar una preferencia –que a veces se expresa en términos de exaltación creencial- por el movimiento [...] Pues bien, para una época con esas características, se necesitaba una representación de la sociedad y del mundo vistos en movimiento, se necesitaba un arte cuya primera cualidad fuera su dinamismo, su incomparable capacidad de presentar las cosas y los acontecimientos en su desarrollo cambiante, dinámico [...] A una sociedad de condición predominantemente estática que llega hasta el Renacimiento, sucede, a través del episodio del Manierismo, una sociedad que identifica movimiento y vida; por tanto una sociedad de cambios [...] ...necesariamente se plantea una situación de enérgica conflictividad, de enfrentamiento entre supervivencias e innovaciones, que provoca de una y otra parte angustiosa inquietud<sup>189</sup>.

Es lógico pensar entonces, que en una sociedad en la que el dinamismo es una de sus características, invadiendo todos los ámbitos de la vida del hombre, se produzcan cambios que no tengan vuelta atrás, como pasará con el baile o danza teatral como estilo, produciendo consecuentemente situaciones conflictivas y enfrentamientos entre los partidarios del estatus de la danza pasado, con la preponderancia de las danzas cortesanas ( y de las clases que se creen únicas poseedoras de éstas) y los que desean innovar, aunque en realidad sea hacerse un hueco en el panorama dancístico de la época, mejorarlo dándole una consideración profesional y científica, ya que el concepto de innovación, como lo conocemos hoy día, está aún por llegar.

### **3.2.3.1. Clasificaciones de las danzas y los bailes.**

En lo que se refiere a los tipos de danzas y bailes que existen son

---

<sup>189</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Teatro y fiesta en el Barroco...*, ed. cit. p. 76.

varias las clasificaciones que se han hecho del tema.

En 1944 Deleito y Piñuela diferencia entre danzas de cuenta, danzas de cascabel y danzas mixtas: "llamando danzas de cuenta a las de ceremonia y buena sociedad, danzas de cascabel a las descompuestas y populares. Y aún hubo un tercer género: las danzas mixtas, que participaron del carácter de ambas"<sup>190</sup>.

El autor sitúa estas danzas mixtas en las fiestas religiosas, representándose escenas religiosas, morales, populares y profanas, mitológicas, etc. Los bailarines se acompañan con tambores, sonajas y zapateados como en las danzas que se ejecutan en los corrales. Dentro de estas danzas mixtas Deleito establece danzas cantadas y habladas, distinguiendo: danzas de bodas, de hortelanos, de gitanos, de doncellas, de moros, de negros y salvajes, de zagales, de turcos, de indios, de zapateadores, de espadas, alegóricas, mitológicas, caballerescas, etc.

Entre las danzas de cuenta o de corte Emilio Cotarelo incluye: la Pavana, la Pavanilla, la Gallarda, el Rugero, la Española, la Alemana, el Pie de Gibao, el Bran de Inglaterra, el Turdión, el Hacha, el Caballero, la Dama, la Alta, la Baja, el Rey don Alonso el Bueno, el Canario, las Folías, el Furioso, el Gran Duque, Madama de Orlens, la Morisca, Nizarda, las Paradetas, el Saltarelo, el Sarao, el Torneo...<sup>191</sup>

Las danzas de cascabel eran numerosas y no paraba de crecer su número, Cotarelo recoge: la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano

---

<sup>190</sup> DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. p. 63.

<sup>191</sup> E. COTARELO E MORI, *Colección de entremeses, loas...* ed. cit. pp. CCXXXIII-CCLXXIII.



Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga, el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, entre otros<sup>192</sup>.

Por los mismos años, Pfandl<sup>193</sup> realiza la siguiente distinción: bailes de salón, baile popular, baile profesional y de grupos, y baile religiosos. En lo que se refiere a los bailes de salón coincide con las danzas de cuentas de Deleito y Piñuela; al hablar del baile teatral cita el entremés, la mojiganga y la jácara, donde se entremezclan elementos musicales, coreográficos y teatrales, siendo fundamentalmente bailes populares lo que se realiza en la parte danzada: la Zarabanda, la Capona, el Rastreado, etc... Dentro de los bailes y danzas populares distingue las danzas de cascabeles (acompañadas de ese instrumento), otras como folias, seguidillas...; con el nombre de danza profesional o en grupo se refiere Pfandl a las danzas en rueda o corro ejecutadas por gremios o danzantes profesionales o aficionados en fiestas o conmemoraciones de algún hecho, pagados por autoridades municipales: danza de los palillos, danza del cordón, la Zambra, danza de las espadas, danzas alegóricas e históricas-legendarias. Este tipo de danzas se solía realizar también en actos religiosos; por último, Pfandl distingue las danzas

---

<sup>192</sup> E. COTARELO E MORI, *Colección de entremeses, loas...* ed. cit. pp. CCXXXIII-CCLXXIII.

<sup>193</sup> L. PFANDL, *Cultura y costumbres del pueblo español en el siglo XVI Y XVII*, Barcelona, Araluce, 1959, (5ª ed.), pp. 250-258.

religiosas cuyo origen data del recuerdo de David danzando delante del Arca de la Alianza. Cita la danza de los seises que ha perdurado hasta nuestros días, y es en realidad la única exclusivamente religiosa, ya que las danzas que se realizan en los acontecimientos religiosos son populares o aristocráticas, de las cuales algunas desarrollan un tema religioso, con personajes bíblicos, etc.

La distinción que hace de las danzas profesionales o de grupo no me parece muy acertada, ya que no existen bailarines profesionales como hoy día, sino gente aficionada o actores que en determinados momentos son contratados para bailar, aunque sí es verdad que se suelen elegir a los más adiestrados en esta actividad. Mejor es la denominación de danzas de grupos para diferenciar estas danzas que, aunque son populares, no siempre coinciden con las realizadas en los corrales, fiestas o actos religiosos. Además, se puede incluir en este apartado todas aquellas danzas locales, patrimonio cultural exclusivo de la aldea, pueblo o ciudad donde se ejecuta, es decir, los llamados en la actualidad bailes regionales o folclóricos.

Más cercano a nuestros días, Díez Borque en su estudio sobre el teatro y la sociedad también hace una enumeración de danzas y bailes basándose en testimonios de escritores de la época (Lope de Vega, Cervantes...). Distingue entre danzas de cuentas o cortesanas, realizadas en la corte, en fiestas aristocráticas, etc.: Gallarda, Pavana, Alemana, Nizarda, Pie de Gibao, Torneo... Bailes de cascabel, realizados en corrales (bailes descriptivos y bailes de espectáculo), en festejos religiosos, en acontecimientos familiares...: Pollo, Hermano Bartolo, Villano, Rastrojo,

Canario, Zarabanda, Escarramán, Capona, Seguida... Por último, danzas mixtas que tienen semejanzas con las danzas cortesanas, pero también son tan populares como los bailes, según Díez Borque<sup>194</sup>.

En 1944 Aurelio Capmany, en el extenso análisis que realiza del baile y la danza (251 páginas), añade un dato más que críticos posteriores han ignorado por completo y que a mi parecer tiene más sentido que todas las clasificaciones y etiquetas que queramos poner:

En la 2º mitad del siglo XVII la confusión entre danzas y bailes se había operado. En España, no obstante, indudablemente durante el s. XVII, parte del anterior y del posterior, se estableció una división entre danza y bailes, o a lo menos se pretendió establecerla. Ambos géneros lucharon defendiendo tales divisiones; pero, como sucede casi siempre en las manifestaciones que son del dominio popular, difícilmente mantienen las prescripciones dadas por los eruditos o dirigentes, según podrá deducirse de las explicaciones que más adelante daremos de cada baile o danza. Dichas divisiones aparecen a menudo sin conservar la verdadera pureza del calificativo, al extremo de que es bastante difícil incluirlos en uno o en otra, pues a veces pretenden pertenecer a ambos al mismo tiempo<sup>195</sup>.

El panorama de la danza en esta época es mucho más complejo de lo que autoridades, censores y críticos de la época y actuales muestran o pretenden mostrar. Tanto es así, que uno de los tratados españoles más importantes de la época, el de Esquivel, incluye entre sus líneas tal confusión, aunque no de forma consciente, como he comentado anteriormente. En las páginas 26 y 30 enumera los bailes y las danzas que se aprenden en las Escuelas, aunque posteriormente rechaza las danzas de

---

<sup>194</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. pp. 286-297.

<sup>195</sup> Aurelio CAPMANY, "El baile y la danza" en F. CARRERAS Y CANDI, *Folklore y costumbres de España*, tomo II, ed. cit. p. 174.

cascabel y exalta las de cuentas:

Todos los Maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razón, porque es muy distinta a la de quenta, y de muy inferior lugar, y aún si ningún Maestro de reputación, y con Escuela abierta se ha hallado jamás en semejante chapadanças, y si alguno lo ha hecho, no avrá sido teniendo Escuela, ni ha llegado a noticia de sus discípulos; porque el que lo supiere, rehusará serlo de allí adelante por las calles; y a estas danças llama por gracejo F. Ramos la tararía del día de Dios: y el dançado de cuenta es para príncipes y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este tratado<sup>196</sup>.

Esquivel desprecia las danzas de cascabel, y, sin embargo, algunas de las danzas que él incluye entre las que se deben conocer son consideradas por algunos de sus coetáneos (Cervantes, Lope de Vega,...) danzas de cascabel: Zarabanda, Chacona, Rastro... Es decir, todos coinciden en la bajeza de las danzas de cascabel, pero bajo esta denominación se incluyen danzas y bailes que varían según el que las cite o describa, lo cual vuelve a confirmar la permeabilidad entre distintos géneros, la ausencia de límites claros entre los diferentes tipos de danzas que existe en esta época.

Para algunos autores los danzas de cascabel son bailes populares pero con la particularidad de que se bailan con cascabeles, de ahí su nombre. Para otros, la denominación se refiere al grupo de danzas y bailes populares y prohibidos que gozan de bajo prestigio moral, pero no así social y culturalmente hablando, puesto que son los más bailados en cualquier acontecimiento.

El caso de Esquivel es curioso, porque utiliza la denominación de

---

<sup>196</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p.45.

“danzas de cuentas” para las que se deben aprender y bailar en sociedad, y “danzas de cascabel” para las que se bailan en la calle, son populares y son deleznable para cualquier persona de bien; pero, a pesar de todo, en su lista incluye bailes censurados. Todo ello nos lleva a la conclusión, por un lado, como apunta Capmany, de que era tal la confusión operada en esta época, que, aunque en la mente de todos, en los reglamentos, las leyes, las opiniones de moralistas..., sigue vigente el rechazo de los bailes populares y la aceptación de las danzas de ceremonia, de cuentas, cortesanas o aristocráticas, la realidad era diferente, puesto que ya en un tratado aparecen incluidos bailes entre danzas aceptadas y se insiste en la necesidad de saber ambos para alternar en sociedad; pero, por otro lado, como ya he apuntado con anterioridad, además de los distintos géneros que se daban en la época, surgían versiones de danzas populares como danzas cortesanas -éste podría ser el caso de las danzas que incluye Esquivel en su listado de conocimientos sobre danzas- o versiones teatrales de danzas cortesanas o de danzas populares, etc.

### **3.2.3.2. *Danzas aristocráticas.***

Entre las danzas aristocráticas se analizarán las más significativas a lo largo del siglo XVII, cuya procedencia es tanto española como de otros países de Europa, perviviendo unas u otras en las diferentes cortes europeas, sin importar su lugar de origen.

## ✍ **GALLARDA.**

El origen de la Gallarda parece situarse en Italia, según Luis Horst, donde se la conocía también con el nombre de “Romanesca”, pudiendo derivar de la palabra “gigolane” que significa “acción de dar puntapiés”<sup>197</sup>. Capmany la sitúa en España indicando que la llamada Romanesca era una variante de la Gallarda en su forma más antigua<sup>198</sup>. Con él coincide Lope de Vega en su *Maestro de danzar (1594)*, en donde en boca del personaje de Aldemaro sitúa el origen de la Gallarda en Navarra<sup>199</sup>. Arbeau es el autor de la época que más habla sobre esta danza, dedicándole 50 páginas, en las que describe hasta 20 Gallardas, así como letras de muchas Gallardas populares en esa época<sup>200</sup>.

El periodo de mayor popularidad de esta danza se encuentra entre el último cuarto del siglo XVI y la mitad del siglo XVII. Todos los autores coinciden en que el nombre de la Gallarda la caracteriza, pues no se realizan apenas pasos deslizados, sino movimientos enérgicos de piernas y gran variedad de saltos. Arbeau dice: “La Gallarda se denomina así porque uno debe estar gozoso y animado para bailarla”<sup>201</sup>.

Es citada por Cervantes en el entremés *El rufián viudo* (escrito entre 1612-1614?)<sup>202</sup>, por Salas Barbadillo en el entremés *El Malcontentadizo*

---

<sup>197</sup> Luis HORST, *Formas preclásicas de la danza*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p.25.

<sup>198</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. pp. 197-198.

<sup>199</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, en *Comedias*, Biblioteca Castro, Ed. Turner, Madrid, 1993, p. 364.

<sup>200</sup> HORST, ob. cit. p. 24.

<sup>201</sup> *Ídem*, p. 24.

<sup>202</sup> Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, p. 749.

(1622)<sup>203</sup>, por Villaviciosa en el baile *Los sones* (1661)<sup>204</sup>, por Calderón en *El maestro de danzar* (1664)<sup>205</sup>, por Lope de Vega en la comedia del mismo título de la de Calderón<sup>206</sup>. Generalmente la Gallarda seguía a la Pavana, constituyendo una especie de Suite, contrastando la lentitud y solemnidad de la Pavana con el brío y la alegría de la Gallarda<sup>207</sup>.

Según Arbeau, a la forma más antigua de la Gallarda se le llamó Turdión, siendo éste más reposado y los pasos más deslizados, destinado a bailarines más majestuosos. Otra variedad es la Gallarda propiamente dicha, más vivaz y menos ceremoniosa. Y por último está la Volté, que es otra variedad más propicia para bailarines jóvenes y ágiles, pues en ella se eleva a la dama por los aires a la vez que se realizan vueltas<sup>208</sup>.

Esquivel en su tratado describe cómo se realiza la Gallarda: “Se comienza con Reverencia, que la executa el pie izquierdo. Sálese a los Onze passos con izquierdo, estos son accidentales, rompiendo con derecho: porque los passos de Gallarda, se obran con él, y se deshacen con izquierdo”<sup>209</sup>. Tras la reverencia parece ser que los bailarines atravesaban el salón quedando la dama quieta, pudiéndose los caballeros lucirse al aumentar la dificultad de sus pasos. Después es la dama la que baila. Tras esto se produce el antiguo juego del requerimiento y el rechazo, tan característico en la danza española. Como se ha dicho, el ritmo de la

---

<sup>203</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas Vol. I*, (edición facsímil, Casa editorial Bailly-Bailliére, Madrid, 1911), Universidad de Granada, Granada, 2000, p. CCXLVI.

<sup>204</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CXCIII.

<sup>205</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El maestro de danzar*, en *Obras completas. Comedias*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1539-1573, p. 1562.

<sup>206</sup> LOPE DE VEGA, ob. cit. p. 564.

<sup>207</sup> HORST, ob. cit. p. 26.

<sup>208</sup> *Ídem*, pp. 27-28.

<sup>209</sup> ESQUIVEL ob. cit. p.23.

Gallarda era rápido, tanto que con el tiempo se intentó poner un poco de orden, pues se había acelerado demasiado<sup>210</sup>.

La Gallarda y sus variantes se caracterizan, como describe Arbeau, por realizarse seis pasos en las seis negras de los dos compases de 3/4, pero en realidad se ejecutan cinco pasos y en la última nota los bailarines dan un salto pequeño en el Turdión y grande en la Gallarda, mientras que en la Volté el caballero levanta a la dama<sup>211</sup>.

### ✍ **PAVANA.**

Todos los autores coinciden en la procedencia del nombre de esta danza como derivado de la palabra “Pavo real”, debido al propio carácter de la danza y de su música: ceremonial, con grave orgullo y elegancia<sup>212</sup>. Para Horts, además, esta danza tiene su origen en la vida austera y sombría de la corte en la España de la Inquisición<sup>213</sup>. Las primeras referencias en España datan del 1536, en el *Libro de Música* de Luis Milán y años más tarde en 1552, en el *Libro de Vihuela* de Diego Pisador<sup>214</sup>.

En el siglo XVI era una danza muy popular en Italia y Francia, donde Catalina de Médicis la bailaba perfeccionándola y ejecutándola un poco más viva de lo que era. Margarita de Navarra, esposa de Enrique IV, también la bailaba, siendo esto un hecho notable para sus coetáneos. Según Capmany, en este tiempo los caballeros la bailaban llevando “sendos mantos y largas

---

<sup>210</sup> C. SACHS, *Historia Universal de la danza*, ed. cit. pp. 363-364.

<sup>211</sup> HORST, ob. cit. p. 30.

<sup>212</sup> CAPMANY, ob. cit. p. 232; C. SACHS, ob. cit. p. 361; HORST, ob. cit. p. 15.

<sup>213</sup> HORST ob. cit. p. 15.

<sup>214</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCLVI; F. CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 233.



espadas pendientes del cinto, que daban a sus movimientos un aire majestuoso; y las damas, ricos vestidos de larga cola, adornados de blondas y joyas, y en la cabeza magnificas coronas y diademas, distintivas de su elevada dignidad”<sup>215</sup>.

Era una danza tan solemne, que mantuvo con la Iglesia una estrecha relación. En grandes ocasiones forma parte integrante del ceremonial en las Iglesias. Arbeau en su *Orchèsographie* (1588) lo confirma, al decir que es tocada en el paseo que conduce a una novia a su boda, o en algunas procesiones en ocasiones importantes o realizadas por cofradías de relevancia<sup>216</sup>.

Debido al apego de los pies al suelo se le consideraba una de las llamadas bajas-danzas, frente a las altas-danzas, en las que se ejecutaban saltos y movimientos más vivos. En las cortes española y francesa se desarrolló la Pavana hasta llegar a ser un gran desfile procesional, de gran dignidad y espectacularidad. Generalmente se ejecutaba en primer lugar, siguiéndole la Gallarda, danza más viva que le servía de contrapunto a la Pavana. Según Arbeau, la ejecutaban los reyes, los príncipes y los grandes señores para exhibirse en las fiestas solemnes con sus ricos trajes y mantos. Las reinas y las grandes damas acompañaban a los señores con sus trajes de largas colas que arrastraban tras de sí. Se ejecutaban Pavanas en momentos que requerían una gran solemnidad y ceremonial, en celebraciones importantes, por ejemplo en procesiones de carros triunfales

---

<sup>215</sup> CARRERAS Y CANDI ob. cit. p. 232.

<sup>216</sup> HORST, ob. cit. p 16.

de dioses, emperadores o reyes<sup>217</sup>.

En el siglo XVII se encuentran referencias a la Pavana en el poema de Quevedo titulado *Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas y bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>218</sup>, en el baile de Villaviciosa *Los sones* (1661)<sup>219</sup>, en la comedia *La fuerza del natural*<sup>220</sup> y el entremés *Los Galanes*(1663) de Agustín Moreto<sup>221</sup> y en *El maestro de danzar*, tanto en el de Calderón de la Barca (1664)<sup>222</sup> como en el de Lope de Vega (1594)<sup>223</sup>; éste último a través del personaje de Aldemaro sitúa su origen en Nápoles.

La Pavana, según Esquivel, “se comienza con pie izquierdo, y con quatro Passos accidentales, dos vazios, y un Rompido, con izquierdo carrerillas, y otro Rompido con el derecho, con siete Passos estraños, los quatro Graves, y tres Breves, y la Reverencia”<sup>224</sup>. En realidad, la Pavana consistía en un simple caminar de una pareja combinado con una serie de reverencias. A continuación, el caballero ejecuta algunos pasos solo, para luego volver con su dama. La característica esencial era el estilo majestuoso, mostrando una gran dignidad, que se debía imprimir a los pasos.

La forma musical era simple, desarrollando un ritmo muy lento en compás binario 4/4 o 2/2. Después de la Pavana se solía insertar una

---

<sup>217</sup> HORST ob. cit. p. 17.

<sup>218</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, Planeta, Barcelona, 1981, p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp.31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

<sup>219</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CXCIII.

<sup>220</sup> *Ídem*, p CCLVI.

<sup>221</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 233.

<sup>222</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *El maestro de danzar*, ed. cit. pp. 1561-1562.

<sup>223</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, ed. cit. p. 564.

<sup>224</sup> ESQUIVEL ob. cit. p. 21.

Gallarda, como se ha dicho, en un ritmo más rápido y en compás 3/4. Para la historia de la música esta composición (Pavana + Gallarda) supone un hecho importante, porque será la precursora de la Suite<sup>225</sup>.

### ✍ **ALEMANDA**

Se trata de una danza de origen alemán cuya forma más primitiva se remonta a la Edad Media. Se caracteriza, según Arbeau, por su simplicidad y su gravedad. Cuando se introdujo en la corte francesa adoptó un cierto carácter sentimental. Lo más importante de esta danza es que las parejas permanecen unidas de las manos a lo largo de todas las figuras, vueltas y evoluciones por la sala. Precede a la Corrente, como ésta precede a la Zarabanda y a la Giga, a manera de Suite<sup>226</sup>. La Alemanda reemplazó a la Pavana hacia 1620, según Luis Horst<sup>227</sup>, pero en 1642 Esquivel aún incluye ésta última entre las danzas que se deben conocer<sup>228</sup>. También es mencionada por Lope de Vega en *El maestro de danzar* (1594)<sup>229</sup> y en *La Dorotea* (1632)<sup>230</sup>. Su ritmo lento en compás 4/4, al igual que la Pavana, hace que la sustitución de una por otra se realizara sin problemas<sup>231</sup>.

### ✍ **CORRENTE**

La Corrente mantuvo su popularidad desde 1550 hasta 1750 aproximadamente. Ninguna otra danza de corte, excepto el minué, tuvo tan

---

<sup>225</sup> L. HORST, ob. cit. pp. 21-22.

<sup>226</sup> *Ídem*, pp. 32-36.

<sup>227</sup> *Ídem*, p. 36.

<sup>228</sup> ESQUIVEL, ob. cit. pp. 26 y 30.

<sup>229</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, ed. cit. p. 565.

<sup>230</sup> LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 154.

<sup>231</sup> L.HORST, ob. cit. p. 36.

larga vida<sup>232</sup>.

Existen diferentes opiniones sobre su origen. Algunos piensan que surgió en Italia y otros que en Poitou (Francia), y tal vez las dos opiniones sean ciertas, y surgieran paralelamente. La más antigua posiblemente fuera la italiana, que fue llevada a Francia por Catalina de Médicis, siendo recogido este periodo por sir John Davies en su *Orchestra* (1596), una de las mejores primeras obras sobre danza escritas en inglés<sup>233</sup>. Un año más tarde, Thomas Morley en *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke* (1597) también habla de la Corrente<sup>234</sup>.

La Corrente francesa tuvo forma de verdadera danza de corte y gozó de gran popularidad. Arbeau describe la danza como una especie de juego en el que tres caballeros elegían a tres damas y se situaban en filas. Después, uno de ellos llevaba a su pareja al extremo de la habitación y volvía solo al lado de sus compañeros, el segundo hacía lo mismo y el tercero también, quedando en un lado del salón los hombres y en el otro las mujeres. Tras esto volvía a salir el primero haciendo cabriolas, arreglándose la camisa, los zapatos o cualquier otro gesto, reclamando a su dama, la cual lo rechazaba. Viendo que éste volvía a su lugar, ésta fingía desesperarse. Los demás hacían lo mismo. Al final, los tres volvían a reclamar a sus damas de rodillas implorando su amor, cayendo éstas a sus pies, tras lo cual todos bailaban lo mismo pero a la vez, no pareja por pareja. En realidad, volvemos a ver el tópico de la esquivéz y el requerimiento amoroso (*Orchésographie*

---

<sup>232</sup> L.HORST, ob. cit. p. 39.

<sup>233</sup> *Ídem*, pp. 39-41.

<sup>234</sup> *Ídem*, p. 41.

1588)<sup>235</sup>.

Con el tiempo la pantomima desaparece, permaneciendo sólo el desfile. El ritmo no está claramente definido. Para Arbeau iría en un compás 2/2, pero después se transformaría en 3/4 o 3/2, y en un tiempo rápido hasta entrado el siglo XVII<sup>236</sup>.

El movimiento de la danza alterna constantemente dos pasos simples y uno doble a izquierda y lo mismo a derecha. Dos compases a izquierda y dos a derecha, atravesando las parejas el salón en zig-zag. Este movimiento tiene su antecedente en la Piva del siglo XV. Mantiene una estrecha relación con los Branles. A partir de la segunda mitad del siglo XVII la danza se hizo más grave y su ritmo más moderado<sup>237</sup>. En el siglo XVIII, aunque ya apenas se bailaba, los maestros seguían enseñándola porque la consideraban fundamental. Como se ha dicho, la Corrente seguía a la Alemanda, ocupando el segundo lugar en un Suite de cuatro movimientos: Alemanda, Corrente, Zarabanda y Giga. Para la historia de la música esta Suite será muy importante, pues de ella derivará la Sonata en cuatro partes<sup>238</sup>.

### ✍ **PIE DE GIBAO**

Es una danza cortesana de pareja, de origen español, que se menciona por primera vez en 1560, en la crónica del sarao celebrado en Guadalajara por motivo de las Bodas de Felipe II con Isabel de Valois<sup>239</sup>.

<sup>235</sup> L. HORST, ob. cit. pp. 41 y 44.

<sup>236</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 366.

<sup>237</sup> *Ídem*, p. 368.

<sup>238</sup> L. HORST, ob. cit. p. 46.

<sup>239</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p.207; C. SACHS, ob. cit. p. 376.

Según Curt Sachs, a principios del siglo XVII se consideraba fuera de moda, aunque Esquivel en 1642 la recoge en su tratado como enseñanza obligatoria; es decir, se conocía, aunque no se practicaba en fiestas y saraos. Este autor la caracteriza de “grave” cuando habla de los “sustenidos”<sup>240</sup>. Otras referencias las tenemos en *El maestro de danzar*, tanto de Calderón de la Barca (1664)<sup>241</sup> como de Lope de Vega (1594)<sup>242</sup>; este último en *La Dorotea* (1632)<sup>243</sup> habla de esta danza con añoranza, de la misma forma que Quevedo en su poema titulado *Describe operaciones del tiempo y verificalas también en las mudanzas de las danzas y bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>244</sup> y en el entremés de Navarrete y Ribera, *La escuela de danzar* (1640)<sup>245</sup>.

### ✍ **PASACALLE.**

Según Capmany, es una danza española que gozó de gran popularidad en el siglo XVI, significando su nombre “pasear o pasar por la calle”. Su origen se remonta a la antigua costumbre de bailar de noche por la calle, realizándose posteriormente en el teatro<sup>246</sup>. Se encuentran referencias de ella en el entremés *La escuela de danzar* (1640) de Navarrete y Ribera<sup>247</sup>, en *El Figonero* (1661) de Juan Bautista Diamante<sup>248</sup>.

En Italia y en Francia alcanzó gran arraigo, con la denominación de

---

<sup>240</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 17.

<sup>241</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *El maestro de danzar*, ed. cit. p. 1562.

<sup>242</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, ed. cit. pp. 565-566.

<sup>243</sup> LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. cit. p. 154.

<sup>244</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp 31-35, fecha posible de redacción en p. 552. .

<sup>245</sup> M<sup>a</sup> Grazia PROFETI, “La escuela de danzar di Francisco Navarrete y Ribera”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 7, Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 439-447, p. 443.

<sup>246</sup> CARRERA Y CANDI, ob. cit. p. 205.

<sup>247</sup> M<sup>a</sup> G. PROFETI, ob. cit. p. 444.

<sup>248</sup> En *Ramillote de Entremeses y Bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, s. XVII, ed. Hannah E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970, pp. 358-359.

“Passacaglia” y “Passacaille” respectivamente. Mantiene una gran vinculación con la Chacona en cuanto a su forma musical. El Pasacalle español se distingue por sus movimientos graves y su simplicidad melódicamente hablando<sup>249</sup>. Para Curt Sachs el compás utilizado en el Pasacalle español es binario. Luis Horst habla de compás ternario para el Pasacalle, razón por la que se la pone en relación con la Chacona<sup>250</sup>. De hecho, hay quien afirma que ambas formas en realidad son Chaconas y quien dice lo contrario, que todas son Pasacalles<sup>251</sup>.

### **CANARIO**

En lo que se refiere al origen del Canario, los investigadores no se ponen de acuerdo. Luis Horst afirma que posiblemente el nombre derivaba “de una mascarada o representación de ballet de los salvajes de las Islas Canarias”<sup>252</sup>, mientras que Curt Sachs, aunque menciona esta posibilidad, cree más lógico que el nombre proviniera de una danza de las Islas Canarias, de donde tomaría su nombre<sup>253</sup>. Según Capmany, desde allí llegó a la Península antes de que éstas formaran parte de ella, pasando posteriormente a Francia, a Inglaterra y a Italia<sup>254</sup>. En 1588 se encuentran referencias del baile en *Trabajos de amor perdidos* de W. Shakespeare, y años más tarde, en *A buen fin no hay mal principio* (1601) del mismo autor<sup>255</sup>.

Para Curt Sachs, la danza de las Canarias es una de las principales

---

<sup>249</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 376.

<sup>250</sup> L. HORST, ob. cit. p. 99.

<sup>251</sup> CARRERA Y CANDI, ob. cit. p. 206.

<sup>252</sup> L. HORST, ob. cit. p. 108.

<sup>253</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 369.

<sup>254</sup> CARRERA Y CANDI, ob. cit. p. 214.

<sup>255</sup> L. HORST, ob. cit. p. 108.

danzas de requerimiento y rechazo del siglo XVI, después de la Corrente: una pareja danza por la sala, el caballero deja a la dama en un lado y danza, tras esto lo hace la dama. “Los movimientos son bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo, y el alternar del tacón y la suela en el pateo son característicos”<sup>256</sup>. El autor habla del Canario, como de una danza distinta de la danza de las Canarias, vinculada más bien a las danzas de galanteo del Este de Europa.

El ritmo solía ser 3/8 o 6/8<sup>257</sup>. En el siglo XVI está en pleno apogeo y en el XVII es uno de los bailes nacionales más populares. Se encuentran referencias al Canario con la denominación tanto de danza como de baile. En 1552 es mencionado por Diego Pisador como “endechas de Canario”<sup>258</sup>; como baile lo encontramos en *La villana de Jetafe* (1620)<sup>259</sup>, comedia de Lope de Vega, y en los entremeses *El rufián viudo* (escrito entre 1612-1614?)<sup>260</sup> de Cervantes, en *La escuela de danzar* (1640)<sup>261</sup> de Navarrete y Ribera y en el poema de Quevedo titulado *Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas y bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>262</sup>. Es denominado como danza por Moreto en *Los órganos y el relox* (1664) y en *La Ladrona* (1680)<sup>263</sup>.

Se trata de un baile o danza cuyo ritmo es vivo y se caracteriza por la utilización de la punta y el talón, el zapateado, los deslizamientos rápidos, las

---

<sup>256</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 369.

<sup>257</sup> L. HORST, ob. cit. p. 108.

<sup>258</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXXXVII.

<sup>259</sup> LOPE DE VEGA, *La villana de Jetafe*, en *Obras escogidas. Tomo I*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 1463.

<sup>260</sup> M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 750.

<sup>261</sup> M<sup>a</sup> G. PROFETI, ob. cit. p. 444.

<sup>262</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

<sup>263</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXXXVII.



*batteries de pieds*, las piruetas, las cabriolas y otros movimientos de este tipo. En realidad, se considera un baile difícil que requería una buena técnica para su perfecta ejecución<sup>264</sup>. Los zapateados y los movimientos rápidos de los pies hacen que se quiera ver en el Canario un precedente del Zapateado. También es general la opinión de que la Jota deriva del Canario.

Monreal opina, en *La Ilustración Española y Americana* (1878), que es un baile picaresco de movimientos agitados y apoya su opinión en Rodrigo Caro, que lo denomina así, mientras que Barbieri rebate esta opinión diciendo que es una danza cortesana, confirmándolo el manuscrito del siglo XVI, *Reglas de Danzar*, el libro de Esquivel Navarro (1642), libros de danza italianos y franceses y libros de música<sup>265</sup>.

Tanto Monreal como Barbieri dan su opinión personal, apoyándose en algunos testimonios, en lugar de tener en cuenta toda la información existente en la época. Si ambos autores consideraran el conjunto de fuentes que utilizan por separado, seguramente llegarían a conclusiones diferentes a las que llegan y sobre todo más cercanas entre sí. No creo que ni el autor anónimo del manuscrito *Reglas de Danzar*, ni Esquivel, ni los autores de los libros de danza italianos y franceses, ni los de los libros de música, ni Rodrigo Caro confundieran lo que era una danza con un baile y viceversa, sobretodo en esta época que tan diferenciados estaban, no sólo estética y formalmente, sino también sociológicamente hablando. No hay que olvidar que la danza, del mismo modo que las demás manifestaciones culturales, se utiliza para mostrar el *estatus* social y económico, en una época de crisis

---

<sup>264</sup> C. SACHS, p. 369; CARRERA Y CANDI, p. 214.

<sup>265</sup> CARRERA Y CANDI, ob. cit. p. 214.

política y económica, en la que las clases menos acomodadas luchan por ascender, y las clases poderosas se afanan por mantener su posición de privilegio, por supuesto manteniendo sus danzas que los diferencian y los elevan del resto del pueblo<sup>266</sup>. Todo esto nos lleva a pensar, y así lo ha determinado Cotarelo y Mori en su *Colección de entremeses...*, que existe el Canario, danza y baile<sup>267</sup>. De la misma opinión es la profesora y especialista en danza histórica, M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo<sup>268</sup>, pero además existían en la época con el mismo nombre danzas de corte, danzas teatrales y bailes populares, que nadie confundía y que coexistían sin ningún problema, por ejemplo el Canario, el Villano, la Zarabanda... Habría que tener en cuenta cómo y por qué se llega a esta situación tripartita, ya que alguna de las tres modalidades surgiría primero, y las otras dos con posterioridad y seguramente por el deseo de emular a la pieza primaria. Todo esto viene a confirmar que la lucha por romper las barreras sociales de algunos sectores de la sociedad barroca tiene su reflejo en la danza, en donde los géneros diferentes se influyen entre sí, bien por el deseo de ascender de algunos, por el gusto de las clases altas por lo popular, o bien por el deseo de agradar en el teatro buscando los recursos más espectaculares.

### ✍ **FOLÍA**

Capmany opina que aunque se bailaba desde mucho tiempo atrás en España, su origen parece estar en Portugal. Se caracteriza por el contraste de movimientos lentos y graves con otros más vivos, realizados a veces por

<sup>266</sup> A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1980, pp. 53- 128.

<sup>267</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXXXVI.

<sup>268</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, *La danza histórica: repertorio y lenguaje coreográfico*, Curso del CEP "Luisa Revuelta" de Córdoba, del 21 al 25 de abril de 2003, Conservatorio profesional de danza de Córdoba "Luís del Río".

una persona y otras por parejas con castañuelas, al son de flautas. Castellanos de Losada opina que, si en un principio se trató de una danza de corte, después fue adoptada por el pueblo, ejecutándose en España sobre todo por una sola persona con castañuelas, convirtiéndose en precedente de lo que será el Bolero posteriormente<sup>269</sup>. Hacen referencia a la Folía, Cervantes en *La ilustre fregona* (1613)<sup>270</sup>, Lope de Vega en *La villana de Jetafe* (1620)<sup>271</sup>, Salas Barbadillo en *El prado de Madrid y el baile de la Capona* (1635)<sup>272</sup>, *La escuela de danzar* (1640)<sup>273</sup> de Navarrete y Ribera y Esquivel Navarro en su tratado de danza *Discursos sobre el arte del danzado* (1642)<sup>274</sup>. Años más tarde todavía se menciona en entremeses como *Los sonos* (1661) de Villaviciosa y en *Los órganos y el reloj* (1664) de Moreto<sup>275</sup>.

### ✍ **ESPAÑOLETA**

Es una danza muy antigua, de la cual Esquivel dice que estaba en desuso<sup>276</sup> y que su nombre indica que, aunque su origen es español, pasó a Italia y de allí volvió con este nombre<sup>277</sup>.

En 1581 Caroso de Sermoneta en *Il Ballerino* describe una Espagnoleta donde la dama se encuentra en un extremo de la sala y el caballero en el otro. A partir de aquí, ambos realizan una reverencia, después

---

<sup>269</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 220.

<sup>270</sup> M. DE CERVANTES, *La ilustre fregona* en *Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994, p. 440.

<sup>271</sup> LOPE DE VEGA, en *Obras escogidas...*, ed. cit. p. 1463.

<sup>272</sup> SALAS BARBADILLO, *El prado de Madrid y el baile de la Capona*, comedia publicada en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (Madrid), en *Antología del entremés barroco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, p. 225.

<sup>273</sup> M<sup>a</sup> G. PROFETI, ob. cit. p. 444.

<sup>274</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 30.

<sup>275</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXLVI.

<sup>276</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 35.

<sup>277</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXLIV.

unos paseos, unas aproximaciones y unas retiradas, realizándolos primero uno, luego otro, tras lo cual vuelven a realizar los mismos movimientos pero esta vez juntos, acabando con una reverencia. Ésta parece ser la Española antigua, porque, además, menciona Caroso otra que llama Española nueva, la cual danzan dos mujeres con un hombre o al revés. Salvo en el número de bailarines y en el tiempo que se realizaban, en la nueva en seis tiempos mientras que en la antigua en cinco, en lo demás ambas Españoletas eran muy parecidas<sup>278</sup>.

En la descripción de la Española mencionada por Lope de Vega en el auto sacramental *Los Cantares* danzan dos personas. También, añade Lope de Vega que las coplas de la Española son, como las de la Gallarda, en versos de ocho sílabas<sup>279</sup>. En 1716 aparece una Española en el baile de Zamora *El juicio de Paris*, donde una mujer: “Arroja el manto y, puesto el sombrero, baila la entrada de la Española, cantando al mismo tiempo”<sup>280</sup>. Cañizares en su *Mojiganga de los sones* (de principios del XVIII) también la menciona<sup>281</sup>.

### ✍ **VILLANO**

Sobre el Villano, Esquivel hace muchas referencias al describir algunos movimientos del danzado. Cuando habla de los “Boleos” afirma: “Es un puntapié que se da en algunas mudanças de él, levantando el pie lo más que se puede tendiendo bien la pierna,...”<sup>282</sup>. Dice también que se hacen

---

<sup>278</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXLIV.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> *Ídem*, p. CCIII.

<sup>281</sup> *Ídem*, p. CCXCIX.

<sup>282</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 19.

otras mudanzas en el Villano que son “Boleos”, haciendo en ellas “Giradas”.

En otro momento habla del comienzo del Villano: “solamente en el Villano se diferencia de Reverencia y Doble, y de todo término, menos en la quenta, que la tiene como las demás danças. La reverencia del Villano se haze, poniendo los pies juntos, como si se fuesse a saltar, y al empeçar el tañido se toma el sombrero con el izquierdo de modo que baxando el sombrero y levantando el pie, sea todo uno...”<sup>283</sup>. Continúa describiendo los movimientos siguientes y casi al final añade unas palabras significativas: “...dando a cada segundo passo, y salto para el tercero apastoradamente; de manera que se reconozca que se recuerdan las Mudanças de las Aldeas”<sup>284</sup>. En esta última frase, Esquivel expone que en los mencionados pasos se ha de tener un estilo un poco más popular para que se perciba claramente su origen aldeano, por lo cual se deduce la existencia del Villano primero como baile popular y posteriormente, como danza noble, viéndose ésta influenciada por el baile primigenio del cual mantiene algunos rasgos. Con anterioridad a Esquivel, Cervantes lo nombra en *El rufián viudo* (escrito entre 1612-1614?)<sup>285</sup>, considerándolo como baile: “Vaya el villano a lo burdo, / con la cebolla y el pan, / y acompáñenme los tres”. Rodrigo Caro dice: “danzar haciendo castañetas, zapatetas y cabriolas como en el Villano”<sup>286</sup>. Navarrete y Ribera lo menciona en su entremés *La escuela de danzar* (1640)<sup>287</sup> y Lope de Vega en *La villana de Jetafe* (1620)<sup>288</sup>. En *El Figonero* (1661), de J. Bautista Diamante, es nombrado el Villano al enumerar una serie de bailes

---

<sup>283</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 23.

<sup>284</sup> *Ídem*, p. 23-24.

<sup>285</sup> M. de CERVANTES SAAVEDRA, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 750.

<sup>286</sup> R. CARO, *Días geniales o lúdicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 75.

<sup>287</sup> M<sup>a</sup> G. PROFETI, ob. cit. pp. 442-443.

<sup>288</sup> LOPE DE VEGA, en *Obras escogidas...*, ed. cit. p. 1463.

populares y danzas nobles: Villano, Caballero, Rastro, Chacona, Canario, Guineo, Pasacalle, Corriente<sup>289</sup>, situándolo en este caso como baile popular, pues el personaje, Toribio, dice que no baila el Villano y sí el Caballero, cuando anteriormente, el Figonero les había dicho a todos que escogieran el baile que le fuera más a cada uno, es decir, según su condición. Volvemos a encontrar el desdoblamiento que sufren ciertos bailes y danzas, lo cual pone de manifiesto la compleja realidad de la danza en el siglo XVII, como resultado del momento del esplendor que experimenta. La fecha de este entremés, 1661, deja claro que, si en 1642 el Villano, según Esquivel, era también danza de cuentas o de corte, por ello no dejó de existir la modalidad popular.

### ✍ **RUGERO**

Es una de las danzas de corte de más éxito entre la gente acomodada, a pesar de que Esquivel no lo recoja en su tratado. Sus letras representaban coloquios galantes que eran glosados por los bailarines en sus manifestaciones cortesés o amorosas<sup>290</sup>. El Rugero constaba de varias figuras, como los rigodones, en los que las parejas se entrelazaban por las manos, ejecutaban cruzados, culebrillas, corros y paradas<sup>291</sup>. En referencia al tema tratado en el Rugero, éste excitaba la fantasía caballeresca y amorosa de los bailarines. Antonio Solís en su comedia *El alcázar del secreto* (1681)

---

<sup>289</sup> J. Bautista DIAMANTE, *El figonero en Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVI*, ed. Hannah E. BERGMAN, Castalia, Madrid, 1970, pp. 358-359.

<sup>290</sup> J. DELEITO Y PIÑUELA, *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, p. 67.

<sup>291</sup> A. CASTRO E ROSSI, *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón* Madrid, 1881, pp. 55-56, en DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. p. 67.

lo menciona en este sentido<sup>292</sup>. A pesar del desarrollo de la fantasía, el estilo del Rugero no perdía cortesanía, al contrario, el caballero debía de ser muy caballero y la dama muy dama, entre los cuales se daba un equilibrio perfecto entre el amor y el recato propio de este tipo de danzas<sup>293</sup>.

### ✍ **ALTA Y BAJA**

Capmany escribe unas líneas acerca de estas dos danzas que en el siglo XVII están casi en desuso. El autor aporta un fragmento de un manuscrito del siglo XVI donde se describen. De la Baja, aparte de describir el atuendo y la postura del caballero, cuenta que se hace una reverencia muy lenta, se sale con pie izquierdo, “dos pasos sencillos, cinco dobles, dos sencillos, tres represas, contencencias, reverencia cuando hacen las represas”. Cuando describe la Alta dice que el atuendo es igual que en la Baja, “reverencia, un sencillo, cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito...”<sup>294</sup>. Cuenta que tras la reverencia y una breve introducción el caballero suelta la mano de la dama y danza él solo. Luego lo hace la dama; cuando ésta termina hacen ambos una reverencia, y se acaba el baile.

Ambas danzas, aunque formaban parte de las danzas enseñadas en las escuelas, no se danzaban en los saraos, celebraciones, etc. En su lugar se realizaban otras danzas de carácter solemne y grave, como la Pavana, por ejemplo, aunque Quevedo las nombra aún en su poema *Describe operaciones del tiempo y verificalas también en las mudanzas de las danzas*

---

<sup>292</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. pp. CCLIX-CCLX; DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. p. 67.

<sup>293</sup> A. CASTRO E ROSSI, ob. cit. p. 69, en DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. p. 68.

<sup>294</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. pp. 230-231.

y los bailes (posterior 1613-1615?)<sup>295</sup>, convirtiéndolas en unas víctimas más del paso del tiempo.

### ✍ **DANZA DEL HACHA**

Esquivel afirma que esta danza está en desuso, pero que los maestros deben conocerla<sup>296</sup>. Quevedo también habla de esta danza como ya pasada puesto que habla de su entierro en el poema *Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas y bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>297</sup>.

Según recoge Capmany de J. García Mercadal, la Danza del Hacha consistía en que un caballero portando un hacha encendida sacaba a dos señoras, con las que bailaba, entregando el hacha a una y llevando a la otra a su sitio. Entonces la dama del hacha hacía lo mismo con dos caballeros, y así sucesivamente. Con el tiempo esta danza dejó la corte y se mantuvo en el teatro durante el siglo XVII y principios del XVIII<sup>298</sup>.

### ✍ **DAMA**

Al igual que en la danza anterior, Esquivel se refiere a la Dama diciendo que aunque ya no se baila es necesario conocerla<sup>299</sup>. Cañizares, sin embargo, a principios del siglo XVIII, en *Mojiganga de los sones* hace

---

<sup>295</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

<sup>296</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 38.

<sup>297</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

<sup>298</sup> J. GARCÍA MERCADAL, *España vista por los extranjeros* (III, 45), en CARRERAS Y CANDI, ob. cit. pp. 231-232.

<sup>299</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 38.



referencia todavía a ella<sup>300</sup>.

### 3.2.3.3. *Bailes populares.*

El listado de bailes populares que se dieron durante el siglo XVII es muy extenso, por lo cual me referiré a los más significativos en la época y que más repercusión tuvieron.

#### ✍ **ZARABANDA**

Sobre la Zarabanda se ha escrito extensamente, dada la importancia que tuvo en su época y la repercusión posterior en el teatro y la danza.

El origen de su nombre ha provocado diversas opiniones que todavía no han llegado a una conclusión definitiva:

✍ L. Horst, da cuenta de las numerosas conjeturas que ha provocado el origen de la Zarabanda. El autor dice que, según su etimología, algunos autores sitúan su origen en Persia, tomando la raíz *serbend*, que denomina una especie de canto, o *sarband*, cinta para el tocado de una mujer. Otros la hace provenir de una palabra árabe parecida a zarabanda que significa "ruido". También hay quién la relaciona con la palabra *sarao*, entretenimiento de danza. Pero Horst opina que la hipótesis más acertada es la del Padre Mariana, expuesta más adelante<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p CCXCIX.

<sup>301</sup> HORST, ob. cit. pp. 49-50.

- ☞ Casiano Pellicer da cuenta de varias hipótesis vertidas acerca de la Zarabanda: a) Jerónimo de la Huerta, para demostrar su origen oriental hace mención a una jácara o romance cantado del 1588 titulado *La vida de la Zarabanda, ramera publica del Guayacán*<sup>302</sup>; b) Según deduce Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro*, proviene de la raíz hebrea “zara”, que significa “andar a la redonda”, justificando el movimiento efectuado alrededor de la sala o teatro al bailar la Zarabanda; c) El maestro Sarmiento opina que es persa y que se origina de las “zarbas persas”, mujeres que cantaban y tañían en los convites; d) Francisco Fernández de Córdoba opina que, aunque hasta a fines del siglo XVI y en Andalucía no se tienen referencias del baile, éste es en realidad la reaparición de un baile mucho más antiguo que ha estado oculto hasta esta fecha. Esta teoría data su origen en tiempos de los romanos, al citar Juvenal y Marcial a las gaditanas como bailarinas excepcionales, que viajaron a Roma y a otros países. De la forma de bailar descrita por los autores latinos se deduce una cierta semejanza con la Zarabanda surgida a fines del XVI<sup>303</sup>.
- ☞ El padre Juan de Mariana dedica el capítulo XII de su *Tratado contra los juegos públicos* al baile de la Zarabanda. Acerca de su origen dice que es un invento español de la época, pero en otro lugar añade: “Y no dejaré de decir lo que me avisó un amigo mío, que este baile se hacia antiguamente en tiempos de romanos, y que también había salido de España, tierra fértil en semejantes desórdenes, por

---

<sup>302</sup> Casiano PELLICER, *La comedia en España*, Madrid, 1804, p. 98.

<sup>303</sup> *Ídem*, pp. 97- 100.

donde las mujeres que hacían este baile de deshonestidad las llamaban en Roma gaditanas, de Cádiz, ciudad de España, donde se debió de inventar en aquel tiempo, como lo dice Juvenal en ....”<sup>304</sup>. Es decir, el baile es español pero ya existía, teniendo lugar en esta época su resurrección.

- ✍ Francisco Ortiz, en 1614, habla de la Zarabanda en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*. En el capítulo VII “De los bailes y cantares que pueden y suelen ser circunstancia de las comedias”, trata sobre el origen de la Zarabanda diciendo que surgió en Sevilla de manos de un demonio de mujer que la resucitó, pero su origen está en Roma o incluso anterior, procedente de Jonia<sup>305</sup>, coincidiendo con el Padre Mariana, en el origen antiguo del baile.
- ✍ Curt Sachs enumera las diferentes teorías que, según él, se conocen: a) la de su procedencia persa derivada de la palabra “serband”, cinta para el cabello, pero la rechaza por ser la Zarabanda demasiado tardía para que la influencia arábigo-persa tenga aún fuerza en la determinación de su nombre; b) la de la procedencia española según el Padre Mariana y su opositor Ortiz, con el que comparte tan sólo la condena absoluta de la Zarabanda, tratando derivar su nombre de una mujer diabólica de Sevilla, aunque también menciona la posibilidad de provenir de las Indias y ser adoptada rápidamente por los andaluces; c) Otra teoría, muy cercana a la

---

<sup>304</sup> J. de MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos*, en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Vol. XXXI, p. 433.

<sup>305</sup> Francisco ORTIZ, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*, en COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. pp. 493-494.

anterior, sitúa su origen en América del Sur, al coincidir el nombre con la flauta de pico guatemalteca, adoptándose en España y cobrando identidad aquí como el nombre del baile, sucediendo esto frecuentemente con los nombres de las danzas que lo toman del nombre de algún instrumento, como por ejemplo la Piva, la Musette, la Jiga, etc.<sup>306</sup>

Después de las diferentes hipótesis expuestas, la única certeza es que las primeras referencias que se tienen del baile las encontramos, como se ha dicho, a finales del XVI. De 1583 es la primera mención que se tiene, y es acerca de su prohibición, lo que supone que para esta fecha tiene ya un gran arraigo:

Mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad que ninguna persona sea osado de cantar ni decir por las calles ni casa, ni en otra parte, el cantar que llaman la Zarabanda, ni otro semejante, so pena de cada duzientos azotes y a los hombres de cada seis años de galeras y a las mujeres de destierro del reyno<sup>307</sup>.

En esta orden se hace referencia sólo al cantar Zarabanda, sin mencionar siquiera el baile, lo que hace suponer lo deshonestas que resultaban sus letras en aquellos momentos.

A pesar de la gran oposición que sufre por parte de teólogos y moralistas, años más tarde se encuentran otra vez referencias a la Zarabanda, de lo que se deduce que mayor sería su popularidad. En las fiestas del Santísimo Sacramento en Sevilla en 1593 también se baila: “En los libros propios del Ayuntamiento del año 1593, entre los gastos del Corpus

---

<sup>306</sup> C. SACHS, ob. cit. pp. 371-372.

<sup>307</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 337.

figura la partida abonada a Andrés González por la danza de la Zarabanda”<sup>308</sup>.

En 1599 encontramos alusiones acerca de los movimientos que se ejecutan en la Zarabanda. Es Thomas Platter el que, viéndola bailar en Barcelona, describe que son varias parejas las que bailaban en la calle (unas cincuenta personas), hombres y mujeres, los cuales tocando las castañuelas realizaban movimientos hacia atrás y absurdas contorsiones con el cuerpo, las manos y los pies<sup>309</sup>.

Cervantes la menciona en varias de sus obras: en las novelas ejemplares, *El celoso extremeño* (1613)<sup>310</sup>, *El coloquio de los perros* (escrita entre 1604-1605)<sup>311</sup>, *La ilustre fregona* (1613)<sup>312</sup>, *La gitanilla* (escrita posteriormente a 1610)<sup>313</sup>, y en bs entremeses *El rufián viudo* (compuesto entre 1612-1614?)<sup>314</sup>, *El retablo de las maravillas* (compuesto en 1612?)<sup>315</sup> y *La cueva de Salamanca* (compuesto entre 1606-1610?)<sup>316</sup>, lo que viene a demostrar que está en apogeo a principios del XVII.

En 1617 Francisco Fernández Caso, en sus *Crónicas de las fiestas organizadas en la villa de Lerma por el Duque de Lerma*, relata que se bailó el Turdión, la Zarabanda, Folías, el Duque de Florencia y el Escarramán, “mezclando pasos de danças de cuenta entre alegres bailes de

<sup>308</sup> J. SÁNCHEZ ARJONA, ob. cit. p. 49.

<sup>309</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 371.

<sup>310</sup> M. DE CERVANTES, *El celoso extremeño* en *Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecha, Planeta, Barcelona, 1994, p. 372.

<sup>311</sup> M. DE CERVANTES, *El coloquio de los perros* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 643, fechas posibles de redacción de alguna de las novelas ejemplares en la introducción p. XIII.

<sup>312</sup> M. DE CERVANTES, *La ilustre fregona* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 440.

<sup>313</sup> M. DE CERVANTES, *La gitanilla* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 24.

<sup>314</sup> M. DE CERVANTES, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 750.

<sup>315</sup> M. DE CERVANTES, *El retablo de las maravillas* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 809.

<sup>316</sup> M. DE CERVANTES, *La cueva de Salamanca* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 824.

castañuelas...”<sup>317</sup>. Volvemos a observar en este testimonio que la influencia de algunos bailes populares era tal, que eran adoptados en la corte y refinados sin perder sus particularidades originales y algunas de sus características más importantes, de modo que, aun convirtiéndose en danzas de corte, no seguían fielmente el esquema de este tipo de danza: por ejemplo, se realizaban en ellas un mayor movimiento de los brazos, del torso, de la cabeza y de las castañuelas en algunas ocasiones, propio de los bailes y no de las danzas de corte.

En 1623 la Zarabanda aparece en Italia mencionada por Giambattista Marino, quien se lamenta de que la hayan llevado hasta allí. El italiano cuenta que las muchachas tocan las castañuelas y balancean sus caderas, mientras que los hombres tocan los panderos, entrechocando ambos los pechos. Continúa su descripción diciendo que cierran los ojos y “danzan el beso y la consumación del amor”<sup>318</sup>.

Dos años más tarde es introducida en Francia, donde es bailada por españoles en un ballet de la corte de Paris: *La Donairière de Billebahaut* (1625)<sup>319</sup>.

Madame d’Aulnoy, en la narración sobre su viaje por España a finales del siglo XVII, habla de la Zarabanda, diciendo que en ella los pies se mueven ligeramente y los brazos cobran gran importancia, ondulándose con gracia<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> FERRER VALS, ob. cit. pp. 270-279.

<sup>318</sup> C. SACHS, ob cit. pp. 371-372.

<sup>319</sup> *Ídem*, p 373.

<sup>320</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 339.

Durante el siglo XVII el baile sufre las más feroces censuras y prohibiciones, pero también su mayor éxito dentro y fuera de España. Las constantes prohibiciones tuvieron consecuencias, pues hicieron que surgieran nuevos bailes en la misma línea, con nombres diferentes. Rodrigo Caro habla de la Zarabanda en sus *Días geniales o lúdicos* (1626)<sup>321</sup>, censurándola. Lope de Vega la menciona en *La villana de Jetafe* (1620)<sup>322</sup> y en 1640 Navarrete y Ribera en su entremés *La escuela de danzar*<sup>323</sup>. El baile de Quevedo *Los valientes y tomajonas* (posterior 1613-1615?), incluye una somera historia de los bailes de la época, relacionando a la Zarabanda y al Escarramán por medio del matrimonio, que además tiene ya hijos, nietos y biznietos<sup>324</sup>. Con el tiempo la música también evolucionaría e iría cambiando, pues en 1674, en el libro *Música de guitarra* de G. Sanz las coplas eran diferentes.

En el caso de la Zarabanda, como en otros bailes, se da el desdoblamiento en danza de corte y baile popular, manteniéndose el mismo nombre para ambos. Pero además, existía otra modalidad más de Zarabanda, la teatral. Así lo confirma Curt Sachs cuando habla de ella como danza de sociedad, al afirmar que en el siglo XVIII existía la Zarabanda como danza teatral, pero que es difícil establecer lo que tiene en común con la danza de sociedad del siglo XVII<sup>325</sup>.

Luis Horts habla de dos tipos de Zarabanda, una de un ritmo más

---

<sup>321</sup> R. CARO, *Días geniales o lúdicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, 104.

<sup>322</sup> LOPE DE VEGA, en *Obras escogidas...*, ed. cit. p. 1463.

<sup>323</sup> M<sup>a</sup> G. PROFETI, ob. cit. pp. 443-444.

<sup>324</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1264; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 351-360, fecha posible de redacción en p. 351.

<sup>325</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 374.

rápido, según aparece en alguna fuente, pero enseguida dice que cambió en la corte, al adquirir un carácter solemne y noble y, por lo tanto, un ritmo más lento, a pesar de que frecuentemente se bailaba con castañuelas. Esta modalidad constituía el tercer movimiento de una Suite, llegando a ser el movimiento lento cuando la Suite evolucionó hasta la forma Sonata<sup>326</sup>.

En 1651, Playford en *The Dancing Master*, se refiere a la Zarabanda. Habla de la realización de cuatro pasos hacia delante y cuatro hacia atrás, por parejas que caminan entre filas formadas por otros bailarines, pero no dice nada de las castañuelas. El *Dictionnaire de Trévoux* (1721) nos informa de que apenas era algo más que un Minué grave, lento, serio y procesional<sup>327</sup>.

La Zarabanda que se censura a finales del siglo XVI y durante casi todo el siglo XVII es el cantar y el baile popular: palabras deshonestas, meneos lascivos, contorsiones de cuerpo, movimientos rápidos de brazos, piernas, balanceo de caderas, saltos, bailes de pareja, pantomima del juego erótico y utilización de las castañuelas. Por la fecha de los testimonios, el baile popular surgiría en primer lugar, apareciendo posteriormente las otras dos modalidades de Zarabanda, la danza de corte y la danza teatral. De todo esto se deduce, que la constante censura hacia la Zarabanda se debe a la gran popularidad que tiene en esta época, por lo cual se hace caso omiso a las múltiples prohibiciones; la aparición de versiones de corte y teatral de la Zarabanda, son consecuencia de esta popularidad creciente; y finalmente, este éxito que alcanza la Zarabanda lleva al surgimiento de numerosos bailes

---

<sup>326</sup> L. HORST, ob cit. pp. 51-54.

<sup>327</sup> *Ídem*, p. 54.



que siguen la estela del baile popular, por un lado, tratando de eludir la censura, al tratarse del mismo baile con distinto nombre, y por otro, creándose bailes diferentes a la Zarabanda, pero que siguen la línea y el estilo coreográfico de ésta, con el fin de aprovecharse de la gran acogida que goza en estos momentos. Los testimonios en España se refieren más al baile que a la danza, mientras que en Francia y en Italia encontramos las dos formas.

### ✍ **CHACONA.**

Es otro de los bailes de más éxito del siglo XVII. El origen de su nombre es una cuestión controvertida. Se barajan las siguientes teorías:

✍ Capmany recoge varias teorías, a pesar de opinar que entre algunas hay verdaderos desatinos: a) es una danza italiana inventada por un ciego, de aquí su nombre de “ciacona”; b) su nombre proviene del vascuence “chocuna” que significa lindo<sup>328</sup>; c) su origen es americano, según se deriva de la primera mención que se tiene de ella, en 1599, en el entremés *El Platillo* de Simón Aguado. En sus versos se hace una invitación a ir a Tampico (Méjico) a bailar allí una Chacona<sup>329</sup>.

✍ Según Barbieri su origen está en Chaco, región fronteriza entre Argentina, Bolivia y Paraguay<sup>330</sup>. Este origen americano es reafirmado por las aseveraciones de otros escritores: Quevedo la denomina “Chacona mulata” en su romance *Los valientes y*

<sup>328</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 342.

<sup>329</sup> *Ibidem*; C. SACHS, ob. cit. p. 375.

<sup>330</sup> DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. pp. 74-75.

*tomajonas* (posterior 1613-1615?)<sup>331</sup>; Lope de Vega en *El amante agradecido* (1602) la hacía venir “de las Indias a Sevilla” por la posta<sup>332</sup>; Cervantes en *La ilustre Fregona* (1613) la calificó de “indiana amulatada”<sup>333</sup>.

En lo que se refiere al carácter de la Chacona, se la considera más apasionada y deshonesto que la Zarabanda<sup>334</sup>. Del orden y los pasos en sí mismos no se sabe nada, tan sólo que se bailaba con castañuelas y se acompañaba por panderos y guitarras. Para Sachs, la Chacona, en consonancia con su origen era sensual y salvaje, siguiendo la opinión de Cervantes, que dice que “vierten azogue los pies”<sup>335</sup>. Salas Barbadillo en el entremés *El prado de Madrid y el baile de la capona* (1635), habla de la Chacona, refiriéndose a ella como baile<sup>336</sup>. Lope de Vega la menciona en *La villana de Jetafe* (1620)<sup>337</sup>, lamentándose años más tarde, en *La Dorotea* (1632), de que bailes como la Chacona hayan sustituido a las danzas antiguas, “...con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de la Chacona, en tanto ofensa de la virtud, de la castidad y el decoroso silencio de las damas. ¡Ay de ti, Alemana y Pie de gibado, que tantos años estuviste honrando los saraos! ¡ Oh poderosa fuerza de las novedades!”<sup>338</sup>. Quevedo se refiere a la Chacona en este sentido en el poema *Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas y bailes*

<sup>331</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p.1264; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecuca, Castalia, Madrid, 1999, pp. 351- 360, fecha posible de redacción en 351.

<sup>332</sup> LOPE DE VEGA, *Obras Completas. Vol. VIII*, Ed. Turner, Madrid, 1994, pp. 63-64.

<sup>333</sup> M. DE CERVANTES, *La ilustre fregona* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 443.

<sup>334</sup> C. SACHS, ob. cit. p. 375.

<sup>335</sup> M. DE CERVANTES, *La ilustre fregona* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 442.

<sup>336</sup> A. J. SALAS BARBADILLO, *El prado de Madrid y el baile de la Capona*, comedia publicada en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, en *Antología del entremés barroco*, Celsa Carmen García Valdés, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, pp. 226-229.

<sup>337</sup> LOPE DE VEGA, en *Obras escogidas...*, ed. cit. p. 1463.

<sup>338</sup> LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. cit. p. 154.

(posterior 1613-1615?)<sup>339</sup>. En el siglo XVII se la consideraba la más desenfrenada de todas las danzas.

Horts afirma que la Chacona fue “adoptada por los franceses, quienes la transformaron en una danza social”, siendo como tal una danza lenta, solemne, en compás ternario 3/4, parecida a la Zarabanda<sup>340</sup>. La Chacona gozó de popularidad durante el siglo XVII, traspasando las fronteras españolas obteniendo gran éxito en Francia con Luis XIV y XV. Compusieron Chaconas los maestros Lully y Rameau para el intermedio de sus óperas y como danza final de las mismas<sup>341</sup>.

Capmany opina que, según los escritores españoles antiguos, la Chacona parece ser el origen de la Jota, el Bolero, el Fandango y otros bailes posteriores<sup>342</sup>.

A principios del siglo XVIII apenas se hace mención a la Chacona en España, por lo que se deduce que como baile popular o danza de corte estaba ya en desuso, pero se mantuvo en los escenarios europeos, como se deduce del hecho de que distintos compositores escriban Chaconas, como Pachelbel, Purcell, Couperin, Bach, como recoge Horst<sup>343</sup>.

### ✍ **ESCARRAMÁN**

Fue un baile popular que gozó de gran éxito en el siglo XVII, en la línea de la Zarabanda y la Chacona. El nombre proviene del de un personaje

---

<sup>339</sup> F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1000; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

<sup>340</sup> HORST, ob. cit. 101.

<sup>341</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 342.

<sup>342</sup> *Ídem*, p. 343.

<sup>343</sup> HORST, ob. cit. p. 104.

real, ladrón de Sevilla, condenado a galeras a finales del XVI, según lo afirma Cervantes en el entremés *El rufián viudo* (1612-1614?)<sup>344</sup>, el cual, una vez libre, volvió a España, y con él, el baile<sup>345</sup>.

No está claro si hubo dos bailes con el mismo nombre o dos momentos del mismo baile, es decir, el segundo era una modificación del primero<sup>346</sup>. Cervantes en el entremés *La cueva de Salamanca* (1612-1614?) lo denomina “nuevo escarramán”<sup>347</sup>. La misma apreciación hace de él el P. Juan Ferrer en su *Tratado de comedias* (1613)<sup>348</sup>. En 1617 Alonso Cano y Urreta en *Días de jardín* lo pone en relación con el baile romano llamado Lastima, por tener en común quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos<sup>349</sup>. Fray Jerónimo de la Cruz en su *Job Evangélico* (1637) lo menciona como uno de los diferentes nombres nuevos que se usan para seguir realizando los bailes censurados<sup>350</sup>. En 1613, aparece impresa en Barcelona una Jácara de Quevedo en la cual Escarramán, como personaje, escribe una carta dirigida a “la Méndez”, contándole sus peripecias dentro y fuera de la cárcel, en galeras, etc., obteniendo como respuesta otra Jácara de la susodicha Méndez<sup>351</sup>. De este hecho se deduce la gran popularidad que goza en el ambiente del hampa este personaje, tanto que su nombre se le pone a un baile de carácter picaresco, relativamente nuevo. Quevedo lo

---

<sup>344</sup> M. DE CERVANTES, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. pp. 745-750.

<sup>345</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 344.

<sup>346</sup> DI PINTO Elena *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 26. El interesado en profundizar en el tema del Escarramán puede consultar esta obra que lo estudia ampliamente, rastreando la investigadora su aparición como baile y como personaje (protagonista o no) en obras de diferente género, incluso en una comedia, un auto sacramental y una comedia burlesca, pp. 19-39.

<sup>347</sup> M. DE CERVANTES, *La cueva de Salamanca* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 824.

<sup>348</sup> COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. p. 251.

<sup>349</sup> *Ídem*, p. 612.

<sup>350</sup> *Ídem*, pp. 202-204.

<sup>351</sup> F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. pp. 1199-1207.

nombra, junto a otros bailes populares, en poemas como en el que titula, *Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas y bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>352</sup>, en el baile *Los valientes y tomajonas* (posterior 1613-1615?)<sup>353</sup>, en este último lo trata como un baile ya viejo, pues le asigna hijos, nietos y hasta biznietos, en forma de otros bailes. En el baile *Corte de los bailes* (posterior 1613-1615?), aparece también el personaje de Escarramán<sup>354</sup>, junto a otros que también son bailes.

El baile fue rápidamente acogido por la gente y extendido por toda España, como lo confirman las alusiones a él por parte de los detractores de los bailes<sup>355</sup>.

### ✍ **CAPONA**

La Zarabanda y la Chacona dejaron como herencia la Capona<sup>356</sup>. Se trata de un son y un baile bullicioso y rápido<sup>357</sup>, propio de pícaros, de moda en Andalucía, según dice Quevedo en su baile *Cortes de los bailes* (posterior 1613-1615?)<sup>358</sup>.

Muy lampiña la *Capona*,  
y con ademanes brujos,  
por Córdoba y por el Potro  
viene calzada de triunfos.

<sup>352</sup> F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1001; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha de posible redacción en p. 552.

<sup>353</sup> F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1264; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp 351-360, fecha posible de redacción en p. 351..

<sup>354</sup> F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. pp. 1282-1287; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp 376-380, fecha posible de redacción en p. 376.

<sup>355</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 344.

<sup>356</sup> DELEITO Y PIÑUELA, ob. cit. p. 76.

<sup>357</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. p. 194.

<sup>358</sup> F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1285; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 376-380, fecha posible de redacción en p. 376.

Era bailada por cuatro personas en dos parejas, con castañuelas<sup>359</sup>. En el entremés de Salas Barbadillo ya citado *El prado de Madrid y el baile de la capona* (1635), se dice de ella, a través de uno de los personajes, Robledo: “La Capona será baile ligero, / que un baile que es capón vendrá con plumas”; más adelante cuando otro de los personajes pregunta cómo es la Capona, Robledo contesta que es como la Chacona pero remozada por un “capón de buen aire”<sup>360</sup>. En realidad, se trataba de un baile muy parecido a otros muchos que surgieron antes y después de él, del mismo modo que su éxito y su rechazo por parte de algunos sectores, como por ejemplo Rodrigo Caro: “ Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno... ; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipironda, guiriguirigai y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo”<sup>361</sup>.

### ✍ **RASTRO, RASTREADO Y RASTROJO**

El Rastro es mencionado por Quevedo en *Los enfadosos* (1628)<sup>362</sup>, en los bailes la *Corte de los bailes* (posterior 1613-1615?) y *Los valientes y tomajonas* (posterior 1613-1615)<sup>363</sup>, lo califica de “Rastro Viejo”, de la misma forma que lo hace Luís Vélez de Guevara en la comedia *Pleito que tuvo el*

<sup>359</sup> CARRERAS Y CANDI, P. 194.

