

ISSN: 0213-1854

El papel de danzas y bailes en la comedia de corral en el siglo XVII

M.ª JOSÉ MORENO MUÑOZ

G.I. Poesía andaluza del Siglo de Oro, HUM-241

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 21 de abril de 2009

Resumen: La danza en general es un arte que ha acompañado al hombre desde el principio de su existencia, cumpliendo un papel más o menos importante según la época. A finales del siglo XVI y sobre todo durante el XVII adquiere más relevancia hasta el punto de convertirse en un elemento imprescindible tanto en la enseñanza, como en el divertimento del individuo. De esta forma la función que desempeña en las representaciones influirá decisivamente en el desarrollo de la propia danza como entidad independiente cuyo resultado será la conformación de la danza profesional española. Este artículo trata de establecer el carácter de tales funciones, concretamente, en la comedia de corral.

Palabras clave: Danza, Baile, Profesional, Función, Comedia.

Abstract: Dance, in general, is an art that has accompanied mankind since the beginning of his existence, playing a role of more or less importance depending on the period in time. At the end of the 16th Century and especially during the 17th Century its relevance increases to the point that it becomes an essential element both in education and the entertainment of individuals. Therefore, the function that dance carries out in the performances will have a decisive influence in the development of dance itself as an independent entity, resulting in the shaping of the professional Spanish dancing. This article intends to establish the character of such functions, specifically, in the comedy of *corral*.

Key words: Dance, Professional, Role, Comedy.

Introducción

El papel que juegan las danzas y los bailes en el espectáculo teatral en general, y en la comedia de corral en particular, viene determinado por la confluencia de diversas circunstancias socioculturales que siglos atrás comenzaron a darse, siendo a finales del siglo XVI y principios del XVII cuando aquellas hacen posible que el elemento coreográfico cobre verdadera importancia dentro de la representación pero también en sí mismo. Por ello, su análisis es necesario para la historia, tanto del teatro como de la danza del siglo XVII¹.

1 El estudio de la presencia de la danza a lo largo de diversas épocas, así como la función que desempeña, se encuentra desarrollado en mi tesis doctoral *Hacia la danza teatral española: danzas, bailes y teatro en el siglo XVII*, leída el 28 de enero de 2009, por lo cual remito al lector a ella si estuviera interesado en situarse históricamente para comprender la realidad de la danza en este siglo.

1. Pasado histórico y contexto sociocultural

Hasta llegar a la época que trata este trabajo, la danza² ha estado presente en la vida del hombre de una u otra forma, adquiriendo poco a poco mayor importancia. En la Edad Media se realizaban danzas religiosas (dentro y fuera de los templos), danzas cortesanas (llevadas a cabo en palacio, en casas nobles, etc., por los propios cortesanos como una forma de relación social y de una manera más o menos profesional por los juglares) y danzas populares (ejecutadas al aire libre o a cubierto, para festejar acontecimientos íntimos y familiares o más multitudinarios participando la aldea, el pueblo... al completo). Durante el siglo XV y el XVI, se mantienen estos tipos de danzas, pero se ven influidos por la situación geográfica por un lado, y los éxitos políticos y militares, por otro, a los que se suma la expansión económica que supone el descubrimiento de América, produciéndose, en consecuencia, un apogeo de la danza cortesana que se ve enriquecida gracias al trasiego cultural que se experimenta en Europa. Además, en el Renacimiento tiene lugar el tránsito de la corte, núcleo del poder político y cultural, a la ciudad como centro que enmarca las manifestaciones socio-culturales y el poder económico. Por otro lado, el aumento demográfico que sufre ésta última en detrimento del campo, da como resultado el nacimiento de una nueva clase social: la burguesía, en cuyas manos se encuentra el poder económico, y que, consecuentemente, gozará de una considerable influencia en el aspecto cultural. Este nuevo panorama económico y social tiene consecuencias inmediatas en el ocio de una sociedad, menos dedicada a las guerras, en la que aparece una clase social que goza de una situación mejor, al ser su trabajo remunerado y poder disfrutar de un tiempo dedicado a su entretenimiento. La cultura se seculariza, siendo los aristócratas los que, dejando de ser guerreros, se encargarán de coleccionar manuscritos, crear bibliotecas particulares y, además, de cultivar la literatura. De esta forma la cultura del renacimiento es una cultura de ciudad, urbana, cuyos productores, destinatarios y temas desarrollados son urbanos.

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

2 Utilizaré este término, a pesar de que hacerlo como concepto general que engloba al conjunto coreográfico de esta época es un anacronismo, ya que no existía como tal, sino que se diferenciaban las danzas de cuenta o de corte de los bailes o danzas populares.

etc., que las de filas o corros sin más, a la manera medieval. Este tipo de danza “medida” o “de cuenta” será la danza culta, que se asienta como distintivo de nobleza y se diferencia radicalmente de la danza popular³. La figura del maestro de danza se hace presente en la sociedad renacentista como elemento imprescindible⁴. Estas danzas “de cuentas”, además de verse determinadas por las relaciones políticas y culturales dominantes en la época, se convierten en manifestación de poder de los estamentos dominantes. Cualquier otro tipo de danza o baile que no sean las danzas de cuenta queda totalmente ignorado en las obras teóricas que tratan el tema, por considerarse inferior, incluso indecoroso por deshonesto.

En el siglo XVI, completada la unificación política y religiosa, la danza se manifiesta como fruto de las distintas formas de entender la expresión artística: el refinamiento y culto a los sentidos oriental, el pragmatismo judío y el control moral del cristianismo, que trata de anular inútilmente las otras dos. Hasta la fecha de la expulsión y total prohibición de lo musulmán y judío, tiene lugar un periodo de pervivencia de las formas musicales y coreográficas de vencedores y vencidos, experimentándose una mutua influencia resultando una gran riqueza que sobrevivirá y caracterizará, sobre todo, a los bailes populares en siglos posteriores.

Por otra parte, el cambio dinástico tendrá repercusiones importantes en la evolución de la danza de corte durante este siglo al imponer Carlos I su etiqueta borgoñona, con todas las consecuencias culturales y administrativas que eso conlleva dentro de la Casa Real. A esto hay que unir el auge que va cobrando la danza en todos los estamentos de la sociedad renacentista. Para la nobleza, la danza es una disciplina fundamental en la educación, siguiendo la norma *mens sana in corpore sano*, propia del *trivium* y del *quadrivium* medievales que durante este siglo se adopta en la educación cortesana, junto a otros muchos preceptos de la antigüedad clásica. De esta forma, los nobles tienen el gusto pero también los conocimientos necesarios para participar activamente en las fiestas teatrales palaciegas (en máscaras y en saraos), donde la danza tiene otra finalidad: la de posibilitar el acercamiento a la realeza para poder mejorar social y económicamente hablando⁵.

