

Esta canción se compone de varias estrofas, como esta primera.

Amor aligero
oye mi cántico,
que de tus iras se queja mi voz,
porque en sus músicas
acordes cláusulas
te admire vario quien te adore Dios.

Cada dos de estas estrofas llevan la acotación de las figuras ó lazos del baile que no se diferencia gran cosa de otros. «*Van en cruz con vueltas en todos cuatro puestos; Entran con manos y trocar damas y vueltas en cuatro puestos; Cortesías y caramancheles y acabar.*»

Baile del Montañés en la corte. Es gracioso, principalmente por el tipo del protagonista en sus dases y tomares con la cañamenera y la avellanera.

Baile del Mundi novo. Todavía á principios del siglo XVIII se utilizaba este recurso para el baile. El autor se disculpa desde el principio.

Se han hecho del *Mundinovi*
cien ideas, mas también
corta un sastre de una tela
un jubón y un guardapiés.

Las figuras que el Amor, que es quien trae el *Mundinovo*, presenta, son vivas: una casada gruñona, muy bien descrita; dos mujeres extranjerías; una dama huyendo de ser conocida de un galán que la persigue, ambos en cochecillos. Todos cantan y bailan luego.

Baile del Paracumbé, á lo portugués. Impreso (1708). Es cantado. Requiébranse dos amantes y sale el gracioso de villano, burlando de sus discreteos. Ellos le preguntan quién es y contesta:

GRACIOSO. ¿Pues qué? ¿No me conocéis?
El *Paracumbé de Angola*,
ciudadano de Guiné,
casado con la *Amorosa*
que escogí yo por mujer.
Si queréis saber quién soy
en este baile atended,
y acompañad mi romance
en estilo portugués.

(«*Tocan el PARACUMBÉ y cantan, y salen los hombres y mujeres á bailar.*») (Canta.)

«Os ollos de miña dama: ¡le, le, le!
saon negrillos de Guiné: ¡le, le, le!
flecheros, sin ser tiranos: ¡le, le, le!
negros, sin cativos ser.»

TODOS. ¡Le, le, le!
GRAC. ¡Paracumbé, Paracumbé!
¡Ay, Xesú, que me mata
de amores vocé! ¡Le, le, le!»

A continuación les ofrece el gracioso otro baile: *La Amorosa*, en estos términos:

GRACIOSO. Pues si os agrada, atended,
que de aquestas tonadillas
un baile pretendo hacer.

LOS DOS. Empecemos, pues, el baile.
GRACIOSO. Vaya de *Amorosa*, pues.

(«*Tocan la AMOROSA, y bailan.*»)

«La neve de vosas maos
tudo o meu fogo acendeis.
¿Quen veu jamais entre á neve
tan vivas chamadas arder?
¡Ay, li, la, la; ia; ia; ia; ia; ia; ia;
ay, li, la, la; meu ben,
quen lle comera o orballo
que a vosa boquiña ten.»

Otro baile portugués es el titulado *La Marina*, cuya letra es semejante á la anterior; pero sin duda, la música y la mímica serían otras.

El baile de *Pero Pando*, curioso porque demuestra que aun entonces se hacían los bailes con los lazos y figuras que antes. (*Cruzados; bandas; deshechas; vueltas en el puesto; con la suya; encontradas; cara á cara; caras afuera; por afuera y juntarse en medio, esas, deshechas.*) Como se ve, casi todo el repertorio. El título responde á cierto cantar ridículo que empezaba:

Pero Pando,
cuando la mar pasó,
maravillomé
cómo no se ahogó.

En el *Baile del Ta-ta*, se dice del *Pero Pando*:

PAULA. ¿Pero Pando?
¡Qué frialdad, qué vejez!
Arrópese, por si suda.
GRACIOSO. ¿Ascos hace? ¡Vive Dios,
que ha hecho más ruido este baile
que plata de ginovés!

Baile de la Plaza Mayor (1708). Es entremesado. Su objeto, describir el movimiento de la plaza en los días de Navidad. «Salen las cuatro revendedoras con guardapiés, mantillas y monteras y los cuatro esportilleros.» «Sacan los esportilleros una mesa con manteles y unas cajas de turrón y alajú; cuchillo, palo y peso, y en otra mesa castañas, nueces, avellanas y una medida; en otra mesa peras y camuesas, y en una canasta escarolas y lechugas.» Como es natural, comienzan riñendo las cuatro sobre preferencia en los sitios, y calmadas por un alcalde de Fuencarral pregonan á gritos sus mercancías. Salen un vejete y un soldado: éste lleno de dolor porque carece de moneada con que responder á esta apremiante epístola:

«Querido: ya no está el tiempo
para que pida una dama
al amante que la adora
guantes, cintas, ni casaca.
Y así, porque no te empeñes,
me enviarás una ensalada
guarnecida de turrón,
de peras y de castañas,
y ésta luego, luego, luego,

la darás á la muchacha,
y esta noche en los maitines
te espero de las Descalzas.

Ofendido por los gritos quiere hacer callar á las vendedoras y ellas les dirigen mil improperios, y más cuando suponiendo comprar á cada cual de sus zarandajas resulta que no tiene con qué pagarlas. Acaban bailando todos con algunas coplillas graciosas, como ésta:

¡Qué bien parece
la buena cara
con lazo naranjado,
mantilla blanca!

Baile del reloj de música. Es de 1713. Sale una gorrón cantando y se le acercan un valiente y un escolar: ella les pide y eso les atemoriza por las razones que se advierten cuando un charlatán italiano les invita á entrar en su barraca para enseñarles un reloj de música. Al fin de balde pueden entrar los tres donde el reloj, que es animado, desaparece á poco de dar algunas campanadas.

6.—ASUNTOS DE LOS BAILES.—SU DECADENCIA Y DESAPARICIÓN.

En el baile del *Aceitunero*, que se atribuye á Luis Quiñones de Benavente, pero que habrá sido reformado y adicionado por otro poeta hacia 1643, en que ya el toledano no escribía bailes, se dice (núm. 337 de este tomo):

Cada día ven las gentes
bailecitos diferentes,
entremeses, novedades,
letrados, amores,
oficios, dotores
salir al tablado,
cantar un barbado,
pedir las muchachas,
ponerles mil tachas,
y al cabo de un baile
mayor que un perañe,
si con los pasados
se coteja alguno,
olivo y oliva y aceituno
todo es uno.

El público, exigente en esta clase de piecitas, hizo que pronto se agotasen aquellos primeros temas de enredo ó descriptivos de escenas populares y fingidas batallas de mar y tierra, que habían dado un buen contingente y en que nada de lo popular llegó á olvidarse. Así Quiñones de Benavente decía en su entremés de *La dueña* (página 543 de este tomo):

Recojamos al tablado,
en la clausura de un baile,
lo que en poder de muchachos
anda por aquejas calles.
BERN. «En la calle de Atocha, ¡litón!

¡Litoque, vitoque, que vive mi dama!
Yo me llamo Bartolo, ¡litón!
¡Litoque, vitoque, y ella Catanla.»

Y sigue por el estilo, no sin añadir una alusión teatral:

BERN. «En la Puerta Cerrada, ¡litón!
que vive la risa,
y las malas comedias, ¡litón!
¡Litoque, vitoque, qué, y en la de Silva!

De estos bordoncillos de cantares del pueblo hállanse con frecuencia en los bailes, sin duda por el socorro que daban á los compositores del *tono*, ó sea de la música de la obra, dejándolos pasar en el mismo aire que les había dado origen.

El *baile del Aldehuela* acaba:

Con que tendrá fin el baile
venido de allende el mar;
que ticorrotico andallo,
que ticorrotico andar.

En el *del Molinero* se dice:

Abaté, abaté,
que soy molinerillo
y la enharinaré.

De la exigencia de los espectadores en cuanto á novedades, quejaronse diferentes veces los poetas, porque, como decía el gracioso del *Baile de los cuatro de á ocho* á sus compañeros:

GRACIOSO. Vustedes, ¿á qué han venido?
TODOS. A que se haga un baile nuevo.
GRACIOSO. ¿Es fuerza en cada comedia?
Enséñenme un mandamiento
que diga: «No se haga baile
que no le haya visto el pueblo.»
TODOS. Sea fuerza ó no sea fuerza,
no se ha de hacer baile viejo.

