

y comer de mogollón  
en casa del caballero.  
Las calzas, jubón y cuero  
cogí á un galán ayer:  
que en el vicio está el placer.

(PEDROSO: p. 37.)

En el *Viaje del alma*, de Lope, cantan una letra los músicos, «bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia» antes de empezar el auto. Y en el de *La maya* (siglo XVI) se baila al tono de la *Chacona*, como hace Valdivielso en el suyo del *Hospital de los locos*.

Lope introduce dos danzas, la *Gallarda* y la *Zarzuela*, en su auto de *la Esposa de los Cantares* (*Navidad y Corpus Christi festejados*, 1664).

Se hacían alguna vez en las *loas*, al menos al comenzar el siglo XVII. Agustín de Rojas en la suya sacramental, 26 (pág. 377 de este tomo), dice:

Panderos y sonajas repicando,  
salgan pastores, toquen instrumentos  
y aquí bailando canten estos versos.

(«Salen los músicos con panderos, sonajas y guitarras, y cantan y bailan todos.»)

Vemos por los textos anteriores que ya aparecen con su verdadero nombre, algunos de los más famosos bailes populares del tiempo. Cervantes recuerda otros en su comedia de *La Gran Sultana*, escrita en 1601, al comienzo de la jornada III, diciendo:

Mús. 2.º ¿Qué cantaremos más?

MADRIG. Mil zarabandas,  
zambapalos lindos, mil chaconas,  
y mil pésame-dello y mil folias.

Mús. 1.º ¿Quién las ha de bailar?

MADRIG. La Gran Sultana.

Mús. 2.º Imposible es que sepa baile alguno,  
porque de edad pequeña, según dicen,  
perdió la libertad.

MADRIG. Mirad Capacho:

No hay mujer española que no salga  
del vientre de su madre bailadora.

Mús. 1.º Esa es razón que no la contradigo;  
pero dudo en que baile la sultana,  
por guardar el decoro á su persona.

Mús. 2.º También *danzan* las reinas en saraos.

MADRIG. Verdad; y á solas mil desenvolturas,  
guardando honestidad, hacen las damas.

Mas adelante dice la *Sultana*:

Que como la libertad  
perdí tan niña, no sé  
bailes de curiosidad.

El aprenderlos y ejecutarlos sin la rudeza del vulgo, constituía parte de la educación femenina, lo mismo que algún tiempo antes y en el mismo las *danzas* aristocráticas ya mencionadas.

A mediados del siglo XVI andaban por

Castilla «maestros de enseñar á bailar y danzar.»<sup>1</sup>

Imprimíanse libros con «*Cantares de diversas sonadas, con sus deshechas muy graciosas, así PARA BAILAR como para tañer*»<sup>2</sup>. Los autores de tratados de música de vihuela y tonos, al mismo tiempo que *Pavanas, Gallardas, Caballeros* y otras *danzas*, enseñaban á tocar *Chaconas, Zarabandas, Villanos* y *Canarios*. Celebrábanse escrituras de contratos como la siguiente:

«Concierto de Antonio Rodríguez, maestro de danzar, para enseñar á Juan de Aldama doce mudanzas de *Pavana*; ocho paseos de *Gallarda*, con su mudanza al cabo; diez de *Folias*; diez y seis paseos de *Chacona*; cuatro mudanzas de *Rey*<sup>3</sup>; cuatro de *Villano, Pie de xibao* y *Alemana de amor, Torneo, Canario* [y] *Baxa*, tanto para hombre como para mujer, por precio de cien reales. Madrid, 28 de Diciembre de 1626. Ante J. Martínez del Portillo: años 1621-26, folio 1.440»<sup>4</sup>.

La costumbre de bailar era general; en villas y aldeas, no sólo en las ciudades, sabía bailar todo el mundo. Cervantes, en la *Ilustre fregona* (pág. 174 de la edición de Rivadeneira), describe magistralmente un baile á la puerta del Mesón del Sevillano, de Toledo, que hacen varios mozos de mulas y mozas del mesón y de otros próximos, á punto que uno de los mozos diga á los músicos: «Toquen sus *Zarabandas, Chaconas* y *Folias* al uso, y escudillen como quisieren, que aquí hay personas que les sabrán llevar las medidas hasta el gollete.»

El mismo Cervantes nos dice en su *Gitanilla*, cuánto gusto sentían las gentes en que la heroína de la novela estuviese continuamente repiqueteando las castañetas. «Por vida de Preciosita que bailes un poco

<sup>1</sup> *Obras de Lope de Rueda*: edic. de la Acad.; Madrid, 1908, p. XVII.

<sup>2</sup> Sin lugar ni año; 4.º; letra gótica, á dos columnas.

<sup>3</sup> Se trata de la antigua danza titulada *El rey Don Alonso el Bueno*, que es acaso el primer verso del romance danzado.

<sup>4</sup> Me cedió esta papeleta poco antes de morir, sabiendo que trabajaba en estas materias, mi buen amigo D. Cristóbal Pérez Pastor, tan benemérito en la historia de nuestras letras.

Esquivel Navarro, en su *Arte del danzado*, p. 26, trae un orden parecido en la enseñanza que dice ser la ordinaria en su tiempo. «Ensenábase comúnmente la *Alta*, cuatro mudanzas de *Pavana*, tres paseos de *Gallarda*; cuatro mudanzas de *Folias*; dos de *Rey*, dos de *Villano*; *Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de Gibao* y *Alemana*. De esta regla puede salir el discípulo que quisiere, aprendiendo más ó menos mudanzas.» Y luego:

«El que danza la *Alta*, continúa la escuela en esta manera: Danza, dos mudanzas de *Pavana* y *Gallarda*; dos mudanzas de *Folias*; dos de *Rey*; dos de *Villano, Chacona* y *Canario*; y remátase la escuela con el *Torneo* ó el *Pie de Gibao*, que es todo lo que se danza en escuelas, y aunque hay *Rastro, Jácara, Zarabanda* y *Tárraga*, éstas cuatro piezas son una mesma cosa, si bien el *Rastro* tiene sus mudanzas diferentes y por diferente estilo» (folio 30 vuelto).

con vuestras compañeras, que aquí tengo un doblón... Apenas hubo oído esto la vieja cuando dijo:—¡Ea, niñas, haldas en cinta y dad contento á estos señores! Tomó las sonajas Preciosa y *dieron sus vueltas; hicieron y deshicieron todos sus lazos*, con tanto donaire y desenvoltura que tras los pies se llevaban los ojos de cuantos las miraban.» (*Obras de Cervantes*, en Rivadeneira, página 105.)

En el entremés del *Amolador*, de Quiñones de Benavente, dice (pág. 754) una dama:

JUANA. Agueda, pues me conoces,  
nada tengo que decir:  
toda mi vida es bullicio  
desde el día que nací.  
Con *rastreadas* mudanzas  
y espíritu *chaconil*,  
bailaré cuarenta días  
sin comer y sin dormir.

Y en el entremés de *La visita de la cárcel*, de Cáncer, exclama otra:

Y os quebrará el corazón  
verme bailar el *Villano*,  
el *Canario*, las *Folias*  
y otros dos mil sonos varios.

Hasta en las funciones de títeres y *retablos de maravillas* se ejecutaban estos bailes. Cervantes, en el entremés de este título, hace aparecer, entre otras figuras, una de Herodías; y Montiel, el que exhibe el *Retablo*, dice que bailará si hay quien la acompañe. El alcalde ordena á su sobrino que lo haga y «tocan la *Zarabanda*», haciendo exclamar á

CAPACHO. «¡Toma, mi abuelo, si es antiguo el baile de la *Zarabanda* y de la *Chacona*!

BENITO. ¡Ea, sobrino: ténselas tiesas á esa bellaca jodía!»

Aunque en este entremés la figura de Herodías no era visible, sí lo era en otros de estos retablos, como se ve por la más interesante mención que se lee en *El curioso y sabio Alejandro*, de Salas Barbadillo (anterior á 1634), en la vida del *Tramoyero ridiculo* (pág. 18 de *Aut. esp.*), «Tenía mucha abundancia de muñecos bailarines, *zarabandistas* y *chaconeros*, que sobre una mesa larga y ancha en forma de teatro *bailaban* el *Polvillo*, el *Rastreado*, el *Zambabalo* y toda aquella caterva asquerosa de bailes insolentes á que se acomodaba la gente común y picaña.»