<sup>360</sup> J. SALAS BARBADILLO, *Antología del entremés barroco*, ed. cit. pp. 226-229.

<sup>361</sup> R. CARO, ob. cit. pp. 103-104.

<sup>362</sup> QUEVEDO, *Los enfadosos*, en *Antología del entremés barroco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, p. 193.

<sup>363</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCLVIII; F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. cit. p. 1283 y 1264, respectivamente; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 376-380, fecha posible de redacción en p. 376 y pp. 351-360, fecha posible de redacción en p. 351, respectivamente.

*diablo con el cura de Madrideojos*<sup>364</sup>. Esquivel Navarro habla del Rastro en su tratado cuando explica el “floreo”<sup>365</sup>.

El Rastreado es mencionado por Cervantes quien, en *El rufián viudo* (1612-1614?), dice que debió de ser inventado por una ramera llamada “la Repulida”, bailándose por seis personas y con movimientos rápidos<sup>366</sup>. Salas Barbadillo en *Casa del Placer honesto*, en 1620, describe otro origen del baile: “Un diablillo bullicioso, y al ruido de unas sonajas, guitarra y pandero, empezó a bailar lo que acá en el mundo se llama el baile Rastreado, descoyuntándose con tanta facilidad de todos sus miembros, que parecía que los tenía asidos con algunos goznes. Los visajes del rostro eran peregrinos, y sus pies y manos, inventores de nuevas lascivias, mudaban con impensada velocidad de lugar, que tal los pies esgrimían por el aire y las manos arrastraban por el suelo...Los primeros que lo sembraron en el mundo fueron los rastrosos, hembra y macho... de donde se le siguió al baile el título de Rastreado”<sup>367</sup>.

El Rastrojo es mencionado por Quevedo como baile más nuevo que el Rastro en el entremés *La ropavejera* (1624?)<sup>368</sup>.

Sería interminable la lista de los bailes populares que existían en la época, ya que constantemente aparecían otros nuevos. Por ejemplo, en el entremés citado, *La ropavejera* (1624?), se mencionan la Zarabanda, la Pironda, la Chacona, la Corruja, la Baquetería, la Carretería, el Ay, Ay, el

---

<sup>364</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCLVIII.

<sup>365</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 18.

<sup>366</sup> M. CERVANTES, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 749.

<sup>367</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCLVIII.

<sup>368</sup> *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España del siglo XVII* ed. Hannah, E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970, p. 114.

Rastrojo y el Escarramán<sup>369</sup>. También se nombran bailes en otros entremeses, como en *El ensayo* de Andrés Gil Enríquez ( 1657-1660?)<sup>370</sup>, *Los instrumentos* (1663), *Don Pegote* (1643)<sup>371</sup>, en la loa de Antonio Solís para la comedia *Las Amazonas* (1655)<sup>372</sup> y otros muchos. Como se ha visto anteriormente, también se mencionan bailes en novelas, obras misceláneas, tratados de danza, libros de teólogos y moralistas, reglamentos, etc. Capmany recoge muchos más: Agua de Nieve, Avilipinta, Bulliuzcuz, Capuchino, Caña, Carcañal, Colorín Colorado, Catalineta, Conde Claros, Marizápalos, Mariona, Montoya, Retambo, Retambico, Retablillo, Hermano Bartolo, Japona, Juan Redondo, Gorrón, Perra Mora, Pipironda, Polvillo, Polvo, Tárrega, Guineo, Zambapalo, Zarambeque<sup>373</sup>.

---

<sup>369</sup> *Ibíd.*

<sup>370</sup> *Ídem*, p. 345.

<sup>371</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA. *Entremeses, Jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, ed. Castalia, Madrid, 1982., pp. 232-235; *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente...*, ed. cit. Pp. 1121-122.

<sup>372</sup> *Ramillete de entremeses...*, ed. cit. p. 277.

<sup>373</sup> CARRERAS Y CANDI, ob. cit. cap. IV, V y VII.





## **4. LA DANZA DESDE EL PUNTO DE VISTA MORAL.**

### **4.1. LOS DEBATES SOBRE LA LICITUD DEL TEATRO Y LA DANZA.**

Con el fin de tener una idea más precisa de lo que supone la censura en el desarrollo de la danza durante el siglo XVII, es necesario situarla dentro del panorama artístico de la época, como acertadamente expone García Berrio<sup>374</sup>, pues éste se debate en una infatigable lucha entre las ideas socio-morales conservadoras y la tendencia formal-hedonistas que, si bien en el siglo anterior se apunta, será en el XVII cuando alcance su máximo apogeo.

Las manifestaciones culturales de un pueblo vienen determinadas, en gran parte, por su situación socio-política. En la España de Felipe II y sus sucesores se dieron momentos de crisis y depresiones económicas, con la aparición de conflictos sociales. En las ciudades tiene lugar el encuentro de la cultura rural del pueblo y las prácticas cortesanas en una nueva forma de escenario y de relaciones sociales, con el corral como centro neurálgico. Las diferentes manifestaciones culturales que se suceden en el siglo XVII, son las respuestas que dan los grupos sociales ante las nuevas relaciones sociales. Los que detentan el poder asumen su papel reaccionando ante los acontecimientos sociales y culturales que tienen lugar, mostrando una actitud claramente conservadora tratando de mantener el orden tradicional, al menos

---

<sup>374</sup> A. GARCÍA BERRIO, "Introducción: Moralización estética y programa de moralidad pública impuesto durante el siglo de oro. La teoría literaria", en *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, 1978, p.9.

el imprescindible para el mantenimiento de los intereses propios<sup>375</sup>, utilizando todos los medios que están a su alcance, incluso la propia cultura, una cultura dirigida<sup>376</sup> (recordemos, por ejemplo, la utilización del teatro como vehículo de transmisión de las ideas conservadoras de los que detentan el poder).

Por todo esto, si en siglos anteriores existía la censura, en éste se dará de una forma feroz, ya que ante los acontecimientos culturales, cuyo desarrollo se desvía, en cierta medida de la tradición, las autoridades eclesiásticas y laicas (difícilmente separables en esta época), temerosas de una ruptura en el orden social que disminuya sus privilegios, hacen uso de todas sus armas para anularlos. Los testimonios de la época que censuran las representaciones teatrales aportan también datos muy interesantes acerca de las características, en este caso, de las danzas y los bailes que se realizan en ellas, por lo cual me parece imprescindible su análisis. A esto hay que añadir que en muchas ocasiones las causas de la censura de una obra son precisamente sus danzas y bailes.

Como se ha dicho al principio del capítulo, el mundo del arte y las letras en general sigue desarrollando el camino del deleite artístico, para satisfacer el gusto de un público cada vez más protagonista y exigente, del cual depende el artista. Para lograr tal propósito, los “empresarios” no dudan en dejar que los artistas realicen cambios sobre lo ya hecho o inicien nuevos caminos, llevados por las leyes que rigen el mercado, al ser el teatro un producto monetario, dependiente de la demanda del público que paga. Por

---

<sup>375</sup>MARAVALL, *La cultura del Barroco*, ed. cit. p. 64.

<sup>376</sup>*Ídem*, pp. 129- 175.

ello chocarán con la intransigencia de moralistas y teólogos que persiguen y censuran cualquier obra que no se atenga a las normas establecidas.

El argumento más repetido por los censores en los últimos años del siglo XVI y durante todo el XVII, es el rechazo de las comedias por producir deleite en el pueblo, siendo los bailes y las danzas deshonestas y lascivas uno de los elementos que contribuyen a tal deleite. Tampoco faltan testimonios a favor, como por ejemplo el del agustino Alfonso de Mendoza, en 1587, el cual expondrá su defensa del deleite artístico de una forma similar a como se hará entrado el XVII. En sus *Quoestiones quodlibeticae et reletio theologia, christi rego ac dominio*, dice el agustino que las comedias no son ilícitas, e incluso son necesarias pues sirven de esparcimiento y alivio al cuerpo, y de ejercicio al ingenio, en pocas palabras afirma que son muy positivas porque, además de educar sirven para distraer al pueblo, cumplen una doble función: *docere* y *delectare*, conceptos tan importantes en la preceptiva de la época<sup>377</sup>. Por otro lado, tampoco olvida matizar que el oficio de representante no es ilícito "si no se acompaña con palabras, cantares y gestos deshonestos y lascivos", del mismo modo que harán los defensores de la comedia en el XVII. De esta matización, junto a otras, nos ocuparemos más adelante en referencia a la danza.

Parecida opinión muestra el jesuita Pedro de Rivadeneira, quien en 1589, en su *Tratado de la tribulación*, afirma que

... no es pecado el representar, ni ver representar comedias, ni el oficio de representa es ilícito y malo en sí,... y lo que nosotros decimos es verdad, que entreviniendo en las representaciones palabras lascivas,

---

<sup>377</sup> COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. pp. 466-467.

hechos torpes, meneos y estos provocativos a deshonestidad, de hombres infames y mujercillas perdidas, y habiendo exceso y demasía que cada día se representan, son ilícitas y perjudiciales...<sup>378</sup>.

En 1590, Fr. Manuel Rodríguez, franciscano descalzo, en sus *Obras Morales*, es de la misma opinión<sup>379</sup>.

En 1598, tras la muerte de la Infanta Catalina, Duquesa de Saboya, el rey suspende temporalmente las representaciones, lo cual mueve a la Villa de Madrid a remitir una súplica por la que pide al rey que levante la suspensión, solicitando el rey las opiniones de varios teólogos. Por ello, en esta fecha surgen diferentes textos donde se debate la conveniencia de la prohibición definitiva: *Parecer del Sr. García de Loiasa y de los P.P. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias*. En este *Parecer* hay un rechazo de los bailes nuevos y en general de las fiestas, banquetes y diversiones cortesanas, utilizando como argumento el hacer a la gente ociosa, blanda y contraria al espíritu militar tan necesario políticamente para el reino en estos momentos de crisis:

... y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas del trabajo y guerra<sup>380</sup>.

Continúa abundando en estos argumentos políticos, pero en realidad es un rechazo del ocio del pueblo, del deleite en detrimento del espíritu militar que propugna dada la situación política que se vive en esa época.

---

<sup>378</sup> *Ídem*, pp. 522-523.

<sup>379</sup> *Ídem*, pp. 523-524.

<sup>380</sup> *Ídem*, pp. 392-395.

Un año más tarde el Padre Fr. José de Jesús María, carmelita descalzo, en el capítulo XVII de su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, al hablar de las danzas y bailes repite los argumentos utilizados en el *Parecer* de los teólogos de 1598:

... y con la zarabanda y otros bailes deshonestos, con fiestas, banquetes y comedias, se hacen todos los hombres muelles y afeminados e inútiles para todas las empresas arduas y dificultosas.

El Padre recurre también, no sólo a razones de moralidad sino a razones económicas y políticas, culpando al deleite de los problemas del país:

Porque como dice sabiamente Platón, los corazones de hierro se ablandan y derriten como cera con el deleite, al cual él mismo llama cebo de todos los vicios y maldades<sup>381</sup>.

Pero será el Padre Juan de Mariana el que muestre una actitud más radical contra el espectáculo teatral en general y los bailes en particular. En 1609, en el *Tratado de los juegos públicos*, desarrolla históricamente lo que él define como Espectáculo, sus tipos, las causas de su perjuicio, y todos aquellos temas relacionados con él, que le ayuden a reafirmar las razones por las que debe ser rechazado. Su exposición acerca del deleite es totalmente representativa de la opinión conservadora y moralista, así como la definición de espectáculo: " no es otra cosa sino un juego instituido públicamente para deleitar al pueblo"<sup>382</sup>. El P. Mariana va argumentando las causas por las que no es conveniente permitir el espectáculo teatral de su tiempo, y entre ellas las principales son las músicas y los bailes, explicando

---

<sup>381</sup> *Ídem*, pp. 375- 376.

<sup>382</sup> P. J. De MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos* en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Vol. XXXI, p.414.

científicamente porque producen deleite.

En el capítulo XII, "Del baile y cantar llamado Zarabanda", es donde el tono del Padre alcanza su máxima ferocidad. Comienza diciendo que del estado de paz que disfruta el país se deriva que el pueblo y gente principal disfruten del ocio, por lo cual surge el auge de los espectáculos teatrales, así como "disoluciones, trajes, comidas, y banquetes muy fuera de lo que antiguamente se acostumbraba y muy fuera de aquello a que la naturaleza de nuestra nación se inclina"<sup>383</sup>. Continúa diciendo que entre las invenciones que se utilizan en las comedias para agradar más al público se encuentra la Zarabanda, "un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas"<sup>384</sup>. Por lo que cuenta, se deduce que, a fin de evitar la censura o de tener éxito semejante al de la Zarabanda, surgen otros bailes parecidos, pero con distinto nombre. Además, denuncia que no sólo se realiza públicamente en los corrales de comedias, sino también en fiestas religiosas: "... en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo, nuestro Señor"<sup>385</sup>.

En 1610 aparece el texto del agustino Juan González de Cristana, *Tercera parte del confesionario: del uso bueno o malo de las comedias, y de su desengaño, y como se deben permitir, y como no*. A pesar de mostrar una postura tolerante, también hace referencia a los límites que la comedia no debe sobrepasar para que sea permitida; no se deben realizar todos los días, sino los festivos y por la tarde:

---

<sup>383</sup> *Ídem*, p.428.

<sup>384</sup> *Ídem*, p. 433.

<sup>385</sup> *Ibídem*.

No sé que haya hombre de razón que diga que es bueno que todos los días de la semana y de todo el año, vaya el pueblo a pendón herido a oír comedias, a bordo del deleite sensual que los trae los sentidos ocupados, y encantadas las potencias, y engañado el gusto, y el juicio de la razón con las músicas, con los bailes, con las invenciones y las fábulas, con el verso limado y la maraña y la razón aguda, con el donaire y el traje y el buen talle dellos y dellas<sup>386</sup>.

A pesar de ser una crítica, el agustino está describiendo los ingredientes de éxito de las comedias: el deleite sensual para los sentidos, el gusto por las músicas, los bailes, las "invenciones", las "fábulas", el "verso limado", en suma, el conjunto de todos estos elementos es lo que hace que el pueblo guste de ellas.

El Padre Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas* (1613), publicado bajo el pseudónimo de Dr. Fructuoso Bisbe y Vidal, muestra una actitud menos radical, a pesar de ser jesuita, al señalar que las comedias en sí no son malas, pero tal como se hacen en la época son deleznable:

...representan al pueblo cosas apacibles, deleitosas y tan gustosas, y saben ellos que con tales mugercillas hermosas de rostro, libres de suyo y enseñadas de propósito en sus casas a mayor desenvoltura, el pueblo gusta y recibe grande deleite<sup>387</sup>.

Ferrer hace alusión al gusto del pueblo y al deleite que producen las representaciones, tal como se hace en esa época. Unas líneas más adelante explica el proceso mediante el cual se produce el deleite en las representaciones, que en realidad son las razones de su éxito, el cual radica

---

<sup>386</sup> COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. p.326.

<sup>387</sup> *Ídem*, p. 251.



en la unión de aspectos auditivos y visuales, logrando un espectáculo totalizador.

Pues si la poesía (en materia de amores), leída tiene la fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada, dándole los vivos olores y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre y gallardos vestidos, en boca de una mugercilla de buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura, qué efectos podrá causar? ... ¿qué será, viendo por vista de ojos y oyendo con nuestros oídos tantas cosas, cuantas en una comedia inciten al torpe deleite?<sup>388</sup>.

En este mismo año otro jesuita, el Padre Pedro de Guzmán en *Bienes del honesto trabajo y daño de la ociosidad, en ocho discursos*, vuelve a incidir en las razones del daño de las comedias o lo que es lo mismo del éxito de las mismas:

Óyense allí dulces melodía de instrumentos y voces, agudos dichos y razones pronunciados con mucha suavidad, que, ayudadas del número del verso y poesía, deleitan más; véñse ingeniosas invenciones, curiosos trajes y vestidos, apariencias medio milagrosas, danzas artificiosas, lascivos bailes<sup>389</sup>.

Rechaza el deleite que se produce a través de la vista y el oído en las representaciones.

En relación con el rechazo del deleite artístico, encontramos testimonios que aportan razones morales para poner fin sobre todo a los bailes deshonestos que se realizan en las representaciones, ya que con su sensualidad y lascivia hacen caer en pecado mortal tanto al que los ve, como

---

<sup>388</sup> *Ídem*, p. 252.

<sup>389</sup> *Ídem*, pp.350- 351.

al espectador. En general los textos que censuran los bailes teatrales lo hacen por deshonestos y lascivos, aunque casi todos llevan además el calificativo de nuevos o inventados, lo cual nos lleva a consideraciones estéticas además de morales o religiosas.

Las palabras de Fr. Marco Antonio de Camos, en 1592, en su *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, nos lo confirma:

Donde con este recato no se baila, pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros<sup>390</sup>.

En la súplica de la Villa de Madrid al rey también se incluye una crítica a los bailes deshonestos:

... lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mugeres como de hombres, que de esto esta Villa se confiesa por escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni muger baile ni dance sino los bailes y danzas permitidas y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia<sup>391</sup>.

En esta crítica, que incluye argumentos favorables a la comedia, se observa el rechazo de los bailes incluidos en las representaciones, pero sólo los que

---

<sup>390</sup> *Ídem*, pp. 128-129.

<sup>391</sup> *Ídem*, pp. 421-425.

no se ajustan a los ya establecidos y permitidos. Nos encontramos de nuevo con un conservadurismo formal y moral, un freno a la creación y evolución de la danza.

Luís de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en 1599, habla sobre las causas de la prohibición de las representaciones:

... y en el nuestro (tiempo) (se prohibieron) porque iban imitando en danzas inventadas a lo que se puede presumir del enemigo común, y por otras muchas causas que debió de haber fueron prohibidas; más conociendo la mucha falta que hacían se volvieron a usar por justas razones<sup>392</sup>.

Es significativo que Carvallo entre las muchas causas resalte sólo una y sea la de incluir "danzas inventadas".

En 1611, fray Juan Márquez, en su *Gobernador Christiano*, hace alusión al peligro que tienen las comedias al "irritar la sangre lozana con los sainetes de los bailes y tonos lascivos que cada día se inventan para despertar la sensualidad mediante el regalo de los sentidos"<sup>393</sup>. Se vuelve a criticar la invención y la sensualidad en los bailes nuevos.

En la Ordenanza Real de "Reformación de comedias mandada hacer por el consejo para que se guarde, así en esta corte, como en todo el reino, a 8 de Abril de 1615" se recogen leyes que regulen el control de los bailes y las danzas en las representaciones, prohibiendo los nuevos que no se adapten a los parámetros de las danzas antiguas, de manera que la autoridad puede aceptarlos o rechazarlos según lo considere oportuno ejerciendo su papel de

---

<sup>392</sup> *Ídem*, p. 142.

<sup>393</sup> *Ídem*, p. 437.

censor:

Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos, y se dan por prohibido todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no se inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres. Y cualesquier que hubiere de cantar y bailar, sea con aprobación del señor del consejo a cuyo cargo estuviere el hacer cumplir lo susodicho" (Archivo Municipal de Madrid)<sup>394</sup>.

En 1641 aparece otra nueva ordenanza real con el fin de poner orden en las representaciones, volviendo a incidir en la prohibición de bailes y danzas que no sean los antiguos y permitidos, " Instrucción que se ha de guardar de las comedias, así en las representaciones, como los autores y representantes dellas y las demás personas a quien tocare, por mandato de D. Antonio de Contreras, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo y Cámara de S. M.". En el fragmento siguiente trata el tema de los bailes:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y qualisquier que hubiere de cantar y bailar, sea con la licencia y aprobación que arriba está dicho...<sup>395</sup>.

Si recordamos la ordenanza de 1615, no ha cambiado mucho el estado de la cuestión. Pasados 26 años se siguen censurando las mismas cosas, seguramente por el caso omiso que hacen los autores y los representantes a las reglamentaciones reales y a las opiniones de las autoridades en general.

---

<sup>394</sup> *Ídem*, p. 626.

<sup>395</sup> *Ídem*, p. 632.

Tras la muerte de la Reina en 1644 se cierran los teatros provisionalmente, por lo cual el Consejo de Castilla expone en un documento ciertas normas que se han de seguir en caso de permitirse las comedias. En cuanto a la parte cantada y bailada dice: "VI. Que no se cantasen jácaras, ni sátiras, ni seguidillas, ni otro ningún cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarró ni acción poco modesta, sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danzas de cuenta y todo con la medida que en teatro tan público se requería..."<sup>396</sup>. En esta norma que dicta el Consejo de Castilla se hace alusión a la moralidad de los bailes y cantes, no tanto a la innovación, seguramente, porque después de algunos años de prohibiciones en vano, se seguirían haciendo bailes que ya no serían nuevos para la gente, pero para los censores seguían siendo inmorales.

En 1649 Cristóbal de Santiago Ortiz, seudónimo tomado por este moralista, cuyo nombre auténtico se desconoce, en su *Memorial al Rey*, muestra su opinión adversa en lo referente a los bailes inventados últimamente, lamentando que no se censuren:

... ni los bailes; porque en casi todos los que se han inventado e inventan de doce años a esta parte hay muchas cosas que piden rigurosa reformation y aún merecen que de todo punto se prohíban los que no fueran como aquellas danzas antiguas en que se introducen un género de verso grave y honesto<sup>397</sup>.

Es curioso que sólo se retrotraiga doce años en cuanto a la invención de bailes, pero vuelva a reclamar la prohibición de todos aquellos que no sean

---

<sup>396</sup> *Ídem*, pp. 164-169.

<sup>397</sup> *Ídem*, p. 544.

como las danzas antiguas. Esto nos lleva a pensar que las opiniones adversas han sido ignoradas claramente debido al respaldo de público que gozan tanto las comedias en general como los nuevos bailes que siguen creándose.

En algunas obras los autores hacen descripciones de lo negativo del espectáculo teatral, lo cual supone, a su vez, la enumeración de las características estéticas de las actrices-bailarinas y de las técnicas de las danzas y bailes que se llevaban a cabo en las representaciones en esa época.

El Padre Juan Ferrer, en la censura que hace en su *Tratado de las comedias...* (1613), apunta dos de las características del baile nacional que se mantendrán e intensificarán hasta llegar a nuestros días (actualmente llamada Escuela bolera), los saltos y el acompañamiento de las castañuelas: "¿Qué vergüenza, dice San Ambrosio, se puede hallar donde tan libremente anden volando los pies y cacareando las castañuelas?"<sup>398</sup>. Unas líneas más abajo sigue comentando: "con los bailes de la chacona y el escarramán, baila también el diablo, y da saltos y brincos de placer"<sup>399</sup>. El P. Juan cita dos de los bailes que junto a la zarabanda son objeto de censura: la chacona y el escarramán, por su carácter demoníaco, así como uno de los movimientos que se rechazan, los saltos, frente a la mesura, tranquilidad y ceremonia de las danzas antiguas aceptadas.

Importante me parece señalar la descripción que el Padre hace del aspecto y la indumentaria de una actriz-bailarina:

---

<sup>398</sup> *Ídem*, p. 251.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

¿Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando, a una de estas mujeres cuando está con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con voz dulce y regalada, bailando con aire y donaire, afeitada por el pensamiento, el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata?<sup>400</sup>.

En este fragmento se pueden destacar varias cuestiones importantes. Se describe el oficio de la mujer: toca la guitarra, danza, canta y baila. La especialización no existe en esta época, de modo que el artista teatral, por lo general, debe saber hacer de todo. Por otro lado, se vuelve a hacer referencia a la diferenciación danza-baile: la danza "con grande compostura" y el baile "con aire y donaire", dándose ambos en el espectáculo teatral. En cuanto al atuendo de la artista se describe el adorno del cabello y la belleza del cuello, de acuerdo con los cánones de la belleza femenina de la época; "la basquiña corta, la media que salta al ojo", las faldas comienzan a acortarse en la indumentaria de la bailarina, seguramente por las necesidades creadas con los nuevos pasos que se introducen: intensificación de los saltos, giros, pasos más elaborados, que van determinando un atuendo específico que permita su realización más fácilmente. A esto se añade el componente erótico que tendría para un espectador del siglo XVII tal indumentaria moviéndose con energía, dejando ver algo más que el tobillo de la mujer.

Acerca de la elaboración de los pasos, el Padre Pedro de Guzmán en *Bienes del honesto trabajo...* (1613), distingue entre danzas y bailes, atribuyendo a ambos calificativos que los definen y los diferencian

---

<sup>400</sup> *Ídem*, p. 252.

acertadamente desde un punto de vista técnico y moral: "danzas artificiosas, lascivos bailes"<sup>401</sup>. Las danzas son elaboradas y complicadas, de ahí el calificativo de artificiosas, mientras que lo que destaca de los bailes es sobre todo su sensualidad, para el jesuita, la lascivia.

En 1615 un franciscano descalzo, fray Juan de Santa María, en su *República y policía christiana para reyes y príncipes, y para los que nel gobierno tienen su lugar*, en su crítica al teatro hace alusión a los movimientos deshonestos que se vierten en él: "... porque las palabras, tonos, tonadillas, los meneos, los movimientos, acciones, hechos con tanto artificio, no es otra cosa (como dijo el profeta) sino sembrar grama y yerbas ociosas en tierra labrada..."<sup>402</sup>. El franciscano hace referencia al artificio con que se ejecutan tantos los hechos como los movimientos y lo define como mala yerba que hay que arrancar, de manera que se pone de manifiesto, al igual que en la literatura y el arte, un claro rechazo a la creación donde la *natura* es modificada por el *ars*, y la *imitatio*, aunque sigue siendo un concepto básico, es en cierto modo modificado, al reclamarse además la doctrina y el estudio, como ya se indicó, la *cognitio*<sup>403</sup>. En esta polémica hay que situar a la danza como conocimiento obligado del individuo, puesto que también se opera en ella una notable evolución: se amplía el número de pasos y figuras, que además se hacen más elaborados, es decir, más artificiales, alejándose en parte de la simplicidad, solemnidad y austeridad de las danzas antiguas y permitidas, cuyos movimientos no inciden negativamente en la moral de las personas que las observan, por lo cual son

---

<sup>401</sup> *Ídem*, pp. 350-351.

<sup>402</sup> *Ídem*, p. 540.

<sup>403</sup> D. H. DARST, ob. cit. p. 11.



las permitidas.

En 1617, Alonso Cano y Urreta escribe un libro misceláneo titulado *Días de jardín*, en el que incluye un pasaje relativo al teatro y, concretamente, a los bailes muy interesante, al señalar algunos de los rasgos característicos de los mismos:

Achacó Roma este mal (del baile) a Cádiz y a Andalucía; de quien, en vez del saltar varonil y fuerte mudó el baile su perfección en vueltas de brazos y meneos lascivos. Siendo quizás la que su Chironimía nuestra Zarabanda, la que Halma nuestra Chacona y la Lastina nuestro Escarramán. Pues la primera consistía en gestos y movimientos de manos; la segunda estribaba en los pies y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos. ¿Y que mucho tenga lucifer almacén desta mercadería tiempo?<sup>404</sup>.

El fragmento es corto pero significativo. Habla de la notable evolución de los bailes, como ya venimos diciendo, de la complicación en los movimientos de los pies, de los brazos, hasta ahora apenas utilizados, de las manos y del torso, rasgos que caracterizan el baile español hasta nuestros días. Hace alusión a la antigüedad de la polémica de los bailes, que ya en Roma deja huella, refiriéndose a su procedencia geográfica: Andalucía y en concreto en Cádiz, apoyándose en el peso de la antigüedad y autoridad clásica para ponerlos en comparación y del mismo modo que era rechazados antes hacerlo ahora.

En 1630, el P. Puente Hurtado de Mendoza en *De Fide*, describe una serie de características de las actrices, exagerándolas de tal modo que hasta las tacha de prostitutas, opinión, por otra parte, bastante generalizada en la

---

<sup>404</sup> *Ídem*, p. 612.

época: "Aumenta el peligro por cuanto las mujeres de teatro son hermosas, elegantes de cuerpo y traje, graciosas, falaces, bailarinas y músicas y peritas en todos los juegos escénicos sumiendo en lascivia a los espectadores; entregándose a muchos y recibiendo dineros y vestidos "<sup>405</sup>.

El P. Ponferrosa y Quintana en 1683 en *El buen zelo, o examen de un papel que con nombre de el Reverendísimo P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera...*, describe con qué destreza representa, toca, canta y baila la actriz-bailarina:

... en el aire con que le canta, en la acción con que le anda, en la dulzura de voz con que le quiebra, en la destreza con que la acompaña con el instrumento con la castañuela, con el lazo del baile, con otros mil sainetes y atractivos de que usan estas sirenas...<sup>406</sup>.

Otros escritos inciden en esta caracterización tanto de actores como de actrices. En 1689 el P. Ignacio de Camargo, jesuita, en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, vuelve a aludir a los "bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mugeres bailan, tocan y danzan, ya con hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura"<sup>407</sup>. A pesar de las actitudes adversas que se desarrollan durante todo el siglo, observamos que la situación sigue igual: las actrices continúan desempeñando diversas funciones, cada vez con más destreza. Se hace alusión de nuevo al artificio en las danzas, es decir, se refiere a ellas desde un punto de vista técnico, mientras que al referirse a los bailes lo hace más desde un punto de vista

---

<sup>405</sup> *Ídem*, pp. 362-364.

<sup>406</sup> *Ídem*, p. 264.

<sup>407</sup> *Ídem*, p. 125.

moral que técnico: "primorosos".

A pesar de toda la censura que se vierte, la situación sigue igual, llegando a tal punto, que incluso se critica la asistencia de autoridades eclesiásticas y laicas a los espectáculos teatrales, por lo cual es imposible conseguir su prohibición definitiva, ya que los mismos censores gozan asistiendo a presenciarlos.

Fray Juan Márquez en 1611 se lamenta de que los mismos magistrados que deberían poner orden son espectadores de los espectáculos teatrales que deberían prohibir:

Pero aunque esto es así, no hay duda que bastaría el brazo de los magistrados para atajar este daño de todo punto, si se dice que son ellos los primeros que gustan de las comedias ¿quién asegurará que no hazían otro tanto los censores?<sup>408</sup>.

El obispo de Osuna, D. Juan de Palafox y Mendoza, en 1645, en uno de los capítulos de su *Tomo Quinto de las obras del Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, incluye este encabezado: "Que los curas y sacerdotes no vayan a las comedias ni se hallen en los Autos por bailes"<sup>409</sup>, desprendiéndose de él que, a pesar de todos los textos en contra de las comedias y los bailes, emitidos por parte de teólogos sobre todo, es tan grande su popularidad, que ni siquiera el clero respeta las prohibiciones realizadas por sus compañeros de fe.

Tras todos estos testimonios que censuran sobre todo las danzas y bailes teatrales, Gaspar de Villarroel, en su *Gobierno eclesiástico pacífico* y

---

<sup>408</sup> *Ídem*, p. 437.

<sup>409</sup> *Ídem*, p. 495.

*unión de los dos cuchillos pontificio y regio* (1656), muestra una actitud bastante radical:

Los que escriben comedias lascivas y los que las representan con ánimo de que peligren otros o de deleitarse torpemente ellos, pecan mortalmente; y lo mismo si aunque no tengan esta intención, son las cosas que representen tales que por sí mismas exciten a deshonestidad y el modo de representarlas levanta las mismas polvaredas. Y a esta clase también se reducen los cantores y cantoras, los bailarines y bailarinas<sup>410</sup>.

Villarroel declara cuál es la consideración de los bailarines en la época: están en pecado mortal.

Terminando el siglo, Francisco Antonio de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1689-1690), al hablar de las danzas parece confirmar que la polémica sobre la licitud del teatro y la danza está ya terminada:

Dirán que yo suscito ahora esta cuestión dormida ya en el mundo, siendo peor el revolverla, y que siendo sólo un cortesano lego me quiero oponer al parecer de tantos graves y religiosos teólogos, y en algún modo provocarlos<sup>411</sup>.

A partir de este momento, durante los siglos XVIII y XIX, aunque siguen apareciendo textos adversos, lo harán de una forma mucho más aislada, de la misma forma que ha existido censura en fechas anteriores al periodo analizado (en el Renacimiento, en la Edad Media, en tiempo de los griegos y de los romanos,...), ya que la danza ha sido siempre objeto de los ataques de moralistas y religiosos, sucediendo incluso en nuestro siglo.

---

<sup>410</sup> *Ídem*, p. 600.

<sup>411</sup> *Ídem*, p. 74.

El gran número de testimonios que encontramos acerca de la censura hace pensar en el momento de auge que vive no sólo el teatro sino la danza, además de lo poco efectivos que resultan tantas prohibiciones y opiniones adversas. La danza en este siglo cobrará un protagonismo tal que propiciará iniciar el camino hacia la profesionalización y la independencia como espectáculo.

#### **4.2. LOS BAILARINES.**

El bailarín profesional no existe, puesto que la danza no es un espectáculo en sí mismo, sino un elemento más de la fiesta barroca y un medio de participación y comunicación. Por ello, dado el conocimiento dancístico y la ausencia del bailarín como tal, los actores se encargarán de esta faceta de una forma totalmente natural.

Como ya se ha visto, en la educación del siglo XVII la danza ocupa un lugar destacado. Se considera imprescindible el conocimiento de ciertas danzas para poder desenvolverse con soltura en fiestas, banquetes, saraos de todo tipo. Para la gente del pueblo también es corriente la ejecución de danzas en romerías, fiestas religiosas, bodas, etc..., por lo cual el baile está presente a lo largo de toda la vida.

Por todo esto, no es de extrañar que entre las funciones de los actores estuviera cantar, tocar, danzar y bailar además de representar, pues desde muy corta edad desarrollan estas actividades. Se añade el hecho de que muchas veces todos estos aspectos se entremezclan en el transcurso de las

comedias, ya sea en su núcleo central o bien en las piezas que ocupan los entreactos, por lo que se hace necesario que el actor alterne estos diferentes aspectos artísticos, según le sea demandado.

Comienzan a aparecer contratos de trabajo para los actores-bailarines, y se hacen cada vez más numerosos, lo que da una idea clara del grado de profesionalización que está alcanzando el oficio de representante en este siglo y la conciencia de esto por parte de los actores. En los contratos se especifica el sueldo, el tiempo y los servicios contratados:

Concierto de Diego de Soria, vecino de Toledo, con Miguel Jerónimo, en nombre de Antonio Granados, autor de comedias, para trabajar en la compañía de éste, en los bailes y danzas que fuera necesario, tanto en Valladolid, donde este dicho autor de comedias... (2 de abril 1604)<sup>412</sup>.

De 1624 recoge Pérez Pastor otro contrato que resulta curioso, pues considera al contratado representante y “bailador”, por lo que se deduce que dentro del gremio de actores había algunos considerados más aptos para bailar que otros:

Asiento de Pablo de Sarmiento, representante y baylador, residente en Madrid, de servir en la compañía de Juan Morales Medrano, desde hoy hasta Carnestolendas de 1615, representando, bailando y danzando lo que por dicho autor mandare y costando cuatro reales de ración y ocho de cada representación<sup>413</sup>.

Algunos actores sólo representan, otros cantan o tocan algún instrumento, y hay veces en las que los que bailan y los que representan son diferentes, como aparece en un contrato de 1613 en el que además se pone

---

<sup>412</sup>PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 86.

<sup>413</sup>*Ídem*, p. 145.

de manifiesto la baja consideración que gozan los bailarines, por debajo incluso de los actores, al ser transportados en carros y no en coches, como lo hacen los actores:

Carta de pago de Luis de Monzón en favor de Diego García de la Fuente, para la fiesta que se hizo por la traslación del Santísimo Sacramento al monasterio nuevo de los carmelinos en que entre lo que se pagó de tres coches en que fueron los comediantes y los carros en que fueron los danzantes...<sup>414</sup>.

Aunque esto parece ser lo menos frecuente, ya que lo normal es que el actor desempeñe distintas funciones según lo requiera la obra y el "autor", como queda reflejado en los numerosos contratos que han llegado hasta nosotros, sí parece indicar el grado de exigencia que se empieza a tener a la hora de contratar a actores que dancen y bailen suficientemente bien, ya que a veces se contratan sólo para esta función, posiblemente porque no todos los que representan no son tan diestros para danzar y bailar. En el transcurso del siglo se observa que los contratos no incluyen la especificación en torno a las funciones del contratado, seguramente por ser ya un hecho tan corriente que no necesitaba ser mencionado por escrito.

#### **4.2.1. CONSIDERACIÓN SOCIAL Y MORAL.**

Sobre la consideración social y moral de los actores-bailarines se ha hablado abundantemente<sup>415</sup>. Los actores ocupan un lugar importante en la

---

<sup>414</sup>Ídem, p. 135.

<sup>415</sup>Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998; GARCÍA VALDECASAS, "Concepción de los actores en la sociedad de la época" en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines*

sociedad barroca dado el auge que alcanza el teatro en la época. En general constituye un grupo social admirado y marginado.

La admiración viene dada por su profesionalidad: se valora su buena técnica, su destreza interpretativa, pero sobre todo la posibilidad de desarrollar habilidades distintas utilizando todos los medios a su alcance, logrando, no sólo a través de la palabra sino también a través de la música y la danza, un espectáculo totalizador que atrapa al público y lo hace disfrutar durante unas horas.

Por otro lado, se admira el modo de vida errante y libre del representante, así como la posibilidad de vivir por algunos instantes vidas diferentes a la propia. Pero esto mismo es lo que se censura, manifestándose claramente la doble moral barroca: se censura lo que se ama por ser un peligro espiritual. Se les achaca el llevar una vida ociosa, sin provecho y en pecado, mezclando los censores la vida personal y real de los representantes con los personajes que interpretan y al contrario para dar peso a sus argumentos.

A los actores se les margina y desprecia en muchas ocasiones negándoseles incluso el perdón divino y un entierro cristiano. Algunos representantes que proceden del mundo de la delincuencia, tanto es así que tendrán su reflejo en el mundo literario al ser la inspiración de autores para crear sus personajes, como es el caso de Cervantes con su Pedro de

---

*del siglo XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* ed. García Huerta; M.V. DIAGO y T. FERRER (eds.), *Comedia y comediantes. Estudios sobre el actor clásico español*, Universitat de Valencia, 1991; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1993 (1986); J. M. DÍEZ BORQUE, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Támesis, London, 1989.



Urdemalas y Quevedo con su *Buscón*: en ambos casos, los personajes, tras una trayectoria vital y laboral cambiante, inmersos en el ambiente pícaro, tratan de mejorar su estado haciéndose comediantes, oficio que dominan a la perfección dadas las numerosas situaciones vividas en las que se han visto obligados a fingir, engañar y representar un papel que no le correspondía <sup>416</sup>. Otros actores tendrán después problemas con la justicia por robos, asesinatos, escándalos, etc. Pero también los hay que llevan una vida ejemplar y no protagonizan escándalo alguno. Al mismo tiempo algunos actores serán admirados y reclamados por el público en los corrales y recordados cuando no estén.

Al margen de todo esto y habiendo examinado las razones por las que se censura el teatro, se puede llegar a la conclusión de que, aparte del ingrediente lúdico (las comedias no sirven para nada tan sólo entretienen, distraen a la gente de sus obligaciones, trabajo, guerra, religión, etc.), lo que se rechaza ferozmente es el erotismo, donde el elemento visual y acústico tiene un papel fundamental, sobre todo en la mujer.

#### **4.2.2. LA TÉCNICA DEL ACTOR-BAILARÍN.**

Para analizar por qué la representación parece tener un nivel tan alto de erotismo, debemos detenernos a examinar antes en qué consiste la técnica del actor del siglo de oro. Según los testimonios de la época <sup>417</sup> el

---

<sup>416</sup> M. de CERVANTES, *Pedro de Urdemalas* en *Teatro completo*, ed. cit. p. XVI; F. de QUEVEDO, *El Buscón*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 281-288.

<sup>417</sup> Casiano PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid: Impr. del Arb. de Benef, 1804), Labor, Barcelona, 1975,

actor barroco trata de aunar y conciliar naturaleza y arte. Algunos críticos opinan que las continuas rupturas que se suceden en la representación (entremés, mojiganga, baile,...) hacen que la ilusión cómica de verdad se rompa de forma que queda claro que es sólo teatro. Se trata pues de la búsqueda no de la verdad sino de la verosimilitud.

Para lograr tal fin se utilizan todos los medios posibles. A tal efecto, el actor jugará con la expresión de emociones intensas manifestadas a través de cada parte del cuerpo. Hay que tener en cuenta además, la importancia que tiene el gesto en la cultura barroca: el ademán adecuado, el paso garboso, el saber estar, etc. Esto hace que la importancia del gesto al representar sea aún mayor. El gesto refuerza lo que se representa cuando se habla y cuando se está en silencio. Todas las partes del cuerpo aportan significado.

En los entreactos es donde más se exagerará la técnica gestual, sobre todo en la parte danzada, ya que en este momento el cuerpo en su totalidad se convierte en el elemento expresivo por excelencia. Este extremo será lo que más se censura de las representaciones por ser lo que más agrada al público, y no tanto porque resulte erótico según se entiende hoy día. Si la utilización del gesto es importantísima en las partes habladas, se hace imprescindible y exagerado en las partes danzadas y siendo el gesto, como se ha visto, fundamental en la sociedad barroca, se comprende que la danza sea entonces, la parte que más disfruta el público.

---

p.61; p. 72; A. MARTÍN MARCOS, "El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán" en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam. El teatro español de fines del XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Huerta Calvo, pp. 763-774.

Hay que añadir que otro elemento de éxito es la variedad y la rapidez en muchos momentos, de ahí que el gesto llegue en ocasiones a la exageración. Por todo esto, las danzas aristocráticas no son adecuadas, puesto que no tienen variedad, ni rapidez, ni gran gestualidad; al contrario, se caracterizan por su solemnidad, sobriedad e inmovilismo creativo. De ahí que se eche mano de los bailes populares, que se prestan más a las exigencias de la representación. En los bailes hay una gran utilización de los brazos, las castañuelas, el torso, los saltos, los movimientos briosos, distintos, mucho más marcados y exagerados, que es lo que se busca. Además los autores y los actores, sometidos al gusto del público, no cesan de buscar la variedad en los bailes, ya sean, en matices diferentes, ya sea en la creación de nuevas coreografías, haciendo caso omiso a la multitud de prohibiciones que se suceden durante todo el siglo. Todo esto será un paso más hacia la profesionalización de la danza académica española (ahora llamada Escuela Bolera e integrante de los cuatro estilos que componen la danza española) y a su apogeo en el siglo XVIII y, sobre todo, XIX.

#### ***4.2.3. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA REPRESENTACIÓN Y EN LA DANZA.***

La mujer juega un papel muy importante en el auge del teatro y en el desarrollo de la danza. Si en un principio hay un rechazo a la aparición de la mujer en las representaciones, poco a poco es incluso reclamada y vitoreada su presencia. Como se ha visto, la gestualidad del representante y bailarín ocupa un lugar fundamental en su técnica, pero en la actriz-bailarina tendrá

mucha más importancia. Siguiendo el trabajo de Evangelina Rodríguez Cuadros<sup>418</sup>, se puede analizar el papel de las actrices en la representación a través de dos polos: el de la pura sugestión física y el de la estrategia. En la primera se centran los censores de la fiesta teatral, pero es principalmente la segunda la que dará el éxito a las actrices, es decir, una serie de "estrategias retóricas que conforman determinados códigos y registros gestuales, los cuales inscriben en el cuerpo una determinada proyección plástica (maquillajes), y que organizan la persuasión por la palabra a través de la voz y de la declamación"<sup>419</sup>.

Creo, como Evangelina Rodríguez, que estas son las armas que utilizan las actrices y las bailarinas, sobre todo con las que logran tanto éxito, o dicho de otro modo, una seducción plena, ya que el público no se compone sólo de hombres. El logro de esta seducción es lo que temen los detractores; aunque crean que el elemento puramente físico-sexual es el que lo consigue, en realidad, es el conjunto del cuerpo y su utilización de la forma más inteligente.

Durante el Renacimiento el cuerpo se había elevado y cantado artísticamente, pero en el Barroco, el cuerpo vuelve a su encierro y encorsetamiento religioso, salvo en el teatro, como hemos visto, donde se utiliza ampliamente trabajando todas sus posibilidades. Así lo hacen las actrices, comunicándose y expresándose a través de su cuerpo, su instrumento de trabajo, con una profesionalidad cada vez mayor.

---

<sup>418</sup>E. RODRÍGUEZ CUADROS, "Autoras y farsantas: la mujer tras las cortinas" en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro 23 y 24 de Julio 1997, ed. Mercedes de los Reyes Peña, Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1998, pp. 33-65.

<sup>419</sup>*Ídem*, p. 37.

Es curioso que todo lo que se censura se describe tan detalladamente que más que parecer algo negativo, resulta sumamente atractivo pareciendo que el censor disfruta tanto o más que el público que asiste a las representaciones. Tenemos un ejemplo en el *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas* (1613), del jesuita Juan Ferrer, que ya vimos anteriormente, en el cual Ferrer describe a una actriz-bailarina tan detalladamente que casi se puede ver (remito al fragmento que se puede ver en el apartado 4.1. *LOS DEBATES SOBRE LA LICITUD DEL TEATRO Y LA DANZA*). El jesuita censura la apariencia de la representante y sus acciones: cantar, tocar, danzar y bailar, y además bien, según su criterio. En las siguientes líneas el padre hace referencia a la actitud y estrategias utilizadas:

Pues si la poesía (en materia de amores) leída tiene fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada dándole los vivos colores y subiéndoles de punto con el donaire del decir con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre y gallardos vestidos, en boca de una mujercilla de buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura qué efectos podrá causar?<sup>420</sup>.

En realidad enumera las razones por las que las representaciones gozan de tanto éxito: la profesionalidad que demuestran en la declamación, la expresión corporal, la interpretación musical, el vestuario, añadiéndose a todo esto la belleza de la actriz. Al final del párrafo dice el jesuita la verdadera razón de la atracción que emana esta actriz-bailarina: malas costumbres, mucha libertad y desenvoltura.

---

<sup>420</sup> COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. p. 252.

## 5. LA TEORIZACIÓN DE LA DANZA EN EL SIGLO XVII.

### 5.1. ANTECEDENTES. PRIMEROS MANUSCRITOS EN EL SIGLO XV.

Los primeros documentos teóricos acerca de la danza que han llegado hasta nuestros días datan del siglo XV. El impulso que mueve a los autores a escribir acerca de este tema no aparece explícito en sus obras. En Francia aparece el *Manuscript des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (1470)<sup>421</sup>, encontrado en 1523 en el inventario de la colección de Margarita de Austria. No parece ser escrito por alguien con afán pedagógico, pues hay detalles que se pasan por alto, pareciendo más bien un cuaderno de ayuda a la memoria de algún maestro de danza. A pesar de esto, en el manuscrito se diferencian dos partes: la primera, donde se van haciendo una serie de consideraciones y vertiendo unas determinadas reglas para la correcta ejecución de las Bajas Danzas; la segunda parte, donde el autor enumera hasta cincuenta y nueve danzas distintas, lo que resulta sorprendente si tenemos en cuenta el escaso número de pasos que describe y la simplicidad de los mismos. Entre los pasos que describe están los denominados: simples, dobles, *démarche*, reverencia y paso de Brabante.

- ? Paso simple: Se realiza avanzando un pie delante y acercando el otro junto a este. Se suelen hacer como mínimo dos, nunca uno solo, empezando el primero con izquierdo y el segundo con derecho.

---

<sup>421</sup> *Manuscript des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, c. 1470, Bruselas, Biblioteca Real, Sección de manuscritos, nóm 9085 (ed. facsímil, intr. y transc. de Ernest Closon, Minkoff Reprint, Ginebra, 1979), en RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 316.

- ? Paso doble: Consta de tres pasos empezando con el derecho y alternando los pies en el comienzo de los siguientes pasos dobles. La dirección es hacia delante: derecho-izquierdo-derecho; izquierdo-derecho-izquierdo; etc. En número de pasos empleado es siempre impar, 1, 3, 5,... al combinarse con otros pasos. El autor indica que es necesario elevar los talones del suelo.
- ? Branle: Como su nombre indica, se trata de una oscilación del cuerpo al cambiar el peso de un pie a otro sin mover los pies del sitio.
- ? *Dèmarche*: Se trata de un paso hacia atrás, comenzando con el pie derecho, realizándose siempre un número impar y alternando los pies. No se debe olvidar en este paso la elevación de los talones.
- ? Reverencia: Se realiza al principio de todas las danzas, llevando un pie hacia atrás e inclinando suavemente el cuerpo hacia delante.
- ? Paso de Brabante: Consiste en hacer un salto en el sitio, que en ocasiones sustituye a la reverencia inicial. Este paso, a diferencia de los anteriores que son característicos de las danzas aristocráticas, debe al influjo de los bailes populares en la corte.

Al hablar de las Bajas Danzas, se dice que son propias de señores puesto que mantienen un estilo sereno y mesurado, nada agitado. Los nombres que reciben estas danzas tienen que ver con determinados personajes o con el motivo por las que se realizan. El autor añade que la reverencia se debe hacer hacia la dama, de lo que se deduce que se bailaba en pareja, sin especificar nada más.

El sistema de notación no es muy claro, más bien son anotaciones

recordatorias. Debajo del pentagrama de la música utilizada para las Bajas Danzas (laúd y órgano, generalmente) están escritas las iniciales de los pasos que se deben realizar en ese momento, además de las medidas en cuanto a su duración y agrupación de pasos<sup>422</sup>.

En Italia aparecen otros manuscritos contemporáneos a los anteriores y más avanzados en cuanto a la técnica y desarrollo de las formas. El interés por recoger las reglas básicas para la correcta realización de las danzas aparece ya en estos primeros tratados italianos<sup>423</sup>. De Domenico da Piacenza es *De arte saltandi e choreas ducendi (El arte de danzar y dirigir las danzas)*, escrito alrededor de 1420. El autor fue un ilustre maestro que tuvo una labor muy activa organizando numerosos bailes de corte. Su obra muestra una clara intención didáctica<sup>424</sup>. Aparece dividida en dos partes. La primera es teórica y enumera los cinco pasos elementales que constituyen la danza: compás de medida, manera, memoria, división del terreno y el aire o elevación futura. En esta parte el autor habla de detalles técnicos importantes, de consideraciones filosóficas con relación a la danza y también de las condiciones y cualidades del bailarín: cómo caminar correctamente, el comportamiento que se debe tener, la buena memoria y la ejecución de los recorridos bien realizada. Hace alusión a nueve pasos naturales, entre los cuales se encuentran el paso simple, el doble, la repetición, el continente o posición noble, la reverencia, la vuelta, la media vuelta, el salto y el movimiento. Habla también de tres pasos artificiales: el choque de pies o *entrechat*, el cambio de pie y el paso corrido. En la segunda parte se detiene

---

<sup>422</sup> Nieves ESTEBAN CABRERA, *Ballet, nacimiento de un arte*, Librería Deportiva Esteban Sanz, Madrid, 1993, pp. 53-55.

<sup>423</sup> *Ídem*, p. 59.

<sup>424</sup> *Ídem*, p. 60.



en hablar de las Bajas Danzas y también de los *Balli*, que, a diferencia de las primeras, son más complejos en cuanto al número de pasos. Lo significativo de este tratado es que por primera vez se describen una serie de pasos utilizables de una forma independiente, con lo cual se hace posible el nacimiento de una incipiente coreografía <sup>425</sup>.

Siguiendo la estela dejada por Domenico da Piacenza aparecen dos tratados escritos por dos de sus alumnos, *Trattato del arte de Ballo* de Guglielmo Ebreo y *Il libro dell'arte de danzare* de Antonio Cornazzano. Ambos continúan la enseñanza de su maestro añadiendo nuevos pasos como, por ejemplo, el “contrapaso” y el “scorso”. Además en cada tratado se vierten opiniones estéticas diferentes sobre la danza <sup>426</sup>.

En España surge en esta época un manuscrito que resulta interesante por las indicaciones que se hacen sobre la naturaleza de las danzas del siglo XV, el *Manuscrito de Cervera* (1496, Archivo histórico Comarcal, Lérida). Observamos de nuevo la enumeración y descripción de pasos que siguen la tradición francesa, como en los tratados anteriores, lo que demuestra la europeización de la danza en esta época, debido sobre todo a la política reinante entre los países, lo cual favorece el trasiego de ideas estéticas, en pintura, escultura, arquitectura, música, danza, o cualquier manifestación artística. Por todo esto a la hora de analizar el aspecto teórico de la danza se hace necesario abarcar no sólo el territorio español, sino otros países europeos claramente relacionados entre sí en esta época, como son Francia e Italia sobre todo y, en menor medida, Inglaterra o Alemania. En el

---

<sup>425</sup> ESTEBAN CABRERA, ob cit. p. 60; Rocío ESPADA, *La danza española, su aprendizaje...n*, ed. cit., pp. 46-47.

<sup>426</sup> ESTEBAN CABRERA, ob, cit. p. 60.

*Manuscrito de Cervera* se observa la descripción de una forma sencilla y aguda de los diferentes pasos: los sencillos deben realizarse en número par, los dobles y las *reprises* en impar, cada compás debe empezar y terminar con una reverencia y un balanceo como en el *Branle*. Similar al de Cervera es el *Manuscrito de la Catedral de Salisbury* (1497)<sup>427</sup>.

## **5.2. LA ESTELA DEL HUMANISMO EN LOS TRATADOS DE DANZA. SIGLOS XVI Y XVII.**

Estos primeros textos no tienen un peso específico como para ser considerados manuales de danza propiamente dichos; sin embargo, en ellos ya se atisba el interés por utilizar un lenguaje común que permita enseñar más fácilmente y conservar las danzas de una forma general. Más bien estos manuscritos habría que encuadrarlos dentro de la corriente humanística que recorre toda Europa y que tiene su cénit en este siglo: existen tratados de caza, música, ajedrez,..., de cualquiera de las disciplinas que todo individuo que se precie debe conocer y dominar. Si en otros ámbitos artísticos surgen manuales o tratados con un claro afán divulgativo, en lo que se refiere a la danza no sucede de otra manera. Además, a esto se suma el importante lugar que ocupa la danza en la educación, por lo cual el interés por sistematizar el saber recibido y hacerlo accesible al mayor público posible hace que de una manera tímida al principio, pero segura, se vayan dando los primeros pasos para la teorización de la danza. La tradición humanística de los tratados dará sus frutos con más fuerza en el siglo XVI, al menos en el

---

<sup>427</sup>Anna IVANOVA, *El alma española y el baile*, ed. cit. pp. 83-84.

terreno de la danza.

Hay que añadir el hecho de que para estas fechas la imprenta (inventada a mitad del siglo XV) se extiende por toda Europa y facilita mucho más la labor divulgativa que se había iniciado el siglo anterior. Los distintos tratados, sobre todo los italianos y franceses, pero también los españoles, ingleses y alemanes viajan de un país a otro, se traducen a diferentes lenguas y son conocidos en Europa, influyéndose mutuamente y determinando la forma de bailar.

Por todo esto, como ya se ha comentado, es preciso tener en cuenta el panorama de la danza de una forma más amplia, sobre todo si tenemos en cuenta que en el siglo XVI son los tratados italianos y franceses los que aportarán mayor información acerca de las danzas españolas, cosa que no es de extrañar visto el carácter “universal” de la danza en la época, favorecido a su vez por los matrimonios reales entre los países europeos (no debemos olvidar que muchos monarcas son grandes bailarines y promueven la danza dándole un lugar muy importante).

En España se recoge una *Colección de Basses Danses* cuyo autor Antonio Arena, que había sido estudiante en Aviñón en 1510, el cual afirma que se trata de bailes poco frecuentes que se realizaban principalmente en banquetes y festividades similares. Añade que se debe seguir bailando aunque se pierda el lugar, pues no hay nada peor que quedarse quieto mirando en medio del baile. En el Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen dos ediciones, la primera de 1538 y la segunda de 1577. A pesar de la fecha, en la que aparece el texto de Arena tiene aún el

espíritu del siglo XV, a diferencia de los textos que surgen en el mismo siglo de un claro carácter renacentista<sup>428</sup>. De este siglo es también *Reglas para aprender a danzar, aunque mal se puede aprender con sólo mirar*, manuscrito anónimo en el que se describen tres danzas: Alta, Baja y Pavana Italiana<sup>429</sup>

En 1581, aparece en Venecia *Il Ballarino* de Fabritio Caroso da Sermoneta<sup>430</sup>. En su libro se vislumbra un claro avance técnico respecto a los anteriores. Caroso se desarrolla como bailarín, coreógrafo y maestro en Roma, donde aprende nuevas danzas traídas a la corte por nobles españoles que se trasladan hasta allí. Estas danzas son aprendidas no sólo por él, sino por todo el mundo y bailadas en las fiestas. Del mismo modo, los españoles afincados allí aprenden las danzas italianas de moda, que se incorporarán a las españolas bailadas en la corte cuando algún personaje noble, español o italiano, viaje a España.

El tratado de Caroso consta de una primera parte técnica y una segunda más práctica al describir distintas danzas. Recoge cincuenta pasos y hasta ochenta y una danzas distintas, las cuales son bailadas por parejas, tríos o el número de personas que se quiera; incluso puede aparecer un trío de mujeres y un hombre o al contrario. La información la completa añadiendo una partitura musical para laúd de las distintas danzas, en donde

---

<sup>428</sup> *Catálogo Musical de la B. N de Madrid*, p. 172.

<sup>429</sup> ANÓNIMO, *Reglas de Danzar*, manuscrito de la Real Academia de la Historia, Biblioteca Valleumbrosiana, tomo 25, fol 149v.; copia del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14050-2. Susana ANTÓN PRIASCO se ocupa de este tratado en "Reglas de danzar. edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI", *Revista de musicología*, Vol. 21, nº 1, 1998, pp. 239-246.

<sup>430</sup> N. ESTEBAN CABRERA, ob. cit. pp. 60-61; Cristina MARINERO Y M<sup>a</sup> José RUIZ, "La Escuela Bolera. Coreología" en *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*, INAEM, Madrid, 1992, p. 41.

generalmente la música es original, aunque en ocasiones se utilizan madrigales populares.

Caroso recoge varias danzas españolas: Canario, Gallarda de España, Españoleta y Españoleta Nueva, además describe dos danzas dedicadas a damas españolas (Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre). Aunque Caroso recoge cada danza sin notación coreográfica, las describe con gran precisión, lo que hace posible el conocimiento actual de las mismas.

Unos años más tarde, en 1600, publica *Nobilitá di Dame*, donde aparecen otra vez danzas españolas: Furioso a la Española, Gallarda de España, Españoleta Nueva al modo de Madrid y Españoleta Reglada. Aparecerá una reedición en 1630 con el título de *Raccolti de varii balli*.

Por los mismos años en Francia, aparece un libro muy interesante para la historia de la danza, *Orchèsographie* (1588), escrito por Thoinot Arbeau, pseudónimo de Jehan Tabourot, Canónico de Lengres<sup>431</sup>. El título completo es *Orchèsographie y Tratado en forma de diálogo por el cual todas las personas pueden fácilmente aprender y practicar el honesto ejercicio de las danzas*. Resulta sorprendente a la mentalidad actual que un religioso dedique su tiempo a escribir un tratado de danza. Se ha querido ver una motivación moral en el sentido de fijar unas bases aceptadas por la Iglesia, vista la gran polémica que se da en esta época por el teatro, pero sobre todo por las danzas bailadas en las representaciones y fiestas de todo tipo, de manera que son aceptadas ciertas formas de baile. Pero, además, no se

---

<sup>431</sup> Cristina MARINERO Y M<sup>a</sup> José RUIZ, "La Escuela Bolera. Coreología..", ed. cit. p. 43.

debe olvidar que en este momento la posibilidad de escribir no estaba al alcance de todo el mundo, sino de unos pocos privilegiados, de la gente más o menos acomodada y de los religiosos; de hecho, había mucha gente que queriendo dedicarse a estudiar y escribir sólo encontraba la vía religiosa para llevarlo a cabo, pues sus medios económicos no se lo permitían.

De esta forma, muchos religiosos se dedicaron a escribir de música, lengua, literatura, política, moral, historia, danza, etc. Sin embargo, el hecho de que usara un pseudónimo en lugar de su propio nombre indica un aparente deseo de anonimato. Lo que sí está claro es el dominio que tenía la Iglesia de las danzas de la época, ya que no se trata de un simple comentario, sino que estamos ante uno de los tratados más importantes de la historia de la danza, por las innovaciones que introduce, la sistematización, el afán pedagógico y perfeccionista que demuestra el autor en su obra.

La obra, tal como aparece en el título, está escrita en forma de diálogo, a través del cual se va exponiendo todo su contenido. La forma dialogada era muy utilizada en tratados o manuales misceláneos en esta época, por resultar muy didáctica exponiendo unos conocimientos: a través de dos interlocutores, de los cuales uno era el maestro y otro el discípulo, van surgiendo temas, preguntas, dudas que se irán solucionando en el transcurso del libro. Hoy podríamos decir que esta forma dialogada es eficaz por hacer al alumno parte activa de la enseñanza, es decir, se trataría de un tipo de enseñanza interactiva a través de la cual se llega al conocimiento de determinados conceptos.

Arbeau aporta como novedad la utilización de una estructura fija para

explicar cada danza: aparece una columna a la izquierda con la partitura musical, y a la derecha la secuencia de pasos que corresponde a la secuencia musical, y en algunos casos puede aparecer una tercera columna a la derecha con posibles variantes o indicaciones coreográficas más específicas.

Además de los pasos vistos en los tratados anteriores, aparecen otros nuevos, o ya conocidos pero con nombres nuevos, como la Cabriola (también la describe Caroso) que correspondería a los *entrechat* actuales de la danza clásica y la batería de la Escuela Bolera, saltos en los que se cruzan las piernas en el aire haciendo distintas combinaciones; cita también el pequeño salto, el gran salto, el *entretaille*, especie de *jété* de la danza clásica, en el que una pierna se lanza al aire para caer sobre ella, el florete y la conversión.

El concepto del encadenamiento de pasos aparece en el tratado de Arbeau, lo que quiere decir que el de coreografía está a punto de aparecer. Añade la noción de “posición” precisándose aunque ligeramente las cinco posiciones básicas de la Danza clásica: la posición de pies juntos con un ligero *en dehors* (giro de las piernas hacia fuera desde la articulación de la cadera), que será la primera; pies separados, que corresponde a la segunda posición; la “marca de pie” se hace apoyando el peso del cuerpo en una pierna poniendo la otra con el talón elevado, es decir, en media punta según la nomenclatura de la Danza clásica actual; la “marca de talón” es lo mismo pero con todo el pie apoyado en el suelo; la llamada “postura” será la cuarta posición, con el peso del cuerpo repartido en las dos piernas; la “reverencia

pasajera” es una cuarta pero con el peso del cuerpo en la pierna de delante; otras posiciones serían el pie cruzado, el pie en el aire, el puntapié, el puntapié de vaca, etc.

En lo que se refiere a las danzas, habla sobre las Bajas Danzas diciendo de ellas que están pasadas de moda. Trata extensamente la Gallarda y describe hasta quince variantes, y del Branle veinticinco diferentes. Habla del Turdión, la Volta (como tipo de Gallarda pero más rápida), la Corrente, la Alemanda, la Gavota. Al llegar a la Pavana la hace proceder de España, aunque en el país se la llamara Pavana de Italia. Una de las características que señala de la Pavana de España es el remate de cada mudanza: pie derecho al aire, pie izquierdo al aire, pie derecho al aire y pies juntos.

El tratado de Arbeau es una obra muy importante para la historia de la danza y su teorización, por la innovación que supone el concepto de posición como precedente de lo que serán más tarde las posiciones de la Danza Clásica, por el concepto de sucesión y encadenamiento de pasos resultando movimientos más complejos y también porque es notable la gran variedad de danzas que recoge.

En 1602 aparece *La Gratia d'Amore*, en Milán, escrito por Cesare Negri, un discípulo de Caroso<sup>432</sup>. En el libro de Negri los pasos descritos son más complicados y rápidos, y el nivel técnico ha aumentado notablemente. Además, aparecen nociones de pedagogía al explicar cómo la práctica de un paso puede servir a la preparación de otro. El uso de la “barra” como

---

<sup>432</sup> ESTEBAN CABRERA, ob. cit. pp. 61-62; Cristina MARINERO Y M<sup>a</sup> José RUIZ, “La Escuela Bolera...”, ed. cit. p. 43.



instrumento para ejercitarse al servir de punto de apoyo (tal como se utiliza en la Danza Clásica) es Negri quién la reivindica, aunque años más tarde todo esto caerá en desuso al ser imposible utilizarlo con la indumentaria tan pesada de la época. En general, la mayoría de las danzas descritas se bailan a cuatro por dobles parejas, poniéndose de moda posteriormente.

En cuanto a danzas españolas recoge dos: el Españolito y el Canario, aunque dedica un total de ocho danzas a damas nobles españolas. Este tratado es traducido al castellano en 1630 por orden del Conde Duque de San Lúcar, dirigido al Príncipe de España D. Baltasar Carlos, como *Arte para aprender a danzar*.

En 1604 aparece *Nuove inventioni di balli*, ampliación del libro anterior. En él se tratan danzas como el Españolito, el Villancico, la Gallarda, el Canario, etc. Son curiosas las líneas que siguen al título del libro cuya traducción viene a ser *Nuevas invenciones de bailes*. “Obra de... Profesor de danzar, en la cual se dan los modales precisos del bien llevar la vida... convenientes a todos los caballeros, y damas, para cada suerte de danza, ballet y brando de Italia, España y de Francia...”. Lo que el autor reitera es que son necesarias ciertas normas, convenientes a todos los caballeros y damas, nombrando además las formas de llamar a este arte en tres países europeos: danza en España, ballet en Francia y brando en Italia, los cuales conforman un triángulo geográfico importante en la danza europea de la época.

El siglo XVII no resulta muy fructífero en materia de tratados de danza, aunque, como veremos, en España es un siglo importante. Encontramos las

diferentes reediciones que se hacen de las obras del periodo anterior y la publicación de otras de carácter histórico como *Orchèstra* de Johann Mersi, publicada en 1618 y que trata de las danzas del mundo clásico siguiendo la tendencia renacentista de recuperación de la época grecolatina<sup>433</sup>.

En 1651 se publica un manual que se puede decir tiene más entidad de tratado como es *The english dancing master* de John Playford<sup>434</sup>. *Le mariage de la musique avec la danse*, especie de folleto, aparece en 1664, y su autor, Guillaume de Manoir fue violinista con el cargo de “roi de violons y maître des menestriers” en la antigua cofradía de músicos de Saint Julien de Paris<sup>435</sup>. En 1682 se publica *Des ballets anciens et modernes* del jesuita Claude-François Menestrier, en cuyo prefacio se recoge la historia de la danza sagrada ejecutada en los templos y sus abusos, además de la historia de los “Ballets ambulatoires aux Procesions d’Espagne”<sup>436</sup>.

Si hasta entonces no aparecen en España tratados de relevancia, como los italianos y franceses ya comentados, en 1642 ve la luz un libro que marcará un antes y un después en cuanto a manuales se refiere. La obra se titula *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, y su autor es Juan de Esquivel Navarro, natural de Sevilla y discípulo de Antonio de Almenda, maestro de Felipe IV. En realidad no se trata de un maestro de danza, ni de un bailarín profesional, sino de un mero aficionado que ve la necesidad de escribir sobre

---

<sup>433</sup> Carlos J. GOSÁLVEZ LARA, *La danza cortesana en la biblioteca nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1987, p. 8.

<sup>434</sup> *Ibidem*.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

<sup>436</sup> *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, pp. 226-227; GOSÁLVEZ LARA, ob. cit. p. 8.

este “noble arte” para que sea apreciado en lo que vale y para que la gente aprenda a distinguir al buen maestro del malo, o por lo menos así nos lo dice él mismo.

El tratado consta de siete capítulos estructurados de forma que el lector se adentre en este arte poco a poco, conociendo su historia, en qué consiste, el comportamiento adecuado, y conozca los maestros y bailarines más famosos o conocidos a lo largo de cien años.

El capítulo primero trata del origen y la historia más antigua de la danza. Para ello recurre a personas “doctas” que le prestan sabiduría a la hora de trazar la historia de la danza en el mundo. Cita a muchas autoridades que hablan de la danza en sus libros: Celio Rodiginio, Suárez de Figueroa, José de Aldrete, Alexandro de Alexandro, Polidoro Virgilio, Homero, el *Libro de Jueces* (cap.II), *Éxodo* (cap. 32), *Eclesiastés* (cap. 3), *Dion Casio*, Tiraquelo, Panormitano; trata de averiguar quién la creó y dónde, exponiendo las diferentes hipótesis que encuentra y también su propia opinión. En una época más reciente cita a Antonio de Obregón y Cerceda, Capellán de Felipe II, el cual escribió *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles*, de donde Esquivel extrae que el danzado es necesario para los Reyes y Monarcas. Además, según el autor, el capellán justifica esta necesidad al otorgar la danza

...serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza. Y quenta el compás, ayre y gracia con que su Majestad obrava los movimientos del dançado, y gran aficionado era a todos los que dançavan bien<sup>437</sup>.

---

<sup>437</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 4.

Esquivel en este capítulo, además de aportar datos históricos sobre el origen, intenta demostrar que se trata de un arte elevado y digno, propio por lo tanto de personas importantes. Con esto quiere llegar al propósito de su tratado:

Y porque mi intento es reprobado (como repruebo) en este tratado todo movimiento ilícito dançando, o bailando; digo, que toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluce y desdora la persona que las obra; por lo cual los grandes señores dançan tan descompuesto y grave<sup>438</sup>.