Como era natural, fueron preferidos aquellos asuntos que, dando facilidades al maestro de bailes para disponer las mudanzas y lazos, no dejasen al poeta desprovisto de medios para emplear la sátira social ó el chiste sin mayor alcance. Entre ellos poco más dóciles á estos fines que los bailes llamados de *oficios*, en que el gracioso ó la graciosa, suponiéndose maestros en tal ó cual profesión, iban recibiendo la visita de los necesitados de su arte, y cantando y bailando entretenían la curiosidad del público, á la vez que el poeta presentaba á la vista caracteres ridículos ó chistosos y provocaba la hilaridad del mosquetero con las pullas y malignas alusiones á cosas y sucesos del momento.

Así fueron saliendo al tablado los oficios y profesiones de doctor, letrado, maestro de escuela, confitero, herrero, amolador, maestro de armas, cochero, herbolario, lavanderas, mauleras, lapidario, molinero, casamentero, pastelero, pescador, pintor, ramilletera, tendera de amor y otros ciento.

Luego, buscando más libertad para la parte mímica, le colgaron estos mismos oficios al *Amor*, que apareció siendo guantero, carpintero, alquimista, volatinero, cirujano, bandolero...

Pero esta materia de los oficios llegó á agotarse, aun después de introducir en él ciertas novedades como la de los equívocos picarescos y voces de pronunciación dificultosa, según expresa el autor del baile de *Las lavanderas* (hacia 1667) en este curioso pasaje:

- MUJER 1.^a Dejemos ya los oficios y otros asuntos tomemos, y el equívoco desprive y prive sólo el concepto.
- MUJER 2.^a Que los conceptos se animen no me espanto, pues que veo las segundas intenciones muy válidas en el puesto.
- MUJER 3.^a Los bailes conceptuosos han corrido mucho riesgo, por consistir el aplauso en que nos equivoquemos.

Con introducir el Amor como persona en este drama, se dió paso al simbolismo, tan peligroso para el interés en todo lo que se refiere al arte literario; y entonces aparecieron los *bailes alegóricos*, que estuvieron en favor público algún tiempo, como *El amor loco aprisionado*, *El amor mercader quebrado*, *El amor niño*, *Cintia y amor*, *El desengaño de amor*, *Baile de la Espada negra*, *La fortuna ciega*, *Baile del Fuego de la pelota*, *Baile de las Mentiras*, *Baile de la Prisión del albedrío*, *La rueda de la Fortuna*, *El tiro de la barra* y otros.

También esta corriente llegó á fastidiar. Así en el *Baile de la Liberalidad y la Avaricia*, se dice al final:

Las figuras morales
el baile dejen,
que dirán que á ser auto
pasa el sainete.

Entonces nacieron otra clase de bailes peores bajo todos conceptos, como tema pueril, amanerado y muchas veces risible, que fueron los *bailes pastoriles*. Pero no tomados de la realidad sino de la ficción novelesca, cuando ya había desaparecido de la novela.

Esta plaga de pastores cortesanos dulzones y sentimentales, fué importada de Francia, según creemos, habiendo resistido nuestro sano realismo, no obstante los tres siglos de comunicación no interrumpida, que de Italia pasase antes á España.

El motivo pastoril dió un gran número de bailes que no hemos analizado porque son casi todos lo mismo y, en general, pobrísimos de artificio, interés y hasta de formas

genuinamente literarias. Alguna mayor facilidad daban al maestro de danzar para disponer los movimientos en serie de pastores y pastoras y para representar mímicamente desdenes, celos, halagos, persecuciones ó desvíos entre unos y otros.

Y porque no quede ahora este grupo de bailes sin recuerdo, daremos los títulos de los principales:

Albano. «Corro grande, cruzado, cruzados de cinco; eses; de ese los cruzados; bandas deshechas; subir; en ala acaben.»

El aldehueta. «Interpolarse; bandas; deshechas; cruzados en bandas sin parar.»

Amar sin saber á quién (Pascual y Gila).

El amor correspondido (Menga y Pascual).

Baile de amor y celos. «La filigrana con vueltas; cuatro eses y vueltas; cuatro manos cruzados con vueltas; la fuente y acabar.»

Amor y desdén. «Vueltas sobre el brazo y quedar en ala y luego trocar damas y acabar con cruzado; media filigrana y carrerillas en escuadrón y manos; manos y entrar en medio y trocar damas y salir vueltas y esquinazo y manos en cruz; cortesías y acabar.» Cada una de estas mudanzas va después de cantar cada personaje su estrofa.

Anarda y Silvio. Muy afectado (*Anfriso y Julia*).

Arcadia del amor (La) (*Bernarda y Pascual*).

Bien puedo pasar sin amor. «Caramancheles; cruzado atravesado; culebra; deshecha; cruzados; corros.»

Calixto (dos partes). Malas ambas.

Desdén y amor, *El duelo de amor* (Pascual y Gileta), *Baile del Enamorado*, *Baile de Feniso y Menga*, *Baile de Filis y Danteo*, con arias y recitados; *Baile de Florindo y Filis*, *Baile de Belardo y Nisio*, *Baile del Gigante cristalino*, *Baile de Julio y Gileta*, *Baile de las lágrimas de Jacinta*, *Baile de Lucino y Lisi*, *Baile de las mudanzas y Gila*, *Baile Pascual y Menga*, *Baile del Suspiro*, *Baile de Vueltome á mis cuidados*, *Baile de las Zagalejas*, *Baile de los Zagalejos*. En fin, este exceso de materia pastoril llegó á ser insufrible.

En el entremés del *Desterrar los zagales*, dice el alcalde:

- ALCALDE. Aunque yo estoy satisfecho quiero, por satisfacer, preguntaros. ¿Por qué siempre de aqueste asunto os valéis para decir vuestro amor?
- PASCUAL. Fácilmente lo diré. Porque éste divierte más.
- GILA. Y el más decoroso es.
- ALCALDE. Los *Juan Rana* tenían gracia.
- PASCUAL. Pero malicias también; pues con achaque del sayo

satirizaban sin ver que es dificultosa cosa diciendo mal, decir bien.

En el de *Pero Pando* dice uno:

No hay muchacho que no cante de *Bras y Menga* el cantar; de si *Bras* se va ó se viene, de si se viene ó se va.

En el baile del *Juego del Magister*, de Francisco de Castro (1709), se dice:

Pues cantar y hacer mudanzas es una cosa tan vieja, que están llenos los teatros de *bailes de Gila y Menga*, y los saben de memoria los muchachos de la escuela.

Por donde se ve que también los actores llegaron á hartarse de bailes pastoriles.

Sin duda, como reacción contra este falso bucolismo, surgieron una clase de bailes que, pecando por el extremo opuesto, no llegaron á tener mucho séquito; acaso también porque el tema gozaba ya de representación en otras piezas de teatro. Tales fueron los *bailes de jácara*.

Lanini bautizó con este nombre una obra suya. Entran la Catuja y la Corrusca y el Pardillo y el Zurdillo de Requena. Cantan las dos mujeres, como jácara la primera mitad, luego salen los jaques y dialogan un momento; pero vuelven ellas á su canto, ayudándoles entonces ellos cantando sus latrocínios y heridas causadas. El Pardillo estuvo condenado á muerte; pero en la coronación de Carlos II fué indultado. Lo bailado debía de ser como en otros y no revestir formas especiales. Sin embargo, hubo un baile propio de jácara.

Algo anterior es el *Baile del Chápiro*, que pudiera ser de Moreto ó Villaviciosa, pero igual en la estructura. La música comienza con una jácara:

Atención, que por su gusto cuatro amazonas jayanas á Chápiro el de Antequera hoy de valiente le arman. Maripulga, cierta niña de vergüenza moderada y encogimiento ninguno, es la que bulle la danza. ¡Hela, hela!, por do viene con la vista avinagrada, sombrero, ¡Dios nos libre!, y avantal, ¿quién lo demanda? En el germano cabildo de la retraída estancia del Corral de los Naranjos, *timebunt gentes* de España, las hembras que en valentía á los hombres aventajan, quieren armar de valiente á un novicio de la hampa.

Van compareciendo como testigos:

- MELL. Yo, el Mellado de Antequera, jayán de toda mohada.
- AÑAS. Yo, Añasco el de Talavera, el que para sí demanda.
- VEJ. Yo, el Valiente jubilado por mis años y mis canas, vengo á asistir como antiguo protojayán de las marcas.

Le examinan de jerigonza: cómo se llaman la justicia, escribano, alguaciles, cárcel, alcaide y otras cosas semejantes. Con testa bien y dándole tres golpes de daga y tres de *ñarada* queda hecho valiente. Y luego, siempre cantando, riñen el nuevo jaque y la daifa:

- GRAC.^o No me diga tan bibirijaina tantos pesares; que por vida de Chápiro, *cépiro, nípero, nápiro*, que me la pague.
- GRAC.^a No me diga tan bibirizurdo, tantos desdenes; que por vida de Chápiro, *cépiro, nípero, nápiro*, que se la pegue.