La introducción de estos bailes en el teatro provocó, al buscar en ellos una continua variedad que no podrían darles, exageraciones y abusos que se confiesan paladinamente en el *memorial* presentado por la Villa de Madrid en 1598 á Felipe II, pidiendo la reposición de las comedias pro-

hibidas en general algunos meses antes. Aunque defiende las representaciones comunes, añade: «Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los *bailes* y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que desto la villa se confiesa por escandalizada y suplica á V. M. mande que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre ni mujer *baile* ni *dance* sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan sólo á gallardía y no á lascivia; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos, son loables...», pues cierto cercenando esto, queda con perfección toda esta obra.»<sup>1</sup>

Y con mayor claridad y energía fulminaba aún esta condenación el poeta Micer Andrés Rey de Artieda, en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, 1605, págs. 87 y siguientes).

Averiguado, pues, desta vez quede que es la comedia por extremo buena, y el autor á quien Dios tal don concede.

El que las abomina y las condena habla de algunos tristes comediantes que hacen mil libertades en la escena.

Y que diga mal dellos no te espantes, que tantas *Zarabandas*, tantos mimos, *Chaconas* y otras cosas semejantes, puesto caso que dellas nos reímos, las lloramos después con los hijuelos del gusto sensual que concebimos.

Pintar pudiera aquí algunos martelos que han traído inquietos á señores, pero, pues son notorios, callarélos.

Con todo no será justo que ignoremos que hay bailes tan medidos y compuestos que sacan de vergüenza á los autores.

Pero que sean de aquéllos ó sean éstos, si de esencia no son en la comedia, ¿qué importa en su favor alegar textos?

Si quitados los bailes se remedia, siga su traza el cómico prudente y el trágico prosiga su tragedia.

Murmuran deste género de gente; digo de los autores que recitan muchos que en este mundo están á diente.

Dicen que, como juntos cohabitan, los solteros emprenden las casadas que sus maridos propios facilitan.

Burlas, para domésticas, pesadas. En favor dellos, óyeme y direte cierta danza que vi una vez de espadas.

Erase doña Páfila Copete, casada con un cierto comediante lebrón, pero en el talle matasiete...

Tenía por amiga y compañera á doña Laura, gran *zarabandista*, verde como la misma primavera.

Esto no obstante, los bailes populares siguieron y aun se bailaron dentro de la misma comedia muchas veces, en compe-

<sup>1</sup> Véanse *Controversias acerca de la licitud del teatro*, Madrid, 1904; p. 424.

tencia con *Gallardas* y *Rugeros*, según se ve por la comedia de Lope de Vega *La Villana de Xetafe* (Parte 14, pág. 34), impresa en 1621, en este curioso pasaje.

INÉS. ¿Qué es lo que queréis bailar?  
 MARTÍNEZ. Lo que vos sepáis, señora.  
 D.<sup>a</sup> BEATRIZ. *Vacas*.  
 INÉS. Aunque labradora, dama, no las sé bailar.  
 D.<sup>a</sup> BEATRIZ. *Folias*.  
 INÉS. Comunes son.  
 D.<sup>a</sup> BEATRIZ. *Canario*.  
 INÉS. Soy toledana.  
 D.<sup>a</sup> BEATRIZ. *Villano*.  
 INÉS. No soy villana en ingenio y condición.  
 D.<sup>a</sup> BEATRIZ. *Conde Claros*.  
 INÉS. Puede dar gusto á 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 Alonso*.  
 INÉS. ¿No ves que es juntar corona y reja? Aquello del *Ay, ay, ay* tiene un no sé qué á mi modo, pues se queja el mundo todo de las cosas que en él hay.

Cantan varias coplas de este son y lo bailan.

Sin embargo, desde que el teatro salió de sus farsas jocosas y emprendió tratar con mayor extensión asuntos más altos y apareció la comedia grande, el baile popular huyó de ella; pero no salió del teatro, refugiándose en los entremeses, para constituir la salsa y adorno principal de estas graciosas piezas.

Si no en los primitivos, que, como va dicho, era más frecuente que acabasen en disputa y golpes, dentro del siglo XVI se escribieron algunos cuya conclusión era de baile.

Da noticia de la introducción de este nuevo aliciente del espectáculo, no menos que Cervantes, que en materias dramáticas vió y comprendió con toda claridad el valor y trascendencia de las novedades á que la suerte quiso que sirviese de actor ó de testigo.

En su comedia de *La Gran Sultana*, al principio de la *Jornada III*, el Gran Señor desea ver las gracias en el baile de la española sultana. Los españoles esclavos que la han de acompañar con la música dudan que pueda ó sepa hacerlo, por las razones dichas más atrás: esto es por haber sido cautivada cuando niña y no haber tenido tiempo de aprender á bailar. Y entonces dice el

Mús. 1.<sup>o</sup> Si nos hubieran dado algún espacio para poder juntarnos y acordarnos

trazáramos quizá una danza alegre cantada á la manera que se usa en las comedias que yo ví en España. Y un *Alonso Martínez*<sup>1</sup>, que Dios haya, fué el primer inventor de aqueos bailes que entretienen y alegran juntamente, más que entretiene un entremés de ham-ladrón ó apaleado<sup>2</sup>. [briente,

Como *La Gran Sultana* es fijamente de 1601, la introducción á que se alude será bastante anterior, si no es que la comedia fuese retocada, en esta parte, al publicarla en 1615.

Algo de esto pudo haber; porque insistiendo en la misma idea, escribió en la *Entretelenida*, al principio de la *Jornada III*, estos versos:

MARCELA. Mira, Cristina, que sea el baile y el entremés discreto, alegre, cortés, sin que haya en él cosa fea...  
 CRISTINA. El baile te sé decir que llegará á lo posible en ser dócil 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 meliflúo y flautado. Es lacayuno y pajil el entremés, y me admira de verle una tiramira que tiene de fregonil.

Algo después añade

OCAÑA. Ya les he dicho que bailen á lo templado y honesto; que no gusto que se beban de las niñas el aliento.

Y aun lo repitió ó lo había repetido ya, si la novela es anterior, en la *Ilustre fregona* (edición de Rivadeneyra, pág. 174): «Pidiéronle las mozas... que cantase algún romance. El dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían; y para que no la errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa.»

Que en 1601 gozaba ya cierta importancia la letra del baile nos lo demuestra *La loa de la comedia*, de Agustín de Rojas, al decir:

De los farsantes que han hecho farsas, loas, bailes, letras...

A mayor abundamiento tenemos algunos textos de contratos de actores celebrados en estos mismos días, en que se habla de los bailes con particularidad.

En 1602 vemos que Agustín Coronel se

<sup>1</sup> De este Alonso Martínez, que sería tal vez cómico, pues si fuera poeta ó músico otras obras dejaría, no hemos hallado ninguna otra noticia.

<sup>2</sup> Nótese cuán bien caracteriza aquí Cervantes las tres clases de entremeses más comunes, antes de que él los dotase de nuevos personajes y asuntos.

El Rey Don Alonso el Bueno, gloria de la antigüedad.

En los *Alcaldes de Daganzo* danzan cuatro gitanos una parodia de la *Gallarda* y luego bailan el *Polvillo*. Bailan y cantan en *La guarda cuidadosa*; en el *Retablo de las maravillas* se baila la *Zarabanda* (págs. 10, 15, 22 y 33 de este tomo).

En el del *Estudiante* (pág. 184): «Salen los músicos y bailarines» y bailan con letra del entremés.

En el del *Gabacho* (pág. 187) bailan cuatro mujeres. Se baila también al acabar los de *Las viudas*, *El duende*, *La inocente enredadora*. En éste bailan la *Chacona*:

¡Hola, músicos, hola, salid fuera!  
 lo que mi amor pregona  
 es que bailemos todos la *Chacona*.

Y añade la acotación: «Hagan un baile gracioso todos con las insignias que sacaron de pelear» (págs. 195 y 196).

En el de *La habladora* se baila «á seis» (tres mujeres y tres hombres).

En el del *Platillo* se baila una *Chacona* y luego el *Canario*. En el de *Los negros* bailan la *Zarabanda* con tamboriles y sonajas.

En *El caballero bailarín*, ídem; en el *Prado de Madrid*, de Salas Barbadillo, se bailan *Folias* y después la *Capona*.

Acaban en baile *El casamentero*, *El barbador*, *La prueba de los doctores* y *La castañera*, todos de Castillo Solórzano. En el de *El comisario de figuras* se dice (pág. 312): «Salieron á este tiempo tres músicos, dos mujeres airoosamente vestidas, con sombreros adornados de plumas blancas, y con ellos dos bailarines bien aderezados y con plumas, y comenzaron este baile.» Sigue la letra de él.

También acaban en baile y con letra bastante larga los entremeses de D. Antonio Hurtado de Mendoza.

