

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras



Tesis Doctoral

**ENTRE EL ARTE Y LA DIVERSIÓN: LOS BAILES
POPULARES Y LAS DANZAS CORTESANAS EN
LA EDAD MODERNA.**

Dirigida por:

Dra. D^a. Marion Reder Gadow

Tutor:

Dr.D. J.Jesús Bravo Caro

Departamento de Historia Moderna y Contemporánea

Programa de Doctorado

“Relaciones de Género, Sociedad y Cultura en el Ámbito Mediterráneo”


Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez

Málaga, 2015



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez

 <http://orcid.org/0000-0001-5523-4806>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Dpto. de Historia Moderna y
Contemporánea

Marion Reder Gadow, Catedrática de Historia Moderna
del Departamento de Historia Moderna y
Contemporánea de la Universidad de Málaga.

CERTIFICA

Que la presente Tesis Doctoral, titulada

**ENTRE EL ARTE Y LA DIVERSIÓN: LOS BAILES
POPULARES Y LAS DANZAS CORTESANAS EN LA
EDAD MODERNA.**

Ha sido realizada bajo mi dirección por la Licenciada
Doña Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez, y reúne el
contenido científico suficiente y las condiciones
necesarias para ser presentada y defendida ante el
Tribunal correspondiente para optar al Grado de Doctor.

Málaga, 16 de noviembre de 2015



Marion Reder Gadow





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Dpto. de Historia Moderna y
Contemporánea

Juan Jesús Bravo Caro, Profesor Titular de Historia Moderna y Director del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga.

CERTIFICA

Que la presente Tesis Doctoral, titulada

ENTRE EL ARTE Y LA DIVERSIÓN: LOS BAILES POPULARES Y LAS DANZAS CORTESANAS EN LA EDAD MODERNA.

Ha sido realizada bajo mi tutoría por la Licenciada Doña Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez, y reúne el contenido científico suficiente y las condiciones necesarias para ser presentada y defendida ante el Tribunal correspondiente para optar al Grado de Doctor.

Málaga, 14 de noviembre de 2015



Juan Jesús Bravo Caro



*Dedicado a mi madre,
cuyo ejemplo de sacrificio, disciplina y
superación constante me inspira cada día.
Una mujer que sin estar en los libros hace historia.*

*“Tengo un libro de fortuna
que me lo dio un marinero
y leyendo con la luna
dice en el renglón primero:
como mi mare, ninguna”.*

(Copla de Verdiales)

Quisiera comenzar expresando unas palabras de agradecimiento para todos los que me han ayudado hacer realidad este proyecto.

En primer lugar, quiero transmitir mi profunda gratitud a la directora de este trabajo, la Catedrática Dña. Marion Reder Gadow, por su magistral dirección y apoyo constante en todo momento, sobre todo en los de debilidad. Sin su ayuda a lo largo de este recorrido no hubiera sido posible la realización de esta Tesis Doctoral. Son diversos los momentos vividos, desde que tuve la oportunidad de conocerla y que formase parte de mi gran aventura, siempre me alentó a hacerla realidad. Es un ejemplo de generosidad y vocación, con el amor incondicional que muestra hacia su trabajo y a la investigación. Gracias por compartirlo conmigo.

No menos importante, me resulta la figura del Doctor Don Pedro Pérez Frías, metódico y disciplinado, como buen militar, pero con un gran saber y respeto hacia la investigación. Ha sido un hombro en el que apoyarme durante este recorrido tan importante.

Quiero agradecer a todos mis colegas de profesión la ayuda prestada en las diversas parcelas tecnológicas, en especial a la profesora Doña Nieves Carratalá, por la ilusión mostrada en todo momento al pedirle ayuda con la reconstrucción de documentos y el diseño de las portadas de los diferentes capítulos; esa frescura y creatividad han sido dosis de motivación para seguir adelante. A la profesora Doña Carmen Espinosa, por su colaboración desinteresada y a Don Francisco Ledesma, por abrirme las puertas del Archivo de Osuna y facilitarme tanto la labor de investigación.

A Javier Labella por acompañarme a lo largo del camino, has sido un impulso durante toda mi carrera, y también en la culminación de este proyecto. Gracias por ser fuente de calma.

No quiero finalizar sin hacer mención a mis padres por su colaboración y ayuda personal en esta investigación y comprender la importancia que tiene para mí esta tesis. A mi hermana, bailarina sublime, mi musa, por su apoyo incondicional desde la distancia.

ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

SIGLAS

A.H. N.	Archivo Histórico Nacional.
A.G.P.	Archivo General de Palacio.
B.N.E.	Biblioteca Nacional.
A.G.S	Archivo General de Simancas.
A.M.O	Archivo Municipal de Osuna.
A.M.M.	Archivo Municipal de Marchena.
A.H.J.	Archivo Histórico de Jaén.
A. C. M.	Archivo Catedral de Málaga.
A. D. E.	Archivo Díaz de Escobar.
A. H. P. M.	Archivo Histórico Provincial.
A. M. M.	Archivo Municipal de Málaga.

ABREVIATURAS

art. cit.	artículo citado
cap.	capítulo
cfr.	consúltese
cit.	cita
coord.	coordinador
dir.	director
ed.	editor/edición
fol./fols.	folio/s

imp.	imprensa
leg.	legajo
lib.	libro
nº.	número
op. cit.	obra citada
pág.	página
pp.	páginas
r.	recto
s/f	sin foliar
t.	tomo
v.	vuelto
vol.	volumen
vid.	véase



ÍNDICE

1	CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN. METODOLOGÍA Y FUENTES	1
1.1	OBJETIVOS.....	2
1.2	JUSTIFICACIÓN	4
1.3	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
1.4	METODOLOGÍA	10
1.5	FUENTES.....	12
2	CAPÍTULO II. LAS PRIMERAS CODIFICACIONES SOBRE DANZA	17
2.1	TRATADOS O REGLAS DE DANZAR	17
2.2	MAGISTER DE DANZA.....	54
2.2.1	Maestros con escuela.....	56
2.2.2	Maestros y “Autores de Danzas” para el Corpus	57
2.2.3	Maestros de danza en la corte española.....	63
2.2.4	Maestros de baile para nobles	67
3	CAPÍTULO III. TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: LOS BAILES RELIGIOSOS	75
3.1	NOMENCLATURAS: BAILE, DANZA O SARAO	75
3.2	PRELUDIOS DE DANZA ENVUELTOS DE RELIGIOSIDAD	84
3.2.1	La Danza de la Muerte.....	88
3.3	EL BAILE COMO ELEMENTO DE LAS FIESTAS PÚBLICAS RELIGIOSAS	93
3.3.1	Fiestas de carácter periódico: Corpus Christi	94
3.3.2	Danzas y bailes representativos en las fiestas del Corpus	99
3.3.3	Fiestas patronales estables y variables o episódicas.....	146

4	CAPÍTULO IV. TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: DANZA Y BAILES PROFANOS	165
4.1	LA DANZA SEÑORIAL O CORTESANA	167
4.1.1	Danzas cortesanas	167
4.1.2	Danzas a la francesa	173
4.1.3	Bailarinas francesas	178
4.1.4	Al compás de la Corte	186
4.1.5	Tipos de danzas cortesanas	197
4.1.6	Danza versus educación: Real Seminario de Nobles de Madrid	221
4.2	BAILES POPULARES.....	232
4.2.1	Evoluciones.....	234
4.2.2	Tipos de bailes populares	237
4.2.3	Bailes de cascabel.....	241
4.2.4	Bailes de escena	249
4.2.5	Sensaciones de saraos desde el prisma extranjero.....	266
5	CAPÍTULO V. TEATRO Y BAILE.....	275
5.1	CLIMAX DANCÍSTICO EN EL TEATRO	279
5.1.1	El papel de la danza en el auto sacramental	280
5.1.2	Bailes en los corrales de comedias.....	283
5.1.3	La danza en los géneros breves.....	290
5.1.4	Enfoque social de los artistas	306
5.1.5	Postureo y diversión en los bailes públicos.....	309
6	CAPÍTULO VI. EL ESTEREOTIPO FEMENINO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LA DANZA.	321
6.1	EL ESTEREOTIPO FEMENINO COMO ANÁLISIS EN EL BAILE	321
6.2	MUJERES EN EL ARTE DE LA DANZA.....	330
7	CAPITULO VII. CONCLUSIONES	359
8	CAPITULO VIII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	367

8.1	FUENTES.....	367
8.1.1	Fuentes documentales	367
8.1.2	Fuentes manuscritas.....	370
8.1.3	Fuentes impresas.....	370
8.1.4	Fuentes electrónicas.....	371
8.2	BIBLIOGRAFÍA.....	373
9	CAPÍTULO IX. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	411
10	CAPITULO X. ANEXO GRÁFICO	487

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN.

METODOLOGÍA Y FUENTES





1 CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN. METODOLOGÍA Y FUENTES

Como el título de este estudio indica el baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los privilegiados de la sociedad en los Tiempos Modernos, un elemento esencial dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. En efecto, la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder adecuadamente en cada época, en los distintos ambientes, con personajes diferentes.

La danza y el baile en la Edad Moderna fueron una práctica habitual en los ambientes populares como en los cortesanos. El baile, además de un entretenimiento, era un ritual de fuerte carga social y por ello era practicado por todos los sectores de la población, según los datos que se desprenden de los numerosos tratados escritos con esta finalidad de reglamentar esta diversión. La danza en todas sus dimensiones se había convertido en una práctica totalmente codificada, de difícil ejecución, en algunos casos, y de una importancia social que quizá, en la actualidad, no alcancemos a valorar en su justa medida.

Ahora bien, hay que realizar una precisión al respecto, pues la danza en los ambientes cortesanos no posee la misma naturaleza y procedencia que en los populares.

El movimiento es la manifestación más genuina de una cultura, y por ello la danza, como término general y genérico, es el fiel reflejo, mediante el

movimiento y el ritmo, del momento cultural en que se desarrolla y su función varía según el lugar y el tiempo.

Es preciso, asimismo, considerar diferentes perspectivas historiográficas para abordar su estudio, comenzando por una contextualización histórica, cultural, espacial, social y coreográfica para responder a las diferentes hipótesis de trabajo planteadas: ¿quiénes ejecutaron estos bailes o danzas?, ¿cómo surgen?, ¿cuándo?, ¿en qué manifestación religiosa se encuadra?, ¿entorno geográfico y etnológico, en el que surge el baile y cómo se desarrolla?. Son algunos planteamientos que surgen debido a las distintas culturas que conviven en España, y las conexiones que establecen entre ellas a través de las relaciones políticas y culturales provocarían ese estilo propio y sello de identidad que caracteriza a la danza española.

1.1 OBJETIVOS

Nuestro trabajo pretende, partiendo de una primera justificación, abordar una parcela de la cultura durante la Edad Moderna, profundizando en el arte español de esas centurias: en el baile y en la danza. Nos proponemos así, profundizar en los mismos abordando toda su problemática desde su autoría, ejecutores, difusión, evolución, escenario, complementos musicales, vestuario, y un largo etcétera durante la Edad Moderna en España, y que iremos desarrollando en este estudio.

Pretendemos analizar el marco socio - cultural de la Edad Moderna, en los que se conjugaban costumbres y espacios dedicados al ocio y el divertimento, lugar dónde se encuadra la construcción de la danza.

Asimismo, conocer en qué espacios festivos se va a desarrollar a través de esa construcción, pues resulta complejo establecer una línea divisoria entre lo

profano y lo religioso, ya que en muchos momentos es inadmisibile delimitar dicha división.

Investigamos cómo se hacían estas danzas, su origen, por lo que dedicamos un capítulo de este estudio a revisar los tratados referidos al arte de la danza. Y fruto de esa revisión, también es la segunda parte del mismo, resaltando la figura que hasta el momento permaneció en la sombra de la historia, el maestro de danza, para la Edad Moderna.

Averiguamos quién o quienes diseñaban los pasos y evoluciones de estas danzas y bailes. Para este estudio las nomenclaturas danza y baile starán asociadas a unas clases sociales, que habrá que analizar y determinar a lo largo de nuestra investigación, estableciendo unos parámetros, como su evolución e interrelación, produciéndose en determinados casos un intercambio de estos bailes, entre los diversos estratos sociales, llegando incluso a desaparecer esa línea invisible que les separa.

Consideramos que el papel de la danza como producción, dentro del teatro, de las artes escénicas, entre los siglos XVI y, especialmente, durante el XVII. El baile se constituye en un elemento imprescindible dentro de la escena, configurándose como un elemento inseparable de casi todos los espectáculos teatrales desde siglos atrás. En esta centuria también formaba parte de las funciones teatrales, bien de forma independiente o integrada en sainetes, entremeses, tonadillas, y fines de fiesta. El baile era el encargado de transmitir la alegría a la población, una situación de bienestar que le hiciera olvidar las dificultades cotidianas, las contiendas en el extranjero, la recaudación de impuestos. Existe ya desde el siglo XVIII una línea clara de tradición popular, y los bailes de salón, aunque algunos de los primeros también se practicaban por la aristocracia, y que suben al teatro con una popularidad y vigencia que se desarrollará durante toda la centuria.

Discernimos la percepción social que este arte suscitaba. Son numerosas las ordenanzas y las normativas que se publican acerca de las normas morales que los actores y el mundo de la farándula debían acatar, siendo este sector un blanco perfecto para recibir censuras críticas por ejecutarlos o pertenecer a dicha profesión. Y en el caso de la mujer artista las reprensiones se agudizan aún más.

Indagar, seleccionar y destacar el papel de mujer como protagonista de este arte es otro de los objetivos propuestos. Son muchas las mujeres encargadas de mantener y transmitir este legado artístico, pero pocas son las menciones de las que tengamos noticias. Valorar, sacar a la luz, el trabajo que realizaron estas féminas como autoras de danzas, bailarinas, cómicas o tonadilleras es otro reto con el que enfrentarnos y poder realizar una relación nominal de las mismas.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Este estudio es el fruto, una consecuencia de mis inquietudes e intereses como profesora en mi doble vertiente: de Historia y de danza española. Este contacto docente y artístico me ha permitido estar en continua relación con el estado histórico de la danza española. Este arte, como ya es sabido, es un legado que ha sido transmitido de generación en generación a pesar de los grandes vacíos documentales que encontramos en muchos de los aspectos investigados. Es cierto que son numerosos los estudios realizados al respecto, pero la óptica desde la que se han abordado confluyen o convergen con otras disciplinas, lo que dificulta, en cierta manera, la labor de investigación. Es cierto que desde que los planes de Enseñanzas Artísticas fueran revisados y regulados, se suscitó un interés por “echar la vista atrás”, por retrotraer la mirada e investigar sobre la historia y metodología del baile y de la danza desde el punto de vista histórico.

La antesala se sitúa en el Renacimiento, en cuya época, el registro de pasos y actitudes adquiere una continuidad progresiva, sin apenas interrupción, con una

estructuración inicial, con un objetivo preciso, el de adoptar una formulación pedagógica, que se transmitiera personalmente de una generación a otra, gracias a la enseñanza práctica. Ruiz Mayordomo afirma que sería en este momento donde se produciría el inicio de la coreografía.

Por tanto, esta investigación encaminada al estudio de mi tesis doctoral se aborda la danza y el baile como espacios de diversión en las centurias de la Edad Moderna en España, una época en la que ya existen las primeras referencias sobre tratados dancísticos, maestros dedicados a esta profesión, manuscritos sobre las fiestas que se celebraban, bibliografía para proceder a su historia, obras pictóricas o testimonios literarios y musicales. Este recorrido ha sido interesante ya que se trata de un trabajo interdisciplinar en el que se imbrican la danza, el baile, el teatro, la música, la festividad religiosa, con un protagonismo femenino abordado desde el punto de mira de la historia , pero sin marginar disciplinas como la literatura, sociología, antropología, teología y las Bellas Artes, por citar algunas.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tanto durante la época de mayor expansión y prosperidad del siglo XVI como en el periodo del siglo XVII, la Corte española se divierte, y mucho, pero el pueblo también según ha resaltado Deleito y Piñuelas; las funciones teatrales, máscaras y saraos se suceden primero en el Alcázar o durante los viajes reales, siempre acompañados por el maestro de danza, y a partir del reinado de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro edificado precisamente para solaz y regocijo de los monarcas Borbones.

Ciertamente, en la Biblioteca Nacional se encuentran depositados algunos tratados de danza y baile, como el manual de Juan Esquivel Navarro, Discurso sobre el arte del Danzçado y sus Excelencias y primer origen, escrito en el años de 1642, que reprueba las acciones deshonestas; recoge un reflejo del movimiento

dancístico así como de la codificación que ya existía, viéndose su relación con otros tratados europeos.

El manuscrito titulado *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja* compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque, son fuentes coreográficas donde se describen bailes como: “Pavana, Gallarda, Jácara, Folías, Villano y Paradetas”.

El tratado de Esquivel tiene su continuidad en el tratado de Minguet e Irol *Arte de Danzar a la Francesa*, editado en Madrid, hacia 1737, y que mantiene su vigencia hasta 1764, en que es sustituido por otro del mismo autor.

Además del de Ferriol y Boxeraus, con su tratado *Reglas utiles para los aficionados a danzar* del año 1745 o el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, de Roxo de Flores, que sacaba a la luz la evolución de los tratados de danza en España.

Partiendo de la amplia relación de maestros de danza que aporta en su obra Esquivel, nos propusimos profundizar en el papel de maestro de danza. Este personaje dentro de la cultura de la danza en los Tiempos modernos, se encontraba desdibujado por estar relegado a un segundo plano en los estudios realizados; si bien localizamos diversos trabajos donde se puede constatar su presencia. Por ejemplo, Ruiz Mayordomo, publica el artículo *Los maestros de danzar en la Corte madrileña de los Habsburgo*, en el que nos ofrece una relación del personal que era contratado para impartir las enseñanzas de la danza en la Corte madrileña. Relación que se puede ampliar con el estudio de Campóo Schelotto en su obra *Danza y Educación nobiliaria en el siglo XVIII* sobre el Real seminario de Madrid. Estos títulos manuscritos y bibliográficos nos permiten, a su vez, continuar con otros como el de *Sebastián Christiani de Scio y su familia* elaborado por Siemens Hernández, que junto con la tesis “El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844)”, defendida en la Universidad de Granada nos permitieron

ilustrar y aportar más información acerca de la figura del maestro de danza y de sus múltiples funciones; en efecto, podemos destacar el papel de los maestros y de su poderosa influencia en la persona del monarca y en los ambientes palaciegos.

Para el estudio de la danza resulta primordial la monografía de Carreras Candi, *Folklore y costumbres de España*, en donde se traza de una manera magistral y minuciosa los tipos de bailes que se realizan en España, estableciendo las diferencias entre danzas cortesanas y populares, religiosas y teatrales, si bien pueden ser objeto de debate. En cambio Ruíz Mayordomo, tiene como campo de investigación, desde hace más de una década, los bailes de la Corte española, sus relaciones con las extranjeras así como los códigos internacionales y nacionales que eran de dominio público de la época moderna. Estudios más recientes para el baile popular, encuadrados para el marco geográfico de Andalucía se encuentra en amplio estudio del investigador Navarro García en la *Historia del Flamenco*. Otros autores imprescindible son Carreras Candi, Cotarelo y Mori o Deleito y Piñuela, por su incursión del baile y la diversión en la Edad Moderna.

Estos bailes y danza como ya hemos mencionado anteriormente se desarrollan en un espacio festivo que atiende a fiestas religiosas o profanas. Para referirnos a la fiesta religiosa y entender todo el significado que alberga contamos con los estudios de Rodríguez Becerra, *Religión y Cultura, Guía de Fiestas populares de Andalucía, El Corpus en Andalucía*.

Escalera Pérez en *La imagen de la sociedad barroca*, nos da a conocer una amplia visión de las festividades religiosas, con amplitud de referencias para ciudades como Granada y Málaga.

Aranda Doncel con la relación de danzas que describe en su investigación *Las danzas de las Fiestas del Corpus*, marca un antes y un después al ordenar este tipo de bailes que formaban parte de la procesión del Corpus en Córdoba. También

Ledesma Gámez, Bejarano Pellicer y Messa Pouillet rescatan aspectos interesantes para el Corpus de Osuna, Sevilla y Málaga. Estos estudios se han intercalado con fuentes manuscritas pertenecientes a los Archivos de Jaén, Osuna, y Málaga.

Para referirnos a la danza cortesana se usaron múltiples estudios como *La danza y las relaciones sociales*, de Grazia Profeti, así como los elaborados por Muñoz Zielinski y Markessinis o las múltiples investigaciones de Ruíz Mayordomo entre los que cabe destacar *De la Edad Media al siglo XVIII*. Este arte del danzado también se encuentra inmerso dentro de los estudios que se imparten en Real Seminario de Madrid, que Campóo Schelotto aborda de forma minuciosa y nos transcribe el *Método* que se ofrecía en este instituto docente. Un trabajo novedoso que nos desvela como detrás del poder se alberga la Iglesia, pues este Real Seminario fue instituido por la Compañía de Jesús e impulsaron los gestos cortesanos entre los que se contemplaba la danza; con la expulsión de los jesuitas se interrumpen estos estudios.