Y prodigando este estribillo en otras coplas, acaban el baile.

Los bailes de jácara no prosperaron tampoco porque nacieron muy tarde, cuando ya la picardía se estaba concluyendo, por virtud de las nuevas leyes sobre el uso de espada y daga y la energía con que empezaron á corregirse todos los excesos de la hampa. La guerra de sucesión, por otra parte, hizo naufragar muchos de nuestros usos nacionales. Gastados y agotados todos los asuntos de bailes, comenzó su rápida decadencia. Ya antes de acabar el siglo xvii se pedía que fuesen muy cortos en lo literario; ó lo que es igual, tendía el público á que se prescindiese de la letra y se redujese á lo que había sido al principio: música y baile.

Esto se revela en un curioso baile titulado *El examen de sainetes* y que corresponde á la penúltima década del siglo xvii. En él sale la graciosa, como ella dice «jurídica» contra todo sainete y añade:

Nadie estima la comedia en faltándola este plato, porque siempre es un sainete el manjar más sazonado.

Luego se presentan el «sainete cantado» que califica de antiguo; el *entremés* que dice:

Señor alcalde, yo soy entremés, por mis pecados, y aunque viejo, en todas partes tiene siempre mucho aplauso.

A que responde la graciosa:

Ya son los entremeses como las damas, pues sólo siendo mozos es cuando agradan.

Salen luego los *bailes*, uno muy largo y otro muy chico; disputan sobre cuál ha de hablar primero; pero la graciosa-alcalde, resuelve:

ALC. Al sainete largo no doy audiencia, porque lleva sus cosas con mucha flema.
Tú, sainete chico, di, ¿de qué tratas?
CHICO. De hacer reír á todos con mucha gracia.

A continuación van apareciendo el entremés del *Relox*, el de *los Sordos*, el baile de *las Casas*, los de *la Rubilla* y *la Taberna*, y, por último, *la Fácara*, que contra su costumbre se presenta humilde y confusa, dice, para ser admitida, como lo es.

En relación con esto habían envejecido también los cantares y bailes populares de otros días, como se declara en el entremés de *Los matachines*, donde dicen á *la Mariana*, otro baile que aspiraba á suplantar á los antiguos:

ALC. ¿Por qué encerrasteis los sonos?
MAR. Por moneda que no pasa.
¿De qué sirven las folias, matachines, zarabanda, el caballero, el villano, el canario, la encorbada?
Ya son sus gracias mohosas y sus invenciones rancias: no es el bailar para viejos.

Hasta el nombre mismo del baile tendía á desaparecer. En una *introducción* escrita por Francisco de Castro, se dice:

Discurriendo qué festejo, qué asamblea, qué *sarao*, qué *bailete*, qué comedia, y, en fin, qué otra fiesta hagamos...

La influencia de los *bailetes* franceses había ya comenzado á poco del casamiento de la infanta María Teresa, traída por las compañías españolas que desde 1660 á 1673 estuvieron representando en París, primero bajo la dirección de Sebastián de Prado, y luego de Pedro de la Rosa.

Entonces comenzaron á entrar en España los *saraos*, contradanzas, minuets, y otras formas del baile y danza de allende el Pirineo. Un ejemplo curioso es el *Sarao francés, nuevo de la Competencia*. Salen 1.^a y 2.^a damas, cantando á dúo, y luego dos galanes y otras dos mujeres que, cantando á cuatro con las otras, ellas y los galanes discuten si en amor es preferible la piedad ó el rigor. Quieren ponerlos acordes otros dos galanes que llegan al pronto, y al fin la 1.^a dama ofrece un festejo.

TODOS. ¿Qué festejo?
1.^a El de un *sarao* francés mi afecto inventó,

1.^o á que me habéis de ayudar.
Responda la ejecución, que es la frase con que el labio suele explicarse mejor.

Comienzan cantando unas estrofas de seis versos, como esta primera:

De Clori la belleza unió naturaleza la piedad y rigor, para vencer con su arpón sutil cuantos libres corazones hacen victoria el huir.

Y al terminar, cada una de ellas van haciendo estas evoluciones: «Manos en cruz y cruz; en medio las guías, y vueltas los de en medio y vueltas hechas y deshechas. Manos en pared y cruzados. M.^a (media) filigrana y vueltas hechas y deshechas. Caramancheles trocando.» Al concluir no dice nada que pueda darnos mayor luz sobre esta clase de baile.

Influídos por el gusto francés, aunque más en el título que en el contenido, aparecen los tres bailes siguientes, bautizados con el extraño nombre de *Dancería*. El primero se halla en un manuscrito de la Biblioteca Nacional con aprobaciones y licencia de Febrero de 1718 y titulado *Introducción para una Dancería*. Intervienen en ella Petronila Gibaja, que era primera dama de la compañía de José de Prado, que también toma parte; el gracioso Francisco Rico y el músico Juan de Sequeira. Rico sale á decir al público la función que harán al día siguiente, fingiendo equivocarse en el título. Petronila, á quien tocaba empezar la comedia, le advierte, desde adentro, que está por vestir: él la apremia y al fin sale medio desnuda, y dice al *Músico*:

Usted empiece á tocar, señor Sequeira, que este hombre á mí me ha de condenar.

RICO. Cante usted y vístase á un tiempo, pues eso, ¿qué importará?

Canta Petronila una copla de los *Serradores de la vida* y «Salen con sierras los cuatro», diciendo y bailando:

Ya estamos aquí, ¿qué intentas? (*Cruzado*.)

PETR. Que pues el *baile* no es más que un amago para que haya motivo para *danzar*, esos troncos me aserréis.

Siguen cantando á cuatro y danzando, probablemente una danza francesa.

Otra *Introducción para una Dancería de indios*, de la misma Biblioteca, debe de ser de la propia época, porque intervienen Francisco Rico y Damián de Castro y dialogan para dar motivo á la *danza* que hacen con «una muchacha», cantando á su vez así:

MUCHACHA. Pues vaya de danza.
RICO Y DAMIÁN. Vaya de *guineo*.
MUCHACHA. Un castañetazo.

¡Manita!
y una vuelta luego.
Cachupín, hermoso, dime dos requiebros.

DAMIÁN. Tengo, cachi-niña, ¡Manita!

mucho cachi-miedo.
Baila con más brío, mi manito bello.

RICO. ¿Quién ha visto muerte ¡Manita!

con zangoloteos?

MUCHACHA. Vaya otra zanguanga.

RICO Y DAMIÁN. Vaya mientras muero.

MUCHACHA. Agachada y coco ¡Manita!

y una vuelta luego.

Todavía otro manuscrito de 1727 nos da *La introducción á una Dancería para San Juan de la Cruz*. Querrá decir para el día de San Juan de la Cruz. En esta pieza singular, mezcla de cosas extranjeras y nacionales, intervienen: El Sayo, la Mantilla primera, Frasquita, un Colegial, Mantilla segunda, Mantilla tercera y cuatro Danzarines. Sale desde luego «Frasquita» con la mantilla terciada, cantando:

Si pensara Juanillo que yo le quiero, ¡*Voilà, voilà!* cuando me engaña, pues yo le miento.

El diálogo entre todos los personajes no ofrece cosa de notar hasta que sale Andrea (¿de Salazar?) que les dice que abrevien, puesto

que la comedia está llena de música, y el ingenio no quiere hacer fiesta larga; y pues que se están vistiendo, para que una *dancería* sirva de *baile*, podemos...

TODOS. ¿Y, con efecto, no hay *baile*?

FRASQUITA. No le hay; pero, ¡por el cielo de Dios, que tengo de urdir tal zalagarda allá dentro, que se lo ha de llevar todo Barrabás!

TODOS. ¿Y por qué es eso, Frasquita?

FRASQUITA. Porque mujeres como yo no hacen un medio *baile* con una *dancita* y una copla de pandero.

Cantan una coplilla y «Vanse retirando con la seguidilla al unísono y haciéndose la *Dancería*, da fin.—Año de 1727».

A la vez se buscaban combinaciones singulares de lo ya conocido y ciertas formas nuevas. Tal parece ser la idea de estos dos bailes que siguen.

Baile de empezar. Así se titula el *Baile de empezar Prado en 1719*. «Sale Petronila cantando»:

Bailecito de empezar, ¿por dónde te tomaremos, pues has de ser una mezcla de lo alegre y de lo serio.

(*Estríbillo*.)

Fandango y congoja, mesura y guineo: esto has de ser, pero no has de ser esto.