Quevedo, en el entremés de la *Ropavejera* (en Rivad., pág. 279), además los personifica, sacándolos á escena con sus propios nombres:

Mús. Nuestro baile del *Rastro* está tan viejo que no le queda ya sino el pellejo. Queremos, si es posible, remendalle con los bailes pasados.  
 ROPAV. Remendaréle por entrambos lados que no se le conozcan las puntadas. Las *bailas*<sup>1</sup> aquí están todas guardadas:  
 (Descubre las mujeres y los bailarines cada uno con su instrumento.)  
*Zarabanda*, *Pironda*, la *Chacona*, *Corruja* y *Vaquería*,

<sup>1</sup> Los llama *bailas* por ser de forma femenina la palabra que los designan.

concierta en la compañía de Alonso de Riquelme para «trabajar, ya en las comedias, ya en los bailes.»

En el mismo año Pedro Jiménez Valenzuela se contrata para hacer en Illescas los autos que hubiese hecho en Madrid, más dos entremeses y un baile.

En 1603 (á 25 Agosto) Nicolás de los Ríos se obliga con la Cofradía del Rosario de la villa de Fuenlabrada á ir con su gente á dicha villa la víspera de Nuestra Señora de Septiembre y hacer por la mañana «un auto con dos entremeses con su música y bailes», y á la tarde «una comedia con su entremés y música y baile», la cual comedia ha de ser de las que el dicho Ríos hubiese hecho ó hiciere en Madrid<sup>1</sup>.

Hablando Ricardo del Turia (*Apologét.* en Rivad., tomo 43, pág. xxv) de lo caprichoso del gusto público y su tendencia á lo cómico y alegre en el teatro, añade: «Y esto se confirma en la música de la misma comedia; pues si comienzan por un tono grave, luego le quieren no sólo alegre y jolí, pero corrido y bullicioso y aun avivado con *sainetes* de bailes y danzas que mezclan en ellos.»

Veamos ahora con textos existentes cómo se verifica esta agregación al entremés, proscribiendo, por indecoroso, el remate de vejigazos y golpes de matapedados.

En el entremés de *El padre engañado* (pág. 114 del presente tomo) se dice: «Entran dos músicos cantando y un bailador con sonajas.»

En el de *Los negros de Santo Tomé* (página 138) se presenta una *danza de negros* «con unas máscaras de negros y sus bonetes y tamborillos» y «empiezan á tañer y á danzar» con letra que forma parte del entremés.

En el del *Sacristán Soguero* (pág. 157) bailan al final él y su moza Lucía.

En el de los *Romances* (pág. 161) baila sólo una mujer, y lo mismo sucede en el de los *Refranes* (pág. 179).

Cervantes introdujo el baile en cuatro de sus entremeses. En *El rufián viudo*, después de un paseo de *Gallarda*, se baila el *Rastreado* á seis, el *Canario* Escarramán sólo y el *Villano* á cuatro. Además menciona estos otros:

MÚSICOS. Muden el baile á su gusto, que yo le sabré tocar: el *Canario* ó las *Gambetas*, ó *Al villano se lo dan*. *Zarabanda* ó *Zambapalo*, el *Pisame-dello* y más.

<sup>1</sup> PÉREZ PASTOR: *Nuevos datos*; págs. 68, 71 y 81.

y los bailes aquí: *Carretería, Ay-ayl, Rastrojo, Escarramán, Santurde.*

El romance y seguidillas que servían para el baile con que solían terminar los entremeses de la primera mitad del siglo XVII, era, poco más ó menos, por este estilo que trae el entremés de *El maestro de armas*, anónimo:

Helas, helas por do vienen  
dos bailarinas gallardas,  
para esperar otras dos  
preciadas de hacer mudanzas.  
Dan filo á las castañetas,  
y tomando puesto aguardan  
donde sustentan que es buena  
la destreza practicada.  
Ya llegan las otras dos,  
y vienen tan confiadas,  
que las teme la *Capona*  
y tiembla la *Zarabanda*.  
Míranse unas á otras,  
y bulléndose las plantas,  
empiezan desta manera,  
y al maeso aquesto cantan.

(Canta sola.)

¿Qué parece, maestro,  
con tantos trapos?

MAESTRO. Dominguillo de viña  
que espanta grajos, etc.

En el entremés del *Toquero* se baila al final con una letra que empieza:

Dos muchachas primerizas,  
tanto en años como en tretas,  
de quien viejas y vecinas  
en la corte son maestras,  
á bailar se desafían  
con primor y con destreza,  
dando que invidiar al aire  
el que en pies y manos llevan.  
Un apasionado amante,  
destos de rizo y ladera,  
acompaña sus mudanzas.  
Sigue sus pisadas mismas  
otro mártir de otros ojos  
que á los dos del cielo afrentan;  
con donaire y bazarria  
atrevido al baile llega:  
todos cuatro van bailando  
con mudanzas, lazos, vueltas,  
publicando con los ojos  
lo que no dicen las lenguas.  
Mas el uno de los cuatro  
que en el puesto se presenta,  
á los instrumentos pide  
nuevo tono y nueva letra.

Con letra de seguidillas sigue el baile que ya tendría otros movimientos y otro compás.

Comúnmente, en estos bailes sencillos y pegados á los entremeses se cantaba, por los mismos bailarines, según aparece en el entremés de Quiñones de Benavente *Los alcaldes encontrados*, 1635, segunda parte, página 667, donde se dice:

Qué diestras cuatro mozelas  
van ocupando los puestos,

dando el cabello á los aires  
grande, limpio, rizo y negro.  
Cantando están de lo fino,  
bailando van de lo nuevo,  
juntando en dulce armonía  
gracia, baile, tono y versos.

Y hasta á veces se hacía en tan corto espacio de tiempo una especie de *folla* de bailes, aunque solamente indicados. Así en el entremés de Diamante *El figonero*, al final se citan y ejecutan pasos de todos estos bailes:

- FIGONERO. (Canta.) ¡Vaya de fiesta y de baile,  
y á cada uno  
toquen el son que fuere  
más de los suyos!
- 1.º Don Toribio el *Villano*  
baile si es diestro.
- TORIBIO. Yo no bailo el *Villano*,  
sí el *Caballero*.
- 2.º A aquesta fregoncilla  
toquen el *Rastro*.
- MOZA. ¡Oh, qué linda *Chacona*!
- VAL. ¡Lindo *Canario*!
- 3.º El enamorado  
baile el *Guineo*.
- GAL. Sí, haré, pues me han tratado  
peor que á un negro.
- 2.º A este ladrón le toquen  
un *Pasacalle*.
- LAD. Tóquenme *Corriente*,  
que ese es el baile.
- 1.º Haga los *Matachines*  
el licenciado.
- GORR. Dice bien: den las vueltas,  
que ya me caigo.
- TODOS. El señor figonero  
cierre la danza.
- FIGONERO. El *Saltarén* me toquen,  
pues no me pagan.

En fin, cuando ya los bailes dramáticos estaban decayendo, se llevó á algún entremés cierta clase de bailes de sociedad, graves, y en los que casi no se bailaba.

Al final del entremés *La burla de los buñuelos* se hace un baile y las acotaciones dicen: «Tocan ahora las vihuelas; pónense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad á un lado y mitad á otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado á otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando á un mismo tiempo». Sigue la copla de seguidillas:

Señor Canario, amigo,  
nadie se duerma  
cuando tiene á su cargo  
de qué dar cuenta.

Y añade la acotación: «Crúzanse en la forma dicha». Cantan otras coplas y dice: «Cruzan y bailan» y así varias veces hasta acabar el entremés.

Este es de principios del XVIII.

### 5.—APARICIÓN DEL GENUINO BAILE DRAMÁTICO Ó LITERARIO.

Aunque por razones de brevedad en unos casos, ó para suplir ausencias de un baile especial, ó bien para que las compañías poco numerosas no estuviesen privadas de ejecutar bailes en los pueblos de menor importancia por donde pasaban, se conservaron en muchos entremeses aquella suerte de apéndice que le era tan ajeno, no cabe duda que pronto hubieron de comprender los poetas y cómicos el provecho que resultaría desligando ambas cosas y convirtiéndolo al accesorio en principal.

La música, el canto y el baile podían por sí solos dar origen y forma á un intermedio especial que nada debería al entremés, de que hasta entonces venía formando parte, y que así como éste se representaba entre la primera y segunda jornada de la comedia, podría el nuevo juguete darse entre la segunda y la tercera.

El toque estaba en juntar aquellas tres cosas formando una sola; ó lo que es igual, inventar una letra en que la música y el canto tuviesen mayor parte que hasta allí, cosa no muy difícil, pues el divino arte poseía ya recursos melódicos y armónicos suficientes para salirse de un monótono romance, ó de algún tono picaresco ó cancioncilla ó villanesca vulgares y misérrimas.