Se observa claramente que la intención didáctica no es la razón principal de este tratado, sino que parece más bien la exposición de una opinión más de la polémica sobre la licitud de la danza en la época. Pero en el desarrollo de la obra vemos que este no es el tema principal. La afirmación de Esquivel de la licitud de la danza siempre que se haga de una forma honesta y la cantidad de escritos que aparecen en los prolegómenos de la obra reflejan el temor de la censura, por lo que se busca, apoyos múltiples además de dejar claro cuál es su opinión al respecto: está dentro de lo razonable, lo aceptado, de la norma. Esquivel se asegura de que su obra vea la luz congraciándose con los poderes morales y religiosos.

La importancia del capítulo II radica en la extensa descripción que hace de pasos que se realizaban en la época en bailes y danzas, muchos de los cuales han llegado hasta nuestros días en la llamada “Escuela Bolera”; además, coinciden con pasos descritos en los tratados italianos.

Comienza el capítulo explicando sencillamente que,

---

<sup>438</sup> *Ídem*, p. 5.

... los movimientos del dançado son 5, los mismos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos, y Naturales. Destos cinco Movimientos nacen las cosas de que se componen las Mudanças que son: Passos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en buelta, Encases, Campanelas de compás mayor, graves y breves, y por de dentro, medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atravesadas, Sacudidos, Quatropeados, Bueltas de pecho, Bueltas al descuido, Bueltas de Folías, Giradas, Sustenidos, Cruçados, Reverencias cortadas, Floreos, Carrerillas, Retiradas, Contenencias, Boleos, Dobles, Sencillos, y Rompidos<sup>439</sup>.

No nos detendremos en este momento a analizar los pasos descritos por Esquivel. Por ahora nos interesa comprobar cómo siguiendo la línea de los tratados franceses e italianos en éste se da importancia a los pasos en sí mismos no como mero elementos de una danza. Esto demuestra una vez más el decisivo cambio que se está operando en la danza europea desde el siglo XVI y que se intensificará en el siglo XVII, lo que hará posible la independencia de la danza como arte y su profesionalización.

La necesidad de una buena técnica es apuntada por Esquivel, lo que requiere un conocimiento correcto de los pasos y su ejercitación posterior. Va explicando cómo se ha de hacer cada paso para que resulte más fácil y mejor hecho. Apunta el autor que es más importante saber menos mudanzas, pero que estén mejor hechas, a saber muchas pero sin conocimiento correcto de las mismas.

Se observa así mismo la existencia de una nomenclatura común en los diferentes países, según aparece en los distintos tratados, aunque también haya pasos que no coinciden en todo por ser nuevos o llamados de

---

<sup>439</sup> *Ídem*, p. 10.

otra manera. De la misma forma es generalizada la indicación que se hace en todos de girar las puntas de los pies hacia fuera, un concepto que más tarde será pilar básico tanto de la Danza Clásica como de la Escuela Bolera, por tener su origen ambas aproximadamente en el mismo tiempo, aunque más tarde cada una tomará un camino diferente, pero los primeros pasos de las dos los tenemos sobre todo en el siglo XVII.

En cuanto a la descripción de danzas que hace es casi nula, ya que sólo describe mudanzas sueltas de Villano, Pavana, el principio de Gallarda, Folías, Canario, Torneo y Pie de Gibado, es decir, el tratado tiene poco interés para nosotros en ese aspecto. Mucho más interesante es el aspecto sociológico de la danza de la época, al que dedica varios capítulos y nos da una idea bastante aproximada de su consideración y el lugar que ocupaba en estos momentos.

En cuanto a la consideración profesional Esquivel reivindica, como ya se apuntó, el status de ciencia de la danza, de forma que los malos maestros enseñaran mal pues sus conocimientos no son correctos:

... donde no traten de enseñar lo mesmo que ignoran, sembrando una doctrina tal, qual suelen sembrar la ignorancia. I lo peor es, que muchas personas principales, sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar sus hijos, por parecerles que enseñan a menos costos por no saber que ay Maestros más científicos<sup>440</sup>.

Esta es una de sus intenciones con este tratado: el que se sepa diferenciar los buenos de los malos maestros, y es tanta su insistencia durante todo el libro, que casi se convierte en una obsesión, de lo que se deduce hasta qué

---

<sup>440</sup> *Ídem*, p. 24.

punto habría llegado la situación que critica el autor.

En el capítulo III Esquivel describe la conducta que han de tener tanto maestros como discípulos a la hora de aprender. Mostrando una clara discriminación social, propia de la época, advierte que no se deben admitir discípulos de distintas clases sociales: hijos de caballeros y señores nobles, porque estos últimos pueden tener reparo en hacerlo con los primeros. Además afirma que los “hombres baxos” no se gastan dinero en aprender si no es para sacarle el producto enseñando ellos, aunque no estén preparados para tal labor, por lo que Esquivel afirma no ser conveniente aceptar a gente humilde.

Continúa el capítulo con cuestiones administrativas, diciendo que es necesario escribir el nombre del alumno cuando llega por primera vez a la Escuela, poniendo el día, el mes y el año. Se debe cobrar el mes por adelantado en las primeras lecciones. Señala la importancia de la asistencia y la puntualidad del Maestro. Es preciso antes de comenzar con una nueva lección repasar lo aprendido sobre todo cuando se es principiante. Los sábados se dedican a repasar lo aprendido durante la semana. Cada día se enseña una única lección. Existe un repertorio fijo de bailes para enseñar, a partir del cual se puede seguir aprendiendo mudanzas, pero sin olvidar los repasos de las mudanzas de este repertorio básico.

Sigue hablando de las condiciones del alumno: se debe enseñar tanto a los altos como a los bajos a bailar por lo alto o por lo bajo y sobre todo equilibrar la estatura, es decir, a los altos se les debe enseñar también a bailar por lo bajo para que cojan fuerza, y a los bajos a hacerlo por lo alto

para que consigan más flexibilidad y extensión. En general se les debe corregir cualquier mal movimiento. Describe cómo ha de ser el cuerpo ideal para bailar: proporcionado, mediano, buen pie y pierna, pero también dice que no siempre las personas con el cuerpo perfecto luego bailan con brío y con garbo, y, sin embargo, otros que en principio prometen poco pueden ser muy diestros al bailar. Continúa en esta línea y vierte una afirmación muy importante al hacer mención a la parte más artística de la danza y menos técnica y científica:

Y lo que siento es, que si uno que danza es airoso y galán, y sabe poco, y otro sabe toda la cartilla y es diestro, si no es galán y airoso, parecerá y luzirá más el que menos sabe con lo que obrare...<sup>441</sup>.

Se extiende más sobre este tema. Añade que es necesario tener buen oído para danzar a compás. También es preciso el ejercicio y el ensayo aunque se sea ya muy buen bailarín, por supuesto en las Escuelas, según Esquivel.

En el capítulo IV sigue narrando el comportamiento que se debe seguir ordinariamente en las Escuelas, pero esta vez nos cuenta exactamente las pautas que rigen desde que se entra (a las siete en invierno y a las ocho en verano), quién enciende las luces, quién y qué se danza primero (la Alta, con la cual se va sacando a bailar a los demás). Explica el funcionamiento de la clase, cómo van saliendo a bailar los más diestros, los cuales sacan a los más nuevos, el orden de las danzas... Menciona la importancia del silencio mientras se danza y que ningún discípulo corrija a otro durante la clase, ni se ría.

---

<sup>441</sup> *Ídem*, p. 28.



La actitud o el “estilo”, según Esquivel, sigue siendo el tema del capítulo V, donde se continúa describiendo cómo debe actuar maestro y alumno. Al entrar se debe saludar a todo el mundo y después sentarse, para ir levantándose poco a poco el que vaya a bailar. Si entraran mujeres, deben colocarse separadas de los hombres. Se debe asistir a la Escuela bien callado y vestido. El maestro debe evitar las habladurías acerca de otro maestro, o discípulo, o cualquier otra persona. Tras esto, el propio autor reconoce que se aprende no sólo a danzar en las Escuelas, sino también

cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias: porque los que están en Escuelas, mientras no se dança, se habla de la destreza de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás avilidades que los hombres de buen gusto profesan; de que los oyentes suelen salir aficionados, y deseosos de seguir los passos que los demás<sup>442</sup>.

En el capítulo VI habla de las propiedades que deben tener los maestros, poniendo de ejemplo a su maestro Antonio de Almenda. Se debe ser “entendido, apacible, severo, limpio, aseado, galán, de buenos respetos, y sobre todo muy cortés”<sup>443</sup>. Sigue explicando por qué son importantes estas características una a una. Es importante tener conocimientos y capacidad para mezclar lo apacible con lo severo sin llevar al extremo ni una cosa ni la otra. Debe conocer las danzas antiguas aunque no se practiquen ya (Españoleta, Bran de Inglaterra, Turdión, Hacha, Caballero, Dama y otros). Añade que es imprescindible para ser buen maestro no sólo “enseñar lo ordinario, sino tener buena disposición, ciencia y inventiva para cualquier cosa destas que é dicho, y saber acomodar los movimientos a estos tañidos

---

<sup>442</sup> *Ídem*, p. 34-35.

<sup>443</sup> *Ídem*, p. 36.

extraordinarios”<sup>444</sup>. El maestro debe saber tocar todos los tañidos que se danzan y no sólo algunos. La enseñanza de las mujeres es igual en lo que se refiere al compás y a la compostura, pero las mudanzas varían.

El capítulo VII es titulado “De los Retos, y las Hayas”, lo cual nos dice explícitamente de lo que trata. Del relato del autor se deduce que era muy habitual hacer este tipo de retos bailando, ya que incluso especifica que no se deben dar murmuraciones y habladurías en el transcurso del mismo. El desarrollo del Reto es parecido al de las armas: se lanza el Reto, se dice el día, la hora, el lugar, los padrinos, y se deposita una cantidad de dinero, tras lo cual si es aceptado, se enfrentan bailando. Resulta muy curioso en nuestros días que tuvieran lugar estos Retos danzados en el siglo XVII, pero denota la importancia del danzado en la sociedad de la época y lo ofensiva que podía resultar cualquier crítica sobre la manera de danzar de alumnos o maestros. También demuestra lo asentadas que estaban las escuelas, pues los maestros gozan de verdadera fama, de seguidores fieles que son capaces de enfrentarse a otras escuelas por defender a su maestro.

En el mismo capítulo Esquivel habla de que los maestros con escuelas aborrecen las danzas de cascabel porque son anteriores a las de cuentas y propias de gente que danza por la calle. Termina el capítulo y casi el tratado reclamando la enseñanza del maestro a pesar de que existan los libros, pues sin él no se puede aprender correctamente:

No ay Arte, ni oficio, ni habilidad de que se ayan impresso libros, ni tratados, que con ellos, sin voz viva, se pueda aprender todo lo necesario: porque todo esto sin Maestro, no servirá sino de dumbrar

---

<sup>444</sup> *Ídem*, p. 38.

algunas cosas<sup>445</sup>.

Añade listados de grandes señores que danzan diestramente, maestros de cien años hasta la fecha del tratado, maestros coetáneos suyos de Madrid y Sevilla, discípulos de varios maestros.

Después de este análisis detenido de la obra, podemos confirmar la importancia de la misma para la historia de la danza, pues aunque coreográficamente no aporte gran cosa, los demás aspectos que rodean la práctica dramática son desarrollados ampliamente; tanto el aspecto técnico y estético como el sociológico y moral. Creo que encuadra y sitúa con bastante claridad la cortesana, detallando al máximo en muchas ocasiones, aportando datos muy valiosos sobre aspectos muy cotidianos. Además, el autor demuestra tener plena conciencia de lo que hace: escribir un tratado en la línea de los que se escriben en la época, con un afán divulgativo, doctrinal y de permanencia en el tiempo y en la historia. También es consciente de su papel de escritor, como se reconoce a través de sus propias palabras y las de los escritores que aportan sus poesías dedicadas a la obra y al autor, alabando sus dotes de escritor.

En el último tercio del siglo XVII Juan Antonio Jaque escribe *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, un manuscrito que recoge las danzas que el autor había enseñado a su discípulo Baltasar de Rojas Pantoja. Este texto es el único ejemplar que ha llegado hasta nosotros que contiene descripciones de danzas y bailes: se describen seis mudanzas de Pavana que siguen la línea de la Pavana d' Espagne descrita por Arbeau, lo

---

<sup>445</sup> *Ídem*, p. 45.

que demuestra que tras muchos años sigue vigente, así como la ya citada universalización de la danza cortesana en la época, sobre todo en el triángulo formado por Francia, Italia y España. Continúa con una Gallarda, cuya ejecución, al igual que la de la Pavana, parece ser de gran dificultad. En los pasos descritos en la Gallarda podrían hallarse los antecedentes de los pasos que conformarán más tarde las Seguidillas y el Bolero, según las secuencias de pasos que incluye. Después sigue con la descripción de Jácara, Folías, Villano y Paradedas<sup>446</sup>.

Lo que resulta más notable del manuscrito de Jaque es la cantidad de pasos descritos y, sobre todo, la gran dificultad técnica que tienen. Sin duda, a finales del XVII la danza, especialmente la teatral pero también la cortesana, alcanza una complejidad tal que se hace necesario su aprendizaje y adiestramiento con la ayuda del maestro de danza; de ahí el gran número de estos y de escuelas que existían, según se ha observado en el texto de Esquivel.

A partir del siglo XVIII el panorama teórico sufre un cambio decisivo, y son numerosos los tratados europeos que ven la luz, pero estos serán tema de otro estudio.

---

<sup>446</sup> Véase Cristina MARINERO Y M<sup>a</sup> José RUIZ, “La Escuela Bolera. Coreología.”, ed. cit. p. 45.



## 6. EL ESPECTÁCULO TEATRAL EN EL SIGLO XVII.

La danza no era un espectáculo independiente y en consecuencia no tenía un lugar fijo de realización en el siglo XVII, a pesar de que, como afirma Díez Borque, entre otros investigadores, en este momento es la pasión nacional, ya que se danza y baila en todos los sectores sociales, en múltiples y variadas circunstancias: “se baila en palacio, en los jardines del Buen Retiro, en la calle o en los prados de romerías, sin que se conozca el lugar exclusivamente destinado a la danza y en el que hay que pagar por entrar”<sup>447</sup>. Añade el estudioso que la vertiente del baile como espectáculo más o menos erótico tampoco supone competencia al espectáculo teatral, ya que éste supo integrar dentro o fuera de la comedia las formas de la danza aceptadas y de prestigio y las no aceptadas pero populares y del gusto del público, así como música y canciones, de cuya demanda depende el éxito del espectáculo teatral convertido en comercial en los corrales. “Con esto la representación en los corrales era una amalgama de elementos distintos que colmaban todas las necesidades de distracción, impidiendo el desarrollo autónomo de estas formas de espectáculos, y por aquí hay que explicarse, también, como explicaré más adelante, la masiva asistencia a los corrales, donde la comedia, aunque componente privilegiado, era un elemento más del espectáculo”<sup>448</sup>. Por esta razón es preciso analizar las distintas formas de bailar a través del espectáculo teatral, para determinar la función y desarrollo posterior de la danza hasta llegar a ser un espectáculo independiente con

---

<sup>447</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 260.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

entidad propia.

### **6.1. LA SITUACIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XVI.**

Para entender la situación del teatro en el siglo XVII en su totalidad, es preciso detenerse, aunque sea de una forma breve, en el panorama teatral anterior, en el siglo XVI, pues es en esta época cuando se sentarán las bases del teatro profesional y en cierta forma moderno. El teatro renacentista, como nos dice Alfredo Hermenegildo, es un cúmulo de “experiencias tendentes a la formación o al descubrimiento del espectador en el sentido moderno del término”<sup>449</sup>, o como aclara José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, “es un teatro en busca de espectadores, espectadores que por fin encuentra, a finales del siglo XVI, cuando se construyen los primeros edificios dedicados exclusivamente a representaciones dramáticas”<sup>450</sup>. Tanto el hecho de que se destine un lugar fijo para las representaciones como el papel de un público-espectador será determinante en la conformación del teatro como espectáculo profesional, con todo lo que ello conlleva también en el ámbito comercial y sus consecuencias.

En el siglo XVI los espectáculos teatrales tenían lugar en la corte, en las iglesias o en la Universidad, pudiéndose dar, además de la obra principal, entremeses, pasos, danzas y monterías<sup>451</sup>. El teatro cortesano se representaba en lugares privados, y tenía un carácter íntimo, minoritario y

---

<sup>449</sup> Alfredo HERMENEGILDO, *El teatro del siglo XVI*, Ed. Júcar, Madrid, 1994, p. 200.

<sup>450</sup> RUANO DE LA HAZA, “Espectáculos teatrales I. Siglos de oro” en *Historia de los espectáculos en España*, ed. cit. p. 37.

<sup>451</sup> *Ibidem*.

familiar, no espectacular y con un fin festivo: una boda, un bautizo, la Navidad, etc., cuyo público era cortesano y culto.

Dentro de los diferentes ámbitos teatrales, tanto Torres Naharro como Gil Vicente escriben para representar ante un público cortesano y privadamente, por lo que se deduce, como afirma Teresa Ferrer Valls<sup>452</sup>, que los orígenes del espectáculo teatral de los Siglos de Oro se encuentran en las representaciones privadas de la segunda mitad del siglo XVI. En estas representaciones, la escenografía, la iluminación, la indumentaria, etc., empiezan a cobrar una relevancia hasta ese momento inusual, desarrollando las bases necesarias para que en el siguiente siglo el espectáculo teatral en su totalidad alcanzara la mayoría de edad<sup>453</sup>.

En el ámbito religioso, en donde las representaciones teatrales iban dirigidas a un público popular, los elementos espectaculares aumentan su número, con el fin de llegar al mayor número de gente y lograr sus propósitos de evangelización. Sin llegar a la riqueza de la centuria siguiente, se incluyen en los textos alusiones al decorado, las luces, los adornos, el tono, los gestos, el movimiento, vestuario y maquillaje de los actores, la música, los diferentes sonidos, las danzas, los bailes, etc.<sup>454</sup>

El teatro universitario constituye también otro eslabón importante en el teatro del siglo XVI, puesto que, a pesar de estar destinado a un público cerrado y muy condicionado por su finalidad didáctica, en este tipo de teatro

---

<sup>452</sup> Teresa FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tàmesis/ Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Londres, 1991.

<sup>453</sup> RUANO DE LA HAZA, ob. cit. pp. 38-39.

<sup>454</sup> *Ídem*, pp. 39-40.



es donde se formarán los poetas dramáticos del futuro<sup>455</sup>.

En las últimas décadas del siglo se representan, en algunos corrales, obras de Juan de la Cueva, en Sevilla, y probablemente de Cervantes en Madrid, utilizando elementos escénicos que anuncian la puesta en escena de los teatros comerciales de finales del XVI y de todo el XVII. Pero será Lope de Rueda quien hará posible hablar de un espectáculo teatral profesional, en un entorno en principio abierto, para un público abierto. Lope de Rueda con su teatro ambulante recorre las plazas de los pueblos y ciudades, utiliza la arquitectura fija que está a su alcance, como los balcones, las ventanas, cuelga una cortina, hace uso de alguna primitiva tramoya, si el texto lo requiere, y hace que un variopinto público disfrute con los versos, la vestimenta, los adornos de los carros, de los balcones, del tablado, de los movimientos y los gestos de los actores, de la música y los bailes que allí se realizan. Así se llevan a cabo las primeras comedias, pasos y entremeses, durante distintas fiestas patronales, las del Corpus y cualquier otra, en las ciudades y pueblos de Castilla, Andalucía, el Levante y Cataluña, hasta que determinadas ciudades habilitaran lugares fijos y cerrados, “como el patio de un hospital; el patio de una venta; un corral; o un edificio techado, lujosamente amueblado, y construido a propósito y exclusivamente para casa de comedias, como sucedió en Sevilla, Córdoba y Valencia<sup>456</sup>.”

---

<sup>455</sup> *Ídem*, p. 40.

<sup>456</sup> *Ídem*, pp. 40-41. Otras obras que se pueden consultar sobre el tema: J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE (ed.), *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Kassel, Reichenberger, 1991; Manuel DIAGO, y Teresa FERRER, *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de València, Valencia, 1991; Ángel GARCÍA GÓMEZ, *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, Tamesis, London, 1990;--, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, Tamesis, London, 1999; Jean SENTAURENS, *Séville et le théâtre*, Université de Bordeaux, 1984.

En las últimas décadas del siglo XVI existían ya lugares fijos y cerrados para las representaciones, de lo que se deduce el éxito que goza el espectáculo teatral, pero, a la vez, este hecho hará posible que tal apogeo se desarrolle y aumente, imponiéndose como espectáculo público más popular en ese momento, alcanzando su máximo esplendor en el siglo XVII. Este nuevo espacio teatral supone un cambio radical en el desarrollo del espectáculo, ya que le proporciona un control de acceso, con un consecuente control económico hasta ahora ausente<sup>457</sup>. A partir de las últimas décadas del siglo XVI, pero sobre todo a principios del XVII, comienzan a aparecer corrales por toda la Península, aunque de una forma más numerosa en Sevilla, Valencia y Madrid.

## **6.2. EL SIGLO XVII: LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO.**

Si en el siglo XVI la pluralidad de espacios escénicos era considerable, en el XVII tendrá lugar un desplazamiento: se consolidarán unos lugares fijos de representación de una forma profesional, manteniéndose algunos de los existentes en el siglo anterior. Atendiendo al espacio donde se realiza se podría diferenciar entre exteriores, interiores y profesionales.

Durante el siglo XVII, los espacios profesionales adquieren una gran solidez, pero esto no implica que deje de tener importancia el teatro cortesano, en espacios privados reales o nobles, en conventos,

---

<sup>457</sup> John J. ALLEN, "Los espacios teatrales", en *Historia del teatro I De la Edad Media a los siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, p. 629.

universidades, etc. Al mismo tiempo, sigue teniendo lugar teatro en calles y plazas que no han perdido su capacidad de albergar representaciones teatrales. Tal pluralidad de espacios determina las características de las representaciones, pues afecta a la puesta en escena, al público en cuanto a número y variedad, en consecuencia a la recepción, a la escenografía, a la funcionalidad de la representación, etc. Por lo tanto, afecta también al tratamiento de la danza en cada lugar y circunstancia y a su función, por lo que se hace necesario analizar los diferentes espacios para definir el papel de ésta como parte de los espectáculos barrocos. Dada la diversidad y el número de representaciones teatrales que se dan en este siglo, abordaré solamente aquellas que sean determinantes en el conjunto de la cultura barroca y en concreto, en la evolución de la danza y ésta en el desarrollo y el éxito de las primeras.

### **6.2.1. ESPACIOS EXTERIORES.**

A pesar de la aparición y difusión de los corrales a lo largo del siglo, en todos los lugares no existen, sobre todo en villas, aldeas, pueblos pequeños, por lo que las representaciones se hacen en escenarios móviles en la calle o las plazas, sobre carros o tablados. “En los lugares que no tenían estructuras fijas, los cómicos de la legua solían improvisar un tablado sobre el mismo carro que les servía para desplazarse”<sup>458</sup>. Por otra parte, no se debe olvidar que fiesta y teatro eran espectáculos inseparables cuyas fronteras se entrecruzaban, de forma que, en la celebración de

---

<sup>458</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia del teatro en España. Tomo I*. Taurus, Madrid, 1983, p. 669.

acontecimientos reales, locales, populares, religiosos, en especial el Corpus, se utilizaba este sistema de carros, incluso en ciudades que contaban con corrales<sup>459</sup>.

En gran número de testimonios se recogen representaciones callejeras por distintos motivos, haciendo referencia a la danza como elemento siempre presente. Alenda reúne crónicas realizadas en el siglo XVII donde se aportan datos sobre los espectáculos teatrales en calles y plazas, por ejemplo: *Relación de las famosas fiestas que se hicieron en Alcalá* (1617), por la celebración de la Inmaculada Concepción, en donde se mencionan representaciones frente al colegio de San Ildefonso y en la plaza de Santa Catalina<sup>460</sup>; *Fiestas que se hicieron en Madrid a la beatificación de San Isidro Labrador* (1620), en donde se hace referencia a representaciones en tablados callejeros<sup>461</sup>; en algunas crónicas se mencionan tablados para danzas, como en el *Epitalamio a las felices bodas de nuestros augustos reyes Felipe y María Ana*, de Don Diego Francisco de Andosilla y Enríquez (1649), donde se hace referencia de treinta y seis carros para danzas y comediantes<sup>462</sup>. Para ampliar información al respecto remito al citado libro de Alenda, y los valiosos trabajos de Varey y Shergold<sup>463</sup>. Pero la pieza teatral

---

<sup>459</sup>DÍEZ BORQUE nos ofrece múltiples ejemplos de las representaciones callejeras, tomados de relaciones de fiestas recogidas por otros autores, en *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. pp. 34-45.

<sup>460</sup>J. ALENDA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903, p. 85, en J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, "Teatro español del siglo XVII: Pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás, Iberoamericana, Madrid, 2002, p. 141.

<sup>461</sup>*Ibidem*.

<sup>462</sup>*Idem*, p. 142.

<sup>463</sup>N.D. SHERGOLD y J.E. VAREY, *Representaciones palaciegas 1603- 1699. Estudios y documentos*, Tàmesis, London, 1982, pp. 49, 50 y 26; J.E. VAREY y N. D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1651- 1665. Estudio y documentos. (Fuentes IV)*, Tàmesis, London, 1973, pp. 77, 78, 79, 80, 84, 221, 225 y 226; *Teatros y comedias (...) (Fuentes V)*, Tàmesis, London, 1975, pp. 178, 179 y 191.

representada en carros por excelencia, como lo atestiguan algunos testimonios<sup>464</sup>, es el Auto Sacramental, el cual es, la más importante fiesta religiosa y una de las más significativas de todas las fiestas que se dan a lo largo del año, tanto civiles como religiosas.

### **6.2.1.1. Los Autos Sacramentales.**

De las representaciones en espacios exteriores, las realizadas por el Corpus son, si no las más importantes, sí unas de los más importantes en todos los sentidos, como veremos a continuación. Y centrándonos en el tema que nos ocupa, la danza teatral, supone el acontecimiento cuyo análisis requiere mayor atención.

En un capítulo anterior me referí a la celebración del Corpus, cuyas raíces se hunden en la Edad Media, cuando el Papa urbano IV la establece en el siglo XIII, desarrollando con el tiempo una serie de prácticas teatrales y parateatrales genuinamente españolas, dando lugar a una compleja fiesta religiosa que enmarca costumbres y tradiciones folclóricas, populares, religiosas y profanas. A lo largo del siglo XVI las piezas representadas en esta celebración se van especializando progresivamente hasta llegar al auto sacramental del siglo XVII, el cual aplica la alegoría al tema sacramental, desarrollando variedad de argumentos. Según Díez Borque, todo esto “es el normal resultado de un lento proceso evolutivo en el que a la par que va perfeccionándose la significación alegórico-simbólica, van desarrollándose

---

<sup>464</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. pp. 38-39.

los valores de espectacularidad al servicio de una intencionalidad precisa, que asocia funciones relacionadas como las de exaltación, propaganda, adoctrinamiento teológico y ético, en una concepción globalizadora que se inscribe, como veremos detenidamente, en el espacio de la fiesta, recuperando valores litúrgicos de ritualización”<sup>465</sup>.

El carácter teatral del auto lleva a cuestionarnos si la doble vertiente que el teatro profano del siglo XVII englobaba en su mecanismo habitual de estructuración se da también en él, dando cabida al humor y la risa, a la par que a lo trascendental y filosófico-moral. Díez Borque, aunque cree que no existe paralelismo exacto entre el auto y el teatro profano en lo que se refiere al humor, piensa que sí se da la vertiente cómica en el conjunto de las piezas menores que acompañaban al auto, loa, entremés, mojiganga y bailes<sup>466</sup>.

No me interesa tratar aquí el auto sacramental como forma de culto, ceremonia o ritual religioso, sobradamente estudiado por los investigadores, sino su carácter festivo y espectacular. Por otra parte, considerar el auto exclusivamente como género teatral me parece analizarlo de forma sesgada, ya que tanto la vertiente litúrgica como la teatral se desarrollan mediante recursos que pertenecen al mundo de la fiesta, vehículo adecuado para la difusión propagandística y aleccionadora doctrinal y moral. Además, la puesta en escena estaba en la línea de la realizada en el espectáculo teatral al que el espectador del siglo XVII estaba acostumbrado y demandaba. El carácter festivo del auto supone una alteración en el espacio actor-

---

<sup>465</sup> DÍEZ BORQUE, *Historia del teatro en España. Tomo I*, ed. cit. p. 624.

<sup>466</sup> *Ídem*, pp. 629-630.

espectador, ya que el desarrollo de los diferentes elementos, por ejemplo, su puesta en escena, exige una determinada participación del espectador-fiel, que se ve envuelto por la fiesta que enmarca y determina el desenvolvimiento del auto sacramental<sup>467</sup>.

En este marco festivo lo sonoro y lo visual, además de otros sentidos, se relacionan en perfecta simbiosis haciendo posible la espectacularidad que pretende la fiesta sacramental, convirtiéndose en la idea unificadora que integra los diferentes elementos. A esto hay que añadir el hecho de que el entorno físico del auto es el mismo que el de la fiesta: la calle, la plaza, el espacio del espectador-fiel, lugar en donde el decorado urbano fijo y la escenografía efímera de la fiesta mantienen una relación significativa, en tanto en cuanto no se trata de algo accidental sino que pertenece a la esencia del auto. En lo que se refiere a la evolución desde sus orígenes en la Edad Media hasta el momento que nos ocupa, el auto sacramental se “inscribe en una tradición festiva y folklórica, en una cultura del Corpus en la que se suman custodia, procesión, danzas, flores, ornamentos sagrados, pendones y banderas, música, gigantes, tarascas, celebración gastronómica... etc., (con particularidades geográficas, obviamente)”<sup>468</sup>.

En el transcurso del siglo XVII, la espectacularidad de la celebración del Corpus, sobre todo en grandes ciudades, aumenta considerablemente, tanto que hace que se conviertan “en espectáculos semi-operísticos, de gran lujo y fastuosidad, con gran riqueza y variedad de tramoyas, decorados y

---

<sup>467</sup> *Ídem*, p. 637.

<sup>468</sup> *Ídem*, p. 642.

efectos especiales”<sup>469</sup>. El número de carros, que hasta comienzos del siglo XVII era dos, pasa a cuatro. Sin embargo, el número de autos que hasta 1648 había sido cuatro, a partir de esta fecha se reduce a dos autos, debido a que aumenta la extensión del texto del auto, adquiriendo gradualmente más importancia la parte cantada, resultando la representación aún más larga<sup>470</sup>.

Otro aspecto importante a resaltar es la minuciosa organización que requería el auto sacramental, ya que aunaba la responsabilidad compartida de muchas personas, entre las que se encontraban poetas, autores de comedias y compañías, comisarios y autoridades, artistas, danzantes, etc., todos bajo el control exhaustivo de su realización, en lo referente a contratos y supervisión ética y estética, así como en el orden jerárquico de la representación y la utilización del espacio urbano.

Teniendo en cuenta el público que asiste a la celebración de los autos sacramentales, cuya cultura literaria y teológica sería escasa, es lógico pensar que su asistencia se debía más a su cultura, por un lado, ritual y popular de la religión, y por otra, festiva, que a sus conocimientos doctrinales e intelectuales en general<sup>471</sup>. Por todo ello, piezas como la loa, el entremés, los bailes, etc., se convertían en elementos de atracción para un público más popular y devoto que teólogo<sup>472</sup>.

Los elementos que integran la fiesta sacramental, siempre al servicio

---

<sup>469</sup> DÍEZ BORQUE, “I. Espectáculos teatrales” en *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. p. 56.

<sup>470</sup> *Ídem*, p. 57.

<sup>471</sup> DÍEZ BORQUE, “Estudio preliminar”, CALDERÓN DE LA BARCA, *Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 36-37.

<sup>472</sup> *Ídem*, pp. 36-39.



de la doctrina, son esenciales en el desarrollo de esta celebración, por lo que se deben tener muy en cuenta. Específicamente, las danzas ocupan un lugar de relevancia; tanto es así, que están sujetas a contratos, haciendo referencia en ellos tanto a la cantidad, al tipo y al tema de las danzas, como a la persona encargada de su coreografía, determinando el coste de este servicio, como lo ponen de manifiesto muchos de los ejemplos que Luís Pérez Pastor incluye en su obra ya citada anteriormente.

#### **6.2.1.2. *El teatro en jardines y plazas.***

Del teatro en espacios abiertos pasamos ahora a un teatro en espacios exteriores pero de ámbito privado, con todo lo que ello implica. Las representaciones llevadas a cabo en jardines o plazas reales o nobles tienen unas características particulares, entre ellas la de tener un público limitado y selecto, la nobleza y la realeza.

El teatro en jardines, además de conservar las características propias del cortesano (indumentaria, cortejo, música, danzas, luminarias, elementos simbólicos, etc.), tiene una serie de rasgos propios, dados por el sitio donde se realiza. Los jardines de los palacios de la realeza no sólo eran un lugar de ocio, de esparcimiento, de paseo, sino que sirvió de decorado en numerosas representaciones. Un decorado que ofrecía en sí mismo un mundo natural de sensaciones (olor, frescura,...), además de la presencia del agua como elemento escénico, lo cual abre un abanico de posibilidades que enriquece la representación como espectáculo. Otro elemento que se une es el barroco

juego del fuego, de la luz artificial, que se hace posible al caer la tarde, cuyas posibilidades se ampliaban con su relación con el agua. En este sentido hay que recordar cuando se analizan las diversas fiestas barrocas, la importancia que tienen, tanto en las fiestas públicas organizadas como en las populares, la perfecta articulación de las sensaciones olfativas, auditivas, visuales e incluso gustativas, dadas las degustaciones gastronómicas que las acompañaban en ocasiones<sup>473</sup>.

En lo que se refiere a la música y a la danza, frente a las posibilidades acústicas que ofrece el teatro cortesano en espacios cerrados, en los jardines y plazas, del mismo modo que sucedía en las representaciones de los autos sacramentales, la comunicación se hace más compleja, por lo que se tendrán que utilizar los mismos recursos que en los autos, es decir, tanto la música como la danza deben ser más evidentes y claras, por lo que se recurrirá a los elementos que lo hagan posible, con el fin de llegar al espectador de la mejor manera. Sin embargo, en lo que se refiere a la danza existe una diferencia: la presencia de un público menos numeroso que en las representaciones de los autos sacramentales, al ser éstos públicos y aquél privado, destinado a un número de personas menor.

El análisis del teatro cortesano como espectáculo y la función de la danza dentro de éste lo traslado a más adelante, cuando trate el teatro cortesano en el interior.

---

<sup>473</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 52.

### **6.2.2. ESPACIOS INTERIORES.**

El teatro en el interior también se desarrolla en una multiplicidad de lugares: en la corte, en la universidad, en iglesias, en conventos e incluso en casas particulares, adquiriendo algunas características específicas según el espacio donde se desarrolle.

#### **6.2.2.1. El teatro cortesano.**

Aunque en el siglo XVI el interés por los espectáculos teatrales en la corte de Carlos V y Felipe II era escaso, las fiestas, las máscaras, el teatro jesuítico que se llevaba a cabo, en los cuales hubo alguna utilización de la perspectiva en la escenificación, sentarían las bases para que con la llegada al trono de Felipe III en 1598 y, sobre todo, de Felipe IV, durante todo el siglo XVII la producción teatral en la corte experimentara un auge considerable.

El teatro tuvo lugar en distintos lugares dentro de palacio, en espacios más o menos públicos como los salones, pero también en espacios privados como eran las habitaciones de la familia real<sup>474</sup>.

Los lugares donde mayor número de representaciones se realizarán fueron sobre todo los palacios del Buen Retiro y el Alcázar, pero también se hicieron en el palacio del Pardo, en el Real Sitio de San Lorenzo, en el palacio de la Zarzuela y en el palacio de la Azeca<sup>475</sup>. Distintos eran los salones en los que se representaba, así como la importancia de estos y sus

---

<sup>474</sup> *Ídem*, pp. 55-60.

<sup>475</sup> *Ídem*, pp. 56-57.

posibilidades teatrales: desde el Salón de Reinos, el Salón grande del Buen Retiro a otros saloncillos de menor importancia, y en el Alcázar, desde el Salón Dorado a otros.

Dentro de un ámbito más privado se llevaron a cabo muchas representaciones como lo atestiguan diversos documentos conservados y recogidos por Shergold y Varey<sup>476</sup>, en la habitación de la reina, y en la del rey, donde se cultivaban distintos géneros teatrales, incluso autos sacramentales.

Es importante tener presente al público al que va dirigido este tipo de teatro: sobre todo a la familia real, aunque los nobles también están presentes. En realidad, los reyes son en cierta manera parte del espectáculo, de forma que se sitúan en el único lugar donde se puede apreciar con perfección la escena en perspectiva, como intencionadamente ha sido pensado por el autor de la obra y por el representante que la lleva a cabo, siendo a su vez el centro de todas las miradas, las cuales van de la representación a los reyes y de éstos a la representación. En este sentido se diferencian el teatro cortesano y el de corral, pues este último debe satisfacer a la mayoría para triunfar mientras que el de corte tan solo a los reyes, al menos en teoría. Los reyes son parte del espectáculo hasta tal punto, que en ocasiones ellos son lo más importante y la representación algo secundario. El papel que ocupa la familia real en la representación determinará muchos de los elementos que la integran. Son un público muy diferente al de los corrales al que hay que complacer con el halago continuo, pero sobre todo con la

---

<sup>476</sup> N. D. SHERGOLD Y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas 1603- 1699, (Fuentes I)*, Támesis, London, 1982.

espectacularidad de medios, pues es una forma de demostrar el poder y la riqueza ante la Corte española y a la vez es una forma de poder del noble que controla las diversiones reales y afianza su status mediante el halago a los reyes<sup>477</sup>.

Todo esto determinará que la característica fundamental de este teatro sea la espectacularidad escénica frente a la escasez de medios que se da en los corrales. Es, por lo tanto, en este tipo de teatro donde se darán los mayores avances escenográficos (lujosos decorados fijos, ensayo de tramoyas atrevidas, trajes costosos, etc.). Además, el teatro palaciego introduce los decorados en perspectiva, es decir, la escena a la italiana, con lo cual el teatro toma conciencia de su esencia espectacular<sup>478</sup>. Para llevar a cabo tal despliegue de medios se contrataron a escenógrafos profesionales como Cosme Lotti y Baccio del Bianco.

En las representaciones cortesanas la base o el pretexto del espectáculo era la mitología, aunque también se realizaron obras cuyo tema era caballeresco. Eran piezas generalmente en tres actos acompañados de sus intermedios, exhibiendo un rico vestuario, utilización de decorado en perspectiva, uso de música y danza con motivo de celebrar un acontecimiento relevante como un nacimiento real, una boda o un cumpleaños, si bien, en ocasiones, no hacía falta que se diera tales hechos para realizar una representación.

A partir de la década de 1630-1640 comienza el esplendor del teatro

---

<sup>477</sup>M. R. GREER Y J. E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y documentos*, Támesis, Madrid, 1997, pp. 77-78.

<sup>478</sup> RUANO DE LA HAZA, "Siglos de Oro", en *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. p. 59.

cortesano, con la inauguración del Palacio del Buen Retiro y sobre todo con la apertura en 1640 del Coliseo del Buen Retiro. Las representaciones, antes irregulares en los distintos sitios reales, se convierten en habituales, desarrollando un “teatro total, visual, plástico, dramático, espectacular, musical”<sup>479</sup>. El teatro cortesano se caracteriza por la espectacularidad de medios en los cuales no se escatima, de forma que para lograr una mayor eficacia se ofrece una fiesta que mueve todos los sentidos, incluyendo música, danza e incluso delicias olfativas.

En lo que se refiere a la danza, la profesora M<sup>a</sup> José Ruiz hace mención a los medios de que dispone Palacio: “una capilla de músicos perfectamente entrenada y numerosa con su maestro al frente, el maestro de danza que asume las tareas de coreógrafo y enseñante, pintores, escultores, arquitectos y alarifes al servicio del rey, y como colofón espacios concebidos para ser utilizados y dotados de los mayores y mejores adelantos (tanto el salón dorado del Alcázar como posteriormente el Coliseo del Buen Retiro, y un salón dedicado expresamente al baile)”<sup>480</sup>. Continúa la profesora Ruiz añadiendo, que a diferencia del *ballet de Cour* francés, las máscaras que se organizan en la corte española, además de su significado político, intentan divertir a los nobles, los cuales formaban parte del espectáculo. Con este sentido se construyó el Palacio del Buen Retiro, para el ocio y la diversión de Felipe IV, mientras que Versalles se hizo para aislar y controlar a la nobleza francesa de Luis XIV.

---

<sup>479</sup> RUANO DE LA HAZA, “Siglos de Oro” en *Historia de los espectáculos...*, ed. cit. p. 64.

<sup>480</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “La edad de oro de la danza española” en *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austria*, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Sevilla, 2003, p. 112.

La danza en la corte era algo cotidiano, como ya se ha dicho anteriormente (véase el apartado *La danza en la educación del siglo XVII*). Música y danza eran dos artes practicadas habitualmente que gozaban de gran prestigio entre los cortesanos. A esto se suma el hecho de que, a pesar de la crisis política y económica que vive el país en este siglo, las fiestas se suceden con asiduidad, en forma de representaciones teatrales, máscaras o saraos, bien durante los viajes reales, en los cuales siempre iba el maestro de danza, bien en el Alcázar o el Real Sitio del Buen Retiro<sup>481</sup>.

Las danzas y los bailes que se realizan en las representaciones cortesanas son danzas de cuenta españolas y europeas, como sucede en el teatro profesional, pero también bailes populares, contradictoriamente, muy del gusto noble. En ocasiones, la danza sirve para reforzar el carácter de los personajes, danzando los nobles y bailando los plebeyos. A veces, las mismas compañías residentes en Madrid, que desarrollan su actividad en los corrales públicos, son contratadas en Palacio, realizando las mismas danzas y bailes, pero, al poder disponer de más espacio, más bailarines, a los músicos de la real capilla y mayor presupuesto para vestuario y atrezzo, el resultado es de una mayor espectacularidad, lo cual posibilita una mejora coreográfica y técnica<sup>482</sup>. La mejora en los medios posibilita una mayor integración de la música y la danza en el espectáculo total, además de la posibilidad de ensayar nuevos caminos. En esta línea se sitúa la utilización de la música, no sólo en las piezas breves que acompañan a la comedia, sino en la misma comedia, de tal forma que algunos críticos ven en esta incorporación un precedente de la zarzuela y de la ópera. Por otro lado, los

---

<sup>481</sup> *Ídem*, p. 107.

<sup>482</sup> *Ídem*, p. 113.

avances escenográficos que se dan en el teatro cortesano, utilizando el trabajo conjunto de ingenieros, arquitectos, jardineros, etc., crean el ambiente propicio en la consecución de un espectáculo total. Será, según Díez Borque, “en la corte donde nacerá una especie de drama lírico, al fundirse entremeses cantados, bailes y jácaras, églogas pastoriles, canciones...”; un precedente de la ópera que, según Ch. V. Aubrun, tendrá su periodo de formación entre 1622 y 1660, desembocando en un espectáculo musical en el que colaboran también ingenieros, arquitectos, jardineros...<sup>483</sup>.

#### **6.2.2.1.1. El nacimiento del teatro musical: la ópera y la zarzuela.**

Desde el Renacimiento las representaciones teatrales se acompañaban de música, canciones, bailes, danzas, etc., pero será en el Barroco cuando la utilización de todos estos elementos se intensifique, llegando a alcanzar cotas máximas, tanto es así, que surgirá un género en el que la música será el nexo de unión de todos los elementos, creándose el teatro musical en sus distintas formas.

Según Roger Alier, los orígenes de la ópera hay que situarlos en el Barroco, precisamente por ser en este momento cuando se da “la apoteosis de lo teatral, de lo efímero y de lo espectacular, y la ópera con su fugacidad y su leve momentaneidad, era el arte idóneo para fascinar a todos los niveles de la sociedad”<sup>484</sup>. En realidad es en este momento cuando se dan las condiciones necesarias para que surja el teatro musical, tanto en España

<sup>483</sup> CH. V. AUBRUN, “Les débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, CNRS, Paris, 1964, pp. 423-424.

<sup>484</sup> Roger ALIER, *Historia de la ópera*, Robinbook, Barcelona, 2002, p. 16.



como en el resto de Europa.

Será en el teatro cortesano, como se ha comentado, donde se desarrolle este tipo de teatro que, no sólo tiene la música y el canto como elementos integrantes del espectáculo, sino que estos se convierten en elementos fundamentales sobre los cuales se apoyan los demás. Pero esta nueva jerarquía de los elementos no surge de la nada. Según Emilio Casares, “nace unido a una vieja tradición hispana presente en los dramas litúrgicos medievales y continuada en las farsas, églogas y autos de Juan de la Encina o Lucas Fernández y en ciertos villancicos. La presencia de la música en el teatro español es un hecho natural y como tal, defendido ya en las primeras obras teóricas que conocemos como en el *Teatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689-1690) de Bances Candamo al hablar de la comedia, donde coloca a la música entre las partes fundamentales de la obra teatral”<sup>485</sup>. En el Renacimiento italiano tardío un grupo de eruditos florentinos tratan de revitalizar el teatro musical griego, a pesar de no conservar la música, lo cual suponía un obstáculo que ellos trataron de salvar creándola siguiendo las pautas que tenían de las antiguas tragedias clásicas. De esta forma la música fue adquiriendo un mayor terreno hasta dominar el espectáculo, surgiendo un género que se llamaría ópera<sup>486</sup>. En general, con el transcurso del siglo XVII, en los escenarios de las cortes europeas se producen formas literarias musicales con los nombres de zarzuela, ópera y comedia, manteniéndose vivas hasta nuestros días.

En las primeras obras de teatro musical se da el predominio de formas

---

<sup>485</sup> E. CASARES, “1 Espectáculos teatrales. Teatro musical: zarzuela, ...”, ed. cit. p. 148.

<sup>486</sup> Roger ALIER, *La zarzuela*, Daimon, Barcelona, 1984, p. 8.

cantadas parcialmente. La comedia con todas sus variantes y su marcado énfasis de verosimilitud es el género popular en esta época, tanto que se estableció como modelo que influyó decisivamente en todos los géneros de teatro cortesano. La música aparece bien de una forma incidental, mediante la presencia de algún instrumento o un personaje que canta un romance, bien integrándose en la acción y “musicando plenamente el texto como en la ópera, escasa en el siglo XVII, o sólo de manera parcial, alternando partes habladas y cantadas; en este caso estamos ante los fenómenos más abundantes e hispanos, comedias armónicas y zarzuelas”<sup>487</sup>. En España se demandaba una estética en la línea de una tradición que conciliase “la verosimilitud del teatro exigida por la comedia nueva con la presencia de una música” cuya importancia está en constante aumento, hasta el punto de considerarla la conductora de la acción dramática<sup>488</sup>. En este sentido el teatro musical español se separa de la ópera, ya que la verosimilitud de la comedia condiciona no sólo el argumento sino también la forma de expresión de los personajes, de forma que la estética y la música no es la misma que se está dando en las óperas europeas, sobre todo en las italianas, que son las que en este momento marcan la pauta. A pesar del auge de la ópera en territorios italianos, en parte bajo el poder de España, cuyas autoridades protegían y fomentaban estos espectáculos músico-teatrales, la ópera como tal tuvo poco arraigo en España. En 1627 se estrena *La selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega y música del italiano Filippo Piccinini, hoy perdida, obra que pretende ser la primera ópera española y que, según Emilio Casares, surge por determinados intereses propagandísticos de un grupo de florentinos que

---

<sup>487</sup> E. CASARES, “I Espectáculos teatrales. Teatro musical...”, ed. cit. p. 148.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

residían en ese momento en la corte española. En ésta Lope de Vega se aleja de la estética que preconizaba en su *Arte Nuevo*<sup>489</sup>. Pero todos los intentos que se llevan a cabo por lograr una tradición operística en España fueron en vano. Varios son los testimonios que dejan clara la razón de este fracaso: en España no se concebía una obra toda cantada, ni que una acción sea toda música, como advierte Calderón en el prólogo de su primera obra enteramente cantada, *La púrpura de la rosa* (1659-1660)<sup>490</sup>, de la cual no queda la música. El último intento de obra íntegramente cantada fue *Celos aún del aire matan* (1660), cuyo libreto es de Calderón y la música de Juan Hidalgo, cuya partitura manuscrita se conserva<sup>491</sup>.

Pero la ópera italiana amplió sus horizontes dando lugar a otro tipo de ópera más popular, con unos argumentos que dejaban de ser de tema clásico, histórico o mitológico, y se acercaban más a los propios de la *commedia dell'arte italiana*. Ésta era la llamada ópera bufa italiana, cuyo origen se encuentra fundamentalmente en Nápoles, extendiéndose al resto de Italia y por toda Europa. Este tipo de ópera cómica, que convive con la tradicional, estaba destinada a las clases más populares, las cuales desarrollan sus óperas cómicas en la lengua del país donde se realizan; así surge en Francia la *ópera-comique*, en Alemania el *singspiel*, en Inglaterra la *ballad opera*, etc. En esta línea, pero con características propias, en España

---

<sup>489</sup> *Ibidem*.

<sup>490</sup> Lorenzo BIANCONI, *Historia de la música. 5.*, Turner Música, Madrid, 1986, p. 237.

<sup>491</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Celos aún del aire matan*, Biblioteca Pública de Évora (Portugal). Transcripción firmada por Frances Bonastre, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000. En la actualidad, objeto de litigio judicial acerca de la autoría de la edición.

la zarzuela desarrolla una variante popular<sup>492</sup>.

El nombre de zarzuela surge del lugar donde se comienza a realizar este tipo de teatro musical, en el Palacio de la Zarzuela, llamado así por haber allí muchas zarzas. Felipe IV, que heredó de su padre el gusto por los espectáculos teatrales y la caza, descansaba en este lugar tras sus cacerías y gustaba de contemplar representaciones, que por deseo expreso del monarca debían tener una parte extensa musical, quizás influido por el teatro musical tan de moda en la Italia de este momento, por lo cual a estos espectáculos se les llamó “fiestas de la Zarzuela”, y con el tiempo y para simplificar fueron llamadas Zarzuelas<sup>493</sup>.

El nombre de zarzuela aparece por primera vez en el auto de Lope de Vega *La esposa de los cantares* referido a un tipo de baile, el *Baile de la zarzuela*, pero el término se establece como tal en las obras de Calderón de la Barca *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1658), representadas en el Palacio de la Zarzuela. La zarzuela, en realidad, nace como un tipo de comedia que se diferencia de ésta en la duración: de las tres jornadas habituales en la comedia, la zarzuela sólo tenía dos. Cualquier otro tipo de diferenciación se hace difícil, dado el número de géneros que surgen en esta época en donde el elemento musical, cantado o bailado aparece con mayor o menor importancia. Los mismos escritores del momento son conscientes de estar ante un género nuevo:

No es comedia, sino sólo

---

<sup>492</sup> Roger ALIER, *La zarzuela*, ob. cit. p. 10.

<sup>493</sup> Roger ALIER, *La zarzuela*, ob. cit. p. 24; Emilio CASARES, “I Espectáculos teatrales. Teatro musical...”, ed. cit. pp. 149-150.

una fábula pequeña  
en que, a imitación de Italia,  
se canta y se representa<sup>494</sup>.

Calderón en este fragmento de *El laurel de Apolo*, expone lo que es una zarzuela, rescatando el tema pastoral español, la mayor proporción de elementos musicales y la influencia italiana. A partir de aquí, se puede definir la zarzuela como género que alterna partes representadas y cantadas, que recrea un ambiente rústico, desarrolla una “temática clásica pastoril y tono mitológico-burlesco que incorpora canciones a voz sola y coros o “cuatros” breves y rechaza el diálogo cantado y en la mayoría de las obras el recitativo”<sup>495</sup>. La irrealidad del mundo pastoril aparece a través de las partes cantadas, mientras que la verosimilitud, rasgo fundamental en el teatro del siglo XVII, lo hace en los diálogos hablados.

La zarzuela, partiendo de una temática mitológica o histórica clásica propia del teatro cortesano, trata de temas amorosos dentro de un ambiente pastoril idealizado, siendo sus protagonistas dioses de la mitología clásica, con unas costumbres cortesananas que por lo tanto requieren personajes opuestos a ellos, los seres humanos. De esta manera, este género manifiesta una forma híbrida a través sobre todo de la tragicomedia, incorporando elementos populares no solamente en los personajes, sino en el resto de elementos poético-musicales, tales como canciones, refranes, bailes danzas, etc. La zarzuela en sus inicios, al nacer como espectáculo de corte, comparte con las demás representaciones teatrales que allí tienen lugar la magnificencia visual y fantástica de la estética barroca, que se logra

---

<sup>494</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El laurel de Apolo*, Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”, 2004, p. 22.

<sup>495</sup> E. CASARES, “1 Espectáculos teatrales. Teatro musical...” ed. cit. p. 150.

con la riqueza de medios escenográficos y técnicos, musicales y dancísticos<sup>496</sup>.

Según Bukofzer, la zarzuela es el equivalente al *ballet de cour* francés y a la mascarada cortesana inglesa, compartiendo las tres el carácter aristocrático de sus orígenes, la alternancia de partes habladas y cantadas y la importancia otorgada a los decorados, al vestuario y a las danzas o ballets. Las danzas españolas cuyo acompañamiento era la guitarra dieron a la música de las zarzuelas su carácter nacional<sup>497</sup>.

Las zarzuelas se hicieron más frecuentes durante el siglo XVII, siendo escritas por dramaturgos como Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Francisco de Avellaneda, Agustín de Salazar y Torres, Melchor Fernández de León, Juan Vélez de Guevara y, a finales de siglo, por José de Cañizares, Francisco Antonio de Bances Candamo, Marcos de Lanuza, Lorenzo de las Llamosas, Manuel Vidal Salvador y Antonio Zamora. En cuanto a los músicos, la lista se reduce, ya que gran parte de la música está perdida, aunque se sabe el nombre de algunos músicos asentados en la corte como Juan Hidalgo, Cristóbal Galán, Juan de Navas, Sebastián Durón, Antonio Literes y Juan de Serqueira<sup>498</sup>.

#### **6.2.2.2. El teatro en Colegios y Universidades.**

Habría que remontarse a la Edad media para hallar los orígenes del

---

<sup>496</sup> *Ídem*, p. 151.

<sup>497</sup> Mafred F. BUKOFZER, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música, Madrid, 1986, p.187.

<sup>498</sup> E. CASARES, "I Espectáculos teatrales. Teatro musical...", ed. cit. p. 152.

teatro que, pasados los siglos, tendrá lugar en colegios y Universidades, pero no es éste el lugar para desarrollar este tema, de forma que remito al interesado a este respecto a la bibliografía existente<sup>499</sup>.

Desde el siglo XVI, el teatro en el ámbito universitario y en los colegios jesuíticos cobra una importancia tal que influirá en el desarrollo posterior del propio teatro en general, ya que fue a través de estas enseñanzas como se formaran gran parte de los escritores que años más tarde llenaran con sus obras los corrales, los palacios y demás lugares donde fuera llevada a cabo una representación teatral.

Tanto profesores como estudiantes universitarios, desde la Edad Media, mantenían una estrecha relación con las obras de autores latinos que utilizaban en la enseñanza del Latín, la Gramática, y la Retórica, en cuyo ambiente nacerá la comedia humanística, siendo en un principio meros ejercicios realizados por los estudiantes como parte de su formación, o por motivo de alguna festividad, pasando a ser un medio privilegiado docente para el aprendizaje de las diferentes materias universitarias.

En consecuencia, el teatro surge dentro del ámbito universitario con fines pedagógicos, estableciéndose la obligación de representar a los autores clásicos, como Plauto o Terencio, con motivo de las distintas fiestas que contemplaba el calendario escolar, la inauguración o la clausura del curso escolar, o para festejar la visita de algún personaje de relevancia dentro del

---

<sup>499</sup> J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los Jesuitas y el teatro en el siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995; J. SÁNCHEZ HERRERO, *Concilios Provinciales y Sínodos Toledanos de los Siglos XIV y XV*, Universidad de la Laguna, 1976; A. M<sup>a</sup>. ÁLVAREZ PELLITERO, "Aportaciones al estudio del teatro medieval en España", en *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 13-35; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Espasa Calpe, Madrid, 1957.

mundo civil o eclesiástico. La realización del teatro clásico era explícitamente ordenada en algunas universidades españolas como Valladolid, Salamanca, Palencia o Santiago<sup>500</sup>. En Salamanca se representaba en Navidad, Carnaval, Pascua de Resurrección y Pentecostés. Alrededor de la Universidad nace y se desarrolla un teatro popular que influirá en la formación de la comedia barroca y un teatro culto como auxiliar pedagógico de ámbito exclusivamente académico. Como apunta Menéndez Peláez, “a medida que el primitivo drama litúrgico se fue impregnando de elementos profanos, las universidades hubieron de acoger unas representaciones más o menos desenfadas y atrevidas, cuyos protagonistas serían los propios estudiantes”<sup>501</sup>.

De la Universidad el teatro pasó a los colegios, sobre todo, jesuitas, los cuales lo utilizaron desde los años iniciales de la educación en adelante con fines didácticos<sup>502</sup>. El teatro universitario y el escolar jesuítico tenían muchos puntos en común, ya que ambos recogen como herencia la tradición humanística, por la que se utiliza el género dramático no sólo como un medio para la formación en las artes sermocinales o *Studia Humanitatis*, sino también en la formación de la conducta moral y religiosa, si bien el primero se orienta más bien hacia un fin principalmente docente (la comprensión de contenidos de las enseñanzas de la Retórica y el Latín), el segundo, a la vez que pretende una asimilación de estos conocimientos, trata de lograr un fin

---

<sup>500</sup>J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los Jesuitas y el teatro...*, ed. cit. p. 22.

<sup>501</sup>*Ídem*, p. 21.

<sup>502</sup> Alfredo HERMENEGILDO, “La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva” en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglos de oro*, dir. J. HUERTA CALVO, Gredos, Madrid, 2003, p. 477.



moralizante<sup>503</sup>.

No me detendré más en un análisis pormenorizado del teatro en el ámbito de la enseñanza, ya que el tema que me ocupa es el papel que desempeña la danza en él y su importancia en el desarrollo de ésta como espectáculo profesionalizado, remitiendo a los interesados a la bibliografía existente sobre el tema<sup>504</sup>.

En sus inicios, la base del teatro universitario y jesuítico la forma el repertorio dramático clásico greco-romana. Sin embargo, debido a los fines que se persiguen con este teatro, educativos y moralizantes, las obras griegas y romanas se verán modificadas, ignorando en cierto modo los principios religiosos clásicos, que se verán sustituidos por los propios cristianos moralizantes, más cercanos al espectador español<sup>505</sup>. Pero, a pesar de todo, es necesario precisar que el teatro de colegio jesuita muestra una actitud integradora, ya que a la herencia del teatro medieval en su dimensión más catequista y moralizante añade la orientación clásica y académica del teatro universitario renacentista, teniendo presente la tendencia lúdica que desde la *commedia dell'arte* irrumpe en los ámbitos más

---

<sup>503</sup> Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, "El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI" en *Historia del teatro español...*, ed. cit. p.599.

<sup>504</sup> Para obtener más información, además de los ya citados, consultar: Justo GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España*, Talleres tipográficos de don Rafael Gómez Méndez, Toledo, 1945; Cayo GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro jesuítico en la Edad de oro (Tipología de un subgénero dramático)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo (Tesis Doctorales), Oviedo, 1992 y del mismo autor, *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997; Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los jesuitas y el Teatro en el siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1996; remito a las citadas obras para ampliar más la bibliografía sobre este tema.

<sup>505</sup> Alfredo HERMENEGILDO, "La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva" ed. cit. pp. 476-477.

populares con el fin de agradar y divertir al espectador<sup>506</sup>. Este tipo de teatro, aunque sigue las directrices espirituales oficiales, adopta las formas utilizadas en el entorno seglar, sin olvidar la especial atención que se le hace a la música y la danza.

Desde mediados del siglo XVI y sobre todo durante el siglo XVII cobra una gran importancia dentro de este tipo de teatro la escenografía o, como se llamaba en la época, el decorado de escena, del mismo modo que sucede en el teatro cortesano, inmersos ambos en la estética barroca y en el papel social y político que tenían los espectáculos en este siglo. El deseo de espectacularidad y ostentación hará que incluso, en ocasiones, se recurra a los mejores decoradores de la época, como por ejemplo del italiano Cosme Lotti, escenógrafo real (según la terminología actual). Durante el siglo XVII la técnica escenográfica sufrirá una verdadera evolución, desde “la sola magnificencia de los trajes en las primeras representaciones, y las máquinas de las últimas, en que las divinidades aparecían entre nubes, los héroes vencedores sobre carros triunfales...”<sup>507</sup>. El inicio de esta preocupación por el decorado está, quizás, en el hecho de que la lengua de las primeras obras fuera el latín, por lo cual, al no ser fácilmente entendidas por todo el mundo, se recurrirá con especial atención a los aspectos visuales y acústicos, con el fin de conseguir una mayor eficacia en la comunicación con los espectadores, sobre todo en las grandes representaciones<sup>508</sup>. Pero, con el tiempo, los motivos pasaron a ser, por un lado, estéticos, es decir, el deseo de adaptarse al gusto del público, el cual, a pesar de no presenciar en los

---

<sup>506</sup> J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los Jesuitas y el teatro...*, ed. cit. p. 31.

<sup>507</sup> C. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los Jesuitas...*, ed. cit. p. 269.

<sup>508</sup> *Ídem*, pp. 269-270.

corrales este tipo de escenografía tan compleja, sí gustaba de ella; y, por otro lado, razones políticas de las cuales se ha hablado en otro lugar (demostración de poder, ostentación, etc.). No debemos olvidar que las representaciones universitarias y jesuíticas no eran solamente contempladas por un público perteneciente al ámbito estudiantil, sino que asistían personalidades civiles y eclesiásticas, incluso la familia real y parte de la nobleza más destacada, convirtiéndose de esta forma en acontecimientos que trascendían los límites de la Universidad o el Colegio. Como apunta la profesora Ruiz Mayordomo, para tener una idea de la importancia que se daba desde la corte a éstas representaciones, basta observar que para las fiestas conmemorativas del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús, la música estuvo a cargo de la Capilla del Real Convento de la Encarnación, para la comedia *Las glorias del mejor siglo*, del padre Valentín de Céspedes, la escenografía fue encargada a Cosme Lotti, escenógrafo real, según nuestra terminología, llegando incluso a escribir Calderón alguna comedia para ser representada en dicho Colegio<sup>509</sup>.

En lo que se refiere a la música y a la danza, ambas eran utilizadas en las obras de la antigüedad clásicas, por lo cual en el teatro universitario y jesuítico se conforman como elementos integrantes del espectáculo teatral. Muchas de las obras contienen una proporción tal de canto, música y danza, que vienen a ser auténticas zarzuelas, y con el tiempo pierden el sentido religioso impuesto por los jesuitas, ante lo cual surgen prohibiciones y

---

<sup>509</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. pp. 300-301.

censuras<sup>510</sup>. El investigador González Gutiérrez hace referencia a la importancia dada por estos a la música y a la danza, de manera que en este ámbito tendrá lugar el nacimiento de un nuevo subgénero dramático desarrollado sobre todo en Francia: el ballet. Según González, el ballet es el fruto del intento de rescatar o hacer renacer el teatro antiguo, en el cual se fusionaban la danza, la música, la poesía y la pintura. Son recursos que no tienen un modelo o esquema rígido en su aparición en las obras, sino que aparecen según las necesidades de la acción dramática en la cual se ven inmersos: para resaltar o sintetizar una idea. El baile y la danza se utilizaban como medio de apoyo al ritmo, pero también como un elemento más del arte coreográfico. Los autores tratan de incorporar la música y la danza a la estructura misma de la obra, dejando de ser meros entretenimientos en los entreactos de la representación<sup>511</sup>. Menéndez Peláez también apunta la importancia de la música, el canto y la danza en este teatro, llegando a tal esplendor, que sentará las bases del ballet y la ópera en países de Europa, como Francia, Alemania, Italia y Austria, en los que el teatro jesuítico tuvo un papel de relevancia<sup>512</sup>, siendo en España la zarzuela la modalidad de teatro musical que tuvo más arraigo. La importancia dada a la danza está en la línea apuntada anteriormente de la utilización de la escenografía, es decir, en el carácter espectacular de las representaciones teatrales, convirtiéndose en medio y fin a la vez. Tanto en el teatro de corte como de colegio y universitario la preocupación por elementos espectaculares así como por las mejoras escenográficas, de vestuario, musicales y dancísticas son evidentes

---

<sup>510</sup> C. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997, pp. 257-258.

<sup>511</sup> *Ídem*, pp.257-262.

<sup>512</sup> J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los Jesuitas y el teatro...*, ed. cit. p. 82.

y esenciales para el progreso de los mismos. En el caso de la danza, si, por una parte, en el ámbito universitario se enseñan las danzas de la época formando tanto a dramaturgos como a espectadores en su conocimiento como una materia más, por otra parte, con el desarrollo del teatro, la danza, no sólo como enseñanza sino también como espectáculo, contribuirá al éxito de la representación teatral y, a la vez, se beneficiará de tal éxito, viendo aumentada su función, junto con la música y el canto, hasta el punto de ser protagonistas en el teatro musical que poco a poco se va desarrollando durante el siglo XVII y plenamente en el siglo XVIII.

Las frecuentes representaciones, así como el uso y el valor dados a la danza en el teatro universitario y jesuítico en el siglo XVI y durante el siglo XVII aseguran su conocimiento y su desarrollo posterior desde dos perspectivas distintas: por un lado, no hay que olvidar que gran parte de los futuros dramaturgos se formaron y prepararon en estos ámbitos educativos, donde mantuvieron contacto por primera vez con el teatro. Con el tiempo será algo habitual, llegando incluso a participar como actores en algunas obras, sentándose las bases necesarias para que el teatro y con él la danza vivan en el siglo XVII un momento de máximo esplendor. Grandes dramaturgos del teatro español se formaron con los jesuitas: Cervantes, que fue uno de los que utilizó más la danza en sus obras, también Lope de Vega, Calderón y Quevedo, que estudiaron en el Colegio Imperial de Madrid, como Francisco de Navarrete, el cual escribió el entremés *La escuela de danzar* (1640)<sup>513</sup>. Por otro lado, en la Universidad y en los colegios jesuíticos se preparó parte de los futuros espectadores, creando a través de su educación

---

<sup>513</sup> RUIZ MAYORDOMO, "Espectáculos de baile...", ed. cit. p. 300.

una afición por la cual podrán apreciar, gustar y decidir el futuro éxito o fracaso de las distintas representaciones en el caso del teatro comercial, hecho decisivo en el desarrollo posterior de éste. Con ello los dramaturgos, a su vez, encontraban un terreno muy preparado<sup>514</sup>. Además, al ser la danza una habilidad practicada entre otras, como la música, la esgrima, etc., los nobles se preparaban técnicamente y de una manera práctica, al actuar en las representaciones, entrenándose para la exhibición pública de su destreza coreográfica<sup>515</sup>. Las danzas desarrolladas eran numerosas y variadas, “desde las de hachas hasta danzas representando diversas naciones o danzas con argumento, como es el caso del Colegio Real de los jesuitas de Salamanca, donde, en 1620, “el 3 de mayo, después del rezo solemne de vísperas, se celebró allí una danza o sarao tocante a la historia de dos santos (San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier) ejecutando los danzantes cuanto los músicos interpretaban”<sup>516</sup>.

### **6.2.2.3. El teatro profesional.**

El análisis del teatro en el siglo XVII y la función de la danza lo he llevado a cabo desde la coordenada espacial porque ésta será un factor determinante en el desarrollo y profesionalización del teatro y la danza. Como afirma Díez Borque<sup>517</sup>, el estudio de las representaciones en este siglo

---

<sup>514</sup> GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los Jesuitas...*, ed. cit. pp. 288-289.

<sup>515</sup> RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 300.

<sup>516</sup> Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, “Teatro y espacio sacro en el barroco”, en *Espacios Teatrales del Barroco Español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Díez Borque, Editio Reichenberger, Kassel, 1991, p. 116, recogido en RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p. 301.

<sup>517</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España...*, ed. cit. p. 3.

ha de hacerse desde un punto de vista social y cultural, y por lo tanto el lugar donde tienen lugar éstas es un tema prioritario, así como su estructura económica y administrativa, pues como resultado de la influencia de todos estos elementos, que, no tienen nada que ver con las representaciones teatrales, éstas se convertirán en espectáculos masivos, y, en consecuencia, en hechos culturales masivos.

Entre los factores que contribuyen al nacimiento de un teatro profesional, uno de ellos, como se ha dicho, depende directamente de la evolución de los espacios escénicos. La situación a partir de la segunda mitad del siglo XVI, como señala John Allen, incluía: “1) las representaciones callejeras de autores como Lope de Rueda; 2) las representaciones en carros al aire libre asociadas con las procesiones del Corpus y otros espectáculos públicos que se representaban en plazas y calles; 3) las representaciones en España de la *commedia dell’arte* italiana”<sup>518</sup>. De las tres manifestaciones teatrales, las representaciones en carros sentaron las bases para el desarrollo del escenario en los corrales, al disponer de tres componentes: “un carro o tablado central para la representación y otro carro a cada lado que servía para vestuario, entradas y salidas al tablado central, decorado y maquinaria”<sup>519</sup>.