En lo de empezar debe aludir á la temporada del año y no á la función que no empezaba por baile. Siguen cantando alternativamente y luego en conjunto coplas al Amor; interviene un alcalde á quien ellas piden regalos y sigue el verdadero baile.

Baile de la Moda. Así llama D. Diego de Torres en el suyo de *La Ronda al uso*, el que al final ofrece bailar la moza que antes había cantado el *Marizápalo* y á quien el alcalde había mandado prender por ello.

MOZA. Seo alcalde, si usted me libra, yo guiaré un baile nuevo que ha venido de las islas...

(«*Pónense en filas á cuatro, y cada una cantará y bailará con abanico una cobla, y todos el estríbillo.*»)

MOZA. Para aceitunas, Sevilla; para turrón, Alicante; para flores, Barcelona, y para muchachas, Cádiz.

TODAS. No me canten seguidillas, que me tienen enfadada; cántenme los airecillos, airecillos de Canarias.

Y después de varias coplas de esta clase acaban con ésta:

OTRA. Pues es la moda del baile pedir una palmatoria, razón es que la pidamos en el *baile de la Moda*.

Más eficaz aún para la transformación de los bailes fué la influencia italiana; cuando á principios del siglo XVIII entraron en España tantos naturales de aquel país traídos por Felipe V, comenzaron á figurar más en los entremeses y bailes. En el de *Los extranjeros*, dos damas llaman á dos italianos y les preguntan si traen alhajas de garbo, y ellos dicen:

1.^o Para le gusti portamo famosísimis cancione, minuí, parles, saraus; y Jacome y yo, á li moda de Alemania, remedamus lis tocatas, lis preludis.

Quieren oírlos y «cantan los dos con violines».

En *El amor correspondido*, baile anónimo de principios del XVIII, se cantan *arias* y *recitados*, y al final se baila el *minuet*.

El *Baile de las Arias* se llama así porque se compone de recitados y arias en número de cuatro de cada clase.

En el baile de Navidad *El alboroque* (1714) sale una italiana maga, llamada *la Boninchela*, que dice:

ITALIANA. ¿Volle sentir violone?
¿volle sentir qualque aria,
ó volle subitamente
vedere en aquesta cuadra
á *Cuvuello, Pantalón,*
á *Columbina* y á *Blaza*;
de violón, violín,
li bailete, contradanza,
il minuet, il paspie,
il *trofaldin*...?

El vizconde dice que una contradanza;

Mas antes quisiera ver
aquesa figura rara
del *trofaldin*.

ITALIANA. ¡Oh, signori,
qui adesso il dolor m' ammazza!

VIZCONDE. ¿Qué queso ni masa, niña,
que no te entiendo palabra?

ITALIANA. ¡He... qui il *trofaldino* ha morto!

Pero le ofrece traer por la vaga

regione cuatri paisane
con li escopli e con li maza,
formarano un *trofaldino*
in sopra di questa tabla.

Luego «*il trofaldi*» baila «al violón y al violonchelo».

En el baile de *Tiruleque* (principios del siglo XVIII) se dice:

Vienen para divertir,
esta noche la función
unos *volantes* de Italia,
danzarines de primor,
que exceden cuantos pisaron
esta circunvalación.

Más adelante dice la acotación: «Los volantes empiezan la contradanza; luego siguen las lavanderas con la talega bajo el brazo; y los *volantes*, apenas las ven, las sacan á bailar con ellos, y todos juntos danzan y en medio de ellos el indio segundo solo.»

Las lavanderas y los indios son figuras del baile que habían salido con otros fines.

Los volantes ordinarios eran una especie de correos de á pie que se alquilaban para llevar pliegos ó noticias urgentes ó extraordinarios.

Un sainete muy curioso de principios del siglo XVIII empieza suponiendo que el público de las gradas pide *baile*, y obliga á salir al gracioso para que lo disponga. Retírase éste y confiesa á su compañera la graciosa no tener baile para aquel día, y ella también se lamenta y añade:

Señor mío, no hallo ingenios
que quieran escribir bailes,
pues se hallan todos secos
de ideas y de invenciones.
El gusto todos perdieron
con tanta invención y embuste

de sainetes extranjeros,
con baile de *tararira*,
música de garganteos,
figuras de mojíganga,
transformaciones sin seso,
y, sobre todo, ninguno
quiere romperse el cerebro
ni gastar papel ni tinta
si no ha de tomar dinero.

CASTRO. Lo mismo á mí me sucede
con todos los *chicharelos*:
si no hay *escuti* no hay baile;
y el pícaro del *cubielo*
me falta en esta ocasión,
que era un entretenimiento
asi... asi... para algunos,
más no para los discretos.

Que bailar sin decir nada,
como estatuas ó estafermos,
puede ser bueno á la vista,
pero no al entendimiento.

¿Hay más que oír bien cantados
un par de buenos conceptos,
y ver de un baile español
la compostura y aseó?

GRAC.^a Digo que tienes razón.
Pero han dado ya en eso
en España, que es mejor
cualquiera uso extranjero,
aunque sea tiritaina,
siendo macizos los nuestros.
Mas decid: ¿qué hemos de hacer
sin sainete?

CASTRO. Ahí veremos
una danza del Barquillo
con sonajas y panderos,
cantando dos jacarillas,
y seis coplas de gracejo.

Esta mezcla de lo propio y lo ajeno fué durante algún tiempo lo usual, como se ve por una loa de principios del XVIII, que dice:

En el tintero
se deja usted que hubo pasos
de comedia; que hubo nuevos
estilos de contradanzas,
minuetes, bailes y luego
seguidillas y fandangos...

PLACER. Desde luego
bailaré, haciéndome rajás,
un fandango ó un guineo,
un minúete, unas folías,
un villano, el caballero,
la pavana y el respingo,
el «¡Ay, que me bamboleo!»,
hueso, rigodón, canario,
la chacona, y si me acuerdo,
las seguidillas manchegas...

La muerte de los bailes dramáticos coincide con la aparición de los primeros sainetes de costumbres del siglo XVIII, en su tercera década.

7. — MÚSICOS COMPOSITORES DE BAILES.

Como la historia de nuestra música de teatro está aún por escribir, sólo algunos datos aislados podemos ofrecer acerca de punto tan importante en la del divino arte. Porque si, lo que está muy lejos de compro-

En este episodio señala la patria de Juan Blas:

¡Oh, tú, dos veces músico divino,
que aquí, famoso aragonés, lo fuiste.

Expresa haberse conocido ambos en la juventud, siendo Juan Blas músico del duque de Alba y Lope su secretario:

Cuando en la fe de una amistad conformes,
y con un dueño á su servicio, atentos,
cuya *Alba* á nuestra vida amanecía,
las islas celebráramos del Tormes
y dilatabas tú mis pensamientos
con dulce voz que el aire suspendía.

Juan Blas fué luego nombrado músico de la Real Capilla. Quedóse ciego, y lo estuvo largos años.

Veinte años á ti mismo retirado,
sin ver más luz que la que infusa dentro
comunicaba Dios del alma al centro,
dejaste los amigos que tenías,
y muerto al mundo, para Dios vivías.
Mas ¿cómo lloro ó canto yo tu muerte
si ha veinte años y más que muerto estabas? ¹

Tirso de Molina, en sus *Cigarrales*, 1621 (véase la edición de Madrid, 1630, folio 35), hablando de los adornos con que se ejecutó su comedia del *Vergonzoso en palacio*, dice: «Baste saber que fueron excelentes (las letras, bailes y entremeses), el dar por autores de los tonos á Juan Blas, único en esta materia; á Alvaro, si no primero tampoco segundo, y al licenciado Pedro González, su igual en todo.»

Alvaro sería Alvaro de los Ríos, de quien existen tonos en algunos cancioneros musicales manuscritos del siglo XVII, como el de Claudio de la Sablonara. Del licenciado González no tenemos noticia.

Años adelante fueron los músicos de las compañías, pues cada una tenía dos principales, para tocar el arpa y guitarra y enseñar el canto á las actrices, que pocas veces sabían música, como se recordará del pasaje tan curioso del entremés de Gil Enríquez, titulado *El ensayo*, los encargados de componer la música (los tonos, como entonces decían) para todo lo que se cantaba en cada teatro.

Músicos famosos desde 1615 fueron en tal

¹ *Obras sueltas de Lope*. Madrid, 1777; tomo 9.º, págs. 385 y siguientes.