No tan fácil era que el baile que, bien por imitación extranjera ó por desenvolvimiento propio, aspiraba á combinaciones más nuevas y complicadas, no pareciese completamente fuera de lugar al reunirlo con aquellas artes diferentes. No bastaba que en la letra se atendiese (como venía sucediendo) á ponderar cantando la gracia ligera y habilidad de los bailarines, puesto que sobre ser una simpleza repetírselo al público, que ya lo estaba viendo, podía darse por tema agotado á las pocas veces que se manejase.

Era, pues, necesario un asunto ó argumento que, medio con la palabra y medio con la mímica, fuese planteándose y resolviéndose por modo natural y agradable.

Era necesario, y se hizo. ¿Cuándo y por quién?

¿Cuándo? Sin que podamos precisar el año, es cierto que en 1616 estaba ya consumada la separación, pues existen bailes impresos en dicho año. Y anterior es la *loa* (número 167 de este tomo) impresa en 1617, en donde dice un autor:

Junté, pues, mi compañía,  
híce viaje á otros reinos,

llevando muchas comedias,  
bailes y entremeses nuevos.

¿Por quién? Por un poeta ya bien conocido nuestro, archivo de toda gracia y donaire: el incomparable Luis Quiñones de Benavente.

Así nos lo asegura su prologuista y colector D. Manuel Antonio de Vargas, aunque haciéndole á la vez un favor y un disfavor; supone que esta clase de bailes fueron ya conocidos no más remotamente que del tiempo de Aristóteles.

En la dedicatoria al napolitano D. Mario Mastrillo, advierte y pondera el editor Vargas, en elogio de la perspicacia del Mecenas, «haber advertido V. S. curiosamente en la novedad de sus bailes, que por un camino de nadie pisado y de pocos entendido, resucitó en España una especie de la poesía, de las cuatro en que Aristóteles la divide, olvidada ó jamás aprendida de los españoles, que es la ditirámica imitación, como en su *Poética* enseña, hecha en verso, música y trepudio, diferente por esto de la tragedia y de la comedia, que aunque en una y otra se halla música, trepudio y verso, es cada cosa distinta; mas en la ditirámica está todo junto.» (Pág. xxv.)

Lo mismo parecen indicar los coetáneos que hablan de Quiñones y sus bailes, como Tirso de Molina, D. Antonio Hurtado de Mendoza y demás. Y el hecho de no darles el mismo autor semejante nombre, sino el de «entremés cantado», indica á la vez que la cosa era nueva y que no quería se confundiese con los bailes comunes que andaban unidos á los entremeses.

Hasta el famoso humanista D. Jusepe Antonio González de Salas, en la introducción á los bailes de Quevedo, nos afirma, en su endiablado estilo, lo reciente del género.

En el preámbulo de la musa *Terpsicore*, dice: «Resta sólo ya discurrir en la armonía de los bailes, que es lo mismo que decir en la versificación, con quien los compases y mudanzas tuyas deben corresponder... La parte sola que habemos aquí de calificar con darle noble origen, hallándole muy antiguo, es, conviene á saber este género de poesías que con la sentencia, ayudada de la música de la voz, den alma y vida á las acciones y movimientos todos de los bailes que les corresponden. Elegancia es esta que digo que adornó nuestro teatro escénico, bien ya después de estar lo que se llama *Comedia española* en alto punto y perfección suma. Distinguía antes los actos suyos, para divertir la gravedad de sus acciones, la intermisión de unas representaciones ridículas (que también tienen mucha paridad con

algunas de los antiguos) y vulgarmente se dicen *entremeses*. Pero adelante, ennobleciéndose más la delicadeza de los gustos y sabiéndoles ya á rudeza aquella gracia, que sólo tenía respecto al más plebeyo auditorio, fué el ingenio guisando otros platos más pulidos que se compusiesen empero no menos de donaire y así mismo de agudezas festivas. Y para que los oídos juntamente se regalasen, á aquellas y á composiciones numerosas, añadieron la armonía de la voz y el son de los instrumentos. Estas composiciones, pues, cantando ya de consonancias poéticas y músicas y acompañadas de la numerosa y elegantísima acción de los bailes, partes todas tres que llegaron á perfeccionarse en grande sazón y cultura, recrearon los ánimos con su interposición en los mismos lugares referidos.<sup>1</sup>

Por desgracia no conocemos los primeros *bailes* de Luis Quiñones. La colección que ordenó su amigo Vargas contiene sólo tanto en ellos como en *loas* y *entremeses*, los que escribió entre 1628 y 1638, con excepción del entremés de *Las civilizaciones* que corresponde á 1609.

Pudiera, pues, creerse que, sin perjudicar en nada á su condición de inventor, la idea de separar y volver á unir al entremés la letra del baile se hubiese puesto en práctica antes, á la manera que, en otro tiempo, los pasos de Lope de Rueda y Timoneda se quitaban de unas comedias para intercalar en otras ó para representar sueltos.

Esto podría deducirse de la lectura de los *bailes* que en esta colección llevan los números 187 á 206, sin duda anteriores á la fecha de los más conocidos de Benavente y que bien pudieran ser suyos.

Uno de los más antiguos será el núm. 187 de este tomo (pág. 473), debiendo notarse en él la sencillez, brevedad y primitiva rudeza. Comienza por cantar y trovar un romance de Góngora; invita luego á varios pastores á ejecutar un baile popular y rústico: todo ello revela un género que apenas sale de mantillas. El siguiente baile de *La casa de amor*, aunque está en el mismo código, es muy posterior, como resalta de su contenido.

Pero los que siguen, impresos en la *Par-*

<sup>1</sup> En Rivad.; p. 367 del tomo III de *Obras de Quevedo*. Lo mismo afirma Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua*, impresa en 1633, p. 173 de la edición de 1778: «Así también lo vemos en nuestros teatros, pues unas veces danzan y bailan al son de los instrumentos, y otras veces al son de lo que con los instrumentos cantan las voces. Y lo que más es, los mismos que danzan y bailan cantan juntamente: primor y elegancia, en estos últimos años introducida y sumamente dificultosa, siendo fuerza que estorbe para la concintosa armonía de la voz el espíritu alterado y defectuoso con los agitados movimientos.»

*te v* de *Diferentes autores*, en 1616, bien que anteriores á esta fecha tienen la misma sencillez, como se ve por el núm. 189 del *Ay-ay-ay!* y el *Sotillo*, que sin duda sería el que daría fama al baile (*de bailar*<sup>1</sup>) de aquel nombre; el *Del amor y el interés*, en que la falta absoluta de acción demuestra que aun no existía bien definido el género literario *baile*; el de *Pedro de Brea*, en que se utilizan juegos infantiles como el de

¡Hola, lirón, lirón,  
quebradas son las puentes,

que aun hoy se oye por las calles y plazas, y otros no menos curiosos como el de *Arráncate nabo!* y el de *Pinzaravín*. Pero como luego dicen

Aquí no valen juegos  
si no contienen baile,

acuden á uno que aun hoy cantan y bailan las niñas

Yo la garza, la garza me soy,

y adaptan otros también usuales en nuestros días como el «De codín, de codón» con que acaba este juguete.

Sigue la indecisión en el *Baile del Sotillo de Manzanares* (impreso en 1616), que es una *folla* ó mezcla de danzas populares, con su letra, en que el poeta casi no tuvo que hacer otra cosa que unirlos.

¡Qué bien brincan de aquí para allá  
zagalas del Manzanares,  
con canciones al son de instrumentos,  
todas bailando al son que les hace!  
Ya se humillan hasta el suelo  
con sus medidos compases,  
rompiendo con pies ligeros,  
curiosas mudanzas hacen.

A los madrileños siguen portugueses y gallegos «levantados los brazos y las palmas de las manos, mirando á la gente».

En el baile de *La boda de Foncarral*, parece apuntarse un argumento; se danza «con el sombrero en la mano» y *reverencia* la cortesana y grave danza del *Conde Claros* y luego un baile más sacudido; y cosa parecida es el de *la Colmeneruela* (número 194).

El *Baile de la Maya* (núm. 197) describe esta costumbre á principios del siglo XVII, asunto que sirvió para un gracioso baile de Luis Quiñones de Benavente y otro posterior.

<sup>1</sup> La necesidad de emplear la misma palabra para designar unas veces la obra literaria y otras el ejercicio mimico ó saltación, nos molesta harto y dificulta la clara expresión del pensamiento. Quizá por eso el mismo Quiñones no quiso dar á los suyos el nombre de bailes sino el de «entremeses cantados».