La aparición de un lugar fijo destinado exclusivamente a las representaciones y el éxito que experimenta el teatro en el siglo XVII son dos realidades íntimamente unidas, ya que, si bien tal éxito propicia el hecho de que se recurra a los corrales, a su vez, estos multiplican el poder de

---

<sup>518</sup> John J. ALLEN, “Los espacios teatrales” en *Historia del teatro español I. De la Edad media a los siglos de Oro*, ed. cit. p. 630.

<sup>519</sup> ALLEN, “Los espacios teatrales” en *Historia del teatro español...*, ed. cit. p. 632.

comunicación del espectáculo teatral, haciéndolo accesible a un mayor número de espectadores, respecto a épocas anteriores, lo cual posibilita que aumente su éxito<sup>520</sup>. El espectador, a su vez, ve disminuida su función participativa, para especializarse, más o menos, según sus circunstancias, en la función que le es propia como espectador, la de observar, oír y determinar el mayor o menor éxito del espectáculo. La utilización de los corrales supone un cambio decisivo en el desarrollo del espectáculo teatral, pues hace posible la aparición de un teatro comercial, con una organización económica y administrativa y una reglamentación para su adecuada realización, tras lo cual se producirán diversas disputas por el control de esta nueva empresa de ocio.

Este nuevo teatro comercial deja de ser un hecho esporádico para convertirse en mercancía vendible, sometida, por lo tanto, a las leyes de producción y de la oferta y la demanda, y, en consecuencia, sufrirá “una fijación y una institucionalización de responsabilidades frente a la no-profesionalidad del teatro anterior, ligado a la protección nobiliaria o eclesiástica y con un marcado carácter de acontecimiento extraordinario y no cotidiano”<sup>521</sup>. Como resultado de todo esto, las obras representadas y los autores que las realizan se verán influidos, de forma que poco a poco tienden a acomodarse a las exigencias de un público cada vez más exigente y de un lugar fijo para representar que les hace posible captar y canalizar “el gusto moderno para la diversión y el entretenimiento frente a anquilosados

---

<sup>520</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro*, Laberinto, Madrid, 2002, p. 63.

<sup>521</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España...*, ed. cit. p. 3.



prejuicios culturalistas de raigambre clásica<sup>522</sup>. En lo que se refiere a la periodicidad del espectáculo teatral, como se ha apuntado, también sufrirá modificaciones, ya que, si anteriormente el carácter circunstancial del espectáculo era la nota característica, con el teatro comercial, dada la estabilidad física del lugar para realizarlo, las representaciones se hacen más cotidianas y habituales, mejorándose, a su vez, los elementos que las integran, tanto en lo referente a escenario, vestuarios, etc., como en la parte destinada a los espectadores, es decir, distintas localidades, etc. No me detendré en la descripción física y en la estructura social de los primeros corrales fijos que se construyen en Madrid, el Corral de la Cruz (1574) y el Corral del Príncipe (1582), ya que existe una numerosa bibliografía al respecto, a la cual remito<sup>523</sup>.

En un principio los corrales no surgieron como negocio en sí mismo, aunque con el tiempo desemboquen en esto, sino como un medio de conseguir ingresos para el mantenimiento de los hospitales, del cual se encargaban la Cofradías de la Pasión y de la Soledad, por lo que se ganarán muchas de las polémicas que surgen en torno a la licitud del teatro<sup>524</sup>. Pero como los ingresos de las representaciones resultaban escasos, el Rey obliga al Ayuntamiento de Madrid a ayudar con una subvención, con lo que el interés económico de éste último por los corrales aumenta, hasta el punto que en 1638 será el propio Ayuntamiento el encargado directo de la administración de los corrales en lugar de las cofradías, pasándoles una cantidad fija a éstas. De esta forma, el nacimiento y consolidación de teatros

---

<sup>522</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 64.

<sup>523</sup> Entre los autores que tratan este tema están: J. M<sup>a</sup> Díez Borque, John Allen, J. M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, J. E. Varey, N. D. Shergold, O. Arróniz, etc.

<sup>524</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 22.

fijos para la representación surge justificada por fines benéficos, ya que, de otra manera, no podría haber sido, dada la moral de la época, llegándose a la mercantilización, como apunta Díez Borque, como una consecuencia más que como fin en sí misma<sup>525</sup>.

Ante este nuevo panorama, es necesario tener en cuenta que la construcción de corrales no se da en todas los lugares, ya que existen numerosas ciudades, así como pueblos, aldeas, etc., que no cuentan con ellos, pero que no dejan de representar. Además de los corrales, las representaciones siguen desarrollándose, como se ha dicho, en una pluralidad de espacios escénicos, exteriores (calle, plaza, jardín...) e interiores (palacio, casa, iglesia, universidad, conventos...), conviviendo con los propiamente profesionales (corrales, coliseos...)<sup>526</sup>, con lo cual la oferta teatral aumenta y se diversifica todavía más. Esta pluralidad de espacios escénicos y su consecuente aumento de oferta teatral influye decisivamente en el teatro profesional, que sufre un claro desarrollo impulsado por las mejoras que experimentan las representaciones en general y la exigencia de un público cada vez más preparado y conocedor, por otra parte, de su poder en el éxito o el fracaso de una espectáculo teatral.

Con la profesionalización del espectáculo teatral, su función se amplía, teniendo, por un lado, la finalidad pública de la diversión y, por otro, la de lograr a través de la vista y la contemplación intelectual atraer la atención del espectador, despertando su admiración, consiguiendo conmover el ánimo de

---

<sup>525</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 13.

<sup>526</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 16.

un público que se caracteriza por su variedad<sup>527</sup>. Se trata de hacer un espectáculo suficientemente atrayente, capaz de atraer y atrapar al mayor número de espectadores.

En los diferentes espacios escénicos se representaban toda clase de géneros: comedias (burlescas, de santos, mitológicas), tragedias, entremeses, autos sacramentales, festejos alegóricos, jácaras, bailes, mojigangas y una multiplicidad de piezas breve híbridas, que surgen a partir de otras piezas breves anteriores. De esta forma, el teatro barroco se caracteriza, tanto con relación al público, como al lugar de representación y a las piezas representadas, por ser un teatro “múltiple y variado, elitista y popular, culto y pedestre, religioso y secular”<sup>528</sup>, pero será sobre todo en el profesional donde se dé a un mismo tiempo tal diversidad de público y de obras representadas.

La periodicidad del teatro en los corrales es un factor digno de consideración, ya que, si, por un lado, el hecho de que aumenten los días de representación viene dado por el auge que experimentan éstas, por otro lado, el incremento en el número de representaciones semanales provoca una mayor renovación de cartelera, repercutiendo a su vez en el aumento de obras demandadas y, por lo tanto, en el auge y consecuentemente su desarrollo de las representaciones teatrales y las piezas bailadas.

El público se caracteriza por la diversidad, y será en el corral donde más se evidencie. Si bien en otros espectáculos públicos, en espacios abiertos, también lo es, como en la representación de los autos

---

<sup>527</sup> RUANO DE LA HAZA, ob cit. p. 42.

<sup>528</sup> *Ibidem*.

sacramentales por ejemplo, o en determinadas ocasiones en las cuales el Coliseo del Buen Retiro abre sus puertas al público en general a cambio del correspondiente pago de su localidad, nunca llegará a la habitualidad del teatro profesionalidad de los corrales, de ahí la importancia de este público frente al resto. En concreto, el gusto popular se convierte en un elemento de peso a la hora de representar, por lo que se deberá tener en cuenta la recepción de las obras, en muchas ocasiones más determinante que las normas de la poética del momento<sup>529</sup>. Como opina Alfredo Hermenegildo, cuyas palabras recojo textualmente, porque me parecen muy esclarecedoras en relación a este tema,

...es preciso establecer diferencias claras entre los públicos a que van destinadas las representaciones en toda su variedad. Por un lado, había un público selecto, cerrado, cautivo (el cortesano, el colegial, el universitario, etc.), el cual estaba condicionado por el marco que condicionaba su inserción social, cuyo papel, dentro del sistema comunicativo que rige la fiesta teatral, estaba relativamente ritualizado y que considerado dentro de una colectividad, no se le permitía ninguna desviación ideológica, llegándole el mensaje marcado con una finalidad predeterminada; por otro lado, había un público abierto, receptor de una comunicación que no está predeterminada más que por su condición de imprescindible, que surge con el teatro profesional. Al público cautivo no hay que conquistar, ni convencer, porque no muestra resistencia alguna, mientras que al público abierto hay que atraerlo incluso antes de que empiece la representación, temible y temido, adversario con el que el escritor, el actor, la compañía teatral, deben establecer una lucha dialéctica<sup>530</sup>.

Por todo esto, la recepción y la producción son dos factores determinantes en el creciente esplendor del teatro y la danza, desde un punto de vista

<sup>529</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 189.

<sup>530</sup> Alfredo HERMENEGILDO, "La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva", ed. cit. p.476.

profesional, en este siglo.

En cuanto a la función y desarrollo de los elementos que integran el teatro profesional, en algunos de ellos existen claras diferencias respecto al teatro cortesano, por ejemplo. La riqueza escenográfica que se da en este siglo en el teatro de la corte es evidente frente a la sencillez que continúa dándose en el de los corrales. No me detendré en este punto, dados los numerosos estudios existentes al respecto; tan sólo referiré la puntualización que hace Arróniz al referirse a la diferencia entre la escenografía llevada acabo en los corrales y en palacio, por ejemplo, en el Coliseo del Buen Retiro: el uso del decorado en perspectiva utilizando “bastidores escalonados sobre el escenario” y “una iluminación específicamente teatral”, haciéndose más que evidente que el “divorcio entre el teatro popular, obstinadamente conservador, y el teatro cortesano aumenta y se hace casi definitivo”<sup>531</sup>. Aunque también es cierto que con Calderón no sólo las representaciones palaciegas se fueron complicando, ya que en los corrales irá introduciendo efectos visuales, resaltando los contrastes, al incorporar un desarrollo de la perspectiva propio de la estética barroca, aunque, sin llegar nunca al despliegue escenográfico del teatro realizado por él mismo en palacio.

Sin profundizar más en los avances escenográficos que se dan en los diferentes ámbitos teatrales, solamente constatar el contraste que supone la pobreza de medios en el corral con su gran apogeo a pesar de todo. Pero, como acertadamente afirma Díez Borque, esta aparente contradicción hay que analizarla desde el punto de vista de “una sociología del ver y del oír”,

---

<sup>531</sup> O. ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 212-213.

desde “una estética de la percepción en el siglo XVII, que no tenemos y que sería fundamental para interpretar la comunicación escena-espectador y, claro, para la inclusión del teatro en el ámbito más amplio de la cultura estética, que lo relacionaría con pintura, arquitectura y con la iconografía de la fiesta pública (catafalcos, arcos triunfales, procesiones, etc.)”...”Entender nuestro teatro clásico exige un esfuerzo para captar los parámetros de la percepción polifónica que toda representación implica. Todo lo demás es parcialismo empobrecedor”<sup>532</sup>. Creo que esta visión global del teatro como acontecimiento cultural es la clave para entender, por un lado, el creciente éxito del mismo y, por otro, objeto de este estudio, el auge de una danza profesional que se conformará como la base de lo que será más adelante la danza académica española.

Si, como se ha dicho, las mejoras escenográficas no son relevantes en el éxito del teatro profesional, las representaciones cuentan con otros ingredientes que las convierten en el centro de la vida social y cultural del siglo XVII. Además de la obra teatral de larga duración, se representaba una serie de piezas breves, pero no por ello de menor importancia en la consecución del beneplácito de un público, a veces, agresivamente exigente. Tanto en la comedia como en las piezas breves, la música y la danza juegan un papel fundamental. Más adelante me ocuparé de las piezas breves, centrándome a continuación en el papel que juega la danza en la comedia.

---

<sup>532</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 88.

### 6.2.3. LOS GÉNEROS BREVES.

Como ya se ha dicho, una de las características de la estética barroca que se plasma con toda claridad en la fiesta teatral es, según Orozco, el sentido desbordante y envolvente que el espectáculo trata de transmitir<sup>533</sup>. De tal forma, para reforzar los puntos de enlace y crear una cierta confusión entre la representación dramática de la escena y la realidad del ámbito espacial de los espectadores, se intercalaban elementos dramáticos-festivos como loas, bailes, jácaras, mojigangas, entremeses, etc. Además, continúa el investigador, con ellos se mantenía al público sin integrarse al plano real, absolutamente atrapado en esos diferentes planos de ilusión. En el mismo sentido, Díez Borque trata la representación teatral como un espectáculo totalizador compuesto de diferentes perspectivas que confluyen, desde “los planos más próximos a la realidad cotidiana que consagran como espectáculo prácticas repetidas de la vida cotidiana (baile y canto), a las formas más prendidamente reales, alejadas de toda ilusión, como el entremés, la jácara, la mojiganga, sin olvidar la loa”<sup>534</sup>. Algunos críticos han querido ver, además, otra función en estas piezas breves, la de romper, e incluso rechazar o denunciar la propia ilusión cómica que genera la comedia<sup>535</sup>. Pero, según Díez Borque, aunque tiene lugar esta ruptura, al mismo tiempo se introduce otro tipo de ilusión, de estilización de la realidad, ya que “incorpora lo cómico y lo grotesco como fuente de diversión e inscriben, dentro de la “teatralización” de vida y teatro en el XVII, el baile y la danza que, a veces, terminan en una mezcla de cómicos y público que bailan

---

<sup>533</sup> E. OROZCO, *Teatro y teatralidad del Barroco*, ed. cit, pp. 39-40.

<sup>534</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit, p. 269.

<sup>535</sup> De esta opinión es CH. V. AUBRUN, cuyas afirmaciones aparecen en su obra *Comedia española*, Taurus, Madrid, 1968, p. 21.

juntos la zarabanda, potenciando, en un aspecto, el teatro dentro del teatro”<sup>536</sup>. Con el tiempo, el *horror vacui* tan presente en el espíritu barroco, el gusto del público y del propio escritor dieron lugar a la acumulación de estos elementos intercalados, logrando dar a la función teatral un rico recargamiento “visual, dinámico y sonoro de sentido emotivo sensorial, característicamente barroco”, dando como resultado un laberinto de planos que daban al drama más fluidez<sup>537</sup>.

Javier Huerta Calvo trata este tema en el mismo sentido que Orozco, confirmando que los mismos autores consideraban necesarias estas piezas breves para evitar los peligrosos vacíos, como el mismo Lope de Vega lo había dejado claro en su *Arte Nuevo*:

Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga (vv240-243)<sup>538</sup>.

Para llenar esos vacíos los autores recurrieron a un género ya existente, que desde la primera mitad del siglo XVI había desempeñado distintas funciones, “integrado o añadido a comedias, dramas y autos, en forma de episodios o pasos. Tal género fue el entremés, cuya etimología popular lo interpretaba como pieza intermedia, entre medias de una mayor”<sup>539</sup>.

A todo esto se suma, como opina Huerta Calvo, el hecho de que en la

---

<sup>536</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 270.

<sup>537</sup> OROZCO, ob.cit. p. 63.

<sup>538</sup> J. MANUEL ROZAS, *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

<sup>539</sup> J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 15.



historia del teatro no sólo ha de considerarse la tradición textual sino “el estrato antropológico que sustenta a esta, y que viene constituido, en efecto, por festejos y rituales diversos: en lo que se refiere a la Antigüedad, los agrupados en torno al dios Dionisos fueron de una gran riqueza y trascendencia para la cultura posterior. Así pues, en esta etapa fundacional del teatro moderno, fiesta y teatro fueron indisolublemente unidos, como una consecuencia inevitable el segundo de la primera. El teatro se nutrió y enriqueció con las imágenes y los temas de la fiesta; introdujo su tinglado en la fiesta misma y supo llevar a los tablados la incomparable riqueza de ese mundo festivo”<sup>540</sup>. En otro de sus trabajos Huerta Calvo trata acerca de las raíces carnavalescas de las piezas breves, apareciendo éstas de una manera explícita, mediante la descripción de las costumbres propias de Carnestolendas, o implícitamente, por medio de burlas, insultos, agresiones, etc., en definitiva toda una serie de elementos que conforman el mundo de la cultura popular, así como su lenguaje y sus imágenes. Añade el investigador que a estos elementos se suma otro fundamental, el erotismo, y, aunque en menor proporción “el de la escatología, tratado desde la risa y la irrespetuosidad”<sup>541</sup>. Díez Borque difiere un poco, pues opina, que, si bien, la comicidad y la burla son la base de sustentación de estas piezas, sin embargo se encuentran totalmente limitadas por la brevedad, “que genera una determinada dramaturgia, con una poética precisa que afecta a la tipología de personajes, a los recursos, lingüísticos, a la puesta en escena,

---

<sup>540</sup> J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 16.

<sup>541</sup> Javier HUERTA CALVO, “Los géneros menores en el teatro del siglo XVII” en *Historia del teatro en España I. Edad Media, siglo XVI, Siglo XVII*, dir. J. M<sup>º</sup> Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, p. 616.

etc., de ahí esa fuerte sensación de normativa cristalizada<sup>542</sup>, por lo cual, aunque existen unos nexos carnavalescos, no son tan intensos y exclusivos, ya que intervienen otros factores.

La representación tenía un orden fijo que el público conocía y exigía, en ocasiones determinadas en las que éste no se daba con rigor<sup>543</sup>. La comedia estaba dividida en tres actos, entre los cuales se intercalaban las piezas breves. En realidad, tal división no era requerida por la existencia de cambios escénicos, más bien parece que se daba para introducir las diferentes piezas breves. El comienzo de la representación se hacía “con algún ruido estridente (no había telón de boca) para llamar la atención del público hacia las tablas, y, a continuación música de guitarra, vihuela, trompeta y chirimías, y, frecuentemente, cánticos”<sup>544</sup>. Tras esto, tenía lugar la loa, entre la jornada primera y segunda se intercalaba un entremés, entre la segunda y la tercera un baile o una jácara, y se terminaba con una mojiganga o un fin de fiesta<sup>545</sup>. Aunque ésta era la estructura habitual, en ocasiones se veía alterada, bien, por la acumulación de elementos, por ejemplo, realizarse un baile tras la loa<sup>546</sup>, quizás por el propio carácter de los distintos géneros que no era tan preciso y definido, de forma que se podían dar una amplia gama de piezas breves, como loa entremesada, entremés cantado, baile cantado, baile entremesado, jácara entremesada, mojiganga dramática, a las que con el tiempo se van añadiendo otras como sainete, intermedio, entreacto, bailete, villancico teatral, con lo cual se confirma aún más el

---

<sup>542</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 136.

<sup>543</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 271.

<sup>544</sup> *Ídem*, p. 270.

<sup>545</sup> *Ídem*, p. 271; J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 15.

<sup>546</sup> Tirso de MOLINA, *Los Cigarrales de Toledo*, en *Obras*, Madrid, BAE, 1970, tomado de DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 272.

parentesco que comparten todas ellas<sup>547</sup>. Además, según Hannah E. Bergman, tal variedad de teatro breve pone de manifiesto la importancia que tendría en aquel momento, ya que disponiendo sólo de un término para la obra larga, comedia, para las breves disponían de tantos<sup>548</sup>. Todo esto nos prueba que los géneros, aunque breves, no fueron menores, en lo que a importancia dada por el público se refiere, pues éste lo demanda, a veces con violencia, como si de un derecho se tratara, por encima de la comedia; pero además nos sitúa ante unos géneros cuyas fronteras no estaban claramente definidas, de manera que se cruzan y mezclan dando lugar a otros, constituyendo un complemento inseparable de la comedia, sin el cual ésta no tendría sentido en el siglo XVII<sup>549</sup>.

### **6.2.3.1. Loa.**

El precedente de la loa hay que situarlo en los preludios o prólogos que, recitados por un pastor, se realizaban antes de las comedias en el siglo XVI, cuya función era la de resumir el argumento que la obra iba a desarrollar a continuación, con el fin de facilitar su comprensión, introduciendo en estos preludios alguna broma para lograr el ánimo favorable del público a través de la risa. En esta época, las loas dependían totalmente de la comedia y

---

<sup>547</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 272; HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 49.

<sup>548</sup> Hannah E. BERGMAN ED., *Ramillete de entremeses y bailes*, Castalia, Madrid, 1970, p.11.

<sup>549</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 272.

generalmente eran escritas por el mismo autor que ésta última<sup>550</sup>.

En el siglo XVII la loa sufre unos decisivos cambios como consecuencia, quizás, de los que asimismo experimentan la propia comedia y las representaciones en general. Cuando las representaciones dejan atrás su carácter eventual y se convierten en un producto comercial de consumo habitual, el viejo prólogo debe adaptarse a las nuevas exigencias. La loa pasó, de ser un monólogo recitado por un actor o actriz, a tener forma de diálogo polimétrico, contagiada tal vez por el entremés, dando lugar a la loa entremesada<sup>551</sup>, intercalando, a su vez, canciones, bailes, etc.<sup>552</sup> Su cometido no era ya el mero avance argumental, sino captar la atención del público, conseguir su silencio y su benevolencia, para lo cual no se escatimará en medios, pues de esto dependerá en gran medida el éxito o el fracaso del espectáculo. De esta manera, la loa no dependía de la comedia sino del espectáculo teatral en su conjunto, por lo cual no era necesario que fuera escrita por el mismo autor de la comedia, sino que son otros los que se van especializando en este cometido<sup>553</sup>, pasando, de ser en principio anónima, a llevar el nombre de los autores, dado el progresivo aumento de valor y especificidad como género que alcanza (Quiñones de Benavente, Calderón, Lope, Diamante, Marchante...)<sup>554</sup>. Tanto será así que, algunos autores se especializarán en loas, escribiéndolas, como es el caso de

---

<sup>550</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 273; HUERTA CALVO, *El teatro breve en la edad de Oro*, ed. cit. p. 50; el interesado puede consultar la siguiente bibliografía: Jean Louis FLECNIAKOSKA, *La loa*, SGEL, Madrid, 1975; ZUGASTI, Miguel, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca" en *En torno al teatro del siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-XIII celebradas en Almería*, Heraclia Castellón, ed. Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Diputación Provincial, Almería, 1995, pp.167-179.

<sup>551</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la edad de Oro*, ed. cit. p. 50.

<sup>552</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 275.

<sup>553</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la edad de Oro*, ed. cit. p. 51; DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 274.

<sup>554</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 275.

Agustín de Rojas Villandrando, e integrándolas en su obra *El viaje entretenido* (1603), la cual tiene como finalidad principal publicar sus 40 loas<sup>555</sup>.

La loa “adquiere un papel relevante en la organización del espectáculo, para que éste pudiera comenzar en las condiciones más favorables y se pudiera dar la necesaria simpatía entre la compañía de actores y el público”<sup>556</sup>.

La variedad de los asuntos que pueden tratar las loas depende de la ocasión para la que se hacen y del público al que van dirigidas. Huerta Calvo nos ofrece la clasificación hecha por Cotarelo<sup>557</sup>: loas sacramentales; loas a Jesucristo, la Virgen y los Santos; Loas cortesanas; loas para casas particulares; loas de representación de compañías.

En las loas sacramentales tienen lugar una gran variedad de temas y de personajes con la presencia constante del elemento cómico, evolucionando a partir de mitad de siglo hacia un aspecto más didáctico, para lo cual no se dudará en utilizar los medios necesarios con el fin de lograr este objetivo<sup>558</sup>.

En las loas cortesanas, quizás por la importancia que alcanzan las representaciones palaciegas, se despliega una riqueza de medios mayor en el desarrollo de su función de elogio y exaltación de la realeza a las que van

---

<sup>555</sup> Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Castalia, Madrid, 1995.

<sup>556</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 52.

<sup>557</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. en HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de oro*, ed. cit. pp. 53-57.

<sup>558</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 54.

dirigidas. En la composición de éstas, destacarán dramaturgos como Calderón de la Barca, Moreto, Antonio Solís, etc.

En ocasiones se aprovecha la loa para hablar del teatro dentro del teatro, es decir, para hacer metateatro, algo tan del gusto barroco y, al mismo tiempo, moderno, por ejemplo, en la *Loa para la comedia de las Amazonas* (1655), de Antonio Solís, los personajes son los propios géneros teatrales que hablan sobre la presencia de ellos mismos en las representaciones cortesanas y sus funciones, entablando discusiones a causa de la diferencia de opiniones<sup>559</sup>. En la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, de Quiñones de Benavente, se van presentando todos los miembros de la compañía y van saludando a todo el público mostrando su diversidad<sup>560</sup>. En otras se hablan de los diferentes asientos que existen en los corrales de comedias, o de la colocación de carteles anunciadores del espectáculo que ya se está viendo, etc.

La realidad de la loa coincide con el espectáculo al que precede en su variedad, además, como señalan los críticos, de caracterizarse por su falta de coherencia en su estructura interna, la cual se justifica por su funcionalidad, que depende directamente del público y la circunstancia teatral de cada momento, sin por ello subestimar su importancia dentro del conjunto de la representación, ya que de su correcta construcción dependerá la predisposición favorable del público y el correcto ensamblaje de las piezas

---

<sup>559</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 56.

<sup>560</sup> *Ídem*, p. 57.

que la siguen, y en consecuencia del éxito del espectáculo teatral<sup>561</sup>.

### **6.2.3.2. Entremés.**

Desde los siglos XVI y XVII algunos preceptistas situaron el origen del entremés en el drama satírico de los rituales dionisiacos celebrados en Grecia –Brocense, Pinciano, Cascales-, el cual, dentro de las tetralogías trágicas, venía a cumplir la función “distensiva respecto de las pasiones producidas por la tragedia”<sup>562</sup>. De hecho, muchos moralistas del siglo XVII censuraron la semejanza de los entremeses, los bailes, etc., con el drama satírico griego, en referencia a su carácter obsceno -Luís Alfonso de Carballo en su *Cisne de Apolo* (1599), Bances Candamo en su *Teatro de los theatros de los pasados y presentes siglos (1689-1690)*<sup>563</sup>. En este siglo, una de las modalidades del entremés, el entremés burlesco, desarrollará argumentos en la línea de los del drama satírico griego como la burla de los mitos, de las leyendas, de los personajes relevantes de la historia, etc. En realidad, este sentido desmitificador del drama satírico griego inunda todas las formas del teatro breve, pues en todas ellas se da una ruptura de los valores y principios que aparecen en la comedia, es decir, una exaltación del motivo folclórico del

---

<sup>561</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 276; HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 59.

<sup>562</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 16. Sobre el entremés existe una extensa bibliografía que puede consulta el interesado en él, como por ejemplo: Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés, desde Lope de rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1971; M<sup>a</sup> José MARTÍNEZ LÓPEZ, *El Entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997; Evangelina RODRÍGUEZ y Antonio TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Tamesis Books Limited, London, 1983; Agustín de la GRANJA y M<sup>a</sup> Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Iberoamericana, Madrid, 1999.

<sup>563</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 16.

mundo al revés, cuyo asentamiento tendrá lugar con anterioridad en las fiestas del Carnaval<sup>564</sup>.

Durante la Edad Media se desarrollan unas piezas en la época de Carnaval cuyo sentido burlesco y comicidad se mantienen en la línea del drama satírico griego, como los autos, las églogas, las farsas, etc. Ya en el Renacimiento, bajo la influencia de la *commedia dell'arte* italiana, cuya técnica teatral será decisiva, se desarrollan los pasos, sobre todo con Lope de Rueda<sup>565</sup>. Estas piezas se caracterizan por ser escritos generalmente en prosa, desarrollando una comicidad burda y vulgar que dependía mayormente de deformaciones lingüísticas, cuyo asunto preferido era la burla de algún personaje hacia el personaje del bobo<sup>566</sup>. El elenco de personajes de los pasos se asemeja al de una pequeña comedia del arte a la española: el Bobo, el Vejete, el Médico, el Soldado...

El siglo XVII supone el momento de mayor auge del entremés, siendo la prosa desplazada por el verso, diversificando su forma al mezclarse con otros géneros, originando nuevos géneros como el entremés cantado, el baile entremesado, la loa entremesada, como ya se vio, etc.

Pero, a pesar de su estrecha relación con otros géneros, el entremés presenta un argumento más coherente que la jácara o la mojiganga, por ejemplo. Díez Borque señala su potencialidad teatral frente a la festiva, aunque reconoce la dificultad de deslindar lo teatral de lo festivo en los géneros menores, cuyos márgenes de indefinición son mayores. A pesar de

---

<sup>564</sup> *Ídem*, p. 17.

<sup>565</sup> *Ídem*, pp. 25-26..

<sup>566</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 139; *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 277.



esto, el crítico señala una serie de elementos del entremés que ponen de manifiesto su clara teatralidad como son: la extensa tipología que desarrolla el entremés según predomine la acción, el ambiente, los personajes, el lenguaje verbal o los elementos paraverbales (propuesta por Huerta Calvo<sup>567</sup>), matizada en distintos tipos de estructuras, de acción (burla), de situación (costumbrista), de desfile (figuras y figurones), de debate lingüístico burlesco (enfrentamiento de personajes), de lenguaje espectacular (escenografía, coreografía, música,...), etc.; el asentamiento de unas formas lingüísticas de la comicidad, donde lo dialectal, las rimas cómicas, los insultos, las jergas, etc., tienen un papel fundamental, constituyendo la poética de un género plenamente teatral. Además, no hay que olvidar que todos estos géneros breves, así como la comedia, son textos en escena, por lo cual es imprescindible tener en cuenta elementos escénicos (vestidos, maquillaje,...) y técnicas de actuación (gesto, movimiento, baile,...) como medios para hacer realmente posible la comicidad de unos textos<sup>568</sup>.

Como apunta Díez Borque en su afán por perfilar la función que cumplen las piezas del teatro breve, entre ellas el entremés, entre comedia y entremés se da “una oposición fundamental que salta a primera vista: temas nobles, personajes dignos y mundo idealizado de la comedia son en el entremés personajes plebeyos, situaciones cotidianas con el excesivo realismo que caracteriza a la caricatura, a la sátira y a la parodia grotesca”<sup>569</sup>. El entremés sirve de contrapunto a la comedia desplegando una serie de caracteres sociales que se repiten y corroboran tal complementariedad entre

---

<sup>567</sup> AAVV, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 42 y ss.

<sup>568</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 140.

<sup>569</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 277.

ambos géneros: hidalgo pobre y ridículo, casamentero, viejo cascado casado con una mujer moza, murmurador, valentones, afeminado...; los gorriones, el doctor, los sacristanes, los estudiantes, las beatas, las celestinas..., etc., personajes que aparecen “como protagonistas de las situaciones más ridículas y burdas que cabe pensar, teniendo como motivo central la burla y el engaño, elementos medulares del entremés”<sup>570</sup>. En el entremés no hay tensión ni enredo para sostener el paso del nudo al desenlace, como sí sucede en la comedia, teniendo un final cantado con guitarra de barbero. “En realidad, comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración, y tienen como justificación las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí”<sup>571</sup>.

### **6.2.3.3. Jácara.**

La jácara era otra de las composiciones breves que ocupaban un lugar en las representaciones teatrales. Eran protagonizadas por uno o varios cómicos representando las rivalidades y las fechorías entre los jaques. El nombre de jaque es tomado del lance del ajedrez del mismo nombre, utilizándose figuradamente para nombrar a personajes del hampa, gente de mala vida, acostumbrada a estar en constante actitud agresiva; de ahí que la palabra jácara se utilizara para designar al conjunto de estos rufianes y pícaros<sup>572</sup>. Su éxito se debe al interés de los espectadores por presenciar en

---

<sup>570</sup> *Ibidem.*

<sup>571</sup> *Ídem*, p. 278.

<sup>572</sup> Javier HUERTA CALVO, *Teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 66. Otras obras que se pueden consultar sobre la jácara: Mari Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, “Jácaras loas y bailes en los pliegos sueltos” en *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid,

escena los hurtos, las disputas, y demás hechos fuera de la ley de personajes marginados de la sociedad como ladrones, prostitutas, presidiarios, pícaros, etc.<sup>573</sup>

De la misma forma que ocurre con la loa y, como veremos después, con el baile, en su trayectoria literaria, la jácara vive dos etapas distintas, una, como pieza recitada por un actor o una actriz, con forma de romance; otra, como composición dialogada, que sería entonces jácara entremesada.

En su origen, la jácara no era un género dramático propiamente dicho sino una poesía cantada y bailada a veces, conocida por todo el mundo, que gozaba de gran arraigo popular. Por lo tanto, en esta pieza los elementos dramáticos (texto, enredo) tenían menos importancia en favor de los elementos corporales del actor, combinados con música, cuyo final se producía al margen de la verosimilitud y la mimesis.

Según Corarelo<sup>574</sup>, siguiendo la opinión de González de Salas, editor, Quevedo era el autor de este tipo de poesía, a partir de la mitad del siglo XVII, fundamentado en los Romances de germanía de Hidalgo, cuyo protagonista hampesco será Escarramán, que ya era un personaje popular desde años antes<sup>575</sup>. Al ser trasladada a escena “se convierte en ‘poesía de

---

1973, pp. 361-368; Evangelina RODRÍGUEZ y Antonio TORDERA, “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara” en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.), *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, Casa Velásquez, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 121-136; Agustín de la GRANJA y M<sup>a</sup> Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Iberoamericana, Madrid, 1999.

<sup>573</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 279.

<sup>574</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...*, ed. cit. p. CCXXL.

<sup>575</sup> Eva SÁNCHEZ FERNÁNDEZ-BERNAL, “Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII”, en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Vol. II*, Rodopi, Ámsterdam, 1989, pp. 589-590.

complemento' de los géneros esencialmente teatrales"<sup>576</sup>. Este hecho pone de relieve, además, su capacidad comunicadora, como se verá más adelante, en el desarrollo que tendrá en los escenarios. La presencia de la jácara en la representación teatral viene a redundar de nuevo en el concepto de la época de espectáculo total, donde se estructuran diferentes planos de significación, con el fin de complacer a un público que se caracteriza por su heterogeneidad<sup>577</sup>.

Si en un principio la jácara era totalmente independiente de la acción dramática, consistiendo en el canto, por parte de algún actor o actriz, de un romance, narrando las fechorías de algún criminal, de una forma progresiva adquiere su vinculación con la representación teatral. La música estaba siempre presente, y seguramente también el baile. La jácara gozaba de gran popularidad entre un público tan ávido de innovaciones. Se piensa que tal éxito se debió a Quevedo, pero lo cierto es, anteriormente, las jácaras estaban consolidadas. Al grito de ¡jácara!, antes de comenzar el baile, el público solicitaba la continuación de la fiesta teatral, lo que demuestra el gran favor que gozaba la jácara en esos momentos<sup>578</sup>.

Con el tiempo, la jácara vivirá otra etapa, al introducir las propias compañías variantes sobre el modelo originario, adquiriendo un desarrollo argumental considerable y adoptar características comunes a otras piezas del teatro menor, algunas de gran éxito, como las dialogadas entre los actores y los espectadores, en las que a veces los primeros se encuentran

---

<sup>576</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 280.

<sup>577</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 142.

<sup>578</sup> HUERTA CALVO, *Teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 67.

repartidos entre el público<sup>579</sup>. En otras ocasiones la acción se conseguía introduciendo a los rufianes como personajes y escenificando los episodios antes narrados<sup>580</sup>

A veces, se representan jácaras dentro de la comedia o del entremés, como por ejemplo en *El alcalde de Zalamea* (1636) de Lope de Vega<sup>581</sup> o el entremés de León Merchante, *El paseo al río de noche* (1722)<sup>582</sup>.

Según Rodríguez y Tordera, la jácara se caracteriza por su lenguaje rufianesco y de germanía pero lo que la define es “su configuración musical, un ritmo y timbre melódico”<sup>583</sup>, que la sitúan dentro de los amplios márgenes de canción y música<sup>584</sup>. Además, el elemento musical, con su capacidad de permeabilidad, propiciará la transformación genérica y su evolución, como sucede a otros géneros breves. La música y el baile hacían posible la renovación demandada constantemente por el público, y adaptable a la moda del momento. El hecho de que a los bailes se incorporaran temas permitía al maestro de danza crear danzas nuevas de una manera más fácil<sup>585</sup>.

La presencia de la jácara en las representaciones pone de manifiesto el “gusto” del público por la incorporación de elementos no teatrales, pertenecientes al patrimonio colectivo del pueblo, pero fundamentales para el éxito del conjunto del espectáculo. Además, como indica Díez Borque,

<sup>579</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 142.

<sup>580</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. Hannah E. BERGMAN, Castalia, Madrid, 1970, pp. 25-26.

<sup>581</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 61-62 (vv. 101-112) y 124-126 (vv. 1321-1326 y 1329-1338).

<sup>582</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la edad de Oro*, ed. cit. p. 68.

<sup>583</sup> E. RODRÍGUEZ Y A. TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Tamesis, Londres, 1983, pp. 68-73.

<sup>584</sup> DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta...*, ed. cit. p. 142.

<sup>585</sup> E. SÁNCHEZ-BERNAL, “Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII”, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam...*, ed. cit. p. 591.

supone “la oposición brutal a la idealización en la comedia, es el mundo del anti-héroe, degradado al máximo, que contrasta con los protagonistas de la comedia” pero justificado por la complementariedad polar respecto a la comedia<sup>586</sup>. En realidad se trata de dos exageraciones de la realidad, una hacia lo sublime y otra hacia lo más ínfimo y rastrero, creando entre las dos una tensión necesaria en el desarrollo del espectáculo total que se tiene lugar en las representaciones teatrales<sup>587</sup>.

La jácara entremesada mantiene con el baile tal proximidad formal que se prestará a confusiones la designación de algunas piezas, de hecho, determinadas obras llevan la denominación de bailes, siendo en realidad jácara, a juicio por ejemplo de Huerta Calvo, ya que en estas ocasiones lo determinante es su temática, es decir, si sus protagonistas son jaques y desarrollan su acción en el ambiente del hampa<sup>588</sup>.

Esquivel en su tratado *Discursos del arte del danzado...*(1642), incluye entre el listado de danzas la jácara, aclarando: “ y aunque ay rastro, jácara, zarabanda y tárraga, estas cuatro piezas son una misma cosa; si bien el rastro tiene sus mudanzas diferentes, y por diferente estilo”<sup>589</sup>, es decir, para esa fecha se utilizaba el nombre de jácara para una coreografía, lo que significa que si ésta derivaba de la teatral, era porque realmente en la pieza representada la parte bailada era esencial. Se tocaría una melodía y se realizarían unos movimientos y pasos característicos de la jácara y se cantarían una letra que podría ir cambiando, pero siempre con temática

---

<sup>586</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 280.

<sup>587</sup> *Ídem*, pp. 280-281.

<sup>588</sup> AAVV, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. cit. p. 58.

<sup>589</sup> ESQUIVEL, ed. cit. p. 30.

hampesca.

#### **6.2.3.4. Mojiganga.**

Otra de las piezas breves que se incluían en el espectáculo teatral en el siglo XVII era la mojiganga, cuyo origen, como ocurre con la jácara, no era dramático. La mojiganga hunde sus raíces en los festejos de carnaval, consistiendo en una gran mascarada, desfile o cabalgata en los que los participantes iban disfrazados de una forma pintoresca, acompañados de música, recorriendo las calles. Generalmente era un entretenimiento de palacio, pero no siempre. Díez Borque hace referencia al gusto popular por el despliegue de procesiones, sean religiosas o profanas, lo cual guarda relación con "un colectivo afán de exhibición y teatralización de la vida" en la España del siglo XVII<sup>590</sup>. De las múltiples definiciones que se han dado de la mojiganga opino, con Catalina Buezo, que la del *Diccionario de la Lengua Española* de la Academia, recogida y desarrollada de la del *Diccionario de Autoridades*, es la más representativa. Una primera acepción se refiere al carácter parateatral de la mojiganga: baile o fiesta burlesca; la siguiente acepción hace alusión a su carácter teatral: "Obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en la que se introducen figuras y ridículas y extravagantes", concluyendo Buezo que se trata de "una piececilla dramática bufa

---

<sup>590</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 282. Sobre la mojiganga se pueden consultar: Catalina BUEZO, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*, Reichenberger, Kassel, 1993; Evangelina RODRÍGUEZ y Antonio TORDERA, "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca" en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro, vol. II*, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 817-824; Agustín de la GRANJA y M<sup>a</sup> Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Iberoamericana, Madrid, 1999.

compuesta, añadimos, por la mezcla de distintos bailes burlescos”<sup>591</sup>. Con el tiempo las mojigangas callejeras adquieren forma dialogada, que incluían además los rasgos parateatrales originales, como el desarrollo del desfile de figuras, convirtiéndose en piezas breves intercaladas en los entreactos de la comedia, persistiendo en el tiempo ambas formas, la teatral y la callejera<sup>592</sup>. De nuevo, la escena se aprovecha y apodera “de una forma no dramática pero que tiene el éxito asegurado” sirviendo de complemento a la comedia<sup>593</sup>. Además de en la calle y en la escena, las mojigangas tienen lugar en palacio, sobre todo durante el reinado de Felipe IV, ya que este era muy aficionado a este tipo de diversiones, donde el bufón tenía un papel fundamental y participaban activamente los cortesanos representando diferentes papeles<sup>594</sup>.

Entre las características de la mojiganga callejera de carnaval están: el uso de disfraces ridículos y vistosos, muchas veces de la mitología; el tono burlesco; la importancia de la música y la coreografía, etc. La mojiganga teatral conserva las características de la anterior, aunque en ocasiones no tenga sentido, por ejemplo: muchas de estas piezas en la calle acaban encaminando a los personajes en procesión hacia palacio, ya que aunque se trata de una diversión carnavalesca popular, es un entretenimiento típico de palacio. Sin embargo, en la mojiganga teatral, la cual no es promovida por la realeza, a veces, también se representan a los personajes desfilando a palacio, sin especificar que harán allí luego, o se presentan los preámbulos, es decir, “buscar personajes exóticos para llevarlos en <mojiganga> a

---

<sup>591</sup> Catalina BUEZO Ed. *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 14.

<sup>592</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 73.

<sup>593</sup> DíEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 282.

<sup>594</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 75.



palacio”<sup>595</sup>.

Es importante destacar que en un principio las mojigangas se incorporan a los tablados como “baile” insertado entre la segunda y la tercera jornada, contando, del mismo modo que la jácara, con un tañido o son específico. No adquiere la función de “baile final de la comedia” hasta mediados de siglo, conservando su lugar entre la segunda y la tercera jornada en algunas comedias en 1660<sup>596</sup>. Buezo insiste en resaltar de la definición propuesta que “el sustrato carnavalesco está presente y ‘la confusión y el disparate deliberados’ se explican por la mezcla de distintos bailes con locura, chacota y risa, como diría un espectador del seiscientos”<sup>597</sup>.

Rodríguez y Tordera al definir la morfología de la mojiganga teatral establecen cuatro elementos: “corporalidad, naturaleza [“caracterización icónica” (personajes, platos, puentes, ríos...), animación de lo inanimado, etc.], transformación (del dolor a la risa), suspensión del tiempo”<sup>598</sup>. En estas piezas teatrales, además de aparecer figuras mitológicas ridiculizadas, lo hacían también personajes históricos y literarios populares. La representación de la mojiganga en escena rememora al espectador los aspectos plásticos-visuales que éste acostumbraba a contemplar en la mojiganga callejera<sup>599</sup>.

Buezo establece la evolución de la mojiganga dramática en tres

---

<sup>595</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro...*, ed. cit. p. 282.

<sup>596</sup> C. BUEZO Ed., *Mojigangas dramáticas...*, ed. cit. pp. 15-16.

<sup>597</sup> *Ídem*, p. 16.

<sup>598</sup> E. RODRÍGUEZ Y A. TORDERA, *Calderón...*, ed. cit. p. 61, en DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta*, ed. cit. p. 143.

<sup>599</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. pp. 75-76.

etapas: los inicios que va desde 1620 hasta 1640 aproximadamente (Aguado, Quevedo y Quiñones de Benavente), el desarrollo desde 1640 hasta 1665 (Cáncer, Monteser, Suárez de Deza y Calderón) y la decadencia desde 1665 hasta 1725 (epígonos de Calderón, Francisco de Castro y otros). Hasta fines del XVII se puede hablar de mojigangas como tales, más tarde será más apropiado término fin de fiesta o sainete<sup>600</sup>.

Siguiendo la tendencia a mezclarse propia de los géneros breves que venimos viendo, se da en algunos entremeses una dislocación hacia la mojiganga, es decir, una desviación de la atención de la historia hacia lo visual y sorprendente, hacia las máscaras extrañas<sup>601</sup>. Además, teniendo en cuenta la importancia del baile en las mojigangas es lógico comprender que muchas de estas adquieren forma, como así lo recogen los impresores de la época, de bailes entremesados, entremeses cantados o mojigangas. A esto se suma la asimilación que sufren las loas a los bailes entremesados, en el momento en que la mojiganga se convierte en el baile entremesado de moda, lo que ocasiona que loas y mojigangas tengan en común algunas características<sup>602</sup>.

### **6.2.3.5. Baile.**

Existía en el siglo XVII un género breve teatral con el nombre de baile que no se debía confundir con los bailes y danzas que se incluían a lo largo de la representación teatral, los cuales trataré más adelante. Huerta Calvo

<sup>600</sup> C. BUEZO, *Mojigangas dramáticas...*, ed. cit. p. 29.

<sup>601</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 76.

<sup>602</sup> C. BUEZO Ed., *Mojigangas dramáticas...*, ed. cit. p.17.

creo necesario distinguir el “baile –suma de danza y letra- del baile dramático o baile entremesado: acción por medio de unos personajes; no narración por medio de la música, que sería sólo baile o danza con su cantable más o menos extenso”<sup>603</sup>.

Cotarelo sitúa los antecedentes de este género en las Danzas de la Muerte medievales; posteriormente en las danzas tanto aristocráticas como populares, incorporadas en los siglos XV y XVI al teatro por Encina, Fernández, Gil Vicente..., y a los entremeses por Cervantes, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Hurtado de Mendoza, sustituyendo a los finales a palos con los que terminaban<sup>604</sup>. La utilización de bailes populares despertaron las reticencias cada vez mayores de moralistas y censores que quisieron poner freno a tanta inmoralidad en las comedias, por ello los bailes se trasladaron de la comedia a los entremeses convirtiéndose en un adorno de éstos<sup>605</sup>.

La opinión de Huerta sigue la de Bergman, el cual afirma que en un principio el baile teatral era independiente del entremés, siendo una composición lírica breve, cuya letra describía a veces los movimientos coreográficos a realizar, ejecutándose suelto o al final del entremés, introduciéndose con una afirmación de que había llegado el momento de

---

<sup>603</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 59. Otras obras que se pueden consultar sobre este género breve: Jean-Pierre ÉTIENVRE, “Entremeses y bailes naipescos del siglo XVII” en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 299-333; Jean SENTAURENS, “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?”, en Luciano GARCÍA LORENZO (ed.), *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid, Casa de Velásquez, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 67-87; Agustín de la GRANJA y M<sup>a</sup> luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 1999, pp. 63-84.

<sup>604</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. pp. 59-60.

<sup>605</sup> *Ídem*, p. 62.

bailar, sustituyendo, en estos casos, al final a palos con que acababan los entremeses<sup>606</sup>. El baile no tenía que ser del mismo autor del entremés, incluso a veces, los entremeses no incluían el texto del baile sino que con sólo una acotación se invitaba a los comediantes a realizar el baile que quisieren<sup>607</sup>. También podía aparecer alejado del entremés, situado como pieza en sí misma entre la segunda y tercera jornada de la comedia<sup>608</sup>.

Con el tiempo los bailes dejan de ser una mera descripción cantada de los movimientos de los bailarines para desarrollar algún tipo de asunto, preferentemente de carácter satírico logrado a través de la metáfora y la alegoría. La forma también cambia del monólogo al diálogo<sup>609</sup>. Huerta Calvo coincide con Bergman en definir a Luís Quiñones de Benavente como el encargado de fijar y dar consistencia al baile como género. Según los críticos, de estar integrado el baile en el entremés, pasa a estarlo el entremés en el baile, surgiendo una nueva forma que ya en su época fue comparada, por algún coetáneo, con la ditirámica de los griegos, en cuya forma convergen palabra, música y movimiento rítmico<sup>610</sup>.

Los bailes de Benavente presentan unas peculiaridades comunes que los diferencian de los entremeses: 1. La brevedad con relación al entremés; 2. La riqueza métrica; 3. El predominio de la temática de la sátira moral en forma alegórica. Esta última característica, la utilización de la alegoría, es definitoria del baile como género, pues lo separa claramente del entremés.

---

<sup>606</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. H. E. BERGMAN, ed. cit. p. 21.

<sup>607</sup> *Ídem*, p. 22.

<sup>608</sup> *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. J. HUERTA CALVO, ed. cit. p. 53.

<sup>609</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. H. E. BERGMAN, ed. cit. p. 22.

<sup>610</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 63; *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. H. E. BERGMAN, ed. cit. pp. 22-23.

Mientras que el entremés representado presenta asuntos costumbristas, más o menos realistas, el entremés cantado o baile entremesado tenderá hacia una estética más abstracta y fantástica, sin abandonar por ello la intención crítica, (los títulos de los bailes ya manifiestan tal tendencia, por ej. *Baile de carnes y pescados, Baile de las mentiras, Baile del tabaco y candil, etc.*)<sup>611</sup>.

Merino Quijano, que trata extensamente este género, analiza los cuatro integrantes que lo forman: hablado, musical, cantado y bailado, es decir, recitación, música, canto y baile, coincidiendo éstos con los integrantes de las otras formas de teatro breve (loas, entremeses, jácaras, etc.). Pero se diferencia de los otros géneros en la manera y distribución de estos integrantes<sup>612</sup>. Distingue tres épocas en la historia del baile dramático, en función de sus cuatro componentes:

- a) Época inicial (fines del s. XVI-1620): la música y el baile son los elementos principales, y el elemento verbal tanto hablado como cantado, tienen una función subsidiaria.
- b) Época de auge (1620-1660): los cuatro componentes tienen en la pieza una proporción armónica.
- c) Época de decadencia (a partir de 1660): la música, el baile recobran su importancia primitiva, y se tiende a prescindir de la letra<sup>613</sup>.

Según el investigador, el baile, como género dramático, tiene unas

---

<sup>611</sup> HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 63.

<sup>612</sup> G. MERINO QUIJANO, "El baile dramático: sus cuatro integrantes", en *Segismundo* 39-40 (1984), p. 51, pp. 51-71.

<sup>613</sup> G. MERINO QUIJANO, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981, en HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, ed. cit. p. 62.

características propias que lo definen: entre personajes y baile se produce una unión estructural; el diálogo o el monólogo se integra perfectamente en el canto y en el baile; presenta variedad de mudanzas; variedad de métrica (con frecuencia de romances y seguidillas); extensión de las piezas entre 60 y 300 versos; y de personajes de 0 a 14, pero habitualidad de 3 y 4<sup>614</sup>. Díez Borque, basándose en las observaciones hechas por Merino Quijano, señala como características de este género la importancia del personaje coral “todos”, del personaje música y la frecuente utilización de determinados temas como son el Amor, el Dinero, la Sátira, la Descripción ambiental y la Libertad<sup>615</sup>.

Los cuatro componentes del baile como género dramático, según Merino Quijano, actúan “en conjunta amalgama unitiva, la cual no es posible reducir a matemática, sino que es más bien una apreciación subjetiva”<sup>616</sup>. Ante la imposibilidad de deslindar cada elemento, Merino opta por analizar cada uno y señalar características que definan lo más posible el baile como género, sin olvidar que, como sucede en los demás géneros breves, en esta pieza también se da un marcado hibridismo<sup>617</sup>. A continuación, seguiré el artículo mencionado de Merino Quijano, en su análisis de los cuatro integrantes del baile dramático:

---

<sup>614</sup> G. MERINO QUIJANO, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, ed. cit. p. 739, tomado de DÍEZ BORQUE, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, ed. cit. p. 145.

<sup>615</sup> *Ibidem*.

<sup>616</sup> G. MERINO QUIJANO, “El baile dramático: sus cuatro integrantes”, ed. cit. p. 51.

<sup>617</sup> En el análisis de los cuatro integrantes seguiré a MERINO QUIJANO en el artículo ya mencionado “El baile dramático: sus cuatro integrantes”, ed. cit. pp. 51-71.

### 1. Integrante hablado o recitación.

El integrante hablado, a pesar de no haberse tenido demasiado en consideración a la hora de analizar el baile dramático (en la definición del Diccionario de Autoridades no aparece este integrante hablado), aparece en el 80% de los bailes, porque son muy pocos los que son solamente cantados o bailados. Se tiene constancia de la recitación o del canto por la indicación en las acotaciones o bien se deduce indirectamente.

Como ya se ha comentado, puede presentar forma de monólogo o de diálogo, aunque ésta última se impone siendo la más habitual. Este integrante hablado mezclado con el bailado da como resultado los bailes entremesados, que no son lo mismo que los entremeses bailados, pues una pieza será una cosa u otra dependiendo de si tiene las características específicas de uno u otro género, en su forma de presentarse.

Existen divergencias entre la crítica a la hora de clasificar unas piezas como baile entremesado o como entremés bailado, exponiendo claramente Merino Quijano la forma de hacerlo coherentemente: “cuando la parte hablada se integra con el canto y el baile, entrelazándose a lo largo de toda la pieza, en unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos, la pieza cobra plenitud estructural como género (es decir, auténtico baile)”<sup>618</sup>, frente a muchas piezas que son habladas solamente y al final se baila, siendo estas entremeses o entremeses bailados.

---

<sup>618</sup> MERINO QUIJANO, “El baile dramático: sus cuatro componentes”, ed. cit. p. 52.

## 2. Integrante musical.

Aunque la música va unida generalmente al canto, formando los dos un único integrante, al concretarse la música en letra que se canta o se baila, o las dos cosas a la vez, Merino Quijano lo aísla para definir algunas características exclusivamente musicales.

La música no tiene independencia sino que, del mismo modo que el canto, está al servicio del baile, ya que sirve para cambiar, realzar, graduar, las distintas mudanzas, recorridos o pasos. Sin embargo, en relación con la letra, mantiene una relación de superioridad respecto a ésta última. Se da variedad de música y tono, desde bailes populares como la Zarabanda hasta danzas lentas, ceremoniosas cuyas mudanzas son corros, cruces, etc., que cambian dentro de la misma pieza, indicándose en las acotaciones con frases como, “cambiamos de tono y metro”...

La música, y por tanto los músicos, eran imprescindibles en toda compañía, habiendo actores y actrices especializados en ella.

La manera de presentar a los músicos podía variar:

- a) Al principio del baile se indica la presencia de un músico, salen músicos, música, etc.
- b) Intercalados entre los personajes mismos que intervienen en la pieza como si fueran unos personajes más: el amor, una ninfa, Músicos, etc.
- c) Pueden aparecer, no en las indicaciones de personaje, a mano izquierda del texto, por lo cual se deduce que no aparecen actuando de una manera directa, sino que, como hay canto y baile, aunque no se



indique nada, estarán tocando.

- d) Aparecen como personaje dramático, de una forma más o menos breve.
- e) Se presentan los músicos como los encargados de narrar el argumento.
- f) En pocas ocasiones se indica cuántos son los músicos que intervienen.
- g) En gran número de bailes no se menciona la música pues se sobreentiende su presencia a causa de las mudanzas o la letra.
- h) En algunos bailes se alude a la música para presentar el asunto en forma narrativa, aunque no se hace al principio sino a mitad del baile.

En general, se puede decir que: la música interviene expresamente en el texto de los bailes en la mayoría de los casos; apenas aparece mencionada en las acotaciones, aunque es deducible fácilmente su presencia; como personaje dramático aparece en contadas ocasiones; y los músicos, además de tocar sus instrumentos pueden cantar.

Según Merino Quijano, la música influiría en el triunfo del baile más que la letra. Sin embargo, al no quedar impresa la parte musical muchos de los compositores son desconocidos. Con el tiempo, los mismos músicos que se ocupaban de la composición de la música del baile lo hacían también del resto de la música que aparecía en las demás piezas del espectáculo teatral.

### 3. Integrante cantado.

Es un elemento esencial en el baile dramático, apareciendo siempre en estas piezas. Como se ha dicho, música y canto forman un solo integrante, por lo cual comparten algunas características, mencionadas en el análisis del integrante musical. Merino Quijano expone algunas

características específicas del canto:

- a) Puede aparecer en diversos lugares de la pieza, al principio, en medio, o al final, con una gran variedad cuantitativamente hablando.
- b) No siempre que hay canto tiene por qué haber baile, aunque en la mayoría de las partes bailadas sí se da el canto.
- c) Con frecuencia las partes cantadas no están indicadas en las acotaciones, pero son deducibles directa o indirectamente.
- d) Cuando se utiliza el personaje coral “todos” indica que es para cantar y bailar.
- e) Teniendo en cuenta la dificultad de delimitar los diferentes géneros, dado el hibridismo que se da entre ellos, en todas las ocasiones en que la pieza sea toda cantada, incluso teniendo al final un baile, no tiene por qué ser un baile dramático.
- f) El canto puede correr a cargo de los músicos o de los personajes.
- g) En los bailes que son bailados en su totalidad, se supone, aunque no se indique en las acotaciones, que son cantados también, pero estos son una minoría, lo que más abundan son los bailes entremesados.
- h) En general, las acotaciones son muy escasas, siendo varias las razones, teniendo que ver con la situación en que se encontraba el texto: entre el autor, el “autor de comedia” y el editor posterior. Pero esta cuestión será analizada más adelante.

#### 4. Integrante bailado.

Éste es el elemento más importante e indispensable en el baile, dándose de una u otra forma, aunque no siempre que se da esta pieza se

baila en todo momento:

- a) Los movimientos pueden ser de dos tipos: pausados y andados, sin saltar, o movimientos más enérgicos y briosos, con saltos y giros.
- b) Como en los anteriores integrantes, se caracteriza por la movilidad y flexibilidad pudiéndose dar al principio, en medio o al final de la pieza, siendo ejecutado por Todos o por grupos de tres o cuatro personas, aunque el mayor porcentaje se da al final.
- c) Los actores encargados del baile eran llamados con el nombre especial de “diestros”.
- d) Es muy frecuente la expresión “vaya de baile” u otras parecidas, como petición de baile al final de la pieza.
- e) Son muy escasos los bailes todo bailados, y menos los casi todo bailados.
- f) La presencia de baile no convierte a la pieza en baile como género, pues depende de la forma en que este baile se integre en la trama de la obra.
- g) La letra, por su relación con el baile, puede hacer uso de estribillos, repeticiones, exclamaciones, para facilitar los movimientos o los compases musicales que se bailan.
- h) Se puede bailar al son de instrumentos solos, instrumentos y voces, o voces únicamente, siendo lo más corriente la utilización de instrumentos y voces, si bien no siempre aparece indicado en las acotaciones.
- i) En ocasiones, los mismos que bailan también cantan al mismo tiempo.
- j) Entre las maneras de bailar en los bailes están: danzas y bailes populares (Zarambeque, Chacona, Seguidillas, Marizápalos, Retambo,

Ay, ay, ay, Catalineta...), danzas y bailes cortesanos ( Rugero, Gallarda...), cantares populares, o cualquier estrofa cantada, sea o no baile o danza popular o cortesana o cantar popular. Según Merino Quijano, la base fundamental del baile la constituyen los cantares populares y las estrofas cantadas, siendo más esporádica la presencia de danzas y bailes tanto populares como cortesanos.

- k) Incluso en una misma pieza predomina la variedad, de forma que aparecen diferentes estilos de bailar; a pesar de la falta de acotaciones en algunas piezas, se puede deducir que se baila bien por el estribillo rítmico, porque se describa los movimientos en este estribillo, o por tratarse de un estribillo de palabras sin sentido pero con ritmo apropiado para ser bailado (“urruá, urruá/ urruó, urruó, etc.).
- l) Las piezas en las que aparecen descritos los movimientos en las acotaciones se caracterizan por su movilidad dentro de la pieza (comienzo, medio fin, siendo más frecuente al final) y su variedad (hasta once movimientos distintos en algunas piezas). En algunas piezas se da una ausencia absoluta de acotaciones indicando los movimientos a realizar.
- m) El número de los que bailan se indica en raras ocasiones en las acotaciones. A veces, se indica el movimiento, cruzados, eses, etc., por los cuales se supone que bailan más de una persona, o por el número de personajes que aparecen, aunque no se puede saber con exactitud si lo hacen todos, dos, tres, etc. Otras veces se dice que bailan todos, o salen cantando y bailando, o bailan músicos y bailarines, etc., sin poder saber el número con absoluta precisión. En algunas piezas si se indica

que salen los bailarines, exclusivamente para bailar actuando por separado de los personajes.

- n) Se puede dar en el mismo baile distintas mudanzas según la colección que se recoja, lo que demuestra además, que éstas no eran únicas, ni exclusivas, pudiendo variar incluso, de una compañía a otra.

Tras este análisis, Merino Quijano llega a una serie de conclusiones respecto del baile como pieza del teatro breve. En general se caracteriza por la flexibilidad, la movilidad y variedad de los distintos integrantes, los cuales no mantienen entre sí una relación de subordinación, sino que sirven de complemento, conformando una unidad en la que la belleza de la pieza se encuentra en la estructura plástica y espectacular del conjunto de los diferentes integrantes. Las acotaciones son muy escasas e imprecisas la mayoría de las veces en que aparecen. El investigador clasifica los bailes según la participación y la distribución de sus integrantes:

**- Todo cantado**

**- BAILE:**

**- Todo bailado**

**- BAILE ENTREMESADO**

Merino Quijano considera que se da una mayor belleza dramática cuando aparecen en escena los cuatro integrantes a la vez, generalmente al final de la pieza en la mayoría de los bailes. Esquematiza el baile dramático en dos bloques: por un lado, un bloque formado por la letra, expresada a través del habla o del canto, con vida propia, autonomía e importancia participativa; por otro lado, el baile, en cualquiera de sus manifestaciones y

movimientos; por último, el enlace de ambos bloques sería la música. De la relación complementaria de ambos surge el asunto argumental y dramático, y en consecuencia, el baile como género dramático. Cuanto más perfecta es la fusión integradora de los distintos bloques más perfecto es el baile en cuanto a género, por ejemplo, cuando los mismos actores que escenifican la letra a través del canto o del habla, realizan también el integrante bailado, sirviendo los movimientos para reforzar el argumento y la letra cantada-hablada-argumental se expresa mediante baile.

Según Hannah Bergman, las piezas breves están condicionadas, en mayor o menor grado, por dos factores principalmente, la ocasión y el público para las que son escritas. En general, la mayoría de las piezas pueden ser utilizadas en cualquier representación, en el corral de comedias, en los carros acondicionados en la celebración del Corpus Christi o en el teatro palaciego, con sus respectivos públicos. El público que acudía a los corrales era más selecto que el que observaba en las calles las representaciones sobre los carros, aunque también se daba una gran variedad en los corrales. La escenografía, a lo largo del siglo XVII, había mejorado considerablemente, si bien donde el progreso es más notable es en palacio, donde los medios son más abundantes. Se contaba con mayor riqueza de recursos y efectos escénicos y también con un público más homogéneo, cuyo nivel cultural era más elevado. “Se da mayor importancia al baile, se recuerdan temas mitológicos, se aprovechan las posibilidades de la iluminación artificial y de los trajes costosos, y los motivos satíricos se ajustan al mundo de la corte”<sup>619</sup>.

---

<sup>619</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. cit. 1970, pp.28-29.



## **7. LA DANZA EN EL ESPECTÁCULO TEATRAL: HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN.**

**T**ras este recorrido por los factores y circunstancias que determinan el espectáculo teatral y por ende la danza, ha llegado el momento de centrarse en el objeto de la presente investigación: el análisis del papel que juega la danza en los diferentes espectáculos teatrales que, como se ha visto, se desarrollan en el siglo XVII, lo cual propiciará el camino hacia la profesionalización de la danza y su consolidación como espectáculo independiente en un futuro no muy lejano.

Es preciso volver a tener en cuenta el panorama teatral en toda su amplitud, ya que, de otra forma, se trataría de una forma sesgada y se obviarían elementos que han influido y, en cierto modo, determinado la evolución posterior de la danza. Si tenemos en cuenta los diferentes espectáculos teatrales atendiendo al lugar de realización, aunque se podrían añadir más, los que tenían más importancia eran fundamentalmente tres: los Autos Sacramentales realizados en la calle, el teatro cortesano en palacio y las comedias en los corrales. Cada tipo de representación tiene unas características comunes a los restantes y otras específicas que le otorgan singularidad y lo diferencian de los demás, debido, sobre todo, a que cada uno tiene una función diferente. Todo esto hace que los elementos integrantes de las diferentes representaciones varíen o sean tratados de distinta manera según el papel que deban cumplir en cada caso.

Considero que se ha hablado suficientemente de la interferencia



continua que se daba en este siglo entre la fiesta y el teatro, pero recordaré solamente que dentro de estos tres ámbitos teatrales lo festivo está presente en mayor grado en el teatro representado en la calle y en Palacio, y menos en el corral, donde predomina más el componente espectacular no participativo. Además, en los dos primeros se trata de un evento gratuito mientras que en el corral el público paga. Pero, sin embargo, tanto en los autos como en las comedias de corral los actores son profesionales a diferencia de los del teatro cortesano, que rara vez lo son, sino que son los propios nobles los que desarrollan esta función; no por ello la producción que se lleva a cabo en Palacio deja de ser costosa y de tener elementos profesionales. Todo esto nos lleva a una realidad nada simplista, en donde el terreno festivo y teatral, así como el profesional y el amateur se entrecruzan en los tres tipos de representaciones teatrales dotando a cada uno de unas características particulares y, en consecuencia, también la función de sus elementos, como se verá.

### **7.1. LA DANZA EN LA CALLE: EL AUTO SACRAMENTAL.**

La danza en los Autos Sacramentales ocupa un lugar de relevancia, y, a su vez, los Autos también dentro del panorama festivo-espectacular del siglo XVII. Se ha analizado su evolución hasta este siglo, así como los demás elementos que los integran, de manera que no me detendré en ello, sino que me centraré en los aspectos que atañen a la música y la danza, su funcionalidad y repercusión en la autonomía futura de la danza.

Es un hecho la importancia dada a las danzas que acompañaban al Auto Sacramental y esto se constata por la cantidad de contratos que regularizan cada año el número, el tipo de danzas y los encargados de organizarlas dentro del espectáculo. Como la organización de la festividad del Corpus había pasado de los gremios y cofradías a entidades gubernamentales, éstas las patrocinaban y financiaban, estableciéndose para la ocasión un comité encargado de los diferentes aspectos del evento, entre ellos la contratación de las danzas y los encargados de llevarlas a cabo.

En algunos de los contratos se especifica quién es el encargado de las danzas y cómo han de ser esas danzas: “Obligación de Andrés de Nájera de sacar en la fiesta del Corpus una de cascabel intitulada *Danza de don Gayferos y rescate de Melisendra*, que ha de llevar nueve personajes, quatro franceses, quatro moros y la infanta Melisendra... (7 de mayo de 1609)”<sup>620</sup>. En este contrato se concreta el tipo de danza: de cascabel; el número de bailarines: nueve; qué personajes han de representar: cuatro franceses, cuatro moros y la infanta Melisendra; y el argumento que se desarrolla en la danza: el rescate de Melisendra. Con la misma fecha, Pérez Pastor incluye otro contrato de este tipo pero con Luís Monzón, encargado de otra danza, siendo ésta de músicas de negros y galanes<sup>621</sup>. Tras esto, se deduce la importancia de las danzas en esta celebración puesto que no sólo se hacen varias, sino que además contratan a diferentes personas para las distintas danzas, sucediendo de esta forma en múltiples ocasiones.

---

<sup>620</sup> PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 113.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

Existen muchos tipos de contratos, unos son más generales en sus exigencias, y en otros, como por ejemplo en este último, se detalla más las particularidades de las danzas según las demandas del que las contrata. En la mayoría tan sólo se especifica que han de ser danzas de cuenta, cascabel, música<sup>622</sup>, dejando el tema de la danza y los bailarines al criterio del encargado de la pieza.

También hay contratos para los ejecutantes de las danzas: “Obligación de Martín Rodríguez y Domingo Graxal, ganapanes de danzar y que danzarán los gigantes que esta villa de Madrid tiene para la procesión de la fiesta del Santísimo Sacramento... (3 de junio de 1609)<sup>623</sup>; “Obligación de D. Diego de Villegas y de su mujer Doña M<sup>a</sup> Paniagua, para que ésta represente, baile y cante en la fiesta del Corpus” (28 de Junio de 1623)<sup>624</sup>. Este contrato supone un paso importante hacia la profesionalización tanto de actores como de bailarines, ya que ambos trabajos se especifican, lo que denota que no todos los actores además de representar bailaban, sino que son algunos lo que poseen el conocimiento o la habilidad suficientes, hasta el punto que se requieran sus servicios como bailarines por escrito, seguramente porque b que se bailaba tendría más complicación que años atrás, en los cuales cualquier actor sería válido para ejecutar algún que otro baile sencillo.

En otros contratos se especifica la instrumentación que se requiere, lo que nos indica que no siempre era la misma; por ejemplo en el del 14 de junio de 1612, se precisa que la danza sea de siete personas y que se

---

<sup>622</sup> *Ídem*, pp. 79, 109, 113, 125, 186 y 215.

<sup>623</sup> *Ídem*, p. 114.