Pero será en el siglo XVII cuando la danza experimente un auge decisivo, teniendo un papel importante en los diferentes ámbitos del hombre. En esta época las fiestas se multiplican (cortesanas públicas o privadas, religiosas y populares), teniendo, la mayoría de las veces una finalidad política, por lo cual no se escatimará en los medios utilizados para conseguirla, entre ellos la coreografía. La enseñanza de la danza no se circunscribe solamente a la clase noble, a través de la figura del maestro de danzar, sino que alcanza a otras clases, que la reciben de una forma colectiva, bien en escuelas particulares abiertas al público general, bien en

³ RUIZ MAYORDOMO, M^a José “Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”. En *Historia de los espectáculos en España*, AMORÓS, A. y DIEZ BORQUE, J.M. (coords.), Madrid: Castalia, 1999, pp. 283-284; BOURCIER, Paul, *Historia de la Danza en Occidente*, Barcelona: Ed. Blume, 1981, p. 52.

⁴ RUIZ MAYORDOMO, “Espectáculos de baile...”, ed. cit. p.290.

⁵ *Idem*, p. 289.

universidades y colegios, donde constituía una disciplina obligatoria. A todo esto se une el gran apogeo que alcanzan las representaciones teatrales sobre todo a partir de contar con un lugar fijo y convertirse en un producto de mercado. Todas estas circunstancias van conformando un clima idóneo para que tenga lugar el desarrollo de un estilo de baile con entidad más o menos profesional.

2. Función de danzas y bailes en la comedia del corral

Aunque la danza juega un importante papel en las representaciones palaciegas y las realizadas en los Autos Sacramentales, será en las de corral donde experimentará una mayor evolución. Su función en las representaciones llevadas a cabo en la corte como en la calle es fundamentalmente espectacular sirviendo a la finalidad política y propagandística de ambas. Las representaciones realizadas en el corral cuentan con compañías de actores profesionales, siempre atentas a la demanda de un público que posee cada vez más poder de decisión y trata de imponer su gusto en todo momento; un público exigente que determinará la mejora en los medios utilizados y los elementos integrantes del espectáculo teatral, entre los que se encuentran las danzas y los bailes; a lo que se suma una menor preocupación por el cumplimiento de normas sociales y prejuicios morales, razón por la que, artísticamente, habrá un mayor desarrollo, luchando constantemente por burlar la censura, siempre presente.

En este trabajo me ocuparé solamente de la función de los bailes y las danzas en las comedias de corral, trasladando al interesado en la de los géneros breves y las representaciones cortesanas o las realizadas en los Autos Sacramentales a mi tesis doctoral ya mencionada anteriormente⁶.

Antes de comenzar el análisis de la danza en las obras propiamente dichas, me parece necesario detenerme en un hecho que creo esencial en el desarrollo de ésta durante el siglo XVII: la contradicción aparente que se observa en la denominación de bailes y danzas en el teatro, así como en sus características. Tal contradicción la podemos observar en las obras de autores como Cervantes, gran amante de danzas y bailes, quien incluía piezas bailadas en algunas de sus novelas ejemplares, en *El Quijote*, en comedias y en entremeses. En la novela ejemplar *La Gitanilla* (redactado después de 1610) de Cervantes, aparece desde el principio el baile, al describirse los rasgos de la personalidad de la protagonista, Preciosa, mencionándose que es una singular “bailadora”⁷. También se dice de ella que es hermosa y discreta, y, aunque criada por una gitana, revela una educación propia de una clase más elevada, diciendo además que era “en extremo cortés y bien razonada”⁸. Es decir, que el

⁶ Ver nota 1. Con anterioridad, las danzas y los bailes en el teatro han sido objeto de estudio a cuyas obras remito: BUEZO, C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*, Kassel: Reichenberger, 1993 y DI PINTO, E. *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert: Frankfurt am Main, 2005, que ofrecen datos enriquecedores e interesantes.

⁷ CERVANTES SAAVEDRA, *La gitanilla en Novelas ejemplares*, Barcelona: Ed. Alberto Blecua, Planeta, 1994, p. 23.

⁸ *Ibidem*.

origen noble tiene más fuerza que la educación recibida. Continúa contando el autor que, a pesar de ser desenvuelta, no caía en la deshonestidad, y delante de ella ninguna gitana osaba cantar cantares lascivos ni palabras no buenas. Sin embargo más adelante apunta:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire⁹.

Se observa que también cantaba muy bien. Pero además, Cervantes especifica lo que cantaba: villancicos, seguidillas y zarabandas, cantares en muchos lugares y momentos censurados, y todo a pesar de su alta alcurnia. Continúa el autor describiendo la belleza de Preciosa, la forma de bailar y cantar y la atracción que tenía sobre los demás por su manera de hacerlo, pero es interesante otro párrafo en el que dice “Tras quince días vuelve Preciosa acompañada de tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo”, pero aclara Cervantes que,

...todos honestos; que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miraron en ello, y la tuvieron en mucho¹⁰.

Esto significa que: ¿los cantares que realiza, seguidillas, zarabanda, otros nuevos, etc., no son los mismos que se prohibían en la época?, o que ¿zarabanda y honestidad son posibles juntas? La resolución de estas cuestiones es importante, pues nos pueden dar la clave de lo que en realidad se bailaba más o menos profesionalmente hablando, ya que no se puede olvidar que tanto a Preciosa como a las demás gitanas se las contrata para bailar en Palacio, llevando éstas un espectáculo de cante y baile.

En otra novela ejemplar, *La ilustre fregona* (1613), Cervantes introduce otra escena de baile, a las puertas de una posada, donde se solicita al guitarrista Lope que cante un romance, a lo cual él responde que lo hará pero del modo a como se hace en las comedias, bailándolo las mozas de esta forma, lo que significa que ya en esta época se tiene conciencia de que hay una forma de bailar en las representaciones singular y distinta de las danzas de corte y de los bailes que baila el pueblo. Continúa Cervantes narrando cómo le piden al guitarrista que las piezas sean zarabandas, chaconas y folias al uso. Así lo hace éste, y canta una chacona, con su característico estribillo: “Que el baile de la chacona/ encierra la vida bona”,

⁹ *Ídem*, p. 24.

¹⁰ *Ídem*, p. 28.

describiendo en sus versos, que cuando se baila la chacona acude el diablo¹¹, que es un baile del gusto de todos:

Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora¹².

La forma en que se mueven los pies al bailar y lo que provoca:

Vierten azogue los pies,
derrítese la persona
y con gusto de sus dueños
las mulillas (zapatos) se descorchan.