Estos bailes ejercen su difusión de manera ascendente y se encuentran incluidos en los espectáculos teatrales. Muñoz Moreno, en su tesis doctoral *La danza teatral en el siglo XVII*, lleva a cabo una relación entre teatro y danza, un análisis detallado de los géneros teatrales y de los bailes que se ejecutan anexos a ellos, con una selección justificada en los registros literarios. Otros estudios son los de Ferrer Vals o Aguilar Piñal, que también nos ilustra con un trabajo amplísimo sobre *El teatro en el siglo XVIII* en Sevilla.

Los bailes y danzas adquieren una base sólida sobre los escenarios y en Andalucía, a partir de la mitad del siglo XVIII, se gestó el nacimiento de la “Escuela Bolera” o “Baile de Palillos”, y desviación en lo que muchos investigadores denominan “etapa preflamenca”. La “Escuela Bolera” comienza a evolucionar, bajo la transformación y creación de ciertos estilos, como las

“Seguidillas” y el “Fandango”, fórmulas rítmicas y musicales de implicación en ritmos y melodías típicamente andaluces.

La Escuela Bolera o Baile de Palillos¹ recompone, en danzas de exhibición profesional algunas antiguas danzas populares y a ello agrega las propias creaciones de ese código de pasos y evoluciones donde ya no hay lugar para la improvisación. Estos bailes obligaron una profesionalización de los artistas, que hizo surgir una iniciación técnica nueva, debido a la influencia del interés artístico que desde el extranjero, facilitaría su estimulación estética junto con un cierto experimentalismo artístico.

Dos términos definen la cualidad dual que caracteriza a la danza española y que constituye su principal atractivo: lascivia y virtuosismo. Lascivia en el movimiento femenino tanto más sinuoso y sensual; y virtuosismo cuando adquieren grandes saltos, giros múltiples y elevación de las piernas. Para el estudio del papel de la mujer aportaron una gran información títulos como *Genealogías* o el *Diccionario biográfico de actores*. La mujer en la práctica escénica en los siglos de Oro, la ha abordado Salvo, Mimma, Deleito y Piñuela, Aguilar Piñal, Navarro García, Cruces Roldán, Plaza Orellana; e incluso Maria Antonia Bel, en su estudio *La mujer en la Historia*.

¹ La Escuela Bolera viene a ser el baile clásico español, “intersección del baile clásico puro y del baile regional de castañuelas”. Cultivado por profesionales, tiene una trayectoria histórica documentada al menos desde el siglo XVIII, y pervive aún aunque con sus evoluciones pertinentes. Este estilo de baile teatral, de zapatillas y castañuelas, cuyo repertorio está constituido por: “Boleros, Seguidillas, Panaderos, Fandangos, Olés y Jaleos”, con todas sus variantes, tiene sus propios pasos y estilo de braceo. Importantes maestros de escuela bolera formaron a bailarines del siglo XX, y el repertorio se ha conservado especialmente a través de la familia Pericet.

1.4 METODOLOGÍA

Para realizar este trabajo de investigación hemos partido de la hipótesis planteada en el proyecto de Diploma de Estudios Avanzados, presentado en la Universidad de Málaga, al finalizar el programa de Doctorado. En este avance planteamos la idea de proseguir nuestro estudio a partir de esas primeras anotaciones y codificaciones de pasos de danza, realizadas en su mayoría por los maestros de danza del momento, de cada época. Estos maestros, generalmente, se asocian a una casa real, nobiliaria, o bien tienen cierto renombre por la academia donde imparte sus enseñanzas de la danza.

Teniendo en cuenta el marco cronológico y espacial ya expuesto, los objetivos planteados para el trabajo decidimos abordarlo mediante una recopilación de tratados incluyendo algunos de los publicados fuera de España. No podemos olvidar que las casas reales estaban entroncadas, matrimonial y políticamente, y las danzas cortesanas, como veremos a lo largo de estas páginas, presentan influencias de esos bailes de salón europeos que van a estar de moda en determinadas fechas y monarquías, y que por imitación se extenderán a las clases populares.

Este estudio encaminado a mi tesis doctoral lo hemos distribuido en diez capítulos fundamentales.

El trabajo se inicia con una introducción, en la que se incluye una presentación y justificación del mismo junto con un breve análisis del estado de la cuestión sobre el estudio de los bailes y danzas dentro del periodo elegido en España, la Edad Moderna.

A continuación, en el segundo capítulo nos dedicamos a señalar y exponer los distintos tratados que se han elaborado y escrito en torno al arte de la danza, haciendo mención en algunos de ellos, a los pasos que describen, así como sus nombres.

Algunos de ellos nos van a proporcionar datos como el *Discurso sobre el arte del Dançado* de Juan Esquivel Navarro, como ya he comentado en líneas anteriores, donde no sólo habla de los códices dancísticos sino que realiza una relación de profesores dedicados a tal fin, lo que nos muestra nuevamente el gran interés que dentro de la sociedad española existía por el baile, destacando especialmente la zona de Andalucía. Seguidamente la segunda parte del capítulo se dedica en exclusiva a organizar la documentación que sobre estos maestros de danza, estableciendo divisiones entre “maestros o autores de danzas”, maestros de la Corte, o maestros de nobles.

En el tercer capítulo, exponemos de manera amplia y general las danzas, y realizamos un catálogo de esos bailes, haciendo uso de la metodología y fuentes utilizadas. Se recogen distintas apreciaciones acerca del término “danza y baile” como justificación a la diferenciación que realizamos de ellas en su catalogación, aunque no olvidemos que se da cierta confusión entre ellas, pero nos detendremos especialmente en la fiesta religiosa de Corpus, así como en los bailes que se realizaban encontradas en diversas fuentes, como es el caso de la cita sobre la fiesta del Corpus Christi en Málaga, recogida en el Archivo Municipal de Málaga.

Continuamos en el cuarto capítulo señalando las danzas profanas, cortesanas y populares, sus tipos, tratamientos dependiendo del espacio donde se desarrollan, en los salones reales o de la nobleza, o en las plazas públicas, así como sus descripciones recogidas por distintos viajeros extranjeros.

Un quinto capítulo lo hemos querido dedicar a la afición al teatro que se propaga en los siglos XVI, XVII y XVIII, observando que es el reflejo de unas escenas cotidianas donde el espectador relega su situación cotidiana y trata de divertirse con esas escenas llevadas a la comicidad, donde el baile comenzó siendo un elemento utilizado en el intermedio entre acto y acto, aunque, llegado un momento cobró tanto interés que superaba la propia pieza teatral que se representaba; se

insertaban así piezas menores, casi siempre de tipo popular. Esta moda obligó a los intérpretes no sólo a tener nociones de interpretación, sino especializarse en coreografía y elementos dancísticos para la ejecución de los bailes.

El colofón a nuestro trabajo, se encuentra en el capítulo sexto, dedicado al estereotipo femenino, protagonista e intérprete de casi todas estas danzas. Recogemos citas, descripciones, coplas, así como la identidad de la mujer a través de la danza. Su visión, generalmente, es el fruto de un hermetismo conservador que perduró por el perfil masculino. El baile rompía todas estas normas y sus intérpretes femeninas fueron consideradas como un colectivo de “la exclusión social” en estos siglos. Rescatando algunos de estos nombres femeninos, hemos realizado una recopilación de mujeres dedicadas al baile, observando su trayectoria semiprofesional o profesional de artistas en el marco de la Edad Moderna.

1.5 FUENTES

Para la realización del trabajo hemos utilizado diversas fuentes documentales e impresas, albergadas en los diferentes Archivos y Bibliotecas locales, provinciales, autonómicos o nacionales, como son: Archivo Municipal de Osuna (A.M.O.), Archivo Municipal de Marchena (A.M.M.), Archivo Histórico de Jaén (AHJ), Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.); Archivo y Hemeroteca Díaz de Escovar, (A.D.E.); Biblioteca del Archivo Municipal de Málaga, Biblioteca Virtual de la Diputación Provincial de Málaga, Biblioteca Nacional (B.N.), Centro de Documentación de Música y Danza.

Las fuentes documentales han sido de gran utilidad, por las noticias que han aportado a este estudio encaminado a mi tesis doctoral, y además por el cruce de información que se estableció entre la fuente bibliográfica y la archivística.

La bibliografía consultada es muy amplia pero como ya hemos apuntado anteriormente, plantea un problema, y es su dispersión en diferentes las diferentes

disciplinar científicas, por lo que tratar de desentrañar las hipótesis planteadas, en la búsqueda de fuentes, clasificarlas, analizarlas, interpretarlas e informatizarlas, para finalmente evaluarlo, conlleva una ardua tarea a la hora de enfrentarnos a un estudio de estas características.



CAPÍTULO II

LAS PRIMERAS CODIFICACIONES SOBRE DANZA





2 CAPÍTULO II. LAS PRIMERAS CODIFICACIONES SOBRE DANZA

2.1 TRATADOS O REGLAS DE DANZAR

Como es ya sabido, el Renacimiento es un periodo fructífero y de eclosión en cuanto al arte se refiere. Por ello, no podemos olvidar la cuna que vio nacer este movimiento: Italia. Será aquí donde se desarrolle el germen de la danza, como objeto de estudio; estará incluida dentro de espectáculos que se utilizarán como propaganda política, recibimientos y realce de poder, entre otros aspectos. También surgen los primeros tratados de danza, encargados de codificar una técnica, y establecer unas normas en los bailes cortesanos. Para ello surge un nuevo personaje, el maestro de danza, que también será imprescindible en la Corte, y comenzará a tener un gran protagonismo a partir de este momento, dirigirá todos los espectáculos y llegará incluso a encargarse de los asuntos diplomáticos de algunas monarquías¹.

Curiosamente, los primeros maestros de danza fueron personas de humilde condición que fueron bien acogidos en la alta sociedad. Formaban parte de los círculos más cercanos a la Corte.

Entre estos maestros es interesante destacar a Baldassarino de Belgiojoso, Baltasar de Beaujoyeaux, maestro de la Corte francesa, que dirigiría el “Ballet

¹BOUCIER, P. *Historia de la Danza en Occidente*, Barcelona 1981, pp.60-61. Es el caso de Ludovico Sforza que usaba a su maestro de danza como agente diplomático, por otra parte, en Venecia, participaban en la vida familiar de los patricios, entre los cuales, la presentación de una novia a su familia se hacía bajo la forma de un ballet mudo: era cosa admitida que el maestro de danza reglamentara la ceremonia, así como incluso participara en el papel de padre de familia, cuando éste se hallara impedido.

cómico de la Reina” bajo la dirección de Catalina de Medicis². Otros maestros serán Marest o Marais en la Corte de Luís XIII y Beauchamps y Lully en la de Luís XIV.



Ilustración 1. Ballet Cómico de la Reina. 1582.

A Doménico da Piacenza, llamado también Doménico de Ferrara, se le considera el primer coreógrafo de la historia; se fecha su muerte en 1462. Su tratado *Arte de danzar y dirigir conjuntos*, actualmente en la Biblioteca Nacional de París, consta de dos partes: en la primera dedicada a los movimientos corporales, enumera los elementos constitutivos de la danza, y en la segunda parte de su tratado, enumera los pasos de danza fundamentales.

²BOUCIER, P. *Historia de la op. cit.*, pp.65-70. El hecho de las sucesivas regencias femeninas en Francia durante el siglo XVII (María de Medicis, Ana de Hasburgo, más conocida como Ana de Austria) tuvo como consecuencia el debilitamiento de poder real, con subversiones y las últimas tentativas de la clase señorial de adueñarse de nuevo del poder político; guerras de religión bajo Catalina de Médicis, guerras de Príncipes bajo la regencia de María de Medicis, y conflictos de la Fronda bajo Ana de Austria. De ahí la necesidad de que el poder real se afirmara como el único modo de asegurar la paz, la prosperidad y, por lo tanto, la precisión de llevar a cabo una propaganda, y como medio se usará el ballet.

Domenico da Piacenza en 1451 redacta un manual llamado *De arte saltandi et choreas ducendi*, que se divide en dos partes. En la primera, habla de los cinco elementos de la danza: compás de medida, manera, memoria, división de terreno y "aire". Se trata de las características más elementales de la danza. El compás de medida es la musicalidad que ha de tener el bailarín. La manera es el modo de interpretar la pieza, acorde al temperamento del artista. La memoria es una característica primordial del bailarín, para recordar la coreografía. Los otros dos puntos hacen alusión al espacio, horizontal y vertical, que ocupa el bailarín en el escenario. En la segunda parte, Domenico Da Piacenza habla de los pasos de la danza, y los divide en nueve "naturales" y tres "accidentales". Un paso natural es el andar, mientras que entre los accidentales se encuentran pasos que todavía forman parte de la técnica de ballet: el "entrechat", el "pas de bourré" o cambio de pie y el "pas de bourré courru" o paso corrido. Naturalmente, esta nomenclatura todavía no se utilizaba en francés.

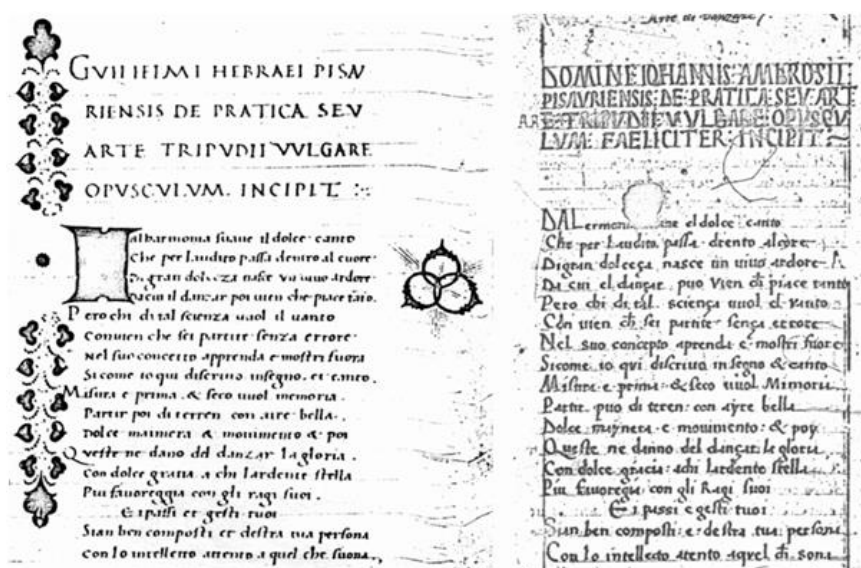


Ilustración 2. La práctica del arte de la danza. Guglielmo el Ebreo.

Siguiendo con los tratados, y enmarcados en la época que nos ocupa nuestro estudio, hemos de señalar *Libro dell'arte del danzare* del año 1455³ perteneciente a Antonio Cornazano.

Otro tratadista, Guglielmo Ebreo da Pesaro, llamado Giovanni Ambrosio, después de su conversión al catolicismo, fue uno de los más grandes maestros de baile y coreógrafo del Quattrocento. Fue discípulo de Domenico da Piacenza y en 1463 escribe *La práctica en el arte de la danza., o De praticha seu arte tripudii vulgare opusculum*⁴ con un total de treinta y cuatro bailes. El concepto y significado de la palabra ballet aparece por primera vez en el tratado de danza escrito por Doménico y Guglielmo aplicado a un “balleto”⁵ titulado *La desgarvada*. Algunos años después podemos comprobar como lo utiliza Cornazzano Da Piacenza. En su tratado llamado *El libro del arte de danzar*, aparecido en 1465, mencionaba la evolución de la danza hacia el ballet. Se trataba de una obra más intelectual en la que también sistematizaba los pasos y en el que ya se perciben los inicios del virtuosismo técnico.

En ambos tratados se puede observar que mantienen una estructura afín, una parte teórica y otra descriptiva de todas las danzas.

El estudio de la italiana Marina Nordera nos apunta las funciones de estos escritos. En primer lugar lo relaciona con el carácter simbólico de la propia obra y con la afirmación de “una auctoritas”. El autor pretende reafirmar su propio estatus y el de la actividad que desempeña, pero es también un instrumento para

³Biblioteca Apostólica del Vaticano, *Codex Capponiano*, nº 203, Roma, 1455.

⁴ Biblioteca Nacional Central, *Codex Magliabecchiana-Strozziano* XIX, 9, 88, Florencia 1463.

⁵ Balleto: este término no se empleaba como hoy entendemos el termino ballet, sino que hacía referencia al baile que hasta ese momento se llevaba a cabo en los festines de las casas italianas, ya que sus salas eran más pequeñas que las de los salones de baile “a ballo”. El término ballet no adquirirá su significado hasta la llegada a Francia de estos espectáculos.

reivindicar el repertorio de las danzas diseñadas por él y una forma de transmisión a sus discípulos y danzantes⁶.

Según nos apunta la investigadora Ruiz Mayordomo, la primera descripción coreográfica en España aparece entre 1470 y 1498 en forma de poema *La Criança y Virtuosa Doctrina*, de Pedro de Gracia Dei, dedicado a la Infanta Isabel de Aragón, hija de los Reyes Católicos⁷.

“Comenzando Dançar
Tras la reverencia dos continencias,
Y dos senzillos otros, los nobles
Y tres represas, dos continencias,
Y dos senzillos, sin hacer falencias
con un doble mirándose ilesas,
con dos senzillos y tres represas,
vuelven después de dos continencias⁸.”

De autor desconocido aunque es un documento de gran importancia para el estudio de danza, es el manuscrito de Cervera⁹. Es uno de los primeros ejemplos para la “Baja danza borgoñona”, junto con un manuscrito de Bruselas: “Basses danses dites de Marguerite d’Autriche”, de 1490.

El manuscrito más antiguo sobre danza que se conserva en España, recogido en el archivo municipal de Cervera, perteneciente la segunda mitad del siglo XV.

⁶ NORDERA M., “Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura”; CASINI ROPA, E. (ed.), *Danza, cultura e società nel rinascimento italiano*, Macerata: Ephemeria, 2007, pp. 23-32; ALONSO FERNÁNDEZ, Z., “Vocabulario latino de la danza en los tratados del quattrocento italiano: de arte saltandi et choreas ducendi y de practica seu arte tripudii vulgare opusculum”, en *ActaLauris*, nº 1(2013), pp. 37-56.

⁷ RUIZ MAYORDOMO, M. J., “La bibliografía española de danza, una herramienta práctica para el conocimiento de siete siglos de información impresa”, en *Actas de las II Jornadas de Danza e Investigación*, Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, Burjassot, Valencia 2000, pp. 38-41.

⁸ RUIZ MAYORDOMO, M.J., “La Baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia. Una aproximación coreológica”, *Revista de Musicología*, nº 23,1 (2000), Madrid, pp. 75-102.

⁹ CARRERAS Y CANDI, F., (dir.) *Folklore y costumbres de España*, vol II, Merino, Madrid 1988, pp.239-244.

No tuvo difusión fuera de nuestras fronteras según el estudio de Rodríguez Vallés¹⁰.

Se trata de dos folios manuscritos, sobre papel que tiene como fondo de agua una columna con una cruz, como firma del fabricante del papel y que corresponde a la fecha supuesta, la caligrafía es la normalmente utilizada en el siglo XV, el gótico aragones, que se encontraron en un “libro notarial” de 1468. Alberga notación abstracta de diversas danzas, algunas de ellas de repertorio habitual en las diversas cortes europeas, también contiene instrucciones y letras correspondientes a la notación normal borgoñona.

El documento uno tiene escrita en el reverso, la fecha del año 1496 sin indicación concreta del día o del mes. En el reverso de este documento se halla escrito el formulario de un mandato “del reverendo Antoni Porta, presbítero beneficiado de la iglesia parroquial de Cervera y regente de su decanato, para que sus deudores le paguen puntualmente, bajo pena de excomunió”. La letra es la humanística impuesta por Alfonso el Magnánimo. Rodríguez Vallés subraya que no es la mano de Antoni Porta quien escribe las danzas, observa que dos caligrafías diferentes.

El reverso del documento dos, contiene una serie de notas inconexas, sobre formas de encabezamiento de documentos notariales, lo que supone que era un folio como borrador. En su notación, no hay música, si, indicaciones. Las danzas referenciadas son once.

¹⁰ RODRÍGUEZ VALLÉS, E., *La escritura de la danza. Evolución histórica de la escritura de la danza entre los siglos XV y XVII*. Tesis doctoral de la Universidad de Valencia, 2015, pp. 217-223, en <http://mobiroderic.uv.es/>. Consultada 26/06/15.