<sup>624</sup> *Ídem*, p. 198.

acompañe con sonajas, guitarras y tambores<sup>625</sup>. En otro contrato que recoge Pérez Pastor, aunque no es por la celebración del Corpus sino por la fiesta de Nuestra Señora de Septiembre, se establece el compromiso de realizar “por la mañana un auto con dos entremeses, con su música y bailes y a la tarde una comedia con su entremés y música y baile,... (25 de Agosto de 1603)<sup>626</sup>. Es ilustrativa la distinción, en cuanto al número, que se establece entre los entremeses y los bailes que aparecen en el auto y los que aparecen en la comedia, siendo en el primero varios y en la segunda tan solo un entremés y un baile, lo que demuestra una vez más que estas piezas constituyen una parte del espectáculo fundamental, tanto que no sólo se incluyen una de cada, sino varias, dado su éxito y por lo tanto su demanda. Aunque, por otra parte, el hecho de especificar que se realicen puede responder al intento de la censura por suprimir estas piezas, ante lo cual el que realiza el contrato hace caso omiso y exige por escrito que se lleven a cabo.

En un contrato del 17 de Mayo de 1628 se establece el compromiso durante seis años de Luis de Monzón, Juan Bautista Carrillo, Antonio Martínez, Juan de Neyra, Francisco de Frutos y Pedro de Ávila, en la realización de cinco danzas, una de música, otra de cuentas y las otras de cascabeles, recibiendo un pago de 8500 reales cada año de los seis que dura el contrato<sup>627</sup>. Es significativa la larga duración de este contrato, pues pone de manifiesto de nuevo, la importancia dada a estas piezas, y por otro lado el prestigio de los encargados de las danzas, ya que mediante este

---

<sup>625</sup> *Ídem*, p. 130.

<sup>626</sup> *Ídem*, p. 81.

<sup>627</sup> *Ídem*, p. 215.

contrato se les hace comprometerse por bastante tiempo para la festividad del Corpus, con el fin de que no lo hagan en otras ciudades o proyectos.

A través de los contratos recogidos por Pérez Pastor se puede tener cierta idea del tipo de danzas y bailes que se realizaban acompañando a los autos sacramentales. Si observamos los contratos desde la última década del siglo XVI hasta el siglo que nos ocupa, se citan en ellos, como ya se ha dicho, las danzas por su tipología, es decir, de música, de cuentas y de cascabel fundamentalmente, siendo posiblemente las de música, danzas instrumentales, las de cuentas, danzas cortesanas, y las de cascabel, danzas o bailes populares. En algunas ocasiones se especifica el título, con el fin de indicar el argumento a desarrollar en dicha danza, lo que significa que se trata de una pieza dramática, de las que se realizan en los corrales: un baile entremesado o entremés cantado. Con temática histórica, mitológica, religiosa, simbólica o simplemente popular, tratadas de forma alegórica, se exponen argumentos religiosos-morales adecuados a la celebración para la cual se realizan<sup>628</sup>. Cuando aparece por ejemplo: “dos danzas, *El Rey don Alonso* (de cascabeles), y otra de cuentas”<sup>629</sup>, se aclara el tema y el estilo de los pasos de baile que se harán: en la primera algo más popular, mientras que en la segunda, cuyo tema no se indica, dejándolo al libre albedrío del encargado de las danzas, sí se indica que el estilo será el de las danzas de cuentas.

Siguiendo la línea del estudio de Luis Pastor, así como su información,

---

<sup>628</sup> J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Ed. del Laberinto, Madrid, 2001, p. 63.

<sup>629</sup> PÉREZ PASTOR, ob. cit. p. 125.

se encuentra el que llevan a cabo Shergold y Varey<sup>630</sup> acerca de los autos sacramentales realizados en Madrid entre 1637 y 1681, que, a pesar de estar circunscrito a esta ciudad, recoge una valiosa información en general de todo lo referente a los autos, y en particular de las danzas realizadas: cuánto costaban, quién se encargaba de ellas, qué tipo de danzas se hacían, cómo debían vestir los bailarines, así como cualquier tema que surgiera en relación con ellas<sup>631</sup>. De 1650 es un documento que los investigadores recogen, en el que dice el número de músicos y bailarines que intervienen en una danza de cuentas, cómo han de vestir y qué instrumentos deben tocar:

Gaspar de Flores, con –Francisco García como su fiador, se obligaron <<con las figuras y en la forma siguiente: nueve ombres, los tres con instrumentos, que an de ser dos laudes y un biolin, y los seis de castañetas en esta manera, vestidos a lo español de lamas azules con pasamanos de oros, ligas, mangas, medias y vandas doradas, con los tres músicos, y han de llevar sus sombreros, plumas y çapatos blancos...>> Es una danza de cuenta, y la Villa pagaría por ella 2750 reales<sup>632</sup>.

Continúa el documento relatando una serie de problemas en relación con el vestuario de los bailarines, acerca del cual existen discrepancias con los encargados de las danzas, lo que nos indica el grado de regularización y la necesidad de tal regularización que tenían las danzas como elemento integrante de los autos sacramentales.

Lo habitual era la realización de una memoria sobre las danzas que se

---

<sup>630</sup> N.D. SHERGOLD Y J.E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudios y documentos*, Ed. Edhigar, Madrid, 1961.

<sup>631</sup> *Ídem*, pp. 10, 23, 24, 31, 37, 62, 69, 71, 82, 87, 95, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 113, 115, 116, 122, 123, 126, 131, 141, 145, 149, 161, 170, 171, 176, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 213, 214, 223, 224, 234, 235, 254, 265, 274, 286, 287, 311, 312, 323, 337, 342 y 353.

<sup>632</sup> *Ídem*, p. 95.

podrían hacer por parte del encargado de ellas ese año, tras lo cual eran elegidas algunas para llevarlas a término. En tal memoria se detallaba los componentes de la danza, cómo irían vestidos y adornados, qué tipo de personajes representarían y el argumento a desarrollar<sup>633</sup>. Tras esto se recogía otro documento con las danzas seleccionadas y su coste.

En general, como se observa en los múltiples contratos de la época, el argumento de las danzas, así como su tipología, eran diversos, como también confirma Wardropper, el cual además opina que a “fines del siglo XVII las danzas se hacían cada vez más complejas y extravagantes. Si no habían perdido su sentido religioso para los bailadores, sí lo habían perdido para los espectadores [...] A pesar de tener una posible interpretación simbólica, el espíritu carnavalesco y las danzas constituían la vertiente alegre de la procesión”<sup>634</sup>. De los distintos documentos se recogen los diferentes tipos de danzas que se llevaban a cabo acompañando a los autos sacramentales: danzas representadas (cuyo argumento era histórico, mitológico y bíblico), danzas tradicionales (de espadas, de moros y cristianos, de lazos y enramadas, folías portuguesas, de zapateados, cascabeles, escarnio, paloteados,...), danzas de música interpretando breves conciertos y danzas más exóticas (de negros, de indios, de turcos...).

Otro hecho corrobora la importancia de la danza en los Autos y es la especialización que adquieren los encargados de las diferentes danzas que se llevan a cabo cada año y la regularización llevada a una serie de contratos que garanticen el compromiso adquirido por estas personas que serán

---

<sup>633</sup> *Ídem*, pp. 101-102.

<sup>634</sup> BRUCE W. WARDROPPER, *Teatro religioso del siglo de oro*, Anaya, Salamanca, 1967, pp. 47-49.

denominados “maestros de danzas”. Esta designación no se confundiría con la de “maestro de danzar”, diferenciándose unos de otros por sus diferentes cometidos profesionales: los “maestros de danza o danzas” eran los encargados de las danzas en la festividad del Corpus y otras, mientras que los “maestros de danzar” eran los que enseñaban a particulares; si bien en algún documento puede aparecer indistintamente ambas denominaciones, la distinción aparece con más asiduidad. Esta especialización profesional por parte de los maestros de danza tiene lugar por el hecho de que eran los maestros artesanos de otros oficios relacionados con las danzas los que se encargaban de ellas, por ejemplo, sastres (Gabriel Rubio, Pedro de Carranza,...), cuya labor era la realización de un vestuario especialmente vistoso e incluso la caracterización de los personajes, pero también músicos-danzantes (la familia Granados) y actores-danzantes (Gabriel Ángel y su mujer Juana de Prado). A finales del siglo XVI y durante el siglo XVII se consolidará la profesionalización de los maestros de danzas, teniendo como ocupación principal la organización de éstas, siendo un negocio tan asentado que, como ocurría con los otros oficios, se transmitía de padres a hijos, observándose contratos a padres y posteriormente a hijos. Las representaciones del Corpus eran su compromiso más importante de la temporada, pero, además, se ocupaban de otras celebraciones del calendario de la capital y de las festividades patronales o religiosas de los pueblos cercanos, y de forma eventual de los festejos extraordinarios cortesianos que tenían lugar en la ciudad<sup>635</sup>.

---

<sup>635</sup> Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, “Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI”, en M<sup>a</sup> A. VIRGILI BLANQUET, G. VEGA GRACÍA-LUENGOS, C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (eds), *Música y literatura en la*



Hasta el momento me he ocupado de las danzas que acompañaban a los autos sacramentales, las cuales formaban parte esencial de la celebración del Corpus junto a los propios autos, como se deduce de lo reglamentadas que estaban. Los autos sacramentales, según se ha dicho, no pueden ser considerados meramente obras literarias, sino un espectáculo que integra la fiesta y lo literario de una forma compleja, de modo que su existencia se debe a la complementación de ambos. Por esta razón, en los mismos autos se dan también la música y la danza de una forma variable pero significativa en todos los casos, sobre todo si se tiene en cuenta la función religiosa que cumplían en el siglo XVII.

La música está presente en la gran mayoría de los autos; en cambio la danza no aparece con tanta asiduidad. La presencia de ambas responde al carácter festivo de los autos, en los cuales, los autores aprovechaban los valores pedagógicos, participativos, emocionales, también dramáticos, pero sobre todo de propaganda tanto de la música como de la danza. La doctrina, los conceptos teológicos, en ocasiones de difícil comprensión para el pueblo, se hacen más accesibles y amenos a través de la danza y la música. En este sentido se puede decir que el teatro cortesano hará uso de música y danza de la misma forma, ya que si a la Iglesia le interesaba aprovecharse del poder psicológico de la música y la danza, no menos interesada estaba la monarquía para la cual escribían los autores de la corte.

Las circunstancias en las que aparece el baile pueden variar, pero casi siempre se introduce con una acotación en la cual se indica que se baila, si

bien puede ser introducido por algún personaje. En el auto de José de Valdivieso, *El hijo pródigo* (1622), hay siete momentos en los que la danza aparece. Casi al principio el autor introduce la danza en una acotación:

(Corren la posta El Pródigo y la Juventud. Salen hombres y mujeres de la casa del Placer, danzando y cantando. Sale con él La Inspiración. Apéase)<sup>636</sup>.

En un primer momento la danza ayuda a caracterizar a los personajes de Placer, Olvido y Lascivia, los cuales con los bailes intentan embaucar al hijo pródigo: el Placer: “Haya música, haya baile,/ mientras la Lascivia viene”<sup>637</sup>.

El autor especifica a veces qué se ha de bailar, y otras no:

(... harán una danza de concierto y otra de burla. Saldrán luego El Pródigo y La Lascivia, y danzarán lo que mejor supieren. Bailen estos bailes y hagan lo tocante a un sarao)<sup>638</sup>.

Más adelante se mencionan bailes como la Chacona, censurado en la época, lo que manifiesta la negativa influencia de Placer, Lascivia y Olvido, diciendo este último:

¡Háganme la vita-bona,  
el zambapalo y tambico,  
que, pues os han hecho mico,  
quiero bailar como mona!<sup>639</sup>.

Pero también la danza sirve para recrear el ambiente festivo del final cuando regresa arrepentido el hijo pródigo:

(Criados, Músicos, Zapateadores. Luego, Justino. Pone la mesa y

---

<sup>636</sup> A.A.V.V., *Autos sacramentales españoles*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1954, pp. 107.

<sup>637</sup> *Ídem*, p. 110.

<sup>638</sup> *Ídem*, p. 119.

<sup>639</sup> *Ídem*, p. 120.

siéntanse El Padre y el Pródigo. Cantan los Músicos.)<sup>640</sup>

*Músicos:* ¡Ya pareció el perdido!  
 ¡Ya pareció! ¡Que ya ha parecido!  
 ¡El mozo que, como mozo,  
 fue a gustar el falso gozo,  
 y halló su gozo en un pozo,  
 donde estuvo sumergido!  
 ¡Ya pareció! ¡Que ya ha parecido!

(Suenan zapateadores. Cuatro o seis niños)

*Padre:* ¿Qué es esto?

*Inspiración:* Zapateadores,  
 que con una alegre danza  
 quieren hacer la mudanza  
 que hace el hombre a tus amores<sup>641</sup>.

En esta ocasión no son bailes lascivos, sino una danza llevada a cabo por zapateadores. Al final todos se suman a la fiesta cantando y bailando<sup>642</sup>.

En la escena VI de *El hospital de los locos, acto sacramental* (1622), de José de Valdivieso, hay una conversación en la que se habla sobre danzas y bailes:

*Carne:* “¿Quieres conmigo danzar,  
 Mundo?.

*Mundo:* Sí, mi amada: empieza.  
 Gula, ¿quiéresme ayudar?

*Gula:* ándaseme la cabeza.

*Envidia:* ¡No hicieras tu vientre altar!

*Carne:* Pues da quien danza por ti.

*Gula:* Si haré; danzará por mí,  
 ...Luzbel: El Saltarello.

*Envidia:* ¿Ya no saltaste del cielo?

---

<sup>640</sup> *Ídem*, p. 160.

<sup>641</sup> *Ídem*, pp. 160-161.

<sup>642</sup> *Ídem*, p. 162.

*Luzbel*: Mejor es danzar la Baja<sup>643</sup>.

Siguen hablando y mencionan el turdión, el Villano, la Pavana, el Caballero.

Pero después hablan sobre bailes:

*Carne*: La Zarabanda inventé  
y la Chacona saqué;  
pero todo me es cansado<sup>644</sup>.

Además de mencionar danzas y bailes, seguramente se ejecutarían, a pesar de ser los bailes censurados, paradójicamente, por la iglesia. En otro momento de la obra el baile está integrado en el argumento y es utilizado como una acción más dentro de la locura. Más adelante al cerrar la escena XV los músicos tocan y cantan la Chacona, aunque no dice que se baile<sup>645</sup>.

A veces, en la loa que precede al auto también se baila, por ejemplo al final de la loa de *El nuevo palacio del retiro* (1634), de Calderón de la Barca, se dice: “(Música dentro y bailan)”<sup>646</sup>; poco más adelante: “(Bandas hechas y deshechas)” y “(Desinterpólanse por fuera)”<sup>647</sup>; el baile sirve para terminar la loa y acabar todos “en dos bandas, las mujeres delante y los hombres detrás”<sup>648</sup>. Este auto se hace para inaugurar el palacio del Buen Retiro tras las reformas realizadas. En esta ocasión la danza sirve para dar realce y espectacularidad al final de la loa, dada la ocasión especial para la que se realizaba la representación. Pero lo más significativo es que el autor especifica qué movimientos se deban hacer: “bandas hechas y deshechas”,

---

<sup>643</sup> A.A.V.V. *Trece autos sacramentales*, Bruguera, Barcelona, 1970, p.173.

<sup>644</sup> *Ídem*, p. 174.

<sup>645</sup> *Ídem*, p. 194.

<sup>646</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos Sacramentales I*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 436.

<sup>647</sup> *Ibidem*.

<sup>648</sup> *Ibidem*.

además de demostrar sus conocimientos de danza y su interés porque se efectúen esos movimientos y no otros.

En *Llamados y escogidos* (entre 1635-45), del mismo autor, en una acotación al principio de la loa se dice: "Salen cantando y bailando damas y galanes..."<sup>649</sup>, la escena sitúa a los personajes en un convite por lo que la presencia de la música y la danza es algo habitual, sirviendo de este modo para crear el ambiente propicio en estas circunstancias.

En *El gran Duque de Gandía* (1639) de Calderón se dice en una acotación: "(Bailan)" y más adelante "(Cantan y bailan)"<sup>650</sup>, con motivo de alegrar a la Reina que es la Naturaleza, y para empezar dice un personaje, el otoño: "¡Vaya de música y fiesta, / que ya la Reina ha salido!", sirviendo la música y el baile para celebrar esta fiesta. Pero en este momento de alegría aprovecha el Demonio para introducir su veneno en una manzana que le ofrece sin saber el Otoño.

La misma función cumple la danza en *El socorro general* (1644) de Calderón, como se observa en la siguiente acotación:

Salen los Músicos cantando; el Bautismo, la oración, la Penitencia y orden Sacerdotal, todos con ramos y flores, arrojándolos a sus pies y bailando

y más adelante "Esto se baila siempre"<sup>651</sup>, es decir el estribillo que repiten los músicos:

---

<sup>649</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales II*, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, p. 411.

<sup>650</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos Sacramentales I*, ed. cit. pp. 146-147.

<sup>651</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales II*, ed. cit. p. 702.

¡Viva la militante  
Divina Iglesia,  
y a pesar de enemigos  
triunfante sea!<sup>652</sup>.

Todos bailan de alegría por triunfar la Iglesia Católica sobre el judaísmo, creándose un ambiente festivo y alegre al cual contribuyen la música y la danza.

En el comienzo de *Lo que va del hombre a Dios* (1645-1651), Calderón especifica en una acotación: "...y el Placer y el Pesar, de villanos, y los músicos, bailando todos y cantando"<sup>653</sup>. En esta ocasión se celebra una entrada triunfal del príncipe, a manera de desfile, y se canta y se baila para festejar la ocasión. Más adelante se vuelve a repetir una acotación parecida, pero para entrarse todos cantando y bailando terminando esta escena<sup>654</sup>.

La danza sirve, en ocasiones, para mantener la expectación ante algún suceso, como por ejemplo en la loa de *El socorro general* (1644), en una acotación se dice:

Canta la Música esta copla, y los siete harán un lazo de sarao tejido, de suerte que al hacer ala queden consecutivas las letras que dicen CHRISTO, y al empezar a bailar, o después, dejen los listones, los cuales se tiran desde la fuente<sup>655</sup>.

Salen diferentes personajes portando una letra consigo, de manera que tras salir todos, bailan de forma que al finalizar queden ordenadas todas las letras formando la palabra CHRISTO, sirviendo la danza para deshacer el desorden

---

<sup>652</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales II*, ed. cit. pp. 702-704.

<sup>653</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales III*, ed. cit. p. 125.

<sup>654</sup> *Ídem*, p. 136.

<sup>655</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales II*, ed. cit. p. 672.

de las letras. En realidad es una forma de jugar, de mantener la intriga sobre el mensaje último que se quiere transmitir, sirviendo el movimiento que otorga la danza para este fin.

A veces, la danza sirve también para definir el carácter del personaje, como es el caso del auto de Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo* (1633-1635?), en el cual salen dos personajes, Gula y Culpa, vestidos de gitanos, y se dice en una acotación que bailan y zapatean, y la Música como personaje canta:

Canario a bona,  
arrofaifá,  
si mi padre lo sabe  
matarme ha<sup>656</sup>.

Estos versos se repiten a manera de estribillo. La Gula, disfrazada de gitano mercader pretende vender al Pensamiento con apariencia de caballo y a la Culpa como un esclavo, y para hacer más creíble este personaje canta y baila como se supone que hacían todos los gitanos y de este modo lograr el engaño, de forma que cuando desaparecen de escena también lo hacen cantando y bailando<sup>657</sup>.

La misma función tiene el baile en *La primer flor del Carmelo* (1645-51), sirviendo para definir el carácter del personaje:

...salen la Liberalidad y la Castidad, de villanas bailando con otros pastores, los músicos y Nabal, vestido de mayoral, y Abigail, de villana<sup>658</sup>.

---

<sup>656</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales II*, ed. cit. pp. 110-111.

<sup>657</sup> *Ídem*, p. 112.

<sup>658</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales III*, ed. cit. p. 280.

Se quiere caracterizar la rusticidad de Nabal y su esposa Abigail, y la música y la danza contribuye a crear el carácter de los personajes, dos villanos que cantan y bailan como tales. Se abre de esta manera la escena cerrándose de la misma manera: “Vánse cantando y bailando”<sup>659</sup>, y salen otros personajes para representar otra escena. La danza y la música sirven también, como vemos, de entrada y cierre de escena en un texto que normalmente no se fragmentaba por escenas, por lo que para que se diera el cambio de una a otra los autores se valían de elementos que lo hicieran posible.

En *La semilla y la cizaña* (1651), Calderón de la Barca aclara en una acotación:

Dentro, grita de villanos, y salen, con instrumentos, cantando y bailando, la Cizaña, la Ira, la Niebla, y el Cierzo, y Músicos, y Asia, y las demás se van introduciendo en el baile a su tiempo<sup>660</sup>.

Se especifica cómo han de entrar en el baile. Su función es doble; por un lado, crear el carácter de los personajes: son villanos y por lo tanto cantan y bailan como tales; y por otro lado, crear el ambiente festivo que requiere la acción.

En la loa que precede al auto *La vacante general* (1677) de Calderón se describe una máscara, con sus disfraces y sus danzas:

Sale la Música y al compás de los instrumentos de máscara con hachas y mascarillas en dos bandas mujeres a una parte guiadas de la Fe y hombres a otra de la Apostasía. Y en habiendo danzado las primeras coplas interrumpe la Apostasía quitándose la máscara<sup>661</sup>.

---

<sup>659</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales III*, ed. cit. p. 282.

<sup>660</sup> *Ídem*, p. 855.

<sup>661</sup> *Ídem*, p. 329.



La máscara se celebra para festejar el misterio del cuerpo de Dios convertido en pan, y aunque Apostasía le cuestiona el hecho de celebrarlo con fiestas en vez de con llanto y tristeza, la Fe le replica que en las escrituras existen un personaje que representa la risa, Isaac, y otro la danza, David. Esto es en realidad una justificación para la celebración como fiesta de los autos, dadas las manifestaciones en contra de las representaciones y las danzas que constantemente tenían lugar. Este auto, aunque editado en el 1677, parece haberse compuesto hacia el 1647, tras levantarse las prohibiciones sobre las representaciones, con lo cual la justificación pretendida en la loa cobra más sentido. Termina la loa cantando y bailando<sup>662</sup>.

En *A Dios por razón de estado* (1650), Calderón aclara en una acotación:

Salen los músicos cantando, y los más que puedan, hombres y mujeres, vestidos a lo romano bailando, y detrás la gentilidad, con corona de laurel, manto imperial, espada y bengala<sup>663</sup>.

Se va desarrollando el tema del "Ignoto Deo", la búsqueda del dios desconocido, cantando y bailando, y se introducen a veces acotaciones: Música: "Y haz que te conozcamos, / pues te creemos" (Bailando)<sup>664</sup>, varias veces, a manera de estribillo. Más adelante se comienza una máscara en la que también se baila y al repetir: Música: "Al sacrificio del Dios ignorado/ acuda devoto y festivo el afecto" (Repiten bailando)<sup>665</sup>, que se repite varias veces. En este caso la música y la danza sirven para transmitir el mensaje

---

<sup>662</sup> *Ídem*, p. 337.

<sup>663</sup> *Ídem*, p. 409.

<sup>664</sup> *Ídem*, p. 410.

<sup>665</sup> *Ídem*, p. 417

religioso de una forma más amena. Más adelante África disfrazada de mora y los bailarines y músicos, “(Bailan todos al modo de la morisca)”<sup>666</sup>. En esta acotación sí se dice qué se baila.

En *El divino Orfeo* (1634) Calderón de la Barca hace referencia al baile en una extensa acotación:

Con esta repetición, sonando a un tiempo el clarín, la música y la representación, da vuelta la nave con el PRÍNCIPE y la ENVIDIA, el escollo se cierra con LETEO y salen del carro del peñasco los DÍAS cantando y bailando delante de la NATURALEZA, y el PLACER con ellos, introducido en su festejo, cuya copla se repite lo que tarden en desaparecer escollo y nave<sup>667</sup>.

Más adelante aparece otra: “(Y baile)”<sup>668</sup>. Y más tarde: “(Ella representa y todos cantan alrededor de ella, danzando y bailando. Representando)”<sup>669</sup>. Esta parte en la que se representa, se canta y se baila, parece ser una alabanza al esplendor de la creación, una oración para dar las gracias por la grandiosidad y una manifestación de felicidad por todo ello, siendo la música y la danza el medio que hace esta demostración religiosa más amena, pero también más esplendorosa visual y acústicamente hablando. Estas partes están integradas en la acción dramática, pues contribuyen a su desarrollo, además de ser los mismos personajes que representan los que también cantan y bailan.

En lo que se refiere a lo danzado, es preciso tener presente, como indica la profesora M<sup>a</sup> José Ruiz, que el lugar de representación de los autos

<sup>666</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales III*, ed. cit. p. 431.

<sup>667</sup> Enrique RULL FERNÁNDEZ Ed., *Autos sacramentales del siglo de oro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, p.303.

<sup>668</sup> *Ídem*, p. 304.

<sup>669</sup> E. RULL FERNÁNDEZ Ed., *Autos sacramentales del siglo de oro*, ed. cit. p 305.

sacramentales determina en cierta forma el tipo de danza, siendo en este sentido la distancia un obstáculo que vencer, o por lo menos con el que se debe contar. De tal forma, se tiende a utilizar danzas en donde el dibujo geométrico de los movimientos (corros, filas, cuadros,...) en el espacio cobra una mayor importancia, con el fin de que visualmente sea lo más llamativas posible y accesibles al mayor número de personas. Para conseguir esto se dará preponderancia a los trajes, los adornos y los elementos que acompañen a los bailarines para lograr unos efectos más espectaculares<sup>670</sup>. Por otro lado, como refiere M<sup>a</sup> José Ruiz, la danza ejecutada en espacios abiertos “adquiere otra dimensión debido a un cambio radical tanto del punto de vista del espectador como de la simbiosis música-danza”<sup>671</sup>; de hecho, el despliegue escenográfico, como se ha visto, y la constante presencia musical y coreográfica se convertirán en la base espectacular del auto sacramental. En consecuencia, estas danzas serían grupales, teniendo como fin impresionar por su espectacularidad más que por su técnica y expresividad individual.

La aparición de la música es manifiesta en el auto, mientras que la danza aparece en ocasiones, pero ambas tienen en común la misma función: la comunicación con el espectador-fiel, es decir, trasladar el mensaje religioso y moral de una forma fácilmente entendible y lo más amena posible. Analizando más concretamente la aparición de la danza en cada obra se observan diversas funciones dramáticas como ayudar a crear el ambiente preciso, mantener la expectación de algún acontecimiento de la acción, caracterizar a los personajes... Como ya apunté anteriormente al hablar del

---

<sup>670</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos del baile...”, ed. cit. p. 304.

<sup>671</sup> *Ibidem*.

auto sacramental, es evidente la necesidad de organizar éste como una fiesta sacramental con sus elementos propios en cuanto fiesta para lograr la comprensión de un pueblo nada especializado en teología y rituales religiosos pero sí habituado a la fiesta, dada la multitud de ellas que se realizan en este siglo. Es, por tanto, la danza un elemento festivo cuyas funciones dramáticas están supeditadas a otras, espectaculares y comunicativas, ambas al servicio de la finalidad moral y religiosa que se pretende cumplir con los autos.

Por otro lado, el desarrollo de los autos sacramentales, sobre todo con Calderón, tiene una estrecha relación con el teatro cortesano: se utilizarán temas, personajes, pero lo más importante es que se aprovecharán del concepto de espectáculo total que brindaba la tradición del teatro cortesano en lo que se refiere a la danza, la música, la novedosa escenografía, etc. En el caso de Calderón, incluso trasladando una comedia mitológica, *El mayor encanto, amor* (1635) a un auto sacramental, *Los encantos de la Culpa* (1645), aunque también se daba el caso contrario, registrándose en realidad una relación de interdependencia entre autos y comedias en muchas ocasiones. En concreto, la importancia dada a la música y a la danza y la relación de estas con los textos hacen que los autos sacramentales como espectáculo deban situarse en el marco, por un lado, del llamado teatro musical, precedente de la ópera y la zarzuela, y por otro lado, también del ballet.

También los autos mantienen relación con el teatro de corral en lo referente a los bailes, como se observa en las constantes objeciones que se

hace tanto a los que aparecen en los corrales como a los de los autos sacramentales. El obispo de Osuna, D. Juan de Palafox y Mendoza, en 1645, en el encabezado de uno de los capítulos de su obra expone: "Que los curas y sacerdotes no vayan a las comedias ni se hallen en los Autos por bailes"<sup>672</sup>, de forma que trata con la misma consideración al espectáculo realizado en los corrales, incluidos los bailes, y a los realizados en los autos.

## **7.2. LA DANZA EN EL TEATRO CORTESANO.**

Al analizar la danza en el teatro cortesano hay que tener en cuenta la posición que ocupaba ésta en los planes educativos de los nobles, como ya se vio con detenimiento anteriormente. Es preciso recordar además, la función que cumplía, según Esquivel Navarro, autor del tratado ya mencionado, *Discursos sobre el arte del danzado* (1642), donde citando a Antonio de Obregón y Cerceda, Capellán de Felipe II, en su libro dirigido a Felipe III, siendo príncipe, *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles*, en el discurso 5, folio 100, dice:

...el danzado es necesario para los Reyes y Monarcas; y funda en Filosofía, que el arte del danzado muestra a bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas, y ligereza<sup>673</sup>

y más adelante:

Y así merece este entretenimiento, entre los demás lugar superior; porque los otros participan de él el hallar el cuerpo dispuesto para

---

<sup>672</sup> E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias...*, ed. cit. p. 495.

<sup>673</sup> J. ESQUIVEL NAVARRO, *Discursos sobre el arte del danzado...*, ed. cit. p. 4.

obrarlos con mayor acierto<sup>674</sup>.

Además, con la danza la nobleza demostraba su estatus social, pues se consideraba un talento imprescindible en la vida política y social: a través de los movimientos y gestos de la danza se demostraba, la enemistad, el amor, o, simplemente el deseo de impresionar a los demás. Por esta razón es necesario precisar cuál es la relación de la realeza con la danza para situarla en el lugar adecuado con el fin de entender su función dentro de las representaciones cortesanas.

La dinastía anterior, la Trastámara, había prodigado la danza y el baile en sus diferentes festejos, en los privados y en los públicos, pero es la llegada de la dinastía de los Austria la que además de continuar con estas actividades supone la expansión coreográfica por Europa. Gracias a los viajes al exterior de Felipe II, las danzas y los bailes de origen español se dieron a conocer en otros países, a través de los maestros de danzar que acompañaban a la familia real, cuyas funciones eran pedagógicas y organizadoras en las fiestas teatrales palaciegas. El propio Felipe II desde pequeño era un gran bailarín que no dudaba en demostrarlo en Italia, Flandes, Portugal o Inglaterra si se terciaba la ocasión, siendo el mejor embajador del arte coreográfico español en Europa<sup>675</sup>.

Con la subida al trono de Felipe III y sobre todo con Felipe IV la corte española experimenta una apertura a las actividades profanas, aumentando la frecuencia, la variedad y la magnificencia de las celebraciones. Felipe III

---

<sup>674</sup> J. ESQUIVEL NAVARRO, *Discursos sobre el arte del danzado...*, ed. cit. p. 5.

<sup>675</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "La edad de Oro de la danza española" en *Teatro y fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austria*, ed. cit. p. 107.

estuvo más dedicado a la música y la danza, mandando organizar innumerables fiestas, que a sus reales deberes, resultando ser un auténtico mecenas e impulsor de las artes. Felipe IV, a pesar de no ser un experimentado bailarín, era un gran aficionado, así como el resto de la familia real, los cuales sí intervenían activamente en los saraos y máscaras que se organizaban en Palacio<sup>676</sup>.

El origen del teatro de corte en Europa se encuentra en la llamada “fiesta principesca” renacentista, nacida en Italia y extendida a otros países del continente como Francia y España. A finales del siglo XVI y principios del XVII algunos de los elementos de esta fiesta empiezan a destacar, constituyéndose en espectáculos teatrales, manteniendo dichos elementos entre sí una estrecha relación, especialmente la poesía, las artes plásticas, la danza y la música. En España, Lope de Vega inicia este tipo de obras con *La fábula de Perseo* (1613-14) y *El premio de la hermosura* (1614), las cuales destacan, además de por el texto literario, por el tratamiento que el autor hace en ella del decorado, las tramoyas y apariencias, el lujoso vestuario y la coreografía.

Obras para la corte fueron escritas por Luís Vélez de Guevara (*El caballero del sol*, 1617), Hurtado de Mendoza (*Querer por solo querer*, 1622), el Conde de Villamediana, (*La gloria de Niquea*, 1622),... pero será Calderón de la Barca, quien seguirá los pasos de Lope con *El mayor encanto amor* (1635), desarrollando aún más el proceso iniciado por éste último en sus

---

<sup>676</sup> Ma J. RUIZ MAYORDOMO, “La edad de Oro de la danza española”, ed. cit. pp. 108-109.

comedias mitológicas, zarzuelas y óperas<sup>677</sup>.

Las comedias de corte se caracterizan, desde comienzos del siglo XVII, por la utilización de la música con una función casi entremesil dentro de las mismas jornadas, es decir, justificada por requerimientos de la acción, o el descanso de ella, con el fin de crear la ambientación necesaria, o simplemente agrandar al público y ganarse su favor. Sin embargo, con el transcurso del siglo, la música jugará un papel diferente al estar integrada en la acción y depender del desarrollo del argumento. La influencia del teatro musical italiano es muy importante pero no lo es menos la del *ballet de cour* francés, debida, sobre todo, a la llegada de Isabel de Borbón. La utilización de la música trae consigo la presencia de la danza en algunos momentos, pero siempre bajo la supremacía de la música y la escenografía en la mayoría de las obras. Con el tiempo el teatro de corte irá asentándose en España, pero será en la segunda mitad de siglo cuando, sobre todo la música, aunque también los demás elementos, invadan este tipo de obras.

Entre las obras escritas para la corte se encuentran comedias en las que la música juega un papel importante, pero serán en otras obras, menos numerosas, en las que ésta tendrá un papel fundamental convirtiéndose en los precedentes de futuras zarzuelas y óperas, aunque en lo que se refiere a la danza, como se verá, no existen grandes diferencias entre las primeras y estas dos últimas, por lo que no las analizaré por separado.

---

<sup>677</sup> KAZIMIERZ SABIŁ, "El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 601-609.



## **- DANZAS Y BAILES EN CRÓNICAS Y RELACIONES SOBRE FIESTAS TEATRALES.**

Si por algo se caracteriza la danza en España es, como opina la profesora M<sup>a</sup> José Ruiz, por “su flexibilidad y adaptabilidad a cualquier situación cortesana o dramática”, siendo en la corte donde ambas situaciones se confunden, ya que las representaciones teatrales que se organizan en Palacio desarrollan muchos de los elementos que integran las representaciones en los corrales. Entre las diferencias está la de posibilitar la intervención tanto de actores profesionales como de nobles y miembros de la familia real<sup>678</sup>. En la *Relación de la representación de “El premio de la Hermosura” de Lope de Vega en el Parque de la Villa de Lerma (1614)*<sup>679</sup>, se recoge un testimonio de la participación de la realeza y los nobles y el tipo de danzas que realizaban:

Por intermedio salió a bailar el príncipe nuestro señor, con la señora doña Sofía, vestida de basquiña y baquero verde, guarnecido de plata, abanino y verdugado; danzaron Galería de amor y Canario, su alteza con extremado aire y gracia, y la señora doña Sofía tan diestramente, que al ver tanta perfección en tan pequeños cuerpos, sobre la novedad y grandeza de cuanto se miraba, metió a muchos en sospecha que todo era encantado;

en el intermedio que se hace tras la segunda jornada se vuelve a bailar:

En el intermedio salió a bailar la reina, la condesa de Medellín, las señoras doña Mariana de Córdoba, doña Estefanía de Mendoza, doña Luisa Osorio, doña Isabel de la Cueva, doña Ana María de Acuña, con

---

<sup>678</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “La edad de Oro de la danza española”, ed. cit. p. 112.

<sup>679</sup> Publicada por F. RAMÍREZ DE ARELLANO Y J. SANCHO RAYÓN en *Comedias inéditas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*, tomo VI de la Colección de libros españoles raros y curiosos, Madrid, 1873, pp. 479-494, en T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral...*, ed. cit. pp. 245-256.

los mismos vestidos de la farsa; bailaron la Españoleta, y la reina tan airosamente y con tanta destreza, que guiando a todas, hizo que se pusiese en olvido lo que había pasado...<sup>680</sup>.

Nobles y actrices bailan indistintamente, teniendo un papel relevante los primeros. Tras la representación y sus intermedios tuvo lugar una máscara en la cual vuelven a intervenir nobles y actrices, danzando como nos dice el cronista “con tanta cuenta y arte”<sup>681</sup>, por lo que se deduce, aunque no lo dice, que las danzas que se ejecutaron, eran también danzas de cuentas.

En una de las comedias representadas en las fiestas organizadas en la villa de Lerma por el Duque de Lerma, *La casa confusa*, la cual no se ha conservado, los encargados de ponerla en escena son profesionales, la compañía de Pinedo, además de Baltasar Osorio y Mari Flores, los cuales en el último de los dos entremeses que realizaron bailaron vestidos de ancianos, imitando movimientos propios del disfraz, aunque después,

...cuando ya casi davan fastidio las mudanzas y bueltas de artificia da decrepitud, con airoso desenfado los ocho, tañéndose el turdión, dançaron un rato, con algunos cruzados, floretas, y cabriolas. A un tiempo todos se vían perder igualmente el suelo en mucha altura, conformes de vestidos, cuerpos, talles y destreza. Mudándose el son en el de zarabanda tornaron a los movimientos de vejetes...<sup>682</sup>.

La zarabanda mencionada seguramente sería la versión teatral con cierto grado de refinamiento, aunque lo cierto es que en otro lugar de la misma crónica, al relatar como fue la mojiganga de “una comedia ridícula”, el

---

<sup>680</sup> T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo...*, ed. cit. pp. 252-253.

<sup>681</sup> *Ídem*, p. 255.

<sup>682</sup> FRANCISCO FERNÁNDEZ CASO, *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los Conventos que ha edificado allí*, s.l., s.i., s.a. B.N.M. SIGN 2/7345, en T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, ed. cit. pp.269-270.

*Adulterio de Marte y Venus*, menciona otros bailes populares: carretería, rastro, pipironda y escarramán, especificando además que se hicieron,

...ademanes y compasses de temeridad, en mucha diferencia de mudanças, obrándose lo cantado con agrado y novedad, mezclando pasos de dançar de cuenta entre alegres bailes de castañuelas...<sup>683</sup>.

Son significativos varios términos empleados por el cronista: “temeridad”, “diferencia” (variedad), “mezclando”, “danzar de cuenta” y “alegres bailes de castañuelas”. Utiliza el término de temeridad para caracterizar los movimientos, seguramente por ser más provocativos pero también más dificultosos técnicamente hablando; se refiere también a la variedad de las mudanzas y la novedad de los pasos rompiendo la tendencia a lo uniforme de las danzas de cuentas, cuya composición era a base de figuras en el espacio y con mínima incorporación de pasos propiamente dichos. Menciona un concepto que el barroco pone de actualidad a pesar de las voces en contra: mezclar, en este caso danzas de cuenta con bailes populares acompañados de castañuelas, lo cual no era muy habitual. Quizás, en esta mezcolanza se daba la realidad del panorama dancístico de la época, es decir, la existencia de dos escuelas de danza: la española y la internacional, siendo en la primera en la que se utilizaban las castañuelas, pero sobre todo en los bailes y menos en las danzas. Todo esto es posible por el carácter profesional de la compañía teatral encargada de poner en escena tanto danzas de cuentas como bailes, ya que estaba suficientemente preparada para realizar ambos estilos. Aunque las piezas que se ejecutarían serían las versiones teatrales de ambos estilos, con las características de la danza

---

<sup>683</sup> T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral*, ed. cit. pp. 278-279.

teatral, pero sin perder los matices propios de las danzas de cuentas y los bailes populares, teniendo en cuenta el público al que iba dirigido el espectáculo y el decoro que se debía guardar ante él.

Aunque la crónica siguiente es de una máscara y no de una representación teatral la incluiré por la detallada descripción que hace sobre los pasos y la manera en que se baila, lo cual podría ser trasladado a la danza que se realizaba en las representaciones, tanto en la comedia como en los intermedios:

Todo lo que se danzó fue por lo alto, con muchas diferencias nuevas. Eran las armas de cierta pasta ligera, y así los ocho sin embaraço executavan su destreza en todas suertes de floretas, bueltas con dobles, dainetes, esbalzos, carrerillas, sotapiés, acometidas, retiradas, paseos, medias cabriolas a cuatro, y enteras, como si no fueran armados. Hiciéronlas tan levantadas, y lo demás tan suelta y aventajadamente que a los maestros dexaron envidiosos<sup>684</sup>.

El cronista afirma que se “danzó por lo alto”, es decir, dando saltos, más propio de los bailes populares que de las danzas ejecutadas en la corte. Además, añade que “con muchas diferencias nuevas”, lo cual denota que también en la corte se realizan “innovaciones”, quizás influida por las que se llevan a cabo en los corrales, y por ser las mismas compañías profesionales que representaban en estos las que también actuaban en la corte, llevando sus conocimientos, sus repertorios coreográficos, etc. A continuación enumera distintos pasos o movimientos del repertorio de la época, lo que denota una vez más el grado de asentamiento académico que tiene la danza, ya que existe hasta una nomenclatura fija.

---

<sup>684</sup> FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral*, ed. cit. p. 282.

**- DANZAS Y BAILES EN LAS OBRAS.**

En las obras que se escribieron para ser representadas en la corte, aparecen la música y la danza como elementos constantes, aunque sigue siendo la música la que lo hace de una forma más amplia, llegando, con el transcurso de los años, a invadir la totalidad de la obra en alguna de ellas.

En las ocasiones en que las mismas compañías residentes en Madrid que desarrollan su actividad en los corrales públicos son contratadas en Palacio, realizando las danzas y bailes que habitualmente ponían en escena en los corrales, el resultado es de una mayor espectacularidad, al poder disponer de más espacio, más bailarines, de los músicos de la real capilla y mayor presupuesto para vestuario y atrezzo, lo cual posibilita una mejora coreográfica y técnica<sup>685</sup>. La mejora en los medios logra una mayor integración de la música y la danza en el espectáculo total, facilitando a su vez la posibilidad de ensayar nuevos caminos. En esta línea se sitúa la utilización de la música, no sólo en las piezas breves que acompañan a la comedia, sino en la misma comedia, de tal manera que algunos críticos ven en esta incorporación un precedente de la zarzuela y de la ópera, de una forma parecida al tratamiento que se hace en los autos sacramentales de la música y la danza, como dije al analizarlos. Por otro lado, los avances escenográficos que se dan en el teatro cortesano, utilizando el trabajo conjunto de ingenieros, arquitectos, jardineros, etc., crean el ambiente propicio para la consecución de un espectáculo total. En la corte nacerá una especie de drama lírico, al fundirse entremeses cantados, bailes y jácaras,

---

<sup>685</sup> RUIZ MAYORDOMO, "La edad de Oro de la danza española", ed. cit. p. 113.

églogas pastoriles, canciones..., convirtiéndose en el precedente de la ópera, con un periodo de formación entre 1622 y 1660, desembocando en un espectáculo musical en el que colaborarán también ingenieros, arquitectos, jardineros...<sup>686</sup>.

En *El jardín de Falerina* (1648) Calderón utiliza la danza para reforzar el ambiente cortesano y situar a los personajes para que vayan definiendo su papel en la obra. Se ponen de manifiesto las diferentes relaciones amorosas entre las damas y los caballeros, pero además, el autor añade las diferentes figuras y forma de danzar que han de ir haciendo los personajes:

*Ella y Músicos:* Por ídolo de su altar,  
por imagen de su templo.  
[Danzan todos]

(...)  
*Él y Músicos:* Por vos, francesa gallarda,  
la fe verdadera tengo.  
[Culebrilla]

(...)  
*Él y Músicos:* Si quisiérades señora,  
que por el servicio vuestro.  
[Danse las manos].

Del misma forma aparecen otras indicaciones: “Por de dentro”, “Tres cruzados”, “Hacen corros”, “Cara a cara”, “Por de fuera” y “Paradetas”<sup>687</sup>, hasta que la escena se termina con la intervención de otros personajes que entran en escena anunciando guerra. En este caso no da igual lo que se dance y así lo deja ver Calderón describiendo minuciosamente la escena, lo

<sup>686</sup> CH. V. AUBRUN, “Les débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le Lieu Teatral*, ed. cit. pp. 423-424.

<sup>687</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas. II*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1896-1897.

que denota a su vez su amplio conocimiento sobre este arte y la importancia de su exigencia a este respecto al ponerla por escrito.

Agustín Moreto en *El desdén con el desdén* (1654) incluye en la jornada segunda un sarao, como elemento cotidiano de los espectáculos que tienen lugar en la corte, dando verosimilitud a la escena representada y a los personajes que la desarrollan, especificando en una acotación: “Danzan una mudanza y pónense mascarillas y retíranse a un lado, quedando en pie”<sup>688</sup>. Va saliendo cada dama con una cinta de color; correspondiéndole un galán según el color de la cinta, danzando y retirándose para dar paso a otra pareja. En esta ocasión, además de ser la danza que se realiza en el sarao un elemento más de cortesanía, refuerza la trama argumental pues con el desarrollo de ésta se despliega el requerimiento amoroso de la dama al galán y el desdén posterior.

En la Loa que precede a la comedia mitológica *Andrómeda y Perseo* (1663) de Calderón de la Barca, se especifica en una acotación:

...empezaron los otros un sarao; en que mudando metro y tono, remataron la loa con estas coplas dançadas y bayladas<sup>689</sup>.

En toda la loa se alternan los versos representados y cantados, hasta el final, momento en el que también se baila. La intención de Calderón utilizando la música y la danza es darle magnificencia y “perfección” a la introducción, como lo afirma en la última acotación:

Y porque no deje de lograr el curioso todas las perfecciones con que fue

<sup>688</sup> AGUSTÍN MORETO, *El desdén con el desdén*, Clásicos Castalia, Madrid, 1971, p. 153.

<sup>689</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Andrómeda y Perseo*, Museo Nacional del Teatro, INAEM, Almagro (Ciudad Real), 1994, p.47.

el prólogo ejecutado, se pone al fin del la cifra de la música, que es como sigue<sup>690</sup>.

En otra acotación al comienzo del acto segundo:

Y habiendo respirado el auditorio, divertido en un ingenioso saynete (que fue discreta folla de músicas, bailes y disfraces), empezó la segunda...<sup>691</sup>.

En este momento la danza como la música y los disfraces sirven para dar un respiro al público al distender el ambiente creado por el desarrollo argumental de la comedia: la caída de la Discordia. En el tercer acto salen nuevas musas y rústicos dioses vestidos de labradores y en la acotación se dice: “(Cantaron y bailaron las musas y los dioses)”<sup>692</sup>. Lo hacen como regalo a Perseo por ser un héroe al haber vencido a dos monstruos y salvar dos reinos. El espectáculo de los dioses y las musas cantando y bailando supone un regalo al héroe tras sus hazañas valerosas. Pero en esta ocasión, a pesar de tratarse de dioses y musas, no danzan puesto que al ir de villanos actúan en consecuencia como tales y bailan como si lo fueran verdaderamente, aunque sin perder del todo el decoro adecuado al lugar donde representan y el público al que se dirigen. Y en la acotación final se dice: “Con esta confusión, de ver a un tiempo el templo en el aire. El cielo descubierto, las cuatro deidades elevadas, las musas y los pastores bailando, y los demás representando, se corrió la tienda: con que se dio fin a la comedia. De que no es el peor postre, por agora, el dibujo desta escena, y la música de esta jornada”<sup>693</sup>. En las acotaciones no se especifica qué se

---

<sup>690</sup> *Ibidem.*

<sup>691</sup> *Ídem*, p. 87.

<sup>692</sup> *Ídem*, p 171.

<sup>693</sup> *Ídem*, p 173.



baila, pero en esta ocasión, se trataría, no de danzas de corte, sino de algo popular aunque sin perder cierto estilo cortesano. Lo que si es evidente es que las danzas ejecutadas son grupales y vienen a enriquecer el espectáculo, a añadir elementos que le den magnificencia y majestuosidad. En cuanto a su función dramática, sirve para romper un determinado ambiente y calmar los ánimos, o bien, en otro momento, para crear un clima determinado, de fiesta y celebración, de manera que son algunos de los personajes de tipo coral los encargados de realizar los bailes, de forma parecida a la realización musical llevada a cabo por el coro. La danza cumple funciones espectaculares y dramáticas, estando las dramáticas al servicio, a su vez, de las espectaculares, funcionando más en el marco de la fiesta que en el de la representación propiamente dicha.

En *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón de la Barca aparece la danza en dos acotaciones: "(Salen los que puedan vestidos de villanos, mujeres y hombres, cantando y bailando con instrumentos diferentes...)"<sup>694</sup>; "(Aquí se descubre la máscara,...y en una tropa de doce mujeres que son las que han de danzar...)"<sup>695</sup>. En la primera acotación aparece la palabra "bailar" y en la segunda "danzar", seguramente por la condición de villanos de los que bailan en la primera y de dioses y ninfas en la segunda, de forma que el baile y la danza refuerzan la caracterización de los personajes. La música y las canciones también contrastarían, siendo las de la primera escena tonos y canciones populares y las de la segunda más culta y elevada.

En *El Faetonte* (1661), del mismo autor, no aparecen reseñadas las

---

<sup>694</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La fiera, el rayo y la piedra*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 368.

<sup>695</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. cit. p. 396.

partes bailadas, pero es de suponer que existían, pues en un diálogo de Amaltea se dice: "...la música y el baile vuelvan"<sup>696</sup>, y más adelante lo repiten todos a la vez<sup>697</sup>.

En algunas obras la danza aparece como elemento de sarao palaciego, pero además, como pretexto para el desenlace de una trama amorosa. Éste es el caso de la comedia de Calderón *Mujer, llora y vencerás* (1677), en la cual dos hermanos se disputan el amor de una mujer en un sarao danzando y hablando de danza:

*Adolfo:* ¿Qué tocarán?

*Federico:* La gallarda;  
que danzando vos, será  
cualquier compás.

*Enrique:* ¿No es mejor  
una alemana de amor,  
pues vos lo sois?

*Federico:* No, y pues  
este lugar merecí,  
fortuna de amor exalta,  
tocad para mí la alta.

*Enrique:* Y la baja para mí.

*Inés:* ¿Qué elijáis los dos no es bien,  
si he de danzar con los dos?

Mencionan distintas danzas cortesanas: gallarda, alemana, alta, baja; tras lo cual, escenificando un tropiezo la dama se decide por uno de los dos enamorados<sup>698</sup>.

En *El castillo de Lindabridis* (1661), Calderón introduce la danza en la

---

<sup>696</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El Faetonte*, Ed. R. Maestre, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, p.76.

<sup>697</sup> *Ídem*, p. 78.

<sup>698</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas. II*, ed. cit. p. 1436.

tercera jornada en las acotaciones y también en los diálogos, sin especificar qué se danza. Aunque lo curioso es que el impresor de la obra adjunta previamente una nota: “Puso el autor aquí este sarao, para que dilatándose en las mudanzas lo que pareciere, sirva de sainete, en lugar del que se estila hacer entre las dos jornadas”<sup>699</sup>. No hace falta explicar el cometido de la escena danzada que sigue, ya que está suficientemente aclarado, estando la danza o, incluso, la hipotética pieza breve integradas en la propia obra, con los mismos personajes y el mismo desarrollo argumental, ya que sirve a la trama amorosa que se desarrolla, en la que distintos caballeros pretenden a la misma dama y otras damas a algunos de los caballeros. Todos protagonizan la acción danzada, estableciendo el autor la posición exacta de los bailarines:

[Dividida la Música en coros, canta, saliendo a danzar Caballeros y Damas, como lo dicen los versos.]<sup>700</sup>

Posteriormente se cambia de danza a partir de otra acotación:

[Estarán, trabados los lazos, danzando varias damas y galanes en medio, y en las cuatro esquinas Rosicler, Febo y Meridian, y el Rey en pie; y empiezan todos otra diferencia de tañido]<sup>701</sup>.

Son escasas las acotaciones que se incluyen en las obras referentes a la danza pero esto no quiere decir que no existieran más de las que aparecen anotadas. Por ejemplo, en la publicación que hace Juan de Vera Tassis de *La estatua de Prometeo* (1672-1674) de Calderón de la Barca añade una acotación: “Cantando y bailando”, no existiendo ésta en las

---

<sup>699</sup> *Ídem*, p. 2080.

<sup>700</sup> *Ídem*, p. 2081.

<sup>701</sup> *Ídem*, p. 2082.

primeras ediciones de la obra. La razón tal vez pueda ser que Vera Tassis conociera la obra tras haberla visto y recordara este hecho que el propio autor omite. En la versión manuscrita de esta misma obra se añade además: “Quatro cruzados en alas” en el mismo pasaje y en una escena del primer acto: “Builtas”<sup>702</sup>. Muchas de las acotaciones acerca de los momentos en que se danzaría, así como detalles exactos sobre qué movimientos, qué figuras se realizarían, se llevarían a cabo oralmente en el instante de preparar la representación no habiendo constancia, en muchas ocasiones, al no quedar por escrito.

Las danzas y los bailes que se realizan en las representaciones cortesanas son danzas de cuenta españolas y europeas, las mismas que tenían lugar en los saraos y en las máscaras cortesanas. En ocasiones también se mencionan bailes populares, pero seguramente se trataría de la versión teatral tamizada en cierta manera por el estilo cortesano, con el fin de no desentonar con el entorno donde se desarrollaban, manteniendo el decoro necesario. Los encargados de esta tarea podían ser el maestro de danzar de la corte o el director u otro miembro de la compañía profesional que se encargara de las danzas también en los corrales, dependiendo de si la obra era llevada a cabo por miembros de la realeza o la nobleza, o por la propia compañía contratada para la ocasión. Tanto en el primer caso como en el segundo se seguiría el estilo que conociera y agradara al público al que iba dirigido, aunque quizás con alguna adaptación, como se ha dicho, según la ocasión lo requiriera. No hay que olvidar que el periodo de formación del teatro cortesano y el desarrollo de la comedia nueva y la aparición y auge de

---

<sup>702</sup>Margaret RICH GREER, “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón (II)* Ed. Javier Aparicio Maydeu, Ediciones Istmo, Madrid, 2000, p.558.

los corrales sucede a finales del XVI y principios del XVII, surgiendo a su vez la controversia sobre la licitud del teatro, la música y la danza, ante lo cual desde palacio tratarían de mantener las distancias con lo que sucedía en los corrales, llevando a cabo algo diferente que guardara el decoro preciso. De hecho surgen manifestaciones acerca del tema, como la de Antonio Hurtado de Mendoza en 1623, el cual, en la relación que hace de la fiesta celebrada en Aranjuez por el cumpleaños de Felipe IV, al hablar de las obras que se representaron, aclara que *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, no pertenecía al mismo género que las comedias llanas, manifestando a su vez lo decoroso de los saraos palaciegos frente a la indecencia de las comedias de los corrales<sup>703</sup>.

Aunque no se pueda afirmar con toda certeza, al ser escasas las acotaciones y con poca información, en mi opinión, se podría diferenciar entre obras llevadas a cabo en su totalidad por compañías profesionales contratadas para la ocasión y obras en las que los actores protagonistas son miembros de la corte. De hecho, en el primer caso, la música es llevada a cabo por miembros de la propia compañía y quizás el acompañamiento de algún músico de la Capilla Real, y los bailes y las danzas, al ser realizadas por actores, habituados al estilo de los bailes y danzas teatrales, no se desharían totalmente del matiz popular-teatral, a pesar del intento de refinamiento, siendo seguramente esta interpretación una de las razones por las que serían requeridos en palacio, ya que, a pesar del aparente desprecio que sufrían los actores eran apreciados y disfrutados también por la nobleza.

---

<sup>703</sup> Louise K. STEIN, "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2001, p. 254.

En el segundo caso, el acompañamiento musical correría a cargo de la Capilla Real, y, al ser los representantes personas de posición elevada y no profesionales, ejecutarían danzas adecuadas a su condición y a sus posibilidades técnicas y coreográficas, siendo cortesanas en su mayoría. Pocos son los autores que especifican los movimientos a realizar, aunque sí la danza o baile que se llevará a cabo.

En general, las funciones que cumple la danza en el teatro cortesano son dramáticas (crear un ambiente determinado, caracterizar a los personajes, mantener la expectación ante un suceso, etc.) y espectaculares, estando, a su vez, las primeras al servicio de las segundas. Los autores tratan de lograr la máxima espectacularidad y magnificencia en el desarrollo de la fiesta teatral con todos los medios de los que disponen, intentando lograr un espectáculo total disfrutado a través de todos los sentidos: la vista, el oído, el olfato,... Entre estos medios está la danza, diversión muy apreciada y disfrutada en la corte. La utilización de elementos como la música y la danza llegará a intensificarse hasta el punto de formar parte de representaciones todas cantadas y con partes danzadas, como las zarzuelas de Calderón.

### **7.3. LA DANZA EN EL CORRAL.**

Para empezar me parece importante citar textualmente las palabras de José M<sup>a</sup> Díez Borque que desde su publicación en el 1978 de *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Bosch, Barcelona), sirven de luz a los

estudiosos del hecho teatral y en concreto de guía a mí misma en el arduo camino que es el análisis de la danza en el siglo XVII:

La representación en los corrales públicos que une a la comedia como factores de atracción: entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y sainetes, triunfa por encima de las restantes formas de espectáculo y diversión, y puede considerarse –de aquí su carácter masivo- como espectáculo único. El baile y la danza, consustanciales al pueblo y esenciales en la España del XVII, no ha encontrado en su forma de espectáculo todavía, en la época que me ocupa, un carácter independiente y un lugar distintos para este tipo de manifestaciones, y, por tanto, no constituyen ninguna competencia para el espectáculo teatral en sí. La danza, como pasión nacional, es una práctica generalizada en todos los niveles sociales, desde las nobles *pavanas* y *alemanas* a las populares (*pie de gibao*, *chacón...*, etc.), al son de guitarras, tamboriles, castañuelas, con marcado carácter lascivo; pasando por las alegóricas en las procesiones del Corpus y en los Conventos. Pero no hay lugares especiales para entregarse a la danza: se baila en palacio, en los jardines del Buen Retiro, en la calle o en los prados de romerías, sin que se conozca el lugar destinado exclusivamente a la danza y en el que hay que pagar por entrar. La otra vertiente del baile, la danza como espectáculo más o menos erótico, tampoco supuso ninguna competencia ya que el espectáculo dado en los corrales públicos supo, con clara visión económica, asimilar a la comedia (dentro o fuera de ella) las formas de danza más prestigiadas en la época, al igual que música y canciones. Con esto la representación en los corrales era una amalgama de elementos distintos que colmaba todas las necesidades de distracción, impidiendo el desarrollo autónomo de estas formas del espectáculo, y por aquí hay que explicarse, también, como trataré más adelante, la masiva asistencia a los corrales, donde la comedia, aunque componente privilegiado, era un elemento más del espectáculo<sup>704</sup>.

Quedémonos con el sentido de esta última frase del investigador, la comedia

---

<sup>704</sup> J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, ed. cit. p. 260.

era un componente más, aunque privilegiado, del espectáculo. Y también con otra idea: el carácter efímero e irreplicable del espectáculo teatral desde el cual hay que estudiarlo, así como a sus diferentes elementos. Las piezas breves, la comedia, la música, la danza, incluso la escenografía, vestuario, etc., cobran sentido completo únicamente en el momento de la representación y nunca más, por lo menos de una manera total.

Llegados a este punto, antes de comenzar el análisis de la danza en las obras propiamente dichas, me parece necesario hacer hincapié en un hecho que creo esencial en el desarrollo que durante el siglo XVII sufrirá la danza, y es la contradicción aparente que se observa en la denominación de bailes y danzas en el teatro, así como en sus características. Tal contradicción la podemos observar en las obras de autores como Cervantes, el cual, gran amante de danzas y bailes, incluía piezas bailadas en la mayoría de sus obras, en novelas ejemplares, en *El Quijote*, en comedias y en entremeses. En la novela ejemplar *La Gitanilla* (redactado después de 1610) de Cervantes, aparece desde el principio el baile, al describirse los rasgos de la personalidad de la protagonista, Preciosa, mencionándose que es una singular “bailadora”<sup>705</sup>. También se dice de ella que es hermosa y discreta, y, aunque criada por una gitana, revela una educación propia de una clase más elevada, diciendo además que era “en extremo cortés y bien razonada”<sup>706</sup>. Es decir, que el origen noble tiene más fuerza que la educación recibida. Continúa contando el autor que, a pesar de ser desenvuelta, no caía en la deshonestidad, y delante de ella ninguna gitana osaba cantar cantares lascivos ni palabras no buenas. Sin embargo más adelante apunta:

---

<sup>705</sup> Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *La gitanilla en Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 23.

<sup>706</sup> *Ibidem*.



Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire<sup>707</sup>.

Se observa que también cantaba muy bien. Pero además, Cervantes especifica lo que cantaba: villancicos, seguidillas y zarabandas, cantares en muchos lugares y momentos censurados, y todo a pesar de su alta alcurnia. Continúa el autor describiendo la forma de bailar y cantar, la belleza de Preciosa y la atracción que tenía sobre los demás por su manera de cantar y bailar, pero es interesante otro párrafo en el que dice "Tras quince días vuelve Preciosa acompañada de tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo", pero aclara Cervantes que,

...todos honestos; que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miraron en ello, y la tuvieron en mucho<sup>708</sup>.

Esto significa que: ¿los cantares que realiza, seguidillas, zarabanda, otros nuevos, etc., no son los mismos que se prohibían en la época?, o que ¿zarabanda y honestidad son posibles juntas?. La resolución de estas cuestiones es importante, pues nos pueden dar la clave de lo que en realidad se bailaba más o menos profesionalmente hablando, ya que no se puede olvidar que tanto a Preciosa como a las demás gitanas se las contrata para bailar en Palacio, llevando éstas un espectáculo de cante y baile.

En otra novela ejemplar, *La ilustre fregona* (1613), Cervantes introduce otra escena de baile, a las puertas de una posada, donde se solicita al guitarrista Lope que cante un romance, a lo cual él responde que lo

---

<sup>707</sup> *Ídem*, p. 24.

<sup>708</sup> *Ídem*, p. 28.

hará pero del modo a como se hace en las comedias, bailándolo las mozas de esta forma, lo que significa que ya en esta época se tiene conciencia de que hay una forma de bailar en las representaciones singular y distinta de las danzas de corte y de las danzas que baila el pueblo. Continúa Cervantes narrando cómo le piden al guitarrista que las piezas sean zarabandas, chaconas y folias al uso. Así lo hace éste, y canta una chacona, con su característico estribillo: “Que el baile de la chacona/ encierra la vida bona”, describiendo en sus versos, que cuando se baila la chacona acude el diablo<sup>709</sup>, que es un baile del gusto de todos:

Bulle la risa en el pecho  
de quien baila y de quien toca,  
del que mira y del que escucha  
baile y música sonora<sup>710</sup>.

La forma en que se mueven los pies al bailar y lo que provoca:

Vierten azogue los pies,  
derrítese la persona  
y con gusto de sus dueños  
las mulillas (zapatos) se descorchan.

Habla Cervantes sobre la consideración de la chacona, así como de la zarabanda, el pésame y la perramora, que se bailaban también en los conventos:

(...)  
entrarse por los resquicios  
de las casas religiosas  
a inquietar la honestidad

---

<sup>709</sup> M. CERVANTES SAAVEDRA, *La ilustre fregona en Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 441.

<sup>710</sup> *Ibidem*.

que en las santas celdas mora!<sup>711</sup>.

En la fecha en que publica la novela estos bailes son censurados pero a la vez gozan de un gran éxito, gustando incluso a los que la censuran:

¡Cuántas fue vituperada  
de los mismos que la doran!  
Porque imagina el lascivo  
y al que es necio se le antoja<sup>712</sup>.

Cervantes da información sobre su origen: “Esta indiana amulatada” y quién suele bailarla:

(...)  
ésta, a quien es tributaria  
la turba de las fregonas,  
la caterva de los pajes  
y de lacayos las tropas,

Habla de la competencia con otros bailes:

(...)  
dice, jura y no revienta,  
que, a pesar de la persona  
del soberbio zambapalo,  
ella es la flor de la olla<sup>713</sup>.

Todo esto parece demostrar que esta forma de cantar y bailar la zarabanda, etc., no es la misma que la de Preciosa, la aparente gitana protagonista de la novela ejemplar *La Gitanilla*, deduciendo que ella, por pertenecer a la clase noble, realiza una versión de los bailes más acorde a su posición. Se pone de manifiesto existencia de versiones diferentes de un mismo baile: tanto

---

<sup>711</sup> *Ídem*, p. 442.

<sup>712</sup> *Ibidem*.

<sup>713</sup> *Ídem*, p. 443.

versiones aristocratizadas de bailes en principios populares (los bailes que realiza Preciosa), como versiones teatrales (a Lope, el guitarrista, le reclaman los mismos bailes, pero le especifican, que sean a la manera como se hacen en las comedias). Además Cervantes, ubicando la acción en las puertas de una posada, pone de manifiesto que la costumbre de bailar era grande y se extendía a muchos lugares, gentes y circunstancias vitales diversas, así como el gusto de las danzas y bailes teatrales, al trasladar estos desde las representaciones a otro lugar y situación, siendo muy significativo el hecho ya que nos indica el peso específico que va adquiriendo la danza teatral, lo cual desembocará en un futuro no muy lejano en la danza como espectáculo independiente.

A la hora de analizar el papel de la danza en el teatro profesional del siglo XVII es preciso tener en cuenta que música y danza van irremediablemente unidas, por lo que el análisis debe ser conjunto en muchas ocasiones. La realidad es una ausencia manifiesta de partituras de música teatral. Sean cuales fueran las causas de esta ausencia, el hecho es que, bien por dispersión, por destrucción o pérdida tras la representación o como mucho terminada la temporada, la música utilizada en las diferentes obras desaparecía sin apenas dejar rastro. Según el profesor Caballero Fernández-Rufete, tal ausencia viene dada como consecuencia de la propia dinámica de la actividad teatral de este momento, atendiendo a varias causas: “la inexistencia de una institución fuerte y centralizadora que se ocupara de la custodia y conservación del legado musical teatral; el excepcionalmente lábil formato de transmisión convencional de la música, consistente en folios manuscritos no encuadernados; la extrema movilidad de

los músicos de teatro, tanto geográfica como de compañía a compañía, que favoreció la dispersión y, a la postre, la pérdida de los manuscritos musicales; la habitual exigencia de renovar las composiciones musicales para las reposiciones de obras dramáticas, desechando las originales, con el objeto de adecuarlas al gusto imperante...”<sup>714</sup>. A pesar de todo esto, y gracias a la labor de musicólogos como Querol, Stein, Sage, Caballero, entre otros, las fuentes musicales relacionadas con el teatro del siglo XVII, han sufrido un incremento considerable, recopilándose en la actualidad numerosos fragmentos de gran valor. En cuanto a los testimonios coreográficos la situación es mucho peor: la realidad es una casi total ausencia de referencias bailables.

### **7.3.1. LA DANZA EN LA COMEDIA.**

Es necesario analizar la danza en la comedia y en las piezas menores por separado, puesto que ambas formaban, a pesar de estar integradas en el mismo espectáculo teatral, entidades por sí mismas bien diferenciadas, cuyo contenido y funcionalidad eran distintos.

La danza aparece en muchas ocasiones con una doble función, ayudar a crear un ambiente deseado y a caracterizar a los personajes, bien sea rústicos o cortesanos. Son muchas las obras de Lope en las que el baile se introduce cumpliendo estas dos funciones, en concreto recrear el

---

<sup>714</sup> Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, “La música en el teatro clásico” en *Historia del teatro español. I De la Edad Media a los siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 679.

ambiente campesino festivo<sup>715</sup> y caracterizar algún personaje de esta condición, siendo los bailes que aparecen populares como el villano, la chacona, etc. Por ejemplo, el villano aparece en *San Isidro labrador* (1604-06?)<sup>716</sup> y en *Al pasar el arroyo* (1619), en donde además se menciona la chacona, baile muy utilizado en los escenarios:

¡Oh, qué bien baila Gil  
 Con las mozas de Barajas  
 La chacona a las sonajas  
 Y el villano al tamboril!<sup>717</sup>.

Esta última también aparecerá en otra obra de Lope, *El amante agradecido* (1618), utilizándose el famoso primer verso del estribillo de la chacona:

¡Vida bona, vida bona,  
 esta vieja es la chacona!<sup>718</sup>.

Lope no aclara nada acerca de la forma de bailar ni el villano ni la chacona pero seguramente se tratarían de las versiones teatrales de ambas, también censuradas repetidamente pero llevadas a cabo una y otra vez.

En *Con su pan se lo coma* (1613-14), a pesar de tratarse de personajes de condición humilde, pastores y vaqueros, Lope les hace danzar una gallarda, que seguramente no sería la versión aristocrática sino la teatral

---

<sup>715</sup> Tirso de Molina en *La mejor espigadera* (1614) finaliza la obra con una escena cantada y bailada de pastores para celebrar una boda y en *Don Gil de las calzas verdes* (1635), en el Acto primero introduce la danza en medio de un cortejo amoroso para demostrar ante las damas maestría en este arte: Doña Juana disfrazada de don Gil, en *Obras dramáticas completas. Tomo I*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 1028.

<sup>716</sup> Tomado de FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, Murcia, 1983, p. 202.

<sup>717</sup> *Ídem*, p. 205.