Habla Cervantes sobre la consideración de la chacona, así como de la zarabanda, el pésame y la perramora, que, a pesar de su constante prohibición, eran bailadas también en los conventos:

(...)
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas
a inquietar la honestidad
que en las santas celdas mora!¹³.

En la fecha en que publica la novela estos bailes son censurados pero a la vez gozan de un gran éxito, gustando incluso a los que la censuran:

¡Cuántas fue vituperada
de los mismos que la doran!
Porque imagina el lascivo
y al que es necio se le antoja¹⁴.

Cervantes da información sobre su origen: “Esta indiana amulatada” y quién suele bailarla:

(...)
ésta, a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,

¹¹ CERVANTES SAAVEDRA, *La ilustre fregona* en *Novelas ejemplares*, ed. cit. p. 441.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 442.

¹⁴ *Ibidem*.

Habla de la competencia con otros bailes:

(...)
dice, jura y no revienta,
que, a pesar de la persona
del soberbio zambapalo,
ella es la flor de la olla¹⁵.

Todo esto parece demostrar que esta forma de cantar y bailar la zarabanda, etc., no es la misma que la de Preciosa, la aparente gitana protagonista de la novela ejemplar *La Gitanilla*, deduciendo que ella, por pertenecer a la clase noble, realiza una versión de los bailes más acorde a su posición. Esto pone de manifiesto la existencia de versiones diferentes de un mismo baile: tanto versiones aristocratizadas de bailes en principio populares (los bailes que realiza Preciosa), como versiones teatrales (a Lope, el guitarrista, le reclaman los mismos bailes, pero le especifican, que sean a la manera como se hacen en las comedias). Además Cervantes, ubicando la acción en las puertas de una posada, pone de manifiesto que la costumbre de bailar era grande y se extendía a muchos lugares, gentes y circunstancias vitales diversas, así como el gusto de las danzas y bailes teatrales, al trasladar estos desde las representaciones a otro lugar y situación, siendo muy significativo el hecho ya que nos indica el peso específico que va adquiriendo lo que, en terminología actual podríamos llamar el estilo de danza teatral, que desembocará en un futuro no muy lejano en la danza como espectáculo independiente.

La danza aparece en muchas ocasiones con una doble función: ayudar a crear un ambiente deseado y a caracterizar a los personajes, bien sean rústicos o cortesanos. Son muchas las obras de Lope en las que el elemento coreográfico se introduce cumpliendo estas dos funciones, en concreto recrear el ambiente campesino festivo¹⁶ y caracterizar algún personaje de esta condición, siendo los bailes que aparecen populares como el villano, la chacona, etc. Por ejemplo, el villano aparece en *San Isidro Labrador* (1604-06?)¹⁷ y en *Al pasar el arroyo* (1619), donde además se menciona la chacona, baile muy utilizado en los escenarios:

¹⁵ *Idem*, p. 443.

¹⁶ Tirso de Molina en *La mejor espigadera* (1614) finaliza la obra con una escena cantada y bailada de pastores para celebrar una boda y en *Don Gil de las calzas verdes* (1635), en el Acto primero introduce la danza en medio de un cortejo amoroso para demostrar ante las damas maestría en este arte: Doña Juana disfrazada de don Gil, en *Obras dramáticas completas. Tomo I*, Madrid: Aguilar, 1969, p. 1028.

¹⁷ Tomado de DIEZ DE REVENGA, F.J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, 1983, p. 202.

¡Oh, qué bien baila Gil
con las mozas de Barajas
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril!¹⁸.

Esta última también aparecerá en otra obra de Lope, *El amante agradecido* (1618), utilizándose el famoso primer verso del estribillo que la caracteriza:

¡Vida bona, vida bona,
esta vieja es la chacona!¹⁹.

Lope no aclara nada acerca de la forma de bailar ni el villano ni la chacona pero seguramente se tratarían de las versiones teatrales de ambas, también censuradas repetidamente pero llevadas a cabo una y otra vez.

En *Con su pan se lo coma* (1613-14), a pesar de tratarse de personajes de condición humilde, pastores y vaqueros, Lope les hace danzar una gallarda, que seguramente no sería la versión aristocrática sino la teatral o la popular, si bien no se puede saber con total seguridad:

Al casamiento de Fabio,
mayoral del monte nuestro,
previenen fiestas y bailes
los pastores y vaqueros.
A danzar salen gallarda
la bella Inarda y Fineo,
y aunque fuera diferente,
fuera gallarda en vellos.
Con una y otra mudanza
dan vueltas y trocan puestos,
ya de guerra, ya de paz,
siguiendo los instrumentos²⁰.

De nuevo el baile contribuye a la creación del ambiente festivo propio de la boda que se desarrolla en ese momento de la obra.

En *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) de nuevo tiene lugar una escena rústica y se vuelve a bailar, pero en las acotaciones aparece especificado que bailan folías y que alternan con una danza que no precisa cuál será, y después otra vez folías²¹, es decir, bailan y danzan, pero seguramente esto último serían danzas folklóricas propias de los personajes que interpretan:

¹⁸ *Idem*, p. 205.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, p. 206.

²¹ LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, Madrid: Aguilar, 1987, pp. 754-755.

(Cantan los Músicos y bailan
los Labradores y Labradoras.)

Músicos: (.....)

Suban los ganados
por el monte mismo
que cubrió la nieve,
a pacer tomillos.

(Folía.)

(...)

(Vuelven a danzar)²².

En esta ocasión Lope de Vega especifica que se baila y se danza, que como se ve, diferenciaban perfectamente en esta época, pero además es significativo pues demuestra la diversidad de conocimientos que tiene y el interés por demostrarlo para satisfacer el gusto de un público amante del baile.

La coreografía aparece para crear una escena de tranquilidad y felicidad en el campo, frente la complicada vida de la corte desarrolladas ambas en *El villano en su rincón* (1617)²³, ensalzando moralmente la vida del campo a través de la felicidad que se respira en éste, en parte gracias al baile que sirve de elemento que propicia el ambiente de expansión y relajación frente a la ajetreada vida cortesana. Aunque por otro lado, cuando uno de los personajes, Lisarda, habla de sí misma, sus cualidades y conocimientos dice:

Lisarda: (...)

Yo no soy en lenguaje labradora:
que finjo cuando quiero lo que hablo,
y me declaro como veis ahora.
Sé escribir, sé danzar, sé cuantas cosas
una noble mujer en Corte aprende²⁴.

Afirma que no es en “lenguaje labradora”, ensalzando los conocimientos cortesanos, diciendo que ella los posee, estando saber danzar entre ellos.