En su folio uno se localiza una relación de danzas:

- 1 La Baixa de Castilla.
- 2 Royal. (Royos)
- 3 Egipciana.
- 4 Flagarda,

En su folio dos se recoge:

- 5 La Baixa, morisca, (danza a la morisca)
- 6 Joios, (loyós)
- 7 Baixa duriens, (d'Orleans)
- 8 Amorost.- La terrible (la teribille)
- 9 Filles amarja (Filles a Marier, o filles a Maria)
- 10 Anglaterra.
- 11 Gepciana¹¹

Estas danzas las encontraremos en prácticamente todos los tratados de la época.

En la alta sociedad europea de los siglos XV en adelante, la danza era el incentivo mayor de sus reuniones aristocráticas y cortesanas, donde el saber ejecutar bien los pasos de baile constituía un signo externo de buena educación. Y en el caso de las mujeres, era requisito imprescindible el saber bailar, como parte principal de su educación. Aún no existe la profesionalización en el baile, por lo que coreógrafo e intérpretes eran los mismos aristócratas y nobles, aspecto que perdurará hasta la llegada de Luís XIV, más conocido como “Rey Sol”, coincidiendo en España con el monarca Felipe IV, muy aficionado al baile y al que se refiere Juan de Esquivel:

El Rey nuestro Señor, á cuya obediencia se postran los dilatados términos del mundo, aprende este arte, y quando le obra, es con la

¹¹ *Ibidem*, pág. 219.

mayor eminencia, gala y sazon que puede percibir la imaginación mas atenta.

En el Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid se recoge una *Colección de Basses Danses, "Bajas Danzas"* de Antonio Arena. Una primera edición data de 1538 y otra de 1577¹². Son bailes poco frecuentes que se realizaban principalmente en banquetes y festividades similares.

La danza cortesana evoluciona hacia un tecnicismo más elegante durante el Cinquecento. Dos son los autores que continúan con la labor de dejar por escrito la codificación del arte del danzado: Cesar Negri y Fabricio Caroso.



Ilustración 3. Fabricio Caroso.



Ilustración 4. Su tratado *Il Ballarino*.

Fabricio Caroso de Sermoneta, escribió su tratado *Il ballerino* que se publica en 1581, lo dedicó a Bianca Capello de Medicis, duquesa de Toscana. Su labor como maestro se destacó preferentemente en Roma. Las primeras danzas españolas que aparecen recogidas en este tratado fueron creadas para personajes de la nobleza española afincados en Italia. Contiene ochenta bailes con tablatura para laúd y se recogen cuatro danzas españolas: “Canario”, “Gallarda de España”,

¹²ALVAREZ CAÑIBANO, A.,” Documentar la danza”, en *III Encuentro de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo Planificación, gestión y marketing en los sistemas de información y documentación, Artium*, Vitoria 2006.

“Españoleta” y “Españoleta Nueva”; también describe otras dos danzas dedicadas a damas españolas, Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre, de las cuales una, el “Balletto Amor Mío”, está creada por el español Pablo Hernández.

Ruiz Mayordomo dentro de sus múltiples estudios señala la “Baja danza” descrita por Caroso:

“Estando el Caballero un poco de frente a la dama, la tomará por la mano ordinaria, y harán la Reverencia, y dos Continencias; después paseando, harán dos Pasos Puntatos, y dos Continencias; después, paseando, harán dos pasos Puntatos y cinco Dobles, comenzándolos con el [pie] izquierdo, advirtiendo en cualquier Baile, que aquel pie que se une al anterior, siempre se ha de mover: Hechos los cinco Dobles, harán dos Pasos Puntatos, uno con el [empezando con el pie] derecho y el otro con el izquierdo, con cuatro Represas rápidas a la derecha. Cuando se hace esta Continencia grave, es preciso hacer un gesto con el abrazo a modo de media luna; después dándose la vuelta para quedar de frente a la dama graciosamente, volver a hacer juntos cuatro otras Represas rápidas a la derecha; después comenzarán a hacer con el pie izquierdo dos Continencias, un Paso Puntato, y un Doble: dos Pasos Puntatos, uno [empezando con el pie] con el derecho, y el otro con el izquierdo, con cuatro Represas a la derecha: después volverán a hacer otra Continencias, una a la izquierda, la otra a la derecha. Esta es toda la Baja”¹³.

Posteriormente publicará *Nobilitá di dame*, en el año 1600, aún siendo segunda edición del primero, se pueden observar diferencias con *Il ballarino*. Pero de nuevo aparecen danzas españolas: “Furioso a la española”, “Gallarda de España”, “Españoleta Nueva” al modo de Madrid y “Españoleta Reglada”¹⁴. De Caroso se resalta la claridad de expresión a la hora de describir sus danzas, de modo que permiten la reconstrucción hoy día de las mismas. Recoge nomenclaturas de cincuenta pasos, cinco tipos de “cabriolas”, también aparecen el

¹³ RUIZ MAYORDOMO, M. J., *op. cit.*, pp. 75-102.

¹⁴ MARINERO, C., y RUIZ MAYORDOMO, M. J., “Coreología de la Escuela Bolera”, en *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*, Madrid 1992, pp. 46-61.

fioro del que deriva el “pas de bourre”¹⁵ y el groppo origen de nuestro “coupe”¹⁶ (una de las cabriolas era batida en el aire “intrecchata”, que era trenzada, y antecesora del “entrecchat”). Enumera hasta ochenta y una danzas, describe cómo se bailaban en pareja, tríos, que podían ser de dos mujeres y un hombre, o al contrario o con más bailarines.

El ballet de Caroso y Negri deja muy atrás el ballet del siglo XV y anticipa en cierto modo las contradanzas del siglo XVIII.

Orchésographie, es la obra Thoinot Arbeau, que tiene su primera edición en 1588. En este tratado se recogen las danzas cortesanas europeas. Hay que destacar dos españolas: “Pavana de España” y “el Canario”, así como danzas populares. La aportación de esta fuente es la estructura fija para explicar cada una de ellas. Aparecerá en el lado izquierdo la partitura musical de forma vertical y descendente, y a la derecha la secuencia de pasos de cada mudanza. Si hubiese variantes o indicaciones coreográficas, incluiría una tercera columna. Más de cuarenta discípulos del maestro extendieron sus conocimientos por varias cortes de Europa.

Cesar Negri Milanesi llamado “el trombón”, nace en torno a 1530. Fue un bailarín y maestro precoz que aguardó a que le llegara la vejez para escribir *Le Grazie d'Amore*, tratado por el cual sabemos que se dedicó desde temprana edad a bailar y a coreografiar. Bailó ante Don Juan de Austria en Lepanto y también en presencia de los asistentes al Concilio de Trento.

¹⁵ Pass de bouree: es un movimiento que puede ser rápido o lento. Los rápidos y casi sin desplazamiento se llaman: pas de bourrée picados. Al igual que muchos otros pasos preparatorios este puede hacerse totalmente en media punta o punta. La bourrée, es el término en idioma francés para designar una danza rápida de ritmo binario. La bourrée se utilizó en la suite barroca y en los ballets y en las óperas francesas del siglo XVII y el siglo XVIII.

¹⁶Coupe: Pequeño salto, perteneciente al grupo de los “temps levé”. Se efectúa saltando sobre ambos pies, que se mantienen unidos en “l' air”, y luego cayendo sobre una pierna en una semi-flexión, con el otro pie realizando un “cou-de-pied”. Deben hacerse los “pas coupés” cambiando el peso de una pierna a otra y reemplazando el pie que hace el “cou-de-pied” al apoyar el pie en el suelo. A menudo se utiliza antes de un gran salto para modificar la posición o el peso de la pierna de base al momento de realizar el salto.



En 1602 fue impresa la obra *Le gratie d'Amore* bajo el título más preciso de *Nuove inventioni di balli* dos años más tarde, en Milán. Traducido al castellano como: *Arte para aprender a dançar*, es la solicitada por el el Excmo. Señor Conde Duque de San Lucar, dirigido al Príncipe de España Don Baltasar Carlos, Nuestro Señor, en Madrid, en 1630¹⁷. Contiene dos danzas españolas: “el Españoletto” y “el Canario”. Dicha obra consta de tres partes que establecerán ya las bases de la danza académica española: la segunda se compone de 55 reglas técnicas que constituyen auténticas lecciones; mientras que en la tercera figuran danzas con tabulaturas y descripciones coreográficas. A sus discípulos les inculcó que mantuvieran los pies hacia fuera, *piedi in fuore*, origen del *en dehors*¹⁸, también les decía; que conservasen rectas las piernas y las rodillas y que separasen estas últimas al terminar un salto. Para girar que abrieran ligeramente el codo¹⁹. El maestro prefería también que se bailara sobre la media punta de los pies. Todas estas normas son singulares para la época.

¹⁷ RUIZ MAYORDOMO, M. J., *op. cit.*, pp. 46-61.

¹⁸ LOZANO, S., VARGAS MACÍAS, A., “El *en dehors* en la danza clásica: mecanismos de producción de lesiones”, en *Revista del centro de Investigación Flamenco Telethusa*; nº 3(3) (2010), Cádiz, pp. 4-8. Este término se da a la rotación externa de la articulación coxofemoral que hace que los pies y rodillas se vean hacia afuera, característica esencial en la danza clásica. La danza clásica inició en los ballets de la corte cuando Luis XIV reinaba, al principio los movimientos estaban basados en los bailes sociales como el “Minuet” y la “Pavana”. Luis XIV creó la Académie de Danse en París, con la que se inició el entrenamiento profesional y pasó de la Corte al escenario, con lo que se requirió mas movimientos hacia los lados, lo que hizo que se pusiera énfasis en el “*en dehors*”. Lozano escribió que en tratado de Thoinot Arbeau de 1588, es donde se puede encontrar el *en dehors* o rotación externa de las piernas o pies girados hacia afuera y se menciona que esta posición da lugar a mayor libertad de movimientos. También menciona que Lifar señalaba que la técnica se basa en este movimiento, donde cada pierna gira hacia afuera desde la articulación de la cadera para que los pies formen un ángulo de 180° sobre el suelo, y así conseguir la técnica del *en dehors*.

¹⁹ BOUCIER, P., *op. cit.*, pág. 87.



Ilustración 5. (a) Elevación de la pierna.



Ilustración 5. (b) Transición de un paso a otro.



Ilustración 7. Cuarta posición, Trabajo de en dehors.



Ilustración 6. Primera posición de pies. Trabajo de en dehors.



Ilustración 8. Trayectoria de un paso a otro.



Ilustración 9. Ejemplo de un "coupe".



Ilustración 10. Trabajo en pareja. Cómo se debía coger la mano a la dama.



Ilustración 11. Trabajo coreográfico en trios.

Los tratados de Caroso y Negri comparten unas características comunes: los prolegómenos explicativos y reglas para la ejecución de las danzas, así como el comportamiento social que debía observar todo caballero y toda dama a la hora de su ejecución. La inclusión de reglas descriptivas de los pasos y sus variantes y la explicación detallada de las danzas van precedidas de una ilustración y de una dedicatoria, como se puede apreciar en las imágenes antecedentes.

Por otro lado, tenemos que mencionar al compositor de la Corte de Luis XIV, Jean Baptiste Lully. A partir del siglo XVI y durante la siguiente centuria toma realce la danza teatral en la Corte del monarca. Aún la danza escénica carece de formas propias, se servía de las danzas cortesanas, “Zarabandas”, “Minués”, “Gavotas”, etc; se bailaba tanto en el teatro como en el salón. Y así lo veremos en uno de los capítulos de este estudio encaminado a la defensa de mi tesis doctoral. Los ballets van a estar presentes en casi todas las representaciones teatrales, especialmente en la ópera. La obra maestra de Lully será *Idylle sur la paix*²⁰, del año 1685.



Ilustración 12. *Idylle sur la paix*.



Ilustración 13. *Idylle sur la paix*.

²⁰ Biblioteca Nacional, M/1678.

Mientras, en Francia, en el año 1700 aparece la primera notación coreográfica “publicada”²¹, y así lo recalca Ruiz Mayordomo, realizada por Raoul Auger Feuillet, con su obra *Choreographie ou l’Art d’écrire la Dance par caracteres, figures et signes demonstratifs* o *Coreografía o El arte de escribir danza en letras, números y signos/gestos de expresión*. En su tratado aparece cómo aprender una danza a partir de su notación. Los aspectos coreográficos que quedan bien trabajados son:

- Ubicación en la sala.
- Colocación del cuerpo respecto a la presencia.
- Camino a seguir.
- Posiciones de los pies.
- Pasos con todos los signos de elevación.
- Tablas de mutación de posiciones.
- De la posición que cambia de un sitio a otro.
- De la manera que se tiene de coger el libro.
- Ejemplos de diferentes de trayectos hacia adelante y hacia atrás
- Tablas donde se usan la mayoría de los pasos de la Danza.
- La Danza: ejemplos de pasos con la partitura. Ejemplos de compases binarios y ternarios.
- Ejemplos de movimientos de brazos.
- De la batería de las castañuelas.

²¹ Ruiz Mayordomo deja muy claro en su explicación que la notación es publicada por él, pero no inventada.

- Ejemplo de dos danzas en compases binarios y ternarios. El ejemplo correspondiente al compás ternario es una variación de Folia de España, donde queda constancia escrita de los movimientos de brazos y manos, toque de castañuelas y por supuesto, de los pasos de danza.

En Francia queda muy clara la diferencia entre compositor de danza y coreógrafo; el primero crea la danza; el segundo la recoge, y la anota coreográficamente.

Pierre Rameau se interesó prontamente por la notación coreográfica y a él se le deben una serie de mejoras en el sistema Beauchamp-Feuillet que aparecen recogidas en sus manuales *Le Maître à danser* y *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de traiter toutes sortes de danses de ville* o *El Maestro de danza y el compendio de la nueva metodología en el arte de escribir todo tipo de danzas de la villa*, ambos publicados por primera vez en 1725 y presentes en la colección de la Biblioteca Nacional.

Rameau fue maestro de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V. Sus obras sirvieron como modelo a muchos otros, con una detalladísima descripción de los movimientos, pasos y ornamentos del “Minué”. En su obra describe las danzas cortesanas y los movimientos de brazos correspondientes a cada paso, además de un extensísimo capítulo dedicado a la ceremonia de los bailes en la Corte del Rey Sol, Luís XIV. Es el primero en especificar los brazos para cada paso de danza.

Luis XIV²² desde su llegada al trono, profesa un especial interés hacia la danza, y fue una actividad que le acompañó prácticamente durante toda su vida, e influyó en la creación de la Academia Real de la Danza según el modelo de la Academia Francesa en 1635, y de la Academia de Pintura y Escultura en 1643. Por decisión del Cardenal Mazarino los estatutos fueron confirmados como Lettres

²² MUÑOZ ZIELINSKI, M., “Las reinas de la danza en la corte francesa”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 2-4.

Patentes registradas en el Châtelet el 13 de enero de 1659, y en el Parlamento el 22 de agosto, aunque los profesores de danza pretendían independizarse como una corporación autónoma, puesto que hasta el momento pertenecían a la cofradía de músicos por el hecho de que el violín era entonces indispensable para enseñar la danza. Es curioso que estén integrado dentro del grupo de los músicos, lo que me hace reflexionar acerca de si la música estaría mejor considerada que el arte de la danza, pregunta que dejo abierta para el debate.

La creación de la Academia Real de la Danza en 1661, y la Escuela de Danza en 1672, dio paso a la profesionalización de una actividad que hasta entonces había ido desarrollándose como diversión de la realeza con espectáculos sin recortes de presupuesto, lujo en ornamentación, trajes o personajes. Se escribía un libreto, se componía una partitura, se creaba la coreografía en un ambiente en el que los cortesanos, que reverenciaban al rey y alababan todo lo que les ofreciera, eran parte de la diversión asegurándose además los refrescos y dulces o exquisitos platos bien servidos entre baile y baile. Si el Rey bailaba, había que bailar.

De la Comunidad Parisina de Maestros de Danza y Músicos, con sus estatutos aprobados por Luis XIV en 1658, se designaron a los primeros trece miembros de la Academia de Danza: François Galand du Désert, Sieur du Désert, maestro de danza de la Reina; Jean Renault, maestro de danza de Monsieur, Duque de Orleans, hermano del rey; Thomas Le Vacher; Hilaire d'Olivet; los hermanos Jean y Guillaume Raynald, Guillaume Queru; Nicolas de l'Orge; Jean François Piquet; Jean Grigny; Florent Galand Désert y Guillaume Reanud. Dada la importancia que en la Corte tenían los ballets, como espectáculos en los que participaban cortesanos y bailarines, era una actividad altamente considerada y parte obligada de la educación de la clase noble. La profesión de "maestro de danza" fue una de las más buscadas. En 1664 se podían contar doscientas salas en Paris donde enseñaban aproximadamente tres mil maestros de danza.



El reglamento de la Academia otorgaba a los maestros no solo formar sino ser los únicos que podían enseñar y, de no recibir su aprobación, ningún bailarín podía trabajar como profesional. El cargo de maestro de danza correspondería al actual coreógrafo mientras que el maestro de sala era el repetidor que enseñaba los papeles a cada bailarín.

El cuerpo de baile de la Academia estaba dividido por categorías, “danseurs nobles”, “demi-caractère”, “carácter” o “cómicos”, todos ellos en función de sus cualidades físicas y técnicas. Durante mucho tiempo este cuerpo de baile fue exclusivamente masculino y los papeles femeninos eran interpretados travestidos, haciendo uso de las obligadas mascararas y pelucas sin las que nadie de la época se hubiera atrevido a salir a escena, hasta que el gran reformador de la danza del XVIII, el maestro Noverre, clamara por su eliminación.

El movimiento en torno a la danza en Francia tenía una base creada desde los colegios jesuitas. La Compañía de Jesús, en la *Ratio Studiorum* de 1586 consideraba el teatro y la danza como propedéuticos de la vida mundana como honestas diversiones que presentaban la ventaja de combinar el “arte de la dictio” que ejerce la voz al “del actio” porque exhibía el cuerpo humano y exigía del alumno un perfecto dominio de sí mismo.

De los colegios jesuitas abiertos parece ser que los parisinos de Harcourt y de Clermont fueran los más activos en materia de pedagogía coreográfica y en cada fiesta fin de curso se intercalaban danzas. Solamente había niños matriculados por lo que los papeles femeninos se travestían, fenómeno que alimentó la polémica entre jesuitas y jansenistas sobre la educación y la moralidad de los espectáculos²³. La presencia de niñas se percibe en otras circunstancias como el Ballet du Temps 1654 en el que dos niñas acompañan a un jovencito y van vestidos de “minutos”,

²³ *Ibidem*. LOUISON-LASSABLIÈRE, M.J., *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du XV au XVII e siècle*, París 2007, pp. 122-123.

de lo que se deduce que la danza se impartía en casas particulares para niños no escolarizados y niñas de familias acomodadas.

Sus obras sirvieron como modelo a muchos otros, con una detalladísima descripción de los movimientos pasos y ornamentos del minué. Difundida, traducida y plagiada en toda Europa, el éxito de la obra de Rameau radica en su carácter divulgativo y en la orientación a un público no necesariamente profesional.

Mientras, en España tenemos a un sevillano y discípulo de Antonio Almenda, Juan Esquivel Navarro, maestro de danza de Felipe IV. No es maestro ni bailarín, pero sí un aficionado que decide recoger este “noble arte”, así como que la gente aprenda la diferencia entre el buen y mal maestro de danza. Todo ello se encuentra en su obra *Discurso sobre el arte del Dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, que ve la luz en 1642. Esta obra recoge un reflejo del momento que tiene la danza, así como de la codificación de lo ya existente.

El tratado se estructura en siete capítulos. El lector puede profundizar poco a poco en este arte adentrándose en aspectos más concretos como en qué consiste, cómo se debe realizar (en este caso la forma adecuada de cómo ejecutarse), sus maestros y bailarines más significativos.

Capítulo I: “De las excelencias del Dançado, su origen y primeros inventores”. El autor se remonta a los orígenes de la historia de la danza. Lo argumenta usando autores que ya en sus libros hablan de la danza: Celio Rodiginio, Suárez de Figueroa, José de Aldrete, Alexandro de Alexandro, Polidoro Virgilio, Homero, el *Libro de Jueces* (cap.2), *Éxodo* (cap.32), *Eclesiastés* (cap.3), Dion Casio, Tiraquelo, Panormitano. Trata de averiguar el origen de la danza quién la creó y dónde, exponiendo las diferentes hipótesis que encuentra; y también su propia opinión. Continuando con la cronología en las que nos adentramos nombra

a Antonio de Obregón y Cerdeda, Capellán de Felipe II, el cual escribió *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles*, de donde el autor de nuestro tratado extrae que el danzado forma parte de la vida de los reyes y monarcas²⁴.

“(...) serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza. Y quenta el compás, ayre y gracia con que su Majestad obrava los movimientos del dançado, y gran aficionado era a todos los que dançavan bien”²⁵.