En el archivo parroquial de San Sebastián de esta corte hemos hallado la partida de defunción de este músico insigne, y dice: «Juan Blas de Castro murió en la calle del Baño, en 6 de Agosto de 1631 años. Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Corbalán. Testó ante Bernardo de Santiago, escribano, su fecha 26 de Diciembre de 1629 años. Enterróse en los Recoletos agustinos y mandó se digan 50 misas de alma y 500 ordinarias. Testamentario Juan del Valle, uxier de cámara de S. M., que vive en la Plaza de los Herradores.» (Folio 219 vuelta del tomo correspondiente á dicho año.)

bado, la música que se intercala en nuestras comedias del siglo XVII y aun las que recibieron las zarzuelas de Calderón y otros dramáticos de su tiempo, estaba inspirada en la italiana, de la que sería como un trasunto; y aunque la misma procedencia se quiera dar á la de las danzas aristocráticas comunes á toda la Europa culta de entonces (la *Alemana, Alta, Baja, Pavana, Gallarda, Canario, Turdión*, etc.), que entran en los bailes, no sucedería lo mismo en aquellos en que lo cantado y bailado fuesen temas populares (*Seguidillas, Chaconas, Zarabandas, Villanos, Jácara*s y demás), que ni en Italia ni menos en Francia se usaban. Españoles y populares debían ser los aires que los maestros de poner tonos diesen á todo lo que se cantase en estas piezas, según se comprueba con los fragmentos que ya en época tardía y seguramente influidos por otros gustos se han conservado en algunos cancioneros musicales que unos existen manuscritos y otros, los menos, han impreso los autores de los arreglos de aquellos cantos nacionales.

Los de las letras ó parte literaria de los bailes callaron asimismo los nombres de sus colaboradores en ellos, ingratitud notoria, pues de no pocos bailes sería la música causa de que arribasen á segunda representación. Bien es verdad que tampoco conocemos los nombres de los autores de la mayor parte de estas piezas.

A principios del siglo XVII eran los principales compositores de la música, de los *bailes de teatro*, Juan López y Juan Blas.

Del primero dice D. Antonio Hurtado de Mendoza en su entremés del *Examinador Miser Palomo* (pág. 327 de este tomo):

Vaya un baile con tono de Juan López;
ó sea, por mi amor, el excelente
metrópoli de Bailes, Benavente.

De Juan Blas, entre otras muchas referencias recogeremos sólo algunas de primer orden. La que D. Antonio Hurtado de Mendoza hace en su entremés de *Miser Palomo*, impreso en 1618 (pág. 323 de este tomo):

Y si con estas cosas no se ablanda
le embisto con dos tonos *Juan Blaseños*.

Lope de Vega, en el *Prólogo* de su auto del *Hijo prodigo*, dice:

En nombrando á Juan Blas, se nombra á Orfeo.

Su nombre completo era Juan Blas de Castro. El mismo Lope compuso un *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*, que se imprimió póstumo en *La vega del Parnoso* (Madrid, 1635).

concepto, según su aparición en las compañías poco más ó menos los que siguen. Subrayamos los nombres de los que tuvieron más fama:

1615. Luis de Quiñones, *Gabriel Duarte* (en 1657 su hijo *Ambrosio Duarte*).

1619. Jusepe del Peral y *Juan de Arce*; Alonso Núñez y Antonio de Avendaño; Bartolomé de Navarrete y Acacio de Villanueva.

1623. *Juan Pérez de Tapia*.

1624. *Onofre Pascual*.

1628. Marcos de Herrera y *Juan López*.

1632. *Pantaleón de Borja*; *Juan Matias*.

1636. Francisco de Artiaga; *Miguel de Nájera*.

1639. *Alfonso* (y Juan, 1650) *de Navas*.

1642. Antonio Piñero; Juan Juárez.

1643. Juan Mazana; *Francisco de San Miguel*, Juan de Castro, Pedro Jordán, *Juan de León*.

1657. *Gregorio de la Rosa*, *Juan de Malaguilla*.

1658. Cipriano de Cárdenas, Esteban de Almeyros, *Gaspar Real*.

1659. *Marcos Garcés (el Capiscol)*, Juan Lobera, *Ambrosio de Molina*.

1660. *Félix Pascual*, *Blas de Navarrete*.

1662. Domingo García (*Pesticilla*), José de Loaisa.

1663. Jerónimo Chávarri, Diego Carrillo.

1669. Jusepe Espinós, José Bellón, don Diego de Cisneros.

1670. Juan Francisco de la Vega, Baltasar Esteban, Juan Gallego.

1671. Cosme de la Rosa, Domingo de la Plana.

1672. *José Soler*, Antonio Muñoz, Juan del Pozo.

1673. *Juan Antonio Navarrete*.

1675. José López.

1676. *Pedro Ros*, Juan de Ugarte, José de Zabaleta.

1677. *Juan de Sequeira*, Jusepe Benet, Valerio de Malaguilla.

1678. José Navarro, Nicolás Andino.

1681. *Juan Antonio Carvajal*, Isidro Baus.

1682. Juan Duarte, *Juan Bautista Charvarría*.

1683. Pedro de Guzmán, Vicente Salas.

1689. *Juan Antonio Guerrero*, Francisco del Castillo, Alfonso de Medina.

1690. *Manuel de Villastor*, *Alfonso de Flores*.

1691. *Manuel Ferreira*, *Baltasar Caballero*.

1692. Miguel Ferrer, Juan Vela.

1693. Francisco Blanco (*el Capón*), Juan de Labaña, Miguel Robledo.

1694. Vicente Julián Guerrero.

1699. Isidro de Tovar, Miguel Serrano.

1700. Miguel de Castro, Ignacio Francisco de Medina, José Bernardo, Francisco de Chaves.

1701. Gabriel de los Ríos, Manuel Atilano, Domingo de Zúñiga, Diego Rico, Miguel Rodrigo, *José Peiró*.

1702. *Juan Antonio Enriquez*, Pedro de Ribera, *Manuel Jacinto de Flores*, Manuel de Vasconcelos, Jerónimo Martín.

1703. Manuel de Fresneda Pesoa, Francisco de Ugena.

1706. Pedro de Castro.

1707. *José de Salas*.

1710. José de Lanuza, *Salvador de Navas*, *Juan de Chaves*.

1723. Félix Ferreira.

1724. *Francisco Estornut*, *José de Nebra*, *D. Bernardo Lozano*.

1730. *José Herrando*, *Antonio Guerrero*, *Luis Antonio Rullet*.

8.—TÉCNICA DE LOS BAILES.

Las repetidas menciones que hemos hecho de danzas y bailes, así como de las evoluciones, mudanzas ó figuras, con sus propios nombres, que se ejecutaban en estas piecillas, pedían un estudio y declaración de lo que eran los primeros y de cómo se disponían las últimas. Por desgracia, también aquí los textos explicativos faltan. Las acotaciones no dan más que el nombre escueto del baile ó danza «Tocan la *Gallarda*» ó «Tocan el *Villano*», y de la figura mímica «Caramancheles», «Culebra», «Cara á cara», etc.; pero ni la menor explicación de lo en que consistían.

Ni los tratados generales nos suministran la luz necesaria acerca de ello. El único impreso en España, durante la buena época, que es el *Arte del danzado*, de Esquivel Navarro (Sevilla, 1642), ni aun quiso enseñarnos cómo se danzaban el *Alta*, ó la *Baja*, la *Alemana*, la *Gallarda*, la *Pavana*, ni ninguna de las demás danzas, tan usadas entonces. Si algo sabemos acerca de ellas, es por lo que dicen los libros italianos y franceses.

Todo el esfuerzo de Esquivel se contrae á exponer, en lenguaje muy obscuro, los movimientos elementales y comunes á toda clase de danzas, como eran los *pasos*, *floreas*, *saltos al lado*, *saltos en vuelta*, *encajes*, *campanelas de compás mayor*, *graves y breves* y *por de dentro*; *medias cabriolas*, *cabriolas enteras*, *cabriolas atravesadas*, *vacios*, *sacudidos*, *cuatropeados*, *vuelatas de pechos*,

vuelatas al descuido, *vuelatas de folias*, *giradas*, *sostenidos*, *cruzados*, *reverencias cortadas*, *floreos*, *carrerillas*, *retiradas*, *contenencias*, *voleos*, *dobles*, *sencillos* y *rompidos*.

Como se ve nada de esto (útil para el que quiera aprender á danzar) es lo que necesitábamos nosotros saber; pues aun las palabras como *cruzado*, *carrerillas* y *vuelatas*, que se hallan en las acotaciones de los bailes, sólo en parte tienen el sentido que les da Esquivel. Por ejemplo, el *cruzado* que hacían hombres y mujeres sobre el tablado era una evolución orgánica y compuesta entre ellos; y el que define Esquivel es el movimiento simple de cruzar las piernas, como elemento común en toda clase de danzas.