En *Santiago el verde* (1620) Lope va más allá y aclara cómo han de colocarse los que bailan: “Salen los que pudieren bailando en rueda, con guirnaldas de flores...”²⁵, y más adelante otra acotación menciona “una mujer bailando”²⁶. En otro momento se menciona el baile llamado “El desafío” y se dice los nombres de los que bailan²⁷. En esta ocasión los bailes ayudan a crear el ambiente pero también el entorno local donde Lope pretende situar la acción de la comedia mediante las letras de las

²² *Ibidem*.

²³ LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., pp. 1186-1187.

²⁴ *Idem*, p. 1187.

²⁵ LOPE DE VEGA, *Santiago el verde* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., p. 1225.

²⁶ *Idem*, p. 1227.

²⁷ *Idem*, p. 1231.

canciones que acompañan a los bailes. Lope, frente a otros autores, introduce el nombre de los bailes, los movimientos que quiere que se realicen, lo que denota la importancia que éste da al elemento danzado en sus obras.

En una escena de *La villana de Getafe* (1620), del mismo autor, se desarrollan unos bailes en el acto primero realizados por una labradora, Inés, y Ruiz, aclarándole ella que sus bailes son “a uso de aldea”, pero además, sirve para enamorar a Don Félix. Se establece un diálogo entre una dama y la labradora sobre lo que va a bailar:

D^a Beatriz: ¿Vacas?
Inés: Aunque labradora,
 Dama, no las sé bailar.
D^a Beatriz: ¿Folías?
Inés: Comunes son.
D^a Beatriz: ¿Canario?
Inés: Soy toledana.
D^a Beatriz: ¿Villano?
Inés: No soy villana
 en ingenio y condición.
D^a Beatriz: ¿Conde Claros?
Inés: Puede dar
 gusto a quien tuviere amores
 si es verdad que con amores
 no podía reposar.
D^a Beatriz: ¿Zarabanda?
Inés: Está muy vieja.
D^a Beatriz: ¿Chacona?
Inés: Sátira es.
D^a Beatriz: ¿Rey don Alfonso?
Inés: ¿No ves
 que es juntar corona y reja?
 Aquello del ¡ay, ay, ay!,
 tiene un no sé qué, a mi modo,
 pues se queja el mundo todo
 de las cosas que en él hay;²⁸

Lo curioso en esta ocasión es que bailen una dama y una labradora, aunque Inés haya mencionado que ella bailará “a uso de aldea”, y la dama no haya dicho nada acerca de cuál será su estilo. Lope menciona entre los bailes alguna danza, lo cual podría parecer extraño, pero no en el teatro profesional, donde poco a poco se va conformando, como se ha dicho, una forma propia de bailar, tanto danzas como bailes, forma en la que, seguramente, bailan las dos con algún matiz diferenciador de la condición de cada una²⁹.

²⁸ LOPE DE VEGA, *La villana de Getafe en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., p. 1463.

²⁹ *Idem*, pp. 1463-1464.

En *Los prados de León* (1621) Lope de Vega introduce en el acto primero una escena de bailes campesinos, ya que éstos son los personajes que aparecen en un marco idealizado campestre, en el que un noble se enamora de una pastora que es en realidad una princesa sin saberlo, y tiene lugar un baile, creándose de esta forma el ambiente rústico que requiere la escena:

Silverio: Bailaré al son
de la Mudanza que ví.
Nise: (A Nuño) ¿Quieres que baile?.
Nuño: Pues ¿no?,
¿si de no querer bailar,
darías que murmurar
que te lo mandaba yo?.
Músicos: ¿Qué son habemos de hacer?
Lucindo: Uno que andemos en corro.
Músicos: Va de letra.
Bato: Ya me ahorro.
Nuño: Advertid que esto ha de ser
con la justa honestidad,
y no ha de abrazar ninguno.
Silverio: Y cuando abrazase alguno
¿no se usa en la ciudad?,
¿lleva el rey deso alcabala?
Nuño: Si alguno la diese abrazos
a bien sé yo quien, mis brazos
se la darán noramala³⁰.

En este fragmento se deja claro que se bailará de una forma honesta, haciendo referencia al estilo de bailar en la ciudad, y del poder que tienen las autoridades en este tema. Un personaje se pregunta, irónicamente, si se pagan impuestos (alcabala), por bailar, de lo cual se deduce que la consideración del baile como oficio no estaba tan clara. Por otro lado, además de servir el baile para caracterizar a los personajes y crear el ambiente, Lope utiliza la escena danzada para hacer avanzar el hilo argumental, de forma que aunque no se dice qué bailan sino sólo que lo hacen, esto sirve de excusa para que a Nise, una de las campesinas, se le caiga una liga y haya un altercado por parte de dos enamorados suyos por quedársela³¹.

La danza ameniza la celebración de una boda entre villanos en el acto tercero de *Ya anda la de Mazagatos* (1625-29) de Lope, ayudando de esta forma a crear el ambiente festivo que requiere la acción que se desarrolla:

Villanos y Villanas, cantando y bailando;
Pascual, Nuño; dichas.

³⁰ LOPE DE VEGA, *Los prados de León en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., pp. 374-375.

³¹ *Idem*, p. 375.

Músicos: De Pascual y Elvira
la unión celebramos,
él galán Adonis,
y ella hermosa Venus,
y a su boda todos
cantemos, bailemos³².

En *Lo cierto por lo dudoso* (1625) Lope sitúa la escena danzada al comienzo, sirviendo de nuevo para crear la situación que necesita, al ser el momento la noche de San Juan y el lugar Sevilla, aunque tampoco se aclara qué se baila:

(Cantan, tocan y bailan dentro)
Ramiro: ¿Cantan?
Don Enrique: Así lo parece,
y aún bailan.
Ramiro: Cuanto me alegra su canción,
su negro luto entristece.
(Cantan dentro con sonajas)
Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes!³³.

Lo mismo sucede en *Valor, fortuna y lealtad* (1635) del mismo autor, donde al principio de la obra y en el acto segundo se recrea una escena campesina, aunque en esta ocasión la danza tan sólo favorece la caracterización del ambiente rústico y campesino: “Villanos. Música. Tocan, cantan y bailan”³⁴, sin aclarar qué se baila.

El canario es mencionado en varias obras de Lope. En una acotación de *Los guanches de Tenerife* (1618) se dice: (“Músicos bailen canario”)³⁵, ayudando a crear la ambientación local que requiere la obra. En *San Diego de Alcalá* (1613) son las mujeres y los bárbaros los que deberán bailar³⁶. En ninguna de las dos obras se dice nada de cómo se realizaría este baile, dejando al encargado de la representación el desarrollo concreto de éste.

En otras obras, en lugar del ambiente campesino es el cortesano el que Lope trata de recrear, desarrollando una escena noble, para lo cual introduce la figura del maestro de danzar, tan habitual entre las clases altas. Así ocurre en *La dama boba* (1617), en la que un maestro de danzar enseña a una dama, Finea:

Un maestro de danzas. Finea.