Esquivel en este capítulo, además de aportar datos históricos sobre el origen, intenta demostrar que se trata de un arte elevado y digno, propio por lo tanto de personas importantes. Con esto quiere llegar al propósito de su tratado:

“Y porque mi intento es reprobar (como repruebo) en este tratado todo movimiento ilícito dançando, o bailando; digo, que toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluce y desdora la persona que las obra; por lo cual los grandes señores dançan tan descompuesto y grave”²⁶.

Se observa claramente que la intención didáctica no es la razón principal de este tratado, sino que parece más bien la exposición de una opinión más de la polémica sobre la licitud de la danza en la época. Pero en el desarrollo de la obra vemos que este no es el tema principal. La afirmación de Esquivel de la licitud de la danza, siempre que se haga de una forma honesta y la cantidad de escritos que aparecen en los prolegómenos de la obra reflejan el temor de la censura, por lo que se busca, apoyos múltiples además de dejar claro cuál es su opinión al respecto: está dentro de lo razonable, lo aceptado, de la norma. Esquivel se asegura de que su obra vea la luz congraciándose con los poderes morales y religiosos.

²⁴ MORENO MUÑOZ, M^a J., *La danza teatral en el siglo XVII*, Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba 2008, pp. 177-187. <http://helvia.uco.es/>. Consultada 23/04/2014; GRAZIA PROFETI, M., “La danza y las relaciones sociales en la España del siglo XVII”, en *Salina: revista de lletres*, nº 8 (1994), Tarragona, pp. 39-40.

²⁵ ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discurso sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla 1642, pág. 4.

²⁶ *Ibidem*, pág. 5.

En su capítulo II: “De los movimientos del Dánçado, y calidades que cada uno ha de tener, y sus nombres”. Aparece una descripción detallada y minuciosa de los pasos que se ejecutaban en los bailes y danzas del momento. Y aunque no es objeto de nuestro estudio, si es preciso resaltar que muchos de ellos son los que actualmente han llegado a formar el repertorio de la Escuela Bolera.

“Los movimientos del Daçado son cinco, los mismos que los de las Armas, que son estos: accidentales, estraños, transversales, violentos, y naturales. Destos cinco movimientos nacen las colas de que se componen las Madanças, que son; Passos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en buelta, Encaxes, Campanelas de cópas mayor, graues y breues, y por de dentro medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atraueisadas²⁷, Sacudidos²⁸, Cuatropeados²⁹, Bueltas de pechos³⁰, Bueltas al descuido³¹,

²⁷ Cabriola. Brinco que dán los que saben danzar, meneando y cruzando los piés en el aire. Covarrubias explica que es a imitación de los cabriolos o cabritillos monteses, que parece quando saltan correr poer el áire. Hailas trenzadas, texidas, de ala de pichón, médias cabriolas. Ruiz Mayordomo define la media cabriola como un salto que se inicia sobre un pie y cae sobre el contrario tejiendo en el aire tres veces, que sería el actual brisel que se ejecuta en el repertorio de pasos de la Escuela Bolera. Cabriola entera o abierta. Se hace desde la segunda posición, dando un salto, y cruzando dos veces en el aire, una con el pie derecho delante, y otra atrás, y cayendo de puntas en la misma postura que se empezó. También se puede formar ésta volteando, y caminando adelante, atrás y de ambos lados. Y para la cabriola cruzada dice que parten desde la planta al cuadrado, segunda posición. Cabriola atravesada parte desde la planta Natural, segunda posición. *Diccionario de Autoridades*, 1732, t. III. Edición digital. <http://www.rae.es/>; MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M. J., *op.cit.*, pág 45.

²⁸ Sacudidos o Cimbrados: Ruiz Mayordomo lo define similares a los barrenillos salmantinos. Se trata de saltar sobre la media punta y sacudir un pie sobre otro. ; MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op.cit.*, pág. 45.

²⁹ Cuatropeados. Especie de galope avanzado hacia el público (se convierte más tarde en el paso cabriolado), MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op.cit.*, pág. 45.

³⁰ Vuelta de pecho. Similar a un tour en l'air que parte de la segunda posición y aterriza en cuarta posición. Totalmente distinta de la que hoy conocemos con ese nombre. MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op.cit.*, pág. 45. Hoy día el la vuelta de pecho es un giro donde si partimos con el pie derecho delante, adelantáramos el izquierdo, cruzando por delante del derecho hasta ponerlo en paralelo al mismo y desde tal postura se gira sobre los talones sin desplazarse del eje.

³¹ Vuelta al Descuido. Es la actual vuelta normal que se conserva dentro del legado de Escuela Bolera. Se cruza un pie por encima del otro, se gira sobre la media punta. MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op.cit.*, pág. 45.

Bueltas de Folias³², Giradas³³, Sostenidos³⁴, Cruzados³⁵, Reuerencias cortadas, Floreos³⁶, Carretillas³⁷, Retiradas, Contenencias, Boleos³⁸, Dobles, Sencillos, y Rompimos³⁹. Las calidades que cada una destas cosas debé tener, y porque se les da los nombres referidos, ay muy poco que las ejecuten ni sepan, y especialmente los que no han cursado las Escuelas. Y porque no las ignore el aficionado, las daré a enténder en este capítulo⁴⁰.

Por ahora nos interesa comprobar cómo siguiendo la línea de los tratados franceses e italianos, en éste se da una mayor importancia a los pasos en sí mismos no como mero elementos de danza. Esto demuestra una vez más el decisivo cambio que se está operando en la danza europea desde el siglo XVI y que se intensificará en el siglo XVII, lo que hará posible la independencia de la danza como arte y su profesionalización. La necesidad de una buena técnica es apuntada por Esquivel, lo que requiere un conocimiento correcto de los pasos y su ejercitación posterior.

³² *Ibidem*. Vueltas de Folias. Similar a la vuelta fibraltada que es otro paso codificado de Escuela Bolera. Consiste en un salto donde una de las piernas se eleva y en su descenso la otra quiere realizar el mismo recorrido. A continuación se enlaza con una vuelta normal o siguiendo el vocabulario que nos ataña una vuelta al descuido. Pero previo a esta ejecución llevaría un paso lateral y una campanela por de dentro, y abarcando más compás.

³³ Giradas. Son las vueltas de tornillo que nombra el *tratado* de Minguet. Vuelta sobre un solo pie manteniendo el otro en el aire, o apoyado en la pantorrilla o en la espinilla. Si el pie se mantiene apoyado en la pantorrilla entonces estamos hablando de la actual pirueta que se realiza tanto en danza clásica como en danza española. Lo que diferencia una de otras es la posición de los brazos y que las de danza española en su mayoría irán acompañadas de castañuelas.

³⁴ Sostenidos. El estudio de Ruiz Mayordomo señala que se describe igual que el de Otero en 1912. Deducimos así que es el actual sostenido. Los pies parten de la quinta posición con izquierdo delante, este marca un sostenido con la punta de los dedos en el suelo regresa para poder realizar un cambio de peso con el cuerpo y así poder golpear con el pie derecho. Estos movimientos se puede ejecutar de forma lateral o en vuelta.

³⁵ Cruzado. Es la scambiata de Negri, según Ruiz Mayordomo y el cambio actual. Consiste en un pequeño salto que parte de la quinta posición con el pie derecho delante, cuando ambos están en el aire se cambian pasando a estar delante el pie izquierdo y así recepcionar a la posición inicial o de partida.

³⁶ Floreos. Es el antecedente directo de las jerezanas, ejecutadas con las piernas en paralelo. La jerezanas son actitudes que se usan en la danza española, se puede encontrar la jerezana baja la cual podría tener cierto aire aflamencado mientras que la jerezana alta tiene una ejecución más técnica.

³⁷ Carretillas. Es la primera parte de la matalaraña o batararaña. De nuevo es la evolución de un paso perteneciente a la Escuela Bolera. Son pasos de transición dentro de un conjunto de los mismos. El *Diccionario de Autoridades* lo atribuye a un salto y encáxe. En la danza es un género de mudanza en que el pié derécho se retira y pone detrás del izquierdo, al tiempo de hacer el salto y terminar la mudanza, encaxando la pierna derécha detrás de la izquierda.

³⁸ Boleos. Lo describe como destaque. El destaque consiste en la elevación de una pierna mientras la otra hace de soporte del eje corporal. Normalmente este paso se usa para las transiciones.

³⁹ Rompimos. Es un cambio de cuarta a cuarta posición mediante la realización de un salto de pequeña elevación.

⁴⁰ ESQUIVEL NAVARRO, *op. cit.*, pág. 10.

Va explicando cómo se ha de hacer cada paso para que resulte más fácil y mejor realizado. Apunta el autor que es más importante saber menos mudanzas, pero que estén mejor hechas, a saber muchas pero sin conocimiento correcto de las mismas.

Se observa así mismo la existencia de una nomenclatura común en los diferentes países, según aparece en los distintos tratados, aunque también haya pasos de danza que no coinciden en todo por ser nuevos o llamados de otra manera. De esta forma es generalizada la indicación que se sugiere en todos de girar las puntas de los pies hacia fuera, un concepto que más tarde será pilar básico tanto de la Danza Clásica como de la Escuela Bolera, por tener su origen ambas, aproximadamente, en la misma época, aunque más tarde cada una tomará un camino diferente, por lo tanto los primeros pasos de las dos los tenemos sobre todo en el siglo XVII.

La descripción que Juan Esquivel Navarro lleva a cabo de danzas es casi nula, ya que sólo describe mudanzas sueltas de “Villano”, “Pavana”, “el principio de Gallarda”, “Folías”, “Canario”, “Torneo” y “Pie de Gibado”, es decir, el *tratado* tiene poco interés para nosotros en ese aspecto. Mucho más interesante es el contexto sociológico de la danza de la época, al que dedica varios capítulos y nos da una idea bastante aproximada de su consideración y el lugar que ocupaba en estos momentos.

En cuanto a la consideración profesional, Esquivel reivindica su arte. Denuncia que los malos maestros enseñaran mal pues sus conocimientos no eran los correctos:

“... donde no traten de enseñar lo mesmo que ignoran, sembrando una doctrina tal, qual suelen sembrar la ignorancia. I lo peor es, que muchas personas principales, sin conocer estos sujetos, se

valen de ellos para mostrar sus hijos, por parecerles que enseñan a menos costos por no saber que ay Maestros más científicos”⁴¹.

Esta es una de sus intenciones con este *tratado*: el que se pueda diferenciar los buenos de los malos maestros. También se puede establecer una hipótesis: sobre su objetivo y finalidad el autor pretende darle rigor y cientificidad a lo que está haciendo, y por lo tanto, al estatus que le pertenece y que no caiga en la desvirtuación y crítica como se venía haciendo con muchos de estos bailes. Si las personas que se hacían llamar maestros de baile o de la danza no tuviesen una formación adecuada no podrían transmitir sus conocimientos de forma correcta y de ahí lo del mal maestro que nos dice a lo largo de su discurso Esquivel.

En el capítulo III. “De el modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los Discípulos en aprender, y proporción del cuerpo”, Esquivel describe la conducta que han de tener tanto maestros como discípulos a la hora de aprender. Mostrando una clara discriminación social, propia de la época, advierte que no se deben admitir discípulos de distintas clases sociales: hijos de caballeros y señores nobles, porque estos últimos pueden tener reparo en hacerlo con los primeros. Además afirma que los “hombres baxos” no se gastan dinero en aprender si no es para sacarle el producto enseñando ellos, aunque no estén preparados para tal fin, por lo que Esquivel afirma no ser conveniente aceptar a gente humilde.

Continúa el capítulo con cuestiones administrativas: indica que es necesario escribir el nombre del alumno cuando llega por primera vez a la Escuela, poniendo el día, el mes y el año. Se debe cobrar el mes por adelantado en las primeras lecciones. Señala la importancia de la asistencia y la puntualidad del Maestro. Indica que antes de comenzar con una nueva lección se debe repasar lo aprendido, sobre todo cuando se es principiante. Los sábados por tanto, se dedican a repasar lo aprendido durante la semana. Cada día se enseña una única lección.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 24.

Existe un repertorio fijo de bailes para enseñar, a partir del cual se puede seguir aprendiendo mudanzas, pero sin olvidar los repases de las mudanzas de este repertorio inicial.

Sigue insistiendo de las condiciones físicas del alumno: se debe enseñar tanto a los altos como a los bajos a bailar, por lo alto o por lo bajo, y sobre todo equilibrar la estatura, es decir, a los altos se les debe enseñar también a bailar por lo bajo para que cojan fuerza, y a los bajos a hacerlo por lo alto para que consigan más flexibilidad y extensión. En general, se les debe corregir cualquier mal movimiento. Describe cómo ha de ser el cuerpo ideal para bailar: proporcionado, mediano, buen pie y pierna, pero también dice que no siempre las personas con el cuerpo perfecto luego bailan con brío y con garbo, y, sin embargo, otros que en principio prometen poco pueden ser muy diestros al bailar. Continúa en esta línea y vierte una afirmación muy importante al hacer mención a la parte más artística de la danza y menos técnica y científica:

“Y lo que siento es, que si uno que danza es airoso y galán, y sabe poco, y otro sabe toda la cartilla y es diestro, si no es galán y airoso, parecerá y luzirá más el que menos sabe con lo que obrare...”⁴².

Se extiende más sobre este tema. Añade que es necesario tener buen oído para danzar a compás. También es preciso el ejercicio y el ensayo aunque se sea ya muy buen bailarín, por supuesto integrado en las Escuelas, según Esquivel.

En el capítulo IV. “Del estilo de Dançar en Escuelas”, sigue narrando el comportamiento que se debe seguir en estas Escuelas de danza, pero esta vez describe exactamente las pautas que rigen desde que se entra (a las siete en invierno y a las ocho en verano), quién enciende las luces, quién y qué se danza primero, la Alta, con la cual se va sacando a bailar a los demás. Explica el funcionamiento de

⁴² *Ibidem*, pág. 28.

la clase, cómo van saliendo a bailar los más diestros, los cuales sacan a los más nuevos, el orden de las danzas, etc. Menciona la importancia del silencio mientras se danza y que ningún discípulo corrija a otro durante la clase, y por supuesto ni se burle.

Capítulo V. “Del estilo que se ha de tener en entrar en Escuelas, y estar en ellas”. La actitud o el “estilo”, es el principal tema: continúa describiendo cómo debe actuar maestro y alumno. Al entrar se debe saludar a todo el mundo y después sentarse, para ir levantándose poco a poco el que vaya a bailar. Si entraran mujeres, deben colocarse separadas de los hombres. Se debe asistir a la Escuela con actitud respetuosa y con la indumentaria adecuada. El maestro debe evitar las habladurías acerca de otro maestro, o discípulo, o cualquier otra persona. Tras estas recomendaciones, el propio autor reconoce que se aprende no sólo a danzar en las Escuelas, sino también

“cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias: porque los que están en Escuelas, mientras no se danza, se habla de la destreza de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás avilidades que los hombres de buen gusto profesan; de que los oyentes suelen salir aficionados, y deseosos de seguir los passos que los demás”⁴³.

En el capítulo VI. “De las cualidades que deben tener los Maestros”. Destaca las cualidades que deben tener los maestros, poniendo de ejemplo a su “magister” Antonio de Almenda. Debe ser “entendido, apacible, severo, limpio, aseado, galán, de buenos respetos, y sobre todo muy cortés⁴⁴”. Prosigue explicando por qué son importantes estas características una a una. Es significativo tener conocimientos y capacidad para mezclar lo apacible con lo severo sin llevar al extremo ni una cosa ni la otra. Debe conocer las danzas antiguas aunque no se practiquen ya, “Españoleta”, “Bran de Inglaterra”, “Turdión”, “Hacha”,

⁴³ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 36.

“Caballero”, “Dama” y otros. Añade que es imprescindible para ser buen maestro no sólo “enseñar lo ordinario, sino tener buena disposición, ciencia y inventiva para cualquier cosa destas que é dicho, y saber acomodar los movimientos a estos tañidos extraordinarios”⁴⁵.

El maestro debe saber tocar todos los tañidos que se danzan y no sólo algunos. Indica que la enseñanza de las mujeres es igual en lo que se refiere al compás y a la compostura, pero las mudanzas varían.

El capítulo VII: “De los Retos, y las Hayas”. Del relato del autor se deduce que era muy habitual hacer este tipo de retos bailando, ya que incluso especifica que no se deben dar murmuraciones y habladurías en el transcurso del mismo. El desarrollo del “Reto” es parecido al de las armas: se lanza el Reto, se dice el día, la hora, el lugar, los padrinos, y se deposita una cantidad de dinero, tras lo cual si es aceptado, se enfrentan bailando. Resulta muy curioso en nuestros días que tuvieran lugar estos “Retos danzados” en el siglo XVII, pero denota la importancia del danzado en la sociedad de la época y lo ofensiva que podía resultar cualquier crítica sobre la manera de danzar de alumnos o maestros. También demuestra lo asentadas que estaban las escuelas de danza, pues los maestros gozan de verdadera fama, de seguidores fieles que son capaces de enfrentarse a otras escuelas por defender a su maestro.

Señala que los maestros con escuelas aborrecen las “danzas de Cascabel” porque son anteriores, a los bailes de cuentas y propias de gente que danza por la calle. Termina el capítulo, y casi el *tratado*, reclamando la enseñanza del maestro a pesar de que existan los libros, pues sin él no se puede aprender correctamente:

“No ay Arte, ni oficio, ni abilidad de que se ayan impresso libros,
ni tratados, que con ellos, sin voz viva, se pueda aprender todo lo

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 38.

necesario: porque todo esto sin Maestro, no servirá sino de alumbrar algunas cosas”⁴⁶.

Añade listados de grandes señores que danzan diestramente, maestros que vivieron más de cien años hasta la fecha del tratado, maestros coetáneos suyos de Madrid y de Sevilla, discípulos de varios maestros, etc.

Después de este análisis detenido de la obra, podemos confirmar la importancia de la misma para la historia de la danza, pues aunque coreográficamente no aporte un gran adelanto, los demás aspectos que rodean la práctica dramática son desarrollados ampliamente; tanto el aspecto técnico y estético como el sociológico y moral. Encuadra y sitúa con bastante claridad la danza cortesana, detallando al máximo en muchas ocasiones, aportando datos muy valiosos sobre aspectos muy cotidianos. Además, el autor demuestra tener plena conciencia de lo que hace: escribir un tratado en la línea de los que se escriben en la época, con un afán divulgativo, doctrinal y de permanencia en el tiempo y en la historia. También es consciente de su papel de escritor, como se reconoce a través de sus propias palabras y las de los escritores que aportan sus poesías dedicadas a la obra y al autor, alabando sus dotes de escritor culto.

En el siglo XVII sólo tenemos constancia de que se publicaran en forma impresa dos manuales de danzas cortesana: *The English dancing master*⁴⁷, de John Playford, en Londres 1651; y *Discurso sobre el arte del dançado*, en Sevilla en el año 1642, de Juan Esquivel Navarro, primer impreso español de este género.

Coetáneo a Esquivel tenemos un libro anónimo, *Reglas de danzar* aunque mal se puede aprender con sólo leer, es de 1642. Fue recogido por Barbieri y ahora forma parte del fondo de manuscritos de la Biblioteca Nacional.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 45.

⁴⁷ Biblioteca Nacional, M/2824.

A finales del siglo XVII Juan Antonio Jaque recoge el “Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja”, un manuscrito que contiene las danzas que el autor había enseñado a su discípulo Baltasar de Rojas Pantoja, estos libros normalmente eran escritos para los alumnos. Este texto es el único ejemplar que ha llegado hasta nosotros que contiene descripciones de danzas y bailes: se describen seis mudanzas de “Pavana” que siguen la línea de la “Pavana d’ Espagne” descrita por Arbeau, lo que demuestra que tras muchos años sigue vigente, así como la ya citada universalización de la danza cortesana en la época, sobre todo en el triángulo formado por Francia, Italia y España. Continúa con una “Gallarda”, cuya ejecución, al igual que la de la “Pavana”, parece ser de gran dificultad. Ruiz Mayordomo destaca que en los pasos descritos en la “Gallarda” podrían hallarse los antecedentes de los pasos que conformarán más tarde las “Seguidillas” y “el Bolero”, según las secuencias de pasos que incluye. Después prosigue con la descripción de “Jácara”, “Folías”, “Villano” y “Paradetas”⁴⁸, el texto manuscrito perteneciente a la descripción de cada una de estas danzas se adjunta en el documento 1 del anexo gráfico. También resalta que la iconografía del siglo XVII nos deja constancia que los brazos se elevaban a la “altura de la oreja”, y concretamente nos cita la pintura del banquete de Herodes y danza de Salomé. Pero hay otra obra que hace mención a la danza de Salomé anterior a esta, se fecha en 1462, y en ambas se representa a Salomé bailando con los brazos elevados, lo cual nos hace pensar que se venía realizando con anterioridad. Muestra de ello son las ilustraciones 15 y 16 que a continuación se pueden observar.

⁴⁸MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op. cit.*, pág. 45.



Ilustración 15. Danza de Salomé. 1462.