Este primitivo conserva los estribillos de pedir:

Den para la Maya,  
que es bonita y galana;  
echad mano á la bolsa,  
cara de rosa;  
echad mano al esquero  
el caballero;

y despedir al que no daba nada:

Pase, pase el pelado,  
que no lleva blanca ni cornado.

El que se titula *Baile curioso y grave* (número 199), es una danza con el metro muy parecido al del *Rugero*, hasta en la introducción en versos de arte mayor:

Cuando, desde Aragón, vino la infanta  
á casar con Don Juan, rey de Castilla.

La mímica sería también muy semejante. El *Baile de Leganitos* (núm. 200) es ya tan agudo y gracioso que parece de Quiñones. Ofrece la particularidad de que se parodia al bailar, probablemente también en forma grotesca, la letra de la *Gallarda*.

Reverencia os hace el alma,  
princesa del Rastro viejo,  
por sustento desta vida,  
por gusto de aqueste cuerpo, etc.

Pero luego vuelve á su quedo natural al salir cantando una de las daifas:

Bailo, brinco, zapateo,  
doy vueltas de dos en dos,  
cabriolas y floretas  
á tan delicada voz.

El *Baile del duque de Humena* (número 201), que corresponde á 1612, en que vino á tratar las bodas de Felipe IV con Isabel de Borbón y de Ana de Austria con Luis XIII, es sólo pretexto para que con su letra se dance *El caballero* y se baile de otros modos. De igual clase es el que sigue de *Don Jaime* (núm. 202), en que además de hacerse un *sarao* se danza y baila en diversas maneras.

Para ejecutar la parte mímica de dos verdaderos bailes, ó mejor *danzas*, el *Caballero* y el *Rugero*, después famosas que se bailaron con otras letras, fueron escritos los números 203, *El caballo de Olmedo*, que inexactamente se atribuye á Lope de Vega (pues el suceso se trata de otro modo en la comedia de este poeta) y el 204 que lleva el solo título de *Baile*.

El de *La mesonera*, en metro breve y rápido estilo, parece indicar la ligereza de los movimientos con que sería bailado. El de *Parate acá, compadre* sirve de pretexto para intercalar otros bailes, como *El polvillo* y *La catalineta*.

Pronto este género iba á salir de tal penuria y alcanzar un desarrollo poco menor que el entremés, y doblarse á cuantas formas y gustos el ingenio habrá de forzarlo.

Es indudable que Luis Quiñones de Benavente dió el nombre de *entremés cantado*, no al que lo era verdaderamente, sino á los que ya entonces se llamaban *bailes*. Porque es muy extraño que, siendo considerado Quiñones por sus coetáneos como el creador y perfeccionador de ellos, y aludiendo él mismo á los muchos que había escrito, no haya en la colección de sus obras publicada por él, ó con su anuencia, ni un solo *baile*, con tal dictado, habiendo *loas*, *jácaras*, *entremeses* hablados y los que llaman *cantados*, que son en número de 24<sup>1</sup>.

De éstos, como hemos dicho, hay algunos cantados del principio al fin (con ligeras interrupciones habladas), y por eso resultan más cortos que los demás entremeses. Tales son *La paga del mundo*, las dos partes de *La puente segoviana*, *El licenciado y el bachiller*, *El doctor Juan Rana*, *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado viejo* y *El soldado*.

Otros son bailados, y no sólo al final, como sucede en varios de sus entremeses comunes, sino en casi toda la obra. Así ocurre en el de *La muerte*, á quien al salir le dice

RUFINA. Pues, ¿cómo venis bailando  
siendo del contento el fin?  
BEZÓN. El venir de buena gana  
se suele decir así.

Bailados son el entremés del *Tiempo* y *La visita de la cárcel*, que para mayor evidencia lleva un estribillo rítmico:

BERN. ¡Pulí, pulidí, pulidó, alcaldé!  
¿por qué galeritas, si no hay para qué?  
BEATRIZ. ¡Pulí, pulidí, pulidó, presó!  
que no hay galeritas sin delitó, etc.

Lo mismo acontece con las dos partes de *El talego*, las dos del *Guardainfante*, el burlesco de *La dueña*, en donde, después de bailar á tres, se dice:

Recojamos al tablado  
en la clausura de un baile,  
lo que en poder de muchachos  
anda por aquesas calles.

Y lo recogido y bailado es el cantar popular que comenzaba:

En la calle de Atocha, ¡lilitón!  
¡litoque, vitoque, que vive mi dama!

<sup>1</sup> Sin embargo, como *bailes* los consideraba el mismo colector, al estampar en su prólogo estas palabras: «Lector amigo: En este pequeño volumen te presento seis loas, doce entremeses y veinticuatro *bailes* del licenciado Luis de Benavente, que he podido recoger de la fecunda multitud de sus escritos.»

yo me llamo Bartolo, ¡litón!  
¡litoque, vitoque, y ella Catanla!, etc.

Las dos partes del *Martinillo*; el de *Los planetas*, que es una verdadera mojiganga, donde también se baila al son de un estribillo compuesto de palabras sin sentido:

*Chumba, cachumba, tustús, ciroseja,*

sólo para conservar el aire y movimiento de la danza.

Por último, si pudiera haber alguna duda, nos la desvanecería la formal declaración del propio autor en el *Entremés cantado* que se hizo en el estanque del Retiro la noche de San Juan de 1633 ó 34, en que dice, al final de la pieza:

TREVIÑO. Sórbanse sus reverencias  
este baile, como huevo,  
que está pasado por agua,  
y tan fresco que es de hoy puesto,

en lo que el poeta habrá querido referirse á haberlo escrito el mismo día que se representó en el estanque.

Y en el de *Las manos y cuajares*, en que por cierto no se baila hasta el final, dice la acotación puesta antes de empezar á bailar: «Hacen como que acaban el baile y piden del patio *jácara*».

En el titulado *El mago* se dice al fin de él:

JOSEFA. Que vaya y venga al Retiro el baile.  
RUF. Y entre tanta variedad...  
COSME. Huélguese con él si es bueno.  
BEZÓN. Disimulen si no es tal.

En el del *Doctor* se baila no menos que seis veces, casi desde el comienzo de la obra.

En cuanto á lo literario, estas piezas no se diferencian muchas de ellas de los demás entremeses. En otras, la necesidad de acomodar la letra á la música les hace divagar é introducir glosas y bordoncillos sin sentido y de gusto poco esmerado. Los escritos para funciones reales del Retiro no tienen argumento ni era posible, dado el gran número de personas que había que sacar á escena con traje de capricho ó para razonar las sorprendentes tramoyas de Cosme Lotti.

Pero además de los *entremeses cantados*, y con el nombre usual de *Bailes*, conocemos de Quiñones otros veinte, ó uno menos.

En todos ellos resulta la nota de fina y aguda sátira, muchas veces disimulada por una dulce y tenue ironía, que sólo perciben los que se hallan muy familiarizados con los hábitos y costumbres de aquella época. Apenas suministra pretexto al canto ó á la mímica con bordoncillos y repeticiones, en la lectura siempre enfadosos; de modo, que

si no supiéramos que aquellos lindos versos eran, no sólo cantados, sino bailados, creeríamos que se trataba de un entremés como los otros que su rica vena produjo. En unos se vale de la ficción de un sueño para que salgan á plaza los deseos de varia suerte de personas. Desarrolla un asunto picaresco en *El avantal*, en que el *bailete* (como le llama) va al final y donde se excusa de sacar á escena los usados sacristanes, subsidio corriente para los carros del *Corpus*. Es una linda descripción de la plazuela, el del *Alfiler*, que años después se imprimió anónimo con el título de *Los chicharrones*, sin duda por su gracioso comienzo:

Chicharrones vendo, niñas,  
manjar de cristianos viejos,  
que sólo la gente limpia  
es la que come los puercos.

Superior aún es *El baile de los toros*, muy representado en todo tiempo y reimpresso anónimo con el título de *Los toros de Madrid*.

Para la música de este baile sirve de letra una curiosa descripción de los toros en el siglo XVII, desde que se prepara la plaza:

(Música.)

Ya los cajones se mudan,  
los garabitos se apartan,  
las mesas de las verduras  
y del pescado las tablas.  
Ya los tablados se empiezan,  
ya se asieran, ya se clavan;  
unos las puertas asientan  
y otros las barreras tapan.  
Ya van echando la arena  
con que la plaza se allana...  
Ya se van acomodando  
en tablados y ventanas,  
y los muchachos pregonan  
torrados como castañas...  
La chusma de los terrados,  
que frita del sol se abrasa,  
de la calor se defiende  
con pañuelos y palmadas...  
Antes de cerrar las puertas  
á regar salen la plaza,  
carretones enramados  
que traen el agua encubada.  
Tápalá, patán. ¡Tun, tun, tan!  
Huyan de los carros que se mojarán.