³² LOPE DE VEGA, *Ya anda la de Mazagatos* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., p. 1523.

³³ LOPE DE VEGA, *Lo cierto por lo dudoso* en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., pp. 572-573.

³⁴ LOPE DE VEGA, *Valor, fortuna y lealtad*, en *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., pp. 441 y 456.

³⁵ DIEZ DE REVINGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, ed. cit. p. 213.

³⁶ *Ibidem*.

Maestro: ¿Tan presto se cansa?
Finea: Sí.
Y no quiero danzar más.
Maestro: Como no danza a compás,
hase enfadado de sí.
Finea: ¡Por poco diera de hocicos,
saltando! Enfadada vengo.
¿Soy yo urraca, que andar tengo
por casa dando salticos?
Un paso, otro contrapaso,
floreτας, otra floreta...
¡Qué locura!
Maestro: (Aparte) Imperfecta
cosa, en un hermoso vaso
poner la naturaleza
licor de un alma tan ruda:
con que yo salgo de duda
que no es alma la belleza.
Finea: Maestro...
Maestro: ¿Señora mía?...
Finea: ¿Trae mañana un tamboril?
Maestro: Ese es instrumento vil,
aunque de mucha alegría.
Finea: Que soy más aficionada
al cascabel os confieso.
Maestro: Es muy de caballos eso.
Finea: Haced vos lo que me agrada;
que no es mucha rustiqueza
el traellos en los pies:
harto peor pienso que es
traellos en la cabeza³⁷.

A Finea, a pesar de su condición de dama, le gusta bailar con estilo más popular, por lo que se deduce de su pregunta al maestro de danzar sobre el tamboril y su gusto por el uso de cascabeles, ante lo cual éste responde con ironía a la dama, por lo fuera de tono que están estas preferencias. En el acto tercero se vuelve a mencionar al maestro de danzar porque debe dar clases de nuevo, pero esta vez a Finea y a Nise para que demuestren lo que han aprendido³⁸.

De igual manera sucede en *El maestro de danzar* (1594)³⁹ de Lope de Vega, y años más tarde en el de Calderón de la Barca, en donde cobra protagonismo la danza en el título mismo, hecho que es muy significativo en lo que se refiere a la situación

³⁷ LOPE DE VEGA, *La dama boba en Obras escogidas. Tomo I. Teatro*, ed. cit., 1987, p. 1115.

³⁸ *Idem*, p. 1125.

³⁹ LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, en *Comedias I*, Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 547-645.

de la danza entre las clases altas. El hecho de utilizar a este personaje para introducirse en una casa noble y seducir a una dama pone de manifiesto que el maestro de danzar era un miembro habitual entre las familias acomodadas, de ahí lo natural de su aparición en el domicilio. Además, aprovecha Lope para exponer su opinión sobre la consideración de la danza en la época: si arte u oficio,

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

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

Ricaredo: Que es oficio es caso llano.

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

Ricaredo: No lo sabe.

Aldemaro: Pues advierte
que todos saben danzar;
luego no se ha de llamar
quien lo enseña de suerte
lo que han de saber por fuerza
cuantos nacen, no es oficio,
ni mecánico ejercicio⁴⁰.

Ricaredo, el criado, opina que la danza es un oficio, impropio de la nobleza, mientras que Aldemaro, el señor, utiliza argumentos sociales a favor de ésta, al recordarle que es un arte ejercitado por la realeza y las clases elevadas.⁴¹ También se enumeran danzas como alta, baja, nicarda, gallarda, pavana, furioso, alemana, pie de gibao y torneo, que solamente sirven como pretexto para ir halagando a la enamorada y poner de manifiesto los extensos conocimientos del maestro, cuyo oficio aprendió en Italia abarcando danzas distanciadas geográficamente hablando (Francia, Italia, España), aunque presentes todas en las diferentes cortes europeas, ensalzando de esta forma sus propias virtudes. En este caso la danza se inserta en la acción al propiciar el desarrollo de ésta, teniendo un evidente protagonismo desde el propio título de la misma.

⁴⁰ *Idem*, pp. 557-558.

⁴¹ Para profundizar en este tema remito al apartado “Consideración de la danza: arte u oficio” de mi tesis doctoral ya mencionada.

La obra de Calderón, setenta años más tarde, utiliza de nuevo el fingimiento de ser maestro de danzar para introducirse en un domicilio y enamorar a una dama, lo que demuestra una vez más la actualidad del tema de la danza al ser utilizado como pretexto para el desarrollo de un enredo amoroso. De nuevo se inserta en la acción, tanto que incluso el autor demuestra los conocimientos sobre el tema que tiene el personaje y los suyos propios al mencionar, no sólo, diversas danzas cortesanas, sino el orden de su aprendizaje, algunos pasos característicos, etc.:

Diego: ¿Y qué es la primera lección?

Enrique: Ser solía “el alta”; pero
no es danza que ya está en uso.

Leonor: Ni “la baja”, a lo que entiendo.

Enrique: Y así son los cinco pasos
los que doy y los que pierdo,
por “la gallarda” empezando.

Inés: [Aparte a Chacón]
Cuando se hablan son floreos.

Chacón: Yo pensé que eran pavanas.

Diego: Yo no estorbo; vaya, maestro.
[Pónense en sus puestos, y hacen
lo que dicen los versos].

Enrique: La reverencia ha de ser,
grave el rostro, airoso el cuerpo,
sin que desde el medio arriba
reconozca el movimiento
de la rodilla; los brazos
descuidados, como ellos
naturalmente cayeren;
y siempre oído atento
al compás, señalar todas
las cadencias sin afecto.
¡Bien! En habiendo acabado
la reverencia, el izquierdo
pie delante, pasear
la sala, midiendo el cerco
en su proporción, de cinco
en cinco los pasos. ¡Bueno!⁴².

Se dan datos acerca de la actualidad o no de algunas danzas: por ejemplo, la alta y la baja están pasadas de moda, no se danzan, comenzándose la lección por la gallarda, cuyo inicio son cinco pasos. También se dice el estilo que se ha de tener: “grave el rostro”, “airoso el cuerpo”, desde la cintura hacia arriba no debe notarse el

⁴². CALDERÓN DE LA BARCA, P. *El maestro de danzar*, en *Obras completas. Comedias*, Madrid: Ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, 1973, pp. 1539-1573, pp. 1561-1562

movimiento de las piernas, los brazos totalmente caídos a los lados del tronco, etc., características de las danzas de corte.