Ilustración 14. Danza de Salomé. 1676.

Jaque describe numerosos pasos de danza y se puede observar que tienen una gran dificultad técnica. Sin duda, a finales del XVII la danza, especialmente la teatral pero también la cortesana, alcanza una complejidad tal que se hace necesario su aprendizaje y conocimiento a través del maestro de danza; son numerosos los instructores y escuelas que existían en estos tiempos como se constata en la amplia relación de maestros en la obra de Esquivel.

No han sobrevivido copias originales de este manuscrito y el texto sólo se conserva en la Biblioteca Nacional de España, en tres únicas copias manuscritas realizadas en el siglo XIX, que pertenecieron a Pascual de Gayangos y a Francisco Barbieri, respectivamente. Se trata de un pequeño manual técnico de danza de extraordinario valor histórico⁴⁹.

El cambio dinástico de comienzos del siglo XVIII supuso en España un nuevo rumbo para la sociedad y trajo consigo una creciente influencia cultural de Italia y Francia. Los sectores más acomodados se esforzaron en ponerse al día imitando las costumbres cortesanas del país vecino y atrajeron hacia el nuestro una pléyade de músicos, cantantes de ópera y maestros de baile extranjeros, lo que motivó a su vez una corriente de sentido contrario, xenófoba y nacionalista, que se manifiesta abundantemente en nuestra literatura.

Los impresos españoles de danza evidencian en esta época las dos posturas descritas: los hay que siguen fielmente los dictados de la moda francesa y también los que pretenden la recuperación de lo popular español, que tiene su reflejo en la moda del “majismo” y en el arraigo de formas de danza de extracción popular,

⁴⁹ GOSÁLVEZ LARA, J.C., *De la gallarda a vals. Libros de danza en la Biblioteca Nacional de España* (siglos XVI-XIX), Biblioteca Nacional de España, Madrid 2011. En el folleto se cuenta la importante labor de Barbieri y su pasión por la historia de la danza. No será este el único manuscrito que copie a mano, hay otro tratado del siglo XVI (BNE Mss. 14.059/2), en su publicación de un folleto sobre las castañuelas “dedicado a los boleros y danzantes” de 1878, en un artículo sobre el baile español en la *Ilustración española y americana*, 22 de noviembre de 1877, y, sobre todo, en su afán de coleccionar a lo largo de su vida todos los libros fundamentales de la historia de la danza, que legó a su muerte a la Biblioteca Nacional.

como el “Fandango”, “la Seguidilla bolera” y otras muchas que estuvieron en boga entre 1760 y 1830.

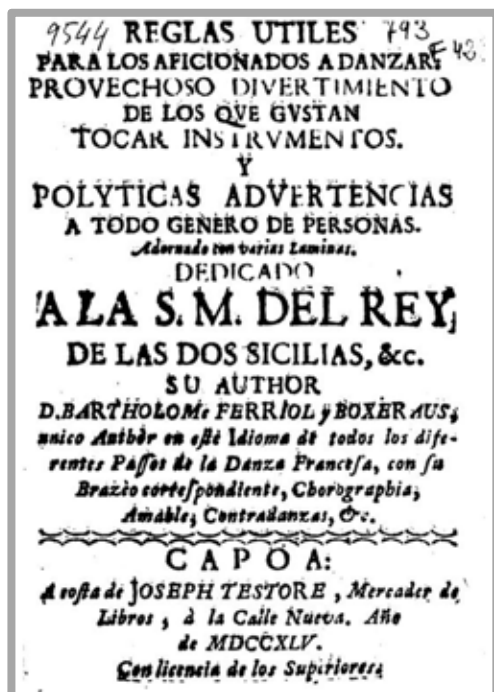


Ilustración 16. Tratado de Bartolomé Ferriol y Boxeraus.

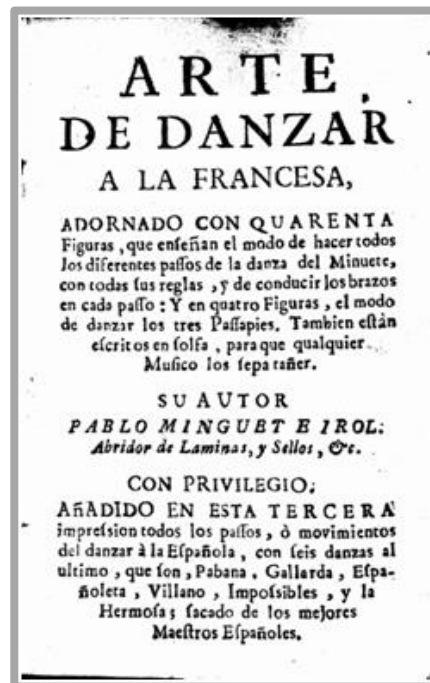


Ilustración 17. Pablo Minguet e Irol.

Salvando posibles matizaciones, podríamos encuadrar dentro de la tendencia afrancesada el manual de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas útiles para los aficionados a la danza* de 1745 y el *Arte de danzar a la francesa*, de 1758, de Pablo Minguet e Irol, grabador de estampas y autor polifacético, cuyos folletos sobre danza trataban de agradar al público más heterogéneo, abarcando tanto las corrientes castizas como las extranjeras. En un punto intermedio se sitúa el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* editada en 1793, de Felipe Roxo de Flores, muy en la línea del espíritu científico de la Ilustración.

Esta información se complementa con un Real Decreto⁵⁰ rubricado por Felipe IV con fecha de 12 de enero de 1639 en Madrid, el cual dice:

A Antonio de Almeda ha hecho merced de plaza de maestro de danzar de la Reina, con la calidad que han de servir él y Manuel Frías igualmente, y que uno al otro se comunicarán los libros donde están las danzas que se practican en palacio con uniformidad.

Estas danzas pretenden impactar en ocasiones a otras casas reales llevando un mensaje: propaganda política y alardeo de su poder, cuando la autoridad real se haya restablecido, y la ceremonia será de adulación a la persona del rey.

En 1661 comienza la implantación oficial del profesionalismo de la danza. Empieza a crecer el número de estrellas, compositores y maestros de baile. Luis XIV no se conforma con ser el protector, sino que toma parte personalmente en los “ballets” representados en las esplendorosas fiestas que el ministro Fouquet organiza en Versalles y en Fontainebleau. Debuta a los trece años y baila hasta los treinta. En la Academia oficial empiezan a despuntar los primeros virtuosos. Pécourt debuta en 1672 como primer danzarín y maestro de ballets en la Opera. Hasta que es reemplazado por Luis Dupré, llamado “el gran Dupré” por la gracia y dignidad de sus actitudes en “las Chaconas”. Los nombres de Lafontaine y Subligny son los primeros que suenan como danzarines célebres. Encabezan los cuerpos de baile y actúan secundados por damas del gran mundo, a quienes les ilusiona exhibirse como figurantas.

Mientras tanto, España, bajo el dominio de Felipe IV, sigue el ritmo de las naciones vecinas. La “Pavana” es el baile del país en las altas esferas de la corte. Andalucía, influenciada por las huellas que deja la dominación musulmana, crea un género popular autónomo, de estilo totalmente distinto al franco-italiano. Pues así como éste concede toda su importancia a las habilidades de pies y piernas, o

⁵⁰ BARBIERI, F. “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII”, en *La Ilustración española y americana*, suplemento 43, 22 y 30 de agosto (1874), pág 330.



sea de cintura para abajo, el género popular, le concede a la cadencia del torso, al juego de brazos, manos y al subrayado de las castañuelas y pitos, o sea de cintura para arriba⁵¹.

Recapitulando acerca de todos los manuscritos y tratados que se han mencionado podemos afirmar que entre ellos se aprecian similitudes. Comienzan por las dedicatorias a los personajes, normalmente a los nobles o reyes donde los maestros de danza se encuentran trabajando. A continuación se observan las explicaciones del contenido del libro, parte de técnica o explicación de los pasos que utilizaran, las danzas que contienen. Hay que destacar que se atiende a la danza por su nombre, no por su música, y los pasos son siempre los mismos, de ahí que los músicos tengan que seguir a los bailarines y terminen cuando termina la danza. Esto ocurre con todas las danzas, si hay alguna variante, es mínima; y por último las músicas de las danzas y como tenían que interpretarse.

Todos se ajustan a tener varios capítulos o partes bien diferenciadas, libro primero, libro segundo, etc. Primero las dedicatorias, cada libro se dedicaba a la persona con la que el maestro se encontraba trabajando, o bien a la que quería dedicarle su trabajo, normalmente alguna reina o rey.

Aunque no podemos generalizar, pues Domenico de Ferrara incluía la música entre sus explicaciones, y otros ni la mencionaban. Sin embargo, lo más normal era que sobre las líneas del pentagrama se colocaran las notas, la letra de la canción, las indicaciones de interpretación y luego las letras que corresponden a los pasos de la danza. Es por esto que los pentagramas musicales tenían cuatro, cinco, seis y siete líneas, dependiendo del periodo histórico, del país y sus costumbres. También, como hizo Negri, contenían la lista de las personas que asistían al baile, y poesías dedicadas a la persona a la que se le dedicaba el libro.

⁵¹ PUIG CLARAMUNT, A., *Ballet y Baile Español*, Montaner y Simon, Barcelona 1951, pp. 187-235.

En el manuscrito de Cervera y en el de Salisbury no, puesto que son registros muy concretos, solo de danzas⁵².

La danza continúa a lo largo del Siglo de Oro siendo uno de los pilares dentro de la educación, especialmente en la de los nobles. Manuel de Valbuena, escribía a Josef y Antonio Rivas, maestros de bailes de la institución del Real Seminario de Nobles de Madrid, para remitirles un documento titulado *Método* que se ha de observar en la escuela de baile de este Real Seminario⁵³. En su carta, según relata Campóo Schelotto, Valbuena les dictaminaba a seguir el método de una forma rigurosa y sin modificación alguna.

El *Método*⁵⁴, manuscrito del propio Valbuena, constituye la relación que existe entre el aprendizaje que existe de la danza y el de los aspectos gestuales de las buenas maneras. Se asienta por ello dentro de una tradición europea vigente durante la Edad Moderna, a la que pertenecen algunos de los más importantes tratados de danza destinados a la educación de la nobleza publicados en Europa durante ese período.

El texto se divide en cuatro bloques temáticos: en el primero se definen las obligaciones de los maestros de baile como transmisores del lenguaje gestual de la

⁵² RODRÍGUEZ VALLÉS, E., *op. cit.*, pp. 159-160.

⁵³ ANDUJAR CASTILLO, F., “El Seminario de Nobles de Madrid en el siglo XVIII. Un estudio social”, en *Cuaderno de Historia Moderna. Anejos*, III, (2004), pp. 201-225; CHAPARRO SAINZ, A., ARTOLA RENEDO, A., “El entorno de los alumnos del Real Seminario de Nobles en Madrid (1727- 1808). Elementos para una prosopografía relacional”, en *Educación, redes y producción de élites en el siglo XVIII*, Silex, Madrid 2013, pp. 177-200; SOUBEYROUX, J., “El Real Seminario de Nobles de Madrid y la formación de las élites en el siglo XVIII”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 97, nº 1 (1995) Francia, pp. 201-212. Se funda en 1725. Está a cargo de los jesuitas y está destinado a un público muy determinado entre los que se encuentran los duques de Medinaceli, duque de Tamames, condes de Bornos, condes de Fuentes (Carlo, Juan y Joaquín Pignatelli, hijos del conde de Fuentes, entran en 1763 y 1764), duque de Campomanes (Sabino, hijo del fiscal del Consejo, ingresa en 1764), conde de Fernán Nuñez (dos hijos en 1799), marqués de Escalona, marqués de Campollano, marqués de San Millán, marqués de Lierta, marqués de Rubianes, marqués de Squilacce (Leopoldo Gregorio, nieto del marqués de Squilacce, entra en 1800) y de varios caballeros de Santiago, pero la mayoría de los seminaristas pertenecen a la pequeña nobleza provinciana, esencialmente del país vasco, o de las colonias americanas, deseosa de adquirir una formación que le diera acceso a un alto empleo del Estado.

⁵⁴ CAMPÓO SCHELOTTO, D., “Danza y Educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el real seminario de nobles de Madrid”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 5, (2015), pp. 157-173.

cortesía, implícito en los códigos del arte de la danza. La segunda parte comprende el método de enseñanza propiamente dicho, organizado en nueve lecciones para enseñar los pasos básicos de la danza a la francesa. La tercera parte incluye la explicación de la forma de bailar el “Minué”, con sus reglas para dar las manos y mover la cabeza y los brazos. El texto concluye con una Advertencia sobre las cortesías, que remite a los principios fundamentales que regían el lenguaje corporal en general, y específicamente el de la danza para la nobleza cortesana.

En su primera sección, el *Método* establecía claramente las obligaciones de los maestros de danza del Real Seminario de Nobles. El aula de danza era el espacio para el aprendizaje de los códigos gestuales propios de la comunicación en sociedad, vigentes entre la nobleza. El aprendizaje de gestos como el caminar, saludar, quitarse el sombrero, realizar las reverencias conforme al status de la persona a la que se dirigían, y en general comportarse con decoro y distinción eran destrezas que actuaban como elemento de distinción estamental, a la vez que habilitaban a los seminaristas para el trato en sociedad y para la vida política.

El leit motiv entre danza y buenas maneras es una constante en los tratados publicados en toda Europa durante el siglo XVIII, como *Le Maître à Danser* de Pierre Rameau de 1725, *The Art of Dancing* de Kellom Tomlinson en 1735, o *Trattato del Ballo Nobile* de Giambatista Dufort de 1728. En España debe mencionarse *Reglas út les para los aficionados a danzar*, publicado por Bartolomé Ferriol y Boxeraus en Nápoles, Capua y Cádiz en 1745, quien afirmaba que “lleva esta habilidad un mote de hombre de Corte y que denota la cuna, la educación, y la permitía a damas y caballeros demostrar su status nobiliario sin necesidad de exhibir sus patentes de nobleza”. Por el contrario, “los errores de su ejecución, desgarbo en los movimientos, falta de enseñanza, noticia y proporción, harán ser mal mirado a cualesquiera que en festiva Assamblea de muestra de una rústica

indole, o crianza indiscreta, y menos política”⁵⁵. Especial mención merece *The Rudiments of Genteel Behavior*, de Francis Nivelon de 1737. Publicado por un maestro de danza francés, no trataba de danza, sino que enseñaba de manera detallada la forma en que las personas distinguidas debían mantenerse de pie, sentados, caminar o pasear, quitarse y ponerse el sombrero, hacer las reverencias ante personas de diferente rango, entregar y recibir objetos, esperar una respuesta, saludar al llegar o al despedirse, las mismas acciones cuyo aprendizaje quedaba a cargo de los maestros de baile según el Método del Real Seminario del Nobles⁵⁶.

⁵⁵ *Ibidem*. Reglas utiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los qve gvstan tocar instrumentos. Y polyticas advertencias a todo genero de personas. Adornado con varias Laminas. Dedicado a S.M. del Rey de las Dos Sicilias, &c. Su author D. Bartholome Ferriol y Boxeraus, unico Authòr en este Idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa, con su Brazèò correspondiente, Chorographia, Amable, Contradanzas, &.Napoles, Joseph Testore, 1745, pág. 16.

⁵⁶ *Ibidem*. NIVELON, F., *The Rudiments of Genteel Behavior*. Reimpresión en facsímil de la única edición de 1737, Paul Holberton Publishing, Londres 2003.





Ilustración 18. La lección de danza.

2.2 MAGISTER DE DANZA.

Aunque en el apartado anterior hemos abordado la figura del maestro codificador de danza a continuación vamos a desarrollar la figura del maestro de danza. Estas danzas o bailes descritos en las páginas anteriores no gozan de la estima sin el acompañamiento durante su aprendizaje de la figura del maestro. El *Diccionario de Autoridades* define el término maestro como “el que sabe y enseña qualquier Arte o Ciencia. Viene de latino “magister”, que significa esto mismo⁵⁷”.

Queda constancia del trabajo que realizaban a través de las diversas fuentes, como el encargo que hacia el año 1570 se realizará a Diego de Ostia de una coreografía para la danza de los “Matachynos o Matachín”⁵⁸. En relación con

⁵⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1734, t. IV. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

⁵⁸ RAMOS, R., “El baile del matachín”, en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, vol.2, GRISO, Navarra 1996, pp. 309-314. Es un baile que se suele realizar al final de las mojigangas de Carnaval. Se considera que este baile tiene dos momentos, el primero consta de la ejecución de saltos y visajes, y una buena descripción se recoge en el *Discurso de la viuda de veinticuatro maridos* de 1648, cuando se realiza a partir de mediados del siglo XVII, parece que esos movimientos “deshonestos” ya no están incorporados

el proyecto realizado se observa que las seis danzas solicitadas versaban sobre los siguientes aspectos: representación del “juego de cañas”, “las siete virtudes”, “ninfas junto a campesinos”, “una momería”, “una alegoría” a los indios americanos y una “danza portuguesa” y por último “las folías⁵⁹”.

Hay algunos temas de sumo interés relacionados con los coreógrafos a quienes se encomendaba la creación de estas danzas⁶⁰. Entre los cuales se citan a : Diego de Ostia, Getino de Gúzman, Juan de Vargas Leyva, Juan Granado, Jusepe de las Cuevas, Gabriel Rubio, Julián Herrera, Gabriel Ángel, Pedro Carranza o Martín González, muchos de ellos aparecen de manera explícita como maestros en lugar de coreógrafos.

El maestro tiene unas características específicas y entre ellas se encuentra la de “los buenos modales”, junto con las propias de sus funciones de educar en el arte de la danza. Anteriormente hemos detallado minuciosamente el *tratado* del maestro Esquivel que también incide en adquirir “los buenos modales”, junto con los del buen danzar. En su obra aparece una enumeración de los maestros y bailarines más importantes de España. Podíamos afirmar que hay un deseo por parte del autor de que quede constancia de los maestros que había en el momento y sirviese de legado en las venideras centurias.

en la ejecución de la misma; DOMÉNECH RICO, F., *La compañía de los trufaldines y el primer teatro de los caños del Peral*, Tesis defendida en la Universidad de Madrid, 2005, pág. 196. En el estudio anteriormente mencionado se recoge un pago que se realiza en 1720 al maestro de danza Sebastián Christiani por “la danza de los matachines que puso para la comedia que se representó en el Retiro el día que SSMM la vieron”.

⁵⁹ SÁNCHEZ CANO, D., “Dances for the Royal Festivities in Madrid Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 23, 2, (2005) Edimburgo, pp.123-152.

⁶⁰ En Francia durante esta época ya se diferenciaba el cargo de maestro de danza, que correspondería con el actual coreógrafo y el maestro de sala que era el repetidor que enseñaba los papeles a cada bailarín.

2.2.1 Maestros con escuela

Observamos así la dedicación profesional por este arte a través de los diferentes maestros que vamos descubriendo como enseñantes de baile. Pudiendo mencionar algunos como:

“El Gran Maestro de Maestros Quintana el viejo, que fue 70 años Maestro: Damian Dança, que tuvo Escuela mas de treinta años: Marcos Perez, gran Maestro, que tuvo Escuela cuarenta años, y fue Maestro de mi Maestro Antonio de Almenda, y de Francisco Ramos: Julian, que tuvo Escuela treinta años Marcos Fernandez de Escalante, fue Maestro de su Majestad cuarenta años: Luis Fernandez de Escalante su hijo, que le sucedió, y lo exercio quinze hasta que murio. Todos los cuales son ya difuntos.

Maestros que oy ay en Madrid.

Antonio de Almendá, Maestro de su Majestad el Rey D. Felipe Cuarto el Grande, nuestro señor, que el cielo guarde. Francisco Ramos, que por su gran destreza pudiera serlo tambien: Francisco Magre, discipulo de Antonio de Almendá: Ivá de Castro, Francisco de Ayala, Ivan Baptista: Alonso de Balbuena. Todos los quales son discipulos de Antonio de Almenda y Francisco Ramos, porque aunque Castro vino de Murcia y otros de Italia y Venecia, con algunas curiosidades de muy buen gusto, para poner sus Escuelas fuerza arrimarse a la doctrina de estos dos insignes Maestros.

Mas Maestros de Madrid.

Ivan Gutierrez en Alcala de Henares. Juan Baptista en Madrid. Luis de Faria ayuda de Maestro de su Majestad. Cerdan en Toledo. Pedro Fernandez en Málaga. Alonso de Balbuena en Madrid. Castaño en Toledo. Micael Angel en Cadiz.

Maestros de Sevilla

Hieronimo de Torres. Pedro Hernandez, Diego Hernandez: Melchor de Guevara, difunto. Luis de Caravallo. Joseph Rodríguez Tirado discipulo de Francisco Ramos y de Antonio de Almenda. Y Marcos Gomez oy tiene su Escuela abiertas, porque de los que no han tenido ni tienen Escuelas, no ay que hazer mencion, porque no son maestros.