<sup>718</sup> *Ibidem*.

o la popular, si bien no se puede saber con total seguridad:

Al casamiento de Fabio,  
 mayoral del monte nuestro,  
 previenen fiestas y bailes  
 los pastores y vaqueros.  
 A danzar salen gallarda  
 la bella Inarda y Fineo,  
 y aunque fuera diferente,  
 fuera gallarda en vellos.  
 Con una y otra mudanza  
 dan vueltas y trocan puestos,  
 ya de guerra, ya de paz,  
 siguiendo los instrumentos<sup>719</sup>.

De nuevo el baile contribuye a la creación del ambiente festivo propio de la boda que se desarrolla en ese momento de la obra.

En *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) de nuevo tiene lugar una escena rústica y se vuelve a bailar, pero en las acotaciones aparece especificado que bailan folías y que alternan con una danza que no precisa cuál será, y después otra vez folías<sup>720</sup>, es decir, bailan y danzan, pero seguramente lo que danzan serían danzas folklóricas propias de los personajes que interpretan:

(Cantan los Músicos y bailan  
 los Labradores y Labradoras.)

*Músicos:* (.....)

Suban los ganados  
 por el monte mismo  
 que cubrió la nieve,

---

<sup>719</sup> *Ídem*, p. 206.

<sup>720</sup> LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 754-755.

a pacer tomillos.

(Folía.)

(...)

(Vuelven a danzar)<sup>721</sup>.

En esta ocasión Lope de Vega especifica que se baila y se danza, que como ya hemos visto, diferenciaban perfectamente en esta época, pero además es significativo pues demuestra la diversidad de conocimientos que tiene y el interés por demostrarlo para satisfacer el gusto de un público amante del baile.

El baile aparece para crear una escena de tranquilidad y felicidad en el campo frente la complicada vida de la corte desarrolladas ambas en *El villano en su rincón* (1617)<sup>722</sup>, ensalzando moralmente la vida del campo a través de la felicidad que se respira en éste, en parte gracias al baile que sirve de elemento que propicia el ambiente de expansión y relajación frente a la ajetreada vida cortesana. Aunque por otro lado, cuando uno de los personajes, Lisarda, habla de sí misma, sus cualidades y conocimientos dice:

*Lisarda:* (...)

Yo no soy en lenguaje labradora:  
que finjo cuando quiero lo que hablo,  
y me declaro como veis ahora.  
Sé escribir, sé danzar, sé cuantas cosas  
una noble mujer en Corte aprende<sup>723</sup>.

Afirma que no es en “lenguaje labradora”, ensalzando los conocimientos cortesanos, diciendo que ella los posee, estando saber danzar entre ellos.

---

<sup>721</sup> *Ibidem*.

<sup>722</sup> LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 1186-1187.

<sup>723</sup> *Ídem*, p. 1187.



En *Santiago el verde* (1620) Lope va más allá y aclara cómo han de colocarse los que bailan: “Salen los que pudieren bailando en rueda, con guirnaldas de flores...”<sup>724</sup>, y más adelante otra acotación menciona “una mujer bailando”<sup>725</sup>. En otro momento se menciona el baile llamado “El desafío” y se dice los nombres de los que bailan<sup>726</sup>. En esta ocasión los bailes ayudan a crear el ambiente pero también el entorno local donde Lope pretende situar la acción de la comedia mediante las letras de las canciones que acompañan a los bailes. Lope, frente a otros autores, introduce el nombre de los bailes, los movimientos que quiere que se realicen, lo que denota la importancia que éste da al elemento danzado en sus obras.

En una escena de *La villana de Getafe* (1620), del mismo autor, se desarrollan unos bailes en el acto primero realizados por una labradora, Inés, y Ruiz, aclarándole ella que sus bailes son “a uso de aldea”, pero además, sirve para enamorar a Don Félix. Se establece un diálogo entre una dama y la labradora sobre lo que va a bailar:

*Dª Beatriz:* ¿Vacas?

*Inés:* Aunque labradora,  
Dama, no las sé bailar.

*Dª Beatriz:* ¿Folías?

*Inés:* Comunes son.

*Dª Beatriz:* ¿Canario?

*Inés:* Soy toledana.

*Dª Beatriz:* ¿Villano?

*Inés:* No soy villana  
en ingenio y condición.

---

<sup>724</sup> LOPE DE VEGA, *Santiago el verde en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 1225.

<sup>725</sup> *Ídem*, p. 1227.

<sup>726</sup> *Ídem*, p. 1231.

*D<sup>a</sup> Beatriz:* ¿Conde Claros?  
*Inés:* Puede dar  
gusto a quien tuviere amores  
si es verdad que con amores  
no podía reposar.  
*D<sup>a</sup> Beatriz:* ¿Zarabanda?  
*Inés:* Está muy vieja.  
*D<sup>a</sup> Beatriz:* ¿Chacona?  
*Inés:* Sátira es.  
*D<sup>a</sup> Beatriz:* ¿Rey don Alfonso?  
*Inés:* ¿No ves  
que es juntar corona y reja?  
Aquello del ¡ay, ay, ay!,  
tiene un no sé qué, a mi modo,  
pues se queja el mundo todo  
de las cosas que en él hay;<sup>727</sup>

Lo curioso en esta ocasión es que bailen una dama y una labradora, aunque Inés haya mencionado que ella bailará “a uso de aldea”, y la dama no haya dicho nada acerca de cuál será su estilo. Lope menciona entre los bailes alguna danza, lo cual podría parecer extraño, pero no en el teatro profesional, donde poco a poco se va conformando, como se ha dicho, una forma propia de bailar, tanto danzas como bailes, forma en la que, seguramente, bailan las dos con algún matiz diferenciador de la condición de cada una<sup>728</sup>.

En *Los prados de León* (1621) Lope de Vega introduce en el acto primero una escena de bailes campesinos, ya que estos son los personajes que aparecen en un marco idealizado campestre en el que un noble se enamora de una pastora, la cual es en realidad una princesa sin saberlo, y

<sup>727</sup> LOPE DE VEGA, *La villana de Getafe en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 1463.

<sup>728</sup> *Ídem*, pp. 1463-1464.

tiene lugar un baile, creándose de esta forma el ambiente rústico que requiere la escena:

- Silverio:* Bailaré al son  
de la Mudanza que ví.
- Nise:* (A Nuño) ¿Quieres que baile?.
- Nuño:* Pues ¿no?,  
¿si de no querer bailar,  
darías que murmurar  
que te lo mandaba yo?.
- Músicos:* ¿Qué son habemos de hacer?
- Lucindo:* Uno que andemos en corro.
- Músicos:* Va de letra.
- Bato:* Ya me ahorro.
- Nuño:* Advertid que esto ha de ser  
con la justa honestidad,  
y no ha de abrazar ninguno.
- Silverio:* Y cuando abrazase alguno  
¿no se usa en la ciudad?,  
¿lleva el rey deso alcabala?
- Nuño:* Si alguno la diese abrazos  
a bien sé yo quien, mis brazos  
se la darán noramala<sup>729</sup>.

En este fragmento se deja claro que se bailará de una forma honesta, haciendo referencia al estilo de bailar en la ciudad, y del poder que tienen las autoridades en este tema. Un personaje se pregunta, irónicamente, si se paga impuestos (alcabala), por bailar, de lo cual se deduce que la consideración del baile como oficio no estaba tan clara. Por otro lado, además de servir el baile para caracterizar a los personajes y crear el ambiente, Lope utiliza la escena danzada para hacer avanzar el hilo

---

<sup>729</sup> LOPE DE VEGA, *Los prados de León* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 374-375.

argumental, de forma que aunque no se dice qué bailan sino sólo que lo hacen, esto sirve de excusa para que a Nise, una de las campesinas, se le caiga una liga y haya un altercado por parte de dos enamorados de ella por quedársela<sup>730</sup>.

La danza ameniza la celebración de una boda entre villanos en el acto tercero de *Ya anda la de Mazagatos* (1625-29) de Lope, ayudando de esta forma a crear el ambiente festivo que requiere la acción que se desarrolla:

Villanos y Villanas, cantando y bailando;

Pascual, Nuño; dichas.

*Músicos:* De Pascual y Elvira

la unión celebramos,  
 él galán Adonis,  
 y ella hermosa Venus,  
 y a su boda todos  
 cantemos, bailemos<sup>731</sup>.

En *Lo cierto por lo dudoso* (1625) Lope sitúa la escena danzada al comienzo, sirviendo de nuevo para crear la situación que necesita, al ser la noche de San Juan y el lugar Sevilla, aunque tampoco se aclara qué se baila:

(Cantan, tocan y bailan dentro)

*Ramiro:* ¿Cantan?

*Don Enrique:* Así lo parece,  
 y aún bailan.

*Ramiro:* Cuanto me alegra su canción,  
 su negro luto entristece.

(Cantan dentro con sonajas)

Río de Sevilla,  
 ¡cuán bien pareces

<sup>730</sup> *Ídem*, p. 375.

<sup>731</sup> LOPE DE VEGA, *Ya anda la de Mazagatos en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 1523.

con galeras blancas  
y ramos verdes!<sup>732</sup>.

Lo mismo sucede en *Valor, fortuna y lealtad* (1635) del mismo autor, donde al principio de la obra y en el acto segundo se recrea una escena campesina, aunque en esta ocasión la danza tan sólo favorece la caracterización del ambiente rústico y campesino: “Villanos. Música. Tocan, cantan y bailan”<sup>733</sup>, sin aclarar qué se baila.

El canario es mencionado en varias obras de Lope. En una acotación de *Los guanches de Tenerife* (1618) se dice: (“Músicos bailen canario”)<sup>734</sup>, ayudando a crear la ambientación local que requiere la obra. En *San Diego de Alcalá* (1613) son las mujeres y los bárbaros los que deberán bailarlo<sup>735</sup>. En ninguna de las dos obras se dice nada de cómo se realizaría este baile, dejando al encargado de la representación el desarrollo concreto de éste.

En otras obras, en lugar del ambiente campesino es el cortesano el que Lope trata de recrear, desarrollando una escena noble, para lo cual introduce la figura del maestro de danzar, tan habitual entre las clases altas. Así ocurre en *La dama boba* (1617), en la que un maestro de danzar enseña a una dama, Finea:

Un maestro de danzas. Finea.

*Maestro:* ¿Tan presto se cansa?

*Finea:* Sí.

Y no quiero danzar más.

---

<sup>732</sup> LOPE DE VEGA, *Lo cierto por lo dudoso en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 572-573.

<sup>733</sup> LOPE DE VEGA, *Valor, fortuna y lealtad*, en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 441 y 456.

<sup>734</sup> F. J. DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, ed. cit. p. 213.

<sup>735</sup> *Ibidem*.

*Maestro:* Como no danza a compás,  
hase enfadado de sí.

*Finea:* ¡Por poco diera de hocicos,  
saltando! Enfadada vengo.  
¿Soy yo urraca, que andar tengo  
por casa dando salticos?  
Un paso, otro contrapaso,  
floretas, otra floreta...  
¡Qué locura!

*Maestro:* (Aparte) Imperfecta  
cosa, en un hermoso vaso  
poner la naturaleza  
licor de un alma tan ruda:  
con que yo salgo de duda  
que no es alma la belleza.

*Finea:* Maestro...

*Maestro:* ¿Señora mía?...

*Finea:* ¿Trae mañana un tamboril?

*Maestro:* Ese es instrumento vil,  
aunque de mucha alegría.

*Finea:* Que soy más aficionada  
al cascabel os confieso.

*Maestro:* Es muy de caballos eso.

*Finea:* Haced vos lo que me agrada;  
que no es mucha rustiqueza  
el traellos en los pies:  
harto peor pienso que es  
traellos en la cabeza<sup>736</sup>.

A Finea, a pesar de su condición de dama, le gusta bailar con estilo más popular, por lo que se deduce de su pregunta al maestro de danzar sobre el tamboril y su gusto por el uso de cascabeles, ante lo cual éste responde con ironía a la dama, por lo fuera de tono que están estas preferencias. En el

---

<sup>736</sup> LOPE DE VEGA, *La dama boba* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 1115.

acto tercero se vuelve a mencionar al maestro de danzar porque debe dar clases de nuevo, pero esta vez a Finea y a Nise para que demuestren lo que han aprendido<sup>737</sup>.

De igual manera sucede en *El maestro de danzar* (1594)<sup>738</sup> de Lope de Vega, y años más tarde en el de Calderón de la Barca, en donde cobra protagonismo la danza en el título mismo, hecho que es muy significativo en lo que se refiere a la situación de la danza entre las clases altas. El hecho de utilizar a este personaje para introducirse en una casa noble y seducir a una dama pone de manifiesto que el maestro de danzar era un miembro habitual entre las familias acomodadas, de ahí lo natural de su aparición en el domicilio. Además, en la obra de Lope se ofrecen datos sobre la consideración de la danza en la época, como se vio en otro apartado<sup>739</sup>. También se enumeran danzas como alta, baja, nicarda, gallarda, pavana, furioso, alemana, pie de gibao y torneo, que solamente sirven como pretexto para ir halagando a la enamorada y poner de manifiesto los extensos conocimientos del maestro, cuyo oficio aprendió en Italia abarcando danzas distanciadas geográficamente hablando (Francia, Italia, España), aunque presentes todas en las diferentes cortes Europeas, ensalzando de esta forma sus propias virtudes. En este caso la danza se inserta en la acción al propiciar el desarrollo de ésta, así como en varios momentos más, siendo la protagonista desde el mismo título de la misma. La obra de Calderón, setenta años más tarde, utiliza de nuevo el fingimiento de ser maestro de danza para

---

<sup>737</sup> *Ídem*, p. 1125.

<sup>738</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, en *Comedias I*, Biblioteca Castro, 1993, pp. 547-645.

<sup>739</sup> LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, ed. cit. pp. 557-558, para ampliar volver al apartado *CONSIDERACIÓN DE LA DANZA: ARTE U OFICIO*, p. 58.

introducirse en un domicilio y enamorar a una dama, lo que demuestra una vez más la actualidad del tema de la danza al ser utilizado como pretexto para el desarrollo de un enredo amoroso. La danza se encuentra de nuevo inserta en la acción, tanto que incluso el autor demuestra los conocimientos sobre el tema que tiene el personaje y los suyos propios al mencionar, no sólo, diversas danzas cortesanas, sino el orden de aprendizaje de tales danzas, algunos pasos característicos, etc.:

*Diego:* ¿Y qué es la primera lección?

*Enrique:* Ser solía “el alta”; pero  
no es danza que ya está en uso.

*Leonor:* Ni “la baja”, a lo que entiendo.

*Enrique:* Y así son los cinco pasos  
los que doy y los que pierdo,  
por “la gallarda” empezando.

*Inés:* [Aparte a Chacón]  
Cuando se hablan son floreos.

*Chacón:* Yo pensé que eran pavañas.

*Diego:* Yo no estorbo; vaya, maestro.  
[Pónense en sus puestos, y hacen  
lo que dicen los versos].

*Enrique:* La reverencia ha de ser,  
grave el rostro, airoso el cuerpo,  
sin que desde el medio arriba  
reconozca el movimiento  
de la rodilla; los brazos  
descuidados, como ellos  
naturalmente cayeren;  
y siempre oído atento  
al compás, señalar todas  
las cadencias sin afecto.  
¡Bien! En habiendo acabado  
la reverencia, el izquierdo  
pie delante, pasear



la sala, midiendo el cerco  
 en su proporción, de cinco  
 en cinco los pasos. ¡Bueno!<sup>740</sup>.

Se dan datos acerca de la actualidad o no de algunas danzas: por ejemplo, la alta y la baja están pasadas de moda, no se danzan, comenzándose la lección por la gallarda, cuyo inicio son cinco pasos. También se dice el estilo que se ha de tener: “grave el rostro”, “airoso el cuerpo”, desde la cintura hacia arriba no debe notarse el movimiento de las piernas, los brazos totalmente caídos a los lados del tronco, etc., características de las danzas de corte.

El ambiente cortesano aparece de nuevo recreado en *La casa del tahúr* (1616) de Mira de Amescua. En el acto primero, con motivo de la celebración de una boda salen músicos, se danza y se conversa sobre este arte, poniendo de manifiesto lo habitual de este tipo de conversaciones en los ambientes cortesanos:

*Roque:* ¿No veis los que representan?  
 ¡Qué bailecitos inventan  
 de visajes y meneos!  
 En ellos, si consideras,  
 dos diferencias se ofrecen;  
 que allá borrachos parecen,  
 y aquí lo estamos de veras.  
 Allá se dejan caer,  
 tuercen el cuerpo al desgair,  
 dan traspiés, burlan del aire  
 que el danzar debe tener.  
 ¿Qué oficios hay inventados  
 que no se imiten allí?

---

<sup>740</sup> *Ídem*, pp. 1561-1562.

Parecen, bailando así,  
o locos o endemoniados.  
No hay cosa en la vida humana  
que no baile a su despecho.  
La matemática han hecho  
bailarina escarramana.  
Una araña, roja y fiera,  
en Italia he visto yo,  
y cualquiera que picó  
baila de aquesta manera.  
Y pienso que no se engaña  
un señor muy avisado  
que dice que se han pasado  
las tarántulas a España.

*Alejandro:* Y aun hacen esos errores,  
que en España renovemos  
bailes que culpados vemos  
en los antiguos autores<sup>741</sup>.

La danza sirve para lograr un ambiente propio de la corte, pero, además, es tema protagonista en un momento de la acción, al referirse el personaje que habla a la forma de bailar de los representantes, poniéndolos incluso como ejemplo, enumerando características de estos: inventan bailes con “visajes y meneos”, parecen borrachos cuando bailan, tuercen el cuerpo, “dan traspiés”, burlan al aire, bailan representando personajes diferentes (“oficios”), parecen locos o endemoniados, en resumidas cuentas, son capaces de hacer baile cualquier acontecimiento de la vida: como ejemplo, “la matemática han hecho/bailarina escarramana”, y también menciona que hasta de la picadura de un insecto ha surgido un baile originario de Italia y llegado hasta España (llamado tarantela). A lo que otro personaje apostilla que a pesar de saber que esos bailes son un error de los autores antiguos,

---

<sup>741</sup> Antonio MIRA DE AMESCUA, *La casa del tahúr*, Castalia, Valencia, 1973, pp.36-37.

en España se renuevan y son llevados a cabo una vez más. Esta conversación es muy significativa, pues revela la opinión del autor acerca de los bailes teatrales y su constante presencia a pesar del rechazo general de estos. A continuación se dice en una acotación que baila el primer personaje que ha hablado, Roque, aunque no se dice qué, ni cómo.

Cervantes, muy amante de danzas y bailes, intercala la danza en *La entretenida* (1613-1614?), haciendo conversar a los personajes en la jornada tercera sobre este tema, ya que están preparando lo que se ha de bailar en una fiesta que se va a celebrar:

*Marcela:* Mira, Cristina, que sea  
el baile y el entremés  
discreto, alegre y cortés,  
sin que haya en él cosa fea.

*Cristina:* ...El baile te sé decir  
que llegara a lo posible  
en ser dulce y apacible,  
pues tiene que ver y oír:  
que ha de ser baile cantado  
al modo y uso moderno;  
tiene de lo grave y tierno,  
de lo melifluo y flautado.  
Es lacayuno y pajil  
el entremés, y me admira  
de verle me tiramira  
que tiene de fregonil<sup>742</sup>.

Seguramente se trata de un espectáculo teatral, ya que se habla de preparar baile cantado y entremés, y además se hace hincapié en que sean discretos, alegres y corteses. Más adelante, en una acotación se dice que entran

---

<sup>742</sup> M. CERVANTES SAAVEDRA, *La entretenida en Teatro completo*, ed. cit. p. 602; fecha de posible redacción en Introducción p. XVI.

músicos y el barbero danzando al son de un romance en el que se habla sobre la forma de bailar este último:

Entren los Músicos y el Barbero, danzando al son deste romance:

[*Músicos*]: De los danzantes la prima  
 es este barbero nuestro,  
 en el compás acertado,  
 y en las mudanzas ligero.  
 Puede danzar ante el rey,  
 y aqueso será lo menos,  
 pues alas lleva los pies  
 y azogue dentro del cuerpo.

Otro personaje, Ocaña, le dice después que no comparte su forma de bailar:

*Ocaña*: Oíganme, pido atención;  
 no gusto destes paseos,  
 deste dar coces al aire  
 y puntapiés a los vientos,

retándolo :

Toquen una seguidillas,  
 y entendámonos; y advierto  
 que se juegue limpiamente,  
 y sepan que no me duermo<sup>743</sup>.

Continúan con la discusión sobre la forma de bailar, mencionando un personaje dos movimientos danzados:

*Torrente*: Tampoco a mí me contentan  
 estas vueltas ni floreos:  
 que se requiebran bailando,  
 pues son requiebros los quiebros<sup>744</sup>.

---

<sup>743</sup> *Ídem*, p. 609.

A partir de aquí la danza propicia el desenlace violento entre dos personajes por bailar con la misma dama, es decir, Cervantes no sólo habla del baile, de cómo se ha de realizar, sino que la danza se convierte en un elemento argumental que contribuye al desarrollo de la acción dramática al propiciar el cortejo, los celos, la pelea posterior, etc.<sup>745</sup>

En *Pedro de Urdemalas* (redactada entre 1606-1610) Cervantes utiliza la danza para caracterizar a un personaje que, aunque al principio aparece como gitana, en realidad es noble. Como gitana se dedica a bailar, pero ella dice que sólo lo hará delante del rey<sup>746</sup>. Continúa la trama hasta que baila en palacio, y es donde se resuelve el enredo y se descubre el verdadero origen de la gitana, sobrina de la reina. Es curioso un personaje que aparece como el “Alguacil, comisario de las danzas”, encargado de poner orden en las danzas que se llevan a cabo en las representaciones teatrales de los corrales y también en esta ocasión en palacio<sup>747</sup>.

En *La gran sultana* (redactada entre 1606-1610) del mismo autor, vuelve a aparecer la danza para caracterizar a un personaje, Catalina de Oviedo, cautiva del Sultán desde muy pequeña en Constantinopla, la cual ha de bailar ante él en una fiesta que se va a celebrar. Aunque ella duda que sea capaz de hacerlo, otro personaje español acuerda con los músicos, también españoles, realizar el baile:

Mil zarabandas,  
mil zambapalos lindos, mil chaconas,

---

<sup>744</sup> *Ídem*, p. 610.

<sup>745</sup> *Ídem*, pp. 611-630.

<sup>746</sup> M. CERVANTES SAAVEDRA, *Pedro de Urdemalas en Teatro completo*, ed. cit. p. 664; fecha de posible redacción en p. XVI.

<sup>747</sup> *Ídem*, p. 680.

y mil pésame dello, y mil folías<sup>748</sup>,

y no dudan de que ella sea capaz, porque, según dicen, no hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora<sup>749</sup>. No se aclara nada más de qué y cómo se bailará. Sirve la danza en esta ocasión, además de para caracterizar al personaje, para reforzar su origen español, dotándolo de unas cualidades y donaires ante el sultán, y, por otro lado, ayuda a crear el momento de celebración y entretenimiento que requiere el autor para esta escena.

En *La noche de San Juan* (estrenada en 1631) de Lope de Vega, aparece el tema de la danza y los bailes en una conversación que mantienen dos caballeros:

*Don Toribio:* De los bailes, don Félix, vengo muerto.

*Don Alonso:* Tristes danzas de España, ya murieron.

*Don Félix:* Dios las perdone, gente honrada fueron.

*Don Toribio:* ¿Qué se hicieron gallardas y pавanas,  
pomposas como el nombre, y cortesanas?

*Don Alonso:* Ya se metieron monjas.

*Don Félix:* Cosa extraña  
que ya todas las danzas en España  
se han reducido a zápiro y a zépiro  
a zípiro y ñápiro.

*Don Alonso:* Por Dios, que es gran donaire,  
no tenéis que decir.

*Don Félix:* Sí; pero el aire,  
la gala y bizarría  
con que el mayor señor danzar podía,  
y los pies de gibao,

---

<sup>748</sup> M. CERVANTES SAAVEDRA, *La gran sultana* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 432; fecha de posible redacción en Introducción en p. XVI.

<sup>749</sup> *Ídem*, p. 433.

y alemanas y brandos en saraos,  
¿por qué se han dejar de todo punto?

*Don Alonso:* Hermano, porque todo el mundo junto  
se vuelve ya, como el vestido viejo,  
lo de atrás adelante.

*Don Félix:* Mal consejo.

*Don Alonso:* La novedad, don Félix, siempre agrada,  
sea en razón o en sinrazón fundada<sup>750</sup>.

Comentan apenados cómo han pasado de moda las danzas cortesanas a causa del gusto por la novedad que impera en ese momento, reflejando la situación que se daba fuera de la comedia y que éste era un tema de actualidad, que preocupaba a parte de la sociedad.

En general, se observa una escasez, como se ha dicho, de apreciaciones sobre lo que se ha de danzar, aunque alguna vez se incluya un prólogo con explicaciones del autor sobre la representación, como sucede en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, incluida en la miscelánea *Los cigarrales de Toledo* (1621), donde, por el propio carácter de la obra donde va inmersa, Tirso aclara:

No pongo aquí, ni lo haré en las demás, las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieren en ir leyendo sucesivamente sus comedias<sup>751</sup>.

Sin embargo, sí hace mención a los autores de la música: Juan Blas, Álvaro, Pedro González; al autor de los entremeses: Hurtado de Mendoza; al de los bailes: Quiñones de Benavente. En referencia a los bailes-coreografías tan solo comenta al final de la loa: "... siguiéndose tras él un baile artificioso y

---

<sup>750</sup> LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan en Obras escogidas*, ed. cit. p. 1563, (pp. 1535-1568).

<sup>751</sup> TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, Espasa- Calpe, Madrid, 1970, p. 2.

apacible...”<sup>752</sup>. Ésta es en parte, a mi entender, la razón por la que tanto Tirso como la mayoría de los autores no recogen en sus obras un mayor número de acotaciones, no aburrir al receptor de los textos: el “lector”, el cual no iba a poder disfrutar de la parte visual y auditiva de la representación, frente al espectador de la época, que la presenciaba y gozaba en su totalidad a través de todos los sentidos. Además, la cultura dancística tanto de autores como de actores y encargados de dirigir la función hacía posible que se dieran distintas situaciones: que, bien con pocas palabras se entendieran todos y ejecutaran los bailes y danzas conocidos que el autor de la obra indicara; o bien, que el autor dejara esa decisión al encargado de la obra en cada momento, dándose diversos bailes en cada puesta en escena de la misma obra.

Por otro lado, si se observa el gran número de fragmentos líricos que aparecen en las comedias, se puede deducir que los momentos bailados serían muchos más de los que se especifican claramente, ya que muchas canciones existían exclusivamente acompañando a un baile; otras, con el tiempo, se adornaban con baile, etc., formando parte, en todos los casos, del acervo cultural que se trasmitía principal y masivamente de una manera oral y a través de la literatura de cordel muy extendida en la época.

La utilización de la danza, aunque es una práctica generalizada a todos los autores de la época, no lo es de una forma tan abundante en unos como en otros. Cervantes incluye un número considerable de danzas y bailes en sus obras, pero es, quizás, Lope de Vega el autor más prolijo en la

---

<sup>752</sup>TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. cit. p. 7.



utilización del baile en la comedia. La aparición de danzas y bailes en la comedia no se hace de una manera banal. En las obras de Lope de Vega, a veces es el nombre lo que se menciona solamente: el villano, el canario, la zarabanda, la chacona, etc...; y otras se incluye la letra y la música de tales danzas y bailes, convirtiéndose éstas, en el caso de Lope, en verdadera poesía, que, más que acoplarse a un ritmo, a una melodía, en realidad son el resultado de una emoción musical<sup>753</sup>. En las canciones que acompañan a los bailes Lope entremezcla tradición e innovación, sin poder el lector desentrañar hasta dónde llega una y otra. En los movimientos que se utilizan en sus obras, si bien no han llegado hasta nosotros testimonios suficientes como para afirmarlo, lo cierto es que cabe suponer que sucede algo parecido, ya que, partiendo de ellos, se reelaboran bailes y danzas conocidos hasta lograr piezas que, manteniendo su esencia original, se ven transformados en sus mudanzas y estilo, resultando diferentes en su totalidad o en parte. En ocasiones cambian la letra solamente, o el nombre, o la música, adaptándose al nuevo compás sin ningún problema. Estos cambios que tienen lugar en los bailes de las representaciones teatrales, sobre todo en los corrales, serán uno de los motivos que provoca las constantes prohibiciones y ataques que sufre el teatro.

Las funciones del baile en la comedia son fundamentalmente dramáticas, pudiéndose dar de varios tipos, con distintas finalidades: caracterizar a los personajes (según su condición social, su lugar de nacimiento, etc.), ayudar a crear el ambiente (festivo: cualquier tipo de evento a celebrar), situar la acción geográficamente, etc. Pero a veces, la función

---

<sup>753</sup> F. J. DÍEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, ed. cit. p. 202.

repercute directamente en el inicio o el desenlace argumental, con lo cual cobra protagonismo al dejar de ser algo accesorio y convertirse en un elemento imprescindible para que se desarrolle parte del argumento de la comedia. En algunas obras el baile cumple varias funciones, como hemos ido viendo en el análisis individualizado de ellas.

Paralelamente a sus funciones dramáticas, el baile en la comedia cumple en cierta medida una función espectacular, en el mismo sentido que sucede en el teatro cortesano y en los autos sacramentales, es decir, enriquecer la obra a través de la diversidad de medios utilizados (música, bailes, escenografía y tramoya incipiente, etc.), pero a mi parecer de mucha menor importancia que la función dramática.

#### **7.4. LA DANZA EN LOS GÉNEROS BREVES.**

Música y danza aparecen en los géneros breves de una forma más abundante que en la comedia, aunque no en todos de la misma forma.

La música, en general, mantiene un estilo homogéneo, utilizándose el compás ternario fundamentalmente, adecuándose la melodía a las estrofas utilizadas en las letras de las canciones y a los acentos de las palabras. Las estrofas más utilizadas son el romance y la seguidilla aunque aparecen también otras. El estilo de música y danza atiende a la demanda de un público nada erudito pero exigente en cuanto a su gusto, por lo cual el principio del deleite regirá toda la representación y, por lo tanto, también en lo referente a la música y la danza. A pesar de todo, es necesario precisar que

la aparente sencillez y simplicidad de música y danza, con el transcurso del siglo se va desarrollando, hasta alcanzar tal grado de integración con el texto que dejan de ser un elemento yuxtapuesto para convertirse en esencial e imprescindible, llegando a tener una relación tan estrecha en algunas piezas que acaban convirtiéndose texto, música y danza en una entidad en sí misma<sup>754</sup>.

#### **7.4.1. LOA.**

Las loas, como se ha visto con anterioridad, tienen la función de captar la atención del público y su benevolencia, siendo por esta razón un género dependiente de distintas circunstancias: bien sea de la obra a la que precede, bien del público, del lugar de representación (corral, corte, calle, etc.), o de un acontecimiento vital (boda, nacimiento, etc.).

En consecuencia, la loa se convierte en un género cuya característica principal es la variedad, ya que su finalidad hace que se impregne de multitud de influencias externas con el fin de lograr sus objetivos, mezclándose con otros géneros y sufriendo una constante evolución durante el siglo XVII, la cual ha impedido, a su vez, que la loa desapareciera en poco tiempo. Existen varios subgéneros de loas, como loas sacramentales, palaciegas, de presentación de compañías, de alabanza de ciudades, etc.

Se trata de un género eminentemente práctico, ya que responde a

---

<sup>754</sup>Para profundizar en este tema consultar el artículo de Susana ANTÓN PRIASCO, "La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII: repertorio y procedimientos" en *Edad de oro*, Vol. 22, 2003, pp. 265-281.

motivos presentes en las representaciones, como la petición de atención y silencio, el perdón por los fallos,... utilizando para lograr el éxito diferentes elementos, por ejemplo la música y la danza (loas azarzuelladas), la comicidad (loas entremesadas de Quiñones de Benavente entre otros), desembocando incluso en el elogio, no ya de una persona relevante, sino de algo absurdo: de una mosca, de una espada, de mujeres feas...<sup>755</sup>.

Entre los recursos musicales que se utilizaban en las loas destaca el canto polifónico de romances y villancicos que llegaba incluso a enmarcar la loa. En las loas cortesanas y sacramentales eran donde los medios adquirían mayor riqueza: suelen aparecer distintos personajes dialogando, vistiendo un rico vestuario, utilizándose tramoyas y desarrollándose momentos musicales.

La danza adquiere en la loa cada vez más importancia, sin distinción entre el teatro profano o religioso, si bien, los modelos utilizados son populares, basados en los de la Comedia Nueva para las celebraciones grupales, también aparecen, sobre todo en las loas cortesanas y sacramentales, danzas de corte, más adecuadas en este contexto<sup>756</sup>.

En la *Loa para la comedia de Las amazonas* (1655) de Antonio de Solís, que se representó a su majestad el Domingo de Carnestolendas, los personajes que dialogan son los géneros teatrales: comedia, entremeses, bailes, loas... entablándose una conversación sobre su orden de aparición en las representaciones. Al principio canta la Música la siguiente letra para que la Comedia dance la gallarda:

---

<sup>755</sup> Frank P. CASA, Luciano GARCÍA LORENZO Y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 2002, pp. 198-199.

<sup>756</sup> Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, "La música en el teatro clásico" en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglos de oro*, ed. cit, p. 709.

La comedia, presumida  
de reina de los festejos,  
y olvidando, en los salones,  
el corral de sus abuelos,  
sale a danzar la gallarda,  
diestramente componiendo,  
de sus pasos apretados,  
la suspensión del paseo.  
Aunque algo la desmesuran  
quebrados de amor y celos,  
son decentes las floretas  
que se harán en casamientos.  
Según a compás se mueven  
la huella, el aire, y el cuerpo,  
parece que sus pies constan,  
y que va pisando versos<sup>757</sup>.

Es muy clarificador este pequeño parlamento que hace la Música, pues habla de la Comedia, que, aunque es la reina de las fiestas sale a danzar la gallarda en los salones, habiendo olvidado los corrales de sus abuelos. Con esto se pone de manifiesto, por un lado, lo habitual que es la danza en la comedia, ya que el personaje llamado Comedia sale al escenario a realizar este arte, y por otro, lo cotidiano que son las representaciones cortesanas, tanto que casi hacen olvidar las de los corrales. Seguramente sea una exageración de Solís, pero revela el aumento de las representaciones palaciegas en esta fecha. Se habla sobre lo que se representa generalmente: amores y celos; y sobre la forma de bailar: se hacen floretas decentes. El resto de la loa trata sobre la insurrección de Entremeses, Loas y Bailes contra la comedia, pues ésta pretende estar todo el rato, y los primeros desean aparecer más tiempo del que les corresponde:

---

<sup>757</sup> AAVV, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. cit. p. 304.

los Entremeses reclaman que se mezclen los Bailes con los Entremeses, los Bailes que se vayan las Loas a los Autos, mientras que las Loas piden justicia ante el atropello que sufren. Las Loas salen haciendo reverencias, y los Bailes bailando en zarambeque, pero al final acaban todos cantando y bailando. Quizás revela la situación en que se hallaban las representaciones teatrales, pugnando las piezas breves que acompañaban a la comedia por tener más tiempo en el escenario gracias al favor del público, y el hecho de que todos bailen hace alusión a la expansión de la danza por todas las partes de la representación. Todo esto, hace aumentar la espectacularidad total de la loa, además de aportar datos sobre la situación de las representaciones en esta fecha.

En una Loa atribuida a Quiñones de Benavente, *Loa segunda, con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid (1645)*, se presentan algunos personajes, y dicen:

*Pernia:* Yo soy Pernia, Bezón,  
que los galanes terceros  
hago, y ayudo a los bailes,  
que también pico de diestro.

*Miguel:* Miguel Jerónimo soy;  
bailo, danzo, represento.

*Bezón:* Y dais tan grandes giradas,  
que pienso que sois rodeznos<sup>758</sup>.

Aunque no se baile en esta loa, se ponen de manifiesto las tareas que desempeñan los actores: uno de ellos colabora en los bailes, otro en bailes y danzas, y el tercero confirma que ambos son muy diestros en este cometido,

---

<sup>758</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. II*, ed. cit. pp. 544-546.

poniendo un ejemplo técnico: la maestría con las giradas, revelando la familiaridad que tenían los representantes con el vocabulario utilizado en el baile en general en el siglo XVII.

En la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la corte* (1645), de Quiñones de Benavente, se dice en una acotación casi al principio de la pieza: “Sale toda la compañía danzando de dos en dos, de las manos, con hachas, al son de instrumentos, y en haciendo la reverencia cantan”<sup>759</sup>. En esta loa se desarrolla una danza cortesana, la danza del hacha, que realiza la compañía en su totalidad, cantando además, poniendo de manifiesto que, desde el principio, el autor no escatima en medios con el fin de lograr la máxima espectacularidad.

En la *Loa por papeles para Palacio* (1668), de Francisco de Avellaneda, tan solo se hace mención en una acotación al baile sin especificar nada más: “Cantan y baylan”, aunque antes uno de los personajes da algún dato de qué se va a realizar: “Pues en xacarilla alegre/ toquemos a rematar”<sup>760</sup>. El son que tocarán para bailar será una jácara, y seguramente las mudanzas que se harán serán las propias de este son.

En la *Loa sacramental para las fiestas del Corpus, representada en Valencia* (1675) de Agustín Moreto vuelve a aparecer alusiones al baile al final, pero en este caso detallando la mudanza que requiere el autor que se

---

<sup>759</sup>L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, Universidad de Navarra, Vervuert, 2001, p. 479.

<sup>760</sup> *Verdones del Parnaso*, edición de Rafael Benítez Claros, CSIC, Instituto “Miguel de Cervantes, Madrid, 1969, p. 42.

haga: cruzado y vuelta y cruzado arriba<sup>761</sup>.

Mucho más concretas son las acotaciones coreográficas que se incluyen en la *Loa a los años de su alteza* (1668), también de Francisco de Avellaneda, en la cual se menciona desde el principio:

Salen con varios instrumentos bailando, y cantando Escamilla, Carrasco, Melocotón, María de los Santos. María de Escamilla, María de Anaya, Bernarda Manuela, Gaspar Malaguilla, y Carrillo.

Todos bailando y cantando<sup>762</sup>.

A partir de aquí, paralelamente al texto representado se describe una coreografía:

Parándolos Escamilla en medio del tablado en ala.

*Cantan:* Suspended la danza  
templando la voces,  
la razón no se pierda festiva  
entre las razones.<sup>763</sup>

A veces las acotaciones aparecen a la derecha del texto:

*Canta Escribano:* Señor, como a centro  
del contento noble  
el amor que mas ciego os busca  
hallaros dispone. *Vuelta a cada una*

Otras veces en medio, entre dos párrafos:

*Carrasco:* Bella Mariana,  
de aquesta flor logre  
en primicias de Carlos los frutos  
que ofrecen sus flores.

<sup>761</sup> *Vergel de Entremeses*, edición de Jesús Cañedo Fernández, CSIC, Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1970, p. 26.

<sup>762</sup> *Verdones del Parnaso*, ed. cit. p. 45.

<sup>763</sup> *Ídem*, p. 46.



*Afuera las caras.*

*Todos:* Atención al contento señores.<sup>764</sup>

Otras indicaciones que aparecen en la loa son: “vuelta”, “vuelta a cada una”, “júntense”, “vuelta en el puesto”, “júntense los de arriba con los de abajo”, “ala grande”, “tomar puestos”, “bajar de arriba”, “bailan”<sup>765</sup>. Es evidente que debido a la razón por la que se hace esta loa, el autor trata de hacerla lo más espectacular posible, por ejemplo insertando una coreografía a lo largo de toda la pieza, sin escatimar en medios.

En la *Loa que se hizo de limosna en Toledo, para el Santo Christo del Pradillo de la Vega* (1675), se habla al principio del baile que se está ensayando para la representación que se va a realizar en honor del citado Cristo :

*Dentro Músicos:* Que no quiero ser más castañeruela,  
que venda las castañetas quien quiera,  
que no quiero ser.

1. Señores.
2. Mal suenan las castañetas.
3. Y parece que apedrean.

*Salen Autor, y Autora.*

*Ordaz:* Que ruido es este, Bernarda?

*Autora:* Pues un Autor de Comedias  
pregunta, que es en su casa  
voces, canto, y castañetas?  
que ha de ser, sino ensayar  
un baile, que no se acierta  
hasta que se sepa bien.<sup>766</sup>

En las loas que han llegado a nosotros las alusiones coreográficas, ya

<sup>764</sup> *Ídem*, p. 47.

<sup>765</sup> *Ídem*, pp. 45-49.

<sup>766</sup> *Vergel de Entremeses*, ed. cit. pp. 82-83.

sea en las acotaciones o en el propio texto son escasas. En muchas ocasiones, aunque no se reseñe en la loa, se realizaba algún baile antes de empezar la representación, como forma de introducir al espectador en ésta a través de la música y el baile. Sin embargo, no siempre se puede verificar, ya que en la mayoría de las impresiones de las obras se recogía la comedia exclusivamente. En otras también aparecían los géneros breves que acompañaban a la comedia, pero en menor número, así como otros elementos que a veces reseñaba el autor en la memoria de las apariencias del principio, los cuales tan sólo se nombraban o ni eso siquiera, con lo cual es muy difícil tener certeza sobre cómo se desarrollaba la representación con total seguridad. Volvemos a encontrarnos aquí con la dualidad realidad literaria-realidad espectacular, corriendo ambas por distintos caminos, presentando la literaria una visión sesgada de la realidad teatral del siglo XVII. Por esta razón, en las investigaciones basadas en los textos teatrales, únicos testimonios que han permanecido a través del tiempo, se deben al menos tener en cuenta las limitaciones con las que se trabaja.

Aunque, como se ha dicho, la danza no aparezca con asiduidad en las loas, cuando lo hace su función es dar espectacularidad, por un lado, a la propia loa y, por otro, al conjunto de la representación desde el principio. Se podría decir que sirve más como elemento decorativo que se añade y del que se podría prescindir, pero no es cierto, ya que al responder a la demanda del público que reclama y celebra cualquier manifestación de música o de baile, el elemento coreográfico se convierte, de esta manera en un elemento esencial. En este sentido, la presencia de la danza responde al concepto introducido por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* de la

función comunicadora de la poesía cuyo fin es el deleite, por lo cual el público cobra un papel fundamental, así como la relación que se establece entre éste y el autor. En consecuencia, la obra resultante responde a un deseo de satisfacer el gusto de un público cada vez más exigente.

#### **7.4.2. ENTREMÉS.**

El carácter independiente del entremés fue obra de Lope de Rueda, el cual creó un repertorio de situaciones con el fin de poder ser utilizado en distintas comedias. Cervantes aporta al género los bailes cantados acabando de este modo con los aporreos finales, el acabar <<a palos>> de raíces carnavalescas, terminando los entremeses con un final feliz: con música, canto y baile. Éste era el momento para el baile, ya que el frenético ritmo dramático y escénico del entremés hacía muy difícil la introducción constante de escenas musicales, que frenarían este ritmo y dañarían seriamente la vivacidad propia del entremés. Con el triunfo del verso hacia el 1620, el entremés da un giro de la mano de Quiñones de Benavente, músico y compositor de seguidillas y bailes, y si al principio componía los tonos de los bailes que acompañaban a los entremeses, poco después decidió intentar escribirlos él mismo, hecho que debió empezar por las mismas fechas<sup>767</sup>.

El talento musical como compositor y ejecutante de Benavente le lleva a crear y fijar una serie de variedades entremesiles, como el baile entremesado o entremés cantado y la loa entremesada, en las que mezcla

---

<sup>767</sup>Luis QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses Completos I...*, ed. cit. p. 19.

palabra, danza y canto. También amplía la temática de los entremeses de forma considerable, dando entrada a todas las situaciones y tipos posibles. Entre los temas se encuentran el mundo del teatro, con alusiones a los farsantes y su entorno, referencias a la propia técnica del entremés, etc. Las características que adquieren los entremeses con Quiñones de Benavente perdurarán a lo largo del siglo XVII<sup>768</sup>.

El tipo de entremés que acababa con un baile se mantendrá durante todo el siglo. No obstante, la fórmula creada por Quiñones de Benavente, integrando elementos de otros géneros menores para dar como resultado los entremesadas, bailes entremesados, entremeses cantados, pervivirá paralelamente al entremés clásico, siendo cultivado por muchos autores. A partir de 1640 aparecen en las colecciones de entremeses las primeras piezas de Calderón, Moreto, Jerónimo de Cáncer, Francisco de Quirós y otros entremesistas<sup>769</sup>.

El entremés surgido es un género fundamentalmente festivo en donde la música y el baile serán componentes imprescindibles, cuyas fronteras con otros géneros breves, por ejemplo el baile dramático, son difíciles de trazar. Son más nítidas entre el entremés tradicional y el baile dramático, ya que el baile busca potenciar menos la comicidad y más la espectacularidad del conjunto a través de los elementos dirigidos a los sentidos de la vista y el oído: la evolución coreográfica del baile, el movimiento de las actrices-bailarinas, la calidad de la melodía, la adecuación al ritmo musical, etc.

---

<sup>768</sup> *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. Celsa C. García Valdés, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 14-17.

<sup>769</sup> *Ídem*, p.17.

**-Entremeses cuyo baile final es independiente.**

Algunos entremeses acaban con un baile-coreografía, el cual se presenta como un añadido con el fin de terminar la pieza de una manera entretenida y vistosa, sin más pretensiones que mostrar una actitud alegre y positiva. En muchas ocasiones tan solo se dice que se baila al final del entremés, pero sin tener relación alguna con el argumento de éste último, como por ejemplo en el entremés anónimo *Los romances* (1600), en el cual aparece el baile en el final pero sin dar más detalles: sólo se dice que baila uno de los personajes, Teresa, en una acotación<sup>770</sup>. De la misma forma acaba el entremés de Quiñones de Benavente *Los dos alcaldes encontrados. Primera parte* (1635)<sup>771</sup>, donde se dice tan solo que se baila<sup>772</sup>. En el entremés *El Abadejillo* (1645), del mismo autor se dice casi al final:

*Músicos: ... vaya de letra y de baile,  
y, al son de los instrumentos,  
hablando las castañetas,  
publiquen lo airoso y diestro*<sup>773</sup>.

A veces se concreta un poco más, especificando que el baile lo realiza un número de personas en concreto. Al final del entremés *Los Mariones* (1664) de Luís de Belmonte, en una acotación se dice: "(Hacen un baile, o baila una sola, con que se da fin)"<sup>774</sup>.

En el entremés famoso *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* (1664) de Quiñones, en una acotación casi del final se dice:

---

<sup>770</sup>AAVV, *Teatro breve de los siglos X VI y XVII*, ed. cit. p. 138.

<sup>771</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. II*, ed. cit. pp. 659-663.

<sup>772</sup>AAVV, *Teatro breve de los siglos X VI y XVII*, ed. cit. p. 138.

<sup>773</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. II*, ed. cit. pp. 581-584.

<sup>774</sup>*Ídem*, pp. 595-598.

(Si no hay más de una que baile, se dice el verso postrero, y si hay baile, lo que sigue),

en otra:

(Salen los Músicos, y bailan a cuatro o a seis lo que sigue, u otro cualquiera baile, o sino, baila sola)<sup>775</sup>.

Pero no se dice qué baila. En todos estos entremeses el baile final no tiene relación con el argumento del entremés, ya que no sólo no aparece la canción que generalmente acompañaba al baile, sino que ni siquiera se menciona qué baile, dejando total libertad de elección al encargado de la puesta en escena, por lo cual se deduce que es un mero final alegre y entretenido, ya que lo mismo da que sea uno u otro baile.

En otros entremeses se añade, además, qué baile se ha de hacer, como en *Los sacristanes Cosquillas y Talegote* (1664) de Quiñones de Benavente; en una acotación al final se dice: “(Tocan el Rastro, y bailan los sacristanes a lo gracioso, o María y Cosquillas con figuras)”<sup>776</sup>.

En el entremés *El doctor y el enfermo* (1664), del mismo autor, al final también dice un personaje, el Doctor: “Toquen el rastreado, y baile sola, / que no quiero en mi casa tabahola” y continúa una acotación: (Tocan el Rastro, y baila Doña Tomasa sola)<sup>777</sup>. La función del baile en estos entremeses es la misma que en los que no se indica qué movimientos se han de hacer, es decir, el servir de punto y final al entremés de una manera divertida y entretenida, aunque el hecho de que en éstos se indique el baile que se ha de realizar y que sean algunos de los personajes los que lo ejecuten, denota

<sup>775</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. II*, ed. cit. pp. 613-617.

<sup>776</sup> *Ídem*, pp. 598-600.

<sup>777</sup> *Ídem*, pp. 600-604.

una mayor importancia por parte del autor a éste dentro de la obra.

Aparece el baile al final del *Entremés del doctor Borrego* (1668) de Monteser, sin especificar demasiado:

Canta y baila Zarandaja.

*Canta:* Vuesarced se consuele,  
si el suegro murió,  
que a curarle mi amo  
le fuera peor.

Repetición, y mudanza.

*Lorenzo:* Ya no me hable ninguno  
desta materia,  
que mi amo se encarga  
de echarle tierra.

Repetición, y mudanza.<sup>778</sup>

En estos últimos versos se alternarían el canto y la mudanza, la cual no se concreta.

Al final del *Entremés del Conde Alarcos* (anónimo, 1675) se habla de bailes y danzas al referirse a la fiesta que va a comenzar:

*Conde:* ¿Y bailareis también una chacona?

*Condesa:* Aunque sean folías, y capona.

*Rey:* Válgate los demonios por mujeres,  
que muertas no olvidáis nuestros placeres.  
Ea vaya de fiesta, el novio empiece.

Danza el Conde, y en estando enfrente de la Infanta empezará a cantar, y hará la cortesía.<sup>779</sup>

Más adelante aparece una acotación más extensa sobre lo que se ha de bailar:

<sup>778</sup> *Verdones del parnaso*, ed. cit. pp. 105-106.

<sup>779</sup> *Vergel de entremeses*, ed. cit. p. 238.

Acabada esta copla, tomará la Infanta de la mano, y danzarán lo que durare la música en la misma copla que él cantó, y a la otra sale el Rey, o el Mariscal, y hace lo mismo; y en volviendo a repetir la música los dos últimos versos, danzan los cuatro, y se da fin con un corro, y culebra hurtada, cantando las coplas que se siguen.<sup>780</sup>

***-Entremeses cuyo baile se encuentra integrado en el desarrollo argumental del entremés.***

Las conversaciones sobre bailes eran habituales, convirtiéndose en parte del argumento de entremeses, bailes, etc., lo que revela la actualidad y el interés del tema. En *La cueva de Salamanca* (posterior 1610) Cervantes pone en boca de los personajes una charla sobre el origen de algunos bailes:

*Panracio:* Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo: ¿Dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y de ello me pesa, con el famoso nuevo escarramán?.

*Barbero:* ¿Adónde? En el infierno: allí tuvieron su origen y principio.

*Panracio:* Yo así lo creo.

*Leonarda:* Pues en verdad que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por honestidad y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle<sup>781</sup>.

En la fecha en que Cervantes escribe este entremés, el escarramán era más o menos reciente, pero considerado deshonesto, según afirma Leonarda, aunque ella sabe bailarlo y tiene sus “puntas” y su “collar escarramanesco”, lo que quiere decir que estaba muy de moda. De nuevo alude Cervantes al escarramán al hacerlo renacer de sus cenizas como personaje, encontrándose en libertad tras su cautiverio, y bailar en la boda del viudo

<sup>780</sup> Vergel de entremeses, ed. cit. p. 239.

<sup>781</sup> M. CERVANTES, *La cueva de Salamanca* en *Teatro completo*, ed. cit. pp. 824-825; fecha de redacción en Introducción, p. XLIX.



Trámpagos en el entremés *El rufián viudo* (1612-1614). Los músicos cantan en un momento de la trama:

*Músicos* (cantan): Tocan la gallarda; dánzala Escarramán, que le ha de hacer de bailarín, y en habiendo hecho una mudanza, prosíguese el romance:

La Repulida comience,  
 con su brío, a rastrear,  
 pues ella fue la primera  
 que nos lo vino a mostrar.  
 Escarramán la acompañe...  
 Muden el baile a su gusto,  
 que yo le sabré tocar:  
 el canario o las gambetas,  
 o al villano se lo dan,  
 zarabanda o zambapalo,  
 el pésame de ello y más,  
 el rey don Alonso el Bueno  
 gloria de la antigüedad<sup>782</sup>.

Baila el canario solo y después el villano acompañado de tres personas más. Aprovecha Cervantes para contar su opinión sobre el origen del rastro, a través de los músicos, al decir que la Repulida es la primera que lo ha bailado. Enumera una serie de bailes muy conocidos para el público de la época y seguramente apreciados por éste, poniendo de manifiesto una vez más que el tema interesaba verdaderamente. Lo más importante es el hecho de que un baile se convierta en un personaje, y Cervantes lo retome haciendo un repaso histórico de su vida y andanzas, sin dejar de comentar su faceta de baile, al conversar varios personajes acerca de esto:

*Repulida:* Hante vuelto divino, ¿qué más quieres?

*Quiquiznaque:* Cántate en las plazas, por las calles;

---

<sup>782</sup> M. CERVANTES, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 749; fecha de redacción en Introducción, p. XLIX.

báilate en los teatros y en las casas;  
*Vademécum*: De ti han dado querella todos, cuantos  
 bailes pasaron en la edad del gusto  
 con apretada y dura residencia;  
 Pero llevóse el tuyo la excelencia<sup>783</sup>.

En algunos entremeses el baile cobra tal importancia, que el entremés en el que se incluye parece ser más bien una excusa para llevar a cabo tal baile, en lugar de ser este último un mero añadido final, como sucede en otros. En *La venta* (1635) de Quevedo el baile aparece al final, de manos de una compañía de actores que pasan por allí camino de Granada para representar, y haciendo noche en la venta aprovechan para cantar y bailar, realizándose una fiesta en la que se baila como final del entremés. Aunque no se especifica qué se baila, sí se comienza la letra de la canción que se baila, que son en concreto los cuatro primeros versos de una jácara también de Quevedo, por lo que se intuye que las mudanzas que se harían serían las propias de este tono, siendo elegidas por la propia compañía:

(Aquí cantan y bailan)  
*Músicos*: Todo se sabe, Lampuga;  
 que he dado en chismoso el diablo,  
 y entre jayanes y marcas  
 nunca ha habido [secretario]<sup>784</sup>.

En este caso, la escena bailada está integrada en la acción del entremés cumpliendo una función dramática. Por un lado, ayuda a conformar los caracteres de los personajes, que son actores y por lo tanto están acostumbrados a desempeñar otras labores además de representar, como son cantar y bailar; por otro lado, ayuda a crear el ambiente festivo adecuado al desarrollo de una fiesta, en la cual no puede faltar el cante y el baile,

<sup>783</sup> M. CERVANTES, *El rufián viudo* en *Teatro completo*, ed. cit. p. 747.

<sup>784</sup> *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. cit. pp. 80-81.

además de servir de entretenimiento y de final feliz, como sucede en la mayoría de los entremeses, en los que el baile no se encuentra inmerso en la acción principal.

Del mismo autor, *Los enfadosos* (1628) presenta un desfile de figuras con la excusa argumental de presentarse y ser juzgados por un juez, el cual no sentencia, sino que al final presencia el baile que dos de las acusadas, doña Luisa y doña Lorenza, realizan tras preguntar si hay músicos, a lo que el juez responde reclamando la presencia de músicos presos, comenzando así el baile final del entremés:

*D<sup>a</sup> Lorenza:* Enteras y derechas  
 verá bailar vuesa merced dos flechas  
 (Salgan los Músicos) (Cantan).  
 Rastreras de castañetas,  
 aulladeras de dedos,  
 ved cómo van nuestros bailes  
 derechitos al dinero.  
 El Rastro ya se acabó  
 y, por diferencia, quiero  
 bailar la Carnicería  
 de bolsas y de talegos.  
 (Bailen todos)<sup>785</sup>.

Se hace referencia a dos nombres de bailes de la época: el Rastro, del cual dice que se acabó, quizás pasado de moda, y ahora está en uso la Carnicería, que parece ser otro baile, o quizás quiera decir que en ese momento ya se ha bailado, y a continuación se bailará la Carnicería. También se menciona “enteras y derechas”, que parecen ser dos movimientos de baile. En este entremés la aparición del baile-coreografía no

---

<sup>785</sup> *Ídem*, p. 108.

tiene mucha lógica; es más, resulta bastante absurda e irreal, pero el autor lo relaciona con la trama de la pieza en el sentido de que son las propias acusadas las que proponen bailar y el juez que las tendría que juzgar el que reclama la presencia de unos presos que son músicos para que las acompañen, resultando toda la situación cuanto menos sorprendente.

En el título del entremés *El prado de Madrid y el baile de la capona* (1635), de Salas Barbadillo, se sintetizan las dos partes de su estructura, siendo una de ellas la realización de un baile, con lo cual se evidencia el grado de importancia que van cobrando los bailes en esta época, para aparecer incluso en el título del entremés. Los cuatro personajes, dos hombres y dos mujeres, se sientan en el paseo del Prado y hablan de la abundancia de fuentes, de las excelencias del vino, etc., para terminar cantando y bailando. La segunda parte trata del baile de la capona, cuyas coplas describen una serie de equívocos y un claro sentido erótico, que gira alrededor del término <<capona>> y sus connotaciones<sup>786</sup>:

De pronto dice uno de los personajes:

*D<sup>a</sup> Tomasa:* ¡Bailemos!

*D<sup>a</sup> Julia:* ¿Y qué baile?.

*D<sup>a</sup> Tomasa:* Las folías.

*D<sup>a</sup> Julia:* Ese es baile caduco y que no puede bailarle quien no fuere setentona.  
Un baile niño quiero, aun con mantillas de estos que con el son hacen cosquillas.

*Rosales:* ¿Gustaréis de bailar la zarabanda?.

*D<sup>a</sup> Julia:* ¿Nunca oísteis decir que estuvo presa?  
Si el baile ha de ser suelto y desatado,  
¿podrá ser bueno un baile encarcelado?.

---

<sup>786</sup> *Ídem*, pp. 145-146.

- Robledo:* La capona será baile ligero,  
que un baile que es capón vendrá con plumas.
- Rosales:* ¡Qué entremetidos son estos capones!  
¿No les basta cantar desenfadados,  
sino que también quieren ser bailados?.
- DªJulia:* ¿Puede haber cosa buena si es capona?  
Sola una que llaman chacona.
- DªTomasas:* ¿La chacona no es baile muy antiguo?.
- Robledo:* Remozóla un capón con gran donaire.
- Rosales:* Son los capones gente de buen aire.
- DªJulia:* La hija del capón bailad, señores.
- Rosales:* Que engendren los capones, ¡gran portento!.
- Robledo:* Sí, mas son bailes que se lleva el viento.
- DªTomasas:* Bailemos este baile desbarbado.
- DªJulia:* Baile lampiño, en fin, baile emplumado.  
(Cantan y Bailan)<sup>787</sup>.

Salas Barbadillo habla de otros bailes, exponiendo la situación de éstos en esos momentos: las folías, de las que dice están caducas; la zarabanda, personalizándola al decir que estuvo presa; la chacona, que es cosa buena; y por último la capona, que es la que bailan. La realización del baile final tiene la función de ilustrar de una forma práctica la conversación anterior sobre los bailes, formando parte esencial del entremés al estar integrado en el argumento de éste.

En *La escuela de danzar* (1640) de Francisco Navarrete y Ribera el asunto del entremés, como se adelanta en el título del mismo, es el baile y la forma de realizar los diferentes bailes y danzas, desarrollándose a través del desfile de personajes que van realizando cada uno un baile o danza diferente: un villano baila el “villano”;

---

<sup>787</sup> *Ídem*, pp. 155-157.

*Maestro:* ¿Qué baile quiere?

*Villano:* Para entre zagales  
darme en la frente con los carcañales

*Maestro:* ¿Quiere trepar de salto o zapatetas?

*Villano:* Quisiera reventar las castañetas.

*Maestro:* Toca un *villano* en pausas de cebolla.

*Villano:* Mejor como tocino con la olla.

Toca *el villano* y baila.<sup>788</sup>

Tras este personaje sale una dama, y el maestro ofrece enseñarle un “pie de gibao” y un “polvillo”, pero ésta los rechaza por groseros y acepta danzar una gallarda, a partir de lo cual el maestro, a la vez que danza, le va enseñando características de la danza:

Tocan la *gallarda* y danza.

*Maestro:* Andar cuerpo derecho, largo el paso,  
desenfadado el rostro, suelto el brazo  
dos vuelta con medida, y arrimarse:  
entrarán los que quieren enseñarse.<sup>789</sup>

A continuación sale una panadera, y el maestro le ofrece bailar una capona, que ella rechaza, aceptando bailar una zarabanda; sale un barbero que pide bailar un baile nuevo, proponiendo el maestro un “santarén” y un “pasacalles”, que el barbero rechaza, pidiendo un “canario”, sobre el cual se dice algún detalle:

*Maestro:* Ese zapateado a trompezones,  
y afirmarse de estribo en los talones.<sup>790</sup>

Por último sale una viuda que desea aprender un baile recatado, por ejemplo

---

<sup>788</sup> M<sup>a</sup> Grazia PROFETI, ‘La escuela de danzar di Francisco de Navarrete y Ribera’, en *DICENDA*, 7 (1987), pp. 439-447, p. 442.

<sup>789</sup> *Ídem*, p. 443.

<sup>790</sup> *Ídem*, p. 444.

la “folía”, pero durante el desarrollo del baile se va olvidando del recato, asombrando a todos por la forma de bailar tan desatada, incluso al maestro, de manera que se unen a ella para intentar calmarla, acabando el entremés con este baile final de todos<sup>791</sup>. Navarrete y Ribera aprovecha para hacer referencia a la moderación y el decoro que se ha de guardar al bailar sobre todo según la condición social del que baila, tema recurrente durante todo el siglo XVII, fundamental en la controversia sobre la licitud del teatro. Además, a lo largo del entremés el maestro da instrucciones para seguir las lecciones, demostrando los conocimientos del autor al respecto y lo de moda que estaban las danzas y los bailes.

En *El Figonero* (1661) de Juan Bautista Diamante se enumeran una serie de bailes y danzas y se las relaciona con el linaje o el oficio que desempeña el personaje que los ejecute, poniéndose de manifiesto que se ha de guardar el decoro en este tema, hecho que cada vez era menos respetado:

*Figonero:* Vaya de fiesta y de baile,  
y a cada uno  
toquen el son que fuere  
más de los suyos.

*1ª:* Don Toribio el villano  
baile si es diestro.

*Toribio:* Yo no bailo el villano,  
sí el caballero.  
(Vase)

*2ª:* A aquesta fregoncilla  
toquen el rastro.

*Moza:* ¡O, que linda chacona!

---

<sup>791</sup> *Ídem*, pp. 444-446..

- Valiente*: ¡Lindo canario!  
(Vase)
- 3ª*: El enamorado  
baile el guineo.
- Galán*: Sí haré, pues me han tratado  
peor que a un negro  
(Vase)
- 2ª*: A ese ladrón le toquen  
un pasacalle
- Ladrón*: Tóquenmele corriente,  
que ése es baile  
(Vase)
- 1ª*: Haga los matachines  
el licenciado
- Gorrón*: Dice bien; den las vueltas,  
que ya me caigo.  
(Vase)
- Todos*: El señor figonero  
cierre la danza
- Figonero*: El saltarán me toquen  
pues no me pagan<sup>792</sup>.

Según van desfilando cada personaje con su baile, parece que cada uno, tras su diálogo, bailarían un fragmento del baile que nombra. El hablar de los bailes es un tema recurrente, quizás por ser muy del gusto del público de la época y estar de moda por lo tanto. Lo que no cabe duda es que sí era un asunto cuyo conocimiento era general, siendo los bailes algo muy cotidiano para los espectadores.

El mismo tema se desarrolla en el entremés *Los instrumentos* (1663) de Calderón de la Barca, en el que se dice en un diálogo entre dos personajes:

---

<sup>792</sup> *Ramillote de entremeses y bailes*, ed. cit. pp. 358-359.



*Oruga:* ¿De qué vivís?

*Chilindrón:* De vender

danzas, bailes, instrumentos<sup>793</sup>,

es decir, además de vender instrumentos, se encarga de realizar coreografías de danzas y bailes para otros cobrando por este servicio, desvelando a su vez uno de los oficios existentes en esta época, vendedor de instrumentos y coreógrafo. Resulta esto un hecho muy significativo, ya que revela en esta fecha atisbos de cierta especialización y profesionalización en el tema del baile, al darse un oficio que se ocupa de la venta de danzas y los bailes (recordemos el papel que desempeñaban los maestros de danzas, sobre todo para la fiesta del Corpus). Por otra parte, se vislumbra un cierto avance en el aspecto creativo, ya que alguien dedicado a vender coreografías de bailes y danzas no puede hacerlo si son siempre exactamente las mismas. Más adelante, Calderón hace desfilar a varios personajes representando diferentes instrumentos y bailando danzas y bailes que se adecuen al instrumento que normalmente se encarga de acompañarlos, o bien, son los instrumentos utilizados según su condición social:

*Lorenzo:* Esta es danza sacristana (campanilla)

*Torrente:* Esta lo es de cedacero (sonajas)

*Cortadilla:* Esta es danza gitaniil (castañeta)

*Mostrenca:* Esta de cascabel grueso (cascabeles)

*Otro:* Esta danza fregonil (Pandero)

*Chilindrina:* Esta es habla de jilgueros (silbatillos)

*Rechonchón:* ¡Jesús, que me ahogo en danzas!<sup>794</sup>.

Continúan interpretando cada uno una copla explicando para qué se utiliza

<sup>793</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. p. 232.

<sup>794</sup> *Ídem*, pp. 234-235.

cada instrumento, con lo cual se observa el grado de asentamiento de los bailes y las danzas, ya que son acompañados por un instrumento en concreto, el que en la época se consideraba el más adecuado. Después, a pesar de que no era lo corriente, intercambian los instrumentos<sup>795</sup>. Es muy significativa la definición que hace el autor de las castañuelas, poniendo a su vez de manifiesto la relevancia que tenía en esa época:

*Cortadilla:* Esta es dama de las Cortes,  
labradora de los pueblos,  
de las Jácaras cosquillas,  
de las bodas, instrumentos,  
de las comedias, alivio...

*Rechonchón:* ¡Calla demonio!

*Cortadilla:* Y gracejo  
de los tonos y los bailes<sup>796</sup>.

Las castañuelas son un elemento presente en los diferentes ámbitos sociales y culturales, así como en los diferentes géneros teatrales: en la corte, el campo, las bodas, las jácaras y las comedias, y en general como acompañamiento enriquecedor de los tonos y los bailes. Y junto a ellas los bailes y las danzas a los que acompañaban.

Los tonos y las letras de las canciones que acompañaban a danzas y bailes eran muy populares y estaban en boca de todos, siendo éste, el “boca a boca”, el medio de transmisión más extendido. En *La ropavejera* (1670) de Quevedo no sólo se habla de bailes, sino que se cantan algunas de las letras de estos bailes, la mayoría muy conocidas para el público:

*Músicos:* Adoba cuerpos, como adoba sillas,

---

<sup>795</sup> *Ídem*, pp. 235-237.

<sup>796</sup> *Ídem*, p. 235.

botica de ojos, bocas, pantorrillas.  
 Nuestro baile del Rastro está tan viejo,  
 que no le queda ya sino el pellejo;  
 queremos, si es posible, remedalle  
 con los bailes pasados.

*Ropavejera:* Remendaréle por entrambos lados,  
 que no se le conozcan las puntadas.  
 Las bailas aquí están todas guardadas:

(Descubre las mujeres y los bailarines, cada uno con su instrumento)

Zarabanda, Pironda, la Chacona,  
 Corruja y Baquería;  
 Y los bailes aquí: Carretería,  
 ¡Ay, ay!, Rastrojo, Escarramán, Santurde.

*Rastrojo:* Este remiendo es lo que más me aturde:  
 ¡zamgando estoy en medio del remiendo!

*Ropavejera:* Vaya de bailes un aloque horrendo.

*Músicos:* ¡Qué acciones tan extrañas!  
 Estaban ya con polvo y telarañas<sup>797</sup>.

En algunos entremeses la canción que acompaña al baile final tiene relación con el tema tratado anteriormente. En *Las civilidades* (1645) de Quiñones de Benavente es así, y la canción hace mención al tema que se desarrolla en el entremés: una crítica sobre el uso de frases hechas, muletillas, etc., que sirven de relleno en las conversaciones, llamándolas a éstas vulgaridades “civilidades”:

*Músicos:* Que de rondón se han entrado  
 en la castellana lengua  
 todas las civilidades  
 que estaban antes en jerga.  
 Bailar el agua delante  
 yo no sé cómo se entienda,  
 y el llevar en caperuza

---

<sup>797</sup> *Ramillote de entremeses y bailes*, ed. cit. pp. 114-115.

mejor es que en la cabeza.  
 (...)
   
 Introdújolo el descuido,  
 y pues nadie lo remedia,  
 vaya un tono y baile nuevo  
 que a esto mismo parezca<sup>798</sup>.

No se dice nada acerca de qué se baila, aunque sí se dice “vaya un tono y baile nuevo que a esto mismo se parezca”, como una frase hecha también que se utilizaba al final de los entremeses muy a menudo.

En *Los atarantados* (1657) de Vélez de Guevara el baile está inmerso en la acción, sirviendo incluso para propiciar el desenlace. Aparecen varias escenas de baile, que sirven para poner fin a las disputas entre un vejete y un sacristán por causa del amor de una muchacha. El autor hace referencia al baile de los atarantados, o de la tarántula, como llamaban al baile cuyos movimientos se asemejaban a los que realizaban los picados por una tarántula:

*Garabís*: (.....)