El ambiente cortesano aparece de nuevo recreado en *La casa del tahúr* (1616) de Mira de Amescua. En el acto primero, con motivo de la celebración de una boda salen músicos, se danza y se conversa sobre este arte, poniendo de manifiesto lo habitual de este tipo de conversaciones en los ambientes cortesanos:

Roque: ¿No veis los que representan?
¡Qué bailecitos inventan
de visajes y meneos!
En ellos, si consideras,
dos diferencias se ofrecen;
que allá borrachos parecen,
y aquí lo estamos de veras.
Allá se dejan caer,
tuercen el cuerpo al desgair,
dan traspíes, burlan del aire
que el danzar debe tener.
¿Qué oficios hay inventados
que no se imiten allí?
Parecen, bailando ansí,
o locos o endemoniados.
No hay cosa en la vida humana
que no baile a su despecho.
La matemática han hecho
bailarina escarramana.
Una araña, roja y fiera,
en Italia he visto yo,
y cualquiera que picó
baila de aquesta manera.
Y pienso que no se engaña
un señor muy avisado
que dice que se han pasado
las tarántulas a España.

Alejandro: Y aun hacen esos errores,
que en España renovemos
bailes que culpados vemos
en los antiguos autores⁴³.

La danza sirve para lograr un ambiente propio de la corte, pero, además, es tema protagonista en un momento de la acción, al referirse el personaje que habla a la forma de bailar de los representantes, poniéndolos incluso como ejemplo, enumerando características de éstos: inventan bailes con “visajes y meneos”,

⁴³ MIRA DE AMESCUA, A. *La casa del tahúr*, Valencia: Castalia, 1973, pp. 36-37.

parecen borrachos cuando bailan, tuercen el cuerpo, “dan traspiés”, burlan al aire, bailan representando personajes diferentes (“oficios”), parecen locos o endemoniados, en resumidas cuentas, son capaces de hacer baile cualquier acontecimiento de la vida: como ejemplo, “la matemática han hecho/bailarina escarramana”, y también menciona que hasta de la picadura de un insecto ha surgido un baile originario de Italia y llegado hasta España (llamado tarantela). A lo que otro personaje apostilla que a pesar de saber que esos bailes son un error de los autores antiguos, en España se renuevan y son llevados a cabo una vez más. Esta conversación es muy significativa, pues revela la opinión del autor acerca de los bailes teatrales y su constante presencia a pesar del rechazo general de éstos. A continuación se dice en una acotación que baila el primer personaje que ha hablado, Roque, aunque no se dice qué, ni cómo.

Cervantes, muy amante de danzas y bailes, los intercala en *La entretenida* (1613-1614?), haciendo conversar a los personajes en la jornada tercera sobre este tema, ya que están preparando lo que se ha de bailar en una fiesta que se va a celebrar:

Marcela: Mira, Cristina, que sea
el baile y el entremés
discreto, alegre y cortés,
sin que haya en él cosa fea.

Cristina: ...El baile te sé decir
que llegara a lo posible
en ser dulce y apacible,
pues tiene que ver y oír:
que ha de ser baile cantado
al modo y uso moderno;
tiene de lo grave y tierno,
de lo meliflúo y flautado.
Es lacayuno y pajil
el entremés, y me admira
de verle me tiramira
que tiene de fregonil⁴⁴.

Seguramente se trata de un espectáculo teatral, ya que se habla de preparar baile cantado y entremés, y además se hace hincapié en que sean discretos, alegres y corteses. Más adelante, en una acotación se dice que entran músicos y el barbero danzando al son de un romance en el que se habla sobre la forma de bailar este último:

⁴⁴ CERVANTES, *La entretenida* en *Teatro completo*, Barcelona: Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, 1987, p. 602; fecha de posible redacción en Introducción p. XVI.

Entren los Músicos y el Barbero, danzando al son deste romance:

[*Músicos*]: De los danzantes la prima
es este barbero nuestro,
en el compás acertado,
y en las mudanzas ligero.
Puede danzar ante el rey,
y aqueso será lo menos,
pues alas lleva los pies
y azogue dentro del cuerpo.

Otro personaje, Ocaña, le dice después que no comparte su forma de danzar:

Ocaña: Oíganme, pido atención;
no gusto destes paseos,
deste dar coces al aire
y puntapiés a los vientos,

Parece que a Ocaña no le gusta los movimientos que realiza: paseos, propios de las danzas de cuenta, y saltos o elevaciones de piernas, empleados también en estas últimas. A continuación lo reta a bailar, según parece por la pieza que pide tocar a los músicos:

Toquen una seguidillas,
y entendámonos; y advierto
que se juegue limpiamente,
y sepan que no me duermo⁴⁵.

Continúan con la discusión sobre la forma de bailar, mencionando un personaje dos movimientos conocidos en esta época:

Torrente: Tampoco a mí me contentan
estas vueltas ni floreos:
que se requiebran bailando,
pues son requiebros los quiebros⁴⁶.

Las vueltas y los floreos serán mencionados años más tarde en la obra de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*(1642), que trata principalmente sobre la danza cortesana y aspectos relacionados con su enseñanza⁴⁷, lo que resulta extraño al ponerlos en relación con el baile, del cual sí son propios los quiebros, repetidamente censurados por las autoridades.

⁴⁵ *Idem*, p. 609.

⁴⁶ *Idem*, p. 610.

⁴⁷ ESQUIVEL, NAVARRO, Juan de, *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642, (ed. facsímil, Librerías "París-Valencia", Valencia, 1992), p. 10.

A partir de aquí el elemento coreográfico propicia el desenlace violento entre dos personajes por bailar con la misma dama, es decir, Cervantes no sólo habla del baile, de cómo se ha de realizar, sino que la danza se convierte en un elemento argumental que contribuye al desarrollo de la acción dramática al propiciar el cortejo, los celos, la pelea posterior, etc⁴⁸.

En *Pedro de Urdemalas* (redactada entre 1606-1610) Cervantes utiliza la danza para caracterizar a un personaje que, aunque al principio aparece como gitana, en realidad es noble. Como gitana se dedica a bailar, pero ella dice que sólo lo hará delante del rey⁴⁹. Continúa la trama hasta que baila en palacio, y es donde se resuelve el enredo y se descubre el verdadero origen de la gitana, sobrina de la reina. Es curioso un personaje que aparece como el “Alguacil, comisario de las danzas”, encargado de poner orden en las danzas que se llevan a cabo en las representaciones teatrales de los corrales y también en esta ocasión en palacio⁵⁰.