Discipulo de mi Maestro Antonio de Almenda

Manuel de Morales. Juan de Pastrana. Alberto de la Cuesta. Paladinas. Martin Magno. Iuseph de Pastrana. Domingo Gonzalez. Pedro de Saavedra. Doioseph Carrillo. Agustín Deza, Juan Deza hermanos. Los Romances. Diego Luis, Pedro de Valverde. Francisco Enriquez escribano de camara. Juan de Carrion, Juan Ramirez. Do Andres de Bogona oficiales de Estado, Juan Ros de Ifaba, Lazaro de Salamanca. Ambrosio Franco. Juan Sangai y su hermano. Todos estos conoci por muy diestros, los demás que no conoci, no tiene numero”.

Como hemos podido comprobar son muchos los maestros que Juan Esquivel recoge en su relación, destacando de un modo especial a Antonio Almenda y Francisco Ramos, además del malagueño: Pedro Fernández. Su labor era enseñar aquellos pasos que estaban de moda en los diferentes bailes del pueblo o de la corte, pero siempre siguiendo el rigor de su código establecido. De ahí que muchas veces aparezcan críticas acerca de “los bailes de gitanos” o “bailes de cascabel”, pues rompían esas normas y se consideraban bailes deshonestos aunque entre el ambiente popular coetáneo eran los más aplaudidos.

Además, en el siglo XVII los maestros de danza ejercen una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos: no hay una Corte que no cuente con esta figura junto con la del maestro de música o violinista. Un ejemplo de la “Zarabanda” en los “Saraos” de la Corte es la que baila Richelieu a la Reina Ana de Austria, mujer de Luís XIII, en Versalles. O ya en el siglo XVIII, que serán los creadores de los nuevos bailes, como “el Bolero”, donde destacarán los maestros Antonio Boliche, Sebastián Cerezo, Requejo o Gerardo Negri.

2.2.2 Maestros y “Autores de Danzas” para el Corpus

Una fiesta religiosa que nos proporciona gran información para nuestro país con tan sólo indagar en ella, es a través de las fiestas del Corpus; no hay ciudad donde sus legajos no escondan el nombre de un maestro o creador de danza. Por ejemplo nos encontramos el de Juan Serrano, del que hay constancia que se le

pagaron catorce ducados probablemente por la organización de las danzas de esta celebración en Salamanca⁶¹.

En Andalucía se recogen el nombre de otros maestros, por ejemplo para las fiestas del Corpus en Marchena se habla de “encargados o capataces de las danzas”, y muchos de ellos eran maestros de danzas. Se nombran a Bartolomé Olmo, Urbano Benítez, Diego López, los citados Diego de Segura de Morón y Juan García Heredero de Osuna, Sebastián García, Lorenzo García Bejines, los maestros de danzar Diego Fernández, Pedro de Aguilar y Francisco Vivaque, capataz de “Danzas de Turcos”, y a los gitanos Sebastián García, Beltrán Bustamante, Diego Salguero, Francisco Heredia, Baltasar de los Reyes y Nicolás Montoya, y una sola mujer. En 1669 se le pagan a María Parla, gitana, “por dos danzas⁶²”. Resulta sorprendente que aparezca una mujer, posiblemente, como creadora de la danza o maestra, aunque con seguridad ejecutante de ella. En efecto, es muy importante la vistosidad de la figura femenina dentro del espectáculo. Aunque si analizamos con detenimiento, queda como parte del elenco de danzantes, ya que esta profesión quedaba relegada para el género masculino, y las féminas, por ahora, aparecen como meras discentes o ejecutantes de danzas y bailes. Pero adelantándonos a uno de nuestros capítulos veremos como en el siglo XVII y XVIII se encuentra documentación que hace referencia a mujeres andaluzas como “autoras de danzas”, como Catalina de Almoguera, Dominga Orellana y “La Flaca”. Esta afirmación se ratifica con el estudio de Bejarano Pellicer⁶³, en el cual menciona que el predominio de “autores de danzas” para el

⁶¹ ACS, CF 1578. Caja 44, leg.5, fol. 594, en GARCÍA FRAILE, D., “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol.1, Barcelona 2002, pp. 505-528.

⁶² A (rchivo) M (unicipal) de .M (archena). legajo 103, s/f, 1669, en RAMOS ALFONSO, R., “La fiesta del Corpus en la Marchena Barroca”, en *Las fiestas en la historia de Marchena, Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena 2008, pp. 121-122.

⁶³ BEJARANO PELLICER, C., “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, en *Janus*, nº 3 (2014), pág 203.



siglo XVI menguará notablemente en la centuria siguiente, dando paso a las “autoras de danzas”.

Lo mismo nos ocurre para el caso de la ciudad de Osuna, los estudios que realiza Ledesma Gámez nos proporcionan de nuevo maestros de baile ya que se hace necesario durante el Barroco ampliar el número de danzas para la celebración del Corpus, así como su perfeccionamiento a la hora de ser escenificadas. Aparece el autor de danzas Benito Alonso y el maestro de danza Cristobal Lijero. Y anterior a ellos anota para la fiesta de San Jacinto al maestro de danza Francisco González. De nuevo vuelve aparecer el nombre de una mujer, gitana, a la cual se le deben cantidades por los bailes del Corpus, María de Espinosa⁶⁴, como se puede observar en el documento doce y trece del apéndice.

En la provincia de Jaén tenemos constancia de maestros importantes como Jusupe Martínez⁶⁵ y Melchor de Silba; de este último recogemos documentación gracias al trabajo realizado por López Molina⁶⁶. Desempeña la labor de maestro entre las décadas de 1640 a 1660 y tiene la certificación de serlo. El título de maestro era preciso obtenerlo para poder ejercer como tal, había que realizar una prueba y que se certificara que esta había sido superada satisfactoriamente, y lo mismo se puede comprobar en Francia, los maestros de danza eran los únicos que podían enseñar; su organización gremial estaba regulada ya que pertenecían a la Comunidad Parisina de Maestros de Danza y Músicos, institución fundada en 1407, que regía a músicos y maestros de danza. Para el caso de los maestros españoles es algo más difuso puesto que no sabemos con seguridad plena si los

⁶⁴ A (rchivo) M (unicipal) de O (suna). Actas Capitulares 1642-1648. Sig. 24. 10-XII-1646 y Actas Capitulares 1642-1648, Sig. 24, 4-I- 1648 y que recogo del estudio de LEDESMA GÁMEZ, F., “La vida en la calle: Notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI- XVIII): la procesión del Corpus”, en *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, nº3 (2000), pp. 193-232.

⁶⁵ GERSOL FREGENAL, E., “El Corpus durante los difíciles años de la Guerra de Sucesión en la ciudad de Jaén”, eucaristía: Actas *del simposium*, vol.1, San Lorenzo del Escorial 2003, pp. 429-446; LOPEZ MOLINA, M., “Un maestro de danzas en el Jaén del siglo XVII: Jusupe Martínez de Ávila”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº. 154 (1994), pp. 237-248.

⁶⁶ LOPEZ MOLINA, M., “Un maestro de danzas en el Jaén del siglo XVII”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº. 147 (1993), pp. 131-146.



nombres de esos maestros habrían superado la prueba para obtener el título, aunque suponemos que sí. Pero podemos seguir añadiendo nombres a esta lista, como Melchor de Silba, que fue “zapatero y maestro de danzar de jóvenes y adultos”, que ejerció su profesión en la ciudad de Jaén y en otras poblaciones del Reino. Sabemos de él gracias a la documentación existente en los protocolos notariales preservados en los archivos giennenses.

Todo aquel que haya realizado una incursión en estudios históricos en torno a la danza española de este período, conoce las dificultades que se presentan a la hora de recoger datos biográficos en torno a los maestros de danza. Quizás en un futuro se pueda ir rellenando estas lagunas biográficas con documentación que hasta ahora no se ha podido recoger.

Por ejemplo, López Molina nos adjunta en su estudio la transcripción de los documentos notariales los cuales presentan información sobre Melchor de Silba. Gran parte de los datos obtenidos hacen referencia a su participación en las Fiestas del Corpus como responsable de las danzas y m^oaestro de ellas.

Melchor de Silba era analfabeto, según dice su testamento realizado el día 16 de agosto de 1661, ante el escribano Francisco de Frías; “no lo pudo firmar porque no sabía escribir⁶⁷”. Sin embargo, obtuvo la titulación oficial que otorgaba el Ayuntamiento y aprobaba el Cabildo de Jaén de Maestro de danzar; indispensable para desempeñar su trabajo en las festividades patronales.

Los datos que ofrecen estos documentos notariales son especialmente interesantes en lo relativo al costo, número de integrantes requeridos para cada danza, las tareas adicionales que solían encomendarse a los maestros de danza en

⁶⁷ MENDOZA GARCÍA, E.M^a. *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga 2007. *Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621-1665)*, CEDMA, Málaga 2007.



este contexto, los instrumentos y tipología de músicos que participaban y, sobre todo, características de los trajes y ornamentos que debían utilizar los bailarines.

En Archivo Municipal de Málaga también fue fácil encontrar diversos maestros y autores de danzas que recogen los documentos de escribanía de Cabildo, entre ellos se encuentran: Diego Hernández de Soria⁶⁸, maestro de danzar, Juan de Santiago⁶⁹, Gaspar Delgado⁷⁰, Diego Enriquez⁷¹, Felipe de Santiago⁷², Mateo López⁷³ y Sebastián Castro⁷⁴ como autores de danzas. Estos dos últimos es curioso porque también se recogen como danzantes⁷⁵, junto con otros como Lorenzo Martín, Francisco Hernández, Diego⁷⁶ y Miguel Montoya⁷⁷, y Diego Lazo⁷⁸. Y para Granada aparece Juan Delgado en 1615.

Lo normal en la mayoría de estos maestros de danza es que fueran vecinos de la ciudad, aunque en algunos casos se traían de localidades vecinas, por ejemplo de Granada, en el caso de Málaga. Normalmente no era esta su verdadera profesión, de forma paralela incluían estas actuaciones a sus profesiones de zapateros, tejedores, etc. Así lo vemos en los maestros que pasaron por la ciudad de Ávila, Francisco Herrera y Lucas Vázquez, ambos tejedores de lienzo; y dos zapateros, Alonso López y Vicente de San Benito. De lugares vecinos nos aparecen en el trabajo de Jose Antonio Bernado⁷⁹ los siguientes:

⁶⁸ Archivo Municipal de Málaga. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 1, fol. 13.

⁶⁹ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 1, fol. 8.

⁷⁰ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 1, fol. 8.

⁷¹ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 1, fol. 13.

⁷² A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 31, carp. 11, fol. 682.

⁷³ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 2, fol. 99.

⁷⁴ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 2, fol. 99.

⁷⁵ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 2, fol. 97 para Mateo López, Sebastián de Castro en AMM. Escribanía de Cabildo. Leg. 18, carp. 2, fol. 98.

⁷⁶ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 47, carp. 18, fol. 8-9 y 284-285.

⁷⁷ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 47, carp. 18, fol. 284-285.

⁷⁸ A.M.M. Escribanía de Cabildo. Leg. 47, carp. 18, fol. 8-9

⁷⁹ BERNARDO DE QUIRÓS MATEO, J.A., *Teatro y actividades afines en Avila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Tesis doctoral de la UNED, Madrid, curso 1993-1994, pp. 59-65. <http://www.uned.es/>. Consultada 19/04/2015.



Tabla 1. Maestros de danza en el Corpus de Ávila.

Maestros de danza en el Corpus en Ávila entre 1615-1643		
PROCEDENCIA	AÑO	NOMBRE
Cebreros	1615	Sebastián Crespo
Cebreros	1615	Alonso Muñoz
Cantaracillo	1643	Juan de Bonilla
Córdoba	1618	Fernando Domínguez
Malpartida	1609	Diego de Malla
Mingorría	1635	Miguel Domínguez
Mingorría	1635	Juan Nieto
Muriel	1600	Juan de Villanueva
Oropesa	1605	Juan Díaz
Oropesa	1606	Juan Díaz
San Martín de Valdeiglesias	1602	Cristobal Lozano
San Martín de Valdeiglesias	1602	Antonio García
San Martín de Valdeiglesias	1643	Antonio Pardo
Segovia	1603	Antonio de Vargas
Villaverde	1629	Cristóbal y Baltasar de Torres

Fuente: Bernardo de Quirós Mateo⁸⁰.

Estos maestros forasteros a veces venían a ofrecer un conjunto de danzas para la festividad religiosa, otras se enviaba un emisario a buscarlos⁸¹.

Pero la idea de que no sean profesionales se contradice con la idea de García Fraile y López Molina; para el caso de Jaén, hablan de maestros de danza como

⁸⁰ BERNARDO DE QUIRÓS MATEO, J.A., *op. cit.*, pp. 59-65.

⁸¹ BERNARDO DE QUIRÓS MATEO, J.A., *op. cit.*, pág. 65.

actividad profesional constatada en la figura de Juan Serrano⁸², en 1578, y Agustín Sanz, músico de violín y danza, en 1777, mientras que San José Lera nos apunta a Francisco López, Antonio Martínez, Pedro de Ávila, Luis de Monzón, Francisco de Frutos, Juan de Neira y Francisco Peralta como creadores de danzas del siglo XVI en Salamanca⁸³. Ahora bien, si queremos conocer el grado de profesionalización de estos maestros por las fuentes que tenemos y sus coincidencias en las distintas ciudades españolas, se puede decir que la mayoría no se dedicaban exclusivamente a esta profesión, aspecto que ya hemos señalado con anterioridad; pero esta aseveración no exime que hubiese dentro de este grupo algunos que se dedicasen de forma exclusiva a la profesión de maestro de danza. Recordemos que ya hemos citado maestros con certificación, con escuelas y con dedicación exclusiva a la instrucción de este arte.

Cabe pensar que entre estos autores y maestros, algunos no tuviesen escuela pero si trabajasen como maestros itinerantes, ya que muchas veces no eran vecinos de la localidad en la que se realizan las fiestas. De este modo si podrían subsistir de su trabajo.

Como por ejemplo, para la centuria del XVII conocemos los nombres de Juan Sedeño en 1601, Francisco Pinelo en 1615, Jacinto Gómez y Simón Salcedo en 1656 que se contrataban para el año siguiente en la ciudad de Toledo⁸⁴.

2.2.3 Maestros de danza en la corte española

Los maestros de danza en la corte son una figura que se hace presente en todas las Casas Reales. Son los encargados de transmitir las enseñanzas de este arte, conviven entre la realeza y llevan a cabo la organización de sus fiestas y

⁸² GARCÍA FRAILE, D., *op. cit.*, pp. 505-528.

⁸³ SAN JOSÉ LERA, J., “Ludebant coram Deo. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus (siglo XVI)”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº. 6 (2015), Universidad de Valladolid, pp. 133-134.

⁸⁴ RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., “El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”, en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 26 (2004), País Vasco, pp. 385-410.



divertimentos. Como expone Ruiz Mayordomo⁸⁵ “son referencia indispensable para ver la evolución de la danza en España y su interrelación entre las danzas en las distintas Cortes de Europa”. Siguiendo su minucioso estudio hemos realizado una relación de los distintos maestros en las Casas Reales de forma cronológica que abarca desde el reinado de Carlos I a Carlos II, dando una visión generalizada de toda la etapa que alberga nuestro estudio.

Tabla 2. Maestros de danza en la Corte Española.

Maestros de danza en la Corte Española			
NOMBRE	AÑO	CORTE	PROCEDENCIA
Diego Hernández	1526	Carlos I	Española
López Hernández	1539	Casa de las Infantas	Española
Fernan Díaz	1539	Casa de las Infantas	Española
Bárbaro Fernández	1539	Casa de las Infantas	Española
Sebastián Sánchez	1545	Casa de las Infantas	Española
Maese Gaspar	1559	Reina Juana	Española
Virgilio Brancesco	1560	Reina Isabel de Valois	Italiana
Diego Hernández	1571	Felipe II	Española
Luis Fernández Escalante	1593	Maestro de Pajes	Española
Luís Hernández	1599	Reina Margarita de Austria	Española
Alonso Hernández	1600	Maestro de Pajes	Española
Alonso Fernández Escalante	1600	Reina Margarita de Austria	Española

⁸⁵ RUIZ MAYORDOMO, M^aJ., “Los maestros de danzar en la corte de los Austrias”, en *La memoria de la danza Coloquio Internacional de Historiadores de la danza*, Barcelona 1994, pp. 63-77.

Luís Fernández Escalante	1629	Reina Isabel de Borbón/ Pajes	Española
Manuel de Frías	1630	Reina María de Ungria	Española
Manuel de Frías	1636-1639	Reina Isabel de Borbón	Española
Antonio Almenda	1639	Reina Isabel de Borbón	Española
Manuel Frías y Antonio Almenda	1641	Maestros de Pajes	Española
Antonio Díaz de Solís	1653-1654	Maestro de Pajes	Española
Antonio Díaz de Solís	1654	Reina de Mariana de Austria	Española
Alonso Caballero	1663	Reina de Mariana de Austria	Española
Juan de la Brida	1679	Maestro de Pajes	Española
Juan de la Brida	1681	Reina M ^a Luisa de Orlean	Española
Roque Maldonado	1681	Maestro de Pajes	Española
Sebastián de Molina	1683	Reina M ^a Luisa de Orlean	Española
Juan Maldonado	1685	Maestro de Pajes	Española
Agustín de Caballero	1687	Reina M ^a Luisa de Orlean	Española
Juan Maldonado	1692	Reina Mariana de Neoburgo	Española

Fuente: Elaboración propia a través de la documentación de Ruiz Mayordomo.

Esta investigación encaminada a la defensa de la tesis doctoral también atiende a la situación del oficio de maestro de danza. Había una organización jerárquica palaciega, que dependía de la Caballeriza dentro de la Casa del Rey o

de la Reina, y, pensamos que era bastante privilegiada la situación del Maestro de la Reina. Nos describe Ruiz Mayordomo que debía llevar uniforme, si bien no perdía el rango de criado. El maestro de la reina tenía unos honorarios de 100 ducados de gajes, y otros 100 de ayuda de costa, dos celemines diarios de alfalfa y paja suficiente para la mula, todo ello a cargo de la Caballeriza, así como una ración extraordinaria por cada día de asiento (dos cuando iban de camino) a cargo de la despensa real y un traje anual a cargo del guardajoyas para el domingo que iba a palacio, “porque su Majestad deseaba bailar”, y recibía como compensación una merienda compuesta por cuatro libras de ternera, una de pan, media azumbre de vino y dos unidades⁸⁶.

No se encuentra en la misma situación el maestro de los pajes, tenía derecho a doce placas⁸⁷ diarias al estilo de Borgoña. Hasta 1653 no se observa una mejora en su situación, recibe casa con aposento, médico y botica, y una propina de los pajes cuando entraba a serlo.

También estaba regulado la forma de acceso a la plaza de “maestro de danza la Reina”. Podía ser de la siguiente manera:

- Ascender desde el puesto de maestro de los pajes, como así le sucede a Juan de la Brida.
- Consolidación a partir de una ayudantía, caso de Luis y Alonso Hernández, Luis Fernández de Escalante.
- Retorno del séquito de una infanta.

⁸⁶ RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op. cit.*, según la autora ilegible.

⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1737, t. V. Edición digital. <http://www.rae.es/>. Moneda antigua nuestra, cuyo valor parece correspondía al de un cuarto de ahora. Se recoge una explicación de Covarrubias “dice que tomó este nombre de que antiguamente las monedas eran unos pedazos de metal quadrados y mui delgados, con la marca de su intrínseco valor”.

- Concurso- oposición, no recibe ese nombre pero tras el fallecimiento del maestro vigente presentan instancias varios maestros entre los que se opta por un nuevo titular⁸⁸.

Para ser “maestro de danza de la Reina” era necesario la promulgación de un Decreto Real, y seguidamente una orden del Mayordomo Mayor, finalizando el acto de la toma de posesión con el juramento del cargo en las manos de este último. A partir de 1637 se impone como requisito abonar la media anata, impuesto que costaba al maestro la mitad de sus honorarios durante el primer año y ser inscrito en el libro de asiento de las Caballerizas.

2.2.4 Maestros de baile para nobles

Pero no queda aquí la recogida de información de los maestros de danza. En Madrid se afincan una familia europea de destacados maestros de danza, los Christiani de Scio, Sebastián y Carlos, ambos hermanos y de los que hay constancia que estuvieron al servicio de la Casa Real de Felipe V y de forma temporal tuvieron relación con los duques de Osuna para la instrucción del danzar. El hijo de Sebastián, Antonio Christiani de Scio, también fue maestro de danza en la Casa Real a la muerte de su padre, pero por un corto periodo de tiempo. A su vez, también se menciona a otro maestro que sería anterior a Sebastián, Miguel Godreau de origen francés⁸⁹.