Es de las atarantadas,  
 que la picó en el cerebro  
 una tarántula enorme,  
 y ansí baila sin remedio;  
 Mas todos se han de apartar,  
 que si toca a alguno de ellos,  
 bailará toda su vida<sup>799</sup>.

Más adelante desatan a la muchacha que habían atado para que no contagiara a nadie con su baile:

---

<sup>798</sup> *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. cit. pp. 205-207.

<sup>799</sup> L. VÉLEZ DE GUEVARA, *Teatro breve*, Iberoamericana, Madrid, 2002, p. 154.

Desátala y empieza a dar vueltas, y canta ella y el Músico.

*Músico:* Si bailando das vueltas,  
mi Bartolomé,  
si bailando das vueltas,  
contigo me iré.

Como los va tocando, van bailando<sup>800</sup>.

Poco a poco va contagiando a todos que bailan sin poder evitarlo, a pesar de que no quieren hacerlo:

*Músico [1]:* Niña atarantada,  
que las vueltas da,  
sin que los mirones  
dejen de bailar.

[2]: Bailarina alegre,  
que a breve compás,  
música y mudanzas  
reduciendo va.

[3]: Alma bulliciosa  
que, sin descansar,  
el estar bailando  
es su enfermedad<sup>801</sup>.

También aparece la danza integrada en el argumento de *El sacristán mujer* (1660) de Calderón de la Barca, al aparecer como una exigencia de un personaje, Brígida, para ser conquistada:

El que por verme moza, bella y rica,  
para ser su esposita  
quiera echarme la garra,  
ha de tañer en arpa y en guitarra,  
danzar, zapatear, cantar un tono,  
ser poeta in utroque y dar un como<sup>802</sup>.

---

<sup>800</sup> *Ídem*, p. 156.

<sup>801</sup> *Ídem*, pp. 159-160.

De los tres pretendientes uno es bailarín, que es, por cierto, una mujer disfrazada de hombre, Francisca: “Y por el aire/ bailo, brinco y zapateo”<sup>803</sup>. Enumera tres vertientes de su baile que pertenecen a tres estilos distintos que caracterizaban a los bailes populares y a los teatrales (coreografía). Los otros pretendientes son un músico y un poeta.

En el entremés de Jerónimo de Cáncer *La visita de la cárcel* (1675), se recurre al baile del canario como razón que da un alcalde para poner en libertad, entre otros, a un preso que está tullido:

*Tullido:* Y os quebrará el corazón  
 verme bailar el villano,  
 el canario, y las folías,  
 y otros dos mil sonos varios,  
 y estando tan ligero  
 como estoy, esté valdado.

*Alcalde:* Valgame Dios! Es posible?

*Tullido:* Quereis ver como los bailo?  
 pues soltando las muletas,  
 va el canario.

*Alcalde:* Va el canario.

Tocan el canario, y el lo canta, y lo baila, y el Alcalde también.<sup>804</sup>

En el entremés *La guitarra* (1688) de Antonio de Zamora la danza se utiliza como medio para saber si un marido engaña a su mujer con otras damas, de forma que uno de los personajes, que toca la guitarra, acuerda con la esposa tocar diferentes danzas o bailes según sea la acción del marido, con el fin de que ella sepa lo que hace:

---

<sup>802</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, p. 110.

<sup>803</sup> *Ídem*, p. 112.

<sup>804</sup> *Vergel de Entremeses*, ed. cit. pp. 116-117.

*Compadre:* Yo la vihuela tomaré en llegando,  
y oíd del modo que he de ir avisando:  
Si al paseo del Prado hubiere ido,  
tocaré pasacalle.

*Mujer:* Ya he entendido.

*Compadre:* Si con alguna dama hubiere hablado,  
pavana tocaré, tened cuidado.

*Mujer:* Con tanto oído estoy.

*Compadre:* Y si cosario  
fuere a su casa, tocaré canario.

*Mujer:* De aqueso no se trate.

*Compadre:* Y si ella le diere chocolate,  
jácara tocaré, que es muy vecina  
de jícara. ¿Entendáis?

*Mujer:* Traza es divina.

*Compadre:* Si él envía por dulces...

*Mujer:* Eso aguarda  
mi atención

*Compadre:* ...tocaré entonces gallarda,  
pues claro está que el dar es gallardía.  
Y si acaso tuviere cercanía  
-ya entendéis- con la dama...

*Mujer:* No quisiera,  
compadre mío, que esto sucediera.  
¡Ah, qué agravios!

*Compadre:* Oíd.

*Mujer:* ¡Ay, penas mías!

*Compadre:* Tocaré...

*Mujer:* ¿Qué compadre?

*Compadre:* ...las folías.  
¿Habéoslo ya entendido?<sup>805</sup>

La guitarra y los bailes sirven de código secreto para averiguar la infidelidad del marido, lo que demuestra la cotidiana presencia de éstos en el día a día

---

<sup>805</sup> Antonio de ZAMORA, *Teatro breve (entremeses)*, Iberoamericana, Madrid, 2005, pp. 91-111.

de la sociedad del XVII y su grado de conocimiento, ya que no resulta extraño que se toquen con la guitarra en medio de una conversación y tanto el guitarrista como la dama conocen perfectamente los diferentes tonos que se mencionan.

En estos entremeses los bailes cumplen, además de la función espectacular al finalizar éstos, funciones dramáticas: por un lado, caracterizar a los personajes, ayudar a recrear el ambiente preciso, posibilitar en muchos casos el desarrollo o el desenlace de la trama; por otro lado, servir de tema al propio entremés. Sin mencionar, como ya he dicho antes, que en algunos entremeses éstos parecen ser más bien una excusa para dar paso al baile, convirtiéndose de esta manera en parte esencial de la pieza.

***-Entremeses en cuyo baile final se hace referencia a la manera de bailar.***

En muchas de las letras de los bailes que aparecen al final de los entremeses se dan datos acerca de la forma de bailar. El baile no siempre tiene relación con el argumento del entremés, pero tiene relevancia el hecho de que se aproveche la letra que lo acompaña para hablar de este arte, pues le da cierta independencia.

Quevedo, en la fecha que escribe el entremés *La vieja Muñatones* (anterior a 1618-1620 según Asensio<sup>806</sup>), se hace eco de la situación de auge que experimentan los bailes, en detrimento de las danzas de corte,

---

<sup>806</sup> Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971, p. 200.



aportando algún dato acerca de las razones por las que sucede este hecho.

En un momento de la pieza dicen los personajes cómo van a bailar:

¿Bailaremos fruncido o desarrapado?

Mezcolanza, hijas, haya de todo jergueado y rastro a todo bullir, que así hacía yo antes de que la viudez me estriñera los bamboleos<sup>807</sup>.

Nos dice el personaje: “Mezcolanza”, “haya de todo”, revelando la tendencia que se da en ese momento y a lo largo del siglo XVII, que además es la causa de tantas discusiones sobre el tema.

Pero es Quiñones de Benavente el que se extiende en sus entremeses y sus bailes describiendo la manera de bailar en la época, por ejemplo, en el entremés *Los pareceres* (letra siglo XVII); en él se habla de la forma de bailar, del estilo, y del movimiento coreográfico, siendo un personaje el que se encarga de ello, para establecer así una cierta relación entre entremés y baile final:

*Licenciado:*...Entren señores, músicos; bailemos,  
 pues todas parecéis baile de a cuatro,  
 que a un volver vais mudando  
 puestos y hombres, como vais bailando.  
 Cantan: “¡Oh, qué brío!; ¡oh, qué donaire!  
 ¡Oh, qué baile! Y ¡oh, qué niña,  
 de Abril amoroso rayo,  
 y del sol honrosa envidia!  
 Tres mocitos van llevando,  
 con mil lazos, con mil pizcas,  
 en el tono las mudanzas

---

<sup>807</sup> M<sup>a</sup> Teresa CACHO PALOMAR, “Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos”, en M<sup>a</sup> A. VIRGILI BLANQUET, G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (eds), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*, Valladolid, 20, 21 y 22 de Febrero de 1995, Sociedad. “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid, 1997, p. 278.

y en el baile la osadía.  
 Intrincados laberintos  
 hacen todos a porfía,  
 cuando Anarda, en nuevo tono,  
 canta aquestas seguidillas<sup>808</sup>.

Benavente hace alusiones técnicas al hablar de la complicación en las mudanzas: “mil lazos”, “intrincados laberintos”, y la forma de bailar es osada.

En *Los dos alcaldes encontrados. Segunda parte* (1635) Quiñones de Benavente pone en boca de uno de los personajes, Clara: “Vaya de fiesta y de baile”, frase muy utilizada para introducir el baile. Y así lo hacen, diciendo en las coplas que se cantan para el baile: “...ha ocasionado este baile/ grave, alegre, airoso y diestro”, y más adelante:

...Cantando están de lo fino;  
 bailando van a lo nuevo,  
 juntando en dulce armonía,  
 gracia, baile, tono y versos<sup>809</sup>.

En estas cuatro últimas palabras se resume por qué gustaba tanto la parte danzada y cantada, por ser además ejecutada con gracia y destreza en su conjunto: en los versos de la canción, en la música y en el baile<sup>810</sup>.

El mismo autor vuelve a darnos información sobre la técnica de los bailes en esa época en el entremés *Los alcaldes encontrados. Tercera parte* (1635): Clara: “De baile vaya: / aire de brazo y puntillón de saya” y más adelante en una acotación se dice que salen músicos y bailarines y en lo que cantan los músicos se dice:

---

<sup>808</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. II*, ed. cit. pp. 697-700.

<sup>809</sup>*Ídem*, pp. 663-667.

<sup>810</sup>*Ídem*, p. 667.

*Mús. 1º.* Para alegrar a Domingo  
 hombre de notable humor,  
 sus vecinas van bailando  
 una a una y dos a dos.

*Mús. 2º.* ¡Fuera!, dije; que el donaire,  
 la destreza y el primor  
 se han juntado con lo bello,  
 dando envidia al Niño Dios.

*Mús. 3º.* Ya las siguen dos mocitos  
 en quien el cielo cifró  
 gracia, brío y gentileza,  
 poco argén y mucho amor.

*Mús. 4º.* Nuevos lazos van haciendo,  
 que la destreza inventó,  
 y por variar el gusto,  
 tono mudan y canción<sup>811</sup>.

Este fragmento es muy significativo porque, aunque no se especifique qué se baila, se expresa cuál es la tendencia que se sigue, exponiendo la razón de la mejoría de los bailes: la destreza de los bailarines, lo que hace posible que se inventen nuevos pasos, es decir, la mayor destreza ocasiona “nuevos lazos”, y el gusto del público influye en los bailarines, haciendo que estos quieran ofrecer variedad, para lo cual cambian de tono y canción.

En el entremés *Don Gaiferos* (1643) Quiñones hace bailar, casi al final de la pieza a uno de los personajes, Melisendra, acompañada de otros, describiéndose en la copla que cantan los músicos cómo lo hacen:

¡Qué brías van saliendo!  
 ¡Oh, qué bien bailando van,  
 dando al aire castañetas,  
 puntapiés al delantall!

---

<sup>811</sup> *Ídem*, pp.667-671.

Además, unos versos antes Melisendra dice: "...he de bailar, que en Sansueña/ no hay sotillo ni rastreado"<sup>812</sup>, por lo que se deduce que serán esos bailes los que realice a continuación.

En *El amolador* (1643)<sup>813</sup>, del mismo autor, vuelve a ser uno de los personajes el que baila, indicando además qué va a ser, el rastro y la chacona, utilizando dos adjetivos:

*Juana*: ...Con rastreadas mudanzas  
y espíritu chaconil,  
bailaré cuarenta días  
sin comer y sin dormir.

En el entremés *Los órganos* (1644), Quiñones hace referencia a cómo se bailará y cuántos bailarines han de hacerlo. Un personaje dice el estilo que tendrá el baile:

*Serijo*: ¡Haya alegría, fiesta y regocijo,  
que quiere hacerse rajas hoy Serijo!  
¡Vaya de baile al uso de aldea!

Y en una acotación posterior especifica:

Vanse y sale el músico; y los bailarines irán saliendo como lo dicen las coplas que se cantan. Salen dos<sup>814</sup>.

En las coplas que cantan para el baile se va diciendo cómo van entrando los bailarines, algunos de los pasos que harán (vueltas hechas y deshechas, que repetirán en un determinado verso que se repite), y que tras esto se hará una danza de gigantes:

---

<sup>812</sup> *Ídem*, pp. 611-613.

<sup>813</sup> *Ídem*, pp. 752-755.

<sup>814</sup> *Ídem*, pp. 650-653.

(Otros dos)

Mientras ellos van danzando,  
salen al ruido del son  
un pastor y una serrana,  
que su cara afrentó al sol.

(Otros dos)

Con los cuatro de la danza  
se han engerido otros dos,  
y con un tono engreído  
Blas aquesto les cantó:

Dios me libre, madre,  
de las mozuelas,  
que a mi preso me tienen,  
y a mi muerto me han.

Seis al puesto salen  
juntos a bailar,  
ellas muy garridas,  
y ellos otro tal.

Las vueltas que han dado  
deshaciendo van,  
porque su letrilla  
vuelven a danzar.

Dios me libre, etc.

(Vanse los hombres)

Ellos se han entrado,  
y ella ya se van,  
porque cierta danza  
de gigantes hay.

Dios me libre, etc.

(Vanse y salen los gigantes)<sup>815</sup>.

Al final del entremés anónimo *El Gabacho* (1635) se canta describiendo algo de lo que se está bailando:

Dos mozuelas cuyo brío

---

<sup>815</sup> *Ídem*, p. 653.

es de lo airoso y galán,  
sonando las castañetas  
se entretejen a compás.  
¡Oh que bizarras mudanzas  
todas cuatro haciendo van,  
con tal brío, que parece  
que riñen y que se dan<sup>816</sup>.

Lo más significativo es que sobre la manera de bailar dice que tienen mucho brío, característica opuesta a las de las danzas cortesanas.

En el baile que se realiza al final del entremés *Don Pegote* (1643), de Calderón de la Barca, se habla de los bailes y de las danzas, en concreto de lo que gusta los tonos alegres de los bailes, aunque no los nombre, y lo que enfada lo grave de las danzas de corte, que tampoco nombra, aunque se sobreentienda:

*Músicos:* En un tono alegre  
vuelven las mudanzas  
que esto de lo grave  
con poquito enfada.  
Vaya de lo alegre,  
de lo fino vaya,  
y lo bullicioso  
a los puestos salga.  
Vaya en seguidillas  
pues que son sus gracias  
las que dan el punto  
a la miel colada<sup>817</sup>.

En el entremés de Quiñones de Benavente *Las burlas de Isabel* (1664) se canta y baila al final y en las coplas se recogen datos significativos:

<sup>816</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. I*, ed. cit. p. 187.

<sup>817</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. 121-122.

...extremada por lo airoso( se refiere a una muchacha),  
 graciosa por todo extremo,  
 hace al aire que bailando  
 del que lleva tenga celos.  
 Otra moza la acompaña,  
 rostro grave, ojos traviesos,  
 manos blancas, lindo talle,  
 y de sus acciones dueño.  
 Con destreza y bizarría,  
 manos truecan, mudan puestos,  
 dando que imitar al arte  
 su natural movimiento.  
 De verlas bailar picado,  
 ayudar quiere un mozuelo,  
 cuya ligereza puede  
 desafiar a los vientos.  
 ¡Qué bien todos tres se juntan  
 al compás del instrumento,  
 para variar mezclando  
 en lo grave lo burlesco!<sup>818</sup>.

En estos versos hay varios conceptos que pueden aportar luz a nuestra investigación. Por un lado, la descripción física que hace de las mozas: “ojos traviesos”, “manos blancas”, “lindo talle”; por otro, la descripción de la forma de bailar: “airoso”, “graciosa”, con “destreza” y “bizarría”. El mozo es ligero, ágil en sus movimientos; las chicas bailan de tal forma que el arte quiere imitar su natural movimiento. Se hace referencia a la técnica y al movimiento coreográfico: las manos cambian de lugar, mudan los puestos, bailan los tres muy compenetrados entre sí y al compás de la música. El autor utiliza palabras claves en este tiempo: “variar”, “mezclando”, siendo estos conceptos hartamente criticados y censurados en la época, pero que, sin

---

<sup>818</sup>L. QUIÑONES DE BENAVENTE, Entremeses, Cátedra, Madrid, 1991, p. 217.

embargo, poco a poco, gracias al beneplácito popular van ganando terreno a las rígidas normas aristotélicas imperantes hasta el momento. Quizás Quiñones de Benavente da en la clave de la cuestión por la que hubo tantas controversias y por la que, a su vez, las representaciones experimentaron un creciente éxito. Hace mención a la falta de decoro tan criticado: mezcla lo “grave” con lo “burlesco”, en realidad ¿los bailes eran censurados en general más por sus feos meneos o por esta falta de decoro en los movimientos? ¿era más un problema ético o estético?.

Son menos numerosos los entremeses en los que el autor incluye acotaciones con datos sobre la coreografía que se ha de realizar. Éste es el caso del entremés de Antonio Zamora *Entremés para las fiestas* (1690), en el cual se describen en acotaciones: “Salen las seis Damas con panderos cantando y bailando”; “Repiten yorros”; “Repiten y bandas”<sup>819</sup>. Zamora participó en las celebraciones por la llegada de la reina Mariana de Neoburgo, y seguramente el afán de lograr el mayor éxito le hiciera concretar más sobre los movimientos a ejecutar.

A veces se realizan danzas cortesanas en los entremeses, pero de una forma ridícula, como en *Las conclusiones* (1695) de Zamora, en el que se dice en una acotación: “Hacen los cuatro ahora la entrada de la pavana ridículamente, y cada uno después su mudanza”<sup>820</sup>. Esto se hacía a manera de concurso para ver cuál era más diestro también en esta disciplina (se le llamaba Conclusiones a unos alegatos dialécticos sobre un dilema con los cuales los escolares concursaban para demostrar cuál dominaba mejor la

---

<sup>819</sup> Antonio de ZAMORA, *Teatro breve (entremeses)*, ed. cit. pp. 139-140.

<sup>820</sup> *Ídem*, p. 162.



gramática latina), aunque en un diálogo se dice que se danzaría para descansar, pero hasta en este momento de descanso hay rivalidad.

El hibridismo se pone de manifiesto en el entremés *Las Carnestolendas* (1661) de Calderón, en donde el mismo tema se presta a ello, asimilando el entremés rasgos propios de la mojiganga, como, por ejemplo, la interpolación de fragmentos musicales y coreográficos: “(Cantando como mojiganga)”; (“Repiten estos dos versos y bailan los dos)”<sup>821</sup>, lo que demuestra que existía una forma característica de cantar y bailar en la mojiganga, aunque no se especifique en ningún caso como sería, quizás porque no hiciera falta.

La función del baile en estos tipos de entremeses, además de servir de final feliz, más o menos espectacular, roza la vertiente teórica de la técnica y el estilo coreográfico de la época, al verter a través de algún personaje o acotación numerosas apreciaciones de la situación de bailes y danzas, de la forma de bailar, etc. Esto otorga al baile una posición dentro del propio entremés de cierta independencia al tener su propio argumento y por lo tanto cobra una mayor importancia en sí mismo.

En general, si se tiene en cuenta las fechas de los entremeses, se observa una progresión en el papel que cumple el baile en éstos, incrementándose la importancia de su función.

---

<sup>821</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. p. 151.

### 7.4.3. JÁCARA.

La jácara, como la mojiganga, no era en principio un género teatral, sino un romance rufianesco seguramente cantado, que desde la calle pasó al corral. Presentaba de este modo unos rasgos temáticos, lingüísticos y musicales particulares. El incremento de lo musical hacia mitad de siglo XVII lo aproxima al baile, incorporándose a la representación teatral como una música para cantar o bailar, o como un baile realizado al son de la jácara.

Cuando la pieza desarrollaba una acción protagonizada por rufianes se trataba entonces de una jácara entremesada, la cual alternaba los diálogos con fragmentos cantados y danzados. Cotarelo cita diferentes clases de jácaras además de las entremesadas, bailadas, sueltas e intercaladas en los entremeses y bailes<sup>822</sup>.

La aparición continua del baile la aproxima a éste como género, de forma que podría dar lugar a la confusión cuando los protagonistas del baile eran jaques. Así pues, determinados bailes cuyo tema gira en torno al mundo de los jaques son tomados como bailes o como jácaras. A veces aparecían intercaladas jácaras en los entremeses y bailes, poniendo de manifiesto las difusas fronteras entre géneros y el evidente hibridismo que se daba en estas piezas teatrales en la época. De hecho, tras la segunda jornada se podía pedir baile al son de mojiganga o de jácara. La jácara gozaba de una gran afición entre el público, tanto que incluso exigía que se cantara antes de que acabara la representación.

---

<sup>822</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. I*, ed. cit. p. CCLXXIX.

Entre los entremeses y bailes que interpolan jácaras están, el entremés *Los ciegos* (1658) de Cáncer:

(Cantan)

¿Ah, de la jácara nuestra?

*Dentro:* ¿Qué queréis los de la vida?

*Cantan:* Que vengáis a enjacararnos.

*Dentro:* Allá va la jacarilla.<sup>823</sup>

El entremés *El Hambriento* (1663) Villaviciosa, en el cual intercala la jácara *La rubilla*, alternándose los diálogos entre dos ciegos:

*Los ciegos:* Lleven la jácara nueva.

*Ciego 1º:* ¿Quién me la lleva?

*Ciego 2º:* ¿Quién me la lleva?

Que escribió *La Rubilla* en la galera.

Tras esto la cantan alternando:

Rapada está la Rubilla  
en la galera otra vuelta,  
y una tabernera amiga  
de allá le escribe esta letra.<sup>824</sup>

Y en *El Licenciado Truchón* (1672) del mismo autor:

*Alonso:* Marichispa falta ahora  
con una jácara enjerta,  
en pendencia y entonada.

*Bezona:* Toque y vaya de la heria.

Tras esto canta la jácara:

Una pendencia trabaron  
por Marica la Rastrera,

---

<sup>823</sup> *Ídem*, p. CCLXXXIV.

<sup>824</sup> *Ibíd.*, p. CCLXXXIV.

Tomasillo el sevillano  
y Perico el de Consuegra.<sup>825</sup>

En el entremés *Los Valientes* (1691) de Juan Vélez se inserta una jácara completa avisándolo antes los interlocutores:

*Catuja:* Vaya, Cambudio.

*Cambudio:* Alza el bramo.

*Catuja:* ¿Ha de ser jácara?

*Cambudio:* Si...

(Canta)

Escribano era Maladros  
del charco de los atunes,  
que en la salobre le tienen  
delitos del agua dulce.<sup>826</sup>

En *Alcolea* (1670), entremés de Moreto, tras cantar una dama unas seguidillas, dice:

*Mariana:* Yo estoy ronca, que no puedo  
gañir. Canta tú, Frasquilla,  
una jácara.

*Todos:* Bien dice.  
Vaya de jácara, vaya.

*Fran:* Renegando está el Manquillo  
después de disciplinado...<sup>827</sup>.

Quiñones de Benavente vertió jácara en sus entremeses y bailes con el fin de hacerlos más amenos todavía, como en el *Talego. Primera parte* (1645) y en *El Borracho* (1645). En *Los muertos vivos* (1645), la única referencia que hace Quiñones al baile es en relación a una jácara:

---

<sup>825</sup> *Ibídem.*

<sup>826</sup> *Ibídem.*

<sup>827</sup> *Ibídem.*

Canta por la jácara.

Reviente el mismo demonio,  
muera el mismo Lucifer,  
calle el mismo Barrabás,  
y el mismo diablo también;  
porque la misma endiablada  
la misma jácara es,  
sin que deje de mimar  
desde su misma niñez;  
y toquen y tañan esas guitarras  
que ya se me bullen y brincan los pies.

Levántase Cosme el medio cuerpo y baila, y ellos huyen<sup>828</sup>.

Los movimientos del baile serán seguramente los característicos de la jácara. En *Las manos y cuajares* (1645) Quiñones de Benavente pone de manifiesto cómo la jácara encuentra perfectamente un lugar en otras piezas teatrales y lo habitual de esto:

Allá va la jacarilla  
como dama de ajedrez  
que anda de casa en casa  
de entremés en entremés<sup>829</sup>.

En el *Baile de la Chillona* de Moreto, se comienzan tres jácaras, la primera:

A la Chillona se queja  
Añasco, de sus desdichas,

la segunda:

Con el mulato de Andujar  
sollozando está Ruanilla,

la tercera:

En la galera otra vuelta  
rapada está la Rubilla.<sup>830</sup>

<sup>828</sup> L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. cit. p. 662.

<sup>829</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Tomo I*, ed. cit. p. CCLXXXIV.

También aparecen jácaras insertadas en el *Baile del Mellado* (1663) de Matos, *La Rubilla* (1663) de Avellaneda, en los bailes *El galeote mulato* (1663), *El Añasquillo* (1663) y *El corcovado* (1663) de Suárez de Deza, en el baile anónimo *Los carreteros*, etc.<sup>831</sup>.

De las seis jácaras que Quiñones de Benavente introduce en su *Jocoseria burlas veras, o reprehensión moral, y festiva de los desórdenes públicos* (1645), tan sólo en la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero, segunda parte*, se dice en la primera acotación que se baila: “Sale Tomás a bailar y piden jácara desde el patio”<sup>832</sup>, pero ninguna indicación más de que se vuelva a hacer.

En algunas jácaras aparece indicado el baile, como en la *Jácara del Mellado* (segundo tercio del siglo XVII) de Antonio de Cardona y en la *Jácara del Pardillo* (anónima, de 1667 según Cotarelo)<sup>833</sup>, en esta última se dice:

*Corrusca*: Pues vaya de baile y jira,  
que hasta que llegue el pesar  
se han de festejar las dichas.

De los géneros breves es en la jácara donde aparecen menos referencias al baile. La razón de tal ausencia puede ser debida a que la jácara es en esencia un baile cuyo tema se circunscribe al mundo de los jaques, lo que significa que la música y el baile formarían parte esencial de ella. Aunque no se puede saber con total seguridad qué es lo que se bailarían en las jácaras de las representaciones teatrales, se puede establecer

---

<sup>830</sup> *Ibidem.*

<sup>831</sup> *Ibidem.*

<sup>832</sup> L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. cit. p. 473.

<sup>833</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Tomo I*, ed. cit. p. CCLXXXIII.

algunas teorías al respecto. No hay que olvidar, como ya se indicó anteriormente (apartado *El siglo XVII: hacia la profesionalización del teatro*) que existía un baile llamado jácara, como confirma Esquivel Navarro en su tratado coreográfico impreso en 1642<sup>834</sup>. Seguramente la jácara coreográfica y la teatral compartirían tonos y movimientos, de forma que no sería necesario especificar demasiado acerca de este tema por parte de los autores, sobre todo teniendo en cuenta que las acotaciones vertidas en las piezas estaban dirigidas a los encargados de poner en escena las obras. Acerca de cómo se bailarían, según nos dice Esquivel, jácara y zarabanda eran una misma cosa, por lo que se puede entender que si no igual, mucho se parecerían, en cuanto a tono y coreografía<sup>835</sup>.

Si el baile y la música forman parte fundamental de la jácara, la función de estos es el desarrollo en sí mismo de ambos elementos, es decir, el fin de la jácara es la propia coreografía y la canción que la constituían, o tan sólo la canción en algunas ocasiones, añadiéndose a esto la representación de alguna historia protagonizada por jaques. Prueba de ello es la utilización de jácaras, bien coreografía, bien canción, intercaladas en la representación de entremeses o bailes (pieza teatral). En el conjunto de la representación la jácara cumple la función común a los demás géneros breves: evitar vacíos en el escenario, contrastar el plano de la ficción creado por la comedia con el plano realista de los géneros breves, etc., como se vió en el apartado: *LOS GÉNEROS BREVES*.

---

<sup>834</sup> ESQUIVEL NAVARRO, ed. cit. p. 30.

<sup>835</sup> Me parece muy interesante el estudio que hace la profesora M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo acerca de la jácara y la zarabanda, exponiendo cómo ambas en realidad son dos entidades diferentes que forman parte de una unidad, conviviendo un tiempo y siendo sustituida la zarabanda por la jácara a partir de la mitad del siglo XVII: "Jácara y zarabanda son una misma cosa" en *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 283-307.

#### 7.4.4. MOJIGANGA.

La mojiganga no era en un principio un entretenimiento teatral sino carnavalesco, pasando posteriormente al repertorio de piezas breves que acompañaban a la comedia, aunque seguirá perviviendo la forma carnavalesca.

Es importante destacar que la mojiganga, como género, posee una estructura musical y de baile que se desarrolla en desfile o paradesfile: comienza con una canción que estructura las diferentes escenas a través de la música en forma de canciones y de bailes. En este sentido, siguiendo las palabras de Catalina Buezo, “El componente musical de la mojiganga aproxima el género al baile; su <<historia>> lo acerca al entremés. Esto explica que algunas mojigangas, como el *Baile de don Rodrigo y la Cava*, se encuentren como baile o como entremés”<sup>836</sup>.

La mojiganga dramática, puesto que surge de la parateatral, se ve influida por los diferentes lugares de representación y por los géneros teatrales restantes, adoptando en consecuencia diferentes matices: por ejemplo, el entremés cantado de carácter burlesco que se representa en la celebración del Corpus. El sainete final de Antonio de Solís de *Triunfos de amor y fortuna* (1657) es al mismo tiempo una mojiganga (disfraces de flores, de estrellas, máscaras), un baile cantado (danzas, castañuelas, coros contrapuestos), un entremés (se trama una burla contra Juan Rana), una pieza de tramoya con mutaciones escénicas y una loa, pues el espectáculo

---

<sup>836</sup>C. BUEZO Ed., *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. cit. p. 26.



termina enlazado con el principio, con el estribillo inicial de la función”<sup>837</sup>.

La estructura propia del desfile, proveniente de la mojiganga callejera, en solitario, en parejas o en forma de comitiva burlesca, desarrolla bailes populares, acompañados de instrumentos vinculados a éstos (cencerros, carracas, pitos, etc.). A pesar de ello, la consolidación que sufre la mojiganga dramática, literariamente hablando, le otorga una estructura más o menos fija, y aunque el baile y la música no aparezcan siempre de la misma forma, una de las características esenciales es su estructura musical y de baile, en forma de desfile o paradesfile. “Esto permite hablar de coreografía bufa, ya que en muchas mojigangas, especialmente en aquellas donde presenciamos un desfile de extravagantes figuras de capricho, es decir, en las piezas que se adecuan mejor al gusto de la Corte, se desarrolla una especie de ballet grotesco.... El máximo exponente de este ballet grotesco se halla en la <<pandorga>>, mezcla de diversos bailes con la que suelen acabar de forma explícita algunas piezas e implícitamente la mayor parte”<sup>838</sup>.

A mitad de siglo la mojiganga sobrepasó los límites del género al sufrir una reducción los elementos paraverbales a un estribillo intercalado en la pieza o un baile final desordenado y acabó invadiendo el espacio del entremés barroco, dando lugar a la mojiganga entremesada, siendo ésta la pieza dramática breve por excelencia que, a pesar de surgir en y para los salones regios, también se representa en los corrales y en los tablados dispuestos para los autos del Corpus<sup>839</sup>.

---

<sup>837</sup> *Ídem*, p. 21.

<sup>838</sup> *Ídem*, p. 52.

<sup>839</sup> *Ídem*, p. 53.

En cuanto a su estructura musical, presenta una serie de estrofas melódicas diferentes encadenadas directamente o alternando la representación, cuya métrica se adapta perfectamente al baile que aparece con asiduidad. En lo referente a los instrumentos, además de la guitarra y el arpa, aparecen otros de procedencia popular como el tamboril, la flauta, la gaita zamorana, las castañuelas, y los denominados de “pandorga”, como sonajas, morteros, matracas, carracas, etc., cuyo sonido disonante estaría al servicio una vez más de la comicidad<sup>840</sup>.

***-Mojigangas en las que aparecen leves alusiones sobre el baile.***

En numerosas ocasiones las alusiones a la música y la danza aparecen desde el principio. En la mojiganga anónima *El Cid* (manuscrito del siglo XVII), realizada para la fiesta del Corpus, el baile aparece desde el comienzo:

Vaya de baile, vaya de chanza.

Vaya, vaya y empiece

la mojiganga<sup>841</sup>.

Aunque a partir de ahí no se especifica en las acotaciones posteriores que se baile sino que se cante y se represente, y tampoco en los diálogos de los personajes, lo más seguro es que se baile. *Las visiones de la muerte* (letra siglo XVII) de Calderón de la Barca, también comienza de una forma parecida:

---

<sup>840</sup> Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, “La música en el teatro clásico” en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglo de Oro*, ed. cit, p. 712.

<sup>841</sup> AAVV, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. cit. p. 342.

*Música:*

Vaya de fiesta, vaya de gira,  
 vaya de baile, vaya de chanza,  
 vaya y venga la mojiganga<sup>842</sup>,

siendo esta manera de comenzar muy habitual en la mojigangas.

En otras mojigangas es al final cuando se dice que se baila, como por ejemplo en la mojiganga de Manuel León Marchante, *Los motes, para la fiesta que se ha de hacer a su majestad en Carnestolendas* (1667), (mojiganga dramática para carnaval), en donde se hacen varias alusiones al baile:

*Beata 2: Primero*

verán un par de mudanzas  
 que nos bailan en el cuerpo.  
 (Bailando y cantando)<sup>843</sup>.

En otra acotación se dice (“La pareja de Ciegos, cantando y cruzando con instrumentos de pandorga”), y más adelante, (“Todos juntos en ala cantando y tocando los varios instrumentos de pandorga”)<sup>844</sup>, incluyendo esta última una indicación coreográfica: “en ala”.

En este tipo de mojigangas, en las que no se vierten apenas precisiones coreográficas, ciertamente el baile estaría presente, pero, o bien no se recoge en las diferentes impresiones o manuscritos, o bien no eran necesarias para el encargado de la representación, ya que existiría un estilo, unos movimientos propios de la mojiganga conocidos por la gente del teatro, que decidirían qué hacer en cada momento de la pieza.

<sup>842</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. p. 371.

<sup>843</sup> C. BUEZO Ed., *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. cit. p. 139.

<sup>844</sup> *Ídem*, p. 141.

***-Mojigangas en las que la danza aparece integrada en el argumento, especificándose qué bailes o danzas se deben realizar.***

A veces el desarrollo argumental de la mojiganga integra la danza, como en las que el tema es la propia organización de una mojiganga. En la mojiganga de Juan de Quirós, *El registrador* (1640), en la cual el alcalde encargado de hacer los autos por el Corpus de Sevilla, va registrando casa por casa, con el propósito de que los vecinos contribuyan a la mojiganga. Aparece uno que el autor llama “Moro”, pero que en el diálogo es llamado “Mora”, seguramente por ser un hombre el que representara el papel de mujer en esta ocasión:

*Alcalde:* ¡Oh qué bien lo baila la mora  
al son de la castañeta, de la castañeta!<sup>845</sup>.

Tras salir otro personaje, un gallego, se baila con estilo pastoril, apareciendo una acotación diciendo solamente “Bailan”. Una Beata baila con un estilo algo más alocado como ella misma dice, a pesar de hacerlo en una representación para el Corpus:

*Beata:* ([Canta])  
yo soy aquella beata  
más hermosa que una nata  
que bailando se desbarata  
aunque me tengan por loca,  
porque no haya instrumento en Sevilla  
que no venga a la voz del alcalde  
al auto, entremés, mojiganga y pandorga.<sup>846</sup>

El siguiente personaje es una negra, por lo que el alcalde, al nombrar el baile

---

<sup>845</sup> *Ídem*, pp. 197-198.

<sup>846</sup> *Ídem*, p. 199.

que harán lo hace con una forma burlesca del habla negra (formas imitadas del habla rústica y del andaluz, formas portuguesas y formas humorísticas, según Buezo):

*Alcalde:* Así bailamo lo salambeque,  
aunque más se me diga heque.<sup>847</sup>

Se refiere al zarambeque, baile que aparece a menudo en las mojigangas. En una acotación posterior se dice: “([Cantan y bailan cada uno su son])”, tras lo cual es un portugués el que hace su aparición anunciando que bailarán un foli6n:

*Portugués:* Todos nos fagamos rajas  
a tanto misterio atento,  
pues se regocija el mundo  
y se regocija el sielo.  
Bon, bon, bon, bailemos un folif6n.<sup>848</sup>

Durante toda la pieza las alusiones al sacramento que se celebra son constantes, sin olvidar el motivo de la representaci6n: la celebraci6n del corpus. Casi al final vuelve a aparecer los versos característicos de la mojiganga:

*Alcalde:* Vaya de regocijo, vaya de danza,  
que con esto se alienta la mojiganga<sup>849</sup>.

En esta mojiganga, los bailes que se han de realizar se van especificando paulatinamente, al ir apareciendo cada personaje, caracterizándolo, en algunos de los casos.

---

<sup>847</sup> *Ibíd.*

<sup>848</sup> *Ibíd.*

<sup>849</sup> *Ídem*, p. 200.

De forma parecida surge la danza en *La ronda en noche de Carnestolendas* (1663) de Vicente Suárez de Deza, de la mano de dos personajes, “dos danzarines”. La trama consiste en que un alcalde y un escribano salen de ronda por Madrid a buscar una mojiganga para el final de una comedia por Carnaval, y lo hacen reclutando a la gente que se encuentran por la calle. Encuentran primero a dos danzarines, los cuales en su primera aparición hablan acerca de su anterior actuación y de la buena escuela que tienen de la mano de un maestro real, Antonio de Almenda, seguramente el mismo que Esquivel menciona en su tratado<sup>850</sup>, de cuya escuela vienen:

(Salen dos Danzarines)

*Danzarín 1:* La noche ha sido perfecta

*Danzarín 2:* ¡Oh qué bien habéis danzado!

*Danzarín 1:* Amigo, la buena escuela  
buenos discípulos saca.

*Danzarín 2:* No hay más que Antonio de Alméandar.

*Danzarín 1:* ¡A fe que es hombre de pies  
don Gregorio!

*Danzarín 2:* En castañetas  
no le hace ventaja nadie.

*Danzarín 1:* Baila muy a la ligera.<sup>851</sup>

Este pequeño diálogo pone de manifiesto la actualidad que experimenta el arte del danzado como ciencia en esta época, ya que incluso es motivo argumental en una parte de la mojiganga. Se habla de la buena escuela en oposición de la mala, que también existe; se exalta la figura del maestro como autoridad, en concreto, Antonio de Almenda; se precisa su maestría

<sup>850</sup> ESQUIVEL, ob. cit. p. 38.

<sup>851</sup> C. BUEZO Ed., *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. cit. p. 162.

con las castañuelas y seguramente, con los saltos, al decir que baila muy a la ligera, especificando dos detalles técnicos propios de las danzas españolas, al parecer muy apreciados por lo que se dice en este diálogo.

Tras esto introduce el autor el comienzo de una jácara al encontrar el alcalde una ciega que la canta:

*Ciega:* Libre está la Rubilla  
 en su casilla otra vuelta  
 y del achaque de mala  
 gracias a Dios ya está buena<sup>852</sup>.

Tras esto el alcalde los recluta para llevárselos junto a otros. Cuando todos están reunidos les manda cada uno lo que ha de hacer. A los danzarines les dice que bailen al son de las castañetas las folías con toda su destreza<sup>853</sup>. Y al final se indica en una acotación:

(Cada uno ejecutará lo que se le ha propuesto a un mismo tiempo, bailando en orden y cantando desordenadamente como lo requiere la mojiganga)<sup>854</sup>.

Suárez de Deza realiza la mojiganga de *El Ajedrez* (estrenada en 1662), en la cual se habla de los bailes que se harán:

*Dama 2:* Para Palacio vengo  
 buscando un baile,  
 pero aunque más le busco,  
 no puedo hallarle.

*Dama 1:* Porque para Palacio,  
 si bien se advierte,  
 cuanto más cortesano

---

<sup>852</sup> *Ídem*, p. 167.

<sup>853</sup> *Ídem*, p. 169.

<sup>854</sup> *Ídem*, p. 170.

mejor se pierde.

*Dama 2:* Porque para Palacio,  
si bien lo advierto,  
cualquier baile peligra  
por el respeto.

(.....)

*Dama 1:* Yo hiciera un baile de flores,  
que no fuera malo, puesto  
que es el asunto a un jazmín.

*Dama 2:* Baile pienso que se han hecho  
ya de flores, y no es cosa  
que tenga nada de nuevo.

*Dama 1:* Pues di tú.

*Dama 2:* Yo hiciera un baile  
de gitanas, advirtiendo  
que nos vendría nacido  
por ser tan de nacimiento<sup>855</sup>.

Puestos que estos bailes no son nuevos se acuerda hacer el baile del ajedrez. A partir de aquí la música y la danza se integran perfectamente en el desarrollo del argumento al bailar los diferentes personajes, que son piezas del juego del ajedrez, para llevar a cabo sus distintos movimientos. Cuando salen los diferentes personajes representando las piezas del ajedrez todas repiten el mismo estribillo final (los tres últimos versos):

*Dama:* La Dama soy, sin más ver,  
que aquí salgo a obedecer  
y vengo todo a correr,  
saltando de casa en casa,  
porque todas las piezas hoy sirvan  
de asunto en el baile  
desta mojiganga<sup>856</sup>.

---

<sup>855</sup> V. SUÁREZ DE DEZA, *Teatro breve II*, Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 532-534.



Tras esto, se incluye otra acotación indicando el movimiento coreográfico que se ha de hacer: “Aquí se harán mudanzas de laberinto y castañeta”, apareciendo tres acotaciones más: “Vuelve a bailar, y en parando” (dos veces) y “Repiten la seguidilla TODOS bailando y dan fin.”<sup>857</sup>. En este caso no se menciona ningún baile en concreto, siendo esto bien porque no existía ninguna referencia, dejando la elección al encargado de la representación, o quizás, el impresor de la obra no lo ha recogido.

Se baila al final de la *Mojiganga de las figuras y lo que pasa en una noche* (1672) de Sebastián de Villaviciosa, cuyo tema vuelve ser la realización de una mojiganga para la que el poeta no halla asunto, proporcionándosele el diablo. En esta ocasión se especifica que se baila “al tañido de la Chacona”, pero no qué mudanzas se han de realizar<sup>858</sup>.

En la *Mojiganga del Zarambeque* de Bernardo López del Campo (siglo XVII), tras haberse ido reuniendo los personajes, se forma la mojiganga y se baila la chacona y el zarambeque<sup>859</sup>.

En la *Mojiganga famosa* atribuida a Antonio de Zamora (finales siglo XVII), realizada para Navidad, la danza aparece cuando un alcalde y un escribano y un tal Zamora comentan los juegos y las danzas que se realizarán en una mojiganga particular, organizada en casa de Zamora (parece que éste es el mismo autor). Entre las danzas se mencionan el

---

<sup>856</sup> V. SUÁREZ DE DEZA, *Teatro breve II*, ed. cit. p. 538.

<sup>857</sup> *Ídem*, pp. 541-542.

<sup>858</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. I*, ed. cit. p. CCXCV.

<sup>859</sup> *Ídem*, p. CCXCVII.

villano, el canario y el zarambeque, sin entrar en más detalles<sup>860</sup>, aunque seguramente a cada cita se realizarían mudanzas del baile mencionado.

Aparece todo un despliegue de danzas y bailes en la *Mojiganga de la gitanada* (anónima, manuscrito de fines del XVII), realizada como fin de fiesta del Corpus, lo cual se dice desde el principio:

Para darle fin alegre  
al admirable festejo  
que hace esta ciudad ilustre  
al pan que bajó del cielo,  
en forma de mojiganga  
se juntan ciertos sujetos,  
que con sus bailes pretenden  
ser asunto del bureo.

Los bailes gallegos, portugueses, negros y gitanos ocupan casi toda la mojiganga; varias parejas realizan el guineo; los viejos, el caballero; una dueña, la mariona; se baila un villano muy vivo y una chacona con castañuelas<sup>861</sup>.

En la mojiganga de *Los alcaldes* de León Merchante (1722), la danza aparece indicada en medio de la pieza, después de la disputa entre dos alcaldes por encargarse de la fiesta, cuando comienzan a salir personajes que van ejecutando diferentes danzas: una de dueñas, otra de sacristanes, otra de gallegos, otra de portugueses y otra de gigantones, tras lo cual continúa la fiesta con la parodia de una corrida<sup>862</sup>.

---

<sup>860</sup>C. BUEZO, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. cit. pp. 267, 269, 270, respectivamente.

<sup>861</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. I*, ed. cit. p. CCCI.

<sup>862</sup>*Ídem*, p. CCXCVII.

**-Mojigangas en las que aparecen acotaciones coreográficas.**

En *La ballena* (1657-58), mojiganga de Antonio Monteser para la comedia *Endimión y la luna* (1657) de Juan Vélez, representada en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del nacimiento de Felipe Próspero (1657), vuelve a aparecer la danza, pero esta vez de una forma fantástica, ya que, esperando el alcalde Escamilla, mojiganguero del Rey, la llegada de dos o tres mojigangas por el río en barcas procedentes de la sierra, un hombre le informa de que viniendo por el Manzanares la mojiganga, apareció una ballena que se fue engullendo todas las figuras. De la boca de ésta salen un papagayo, un pavo real:

*Papagayo:* (Cantando)

Para servir a mis Reyes  
toquen, toquen, el canario,  
pues así hablará también  
por los pies el papagayo.

(Baile una mudanza de canario y eche la ballena un pavo real.)

*Escamilla:* Otra vez abre la boca:

ella confiesa de plano.

(Repite la mudanza esta seguidilla y bailen *Escamilla*, *Tercero* y *Papagayo* y *Pavo*, estos bailarán con los que fueran saliendo)<sup>863</sup>.

También sale una de las figuras fantásticas, Olmedo, mitad águila-mitad león bailando:

*Olmedo:* (Cantando.)

El águila en un león  
viene a la fiesta danzando,  
por timbres de nuestros Reyes

---

<sup>863</sup> C. BUEZO, *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. cit. p. 299.

para en uno son entrambos. (Danza)  
 por cuanto la fama  
 dilata su voz,  
 (Repitan la primera copla bailando.)  
 el águila vuele  
 y corre el león.<sup>864</sup>

Después sale por la boca de la ballena una bola pintada o <<cofre mundo>>, que se abre para mostrarnos el baile de matachines de tres muchachos disfrazados de monillos, con lo que se acaba la mojiganga<sup>865</sup>. El canto y el baile son constantes en toda la mojiganga, concretándose los momentos en los que se ha de bailar, y lo que se ha de bailar.

En *La garapiña* (1651) Calderón se extiende considerablemente al especificar a lo largo de la pieza una serie de movimientos coreográficos: “Cruzados y vase bailando”; “Vueltas”; “Cruzado”; “Vueltas”; “Corro”; “Vase cruzados”; “Vase. Vueltas en cruz”; “Corro grande”; y al final: “Con esta repetición, y todos con instrumentos de pandorga, acaban bailando”<sup>866</sup>. En esta mojiganga se incluye la descripción de una coreografía, cuyos movimientos va alternando con los diálogos.

En la *Mojiganga cantada de la renegada de Valladolid* (1668) de Diego Granados y Mosquera se incluyen algunas acotaciones coreográficas como “por cruzado” la cual se repite seis veces, intercaladas entre los diálogos, situadas entre los versos o a la derecha de éstos, en los cuales se ha de efectuar el movimiento. También se especifica en otras acotaciones: “Repetición y de la manos se entran cantando y bailando” y “Vanse cantando,

---

<sup>864</sup> *Ídem*, p. 300.

<sup>865</sup> *Ídem*, pp. 301-302.

<sup>866</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pp. 394-397 y 402.

y bailando...”. Además se menciona la zarabanda:

Tocando una zarabanda, y se suspende, y luego canta, y baila.

Y bulli, bulli, y zarabulli,

Por cruzado.

Y bulli, bulli, y zarabulli,

por aquí, por allí, por acá,

por acá, por allí, por allí.<sup>867</sup>

Más adelante se indica en una acotación la posición que se ha de adoptar, de paloteado, y el baile que cantarán y bailarán, la chacona:

Todos quedan de paloteado, toma una luminaria cada uno, y un instrumento de endiablada, y al son de una Chacona cantan lo siguiente.

*Capitán:* Vaya de fiesta.

*Todos:* Vaya de chanza.

*Renegada:* Vaya de baile.

*Todos:* Vaya de danza.

*Vegete:* Dale al pandero.

*Tía:* Toca la gaita.

*Vebali:* Las castañetas.

*Moro 1:* Y las sonajas.

*Capitán:* Vaya de encamisada.

*Todos:* Vaya,  
vaya, y ande la zanga manga.

Repetición, y bailan.<sup>868</sup>

Seguramente, tanto de la zarabanda como de la chacona se tocaría la melodía, acompañada del texto y de algunos pasos y movimientos característicos de estos dos bailes.

En la *Mojiganga que se hizo en Sevilla en fiestas de Corpus de 1672* (anónima) se dan más datos acerca de lo que se baila. De nuevo dos

<sup>867</sup> *Verdones del Parnaso*, ed. cit. p. 140.

<sup>868</sup> *Ídem*, p. 147.

alcaldes discuten sobre cuál ha sacado la mejor danza para el Corpus, por lo cual van sacando cada uno las suyas para que sea un regidor quien decida quién es el vencedor, ejecutándose, por lo tanto: una danza de gallegos en la que realizan mudanzas como “culebra”, “cruzados”, “corros y vueltas”; una danza de títeres; una danza de negros; una de dueñas; una de gitanos; un paloteo; y una mudanza de canario<sup>869</sup>.

Aparecen acotaciones coreográficas al final de la *Mojiganga del Doctor Alcalde* (1675), de Francisco de la Calle, precisando qué mudanzas han de hacerse:

*Doctor.* Que también para olgarme,                      *Corros*  
lito, litoque, vitoque, traigo cascabeles.

.....  
*Doctor.* Si se alegran los vivos, lito                      *Vandas*  
litoque, vitoque, es a costa de muertos.

*Vandas*<sup>870</sup>.

De esta forma continúa hasta el final apareciendo además las siguientes indicaciones: deshechas y cruzados<sup>871</sup>.

En muchas de las mojigangas sólo aparecen referencias muy generales sobre el baile, dejando libertad al encargado de poner en escena la mojiganga la elección de bailes, pasos,... Sin embargo, en otras, encontramos acotaciones más concretas, como hemos visto, mencionando los bailes que se han de hacer: chacona, folía, villano, canario, zarambeque, el caballero, guineo, mariona, etc., o mencionando algún movimiento que se

<sup>869</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...vol. I*, ed. cit. p. CCXCIX-CCC.

<sup>870</sup> *Vergel de Entremeses*, ed. cit. p. 178.

<sup>871</sup> *Ídem*, pp. 177-178.

ha de hacer, o quién debe hacer tal o cual mudanzas.

A pesar de la diversidad en el lugar de ejecución de la mojiganga, la corte, la calle o el corral, el estilo de los bailes insertos en ésta parece ser que mantenía cierta homogeneidad, caracterizándose sobre todo por la búsqueda de la comicidad a través de lo grotesco y la exageración en lo bailado, ya que ésta era el fin último de la mojiganga, tanto carnavalesca como teatral. No obstante, los lugares de representación determinarían sin duda, aunque fuera levemente, algunas diferencias en los bailes y danzas. En cuanto a las piezas que se mencionan aparecen bailes como zarambeque, canario, chacona, guineo, mariona... en mojigangas destinadas tanto al corral como a la corte o a los autos del Corpus. Puede ser que en todos los lugares se hiciera la versión teatral de los bailes, o que en cada uno se realizara la versión que resultara más adecuada, existiendo, como sabemos, diferentes versiones de un mismo baile o danza. La mojiganga teatral se caracteriza por un número considerable de bailes o danzas, y como final la realización de la pandorga como mezcla absurda de bailes.

La función fundamental de la coreografía era favorecer la comicidad que se pretende lograr con la mojiganga. Pero, además, comparte con otros géneros breves otras funciones, como conseguir una mayor espectacularidad, tanto en la propia mojiganga como en el conjunto de la representación, a través del desfile de diversos bailes y danzas. Por otro lado, también trata de alejar al espectador de la ficción idealizada de la comedia hacia otra más realista.

#### **7.4.5. BAILE.**

Se da un paso más y en lugar de acoplarse el baile en el entremés, éste se integra en el baile, creándose una nueva forma, sobre todo con Quiñones de Benavente, que él llamará entremés cantado, aunque también es llamado baile entremesado, o simplemente baile.

El nacimiento del baile teatral como género se puede situar hacia la década de 1620-30, en el momento en que la palabra, la música y la danza aparecen unidas formando un todo orgánico desarrollando una acción argumental con unos personajes<sup>872</sup>. Casi todo el diálogo de estas piezas es cantado, pero la música apenas se ha conservado. Aparte del empleo mayor de la música y el movimiento coreográfico, los bailes se diferencian de los entremeses por tratar asuntos menos realistas y más abstractos, fantásticos y alegóricos. Desarrolla una métrica propia de la música vocal profana del barroco español, utilizando mayormente el romance y la seguidilla, más apropiados a las necesidades coreográficas del baile teatral, aunque aparecen también otras formas métricas.

Del material conservado se observa que las melodías de los bailes se caracterizan por presentar estructuras de frases más regulares y esquemas rítmicos más sencillos y marcados, de manera que sirvan con efectividad al desarrollo de la danza. Seguramente los instrumentos utilizados más frecuentemente serían la guitarra y el arpa, acompañándose al baile las actrices-bailarinas de las castañuelas. De todas formas, no hay que olvidar que las teorías acerca de la música de los bailes teatrales no dejan de ser

---

<sup>872</sup> Frank P. CASA, Luciano GARCÍA LORENZO, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la comedia del siglo de Oro*, ob. cit. p. 25.



hipótesis, ya que la mayor parte de ésta, elemento fundamental en los bailes, no ha quedado recogida.

En los bailes más primitivos los personajes que intervienen son muy pocos o ninguno, desarrollándose una acción mínima, siendo interrumpida constantemente por momentos bailados, ejecutados por los personajes o los músicos, aunque sin especificarse en qué consistiría esa parte bailada, como en *El baile del ¡Ay, ay, ay! y el Sotillo* (anónimo, 1616), en el que aparecen las siguientes acotaciones: “(cantan y bailan la letra siguiente)”; “(cantan y bailan)”, dos veces; “Métese Beltrán en medio y va bailando, con que se dan fin al famoso baile”<sup>873</sup>.

En el *Baile del Amor y del Interés* (anónimo, 1616)<sup>874</sup>, se hace diferencia entre danza y baile en dos acotaciones distintas: “(Danzan al son de la letra)”, “(letra.- Bailan al son de la letra)” aunque sin más aclaraciones.

***-Bailes en los que aparecen algunas acotaciones o indicaciones en la letra con leves precisiones sobre la parte bailada.***

En general, las acotaciones no contienen demasiadas explicaciones sobre la parte coreográfica. En *La visita de la cárcel* (1645) de Quiñones de Benavente las únicas referencias al baile son dos acotaciones: “Levántese el alcalde y baila con el gorrón” y “Vuelve a bailar”<sup>875</sup>. En *El doctor* (1645), Quiñones incluye la misma indicación seis veces para invitar al baile:

---

<sup>873</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Vol. II*, ed. cit. pp. 476-478.

<sup>874</sup> *Ídem*, pp. 478-479.

<sup>875</sup> L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. cit. pp. 214-215.

“levántase y baila”, cambiando el personajes que lo hace<sup>876</sup>.

En una acotación aparece mencionados los bailarines en el *Baile del Sotillo de Manzanares* (anónimo, 1616)<sup>877</sup>: “Salen los músicos y los bailarines al son de los instrumentos”. En la letra del baile se hace referencia a la forma de bailar:

¡Qué bien brinca de aquí para allí  
zagalas de Manzanares,  
con canciones al son de instrumentos,  
todos bailando al son que las hace!  
Ya se humillan hasta el suelo  
con medidos compases;  
rompiendo con pies ligeros,  
curiosas mudanzas hacen.

También aparecen bailarines en algunos de los entremeses cantados o bailes de Quiñones de Benavente, como en *El remediador* (1645), en el que menciona en una acotación: “Salen bailarines y músicos cantando”<sup>878</sup>. Del mismo modo sucede en *El talego. Segunda parte* (1645), del mismo autor, en el cual se dice: “Salen todos los que bailan, y sacan otro talego, como que está lleno, y un garrote dentro como de media vara”<sup>879</sup>, pero nada más acerca de lo que se ha de bailar. En *La verdad* (1645), también de Quiñones de Benavente se hace referencia de nuevo a los que bailan llamándolo bailarines:

Salgan todos los demás bailarines, hombres y mujeres, de peregrinos,  
cantando con los sombreros en las manos dando vueltas por el tablado,

---

<sup>876</sup> *Ídem*, pp. 645-648.

<sup>877</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Vol. II*, ed. cit. p. 481.

<sup>878</sup> L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. cit. p. 679.

<sup>879</sup> *Ídem*, p. 272.

y luego se pongan en ala<sup>880</sup>.

En *El pintor* (1663) Suárez Deza incluye entre los personajes que intervendrán en la pieza a Bailarines, los cuales aparecen en una acotación casi al final: “Salen todos los bailarines”<sup>881</sup>. A partir de aquí se alterna el baile con la representación y el canto. Lo curioso en estos bailes es que se nombre a los bailarines, deduciéndose de ello que en estos momentos existían en las compañías actores especializados en baile, en lugar de hacerlo los mismos actores cuya función en la pieza era representar, aunque no siempre era así. A pesar de esto no aparecen más aclaraciones sobre lo que se baila.

En *Las estafas en metáforas de flores* (1663) de Suárez Deza, a pesar de no ser denominado baile entremesado, lo que significa que la mayor parte de la pieza es cantada y bailada, no aparecen demasiadas aclaraciones sobre lo que se baila. Pero el hecho de que abunden estribillos con palabras sin sentido, adecuados al acompañamiento del baile, lleva a pensar que los momentos bailados serían numerosos. Al principio aparece una acotación: “Mientras canta la Música, hacen mudanzas las cuatro damas juntas”<sup>882</sup>. A continuación, las damas, a la vez que bailan alrededor del hombre, le van pidiendo dinero sin cesar. Éstas son las únicas referencias a la parte bailada que el autor indica expresamente.

Quiñones incluye, como se ha visto, una jácara en *Las manos y cuajares* (1645), lo que demuestra el grado de concienciación que se tiene en

---

<sup>880</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Vol. II*, ed. cit. p. 573.

<sup>881</sup> Vicente SUÁREZ DEZA, *Teatro breve (1)*, Reichenberger, Kassel, 2000, p. 428.

<sup>882</sup> V. SUÁREZ DEZA, *Teatro breve (1)*, ed. cit. p. 366.

esa época de los distintos géneros breves, además del nivel de consolidación de los mismos, ya que el propio autor se hace eco del hibridismo que se está dando, haciéndose cada vez más difusas las fronteras entre ellos: “Hacen como que acaban el baile, y piden del patio jácara”<sup>883</sup>, después en otra acotación, “Por el tono del escarramán”, y en un diálogo se dice:

Aquí acaban tres enjertos  
que os hemos dado a comer:  
una jácara en un baile  
y un baile en un entremés<sup>884</sup>.

En *Los borrachos* (1663) se menciona al final el zarambeque, pero esto no es lo habitual en Suárez Deza:

Bailan.  
*Taberna*: Teque, teque, teque, vaya,  
Heráclito, un zarambeque.  
Bailan todos<sup>885</sup>.

Se repite de nuevo y de este modo finaliza la pieza.

Las acotaciones más comunes son las que indican que se repiten unos versos y bailan todos, como por ejemplo en *El galeote mulato* (1663) del mismo autor, en el que aparece ocho veces repetida la siguiente acotación: “Repiten todos bailando”<sup>886</sup>. Aparece también un estribillo de palabras sin sentido que sirve de base rítmica a la danza: “Mirlón chirivicón”. Este baile es, además, ajacarado ya que desarrolla el relato de la vida y fechorías del mulato, a través de él mismo, contándolo de una forma sarcástica, tratando

<sup>883</sup> L. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. cit. p. 542.

<sup>884</sup> *Ídem*, pp. 545-546.

<sup>885</sup> V. SUÁREZ DEZA, *Teatro breve (1)*, ed. cit. p. 316.

<sup>886</sup> *Ídem*, pp. 380-81-82.

de justificar sus propios delitos. En *Un retrato de la Señora Infanta margarita* (1663) de Suárez Deza tan solo aparecen acotaciones del tipo “Repiten y bailan” y “Bailan”<sup>887</sup>, pero no se especifica nada más.

En estos tipos de bailes las acotaciones u otras indicaciones acerca de la parte bailada son muy escasas y generales, lo que nos lleva a pensar que, o bien, en las impresiones que han llegado a nuestros días no aparecen pero seguramente existirían en manuscritos u otras impresiones de las mismas obras, o bien que definitivamente no contendrían dichas alusiones coreográficas por considerarlas innecesarias, dejándolas al libre albedrío del “autor de comedias” que dispusiera de las obras.

#### ***-Bailes con acotaciones coreográficas.***

Son menos numerosos los bailes con acotaciones coreográficas, lo más usual es encontrarlos sin ellas o con escasas alusiones a lo bailado, como hemos visto anteriormente. La razón de ello puede no radicar tan solo en el deseo del autor de incluirlas o no, porque, como ya se ha visto en otros géneros menores, depende del impresor o impresores de las piezas, teniendo en cuenta que, en general, éstos se ocupaban la mayoría de las veces del texto exclusivamente; también depende de las distintas manos por las que pasan los manuscritos a la hora de ponerlos en escena, tras lo cual el texto va ganando anotaciones, al utilizarse en ese momento como instrumento de trabajo, resultando la impresión posterior, si la hubiera,

---

<sup>887</sup> *Ídem*, p. 442.

enriquecida de esta manera. A pesar de todo esto, el texto es lo único que ha llegado hasta nosotros, de una forma o de otra, como posible objeto de investigación, siendo todo lo demás meras hipótesis de la realidad teatral de la época.

De los distintos textos que se tienen de la *Boda de pordioseros* (1663) de Quevedo, el texto C es el que presenta una estructura más dramática y, en lo que se refiere a las acotaciones de baile, el más completo, al presentar en el margen derecho referencias a los movimientos que se han de efectuar en cada momento:

<i>Canta:</i> ¡Muchos años se gocen tan lindos novios!	Toquen la chacona y cantan por ella, y en
<i>Novia:</i> ¡Miren qué lindo garbo!	lugar de repetirla, cara
<i>Novio:</i> ¡Miren qué rostro!	a cara bailan al mismo son, sin cantar.

El autor especifica que se toque y se cante la chacona y luego se repita pero sin cantar, sólo instrumental, aunque en ambos casos se ha de bailar, indicando algunos movimientos que quiere que se realicen: “Corritos”; “Corro grande”; “Bandas”; “Deshechas”<sup>888</sup>.

En *La ronda de amor* (manuscrito siglo XVII), atribuido a Quiñones de Benavente, en distintas acotaciones el autor indica los movimientos que hay que realizar: “Cara a cara”; “caras afuera”; “vuelta en el puesto”; “cruzados”; “corros”; “vueltas”; “encontradas”; “por afuera y ala”; “baja y reverencia”<sup>889</sup>.

Volvemos a encontrar anotaciones sobre movimientos coreográficos

<sup>888</sup>F. DE QUEVEDO, *Obra poética III*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 400-401.

<sup>889</sup>E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...Vol. II*, ed. cit. pp. 837-838, que recoge de la Biblioteca Nacional, Ms. 4123.

en el baile de Calderón *La Plazuela de Santa Cruz* (1661): “(Cruzado)”, “(Bandas)”, “(De adentro)”<sup>890</sup>, situados en la parte derecha de determinados versos durante los cuales el autor pretende que se ejecuten los citados movimientos. Encontramos acotaciones coreográficas esporádicas en el *Baile de laylira* de Prado, situadas entre los versos:

...teneis a ese hombre,  
de quien huye el alma?

Corro grande, y ala.

*Músicos:* Síganla todos, etc.

También aparecen en la parte derecha:

*Músicos:* Síganla todas, etc.

Subir, y ala.<sup>891</sup>

Otra de las indicaciones es “Cruzado redondo”, cuyo movimiento sería conocido en la época, siendo fácil de determinar para el que la leyera, tanto ésta como las anteriores, componiéndose una pequeña coreografía.

El *Baile de cuatro mujeres* (anónimo, 1675), es un pequeño baile en el que salen cuatro mujeres cantando y bailando durante la primera parte, pues aparecen acotaciones de una forma sistemática: “vandas deshechas, y hechas”, “Eses hechas, y deshechas”, “Corro grande hecho, y deshecho” y “Como cañas buscándose las guías”. A partir de aquí hasta el final no aparecen más indicaciones coreográficas, por lo que se deduce que tan solo se canta<sup>892</sup>.

Aparecen dispersas indicaciones que hacen referencia al baile en el *Baile del Doctor todo lo sana* (anónimo, 1675): “Hacen la mudanza con

<sup>890</sup>P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. p. 159.

<sup>891</sup> *Vergel de entremeses*, ed. cit. pp. 61-68.

<sup>892</sup> *Ídem*, pp195-196.

castañeta, sin repetir”, “Cruzados sin repetir”, “Corros” y “Vandas”, situándose tanto en medio del texto como en la parte derecha<sup>893</sup>.

En el *Baile entremesado del Mercader* (1675) de Melchor Zapata, aparecen de nuevo acotaciones coreográficas: “Buelta” (dos veces), “Cruzado”, “Bueitas, y cruzado”, “Vandas” y “Deshechas”, situadas, unas veces, a la derecha de los versos, y otras, entre ellos<sup>894</sup>.

En el *Baile de los Zaparrastrones* (1670) de Quiñones de Benavente no aparecen las indicaciones coreográficas desde el principio, sino a partir de la mitad de la pieza, precisándose en las acotaciones: “(Mudanza)”, “(Cruzado hecho y deshecho)” y “(Repiten; corro grande)”<sup>895</sup>.

En algunos bailes las acotaciones coreográficas son más numerosas, apareciendo a lo largo de la pieza con cierta regularidad, como en algunos de los bailes insertos en los manuscritos 4.123, 16.291 y 16.292 de la Biblioteca nacional española, estudiados por las investigadoras Christine Mirats-Baba Moussa<sup>896</sup> en 1988, el primero, y M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo y Carmen Valcárcel<sup>897</sup> en 1993, los tres. En el *Baile de la Real Capitana* (anónimo), el *Baile de los consejos* de Diamante, el *Baile de “Ételo, va bolandito”* (anónimo) y el *Baile del zapatero* (1675) de Francisco de la Calle, incluidos en el primer manuscrito, aparecen intercaladas numerosas acotaciones sobre el movimiento: “cruzado y vueltas”, “va a huir y cógenle el paso”, “corro”,

---

<sup>893</sup> *Ídem*, pp. 224-228.

<sup>894</sup> *Vergel de Entremeses*, ed. cit. pp. 224-228.

<sup>895</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses... Tomo I*, ed. cit. p. 839.

<sup>896</sup> Christine MIRATS-BABA-MOUSSA, *Cinco bailes teatrales: edición y notas*, en *Criticón*, 41, (1988), pp. 103-137.

<sup>897</sup> M<sup>a</sup> José RUIZ MAYORDOMO Y Carmen VALCÁRCEL, “Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales del siglo XVII (ms. 4.123, ms. 16291 y ms. 16292) de la Biblioteca Nacional de Madrid” en *Manuscrit. V*, 1993, pp. 67-101.



“cóguele en medio”, “por afuera” (4), “bandas”, “deshechas”, “corritos”, “interpolarse”<sup>898</sup>, “con la suya”, “cara a cara”,<sup>899</sup> “por afuera y interpolarse”, “esquinas en medio y vueltas”, “deshechas trocándose”<sup>900</sup>, “encontrado”, “cóguele en medio”, “cruzado abajo y vueltas”<sup>901</sup>, lo que nos da una idea de lo integrada que estaba la parte bailada en la pieza desde que comienza hasta su fin y de lo concreto de las alusiones coreográficas, aunque para nosotros no esté claro en qué consistirían los citados movimientos. Las acotaciones aparecen, como en otros bailes, en el margen derecho de los versos, durante los cuales se ejecutarían los movimientos.

Los bailes que analizan las profesoras Ruiz y Valcárcel en su artículo son más numerosos, recogiendo solamente el momento de la pieza en que aparecen acotaciones coreográficas o para la guitarra, no el baile en su totalidad. El estudio de las profesoras es más minucioso y centrado sobre todo en el apartado coreográfico lo que lo hace interesante a nuestro trabajo. La elección de estos tres manuscritos se debe a que en éstos se recogen un número considerable de bailes dramáticos con acotaciones coreográficas. De los tres, el ms. 4.123 parece el más usado, dado el grado de desgaste que presenta frente a los ms. 16.291 y ms. 16.292 que presentan un perfecto estado de conservación; además, en el primero se observan anotaciones realizadas por distintas manos (la tinta y la escritura no son homogéneas), lo que induce a pensar que con el tiempo se fueron añadiendo anotaciones posteriores a las originales por necesidades de la compañía que lo utilizase en ese momento. Los otros dos manuscritos tienen una única tinta y letra.

---

<sup>898</sup>C. MIRATS-BABA-MOUSSA, “Cinco bailes teatrales...”, ob. cit. pp. 103-109.

<sup>899</sup>*Ídem*, pp. 111-118.

<sup>900</sup>*Ídem*, pp. 120-123.

<sup>901</sup>*Ídem*, pp. 124-126.