Claro está que aun así es interesante lo que escribió Esquivel Navarro, como lo es todo aquello que resulta singular y único; pero en cuanto á danzas enseñan mucho más otros libros extranjeros como el italiano de Caroso¹ ó el francés de Thoinot Arbeau² con ser más de cincuenta años anteriores.

Y si ni aun de las danzas graves y serias, que es de lo que se propuso tratar, nos da explicación cumplida, menos lo hará de las danzas y bailes populares, que le inspiran el más profundo desprecio, haciendo que, contagiado exclame uno de los loantes de su libro:

El Villano y la Pandorga,
y Danza de cascabel,
todos juntos en mal hora
arredo vayan, amén.³

¹ *Il ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta. Diviso in due Trattati; nel primo de' quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno a gli alti e movimenti, che interuencono ne i Balli; & con molte Regole si dichiara coa quali creanze, et in che modo debbano farsi. Nel secondo s' insegnano diuersi sorti de Balli, & Balletti si all' uso d' Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte Figure. Et con l' intavolatura di Liuto, & il Soprano della Musica nella sonata di ciascun Ballo. Opera nouamente mandata in luce. Alla Serenissima Signora Bianca Cappello de Medici, Gran Duchessa di Toscana. Con privilegio. In Venetia, Appresso Francesco Ziletti. M. D. LXXXI (1581).*

En 4.º (Retrato del autor con barba, traje bordado, cuello de lechuguilla y gorro alto, como el de Felipe II). 8 hojas preliminares, 184 foliadas y 4 de tablas. Las láminas y música intercaladas sin paginación especial. Dice el autor que llevaba veintisiete años de bailarín.

² *Orchesographie et traicté en forme de dialogue, par le quel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'homme exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demourant a Langres. Imprimé au dict Langres par Jehan desprez Imprimeur & Libraire, tenant sa boutique proche l'Eglise Sainct Mammes dudict Lengres. M. D. LXXXIX (1589). 4.º (Láminas).*

Thoinot Arbeau es pseudónimo de Juan Tabourot, canónigo de Langres. Se ha publicado una nueva edición de su libro por Madam. L. Fonta, con una disertación sobre las danzas en el siglo XVI.

³ *Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas. Compuesto por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la Ciudad de Sevilla, Discipulo de Antonio de Almenda, Maestro de Dançar de la Magestad de el Rey nuestro Señor D. Phelipe Quarto el Grande que Dios guarde. Dedicados A Don Alonso*

Los tratados españoles posteriores á Esquivel, como son los de Bartolomé Ferriol¹, Rojo de Flores² y Antonio Cairon³ no remedian este defecto, porque el primero, escrito en 1744, no trata más que de las danzas francesas (*Minuete*, *Pasapié*, *Amable* y *Contradanzas*), y los dos últimos, más modernos, sólo pudieron utilizar referencias y textos que también nosotros conocemos.

Para obtener, pues, algo de provecho sobre nuestros antiguos bailes hay que acudir á los textos literarios de novelistas, poetas, moralistas, escritores de costumbres y otros; tarea larga y difícil para que nadie la emprenda de propósito.

Algunas especies curiosas acerca de las danzas y bailes mencionados en las piecillas de este último nombre, damos á continuación como apéndice á este capítulo; y de las mudanzas, además de las ya ofreci-

Ortiz de Zúñiga Ponce de León y Sandoual, hijo primogénito del Marqués de Valdeuzinas, y sucesor en su Casa, Estado y Mayorazgos. Con licencia. Impressos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas. Año de 1642.

8.º; 16 h. prels. y 51 de texto.—Aprobación (Sevilla, 3 Enero 1642).—Licencia (el 4).—Versos laudatorios de Alonso Ramírez. (Dice que Esquivel nunca fué maestro del arte, pero que sus méritos le han dado el primer lugar en él). Rodrigo M. de Consuegra; Fr. Pedro de Herrera, ministro; Francisco Morón de Acebedo; Antonio Ortiz Melgarejo; Alonso de Torres; Fray Juan Girón y otros.

¹ *Reglas útiles para los Aficionados á Danzar: Provecioso Divertimiento de los que gustan tocar Instrumentos: Y Políticas Advertencias á todo género de Personas. Adornado con varias Láminas. A la S. M. del Rey de las dos sicilias, &c. Su author D. Bartholomé Ferriol y Boxeraus, único Author en este Idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa, con su Brazo correspondientes, Chorographia, Amable, Contradanzas, &c. Capoa, Joseph Testore, MDCCXLV.*

8.º; 10 h. prels., 302 págs. (SALVÁ. Catál. núm. 2.513). Barbieri tuvo una edición de Nápoles, 1745, y yo tengo una de Málaga, 1745, que no sé si será el mismo ejemplar que fué de Barbieri, pues también le faltan la portada y las dos últimas hojas.

Los preliminares en 14 hojas son los que siguen. Aprobación de D. Jacinto Fiorentino.—Lic. del Ordinario (Málaga, 2 Dic. 1744).—Aprobación del Maestro de danzar D. Juan de Castro (Málaga, 12 Enero 1745).—Lic. del Juez Real (Málaga, 16 Dic. 1744).—Soneto acróstico de D. Pablo Ferrer, discípulo del autor; otro «dos veces acróstico», de D. Jerónimo Miguel Carrasco, también discípulo del autor; otro de una señora su discípula; Décimas «acrósticas, jocosas», de otra señora su discípula; octavas acrósticas de tres «apasionados» del autor.—Prólogo.—Décimas de D. Pedro Vinyals, y Erratas en el texto, en la música y en la «chorographia».

Se dedica especialmente á las danzas francesas, estudiándolas primero en sus componentes. Lleva música y dibujos indicativos de los movimientos.

² *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias. Dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1793.*

8.º; 8 h. prels. y 127 págs. Sólo en el último capítulo trata de las danzas y bailes españoles, con muy poca erudición, y ésa vulgar.

³ *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés, por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Angel. 1830.*

8.º; XVI-222 páginas y una lámina. Dice que se proponía publicar un segundo tomo, lo que no tuvo efecto. La parte traducida es de MM. Feuillet y Dezais.

La parte española, aunque da bastantes nombres, es muy endeble, y demuestra no haberse conservado tradición alguna de los bailes antiguos castellanos, excepto la que pudiera haberse recogido en los andaluces.

das al hablar de cada *baile* (drama), presentaremos reunidas algunas otras. Comparándolas todas y por su mismo enunciado, se adivina el sentido y forma de muchas de estas mudanzas, como *eses*, *vueltas en las esquinas*, *vueltas con la saya*, etc.; pero confesamos no haber podido averiguar cómo eran los *Caramancheles*, ni *partidos*, ni *travesados*, *cuadro en cruz*, *la noria*, *cañas dobles*, *bran en cruz*, *tahona en cruz*, *la fuente*, *la filigrana con vueltas* y tantos otros.

De algunas, aunque pocas, de estas figuras, se deduce el sentido por lo que dicen los versos. Así, según el baile de los *Organos* (núm. 279), las *Deshechas* eran repetir en sentido inverso las mudanzas para volver al punto primitivo.

Las vueltas que han dado deshaciendo van, porque su letrilla vuelvan á cantar.

Según Esquivel Navarro *deshechas* eran lo contrario de *carrerillas* y «se obraban con el pie derecho delante».

En el entremés del *Gabacho* (impreso en 1635) bailan al final cuatro mujeres y se describen algo sus movimientos en la letra que cantan los músicos. (Pág. 187 de este tomo.)

Por esa encantada puerta, que á encantos sólo se da, dos deidades salgan luego con sus ojos á encantar. Dos mozueltas, cuyo brío es de lo airoso y galán, sonando las castañetas se entretejen á compás. ¡Oh, qué bizarras mudanzas todas cuatro haciendo van con tal brío, que parece que riñen y que se dan!

La *Reverencia*. Aunque no se exprese, hacíase en todos los bailes al concluir. En el de la *Risilla* (hacia 1670) se dice al final:

1.^a Sí, pues el baile se acaba, yo riendo y él llorando.
GRAC.^o ¿Llorando?
1.^a Llorando, ¡ay, ay, ay!
la reverencia se haga.
GRAC.^o Hágase la reverencia
1.^a ¿Reverencia?
GRAC.^o Reverencia.
¡Ay, ay, ay!,
para que el baile se acabe y se empiece la *jornada*

de la comedia á que el baile sirve de intermedio.

Quiñones de Benavente, en el entremés de *Las burlas de Isabel* (pág. 623), dice:

Con destreza y bizarría, manos truecan, mudan puestos, dando que imitar al arte su natural movimiento.