En *La gran sultana* (redactada entre 1606-1610) del mismo autor, vuelve a aparecer la danza para caracterizar a un personaje, Catalina de Oviedo, cautiva del Sultán desde muy pequeña en Constantinopla, la cual ha de bailar ante él en una fiesta que se va a celebrar. Aunque ella duda que sea capaz de hacerlo, otro personaje español acuerda con los músicos, también españoles, realizar el baile:

Mil zarabandas,
mil zambalalos lindos, mil chaconas,
y mil pésame dello, y mil folías⁵¹,

y no dudan de que ella sea capaz, porque, según dicen, no hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora⁵². No se aclara nada más de qué y cómo se bailará. Sirve la danza en esta ocasión, además de para caracterizar al personaje, para reforzar su origen español, dotándolo de unas cualidades y donaires ante el sultán, y, por otro lado, ayuda a crear el momento de celebración y entretenimiento que requiere el autor para esta escena.

En *La noche de San Juan* (estrenada en 1631) de Lope de Vega, aparece el tema de la danza y los bailes en una conversación que mantienen dos caballeros:

Don Toribio: De los bailes, don Félix, vengo muerto.
Don Alonso: Tristes danzas de España, ya murieron.
Don Félix: Dios las perdone, gente honrada fueron.
Don Toribio: ¿Qué se hicieron gallardas y pavañas,

⁴⁸ CERVANTES, *La entretenida en Teatro completo*, ed. cit., pp. 611-630.

⁴⁹ CERVANTES, *Pedro de Urdemalas en Teatro completo*, ed. cit. p. 664; fecha de posible redacción en p. XVI.

⁵⁰ *Idem*, p. 680.

⁵¹ CERVANTES, *La gran sultana en Teatro completo*, ed. cit. p. 432; fecha de posible redacción en Introducción en p. XVI.

⁵² *Idem*, p. 433.

- pomposas como el nombre, y cortesanas?
Don Alonso: Ya se metieron monjas.
Don Félix: Cosa extraña
que ya todas las danzas en España
se han reducido a zápiro y a zépiro
a zípiro y ñápiro.
Don Alonso: Por Dios, que es gran donaire,
no tenéis que decir.
Don Félix: Sí; pero el aire,
la gala y bizarría
con que el mayor señor danzar podía,
y los pies de gibao,
y alemanas y brandos en saraos,
¿por qué se han dejar de todo punto?
Don Alonso: Hermano, porque todo el mundo junto
se vuelve ya, como el vestido viejo,
lo de atrás adelante.
Don Félix: Mal consejo.
Don Alonso: La novedad, don Félix, siempre agrada,
sea en razón o en sinrazón fundada⁵³.

Comentan apenados cómo han pasado de moda las danzas cortesanas a causa del gusto por la novedad que impera en ese momento, reflejando la situación que se daba fuera de la comedia y que éste era un tema de actualidad, que preocupaba a parte de la sociedad.

En general, se observa una escasez de apreciaciones sobre lo que se ha de danzar, aunque alguna vez se incluya un prólogo con explicaciones del autor sobre la representación, como sucede en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, incluida en la miscelánea *Los cigarrales de Toledo* (1621), donde, por el propio carácter de la obra donde va inmersa, Tirso aclara:

No pongo aquí, ni lo haré en las demás, las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieren en ir leyendo sucesivamente sus comedias⁵⁴.

Sin embargo, sí hace mención a los autores de la música: Juan Blas, Álvaro, Pedro González; al autor de los entremeses: Hurtado de Mendoza; y al de los bailes: Quiñones de Benavente. En referencia a los bailes-coreografías tan solo comenta al final de la loa: "... siguiéndose tras él un baile artificioso y apacible..."⁵⁵. Ésta es en parte, a mi entender, una de las razones por las que tanto Tirso como gran parte de

⁵³ LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan en Obras escogidas*, ed. cit. p. 1563, (pp. 1535-1568).

⁵⁴ TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, Madrid: Espasa- Calpe, 1970, p. 2.

⁵⁵ TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. cit. p. 7.

los autores no recogen en sus obras un mayor número de acotaciones: no aburrir al receptor de los textos, al “lector”, el cual no puede disfrutar de la parte visual y auditiva de la representación, frente al espectador de la época, que la presenciaba y gozaba completamente a través de todos los sentidos.

Por otro lado, si se observa el gran número de fragmentos líricos que aparecen en las comedias, se puede deducir que los momentos bailados serían muchos más de los que se especifican claramente, ya que muchas canciones existían tan solo acompañando a un baile; otras, con el tiempo, se adornaban con baile, etc., formando parte, en todos los casos, del acervo cultural que se transmitía principal y masivamente de una manera oral y a través de la literatura de cordel muy extendida en la época.

Conclusiones

La utilización de la danza, aunque es una práctica generalizada en todos los autores de la época, no lo es de forma tan abundante en unos como en otros. Cervantes incluye un número considerable de danzas y bailes en sus obras, pero es, quizás, Lope de Vega el autor más prolijo en la utilización del baile en la comedia. La aparición de danzas y bailes en esta última no se hace de una manera banal. En las obras de Lope de Vega, a veces es el nombre lo que se menciona solamente: el villano, el canario, la zarabanda, la chacona, etc...; y otras se incluye la letra y la música de tales danzas y bailes, convirtiéndose éstas, en el caso de Lope, en verdadera poesía, que, más que acoplarse a un ritmo, a una melodía, en realidad son el resultado de una emoción musical⁵⁶. En las canciones que acompañan a los bailes Lope entremezcla tradición e innovación, sin poder el lector desentrañar hasta dónde llegan una y otra. En los movimientos que se utilizan en sus obras, si bien no han llegado hasta nosotros testimonios suficientes como para afirmarlo, lo cierto es que cabe suponer que sucede algo parecido, ya que, partiendo de ellos, se reelaboran bailes y danzas conocidos hasta lograr piezas que, manteniendo su esencia original, se ven transformados en sus mudanzas y estilo, resultando diferentes en su totalidad o en parte. En ocasiones cambia la letra solamente, o el nombre, o la música, adaptándose al nuevo compás sin ningún problema. Estos cambios que tienen lugar en los bailes de las representaciones teatrales se llevarán a cabo en los corrales, fundamentalmente, por lo cual serán objeto de constantes prohibiciones y ataques, aunque los argumentos que se utilicen sean de tipo moral⁵⁷.

Las funciones de bailes y danzas en la comedia son fundamentalmente dramáticas, pudiendo variar su finalidad: caracterizar a los personajes (según su condición social, su lugar de nacimiento, etc.), ayudar a crear el ambiente (festivo: cualquier tipo de evento a celebrar), situar la acción geográficamente, etc. Pero a veces, la función repercute directamente en el inicio o el desenlace argumental, con

⁵⁶ DIEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, ed. cit. p. 202.

⁵⁷ Remito al apartado de mi tesis doctoral: “Los debates sobre la licitud del teatro y la danza”, al interesado en profundizar en esta cuestión.

lo cual cobra protagonismo al dejar de ser algo accesorio y convertirse en un elemento imprescindible para que se desarrolle parte del argumento de la comedia. En algunas obras el elemento coreográfico cumple varias funciones, como hemos ido viendo en el análisis individualizado de ellas.