TODOS.

Desde aquí empieza ya la parte alegórica del baile, que no es menos graciosa, y sigue dando curiosos pormenores sobre lo demás que sucedía en la fiesta.

En el *Baile de los órganos*, escrito para el *Corpus*, dos sacristanes rivales en el amor de la sobrina del cura lucen su habilidad musical. En el del *Acetunero*, al son de los pregones y voces de sus mercancías, la ven-

<sup>1</sup> Seguimos el texto posterior porque contiene algunas variantes; ya que el primitivo puede verse en este tomo.

Vaya de letra y de baile,  
y al son de los instrumentos,  
hablando las castañetas,  
publiquen lo airoso y diestro.

En el de *Los Mariones* no quiso molestar en componer la letra, y dice al final: «Hacen un baile ó baila una sola, con que se da fin.»

En el de *Coquillas y talegote*: «Tocan el *Rastro* y bailan los sacristanes á lo gracioso ó María y Cosquillas con figuras.»

El del *Doctor y el enfermo*, acaba:

Toquen el *Rastrado*, y baile sola,  
que no quiero en mi casa tabahola.

«Tocan al *Rastro* y baila doña Tomasa sola.»

En el del *Sacristán y viejo ahorcados* hay esta acotación final: «Hagan el baile que quisieren ó baile doña Linda y el sacristán, ó sola, con que se da fin.»

En el de *Gaiferos y las busconas*: «Si no hay más de una que baile se dice el verso postrero, y si hay baile lo que sigue», y luego: «Salen los músicos y bailan á cuatro ó á seis lo que se sigue, ú otro cualquiera baile, ó si no baila sola.»

En el de *Moro hueco*: «Hagan el baile que quisieren ó baile una sola.»

En el de *La sierpe*: «Harán el baile que quisieren hacer, dando fin.»

No era, pues, de esencia en ellos el baile; podía ponerse ó quitarse según hubiese ó no baile en los demás intermedios.

Don Francisco de Quevedo, en su opúsculo del *Entremetido, la dueña y el soplón* (*Rivadeneira*, pág. 370), dice:

«¿Quién inventó el «*Tengue, tengue*», y «*Don Golondrón*», y «*Pisaré yo el polvillo*», «*Zarabanda y dura*», y «*Vámonos á Chacona*», y «*¿Qué es aquello que relumbra, madre mía, la Gatatumba?*», y «*Naqueracuzza?*» ¿Qué es *Naqueracuzza*, infame? ¿Qué quiere decir «*Hurruá, que en la ventana está*», y «*¡Ay-ay-ay!*», y traer todo el pueblo en un grito; y «*Ejecutor de la vara*», y daca «*Ejecutor de la vara*», y «*Señor boticario, déme una cala*», y «*Válale Barrabás, el pollo*», y *Guiriguirigay*», y otras cosas que, sin entenderlas tú ni el que las canta, ni el que las oye, al son de las alcuza y de los jarros y de los platos, las cantan los muchachos y mozas de fregar con tonillos de aceite y vinagre..., y no hay recado que no chillen ni calle que no aturdas?» — «Más risas excusé con un *Zambapalo* y con la *Marrigarulleta* que letras tienen mis cantares. ¿Con qué me pagarán que á la niña que trae el cuarto de mondongo la embarace la garganta con el *Naqueracuzza* y no con

dedora de manjar blanco, la mondonguera y el acetunero cantan y bailan á la vez; lo mismo que en *La casa al revés*, el *Baile del mundo*, el de *Rompe, amor, las flechas*, y el de la *Ronda de amor*.

Son entremesados el *Baile del invierno y el verano*, donde ya vemos consagrado por el uso el dicho «de Madrid al cielo»:

Pues el invierno y verano  
en Madrid sólo son buenos,  
desde la cuna á Madrid  
y desde Madrid al cielo;

el *Baile del alcalde del corral*, que en realidad es un gracioso entremés con baile sólo al fin de la obra; el del *Caballero novel*, baile burlesco, parodia de los de asunto heroico antiguo ó mitológico, y las dos partes del *Poeta de bailes*, que tales como han llegado á nosotros no pueden darse como de Quiñones, aunque la idea de ellos bien puede ser suya.

Tan barajados solían andar los géneros que, del propio Quiñones de Benavente, que, como hemos visto, no dió nombre de baile á ninguno de los suyos, aparece una misma pieza con los de *entremés* y de *baile*. Tal sucede con los del *Acetunero* (números 309 y 337)<sup>1</sup>; el del *Doctor Juan Rana* (núm. 235)<sup>2</sup>, y el del *Soldado* (núm. 253) que, aunque con grandes variantes, viene á ser el entremés del *Mundo al revés* y el *Baile del mundo*<sup>3</sup>.

No por eso dejó Benavente de componer entremeses (acaso á petición de los cómicos) en que el baile formase, como en los anteriores, parte de él.

En el *Entremés del talego niño* intercala dos, uno de indios. Al final de *Los cuatro galanes* se baila como en los de Cervantes; al acabar *El borracho* hay un baile de negros, en el de *Turrada*, en parodia, se danza la *Gallarda*, y en serio *Seguidillas*, y así en otros muchos. En éstos el baile debía de ser muy breve y en general de los populares conocidos. En el entremés del *Abadejillo* dicen:

<sup>1</sup> Como entremés se halla en la colección de *Entremeses nuevos de Zaragoza, de 1643*, y como baile, en la manuscrita de la Bib. Nac., núm. 16.291-92. Siendo tantas las diferencias que hay entre uno y otro texto, y en la duda de cuál sea el legítimo, hemos reproducido ambos.

<sup>2</sup> Una gran parte de este entremés, pero enormemente alterada, se incorporó en el baile *Al cabo de los bailes mil*, (número 338).

<sup>3</sup> El entremés del *Soldado*, aunque impreso en la colección más auténtica de Benavente (*Jocosería*), queda notoriamente incompleto. Como era mucho mejor texto lo hemos repetido en el número 310, que además era algo anterior, pues con el título de *El mundo al revés*, se había estampado en la colección de *Entremeses nuevos: Zaragoza, 1643*. Por último, como es pieza tan corta y por respeto al nombre del autor, hemos publicado otra versión de ella (núm. 343) ya con el título de *baile* y con muchas variantes, para que puedan compararse todas las formas de este juguete, ninguna de las cuales parece genuina.

una morcilla? ¿Fuera mejor matar de hambre á todos los graciosos, hacer gallinas á todos los lacayos, y en los entremeses deshonrando mujeres, afrentando maridos y tachando costumbres, y entreteniendo con la malicia, acabando en palos ó con músicos, que es peor?

Esta defensa del poeta de los pícaros es irónica, pues finge Quevedo que el mismo diablo es el que le reprende lo dicho más arriba: «¿Quién inventó... etc?» Todos ellos son estribillos de bailes populares bien conocidos de quien así los zarandea, y aun se deleitó en volver sobre ellos una y otra vez, y en fin, no se desdennó en escribirlos.

Diez bailes de Quevedo han llegado hasta nosotros, todos tan agudos é ingeniosos como suyos, aunque, por desgracia, el texto está conocidamente mutilado en algunos.

Uno de los primeramente escritos debió de ser el *Baile de las armas*, que es el que equivocadamente lleva en las colecciones el título de «*Las valentonas y destreza*», que le habrá puesto Salas<sup>1</sup>. Intervienen en él la Coruja, la Carrasca y Maripizca, «á más no poder, mujeres; hembras de la vida airada», que con Santurde el de Ocaña, hacen un baile, dirigido por un maestro, jugando en todo él de las armas. Su carácter y mudanzas describe el romance que la música entona mientras ellos bailan:

Una rueda se hicieron  
quién duda que de navajas;  
los codos tiraron coces,  
azogáronse las plantas,  
trastornáronse los cuerpos,  
desgonzáronse las arcas,  
los pies se volvieron locos,  
endiabláronse las plantas.  
No suenan las castañetas,  
que de puro grandes ladran,  
mientras al son se concomen,  
aunque ellos piensan que bailan.  
Maripizca tomó el puesto;  
Santurde tomó la espada;  
con el montante el maestro  
dice que guarden las caras...  
Tornáronse á dividir  
en diferentes escuadras,  
y denodadas de pies  
todas juntas se barajan.

(Riv., 117.)