Continuando con esta centuria del XVIII y su fructífera eclosión de maestros de danza presentamos a continuación el listado del Real Seminario de Madrid que se constata en la investigación de Campóo Schelotto⁹⁰.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁸⁹ SIEMENS HERNÁNDEZ, L., “Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, vol. 20, nº1 (1997), pp.323-329.

⁹⁰ CAMPÓO SCHELOTTO, D., “Danza y Educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el real seminario de nobles de Madrid”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 5 (2015), pp. 157-173.

Tabla 3. Maestros de Danza del Real Seminario de Madrid. 1730-1770.

Maestros de danza en el Real Seminario de Nobles de Madrid		
1730-1770		
Francisco de Torres	¿1730-1770?	Danza española y francesa
Martín Ximeno	1730-1759	Danza española
Andrés de la Roca de Tolis	1756-1770	Danza francesa
Bernardo Bottini	al menos desde 1757-1770	Danza francesa
Juan Francisco Clemente	1766-1770	Danza española y francesa
Joseph Marset	1767-1779	Danza española

Fuente: Campoo Schelotto.

Tabla 4. Maestros de Danza del Real Seminario de Madrid. 1770-1808.

Maestros de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid		
1770-1808		
Esteban Rossell	¿-1770	Maestro de violín
	1770-1781	1º maestro de baile
Joseph Marset	1767-1770	Maestro de baile
	1770-1779	2º maestro de baile
Gerónimo Cavañez	¿-1781	2º maestro de baile
	1781-1790	1º maestro de baile
Juan Gamot	1781-1793	2º maestro de baile
Rafael Rivas	Oct-Dic-1793	Maestro de baile
Jacinto Carreras	1783-1798	Maestro de baile
Pedro Pizzi	1786-1788	Maestro de baile
Esteban Peré	1788-1800	Maestro de baile
Domingo Belluzzi	1791-1793	Maestro de baile
Lorenzo Soto	1798-1799 (despedido)	Maestro de baile

Josef Rivas ⁹¹	1799-1808	1º maestro de baile
Antonio Rivas	1800-1808	2º maestro de baile
Josef González	1791-1802	Supernumerario
	1802-1808	3º maestro de baile

Fuente: Campoo Schelotto⁹².

La presencia de estos maestros de danza, muchos de ellos extranjeros, nos ilustra sobre esa implantación en España de las modas europeas y del afán de la Monarquía española por estar al día en las maneras dancísticas del siglo XVIII practicadas en los ambientes cortesanos de otros países europeos⁹³.

Los maestros han sido los encargados de transmitir estas enseñanzas bien a través de las reglas académicas que se regulaban en los tratados o bien por la tradición popular; como ocurría en muchos de ellos de los cuales conocemos sus nombres pero no la forma de ejecución, puesto que en la mayoría se hace mención al carácter y no al aspecto coreográfico.

Así se comienza a fraguar y consolidar los pilares básicos de la danza, habrá incorporaciones, evoluciones y transformaciones hasta llegar a nuestros días. Como ya veremos a lo largo de este trabajo: las danzas tan estilizadas y medidas fueron tomadas del pueblo por los maestros de danza, que utilizaron como fuentes

⁹¹ SORIA TOMÁS, G., “La Junta de Reforma de Teatros y la Instrucción actoral (1799-1804)”, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 23 (2009), Fundamentos, Madrid, pp. 9-32; DIANA, M.J., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, Madrid 1850, pág. 46. José Rivas será nombrado para la plaza de maestro de Baile en el Teatro de Madrid, quien renunció al cargo el 28 de marzo de 1800; ya que era incompatible con las clases que impartía en el Real Seminario de Nobles. Se nombró entonces, de forma interina, a Manuel León, que había solicitado encargarse de las clases. Este maestro, cuya plaza estaba dotada de ocho mil reales, debía tanto ensayar los posibles bailes de las funciones como instruir a los alumnos cinco días por semana. Por cuestiones de decoro, heredadas del prejuicio histórico hacia la profesión actoral, el plan de reforma no creó un colegio especial, sino que abrió las clases en los teatros. La falta de un espacio adecuado dificultó el desarrollo de alguna de las materias. Quizás sería uno de los motivos para que el Marqués de Perales, comisario de los teatros de la Corte, solicitase al Ayuntamiento de Madrid el 19 de octubre de 1807 el que se crease una academia de baile y se vea realizado en 1808.

⁹² CAMPÓO SCHELOTTO, D., *op. cit.*, pp. 157-173.

⁹³ SIEMENS HERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, pp. 323-329.

no sólo los bailes españoles o europeos, sino también de la América española, como “la Zarabanda”⁹⁴.

Después de este recorrido a lo largo de la Edad Moderna, a través de una de sus parcelas artísticas más notorias, la danza, podemos concluir de la siguiente forma:

1. Los tratados españoles son tan ricos como los franceses e italianos, lógicamente plantean debates que giran en torno al eje central, la danza, y se discute desde la norma moral, la política, tipos de maestros, buenos y malos, cuánto hay que pagar a quién se dedica a la enseñanza de la danza.
2. La relación de la danza española, con la francesa o la italiana. Existe una interrelación entre las cortes europeas, con todo lo que ello conlleva en el terreno artístico, y también las características propias de nuestra danza española influyen en otros países. No hay que olvidar que nuestro sello de identidad dentro de la danza es el uso de los brazos y las castañuelas, junto lo que muchos llaman “el carácter español”.
3. Una terminología común que se consolidará más tarde en un estilo europeo, el ballet clásico.
4. Es un indicio de “status” y buena educación. Dentro de la educación de las clases nobles está incluida la danza, pero siempre con su buen hacer y cuidando las reglas de moralidad. El salir de estas normas estaba atribuido al pueblo y a sus bailes lujuriosos y desvergonzados.

⁹⁴ MARKESSINIS, A. *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid 1995, pág. 83.

5. La figura del maestro, es algo que aparece disperso o difuminado entre los documentos; ya que son escasos los datos y como añadido están inmersos en trabajos interdisciplinarios, lo que dificulta aún más su estudio. Pero volviendo al personaje que nos atañe, el maestro de danza, da igual en el estrato social en el que nos movamos para encontrar su presencia. Tendrá una situación más favorecida cuando ejerza sus funciones para la Corte que cuando lo realiza en su academia o plasme trabajos para los diversos festejos públicos. El debate que se puede establecer a través de los buenos y malos maestros⁹⁵, que plantea Esquivel, puede venir dado por ese grado de formación que pueden tener estos maestros. Pero como se ha desarrollado a lo largo del capítulo también estaba regulada su profesión mediante unas pruebas de aptitud y certificación de la misma. Socialmente gozan de gran prestigio ya que son un modelo a seguir entre las normas de protocolo del momento.

⁹⁵ALBIZU, I., “La tradición escrita de la danza española”, 2012. <https://teoriadeladanza.wordpress.com/>. Consultada 09/04/2013.



CAPÍTULO III

TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: LOS BAILES RELIGIOSOS





3 CAPÍTULO III. TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: LOS BAILES RELIGIOSOS

3.1 NOMENCLATURAS: BAILE, DANZA O SARAO

Con los nombres de Baile, Danza y Sarao es conocido el arte del movimiento rítmico. El instinto natural del género humano, al exteriorizarse en el placer de vivir, indudablemente dio origen a esta serie de mudanzas y figuras, que luego el gusto y el genio han convertido paulatinamente en arte.

Resulta complicado precisar cuál de los tres términos debe usarse preferentemente, pero más difícil es dilucidar su significado. Por la época que abordamos en nuestro estudio muchas veces se usan indistintamente y hay que releer los datos que lo acompañan para obtener una definición concreta.

Según Pedro M. de Olive, en el *Diccionario de Sinónimos*,

“Danza expresa más que baile, e indica más artificio, complicación, cultura, delicadeza, riqueza y lujo. Es una composición estudiada, preparada, dispuesta con un objeto, un plan, una acción, expresados y representados mudamente, sólo con ayuda de gestos, movimientos y posturas”.

“El baile consiste en saltar y brincar, movimientos todos nacidos de la alegría y regocijos, hechos con arte, a compás y de un modo agradable¹”.

¹ Olive, P. M. de, *Diccionario de Sinónimos de la Lengua Española*, Imprenta de Madame Lacombe, segunda edición, Paris 1852, pág. 146. Edición digital. <https://archive.org>.

Indiscutiblemente el autor con estas definiciones apunta de manera clara a la distinción del término danza para el baile cortesano, y el del baile para el popular. La primera, como ya veremos en las páginas de esta investigación, atiende a un conocimiento de este arte así como de sus códigos mientras que el baile popular se considera como algo anárquico, espontáneo y sin normas establecidas. Tiene un papel secundario socialmente, aunque como sabemos sea un elemento fundamental dentro de los espacios de sociabilidad y del divertimento español. Me atrevería a decir que el baile es la “Cenicienta” de esta historia.

Contrariamente, Roque Barcia² en su *Diccionario Etimológico* dice:

“el baile, y no la danza, es que siempre ha figurado como una de las bellas artes, y es el que expresa las afecciones del corazón, valiéndose del movimiento. Detrás del baile vienen los varios géneros de danzas”. “Los bailes no han constituido jamás, ni constituyen hoy, la danza. Todas las danzas posibles entran en el baile. Decir que la danza es más que el baile, equivale a decir que la especie es más que el género”.

En este caso el baile se interpreta como arte del movimiento y la danza tendría un carácter coreográfico de ahí que se diga que no puede ir o ser más que el baile.

Y Julio Monreal³, en *Ilustración Española y Americana*, comenta: “Las danzas, por su natural, eran propias de las gentes de calidad y en ellas lucieron su destreza los príncipes, señores, damas y galanes”.

Barbieri⁴ disiente de estos conceptos y considera un error suponer que en los antiguos bailes cortesanos se danzaba con grave simplicidad.

² CAMPANY, A., “El baile y la danza”, en *Folklore y costumbres de España*, t. II, Merino, Madrid 1988, pág. 170.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

En cuanto a la palabra “Sarao” la describe Covarrubias de la siguiente forma:

“Sirao: La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los Reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la tal fiesta, y porque se dança al son de muchos instrumentos músicos y también suele aver música de cantores, entiendo venir este nombre de la palabra hebrea Sir, cantus, o Sir, que vale lo mesmo que senyor, se dixo Sirao, que valdrá tanto como fiesta Real. Sin embargo de lo dicho, sospecho debe ser nombre Alemán”.

“El sarao viene a ser el complemento y la perfección del baile, pues consiste en la ceremonia y preparada reunión de personas acomodadas o de alta jerarquía para obsequiarle y festejarse mutuamente con música, bailes, cantos y refrescos⁵”.

“Las voces bailar y danzar” era correlativa, como lo son hoy. Bastará, (...) recoger algunos de los muchos textos que existen desde la Edad Media⁶”.

El *Diccionario de Autoridades* nos da los siguientes axiomas para los términos de baile, danza y sarao:

“Festéjo en que se juntan várias Persónas para bailar y danzar: y tambien se toma por el mismo acto de bailar⁷”.

“Báile sério en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas. Aldrete pone este nombre entre aquellos que nos han quedado de los Godos, que en su Lengua decían Dantza. Latín. Saltatio⁸”

“Junta de personas de estimacion y gerarchía, para festejarse con instrumentos, y báiles cortesanos. Tórnase por el mismo báile, ò danza entre muchos⁹”.

⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid 1995, pág. 884.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1726, t. I. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

⁸ *Diccionario de Autoridades* 1732, t. III. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1739, t. VI. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

De este modo, numerosos autores de los siglos XV a XVII indican: danzar y bailar, danzas y bailes, danzando y bailando indistintamente.

Más aún, parece como si danza fuese el asunto y el baile la ejecución de la misma, según se da a entender en la *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, de Hernando de Yanguas, en el diálogo entre los pastores, que dice: “Y tú, Benitillo, haránsos ayuda/con boz agudilla, baylando la danza”.

Cuando se introdujeron los bailes en las piezas de teatro, existían ya danzas aristocráticas, que se bailaban en los salones o en casas particulares, y danzas populares, compuestas de muchas personas que a la vez ejecutaban ciertos movimientos mímicos y representativos de alguna acción guerrera, amorosa, de cortesía o de simple agilidad.

En el siglo XVI eran ya completamente distintas las danzas palaciegas de las populares, que sólo tenían lugar en las fiestas públicas. Sin embargo, decayó mucho la danza aristocrática después de la aparición de los bailes populares, más alegres y ágiles que introdujeron elementos espontáneos.

La categoría de danza teatral y de danza popular se confunde a veces, pues ésta desde el teatro se convierte en familiar, y la otra, procedente del pueblo, pasa, más o menos modificada, al teatro.

Sin embargo, desde que el teatro salió de la representación de sus farsas jocosas para dedicarse a desarrollar o tratar con mayor extensión asuntos más elevados, y apareció la gran comedia, el baile popular huyó de la escena, aunque sin salir del teatro, para refugiarse en los entremeses, de los que constituían lo que podemos llamar la esencia y principal adorno.

Al decretarse la “Reformación” de comedias por el Consejo de Castilla en el año 1615, se ordenó que en lo sucesivo no se representasen bailes y danzas de

mal ejemplo, sino conformes a las danzas y bailes antiguos. En la segunda mitad del siglo XVII, la confusión entre danzar y bailar ya se había producido.

Baile y danza pretenden establecer una división. Popular para el primer término y cortesana para la clase aristócrata, pero esto es muy difícil porque muchas veces ambas se entremezclan¹⁰.

Se pueden distinguir tres vertientes distintas en la danza europea anterior al siglo XIX: el baile popular o folklórico (que beberá del ambiente religioso y profano), el cortesano¹¹ y el teatral. Y nuestro objeto de estudio estará representado por el análisis y descripción de estos bailes y danzas españolas hasta el siglo XVIII.

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

Si partimos de los documentos de la época recogidos por Pérez Pastor, a los actores se les contrata, además de para actuar, para danzar, bailar, o para ambas cosas, según las necesidades de la obra o del autor. En los contratos se observa esta especificación en muchas ocasiones, desde 1614 hasta 1640, seguramente por la intención de ambas partes de dejar claro, legalmente hablando, las funciones para las que se contrata: "Asiento de Pablo Sarmiento representante y baylador de servir en la compañía de J. de Morales Medrano, representando, baylando y danzando¹²".

En todos los escritos de la época que se refieren al baile se distingue entre danza y baile. Así, por ejemplo, en todos los que tratan sobre la licitud del teatro

¹⁰ CARRERAS Y CANDI, F., (dir.) *op. cit.*, pp. 169-174.

¹¹ BNM GOSALVEZ LARA, C.J., *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales, Madrid 1987, pp. 1-3.

¹² MORENO MUÑOZ, M^a J., *op. cit.*, pp: 87-94; PÉREZ PASTOR, L., *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid 1901, pág. 145.

se hace referencia a las danzas y bailes antiguos permitidos y a los bailes prohibidos e inmorales que cada vez se realizan más¹³. A lo largo de todo el siglo en estos documentos se van vertiendo características que definen a una y otra modalidad. Ya en 1592, el agustino Fray Marco Antonio de Camos, en su obra, *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, habla sobre la danza popular y el baile teatral:

“(…) que se les pasa con el hervor de bailar en una plaza con mujeres casadas y doncellas honradas, rodeadas de sus padres, maridos y otrosparientes, a cuya presencia acude la danza sin que se deje ver cosasdeshonestas ni que ofendan. Donde con este recato no se baila, perocon las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros¹⁴”.

La danza se caracteriza por ejecutarse en la plaza del pueblo, por su recato, honestidad, decoro y por ser ejecutada por “mujeres casadas y doncellas honradas” y tener un público familiar; el baile, en concreto se refiere a la Zarabanda, por ejecutarse en lugares menos íntimos y familiares, por sus movimientos “lascivos”, “sucios meneos”, no guardar “la honestidad”, ni el “decoro” y tener un público más amplio y desconocido que el de las danzas populares.

En 1613, el Padre Juan Ferrer, en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, al censurar la parte bailada de las comedias, menciona algunas características de los bailes, fundamentales para su evolución y consolidación como baile nacional en siglos posteriores: las castañuelas y los

¹³COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, 1997, pp. 626-632.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 128-129.

saltos o pasos elevados y briosos: "¿Qué vergüenza, dice San Ambrosio, se puede hallar donde tan libremente andan volando los pies y cacareando las castañetas?¹⁵".

No será esta la única mención que nos deje el Padre Ferrer, vuelve a hablar de danza y baile caracterizándolos escuetamente pero de forma significativa: "danzando con grande compostura", "bailando con aire y donaire", contraponiéndose la solemnidad con la sensualidad y el brío¹⁶.

Alonso Cano y Urreta en su obra miscelánea *Días de jardín* de 1617, al tratar el tema del origen de los bailes, da como características del baile español en tiempos de los romanos el movimiento de los brazos y del cuerpo en general:

“(...) siendo quizás la que su Chironomía nuestra Zarabanda, la que Halmas nuestra Chacona y la que Lactima nuestro Escarramán, pues la primera consistía en gestos y movimientos de manos; la segunda estribaba en los pies; y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuesto saltos¹⁷”.

En 1626, Rodrigo Caro en *Días geniales*, aclara la distinción: "digo que la diferencia entre la danza y él es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos¹⁸".

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

¹⁵ *Ibidem*, pág. 251.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 252.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 612.

¹⁸ CARO, R., *Días geniales y lúdicos*, Espasa-Calpe, Madrid 1978, pág. 98.

raramente intervienen. La medida, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos son las características más importantes.

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

De esta forma, el Barroco se convierte en un arte de sensualidades y apariencias, centrado en lo visual y representativo, en apariencia, pues pretende alcanzar un nivel más profundo y trascendente¹⁹. Otra característica del arte barroco es la constante necesidad de movimiento²⁰, un gusto por las innovaciones, los cambios, huyendo sobre todo de la rigidez y estatismo²¹, por lo cual los bailes cobran una importancia inusual en esta época, ya que como hemos dicho, se convierten en un medio expresivo perfecto para la estética barroca.

El baile y la danza eran cosas diferentes que nadie confundía en el siglo XVI y XVII, cuyas características más importantes hemos visto descritas por algunos coetáneos. Para la crítica posterior esta distinción se hace aún más rotunda, pues se atribuyen a cada clase social su ejecución. Las danzas pertenecen a los reyes y a la nobleza, mientras que los bailes al pueblo²². En general es así, pero

¹⁹ DEL RIO OROZCO, C., *Apuntes sobre la danza española*, Córdoba 1993, pp. 18-19.

²⁰ *Ibidem*, pág. 21.

²¹ *Ibidem*, pág. 39.

²² DÍEZ BORQUE, J. M^a. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosh, Barcelona 1978, pág. 287; CAPMANY, A., *op. cit.*, pp. 169- 172.

esto no quiere decir que el pueblo no intente emular a las clases altas a través de sus danzas, ni que las clases altas no disfrutaban con los bailes populares. Existe una mutua influencia entre los diferentes géneros de baile. El elevado número de opiniones adversas a los bailes, así como los reglamentos y leyes que los prohíben dan una idea de lo extendidos que estaban en toda la población.

Esta continua mezcla de estilos se acentúa en el transcurso del siglo XVII tanto, que en 1642 Esquivel incluye en el repertorio dancístico que toda persona debe conocer tanto danzas aristocráticas o cortesanas como algún baile popular, “enséñese comúnmente el Alta, quatro mudanças de Pavana, seis passos de Gallarda, quatro mudanças de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de Gibado y Alemana”²³.

De todos éstos la “Alta, la Pavana, la Gallarda, el Rey don Alonso, el Torneo, el Pie de Gibado y la Alemana son danzas, y las Folias, la Chacona y el Rastro son bailes; el Villano y el Canario” son clasificados como danzas y como bailes según opiniones. En general hacía referencia a las danzas realizadas en la Corte o casas nobles y los bailes que se ejecutaban en festejos populares. La distinción, Moreno Muñoz la refiere a las danzas cortesanas y los bailes teatrales fundamentalmente, lo que demuestra la consolidación de este nuevo género, su auge y su clara influencia en las demás modalidades danzables. Además considera que es difícil pensar en un intercambio de danzas en las distintas clases sociales en una época en que la distinción era tan radical. Pero si se atiende a la fase de transformación por el que pasan estos bailes al subir a la Corte se comprende que transita con la misma nomenclatura aunque con distinta coreografía.

²³ ESQUIVEL NAVARRO, J., *op. cit.* pág. 26.

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

“(…)finalmente, el paso de la etapa positiva y expansiva del Renacimiento a una etapa represiva y recesiva como la del Barroco, permitió a éste heredar una preferencia –que a veces se expresa en términos de exaltación creencial- por el movimiento [...] Pues bien, para una época con esas características, se necesitaba una representación de la sociedad y del mundo vistos en movimiento, se necesitaba un arte cuya primera cualidad fuera su dinamismo, su incomparable capacidad de presentar las cosas y los acontecimientos en su desarrollo cambiante, dinámico [...] A una sociedad de condición predominantemente estática que llega hasta el Renacimiento, sucede, a través del episodio del Manierismo, una sociedad que identifica movimiento y vida; por tanto una sociedad de cambios [...] ...necesariamente se plantea una situación de enérgica conflictividad, de enfrentamiento entre supervivencias e innovaciones, que provoca de una y otra parte angustiosa inquietud”²⁴.