Paralelamente a sus funciones dramáticas, el baile cumple en la comedia, en cierta medida, una función espectacular: enriquecer la obra a través de la diversidad de medios utilizados (música, bailes, escenografía y tramoya incipiente, etc.), pero a mi parecer, de menor importancia que la función dramática. No hay que olvidar que el creciente auge del teatro profesional provocará una considerable demanda de obras y, en consecuencia, un aumento en la producción de los autores, que además se verán influenciados por el gusto y la exigencia del público, por lo cual no escatimarán en utilizar elementos que garanticen el éxito de la obra, como son los bailes y las danzas.

Con referencia a lo que se baila, en general en los distintos géneros y ámbitos de representación, se hace a ritmo de chacona, villano, zarabanda, folia o cualquier otra pieza, siendo variable la letra, incluso en el estribillo que caracteriza la pieza, así como la coreografía, de forma que ambos repertorios se podrían hacer interminables, si bien habría una serie de movimientos, figuras y pasos, y un estilo, propios de cada baile, que serían los que más a menudo se realizarían y lo caracterizarían. En otras ocasiones lo que variaba era el nombre de la pieza, manteniendo la estructura musical y coreográfica y cambiando levemente la letra de manera que la censura pudiera ser burlada, lo que demuestra una vez más la gran popularidad que tenía el elemento bailado entre el público de las representaciones.

Para tener una idea lo más completa posible del lugar que ocupa el elemento coreográfico en las representaciones teatrales en el corral, ante la escasez de acotaciones, precisiones, etc, que se dan en los textos objetos del investigador de hoy día, es preciso tener en cuenta que éstos constituían una de las partes de la dualidad que se daba en el teatro del XVII: la realidad literaria, siendo la otra, la realidad espectacular, no corriendo siempre al unísono, sino más bien al contrario. La representación teatral, sobre todo en el barroco, se compone de una serie de elementos además del texto representado, con los cuales adquiere su carácter espectacular, que es el que da sentido completo a la escritura dramática. Pero es este carácter el que hace de la representación un hecho efímero e irreplicable, cuyo sentido de inmediatez le impide perdurar en el tiempo como tal. Generalmente, la realidad literaria, que es lo que pervive, no tiene, en principio, este fin. El autor-escritor escribía una obra para venderla y sin ánimo, en principio, de imprimirla, no conservando, a veces, copia alguna. Esta copia manuscrita era principalmente un instrumento de trabajo del “autor de comedia”, el cual podía añadir o quitar a su antojo las indicaciones coreográficas que considerara oportunas, pudiendo verse ilustrada por diferentes manos si era revendida con posterioridad. También es posible que el impresor de la obra no recogiera las anotaciones por no considerarlas importantes para el lector. Al margen de todo esto, el autor-escritor mostraba unas

veces una clara intención de que se hiciera la parte coreográfica de una determinada manera; otras, quería que se llevara a cabo tal o cual baile sin especificar las mudanzas y los pasos concretos, dando libertad para la elección de estos; y otras no indica nada, y son los que utilizan el manuscrito para ponerlo en escena los que añaden las precisiones que creen necesarias. Todo esto es posible porque tanto el “autor de comedias” como los actores poseen los conocimientos necesarios en el terreno musical y dancístico para llevar a cabo la labor de montar una determinada coreografía y ejecutarla con relativa facilidad (con independencia de la inclusión o no de nombres concretos de bailes y danzas o de indicaciones coreográficas para el desarrollo de la pieza).

Por otro lado, hay que tener en cuenta también que muchas danzas y bailes tienen una estrecha relación con la lírica tradicional, surgiendo a partir de canciones o, al contrario, creándose las canciones para poner letra a las músicas de las danzas, sin poderse descubrir en la mayoría de los casos qué fue primero, si la danza o la canción, y siendo en ocasiones canciones y danzas que todo el mundo conocía, tarareaba y bailaba de una forma concreta en algunos momentos de su vida. Este fenómeno podría corresponderse con lo que en la actualidad llamamos “la canción o el baile de moda”; de hecho, se dan testimonios del desuso de algunos bailes y danzas a lo largo del siglo XVII, siendo sustituidas por otros.

Otra de las razones de tal ausencia, en referencia al elemento bailado, sería la consideración de que gozaban las representaciones teatrales en el siglo XVII, suscitando un encendido debate sobre su licitud o no. Una de las razones es la aparición en ellas de danzas y, sobre todo, bailes considerados deshonestos y lascivos, arguyendo en principio razones morales, que, en un análisis más profundo, se convierten en estéticas, ya que se rompe con los cánones establecidos y aceptados. Por otro lado, la censura responde también a motivos sociales y económicos: sociales, al quebrarse de alguna manera el estatus de clases existente entre las danzas cortesanas y los bailes populares, a causa de realizarse indistintamente ambos en los corrales, perdiendo la clase noble la exclusividad sobre las danzas de corte; económicas, al convertirse las representaciones, así como sus danzas y bailes, gracias en parte al éxito de estos últimos, en un producto mercantil.

Tras todas estas consideraciones, podemos llegar a la conclusión de que la danza en ésta época se encuentra en un momento clave en lo que se refiere a su evolución hasta convertirse en una entidad independiente. Como elemento integrante del espectáculo teatral va adquiriendo un auge cada vez mayor a lo largo del siglo XVII, experimentado consecuentemente un desarrollo coreográfico constante, gracias al cual se sentarán las bases de la futura danza profesional española, cuya consolidación tendrá lugar en siglos posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUEZO, C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro I. Estudio*. Kassel: Reichenberger, 1993.
- BOURCIER, P., *Historia de la Danza en Occidente*. Barcelona: Ed. Blume, 1981.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas. Comedias*. Madrid: ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, 1973.
- CERVANTES SAAVEDRA, M., *Novelas ejemplares*. Barcelona: ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, 1994.
- _____, *Teatro completo*. Barcelona: ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, 1987.
- DI PINTO, E., *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, 1983.
- ESQUIVEL NAVARRO, J. de, *Discursos sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: 1642, (ed. facsímil, Librerías “París-Valencia”, Valencia, 1992).
- LOPE DE VEGA, *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*. Madrid: Aguilar, 1987.
- _____, *Comedias I*. Madrid: Biblioteca Castro, 1993.
- MIRA DE AMESCUA, A., *La casa del tahúr.*, Valencia: Castalia, 1973.
- RUIZ MAYORDOMO, M.^a J., “Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”. En *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, coord. A. AMORÓS Y J. M. DÍEZ BORQUE, 1999.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- _____, *Obras dramáticas completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar, 1969