*Los valientes y tomajonas* es un largo romance en que un jaque va enumerando todos los valientes que habían muerto, al-

<sup>1</sup> El verdadero título lo da el mismo Quevedo en el baile de *Los valientes y tomajonas*, donde, haciendo una chistosa genealogía de jaques y marcas, dice, hablando de la *Vaqueria*, «mujer de buena ganancia»:

Por ella de Escarramán  
tienen por hembra la casa  
las Valientas y Santurde  
en el *Baile de las armas*,

que son justamente los protagonistas en este primer baile.

gunos muy famosos, como Gonzalo Genís, Perico de Soria, Pero Vázquez de Escamilla y Maladros. Luego, cambiando el tema, dice:

Veis aquí á Escarramán,  
gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga.

Refiérese al romance suyo de aquel título, que, como nos dijo Salas, fué el primero que compuso Quevedo de esta clase; y á continuación teje una genealogía romancesca, que algunos creyeron era de bailes, porque muchos lo son ó fueron en efecto. La descendencia, pues, del *Escarramán* era:

Del primero matrimonio  
casó con la Zarabanda.  
Tuvo el *Ay-ay-ay!* enfermo  
y á *Ejecutor de la vara*.  
Este, andando algunos días,  
en la *Chacona*, mulata,  
tuvo á todo el *Rastro viejo*  
y á los de la *Vida airada*<sup>1</sup>.  
El *Rastro viejo* casó  
con la *Pironda*, muchacha,  
de quien nació *Juan Redondo*,  
el de la rucia y la parda.  
*Juan Redondo* fué soltero;  
tuvo una hija bastarda,  
que llaman la *Vaqueria*,  
mujer de buena ganacia.  
Por ella de Escarramán  
tienen por hembra la casa  
las Valientas y Santurde  
en el *Baile de las Armas*.  
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 acabe  
su familia ni su casta,  
y porque los gustos tengan  
rumbo, fiesta, baile y chanza,  
«En la ciudad de Toledo,  
donde los hidalgos son,  
nacido nos ha un bailito,  
nacido nos ha un bailón.»

Estos cuatro últimos versos no son de Quevedo, sino justamente el comienzo del primero y más antiguo de los romances de germanía, según Hidalgo, con una pequeña variante en el segundo verso, que dice «donde flor de bailes son». Pero estos bailes no son tales, sino ladrones que en la antigua germanía se llamaron *bailes*, como hemos dicho.

El de Quevedo se termina por unas seguidillas que bailan personajes que no se nombran.

<sup>1</sup> El más antiguo de estos romances será el que Juan Hidalgo puso en los adicionales en 1609 con el título de «Romance de la descripción de la vida airada», y que principia:

En el Corral de los Olmos  
de manflotescos morada,  
do está la *jacarandina*  
que vive de *vida airada*.

De los más ingeniosos es el que el mismo autor nombra *Baile de la galera*, y á que sus colectores dieron título de *Los galeotes*, que es substancialmente lo mismo.

Intervienen en él tipos de la hampa, como la Coruja y la Pironda, Juan Redondo y Santurde, con un bailarín que oficia de cómitre. Al reconocerse en el puesto donde sirven los jaques y sus coimas y lamentar ellos su mala suerte, les pregunta la

PIRONDA. ¿Hase olvidado el bailar  
entre duelos y quebrantos?  
SANTURDE. Quien bien baila tarde olvida.  
JUAN. Bailaré mortificado.  
Puede tanto el natural,  
el son, la mudanza, el garbo,  
que bailamos el azote,  
la galera y el trabajo.  
CORUJA. Mientras la prima rendida  
se llega, señor hidalgo,  
vaya un poco de galera.  
SANTURDE. Pues cante y mande, nuestro.

Imitando las voces y movimientos y tráfago de las galeras, comienzan á bailar los cuatro, acabando por unas seguidillas satíricas, como todas las que el autor ponía al final de sus bailes:

Fregatica nueva,  
¿qué vas buscando?  
—Remolinos de pajes  
y de lacayos.  
Galeón tusona,  
ten desde luego  
la carrera de Indias  
por tu paseo.

En uno de sus bailes reunió Quevedo la música de otros varios. Es el que lleva el título de *Las sacadoras*, sin duda porque comienza así la primera bailarina:

En los bailes de esta casa  
se advierte á todo cristiano  
que han de sacar las mujeres,  
que el hombre ha de ser sacado.

Pero no sólo á bailar será sacado, como parece, sino, como añade luego la misma, saqueado. Y lo mismo expresa la segunda, que dice:

No porque salgo después  
menos pido y menos valgo;  
sacaros á todos quiero  
real á real y cuarto á cuarto.  
Castañetazas frisonas  
son las armas que señalo,  
concomo de medio arriba,  
bullido de medio abajo...

Y á la vez que nos demuestra que la infinita variedad en los títulos de los bailes consistía, no en l. mímica, sino en el asunto ó personaje del romance que se cantaba, añade:

Allá voy, con baile nuevo,  
que Escarramán y los Bravos

la *Corruja* y la *Carrasca*  
ponen miedo á los ancianos.  
Yo bailo á la *Perinola*,  
y en cuatro letras señalo  
saca y pon y deja y todo,  
con que robo por ensalmo.

La tercera dama, aunque comienza con los graves pasos de las danzas *Gallarda* y el *Caballero*, no tarda en sacudir ó zapatear, como dice, el *Villano*. El bailarín que al final ha de acompañarlas en las seguidillas, dice:

Después que cuestan dinero,  
no estimo, aunque más preciados,  
en el baile de los Negros  
estos bailes de los blancos.

Por donde se ve que primero los poetas escribirían los bailes de balde.

En otro de sus bailes quiere representar Quevedo los movimientos de los nadadores, describiéndolos con extremo gracejo:

Zabúlete, chiquilla,  
que por chicha y delgada,  
pasarás por anchova  
para las ensaladas.  
¡Oh, cómo se chapuzan!  
¡qué sueltos se abalanzan,  
y con el rostro y brazos  
las corrientes apartan!  
Ya nadan de braceté;  
ya sólo un brazo sacan;  
ya, como segadores,  
cortan la espuma blanca!  
De espaldas dan la vuelta  
hechos remos las palmas;  
la vuelta de la trucha  
es la mejor mudanza.  
Llegan al remolino,  
juntos los arrebatan;  
las olas se los sorben,  
las ondas los levantan.  
Cuatro bajeles vivos  
parecen en escuadra,  
que al amor que los lleva  
le vienen dando caza.

Pero el más importante y curioso de todos los bailes de Quevedo es el que se titula *Cortes de los bailes*, que además nos da la indicación de haberse ejecutado en la compañía de Juan de Morales y su mujer Jusepa Vaca, con un elogio de la virtud de esta insigne farsanta.

Supone el poeta que á manera de cortes son convocados todos los bailes conocidos para que vean la reforma que en ellos debe hacerse, porque están ya averiados. Sucesivamente van llegando el *Rastro viejo* y el *Rastrojo* por Toledo; por Burgos llega *Inés la Maldegollada*; por Utrera llegan *Miguel de Silva* y *Juan Malliz*; por Sevilla, *Escarramán* con la *Méndez*. Córdoba envía *La capona*; Jaén, *Marianilla*, y Alcalá, *Los tres de la vida airada*, aunque sólo nombra á dos: Rivas y Antón de Utrilla. La Mancha

se ve representada no menos que por *Juan Redondo*. Ya reunidos, obrando como presidente, « como padre de todos »:

Y Adán de tanto avechicho,  
el valiente *Escarramán*  
de esta manera propuso:  
—« Están ya nuestros meneos  
tan traídos y tan sucios,  
que conviene que inventemos  
novedades de buen gusto.  
Los movimientos traviesos,  
estoy haciendo discurso,  
¿de quién los aprenderemos  
más vivos y menos burdos?  
¿De los locos? — No me agrada.  
¿De los bravos? — Abernuncio.

Alguno propone se tomen de los endemoniados; pero el mismo *Escarramán* dice:

Si se han de estudiar meneos,  
ademanos, despachurros  
nuevos, de risa y picantes,  
con tembladeras de muslos,  
yo digo que los tomemos  
de las cosquillas por hurto.

Apruébanlo todos, y la música, en un gracioso romance, describe las diferentes clases de cosquillas, añadiendo:

Siempre ha tenido Morales  
cosquillas en el jugar;  
mas la señora *Jusepa*  
no las consintió jamás.

La profunda ironía de *Quevedo* en esta imaginaria reforma tiraría acaso á ridiculizar los bandos de prohibiciones y arreglos inútiles que durante todo el siglo XVII se intentaron en esta clase de piezas, y en los bailes que en ellas se bailaban.