En el entremés de *Los pareceres* del mismo Quiñones de Benavente (pág. 699), se dice:

LIC. Entren, señores músicos; bailemos, pues todas parecéis bailes de á cuatro, que á un volver de cabeza vais mudando puestos y hombres, como vais bailando.

Por los entremeses de *Gaiferos* (pág. 613) y tercera parte de *Los alcaldes encontrados* (pág. 670), se ve ser característica de los bailes mover mucho los brazos y sacudir las piernas, aun las mujeres, empujando la falda. En el primero:

¡Qué bríos van saliendo!
¡Oh, qué bien bailando van,
dando al aire castañetas,
puntapiés al delante!

Y en el otro:

CLARA. De baile vaya:
aire de brazo y puntillón de saya.

En un mismo baile se cambiaba de tono y de compás: (*Alc. encontr.*, pág. 670.)

Nuevos lazos van haciendo que la destreza inventó,
y para variar el gusto tono mudan y canción.

Danza con pañuelo. Lope de Vega en *El maestro de danzar*: 1594 (III, 8):

ALDEM. Dame tus manos.
FLOR. ¿Mis manos?
ALDEM. Así has de entrar.
Y si la mano le niegas por vergüenza ó calidad, no pierdes autoridad si asir de su lienzo llegas, que asidos de un pañuelo no parece mal la danza.
FLOR. ¿Y al hacer de la mudanza?
ALDEM. Si hay vuelta, suéltale.
FLOR. Harélo.

A veces se describe el traje que sacaban para bailar en el teatro, especialmente las mujeres. Por ejemplo, en el entremés de *Getafe*, de D. Antonio de Mendoza (página 355 de este tomo), se dice:

¡Fuera, fuera, que salen dos mozueltas jetafeñas, hermosura de los cielos, travesura de la tierra; sombrero á lo valiente, juboncito á la francesa, avantal á lo celoso, donairito á lo de ¡mueran! Un mozo las acompaña, honra de las castañetas, el primero que las toma, el postrero que las deja... Otra mocita en el baile mostrar quiere su destreza, cantando á uso de corte, en demandas y respuestas.

Al final del *Entremés del Carnaval*, de

Funes y Villalpando, se baila y describe el baile así:

A las bodas venturosas del doctor Incuntis, sale la velada, cruda en todo, echando flores al aire. Acompañala otra moza con valentía y donaire, cuando á ayudarlas dos mozos al puerto salen galanes. ¡Qué lindamente que *crusan*, y con meneos bastantes acumulan mil *floretas* y ondas los guardainfantes. Otras dos damas les siguen, y de seis haciendo el baile en cadenas de primor, dan bien que mirar al arte. El desposado, con otro, ha venido á acompañarles, y entre los ocho, con brío, cruzados alegres hacen. Ya se apartan, ya se miran y ya salen á encontrarse; ya juegan cañas de amor, ya mil *caracoles* parten, arremetidas al uso; de la *capona*, desgaires; de la *chacóna*, floreos; de la *serdana*, compases. Y volviéndose á sus puestos, seguidillas, con mil sales, cantan los dos desposados, y repiten con el baile.

La *Serdana* será la danza catalana que lleva hoy el nombre casi igual de *sardana*.

Pasajes semejantes pueden hallarse, aun en este tomo, por lo que no los separaremos. He aquí ahora reunidas las acotaciones sobre el modo de hacer algunos de los bailes.

En el de *La ronda de amor*, atribuido á Quiñones de Benavente, hay (núm. 347) «Cara á cara; caras afuera; vuelta en el puesto; cruzados; corros; vueltas; encontradas; por afuera y ala; baja y reverencia.»

En el entremés *El alcalde de Alcorcón* (1657), de Moreto, se intercala un baile en que se hacían las siguientes mudanzas: «Bailan; Vueltas en el puesto; Cruzado; Abajo y arriba; Dos corros; Afuera y juntarse; Atrás con quebrados; Dos bandas; Por de fuera; Abajo; Por dentro; Cantan y bailan todos; De fuera y acabar.» Tal es el orden que guardan, mediando las coplas relativas á cada posición.

En el de la *Zamaladrana*, de Moreto, que es todo él bailado, hay estas evoluciones: «Cruzado; Bandas; Deshechas; Esés; Bajar; Corros; Corro grande.»

En otros bailes sólo se bailaba al final, ya en conjunto, ya en grupos de tres ó cuatro, en parejas, y á veces un hombre ó una mujer solos.

Hubo además una clase de bailes en que parece se quiso representar mímicamente

un asunto como hacían las danzas populares del *Corpus*, que imitaban batallas de moros y cristianos, una boda de gallegos, etc. Algo hemos visto de esto en los bailes de *las Armas* y de *las Galeras*, de Quevedo. Más claro aún resulta en el burlesco de *Don Rodrigo y la Cava*, de Moreto, en que las acotaciones y los versos van declarando toda la pantomima. Dice lo acotado: «Salen tantos como están en el tablado de moros y habiendo dos bandas en forma de batalla y quedan en dos alas.» Cantan ocho versos y sigue: «Hacen otra mudanza y en ella cogen al rey Don Rodrigo.» Cantan luego:

REY. Preso estoy en grande afán;
ya es precisa mi cadena.
Ya está metido en la trena
tu querido Escarraman;

que son dos romances populares: el segundo de Quevedo. Pero además canta la Cava esta seguidilla:

Porque salga de España
ya le previenen,
carreteros de Ocaña
que van y vienen,

perteneciente al baile de *Juan Redondo*: como además se indica en la acotación, «Salen bailando el *Juan Redondo* tres ó cuatro, si pudiesen de carreteros, y al repetir la seguidilla, quédense en media luna, y Rodrigo y los moros en frente del conde y la Cava.» Y al acabar de cantar la Cava, otros versos del mismo baile:

Hétele por do viene
no viene solo,

prosigue la acotación: «Viene el rey bailando con los moros hacia la Cava, y repiten la seguidilla con mudanza.» Termina con estos versos:

REY. ¿Que no me quieres, ingrata?
Ya estoy cautivo.
CAVA. *Juan Redondo del alma,*
marido mío.
REY. Aquí el baile acabamos,
Dios te lo pague,
que el cuidado me quitas
de regalarte.

En la mojiganga del *Zarambeque*, de Bernardo López del Campo, hay:

1 Subir. 4 Caramancheles partidos.
2 Bajar. 5 Corro grande y acabar.
3 Vuelta en el puesto.

En el baile de Salazar y Torres, de *Los elementos*, hacen en casi todo él:

1 Dos corros y vueltas. 4 Caramancheles.
2 Lo mismo, trocado. 5 Bandas.
3 Tres eses encontradas.

En el baile de Diamante, *Los consejos*:

- | | |
|----------------------------|----------------|
| 1 Por cinco. | 5 Cara á cara. |
| 2 Con la suya (dos veces). | 6 Cruzados. |
| 3 Cruzados á cuatro. | 7 Bandas. |
| 4 Corro. | 8 Deshechas. |

En el *Baile de Menga y Bras*, de Olmedo, hay:

- | | |
|--|--|
| 1 Echar por afuera y entrepolar (<i>sic</i>), y volverlo á deshacer. | 4 Caras afuera. |
| 2 Vueltas entrepolar. | 5 Bandas de dos y vueltas en las esquinas. |
| 3 Juntarse y vueltas. | 6 Deshechas: corros. |

En el baile de López del Campo, *Carnes y pescados*, hay:

- | | |
|----------------|----------------|
| 1 Vuelta. | 5 Deshechas. |
| 2 Cara á cara. | 6 Corros. |
| 3 Cruzados. | 7 Vueltas. |
| 4 Bandas. | 8 Encontradas. |

En el de *La Costanilla y Pescadería*, del mismo, hay:

- | | |
|----------------------------------|------------------|
| 1 Por uno y B. ^o (?). | 6 Corros. |
| 2 Repetición. | 7 Bandas. |
| 3 Vuelta con la otra. | 8 Deshechas. |
| 4 Cruzados. | 9 Eses. |
| 5 Puestos y cara á cara. | 10 Corro grande. |

En el baile de los *Galeotes*, de Bernardo López del Campo, hay:

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1 Corro por de dentro y por de fuera y interpolarse. | 5 Cruzado redondo. |
| 2 Bandas. | 6 Repiten. |
| 3 Deshechas. | 7 Caramancheles partidos. |
| 4 Subir por de dentro. | 8 Caramancheles travesados. |

El baile de los *locos*, de López del Campo, tiene:

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| 1 Cruzado. | 6 Bandas y deshechas. |
| 2 Corro. | 7 Deshechas. |
| 3 Vueltas. | 8 Cara á cara. |
| 4 Cruzado y vuelta. | 9 Corro grande. |
| 5 Dos corros. | |

En el baile de la *pendencia*, de Bernardo López del Campo, hay:

- | | |
|------------------|----------------------------------|
| 1 Cara á cara. | 4 Corros deshechos. |
| 2 Caras afuera. | 5 Caras al patio y al vestuario. |
| 3 Corros hechos. | |

En el baile *Por aquí se suena*, de Bernardo López del Campo, hay:

- | | |
|-------------------|--------------------------------|
| 1 Por seis. | 6 Cuatro en medio y vueltas. |
| 2 Cara á cara. | |
| 3 Caras afuera. | 7 Esquinas en medio y vueltas. |
| 4 Cuadro. | |
| 5 Cuadro en cruz. | 8 Eses encontradas. |
| | 9 Deshechas las eses. |

Estas evoluciones vienen en los textos á veces después de una copla, diálogo ó estrofa poética; pero otros cortan ó interrumpen el diálogo, prueba de que se hacían cantando ó hablando. Esas *eses*, *cuadros*, *vueltas*, serían movimientos pausados, andando y sin saltos, pues de otro modo no podría hacerse todo á un tiempo.

En el D. Juan Vélez, la *Fulanilis*, co-

mienza desde luego á bailarse, cantando á la vez los bailarines. Señala los siguientes *lazos*:

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1 Bandas.—Repiten. | (Recuérdese que hay por patilla.) |
| 2 Corro grande. | |
| 3 Sale la graciosa. (La música anuncia su salida) ¹ . | 6 Por de dentro.—Repiten. |
| 4 Bandas deshechas. | 7 Cruzado redondo.—Repitiendo. |
| 5 <i>Tocar por cruzado</i> ² . | 8 Vueltas en cruz.—Repiten. |

Uno de los bailes que mejor detallan todos sus movimientos es el de Montese, titulado *El gusto loco* (impreso en 1668), y que fué bailado desde el principio hasta el fin. Las acotaciones, que empiezan ya en los primeros versos de la pieza y llegan á los últimos dicen, con ciertas paradas en que se canta ó habla:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1 Bandas. | 9 Dos corros. |
| 2 Bajando. | 10 Vuelta cada uno con la suya. |
| 3 Cruzados. | 11 Vueltas en sus puestos. |
| 4 Corro. | 12 Bandas. |
| 5 Cruzado. | 13 Las bandas deshechas. |
| 6 Vueltas cruzadas de cuatro personas. | 14 Dos cruzados de á cuatro personas. |
| 7 Cruzado y corro. | 15 Por de fuera y acabar. |
| 8 Arriba las cuatro mujeres. | |

En la loa de Calderón para la compañía de Escamilla en 1669, se describe un baile al principio, con la particularidad de que

siendo de *jácara* el tono, son de *gallarda* los pasos.

Hacen luego «*vueltas en las esquinas y adentro*» y canta la música:

Bien en las *mudanzas* entran; que salgan bien en el caso, que mudarse y quedar bien sólo de un vario á otro vario.

Sigue la acotación: «*Una vuelta con la de enfrente; otra con la del lado*». Y la música:

Buenos los *cruzados* son; mas, mejor que castellanos, fueran portugueses, donde son moneda los *cruzados*.

«*Cruzados, volviéndose*.» Sigue la música:

Adivinen quién son antes que descubran el retablo, pues, para darles más señas, todos lo dirán cantando.

¹ Esta debía de hacer alguna figura ó movimiento especiales, porque le dicen:

Niña, ¿cómo en tus mudanzas, tan fáciles como libres, á cualquier viento te mueves, de cualquier fuego te ries?

² También esto se advierte en la letra diciendo:

Hoy te tocan, niña, mudanzas de amor, mira cómo bailas cuando mude el son.

«*Bandas hechas y deshechas*.» Y todos y todas cantan:

Oigan, oigan, que seis damas de todo desembarazo, de todo doñaire y brío, toda gala y todo garbo, para no bailar á riesgo de las luces de sus rayos, hacer un baile disponen á la sombra de sus mantos.

«*Bailando. Corro grande*.» ¹

9.—DANZAS Y BAILES MENCIONADOS EN LOS ENTREMESES Y BAILES LITERARIOS.

Sin la pretensión de apurar el catálogo de ellos, pues sabidamente omitimos algunos ó por insignificantes ó dudosos, creemos no haber olvidado ninguno de los principales, y hemos procurado acumular las referencias, sobre todo acerca de cómo se ejecutaban, que es lo que hoy puede ofrecer interés más vivo.

Como éste es el primer catálogo razonado y exento de calificativos y ponderaciones sobre lo que apenas se conoce, bien merecen perdón las omisiones y errores que contenga. De algunos bailes, como el *Villano* y la *Chacona*, y de danzas, como la *Pavana* y la *Gallarda*, podríamos aún duplicar las citas; pero á fin de no dar excesiva extensión á sus artículos, hemos puesto sólo aquellas que, sin repetirse, dan más luz para el conocimiento de ellos.

Alemana (La) (Danza). El *Diccionario de autoridades* la define así:

«*Alemana*: Baile antiguo español que corresponde al que en la danza moderna se llama *alemanda*.» Esquiv., *Art. del danzado*, folio 17: «Es un movimiento grave (el sostenido) que se practica en *torneo*, *hacha*, *pie-de-gibado*, *ALEMANA* y otras danzas á este tono.»

Lope: *Dorotea*: «Ay de ti, *ALEMANA* y *Pie de gibao*, que tantos años estuvisteis honrando los *saraos*.» (Acto 1, escena 7.^a) En las *Fiestas bacanales*, de Solís (1656), se baila una *alemana* por seis damas.

El *Diccionario* vulgar la trae como sinónima de *Alemanda* y ésta como «Danza alegre, de compás binario, en la que intervienen varias parejas de hombre y mujer, las cuales van imitando los pasos que eje-

cuta la pareja principal. Procede de la Baja Alemana ó de Flandes.»

Esta definición es inexacta, porque la *Baja*, que es la definida, no era igual á la *Alemana*. Basta el siguiente pasaje de CALDERÓN: *Mujer, llora y vencerás* (II, 22):

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, que amor exalta,
tocad para mí la *Alta*.

ENRIQUE. Y la *Baja* para mí.

En el siglo XVIII, olvidada la antigua *Alemana*, entró en España y se bailó mucho en nuestros teatros la *Alemanda*, pero importada de Francia, y de suponer es que fuese distinta de la del siglo XVII.

Alta (La) y *Baja* (La). Covarrubias, en su *Tesoro*, las define: «*Alta* y *Baja* son dos géneros de danzas que trujeron á España extranjeros, que se danzaban en Alemania la *Alta* la una, y la otra en Alemania la *Baja*, que es Flandes.»

El *Diccionario de autoridades*: «Cierta danza ó baile que hasta poco tiempo á esta parte tuvo mucho uso en España.»

Calderón en *El Maestro de danzar*, jornada II:

«Ser solía el *Alta*; pero
no es danza que ya está en uso.»

Quevedo también la menciona, con la *Baja*, entre las que ya estaban arrinconadas.

En tiempo de Esquivel la *Alta* servía para empezar el ejercicio de repaso de toda la escuela de bailes de cada maestro.

Un manuscrito español del siglo XVI existente en la Biblioteca de la Academia de la Historia (*Miscel.*, en folio, t. 25, f.º 429 v.), que contiene el principio de un arte de danzar, describe así la *Baja* y la *Alta*. «*Baja*. La capa arrebozada y alzar en el hombro derecho la halda, como quien alza capuz, y el brazo derecho colgado como muerto, y la mano izquierda en el pomo de la espada. Reverencia, y tan despacio que vayan embebidas en ella las contencencias; salir con pie izquierdo y hacer dos sencillos, cinco dobles, dos sencillos, tres represas, contencencias, reverencia cuando hacen las represas, en haciendo la primera que ha de durar tanto como un doble. Hacen un doble delante de la dama, y al cabo de él un quebradito y luego otro doble, vuelta la cara donde salió comenzando con el pie derecho, con su quebradito.

¹ La condesa d'Aulnoy, en su *Viaje de España*, hablando de los bailes españoles que vió en 1680, dice:

«Diferenciase mucho su danza de la nuestra, porque mueven mucho los brazos y levantan con frecuencia las manos hasta el rostro y el sombrero, aunque con cierta gracia que agrada. Su habilidad en tocar las castañuelas es verdaderamente prodigiosa.»