A pesar de estas diferencias, los tres utilizan una única terminología, usando las mismas acepciones, sus derivados y variantes, refiriéndose a figuras geométricas, evoluciones espaciales y movimientos diversos. Además de los ya mencionados del ms. 4.123, aparecen en éste más bailes, así como en los otros dos manuscritos, con abundantes precisiones coreográficas: “caramancheles”, “por afuera y ala”, “subir y ala”, “salir y media culebra”, “eses”, “bran”, “cañas”, “caras adentro”, “afuera”, “cruz”, “filigrana”, etc. Remito al esquema elaborado por las profesoras Ruiz y Valcárcel sobre las indicaciones coreográficas aparecidas en estos manuscritos, pues pone de manifiesto fácilmente la diversidad de éstas y su carácter técnico, al existir toda una nomenclatura para referirse a ellas, entendible por completo en la época. Las profesoras, además, intentan delimitar cuáles eran figuras, cuáles se referían a desplazamientos espaciales y cuáles eran posicionales y de orientación<sup>902</sup>.

En los bailes que se recogen en estos tres manuscritos encontramos alusiones a danzas y a bailes, bien nombrándolos o describiendo los movimientos coreográficos de que se componen. En el *Baile de los elementos* (anónimo, siglo XVII) se menciona, en una acotación a la derecha de los versos, la gallarda:

*Aire:* Oy al hibierno elado  
entre nieves y hielos (Gallarda)  
por ser Rey de sus polos  
le da su solio el Viento.<sup>903</sup>

Más adelante menciona un tono conocido en la época:

---

<sup>902</sup>Ma J. RUIZ MAYORDOMO Y C. VALCÁRCEL, “Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas...”, ob. cit. pp. 78-90.

<sup>903</sup>*Ídem*, p. 93.

*Fuego:* Tú mereces solo  
 por ser la luz más clara,  
 que el fuego, como a dueño,  
 te ponga luminarias.  
 Puesto que es el verano (Tú la tienes,  
 el que más luz alcanza, Pedro)  
 su lucimiento pinta  
 en la Danza de la Acha.

A partir de aquí aparecen numerosas acotaciones con indicaciones coreográficas:

(Todos ocho bailando hacen  
 lo que dicen los versos)

.....

(Las dos guía hurtar dos corros.

Hacen corros y se mezclan  
 variando los lugares.

Se imitan en tomar puesto)

(Medias bandas,  
 tomando los puestos unos de otros)<sup>904</sup>.

.....

(Quadro mujeres)

.....

(Cuatro esquinas. Bueltas.

Y cruz los de en medio)<sup>905</sup>.

.....

(En abrazándose en medio,  
 sacar las dos alas postreras,  
 y quedarse como al principio).

.....

(Dos cruzados  
 en uno)<sup>906</sup>.

.....

---

<sup>904</sup> *Ídem*, p. 95.

<sup>905</sup> *Ídem*, p. 97.

<sup>906</sup> *Ídem*, p. 99.

(Por de fuera hombres y mugeres  
se interpolan y luego echan por de fuera)<sup>907</sup>.

Una folía es mencionada en el *Baile de El carretero* (anónimo, siglo XVII)<sup>908</sup>:

*Graciosa*: Volvámonos a la aldea (Folías)  
que ya anocheciendo viene,  
iremos echando copas  
cada igual como supiere<sup>909</sup>.

La jácara aparece con el sentido de baile en el *Baile de los deslucidos*:

(Cantando todos desde aquí)  
*Mujer 1ª*: ¡Ah, señor alcalde, escuche! (Jácara)  
Aquí mal perdidos llegan  
A delatar de sí propios  
Para que el perdón merezcan<sup>910</sup>.

Aparece de nuevo la jácara y además la zarabanda en la descripción completa que se hace de un Sarao:

Salir uno a uno. Cobran puestos. Manos. Esquinas trocadas hechas y deshechas. Por de fuera. Y bajan. Hacen la reverencia. Dejar echas y echar por de fuera las guías de arriba. (Bran). (Jácara). (Corro grande). Bandas. Hechas y deshechas por de fuera y en ala. Bajar de dos en dos de por de sí. Y los hombres a un lado y mujeres a otro. Cañas cada uno de por de sí. Y los hombres a un lado y mujeres a otro. Cañas cada uno de por de sí. La una cuadrilla a la otra se envisten y luego juntas vuelven a interpolarse. (Zarabanda). Las esquinas vueltas. Cruzado en redondo. Truecan las bandas. Corro grande. Y culebra<sup>911</sup>.

Al final del *Baile de La Maestranza* (anónimo, siglo XVII) aparece también una coreografía sin texto:

---

<sup>907</sup> *Ídem*, p. 101.

<sup>908</sup> *Ídem*, p. 72.

<sup>909</sup> *Ibidem*.

<sup>910</sup> *Ibidem*.

<sup>911</sup> *Ídem*, p. 71.

- 1ª. Por de fuera las esquinas.
- 2ª. Corros de dos en dos.
- 3ª. Corros de a 4 dentro y fuera encontrados.
- 4ª. Carrera de dos en dos.
- 5ª. Por afuera y tomar esquinas<sup>912</sup>.

La existencia de esta pequeña coreografía y de la anterior, referida a un sarao, pone de manifiesto una vez más el grado de conocimiento sobre baile y el interés por los bailes (coreografía) que había en la época, tanto que se incluyen sin texto y se indica que se realicen estos movimientos y no otros, aunque no se menciona el nombre de ningún baile o danza conocidos. Lo que parece lógico es que también se adjuntara la música que acompañaría esta coreografía, aunque aquí no se recoge.

En otros bailes recogidos en estos manuscritos aparecen diversas acotaciones coreográficas, en ocasiones, hechas por diferentes manos en una misma pieza, lo que revela el gran uso que tuvieron en la época. En el *Baile de Bien puedo pasar sin amor* aparece como mudanza final:

*Juana*: Usted, sin duda ninguna,  
 juzgaba que mi dolor  
 avía de durar más  
 de lo que fuera razón.  
 ¡No, no, no!,  
 que yo muy bien puedo  
 pasar sin amor. (Corros)<sup>913</sup>.

Así era habitual acabar algunos bailes en los que la coreografía estaba indicada, pero también con “vueltas”, como en el *Baile de La maestra*:

---

<sup>912</sup> *Ibíd.*

<sup>913</sup> *Ídem*, p. 70.

4ª: Para tus embelecos  
 hilo la trama  
 a de ser cosa nueva,  
 no tan usada.

(Bueftas)<sup>914</sup>.

A veces las acotaciones que aparecen son breves del tipo “Cruz”, “Fuera y dentro”, “Por afuera y ala”, como en el *Baile de damas y galanes*, el baile de *Los locos*, el *Baile de Serbía en Orán al Rey*, el *Baile de Gigante cristalino*, el baile de *Dizen que yo dixé hayer*, el *Baile de Pero Pando*; pero otras son más extensas, como en el baile de *Los Galeotes*:

Esto se canta remando en dos alas, y luego hacen caramancheles travesados, y luego se parten tres afuera y tres al otro lado y cuatro adelante. Los seis suben y los cuatro bajan y echan por afuera y en ala acaban repitiendo la última copla hasta el fin de todo<sup>915</sup>.

Durante el siglo XVII surgen un gran número de bailes anónimos cuyo asunto se repite en algunos pero en otros es nuevo, revelando influencias diversas y el gusto imperante del público. En el *Baile de Adonis y Venus* (anónimo) el argumento es amoroso y contiene las siguientes indicaciones coreográficas: “Subir y ala”, “Bajar”, “Bandas”, “Deshechas” y “Vueltas”<sup>916</sup>.

El *Baile del agua y del vino* (anónimo) es todo cantado. El argumento desarrolla la boda del agua y el vino y las acotaciones referentes al baile son: “Corros”, “Caramancheles”, “Cruzados”, “Vueltas en cruz”<sup>917</sup>.

El baile titulado *El alma de la hermosura* (anónimo) es todo cantado y describe las perfecciones de una dama, alternándola con los movimientos del

---

<sup>914</sup> *Ibíd.*

<sup>915</sup> *Ídem*, p. 74.

<sup>916</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses...* I, ed. cit. p. CCVII.

<sup>917</sup> *Ibíd.*

baile: “Eses partidas”, “La noria”, “Cuatro cruzados”, “Cruzado de esquinas”<sup>918</sup>.

En *Los amantes perdidos* (anónimo) tiene lugar la búsqueda por parte de unas damas de unos galanes que suponen perdidos, los cuales van encontrando a través de los lances del baile. Las acotaciones que incluyen son: “Cruzado”, “Vuelta en el puesto”, “Cruzado y vuelta”, “Bajar de costado encontrado”, “Vuelta en su puesto”, “Cruzado las esquinas”, “Vueltas encontrado en medio”, “Corro grande”, “Caras afuera y dentro”<sup>919</sup>.

En *El amor y el interés* (anónimo), a pesar de decir Cotarelo que es malo, parece que contenía mucha coreografía, apareciendo las siguientes indicaciones: “Salen hombres por una puerta y mujeres por otra, y hacen una mudanza en esta copla”, “Mezclarse cuatro medios cruzados”, “Esquinas encontradas por defuera”, “Dos cruzados”, “Cruzado redondo”, “Pasar y cruzado”<sup>920</sup>.

De este tipo son los bailes que recoge la edición de Cotarelo y enumero a continuación, poniendo a su lado las acotaciones coreográficas que incluyen: *La armada naval* (“llegar y cargarse y vueltas”; “Corro de mujeres dentro, hombres a la esquina y laberinto”; “Cañas y cañas dobles”), *Atención pido a todos* (“Interpolarse, pasar y cruzados”; “Cruz en medio y vueltas en las esquinas”; “Redondo”; “Corro grande”; “Por dentro”; “Eses”; “Bajar”; “Las caras afuera”; “Por de dentro”), *Las azúas de Toledo* (“Echar por fuera, interpolarse”; “Manos y entrar dentro”; “Vueltas hechas y deshechas en

---

<sup>918</sup> *Ibidem.*

<sup>919</sup> *Ibidem.*

<sup>920</sup> *Ídem*, p. CCVIII.

cruz”; “Cruzados en alas vueltas”; “En alas hechas y deshechas”; “Mudanza la que quisieren”), *Baile cantado para bailar* (“Bajar”; “De dentro”; “Telar”; “Esquinas fuera y cruzado”; “Vueltas trocadas en las esquinas y cruzados, bandas hurtadas”; “Eses”; “En redondo”; “Corros encontrados: cuadro trocando los cuatro puestos las esquinas”)<sup>921</sup>, *Baile de las cabriolas* (“Corro en medio y vueltas las guías”; “Cruzados y bueltas”; “Bandas”; “Deshechas”; “Interpolarse”; “Cruzados atravesados y vueltas en cruz”), *Bailes de las calles de Madrid* (“Cara a cara”; “Cruzados”; “Cruzado trocado”; “Bandas”; “Deshechas”; “En el puesto”; “Corro”; “Por de fuera arriba”), *La Capitana de amor* (“Vueltas”; “Cruzado”; “Cruzados en alas”; “Vueltas las guías y los de en medio perfil”; “Arcaduces”; “por afuera y hurtarse”, “Bran en cruz”; “Bran en ala”; “La y”; “Cruzado redondo y acabar”), *Baile del confitero y la confitera* (“Vueltas”; “Cruzados”; “Vueltas en cuadro”; “Bandas”; “Deshechas”; “Dos corros”; “eses”, “Cruzados”), *Baile en coplas en pintura al modo de “Ruede la bola”* (“Bajar”; “De dentro”; “Deshechas”; “Telar”; “Esquinas, fuera y cruzado”; “Vueltas trocadas en las esquinas y cruzados”; “Bandas hurtadas, eses y corros encontrados”)<sup>922</sup>. Del mismo modo aparecen acotaciones coreográficas, repitiéndose la terminología en el *Baile de “Deténmele que se va”*, el *Baile de la Escuela del pido*, el *Baile de los Esdrújulos*, *Esta es vida y esta es flor*, *Los extranjeros*, el *Baile de la Forastera en la corte*, *La gaita (primera parte)*, el *Baile de la segunda gaita*<sup>923</sup>, el *Baile de los gallegos*, el *Baile de la Gayumba*, el *Baile de Julio y Gileta*<sup>924</sup>, el *Baile de Júpiter y Calisto*, el *Baile de Lanturulú*, el *Baile de la Liberalidad y la Avaricia*, el *Baile*

---

<sup>921</sup> *Ibidem.*

<sup>922</sup> *Ídem*, p. CCIX.

<sup>923</sup> *Ídem*, p. CCX.

<sup>924</sup> *Ídem*, p. CCXI.



de los mares de Levante<sup>925</sup>, el *Baile de los oficios y casamentero*, el *Baile de la pintura*<sup>926</sup>, el *Baile de Señora Inés*<sup>927</sup> y el *Baile de los Zagalejos*<sup>928</sup>.

Hay bailes (género breve) en los que el elemento bailado cobra más importancia, sirviéndose de la representación para dar paso a la coreografía, como sucede en el *Baile de las puertas del Alcalde* (anónimo de mediados o antes del siglo XVII), en el cual, según explica Cotarelo, se desarrolla los desdenes de las pastoras por unos zagales que a su vez se quejan, siendo en realidad todo esto una excusa para que se realice el baile que tiene lugar desde el principio hasta el final, anotándose las siguientes mudanzas: “Culebra”, “Interpolarse”, “Vueltas en cruz”, “Cruzado las mujeres vueltas los hombres”, “Cruzado”, “Por de dentro”, “Corro en medio y vueltas las guías”, “Bandas”, “Deshechas”, “Dos corros”, “Bajar”, “Cruzado en ala doble”<sup>929</sup>. Este tipo de baile podría ser el precursor de los espectáculos de danza años más tarde, ya que la acción representada va perdiendo importancia frente a la coreografía.

El *Baile entremesado de Mari Ximénez* (anónimo, fines del siglo XVII), aparte de realizar los músicos una jácara y los danzarines representar una pantomima danzando con espadas, es curioso, porque al salir Mari Ximénez a poner paz entre ellos se entabla un diálogo entre los tres que sirve de excusa para ir ejecutando mudanzas de diferentes bailes que van nombrando: gallarda, pavana, folías, villano, zarambeque, canario y jácara<sup>930</sup>.

---

<sup>925</sup> *Ídem*, p. CCXII.

<sup>926</sup> *Ídem*, p. CCXIV.

<sup>927</sup> *Ídem*, p. CCXV.

<sup>928</sup> *Ídem*, p. CCXVII.

<sup>929</sup> *Ídem*, p. CCXV.

<sup>930</sup> *Ídem*, p. CCXIII.

Entre los bailes nombra también danzas como la gallarda, la pavana, siendo éstas seguramente las versiones teatrales de ambas danzas, no las danzas aristocráticas propiamente dichas. Además, en esta pieza se pone de manifiesto que en la fecha en que se escribe existía un tono y un baile llamado jácara al margen del género breve llamado así:

Con la jácara se van  
 los dos amantes corteses,  
 y ella, bailando con ellos,  
 todos dicen de esta suerte:  
 mañana, con esta fiesta,  
 serviremos a vustedes,  
 si hubiese mucho dinero,  
 que es señal de que habrá gente<sup>931</sup>.

En *El maestro de arpa* (anónimo, siglo XVII), a partir de la cuestión que le plantean unos hombres y unas mujeres a un maestro de arpa sobre el mejor tono para sus amores, éste último contesta que según los distintos casos convendrá un tono u otro, siendo éstos a su vez bailes: "... el son del Amor; Paradetas, Canario, Zangarilla, Chacona, el Gran Duque, Gaita, Villano, Gallarda, Paseo, Pavana, la Reina", de lo que se deduce que se irían bailando mudanzas de los bailes mencionados. De nuevo aparecen bailes y danzas indistintamente. A continuación hacen un baile entre todos utilizando las mudanzas y pasos que aparecen en las acotaciones: "Bran en cruz en cuatro puestos", "Bran en ala con cruz en cuatro puestos", "Salir con carrerillas", "Cruz en pared y cruzado doble"<sup>932</sup>.

---

<sup>931</sup> *Ídem*, p. CCXIII.

<sup>932</sup> *Ídem*, p. CCXII.

**-Bailes cuyo asunto o parte de él son los propios bailes (coreografías).**

Es bastante habitual que el asunto del baile, pieza teatral, sea los propios bailes-coreografías, su denominaciones, consideraciones, forma de realizarlos, etc. En los bailes que trataré a continuación, a pesar de que no existen referencias coreográficas, me parece interesante tenerlos en cuenta por poner de relieve que en esta época los bailes (coreografía) eran un tema de actualidad que captaba y mantenía la atención del público, dando bastante de sí, vista la reiteración en su uso por parte de los autores.

En *Los valientes y tomajonas* (posterior 1613-1615?) de Quevedo, el asunto convierte a la pieza en un baile ajacarado, al tratar del paso del tiempo a través de la muerte de delincuentes famosos, entre ellos Escarramán, que de ser un baile adquiere personificación en la jácara del mismo autor, *Carta de Escarramán a la Méndez* (impreso 1663, pero fechado posiblemente hacia el 1610-12)<sup>933</sup>. Además, al hablar de Escarramán, su vida, sus relaciones, su familia, etc., se alude a otros bailes relacionados con él:

Veis aquí a Escarramán,  
 gotoso y lleno de canas,  
 con sus nietos y biznietos,  
 y su descendencia larga.  
 Del primero matrimonio  
 casó con la Zarabanda,  
 tuvo al ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay! enfermo,  
 y a Ejecutor de la vara.  
 Este, andando algunos días  
 en la Chacona mulata,

---

<sup>933</sup>F. DE QUEVEDO, *Obra poética III*, ed. cit. pp. 261-274.

tuvo a todo el Rastro viejo  
 y a los de la Vida airada.  
 El Rastro viejo casó  
 con la Pironda muchacha  
 de quien nació Juan Redondo,  
 el de la rucia y la parda.  
 Juan Redondo fue soltero;  
 tuvo una hija bastarda,  
 que llaman la Vaquería,  
 mujer de buena ganancia.  
 Por ella de Escarramán  
 tiene por hembra la casa  
 las Valientes y Santurde  
 en el baile de las Armas<sup>934</sup>.

Quevedo, personificando a Escarramán, le asigna toda una familia, que en este caso, por ser un baile, todos sus familiares y amigos lo son también, aprovechando el autor para enumerar los bailes de moda en ese momento. A continuación, refiriéndose a Escarramán dice:

Hecho está tierra el buen viejo,  
 y, con todo, no se hallan  
 sin sus bailes los tablados,  
 sin sus coplas las guitarras.  
 Y para que no se acaba  
 su familia ni su casta,  
 y porque los gustos tengan  
 rumbo y fiesta, baile y chanza,  
 en la ciudad de Toledo,  
 donde los hidalgos son,  
 nacido nos ha un bailito,  
 nacido nos ha un bailón<sup>935</sup>.

Se hace referencia a la antigüedad del baile Escarramán, el cual ya no se

---

<sup>934</sup> *Ídem*, pp. 356-357.

<sup>935</sup> *Ídem*, p. 357, fecha posible de redacción en p. 365.

realiza en los teatros, dejando un gran vacío en los tablados y en las guitarras al no tocarse sus coplas, afirmando que de su descendencia ha nacido un nuevo baile. Se habla de las circunstancias del baile pero no de qué y cómo se baila.

En *Los Galeotes* (posterior 1613-1615?) de Quevedo el protagonista es Juan Redondo, que también es un baile, como acabamos de ver, cuya vida y andanzas se van contando:

Por bailarle, diez viudas  
se hicieron diez mil andrajos;  
empobreció mil barberos:  
dejaron barbas por saltos.<sup>936</sup>

Se va contando sus aventuras pero la Pironda le pregunta:

*Pironda:* ¿Hase olvidado el bailar  
entre duelos y quebrantos?  
*Santurde:* Quien bien baila, tarde olvida.  
*Juan Redondo:* Báilase mortificado.  
Puede tanto el natural,  
el son, la mudanza, el garbo,  
que bailemos el azote,  
la galera y el trabajo<sup>937</sup>.

Juan Redondo contesta a la Pironda que a pesar de las desgracias el baile persiste, acompañando al trabajo que desempeñe, ya que es algo innato en él y por ello muy fuerte.

En *La corte de los bailes* (posterior 1613-1615?), Quevedo trata del cambio de gusto en referencia a los bailes, quedándose unos anticuados y

---

<sup>936</sup> *Ídem*, pp. 365-371.

<sup>937</sup> *Ídem*, p. 368.

buscando otros nuevos. Comienza:

Hoy la trompeta del Juicio  
de los bailes de este mundo  
al Parlamento los llama  
que en Madrid celebra el Gusto<sup>938</sup>.

En los siguientes versos deja claro la intención de este juicio: “quieren variar el rumbo”... “para remudar de bailes”<sup>939</sup>. A partir de aquí, Quevedo va repasando cada baile diciendo por qué han perdido el favor del público. Después son Escarramán y la Méndez los que hablan:

Están ya nuestros meneos  
tan traídos y tan sucios,  
que conviene que inventemos  
novedades de buen gusto<sup>940</sup>.

Hacen una declaración de intenciones sobre lo que en ese momento era preciso, convenía hacer: “...que inventemos/ novedades de buen gusto”, incluyendo términos fundamentales en el rumbo que desde comienzos de siglo había tomado el teatro, como vimos al analizar los entremeses. Termina la pieza con algo absurdo: Escarramán y la Méndez convienen en decir que sacaran los movimientos de los bailes de las cosquillas, acerca de las cuales disertan largamente, enumerando todas las clases que hay.

Estas piezas, a pesar de tener como tema algo relacionado con los bailes-coreografías, contienen menos alusiones a lo que se baila, aunque esto podría ser porque se harían mudanzas de los bailes a los que aluden.

---

<sup>938</sup> *Ídem*, p. 376.

<sup>939</sup> *Ibidem*.

<sup>940</sup> *Ídem*, p. 379.

A finales del siglo XVII los bailes entran en decadencia, según Cotarelo, viéndose agotados los posibles asuntos para desarrollar en ellos, exigiendo el público cada vez más brevedad en la parte literaria y un aumento en la parte musical y coreográfica, como se afirma en el baile *El examen de sainetes* (penúltima década del siglo XVII):

Nadie estima la comedia  
en faltándola este plato  
porque siempre es un sainete  
el manjar más sazonado<sup>941</sup>.

El baile-coreografía cobra importancia en los bailes-piezas teatrales frente a los otros géneros menores, aparezcan o no acotaciones coreográficas. La integración de los diferentes elementos, representación, canto y baile, pone de manifiesto la intención, por parte de los escritores que los realizan, de otorgar a la coreografía un papel preponderante dentro de la pieza y dentro del espectáculo teatral. Considerando sólo los bailes teatrales cuyo tema no son los bailes-coreografía, los movimientos contribuyen al desarrollo argumental de la pieza, es decir, con el despliegue coreográfico, además del canto y la representación, se expone el asunto de la obra, con lo que supone esto para la historia de la danza teatral y profesional.

En este género el baile cumple, además de la función dramática de propiciar el desarrollo argumental, otras como las que desempeña en los demás géneros menores y a veces en las comedias: reforzar el carácter de los personajes, ayudar a crear el ambiente necesario, situar la acción en el lugar y el tiempo requerido por la acción, etc. A éstas se suman otro tipo de

---

<sup>941</sup> E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, ... I*, ed. cit. p. CCXXIII.

funciones como la función espectacular, la cual también es desempeñada en otros géneros, pero es en el baile dramático donde ésta función ocupa un lugar preponderante. Se trata, por un lado, de contribuir a crear un espectáculo total, lo cual es lo que trata de conseguir la representación teatral. Por otro lado, se busca hacer un alarde en referencia a la técnica y al estilo imperante en la época, mostrando la habilidad y maestría en este arte. En algunas piezas el baile cobra tal protagonismo que la acción representada es mínima o ninguna, teniendo lugar principalmente una coreografía, cuya función no es otra que la realización misma de lo bailado. En otras, aunque se desarrolla una acción dramática, intercalándose el canto y el baile a lo largo de toda la pieza, éste último sigue teniendo un papel primordial en relación a la obra y en sí mismo, al hacerse un despliegue de movimientos y mudanzas especificadas por el autor, o el impresor, o el “autor” de comedias que hace uso directo de la obra a través del manuscrito la mayoría de las veces. Esta función no dramática del baile se presenta como el precedente de los espectáculos de danza que se realizarán a partir del siglo XVIII.





## **8. CONCLUSIONES.**

**T**ras el arduo camino recorrido hasta llegar a este momento, la primera conclusión a la que se llega es lo difícil que resulta hacerse una idea clara acerca de la realidad de la danza en el siglo XVII, logrando establecer tan solo meras hipótesis basadas en la investigación de los textos de la época. A pesar de esto, tras reunir numerosos testimonios y fuentes diversas, se puede hablar del nacimiento de la danza profesional y primera danza académica de la historia de este arte en España.

Me parece importante retomar de nuevo en estas conclusiones el contexto socio-cultural en el que tiene lugar el desarrollo creciente de la danza teatral. Por un lado, la integración de la danza en los programas educativos de la realeza y los nobles, pero también de clases inferiores, que si no la vivían como una disciplina a estudiar, sí la integraban en su ámbito cultural, como espectadores y siendo protagonistas en la gran diversidad de festejos familiares, donde la danza estaba siempre presente. Creo que es importante destacar el decisivo papel del maestro de danzar y su diferencia con los maestros de danzas, así como lo numerosos que eran unos y otros, debido seguramente a la demanda que existía de ellos.

Por otro lado, dentro de este contexto cultural, ya vimos la importancia que se da en el Barroco a la fiesta, dado el gran número y diversidad de éstas que se realizan en la época. A pesar de la finalidad política de las fiestas el resultado era también artístico, pues el deseo de asombrar con la espectacularidad hará que no se escatime en medios, con lo cual se

favorecerá el desarrollo en los elementos integradores de la fiesta, entre ellos la danza y el baile. De la misma forma sucede con la representación teatral, aunque la intención que mueve a los autores de las obras y a los programadores de los corrales del teatro profesional es agradar al público, que es el que paga y mantiene este espectáculo.

Este clima que se va creando es el idóneo para que tenga lugar el desarrollo del baile de una manera más o menos profesional. Aunque lo cierto es que, como ya se ha dicho, se daba una dualidad en la realidad del teatro: la realidad literaria y la espectacular, las cuales no siempre corrían al unísono, sino más bien al contrario. La representación teatral, sobre todo en el barroco, se compone de una serie de elementos además del texto representado, con los cuales adquiere su carácter espectacular, que es el que da sentido completo a la escritura dramática, sobre todo en esta época. Pero es este carácter el que hace de la representación un hecho efímero e irrepetible, cuyo sentido de inmediatez la hace imposible perdurar en el tiempo como tal. Así pues, el espectáculo teatral en el siglo XVII cobra su sentido completo en el momento mismo de su desarrollo en el escenario, por lo cual la impresión de la comedia y de las piezas menores supone tan solo un acercamiento, ya que no siempre recoge la totalidad de todos los elementos que lo integran. La realidad literaria es lo que pervive, es el texto lo que llega hasta nosotros, siendo el único objeto posible de investigación. Se plantean entonces varias cuestiones, ya que en los manuscritos y en las distintas impresiones de las obras casi siempre aparece tan solo el texto literario: ¿Cómo era la comunicación entre los autores de las obras y los directores del espectáculo en escena? y ¿quién era el encargado de decidir

las canciones, las músicas, los bailes y las danzas llevados a cabo en las representaciones?

Para contestar a estos interrogantes y tras lo analizado en los apartados anteriores, se podría llegar a la conclusión de que el análisis de los valores escénicos de la danza se debe abordar teniendo presente el importante papel de ésta en los programas educativos del siglo XVII, de la casa real y los nobles, pero también a otro nivel, el del resto de la población, con lo cual enlazamos con lo expuesto al principio de estas conclusiones. La omisión de referencias, acotaciones o alusiones a la danza en las obras impresas podría deberse a dos razones diferentes. Una sería el hecho de que tanto el encargado de poner la obra en escena (“autor de comedias”) como los actores poseían los conocimientos necesarios en el terreno musical y dancístico para llevar a cabo la labor de montar una determinada coreografía y ejecutarla con relativa facilidad (proporcionara o no el autor de la obra alguna indicación leve coreográfica, a partir de la cual desarrollar la totalidad de la pieza danzada, o mencionara de forma más o menos concreta el baile o danza o no); otra razón podríamos situarla en la compleja situación de la transmisión de los textos en el siglo XVII. El panorama era el siguiente: por una parte estaba el autor-escritor de la obra, que generalmente la escribía para venderla y sin ánimo, en principio, de imprimirla, no conservando, a veces, copia alguna. Por otra, en esta copia manuscrita, cuyo fin era principalmente ser un instrumento de trabajo para los “autores de comedias”, el autor-escritor, a su antojo, incluía más o menos indicaciones coreográficas, o ninguna, según su intención de concretar más o dar libertad total al “autor de comedia”-comprador, para elegir. A esto se añade el hecho

de que, en ocasiones, la obra, tras pasar por diferentes manos, podía verse ilustrada de anotaciones diferentes, las cuales quedaban incluidas en la impresión posterior. Es posible también que suceda al revés, dándose que las anotaciones efectuadas por el propio autor-escritor, no las recogiera el impresor de la obra. En definitiva, unas veces el autor-escritor mostraba una clara intención de que se hiciera la parte coreográfica de una determinada manera; otras, quería que se llevara a cabo tal o cual baile si especificar las mudanzas y los pasos concretos, dando libertad para la elección de estos; en algunas obras el autor no indica nada, y son los que utilizan el manuscrito para ponerlo en escena los que añaden las precisiones que creen necesarias; y por último la impresión de las obras no siempre las recogía fidedignamente en relación a su autor: bien por recoger anotaciones de otros o por no incluir las suyas propias .

Por otro lado, hay que tener en cuenta también que muchas danzas y bailes tienen una estrecha relación con la lírica tradicional, surgiendo a partir de canciones o, al contrario, creándose las canciones para poner letra a las músicas de las danzas, sin poderse descubrir en la mayoría de los casos qué fue primero, si la danza o la canción, y siendo en ocasiones canciones y danzas que todo el mundo conocía, tarareaba y bailaba de una forma concreta en algunos momentos de su vida. Este fenómeno podría corresponderse con lo que en la actualidad llamamos “la canción o el baile de moda”; de hecho, se dan testimonios del desuso de algunos bailes y danza a lo largo del siglo XVII, siendo sustituidas por otros.

En definitiva, parece que en la época tanto los escritores dramáticos

como los que dirigían las representaciones no necesitaban más precisiones acerca de danza y música. A veces con solo el nombre del baile, el título o los primeros versos de la canción se sabía qué baile era el requerido. Pero esto tiene a su vez consecuencias, ya que, si no se detallaba qué bailes o danzas o qué movimientos se debían hacer en una obra concreta, el director del espectáculo se encargaba de elegir la pieza que creía más conveniente, ya que poseía la instrucción necesaria para poder hacerlo y el poder para hacerlo realmente. Si, por el contrario, se especificaba el nombre de la danza o baile, o los movimientos a realizar, el director, además, tenía también el poder de modificarlos de una forma considerable, introduciendo, por ejemplo, tanto en letras como en coreografías, elementos populares, cultos, e incluso nuevos, con tal maestría (éste era el caso de Lope en la lírica de sus comedias), que eran aceptados y reclamados, venciendo reglamentos, censuras y opiniones adversas de todo tipo. Ésta era una práctica habitual de modo que tanto la música como la danza utilizadas en una obra se cambiaban por otras en las siguientes representaciones de la misma obra, con lo cual se hace más difícil aún aclarar el complejo panorama de las piezas de danza y música.

Otra de las razones de tal ausencia, en referencia al elemento bailado, sería la consideración de que gozaba este arte en el siglo XVII. Ya vimos la polémica suscitada por la licitud del teatro y, sobre todo, por la danza teatral, pero tras la investigación pormenorizada de la aparición de éste en la comedia y en las piezas menores, en los diferentes ámbitos donde tiene lugar la representación teatral, es preciso afirmar que la causa del rechazo hay que situarla aparentemente, más en la consideración estética que en la

moral, como se vio en el apartado sobre este tema y en el análisis del baile en las propias obras.

En principio puede parecer un problema de moralidad, dados los argumentos que se utilizan para considerar ilícita la danza teatral, pero profundizando un poco, se llega a una razón de consideración estética, del mismo modo que sucedía en otras artes, como en la poesía, el teatro, la pintura, etc. La falta de decoro, la ruptura con normas anteriores, el cambio en la finalidad de la obra de arte, en definitiva, en el abandono total o parcial del modelo clasicista imperante en el Renacimiento y cuestionado en el Barroco es lo que se ataca y rechaza. El panorama resulta demasiado reducido y estricto al ansia creadora del artista barroco, lo que provoca la búsqueda de nuevos caminos que no siempre serán aceptados de buen grado. La investigadora M<sup>a</sup> José Ruiz apunta en referencia al tema que éste es “un periodo de eclosión y creatividad heterodoxa (y el referente ortodoxo son siempre las danzas cortesanas provenientes del Norte cristiano) que ha de ser controlada”<sup>942</sup>.

Pero ahondando un poco más se llega a un motivo social y económico, como apunté en la introducción de esta tesis. Social, en el sentido de que, una habilidad, cuyo aprendizaje y posterior disfrute, utilizándose incluso en las relaciones sociales, estaba en manos de la clase noble, se ve compartida con otras clases inferiores, con el desprestigio que ello conlleva para la primera. Por esta razón, se da una continua batalla a favor de las danzas cortesanas y en contra de los bailes populares y la danza

---

<sup>942</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...” ed. cit. p. 302.

teatral. Es el apogeo de la danza en las representaciones y en lo que se convierten éstas: un producto más del mercado, lo que supone un problema económico. Tanto los maestros de danzas de la celebración del Corpus como los “autores de comedias”, responsables, a su vez, de la danza teatral sobre todo en los corrales, se ven inmersos en el panorama mercantil de la época. Establecida la diferenciación entre artes y oficios, las consecuencias económicas, verdaderamente desfavorables para estos últimos, eran evidentes, en relación al pago de impuestos y tributos varios a la autoridad correspondiente. Por ello se abrirá un amplio debate entre la consideración de arte o de oficio para la pintura, por ejemplo, y en nuestro caso como vimos, para la danza, cuyo exponente teórico es Esquivel Navarro. Pero el logro de este reconocimiento para la danza resulta muy complicado, al no poder utilizar como argumento para conseguirlo el que la danza sea la imitación de la naturaleza, por mucho que Esquivel nos diga que los movimientos de la danza imitan los de los astros. Él mismo añade otro mucho más convincente, la imitación de las autoridades, de los antiguos, como pozo de sabiduría y doctrina, además de ser una disciplina propia de la realeza, por lo cual la danza merece la consideración de arte liberal y, económicamente, estar libre de cargas tributarias.

La consideración moral y estética negativa de la danza teatral hace que ésta se encuentre ausente en la preceptiva de la danza de la época, al igual que ocurre con la música, al considerarse aparentemente ambas pecaminosas, aunque las razones, como se ha visto, van más allá. Me parece muy necesario dejar claro este hecho, pues dada la gran importancia demostrada en el número de bailes que aparece en las representaciones, su



diversidad y lo que suponían en algunas obras (remontar un final flojo y lograr el éxito), la demanda de éstos por el público, tanto en los corrales públicos como en la corte y en los autos sacramentales, es tan evidente, que el olvido de la danza teatral como modalidad por parte de los tratados de danza y de teatro de la época no responde tan sólo a motivos morales y religiosos, sino más bien a estéticos, aunque ésta es una forma de encubrir conflictos en las realidades sociales y económicas.

Aunque los teóricos de la danza y el teatro han ignorado la realidad de un estilo propio de danza teatral, el gusto general por el baile es imparable, sobre todo por los bailes populares que las representaciones hacen suyos, dándole un nuevo estilo, que se convertirá con el transcurso del siglo XVII en un fenómeno de masas, que invade todos los ámbitos sociales y se manifiesta en cualquier lugar. Además, en la época se es muy consciente del protagonismo creciente que cobran los bailes teatrales en detrimento de las danzas cortesanas, que van dejando de interesar o se contaminan de los bailes debido a su éxito en las representaciones. Testigo de este cambio es, sin duda, Quevedo, el cual aprovecha cualquiera de sus obras para verter sus opiniones sobre este suceso: en romances, entremeses, bailes, jácaras... En el romance "Describe operaciones del tiempo y verifícalas también en las mudanzas de las danzas" (posterior (1613-1615?)) ya el propio título hace referencia a los cambios que experimentan las danzas con el paso del tiempo, haciendo mención incluso al cambio que sufre el papel del maestro de danzar que, con escaso alumnado, anda "dirigiendo telarañas" pues nadie quiere aprender las antiguas mudanzas y danzas:

Los maestros de danzar,  
con sus calzas atacadas  
yacen por esos rincones  
dirigiendo telarañas.  
Usábanse reverencias  
con una flema muy rancia  
y de gementes y flentes  
las veras de la Pavana.  
Salía el Pie de Gibao  
tras mucha carantamaula,  
con más cuenta y más razón  
que un tratante de la plaza.  
Luego la Danza del peso,  
una Alta y una Baja,  
y con resabios de entierro  
la que dicen De la hacha.  
El Conde Claros, que fue  
título de las guitarras,  
se quedó en las barberías  
con Chaconas de la gaya.  
El Tiempesito que vió  
en gran crédito las danzas,  
pues viene, toma y ¿qué hace?  
para darles una carda  
suéltales las Seguidillas  
y a Ejecutor de la vara,  
y a la Capona, que en llaves  
hecha castradores anda.  
De la trena a Escarramán  
soltó, sin llegar la pascua,  
y al Rastro, donde la carne  
se hace, bailando, rajas (vv. 145-178)<sup>943</sup>.

Aunque no sólo sufren cambios las danzas y los bailes sino otros

---

<sup>943</sup>F. DE QUEVEDO, *Poesía Original Completa*, Planeta, Barcelona, 1978, pp. 1000-1001; *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999, pp. 31-35, fecha posible de redacción en p. 552.

entretenimientos:

Las fiestas y los saraos  
nos lo trueca a mojigangas;  
y lo que entonces fue culpa,  
hoy nos la vende por gracia<sup>944</sup>.

Habla del éxito de las mojigangas que se realizan en todos los lugares: en palacio, en la calle, en los corrales..., mencionando, además, que, a pesar de ser criticados y censurados muchos de los elementos que las componen, por ejemplo, los bailes que se realizan en ellas, como sucede en otras piezas breves, son reclamados con insistencia y aplaudidos con entusiasmo, exponiendo con claridad cuál era la situación real que se daba a pesar de las repetidas y feroces prohibiciones.

Como hemos visto, el papel del baile en las representaciones ha ido cambiando a lo largo del siglo XVII, así como en los diferentes géneros en los que aparece. El momento en que se sustituye el final a palos con el que acababan los entremeses más tempranos por el bailado es clave para señalar el inicio del camino hacia la consolidación de la danza teatral como modalidad coreográfica. Aunque es Cervantes quien inicia esta nueva andadura del entremés, será Quiñones de Benavente el que introduzca definitivamente el baile no sólo en el entremés, sino en los demás géneros breves, desarrollando además su potencial musical y coreográfico (no olvidemos que antes de escribir, componía y se ocupaba de alguna coreografía), de forma que poco a poco la parte coreográfica, gracias a sus conocimientos, se va ampliando y teniendo mayor importancia, influyendo a

---

<sup>944</sup>F. DE QUEVEDO, *Poesía Original Completa*, ed. cit. p. 999.

su vez en los autores coetáneos. Recordemos de nuevo el papel de la música y la danza en la educación para comprender que ambas estaban al alcance de los autores teatrales.

Ya queda señalado que la presencia del baile en la comedia no es la misma que en los géneros breves, ni tampoco desempeña la misma función en los autos sacramentales, en el teatro cortesano o en el corral. En los autos, las funciones dramáticas que cumple la danza están al servicio de otras funciones, concretamente espectaculares y comunicativas, con el fin de atraer y agradar al público para hacerle fácilmente entendible el mensaje religioso que se quiere transmitir, lo cual nos lleva a deducir que, a su vez, estas funciones sirven a otra principal en estas obras, una función propagandística.

En la corte la situación es parecida, pues de nuevo las funciones dramáticas se supeditan a otra, la función espectacular, ya que se trata de ofrecer grandiosidad y magnificencia, aunque el último fin de todo esto es la demostración de poder y riqueza, lo cual nos remite de nuevo a la función propagandística. Pero, en referencia a lo que se danzaba, hay diferencias entre los dos ámbitos de representación, pues, aunque en ambos se intenta dar un espectáculo rico y variado, el lugar determina el tipo de movimientos a realizar. En los autos la distancia es un factor decisivo que predispone a las danzas grupales, los movimientos geométricos, de forma que sean fácilmente vistos por los espectadores. En el teatro cortesano el espacio no es un obstáculo que salvar, por lo cual, gracias sobre todo al deseo de ofrecer un gran espectáculo, no se escatima en medios, tanto en cantidad de

ellos como en calidad, lo que repercutirá en el terreno de la danza al traspasar de alguna manera la frontera delimitada por la corte y ofrecer el estilo de la danza que se realizaba en los corrales, con el fin de ensanchar, aunque sea tímidamente, los límites de la danza cortesana, ofreciendo de esta forma más variedad y espectacularidad. Además, el auge que adquiere el teatro musical proporcionará un protagonismo a la música tal, que lo convertirá en precedente de la futura ópera y ballet; de ahí la importancia de su desarrollo en este siglo para la independencia del baile como espectáculo en el siguiente.

En la comedia llevada a cabo en los corrales las funciones dramáticas tienen preponderancia sobre las espectaculares, lo que supone una decisiva importancia del texto sobre los demás elementos, los cuales están a su servicio, enriqueciéndolo.

La situación en los géneros breves es bien distinta. En la loa la función del baile es meramente espectacular, cumpliendo esta función en la propia pieza pero también dentro del espectáculo teatral total, ya que, como se ha dicho, se trata de introducir al espectador en la representación atrayéndolo con la música y el baile, lograr su silencio y su buena disposición para el resto de la representación.

En la jácara se puede decir que el baile, la música y las canciones tienen como fin el desarrollo de ellos mismos como pieza espectacular, al ser en su origen una canción bailada, que posteriormente desarrolla una acción representada entre jaques. En lo referente a lo bailado la escasez de precisiones lleva a pensar que sería siempre algo parecido, lo que daría

como resultado una cosificación de los movimientos, figuras y pasos llevados a cabo y su permanencia posterior en el repertorio de bailes nacionales que se realizarán en el siglo XVIII.

En los entremeses las funciones del baile pueden variar según sea la relación entre ambos. A veces, si el baile no tiene ninguna relación con la acción desarrollada, la función es meramente espectacular, sirviendo de colofón feliz al entremés. Otras, en las que el baile tiene relación con la acción desarrollada en el entremés las funciones se amplían, siendo, además de espectacular, dramática: aparece como elemento que ayuda a crear el ambiente, a caracterizar a los personajes, incluso interviene en el desarrollo de la trama o en su desenlace. En determinados entremeses el baile tiene su propio argumento en el que se habla sobre las danzas y los bailes, la forma de realizarlos, etc., dándole de alguna forma una cierta independencia y cumpliendo, asimismo, una función teórica: poner de manifiesto cómo se bailaba, la técnica y el estilo imperante en esa época, lo que denota la importancia que va adquiriendo la parte bailada a lo largo del siglo, además de servir al investigador para obtener datos acerca de la situación de la danza.

En cuanto a las funciones del baile en la mojiganga son diversas. Por un lado, cumple una función dramática al aportar comicidad, la cual es el fin último de la mojiganga, a través de lo grotesco y exagerado de los movimientos bailados, aunque se da una casi total ausencia de apreciaciones coreográficas. También tiene una función espectacular al servir para dar espectacularidad, aparatosidad, a través del número de

danzas y bailes que se realizan en cada mojiganga. Aunque no siempre es así, en muchas mojigangas se especifica qué bailes o danzas se han de realizar, no habiendo distinción entre las que se realizan en los diferentes ámbitos de representación, por lo que se deduce que, al tener el elemento bailado una intención cómica, como se ha dicho, tanto en bailes como en danzas el estilo sería parecido, resultando exagerado, llegando a resultar claramente risible.

El elemento bailado cobra un protagonismo evidente en el baile-pieza teatral, desempeñando, además de funciones dramáticas, como las que hemos visto en los otros géneros breves, funciones espectaculares, cuyo fin es lograr con la pieza un espectáculo total que articule una diversidad de elementos capaces de estimular los diferentes sentidos del público. Pero dentro de estas últimas se incluye otra función espectacular que concierne a la coreografía misma, ya que se trata de lograr el desarrollo de bailes o de movimientos cuya maestría y dominio es cada vez más manifiesta, de lo cual se hace alarde y lucimiento. Esto evidencia una preocupación por el baile en sí mismo, lo cual supone un precedente en el tratamiento y la consideración del elemento coreográfico como espectáculo, en el futuro, totalmente independiente.

Con referencia a lo que se baila concretamente y en general en los distintos géneros y ámbitos de representación, se hace a ritmo de chacona, villano, zarabanda, folia o cualquier otra pieza, siendo variable la letra, incluso en el estribillo que caracteriza la pieza, así como la coreografía, de forma que ambos repertorios se podrían hacer interminables, si bien habría

una serie de movimientos, figuras y pasos, y un estilo, propios de cada baile, que serían los que más a menudo se realizarían y lo caracterizarían. En otras ocasiones lo que variaba era el nombre de la pieza, manteniendo la estructura musical y coreográfica y cambiando levemente la letra de manera que la censura pudiera ser burlada, lo que demuestra una vez más la gran popularidad que tenía el elemento bailado entre el público de las representaciones.

Ante el panorama expuesto, la realidad es que a lo largo del siglo XVII, gracias al creciente éxito que experimenta el espectáculo teatral, se va conformando un estilo de danza, la danza teatral, que impregna cualquier tipo de danza o baile al llevarlos a la escena. Esta danza teatral posee, según la profesora M<sup>a</sup> José Ruiz, la peculiaridad de unir al virtuosismo la expresividad de los actores, los cuales son en este siglo auténticos profesionales, sujetos a una estricta disciplina que exige un gran número de ensayos de piezas diferentes. Todo esto no surge de un día para otro, sino que es fruto de un proceso anterior que poco a poco irá formando una técnica necesaria para el desarrollo del oficio de comediante por mucho tiempo mediante el entrenamiento de la voz y el cuerpo<sup>945</sup>. Estas dos características, virtuosismo y expresividad, claves en el desarrollo y consolidación de la danza teatral como estilo aparecen muy vinculadas a la creciente profesionalización del actor barroco y a la exigencia de nuevas habilidades en una representación cada vez más segmentada y articulada en su codificación. El virtuosismo y la maestría que se trata de exhibir en el elemento bailado en las distintas piezas que componen el espectáculo

---

<sup>945</sup> M<sup>a</sup> J. RUIZ MAYORDOMO, "La Edad de Oro de la danza española", en *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras...*, ed. cit. p. 113.



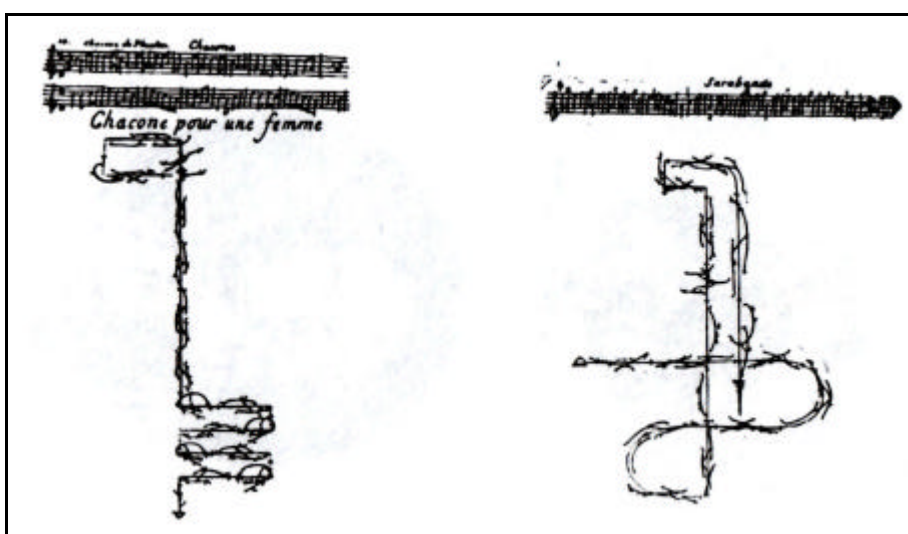
teatral, aunque en unas más que en otras, como se ha visto, demuestran su gran éxito, lo que hace que sea explotado como recurso para lograr el favor del público, pero a la vez revierte sobre sí mismo, consolidándolo como entidad espectacular. La expresividad, vertida sobre todo en los bailes del repertorio nacional, los cuales se prestan más a ella que los del repertorio europeo, servirá a su vez de elemento comunicador entre los actores-bailarines y el público para transmitir el creciente virtuosismo y dotarlo de una carga interpretativa mayor, lo que otorgará complejidad y riqueza a la parte bailada. A pesar de no reflejarse estos importantes avances en los tratados de danza o de teatro, lo cierto es que tendrán su continuación en la danza profesional española del siglo XVIII, perdurando y evolucionando hasta llegar a la actualidad, en la llamada escuela bolera, auténtico baile académico español, pero también como influencia en los otros estilos españoles como la danza estilizada, el flamenco y en el folklore evolucionado.

## 9. ILUSTRACIONES.

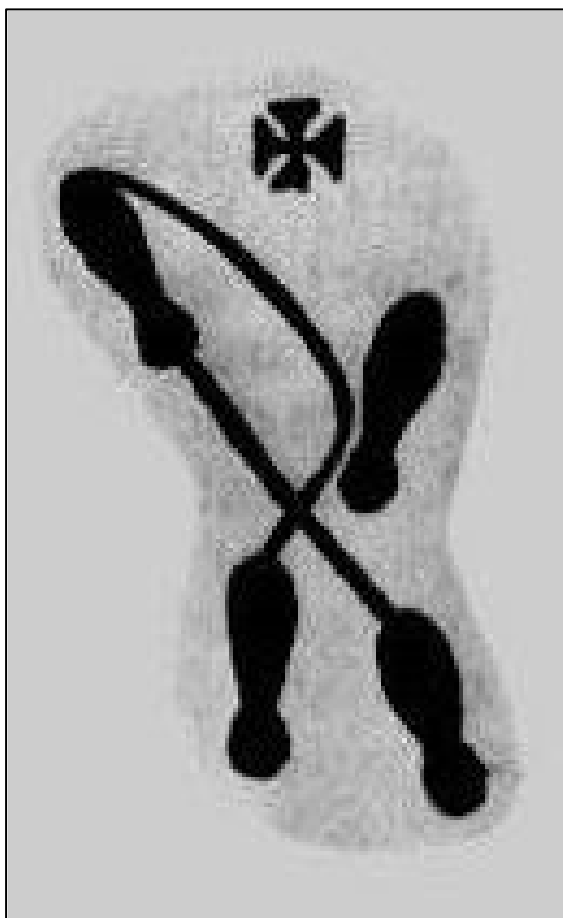


Figura 1

En Francia aparece el primer sistema de representación gráfica de la danza, que recoge además del movimiento espacial, giros y pasos propios del danzante. Raoul-Auger Feuillet (1659-1710) en su obra *Chorégraphie* (1700) deja constancia de diferentes coreografías como las mostradas en estas ilustraciones. En la figura 1 aparece el trazado de una Zarabanda. En la 2 una Chacona y en la 3 otra coreografía diferente de la Zarabanda.



Figuras 2 y 3



En el siglo XVII la obra *Discursos sobre el arte del dançado*, de Juan Esquivel Navarro es uno de los escasos tratados referentes a la danza cortesana que ha llegado hasta nuestros días. Su importancia estriba más en presentar la perspectiva socio-económica que en dejar constancia de las descripciones coreográficas de las danzas cortesanas del momento. No obstante, su valía es incuestionable por la explicación técnica que hace de los diferentes pasos y mudanzas vigentes en la época.

Figura 4



Figura 5

En Inglaterra el panorama es similar. En 1651 John Playford publica la obra *The English dancing masters*, cuyas numerosas reediciones ponen de manifiesto la ausencia de tratados sobre el tema.



Figura 6

Ejecución de una Pavana en el *Baile de la corte del Duque de Joyeuse*, bajo reinado de Enrique III.  
Cuadro de Clouret (1581) (Louvre, París)



Figura 7

*El Maestro de Baile* (1745). Grabado de Le Bas. (New York Public Library at Lincoln Center)



Grabado del tratado de danza *Chorégraphie* (1700) de Raoul-Auger Feuillet, en el que se observa un bailarín haciendo uso de castañuelas, instrumento característico español, en la ejecución de un paso

Figura 8



*Zarabanda*: pintura de Nicolás Lancret (1670 – 1745)

Figura 9

*Espagnolette Dansante*. Colección particular Karl Heinz Taubert



Figura 10



*Mademoiselle Maupui* (siglo XVII).  
Bibliothèque Nationale, París

Figura 11



## 10. BIBLIOGRAFÍA.

### TEXTOS

- ANÓNIMO, *Reglas de Danzar*, manuscrito de la Real Academia de la Historia, Biblioteca Valleumbrosiana, tomo 25, fol 149v.; copia del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14050-2.
- Antología del entremés barroco*, ed. Celsa C. García Valdés, Plaza y Janés, Barcelona, 1985.
- Autos sacramentales del siglo de oro*, ed. Enrique Rull Fernández, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
- Autos sacramentales españoles*, ed. Juan Loveluck, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1954.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El maestro de danzar*, en *Obras completas. Comedias*, ed. Ángel Balbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1539-1573.
- , *Entremeses, Jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Castalia, Madrid, 1982.
- , *El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones, Cátedra, Madrid, 1982.
- , *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1989.
- , *Teatro cómico breve*, ed. M<sup>a</sup> Luisa Lobato, Reichenberger, Kassel, 1989.
- , *Andrómeda y Perseo*, Museo Nacional del Teatro, INAEM, Almagro (Ciudad Real), 1994.
- , *El Faetonte*, ed. R. Maestre, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996,
- , *Autos Sacramentales I-III*, ed. Enrique Rull Fernández, Biblioteca Castro, Madrid, 1996-2001.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales y lúdicos*, ed. Jean Pierre Étienvre, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- CAROSO DA SERMONETA, F., *Il Ballerino*, Venecia, 1581, (ed. facsímil, Broude Brothers, Nueva York, 1967).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El celoso extremeño en Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 358-406.
- El coloquio de los perros en Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 597-677.
- El retablo de la maravillas en Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 799-811.



- El rufián viudo en Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 734-750.
- La cueva de Salamanca en Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 812-825.
- La ilustre fregona en Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 407-479.
- La gitanilla en Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 23-111.
- Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. Celsa C. García Valdés, Cátedra, Madrid, 2005.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de, *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642, (ed. facsímil, Librerías "París-Valencia", Valencia, 1992).
- MARIANA, Juan de, *Tratado contra los juegos públicos*, en *Obras*, B.A.E., vol. XXXI, Atlas, Madrid, 1950.
- MILÁN, Luis, *El Cortesano*, Casa de Joan de Arcos, Valencia, 1561, (ed. facsímil, ed. Vincent J. Escartí y Antoni Tordera, Universitá de València, Valencia, 2001).
- MIRA DE AMESCUA, A., *La casa del tahúr*, ed. Vern G. Williamsen, Castalia, Valencia, 1973.
- Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, ed. Catalina Buezo, Cátedra, Madrid, 2005.
- MORETO Agustín, *El desdén con el desdén*, ed. Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971.
- QUEVEDO, Francisco, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1992.
- , *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1981.
- , *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1999.
- QUIÑONES DE BENAVENTE Luís, *Entremeses*, ed. Christian Andrés, Cátedra, Madrid, 1991.
- , *Entremeses Completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Biblioteca Áurea Hispánica, Iberoamericana, 2001.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, ed. H. E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Castalia, Madrid, 1995.
- SANTILLANA. Marqués de, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Biblioteca Castro, Madrid, 2002.

- SUÁREZ DEZA Vicente, *Teatro breve* (1), ed. Esther Borrego Gutiérrez, Reichenberger, Kassel, 2000.
- Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. Javier Huerta Calvo, Taurus, Madrid, 1985.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, tomo I, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1969.
- , *Los Cigarrales de Toledo*, en *Obras*, BAE, ed. M<sup>a</sup> Pilar Palomo, Atlas, Madrid, 1970.
- , *El vergonzoso en palacio*, ed. Américo Castro, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- Trece autos sacramentales*, ed. José Onrubia de Mendoza, Bruguera, Barcelona, 1970.
- VEGA, Lope de, *Obras escogidas. Tomo I*, ed. Federico C. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1987.
- , *El maestro de danzar*, en *Comedias*, vol. I, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro/Turner, 1993, pp. 547-645.
- , *Obras Completas*, vol. VIII, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, 1994.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 1996.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luís, *Teatro breve*, ed. Héctor Urzáiz Tortajada, Iberoamericana, Madrid, 2002.
- Verdores del Parnaso*, ed. Rafael Benítez Claros, CSIC, Madrid, 1969.
- Vergel de Entremeses*, ed. Jesús Cañedo Fernández, CSIC, Madrid, 1970.
- ZAMORA Antonio, *Teatro breve (entremeses)*, ed. Rafael Martín Martínez, Iberoamericana, Madrid, 2005.

## ESTUDIOS

- ALENDIA, J., *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903.
- ALIER Roger., *La zarzuela*, Daimon, Barcelona, 1984.
- , *Historia de la ópera*, Robinbook, Barcelona, 2002.
- ALLEN J. J., "Los espacios teatrales", en *Historia del teatro I. De la Edad Media a los siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 629-653.
- ALVAR, Carlos, "Espectáculos de la fiesta. Edad Media", en *Historia de los espectáculos en España*, dir. José M<sup>a</sup> Díez Borque y Amdrés Amorós, Castalia, Madrid, 1999, pp. 177-206.
- ÁLVAREZ PELLITERO Ana M<sup>a</sup>, "Aportaciones al estudio del teatro medieval en

- España”, en *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 13-35.
- ANGLÉS, Higinio., *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Diputación I de Barcelona, Barcelona, 1941.
- , *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Velásquez (CSIC), Madrid, 1941.
- , *La música en la Corte de Carlos V*, Instituto Español de Musicología (CSIC), Barcelona, 1944.
- , *Historia de la música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1970.
- ANTÓN PRIASCO, Susana, “Reglas de danzar: edición de un manuscrito español de danza del siglo XVII”, *Revista de musicología*, Vol. 21, nº 1, 1998, pp. 239-246.
- , “La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII: repertorio y procedimientos” en *Edad de oro*, Vol. 22, 2003, pp. 265-281.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1971.
- AUBRUM, Charles Vincent, “Les débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le lieu théâtrale à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, CNRS, Paris, 1964, pp. 422-436.
- , *La Comedia española*, Taurus, Madrid, 1968.
- BECKER Danièle, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII” en *Actas del IX Congreso de Hispanistas (18-23 Agosto, 1986, Berlín)*, Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 353-600.
- BERGMAN H. E. *Luís Quiñones y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.
- BIANCONI L., *Historia de la música*. 5, Turner Música, Madrid, 1986.
- BONILLA Luís, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964.
- BOURCIER Paul, *Historia de la Danza en Occidente*, Blume, Barcelona, 1981.
- BUEZO Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*, Reichenberger, Kassel, 1993.
- (ed.), *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid, 2005.
- BUKOFZER M.F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música, Madrid, 1986.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, “La música en el teatro clásico” en *Historia del teatro español. I De la Edad Media a los siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 677-715.
- CACHO PALOMAR, M<sup>a</sup> Teresa, “Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales

- mediceos”, en M<sup>a</sup> A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, C. Caballero Fernández-Rufete (eds), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid, 1997, pp. 275-286.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1991.
- CAPMANY, A., “El baile y la danza” en Carreras y Candi F., *Folklore y costumbres de España. Tomo II*, Alberto Martín, Barcelona, 1944, (edición actual Merino, Madrid, 1988) pp. 169-172.
- CARO BAROJA, Julio, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984.
- CASA, Frank P, GARCÍA LORENZO L. y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 2002.
- CASARES, E., “I Espectáculos teatrales. Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en *Historia de los espectáculos en España*, dir. José M<sup>a</sup> Díez Borque y Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1999, pp. 147-176.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, eds. Higinio Anglés y José Subirá, CSIC. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946-1951.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* Vol. I, (Casa editorial Bailly-Bailliére, Madrid, 1911), ed. facsímil Universidad de Granada, 2000.
- DARST, David H., *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el siglo de oro*, Orígenes, Madrid, 1985.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- DI PINTO Elena *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.
- DIAGO, M. V. y Teresa FERRER (eds), *Comedia y comediantes. Estudios sobre el actor clásico español*, Universitat de Valencia, 1991.
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978.
- , “Estudio preliminar”, en Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid, 1983.
- , “Pórtico” en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ed. del Serbal,

- Madrid, 1986, pp. 7-9.
- , *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tàmesis, London, 1989.
- , "De los siglos de oro al siglo de las luces", en *Historia de los espectáculos en España*, dir. José M<sup>a</sup> Díez Borque y Andrés Amorós, Castalia, Madrid, 1999, pp. 207-238.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro*, Laberinto, Madrid, 2002.
- , "Teatro español del siglo XVII: Pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás, Iberoamericana, Madrid, 2002, pp. 139-172.
- (ed.), *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- (dir.), *Historia del teatro en España*. Tomo I. Taurus, Madrid, 1983.
- DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.
- DIXON, P., *Danza histórica. Del medievo a la Basse danse francesa (S. XV)*. Volumen I, ed. Peggy Dixon, 1986.
- ESPADA, Rocío, *La danza española, su aprendizaje y conservación*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, Madrid, 1997.
- ESTEBAN CABRERA, Nieves, *Ballet, nacimiento de un arte*, Librería Deportiva Esteban Sanz, Madrid, 1993.
- ÉTIENVRE, J. P., "Entremeses y bailes naipescos del siglo XVII" en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 299-333.
- FERRER VALLS Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tàmesis/ Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Londres, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535- 1622)*, UNED, Universidades de Sevilla y de Valencia, 1993.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis, *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Diputación de Granada, Granada, 1995.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, 1978.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Mari Cruz, "Jácaras loas y bailes en los pliegos sueltos" en

- Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 361-368.
- GARCÍA GARCÍA, B.J., “Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI”, en Virgili Blanquet, M<sup>a</sup> A., G. Vega Gracia-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete C. (eds), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid, 1997, pp. 347-356.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, Tamesis, London, 1990.
- , *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737. Estudio y documentos*, Tamesis, London, 1999.
- GARCÍA LORENZO Luciano, “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco” en *Cuaderno de Teatro Clásico* 3 1989, pp. 67-78.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Talleres tipográficos de don Rafael Gómez Méndez, Toledo, 1945.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia, “Concepción de los actores en la sociedad de la época”, en *El teatro español a fines del siglo XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Rodopi, Ámsterdam, 1989, pp. 843-852.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Los seises de Sevilla*, Castillejo, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El teatro jesuítico en la Edad de oro (Tipología de un subgénero dramático)*, Universidad de Oviedo, 1992.
- , *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y edición de la “Tragedia de San Hermenegildo”*, Universidad de Oviedo, 1997.
- GOSÁLVEZ, C. J., *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1987.
- GRANJA, Agustín de la y M<sup>a</sup> Luisa LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Madrid, 1999.
- GREER, M. R. y J. E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y documentos*, Tamesis, Madrid, 1997.
- GREER. M. R., “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón (II)*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Istmo, Madrid, 2000, pp. 513-575.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Júcar, Madrid, 1994.
- , “La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva” en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglos de oro*, dir. Javier Huerta Calvo,

- Gredos, Madrid, 2003, pp. 475-500.
- HORST, Luís., *Formas preclásicas de la danza*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.
- HUERTA CALVO Javier, “Los géneros menores en el teatro del siglo XVII” en *Historia del teatro en España I. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, dir. J. M<sup>a</sup> Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, pp. 613-622.
- *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001.
- IVANOVA, A., *El alma española y el baile*, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1980.
- , “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco” en *Teatro, fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. J.M<sup>a</sup> Díez Borque, Ed. del Serbal, Madrid, 1986, pp. 71-95.
- MARINERO, C. y M<sup>a</sup> J. RUÍZ, “La Escuela Bolera. Coreología”, en *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, Noviembre, 1992, pp. 41-61.
- MARTÍN MARCOS, A., “El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán”, en *El teatro español de fines del XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Rodopi, Ámsterdam, 1989, pp. 763-774.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José, *El Entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los Jesuitas y el teatro en el siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, 1995.
- , “El teatro escolar latino–castellano en el siglo XVI” en *Historia del teatro español* Historia del teatro español I. De la Edad Media a los siglos de oro, dir. Javier Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 581-608.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957.
- MERINO QUIJANO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981.
- , “El baile dramático: sus cuatro integrantes”, *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 51-71.
- MIRATS-BABA-MOUSSA, C., “Cinco bailes teatrales: edición y notas”, *Criticón*, 41 (1988), pp. 103-137.
- MONTESINOS José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969.
- OEHRLEN, J., *El actor en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OLIVA, Cesar, “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco” en *Teatro y fiesta en el Barroco*, ed. J. M<sup>a</sup> Díez Borque, Ed. del Serbal, Madrid,

- 1986, pp. 98-114.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), ed. J. M<sup>a</sup> Díez Borque, Labor, Barcelona, 1975.
- PÉREZ PASTOR Luís, *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901.
- PFANDL, Ludwig, *Cultura y costumbres del pueblo español en el siglo XVI Y XVII*, Araluce, Barcelona, 1959, (5<sup>a</sup> ed.).
- PROFETI, M<sup>a</sup> Grazia, "La escuela de danzar di Francisco Navarrete y Ribera", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7 (1987), pp. 439-447.
- QUEROL GAVALDÁ Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, ed. Centros de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005.
- RICO, Francisco, "Temas y problemas del Renacimiento español" en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Crítica, Barcelona, 1980, pp.1-27.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- , "Autoras y farsantas: la mujer tras las cortinas", en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. Mercedes de las Reyes Peña, Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 23 y 24 de Julio 1997, Centro de documentación de la Artes Escénicas de Andalucía, 1998, pp. 33-65.
- , *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Tamesis, London, 1983.
- , "Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara" en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ED. Luciano García Lorenzo, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 121-136.
- y TORDERA Antonio, "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro*, vol. II, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 817-824.
- RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, A., "Teatro y espacio sacro en el barroco", en *Espacios Teatrales del Barroco Español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. J. M<sup>a</sup> Díez Borque, Reichenberger, Kassel, 1991.
- ROZAS, J.M., *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.
- RUANO DE LA HAZA, J. M<sup>a</sup>, "Espectáculos teatrales. Siglos de Oro" en *Historia de los espectáculos en España*, dir. J. Huerta Calvo, Castalia, Madrid, 1999, pp. 37-68.



- RUIZ MAYORDOMO, M<sup>a</sup> J., "Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII", en *Historia de los espectáculos en España*, dir. J. Huerta Calvo, Castalia, Madrid, 1999, pp. 273-317.
- , "La edad de oro de la danza española" en *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austria*, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Sevilla, 2003, pp. 107-113.
- , "Jácara y zarabanda son una misma cosa" en *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 283-307.
- y C. VALCÁRCEL, "Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales del siglo XVII (ms. 4.123, ms. 16291 y ms. 16292) de la Biblioteca Nacional de Madrid" en *Manuscr. Cao*, V (1993), pp. 67-101.
- SABIK, K., "El teatro de corte en España en la 1<sup>a</sup> mitad del siglo XVII (1614-1636)", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 601-609.
- SACHS, Curt., *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943.
- SALOMON Noel, *Lo villano en el teatro del siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SÁNCHEZ ARJONA, Javier, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVI* (Madrid, 1887), Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1990.
- SÁNCHEZ-BERNAL, Eva, "Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII", en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. II, Rodopi, Ámsterdam, 1989, pp. 589-601.
- SÁNCHEZ HERRERO, J., *Concilios Provinciales y Sínodos Toledanos de los Siglos XIV y XV*, Universidad de la Laguna, 1976.
- SÁNCHEZ RAMOS, V., "Fiestas de toros y cañas en Berja (Primer cuarto del siglo XVII). Notas para el estudio de la fiesta barroca". *III Congreso de Folklore Andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional*, Centro de documentación musical de Andalucía, Almería, 1990, pp. 453-470.
- SENTAURENS, Jean, "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?", en *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. L. García Lorenzo, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 67-87.
- , *Séville et le théâtre*, Université de Bordeaux, 1984.
- SHERGOLD, N.D. y John E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudios y documentos*, Edhigar, Madrid, 1961.
- , *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudios y documentos (Fuentes I)*,

- Támesis, London, 1982.
- STEIN, Louise K., "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2001, pp. 251-271.
- TORRENTE, Álvaro, "La música en el teatro medieval y renacentista" en *Historia del teatro español. I De la Edad media a los siglos de oro*, dir. J. Huerta Calvo Gredos, Madrid, 2003, pp. 269-302.
- VAREY, John E y H.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos. (Fuentes IV)*, Támesis, London, 1973.
- *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos. (Fuentes V)*, Támesis, London, 1975.
- WARDROPPER, Bruce W., *Teatro religioso del siglo de oro*, Anaya, Salamanca, 1967.
- ZUGASTI, Miguel, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *En torno al teatro del siglo de Oro*, ed. Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Diputación Provincial, Almería, 1995, pp. 167-179.