Los teólogos y moralistas siempre los vieron con ojeriza, y diversas veces trataron de que, aun cuando se permitiese la representación de comedias, se excluyesen los bailes. Y así, cuando en 1629 *Luis de Monzón* arrendó los Corrales, otro licitante tuvo cuidado de exigir que « los bayles no se han de quitar honestamente, que es la salsa de las comedias y no valen nada sin ellos » (*PELLICER*, I, 132).

Cuando en 1615 se decretó la *Reformación* de comedias, por el Consejo de Castilla (8 de Abril) se mandó: Que no se representen cosas, *bailes*, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes á las *danzas* y *bailes* antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de *Escarramanes*, *Chaconas*, *Zarabandas*, *Carrreterías* y cualesquier otros semejantes á éstos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes con di-

ferentes nombres »<sup>1</sup>. La pena era de multa y destierro.

Por el mismo tiempo (1618), y tomándolo por otro lado, atacaba los bailes un escritor anónimo diciendo: « Acabado de hacer una Nuestra Señora sale un entremés en que hace una mesonera ó ramera, y sólo con ponerse una toca y rezagar una saya sale á un baile deshonesto y á cantar y bailar una *Carrretería* que llaman *Lavandería de paños*, donde se representan cuantas rufianerías se hacen en un lavadero; y él, que hizo el Salvador sale á cantar ó bailar ó representar el baile de *Allá va Marica*. ¿No os parece que esto muestra una grande indecencia y irrisión de nuestra fe? » (*Controv.*, pág. 218).

La prohibición de 1615 fué desatendida, como las demás, y por eso *D. Antonio H. de Mendoza*, en su entremés del *Examinador Miser Palomo*, impreso en 1618 (pág. 327 de este tomo), dice aludiendo á ella y á su restablecimiento:

Volvieron de su destierro  
los mal perseguidos *bailes*,  
socarrones de buen gusto  
y pícaros de buen aire.  
Blandas las castañetas,  
los pies ligeros;  
mesurades los brazos,  
airoso el cuerpo.  
Enfadóles el aseo  
de lo compuesto y lo grave,  
que hasta en los bailes cansa  
el cuidado en los galanes.  
¡Con qué gracia y donaire  
la niña baila!  
¡Oh, bien haya su cuerpo,  
que todo es alma!

Pero de que no vinieron mejorados, nos da testimonio *Lope de Vega*, en *La Burgalesa de Lerma (Parte X)* (1618), folio 253), cuando dice:

Que me vaya á costa mía  
sobre el arzón, enseñando  
aquestos bailes de ahora,  
todos visajes y saltos;  
que me dicen que bailaba  
el otro día un hidalgo,  
y pasando hora por él

<sup>1</sup> Alguno de estos bailes como la *Zarabanda*, había sido prohibida mucho antes. Mas, por falta de cumplimiento se renovaron estos preceptos en 1641 (*Controv.*, p. 632) y en 1644, con notable claridad: «VI. Que no se canten jácara, ni sátiras, ni seguidillas ni otro ningún cantar, ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarro, ni acción poco honesta, 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 requiera; y que los cantares y bailes que tuviesen alguna representación, no se pudiesen decir ni hacer sin que estuviesen pasados y registrados por el Comisario del Consejo. VII. Que ninguna mujer, aunque fuese muchacha, bailase sola en el teatro, sino en compañía de otras, y si el baile fuese de calidad que se hubiesen de poner cerca hombres y mujeres, fuese con acción y modo muy recatado. VIII. Que no pudiese bailar, ni cantar, ni representar mujer ninguna que no fuese casada, como se había mandado.» (*Controversias*, p. 165.)

le quedó la boca á un lado,  
la barriga en otros muslos  
y hecho taravilla el brazo.

O el mismo *D. Antonio de Mendoza* en el propio entremés (pág. 327 de este tomo).

MUJERES. ¿Vueced nos examina de bailantes?...  
M. PAL. ¿Bailan de lo galán ó lo travieso?  
MUJERES. De la cintura arriba son bailes nobles.  
M. PAL. De la cintura abajo, Dios los perdone.  
Como murmuraciones son los bailes que empiezan blandamente, y vale toda bellaquería, como en quínoles.

Pero además de estos asuntos y personajes intervinieron otros en los bailes (obra literaria) que ya llevamos mencionados; los hubo de indios, de negros, danzas antiguas, que pedía el Consejo (*Gallarda*, *Caballero*, *Pavana*) y hasta de carácter pantomímico como los nadadores, esgrima y galeotes de *Quevedo*, los que en *Quiñones de Benavente* imitaban oficios y otros. Este mismo, aludiendo á la variedad de asuntos y formas que ya adoptaba el intermedio, decía, hacia 1633, en la loa con que empezó *Roque de Figueroa*, en Madrid y por boca suya (página 533):

Seis comedias estudiadas  
traigo, y tres por estudiar,  
todas nuevas; los que cantan  
letras y *bailes famosos*;  
aunque acá dicen que bailan  
á cuarenta y que bailando  
corren toros, juegan cañas.  
Los que traigo son de á ocho;  
y si más gente os agrada  
¡vive Dios! que baile yo.

Sin embargo, nuevas formas aún, apenas indicadas en *Quiñones de Benavente*, iban á entrar en este juguete. No eran danzas aristocráticas, ni bailes de pueblo, ni comparas numerosas de negros ó indios; eran mudanzas y evoluciones hechas por los mismos actores de la pieza durante toda ó gran parte de ella, expresando muchas veces el fondo ó argumento del baile (si consistía en solicitudes amorosas, desdén, celos y otros afectos), por medio de paseos, vueltas, cruces, cadenas, arcos, cambios de parejas y otros giros y caprichos mímicos, que con nombres extraños figuran en las acotaciones de estos nuevos bailes.

No aseguraremos que esta nueva clase de baile teatral naciese en España, desde que sabemos que los *Intermedii e concerti* de la comedia representada en Florencia en 1599 á las bodas de *Fernando de Médicis* con *Cristina de Lorena* hubo al final un baile, figurado en la lámina de la impresión de la obra, en que aparecen cuatro mujeres y tres hombres en actitud de ejecutar alguno de aquellos *seguiti*, *spezatte*, *trabu-*

*chetti é incrocciate* que describe la relación de la fiesta. En 1615 hubo también en el palacio ducal de Florencia otro baile de espectáculo titulado *Las gitanas*<sup>1</sup>; bien que esto mismo, como hecho en fiestas palaciegas, era poco frecuente, y nuestros maestros de danzar supieron hallar combinaciones originales sin copiar las de fuera.

Con posterioridad á *Quiñones* y *Quevedo* compusieron bailes la mayor parte de los entremesistas citados en el capítulo II de este resumen histórico.

De Francisco de Navarrete y Ribera (1640) sólo conocemos dos: uno de ellos se titula *La batalla*. Simula este baile una batalla naval, cuyas balas son las castañetas, y cada bailarín ó bailarina son buques, franceses las mujeres y españoles los hombres.

Los barcos de éstos traen barras de plata y oro y los franceses jeringas, alfileres, cascabeles y flautas, con lo cual sacan el oro de España,

que es una guerrilla sorda  
con que los bobos se engañan.

Ingenioso y original juguete.

*Baile de Cupido labrador*. Como el amor no existe en las ciudades, sino el interés, *Cupido* se refugió en las aldeas; y de allí vuelve vestido de rústico y « con toda la barba » para vengarse. Compadecido de las mujeres cortesananas, que álegan unas pobreza, otras celos y otras deseos de libertad, se vuelve sin herir á ninguna. Es una buena sátira, pero el asunto no parece propio de un baile<sup>2</sup>.

Entre los escasos que ideó *D. Jerónimo de Cáncer*, sobresalen el *Baile del capiscol*. Empieza:

CRUADA. ¿Por qué gimes todo el día?  
Baste, baste lo llorado.  
QUITERIA. ¿Qué he de hacer, si en un soldado  
se me fué una compañía?

Y como el soldado se fué, acogiése á sagrado *Doña Quiteria* de la Cerda (como ella dice), y admitió al capiscol. Vino luego el militar, pero ella le desconoce, lo que hace exclamar al mal llegado:

Antes que fuese á la guerra,  
¿no te dejé en esta casa  
con un jubón de estameña,  
con una rota basquiña  
de picardía, que, puesta  
sobre tu cuerpo, aforrada  
estaba en la misma tela;  
con una ropa capona  
de dos manjares, pues era  
de perpetuán la cola,  
la falda de tercianela?...  
<sup>1</sup> SOLERTI: *Musica e drama*; pp. 18 y 91.  
<sup>2</sup> Hallanse en su *Flor de sainetes*, ya citada.