Es lógico pensar que en una sociedad viva y en constante progreso se realicen transformaciones y evoluciones en todos los ámbitos de la vida, incluyendo los de ocio y tiempo libre, para este caso en cuestión, el festivo referido al baile y la danza.

3.2 PRELUDIOS DE DANZA ENVUELTOS DE RELIGIOSIDAD.

Tan pronto como el canto y el baile fueron conocidos, se encaminaron principalmente a alabar y festejar al Ser Supremo, en señal de gratitud nacido de un sentimiento religioso innato en el corazón del género humano.

²⁴ DÍEZ BORQUE, J.M^a. *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Serbal, Madrid 1986, pág. 76.

De los bailes y danzas religiosas o sagradas debieron tomar origen todos los bailes, al profanarse la antigua costumbre, convirtiéndolos en objeto de liviana y mundana diversión.

En tiempo de la dominación sarracena, los jóvenes españoles cristianos bailaban en las iglesias mozárabes en los días de fiesta solemne, costumbre que también tenían los musulmanes, que bailaban a la puerta de sus mezquitas; pero dichos bailes se practicaban siempre según la tradición antigua, o sea con separación de sexos, a fin de evitar el escándalo y de que no se desvirtuase el fin piadoso de la danza.

Hay que tener en cuenta que en la Edad Media todas las fiestas se celebraban en la iglesia; el templo era del dominio del pueblo, el refugio, el asilo de los pobres y la sala pública en los días de grandes festividades y regocijos. La casa particular del hombre era una pobre mansión, útil solamente para el abrigo diario. La verdadera mansión era la casa de Dios; en ella los fieles cantaban y danzaban en las fiestas de Navidad y de Pascua.

Las procesiones no fueron en su origen otra cosa que una danza ambulatoria, una marcha solemne del pueblo y la clerecía, un cortejo religioso que recuerda el de Dionisos, donde lo profano se mezcla con lo sagrado en inocente promiscuidad; que el clero favorecía y que era motivo del júbilo para el pueblo. Este fue el origen de las danzas ambulatorias, las cuales alcanzaron una gran extensión y popularidad.

Existe un documento²⁵ que da cuenta de que una partida de cristianos y cristianas de la villa de Tauste, en Zaragoza, velaba una víspera en la iglesia de San Bartolomé, y Hacen Rabí, judío hijo de Salomón, cirujano de Ejea, guiaba la danza, es decir, dirigía el baile como maestro, que ejecutaban cristianos y cristianas

²⁵ A (rchivo) del M (aestro) R (acional) del R (eal) P (atrimonio) B (arcelona). Registro núm. 1688; año cuarto, fol. 83 y 96.



allí reunidos para la vela. Dicho Hacén fue acusado de haber dado una coz a la mesa del altar intencionadamente, con el agravante de que la acusación partió no de los cristianos, sino de los judíos, quienes pidieron que se le castigase con pena de la vida. Afortunadamente para el maestro de baile judío, el castigo fue enmendado por la Justicia, atendiendo a que no lo había hecho con intención y se le castigó a pagar una multa en el año 1313.

Otra cuestión a tener en cuenta es la duplicación que se observa necesariamente en estos festejos²⁶; se trata de acontecimientos con una vertiente religiosa manifestada en actos culturales y sacramentales, pero celebrados conjuntamente con otros de carácter civil en el caso de nacimientos y bodas, no así para los fallecimientos en que lo religioso se impone de manera determinante. Esta duplicación entre “fiesta religiosa” y “fiesta civil” aparece claramente manifiesta cuando el suceso objeto de la celebración ocurre en Sevilla, casos del nacimiento del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, y de las bodas del emperador Carlos V; mientras que cuando se festejan acontecimientos sucedidos en otras localidades del Reino, la documentación se limita a referirnos la existencia de una “fiesta civil”, dejando al aspecto religioso al margen o aludiéndolo de manera muy escasa.

Una de estas celebraciones mejor documentada, quizá por ocurrir en Sevilla es el alumbramiento. Se trata del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, nacido en esta ciudad el treinta de Junio de 1478. Las celebraciones propias del parto duraron ocho días a continuación de éste, pero unidas a otras con motivo de fiestas de santos, bautizo y salida de la reina a misa, se alargan hasta bien entrado el mes de Agosto²⁷.

Es necesario resaltar que durante toda la Edad Media, la danza fue una de las artes menos desarrolladas. Si tenemos en cuenta que el control de la educación

²⁶ ROMERO ABAO, A. “Las fiestas de Sevilla en el siglo XV”, en *La religiosidad popular*, vol. 3, Barcelona 1989, pp. 19-30.

²⁷ *Ibidem*, pág. 31.



en aquellos tiempos estaba en manos de la Iglesia, se comprende fácilmente que así fuera, ya que la disciplina eclesiástica fue siempre severa con el baile por que éste conservaba de profano. Solamente las sectas herejes utilizaban danzas como parte de sus ritos religiosos, como los Gnósticos heterodoxos del siglo II en “ágapes” o banquetes de amor.

La Edad Media prestó además mucha importancia a una cualidad de la muerte: su poder igualador para todas las jerarquías sociales; es decir, del triunfo absoluto de la igualdad frente a la muerte.

Existe cierta confusión en torno a las expresiones "danza de la muerte" y "danza macabra". Según algunos autores, la "danza macabra" es la danza jugada y bailada, mientras que la "danza de la muerte" sería su representación plástica (pinturas o grabados). Hay varias teorías sobre el origen y etimología del término "macabro". Para unos, derivaría de la palabra árabe "makhabar", cementerio. Para otros, de cierto trovador llamado "Macabre" o "Macabrus", cuyos restos fueron acompañados de danzas en su traslado de Italia a Colonia.

Pese a todos los horrores y calamidades que la Edad Media hubo de contemplar, parece que la gente no dejó de bailar, sino que por el contrario la danza se configuró como un importante elemento de expresión social. En general, puede decirse que por bárbaros que fuesen los pueblos invasores no hubo ninguno que no tuviera un tipo y otro de expresión festiva popular. Su origen se remonta a la Antigüedad, las Saturnales romanas. El consumo de carne era autorizado, pues luego venía la Cuaresma, período de rígida abstinencia. Se organizaban danzas y mascaradas; personajes tales como: bufones, enanos, gigantes, monstruos, payasos, integraban la cultura cómica de la Edad Media. Tenemos numerosos testimonios escritos, entre ellos cabe destacar *Don Carnal*, *don Amor* y *la derrota de Doña Cuaresma*, del Arcipreste de Hita.

Otra fiesta importante fue la llamada del vino. La vendimia era una actividad sumamente importante, a la que solía acudir todo el mundo, y no era raro que durante su celebración se paralizaran los tribunales y la administración pública. En ella, se comía y se bebía sin medida, terminando en alegres danzas. En general, en todo el ámbito de lo que hoy es Europa, puede decirse que en la Edad Media se diferenciaron y tomaron cuerpo las danzas europeas, muchas de ellas tras una lenta evolución que venía de la Antigüedad. Por último, hay que mencionar un grupo aparte de danzas, que, según parece, su frieron muy poco la influencia de la Edad Media y se han mantenido prácticamente sin transformaciones hasta nuestros días. Este sería el caso de la "sardana", de la "danza prima" de Asturias y de los bailes vascos. Al principio, los bailes se acompañaban sólo con la voz humana. De aquí la "balada" o canción para ser bailada. Con el tiempo se enriqueció la cantidad y calidad de los instrumentos que acompañaron a la danza (a las rudimentarias flautillas y violas iniciales fueron añadiéndose las trompas, laúdes, cornamusas, etc.) y se fue permitiendo la danza en las plazas delante de las iglesias las vísperas de los días festivos al anochecer, así como también en las puertas de los cementerios: de ahí nació la danza macabra²⁸.

3.2.1 La Danza de la Muerte

La Danza Macabra o Danza de la Muerte, probablemente originaria de Francia, era interpretada por varios personajes que bailaban con otros tantos esqueletos, en representación del poder absoluto que tiene la muerte sobre la vida del hombre.

En la capilla de Santa María de Lübeck se ve la reproducción de una Danza Macabra de una forma muy sencilla: los versos al pie de la pintura están en bajo alemán. La pintura representa veinticuatro clérigos y seglares en orden

²⁸<http://www.ciudaddeladanza.com/>. Consultado 04/03/2015.

descendente: desde el Papa al Emperador, la Emperatriz, el Cardenal, el Rey, hasta el Ermitaño, el Labrador, el Mozo, la Mujer y el Niño. Entre cada dos personajes la muerte danza en forma de esqueleto, guiando el cortejo y saltando al son de una flauta.

La Danza Macabra fue en realidad tema de numerosos poemas medievales. Citaremos a continuación un fragmento de la *Danza de la Muerte* del poeta y clérigo inglés John Lydgate recogido por Markessinis:

(La muerte le dice al juglar)

A ti, juglar, que por bien agradar
a las gentes, hábil tocas y cantas
de la mano diestra te voy a tomar
para que te unas con los otros a mi danza.
Intentar escapar de nada serviría,
nadie revoca nunca mi sentencia
y el que en música sabe de arte y armonía
puede con maestría aquí mostrar su ciencia.

(El juglar responde)

Esta nueva danza es tan extraña,
llena de sorpresa y de perfidia,
los complicados pasos tan a menudo cambian
y el compás tantas veces varía
que ya no me sirve nada de esto,
a menos que librarme pudiera,
pero hombres muchos hay, si he de hablar presto
que danzan, sí, mas no como quisieran²⁹.

En este poema y otros similares se trasluce que la danza puede ser engañosa, que muchas veces en esta época lo que aparentemente sugiere el movimiento externo no es la realidad del sentimiento interior. El hecho de que los personajes manifiesten que se los fuerza a bailar, posiblemente, es un reflejo de la impotencia

²⁹ MARKESSINIS, A. *Historia de la danza desde sus orígenes*, Esteban Sanz, Madrid 1995, pp: 58-59. Versos 491-512.

humana frente a las enfermedades y epidemias que asolaban las comunidades, dramáticamente ejemplificadas en el llamado “Baile de San Vito”³⁰. Grandes muchedumbres de enfermos se congregaban en la iglesia de este santo, esperando la curación que nunca llegaba; se ofrecía así un espectáculo grotesco de danza colectiva. El nombre de este baile trae su origen de una calamidad que afligió a Europa a finales del siglo XVI. Las personas que padecían esta enfermedad salían en muchedumbre de una a otra población bailando sin cesar, al cabo de los días padecían cansancio, pero no podían sujetar sus movimientos; se dice que era tal la influencia que ejercían sobre cualquiera que pasaba a contemplarlas, que los espectadores tomaban parte involuntariamente en la mortífera danza, y se incorporaba en ella para no dejarla si no era con la muerte³¹

La idea de Danza Macabra siguió en la imaginación popular por lo menos hasta finales del siglo XVII. Y parece que siguió suscitando interés puesto que el en siglo XIX Espronceda nos deleita con estos versos:

y a su monótono andar
 las campanas sacudidas
 misteriosos golpes dan;
 mientras en danzas grotescas
 y al estruendo funeral
 en derredor cien espectros
 danzan en torpe compás y las veletas
 sus frentes bajan ante él al pasar
 los espectros le saludan,

³⁰ MARTINÓN SÁNCHEZ, F., “Enfermedad de la danza o baile de San Vito”, en *El Faro de Vigo* 24/08/2014. <http://www.farodevigo.es/>. Consultada 28/12/2014. Se cuenta que murió martirizado en 303 durante las persecuciones de Diocleciano, y que exhaló el último suspiro en medio de terribles convulsiones ocasionadas por las torturas a que se le sometió en Lucania. A partir de ese hecho, San Vito comenzó a ser invocado contra los síntomas de la Corea de Huntington y la Corea de Sydenham, enfermedades de tipo neurológico cuyos afectados eran quemados en la hoguera por el oscurantismo medieval. Así, el habla popular denominó como baile de San Vito o mal de San Vito, a los movimientos bruscos e involuntarios de aquellas pobres víctimas. Pero el dicho, y el baile, y el mismísimo San Vito, no llegaron a su apogeo hasta el siglo XVI en Estrasburgo. Algunas teorías apuntan el fenómeno a algún tipo de culto herético o un hongo con propiedades psicotrópicas que en ocasiones contaminaba el pan de la época, pero lo cierto es que todo se debió a una alteración psicológica especialmente contagiosa en grandes masas humanas, provocando episodios de locura en individuos que se mueven y retuercen de forma compulsiva.

³¹ GUTIÉRREZ DE ALBA, J.M., *El pueblo andaluz: sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, París-Valencia, 1995, pág: 79.



y en cien lenguas de metal,
oye su nombre en los ecos
de las campanas sonar³².



Ilustración 19. Danza de la Muerte.

El cristianismo y su necesidad constante del binomio castigo-juicio, entendió la Danza como una exhortación a estar preparados en todo momento para comparecer ante Dios quien, el día del juicio, nos pedirá que rindamos cuentas de nuestros actos. Si atendemos a esta explicación no será complicado entender el papel privilegiado de la danza y la aceptación que tenía entre las clases más desfavorecidas, ya que entendían que la muerte igualaba a todas personas por igual el día del juicio final, y para aquellos que habían pecado fuesen castigados con el azote de la guadaña³³.

En Cataluña, en el Santuario de Nuestra Señora de Montserrat, los peregrinos bailaban en el interior del templo al son de los cantos que ellos mismos entonaban. Sin embargo, ésta debió ser una práctica relativamente frecuente, ya que se tiene noticia de que algo parecido ocurría en el año 1010 en la iglesia monástica de Santa Fe en Conques, Languedôc, lugar de peregrinaje en el Camino

³² DE ESPRONCEDA, J., *El estudiante de Salamanca*, Castalia, Barcelona 1840, versos 983-995.

³³ MIGUEL LESACA, M. de, "Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia", en *De arte: revista de historia del arte*, nº. 11 (2012), País Vasco, pp. 89-108.

de Santiago. Siguiendo viejas costumbres, los peregrinos asistían a las vigili-
as iluminándose con velas y lamparillas; como no entendían los cánticos en latín de
los oficios, pasaban la noche cantando y bailando. Es posible que las gentes no
hubieran bailado en el templo si los clérigos diáconos no acostumbrasen a hacerlo.
Estos, en efecto, solían bailar en determinadas festividades un repertorio un tanto
insólito formado por antífonas, tropos secuencias, responsorios por su parte los
eclesiásticos sacaban las suyas a la calle. Contra estos hechos no dejaban de
pronunciarse sínodos y concilios a lo largo de la Edad Media, incluso en los siglos
XV y XVI, lo que evidencia que era práctica muy extendida. Las danzas se
bailaban en círculo, algo único en la música de este periodo. Así los peregrinos
que se arrojaban a los pies de la Virgen de Montserrat no sólo tenían un repertorio
de canciones, sino también de danzas a través de las cuales expresar su alegría.

Las procesiones y las danzas circulares sacras y algunas profanas, solían
ejecutarse en dirección que seguía el curso del sol, residuo quizá de algún símbolo
mágico. Sólo aquellas procesiones en época de tristezas y lamentaciones se
efectuaban siguiendo el curso contrario al sol. Como ejemplo nos encontramos con
la “danza del Pandero” en la localidad de Encinasola, en Huelva, se remonta al
siglo XVII y se realizaba al morir los niños pequeños. Se entiende como una
liberación para él mismo, y la ejecución de esta danza tiene un sentido alegre de
petición de gloria para el pequeño. Se danzaba formando un corro en la puerta; uno
de los componentes del grupo dirigía la danza, dándole sentido a la marcha de la
misma, en dirección a una u otra casa de la familia del difunto. Sólo lo acompañaba
como instrumento musical el pandero, de ahí que reciba su nombre³⁴.

³⁴ MEDINA SAN ROMÁN, M.C., “Danzas en Andalucía”, en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, nº 8 (1992), Fundación Machado, Sevilla, pág. 169.

3.3 EL BAILE COMO ELEMENTO DE LAS FIESTAS PÚBLICAS RELIGIOSAS

A partir del siglo XV, la castellanización de algunas zonas de Andalucía trae consigo las danzas de espadas y palos, procedente del norte de la Península; el siglo XVI puede considerarse como el momento de eclosión de la danza religiosa: el cristianismo toma la costumbre pagana de danzar en honor de la divinidad y, al considerarse la iglesia como la casa del pueblo, puede decirse que no existe festividad religiosa que no se acompañe de una danza³⁵.

Las danzas pueden ser individuales o colectivas, y pueden estar realizadas por hombres, mujeres, o por ambos sexos. La mayoría de las danzas conservadas en las localidades andaluzas son masculinas y colectivas. Su ejecución puede ser estática o bien con traslación en el espacio. Pueden ser lentas o rápidas; introvertidas si se repliegan hacia dentro, o extrovertidas si se proyectan hacia fuera. Además, nos añade Medina San Román en su análisis que según el movimiento del danzante se pueden desarrollar tres dimensiones, atendiendo al ritmo espacial y coreográfico: vertical hacia arriba, en profundidad hacia abajo y en desplazamiento, bien sea en línea de frente o en la lateral. Estos movimientos son los que forman el paso, cuya sucesión es la mudanza. La evolución conjunta de los danzantes siguiendo un trazado ideal de la figura.

Se realizan en honor de una representación de la divinidad, en muchas ocasiones el santo patrón de la localidad. Suelen estar acompañadas de castañuelas, cascabeles u otros instrumentos semejantes³⁶.

Todos estos acontecimientos festivos que se organizaban tenían un marcado carácter de poder. Siguiendo la clasificación de la catedrática Reder Gadow³⁷

³⁵ *Ibidem*, pág. 162.

³⁶ *Ibidem*, pp. 162-163.

³⁷ REDER GADOW, M., "Religiosidad institucionalizada en el municipio malagueño", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 17 (1995), Universidad de Málaga, pp. 437-458.

podemos dividir estas fiestas en fiestas de carácter periódico, fiestas patronales estables, establecidas por el Municipio por acuerdo capitular; fiestas variables o episódicas.

3.3.1 Fiestas de carácter periódico: Corpus Christi

La fiesta del Corpus según la visión de Rodríguez Becerra “ha sido interpretada como una táctica de la Iglesia para mantener la unidad del ecúmene frente a las fuerza disgregadoras nacidas de las devociones y creencias locales, propias de la diversidad cultural de los pueblos donde el cristianismo se había asentado. El concilio de Trento la sancionó como la consagración del triunfo de la verdad, que era tanto como decir el triunfo de la Iglesia sobre la herejía. El orden es, asimismo, otra nota definitoria de la fiesta, disposición que representa la procesión y el propio itinerario, siempre fijo, salvo excepciones muy notables, al que se refieren los textos como la estación o paradas y que incluía los centros de poder real y simbólico: catedral o colegiata, ayuntamiento, palacio de justicia. Este orden estamental era más un ideal que una realidad, como lo demuestran las luchas entre autoridades y gremios por la preeminencia del lugar donde los representantes de cada institución debían situarse, lo que originó ruidosos pleitos en los que se ponía en juego la dignidad de las instituciones”³⁸.

Para esta festividad eran múltiples los elementos que lo conformaban, decoraban las calles y plazas por donde transitaba la procesión, y además se asociaron otros elementos como: gigantes y cabezudos, la tarasca, las danzas y los Autos Sacramentales. Se observa así el espíritu carnavalesco del “mundo al revés”, son varios los indicios que llevan a pensar que se produce una mezcla entre lo sagrado y lo profano. Para la Edad Moderna la fiesta era preferentemente popular. Se fomenta así un espacio de ocio donde evadirse y hacerle olvidar a la población

³⁸ RODRIGUEZ BECERRA, S., “El Corpus en Andalucía. De fiesta del poder a fiesta de la identidad”, en *La Fiesta del Corpus Christi*, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca 2002, pág. 386.

las dificultades cotidianas entre otros aspectos. Es preciso destacar el fuerte arraigo que esta celebración va a desarrollar en Andalucía³⁹.

Esta solemne y festiva procesión tiene una organización codificada que podemos observar en diversos documentos; valga como ejemplo una descripción de este cortejo referido a la ciudad de Málaga que adjunto a este trabajo, gracias a uno de los múltiples estudios que la profesora Marion Reder realiza *Gobierno político legal y Ceremonial*; en él podemos conocer fuentes inéditas sobre la ciudad de Málaga transcritas, que son de gran valor para la labor de investigación dentro de la Historia.

“Sale de la Catedral. Se compone lo primero de ocho cofradías de legos de diferentes gremios y oficios, que conforme a la Ordenanza vienen con sus cirios (que no se les pueden prohibir en semejantes actos), insignias y estandartes. Y aunque por la costumbre antigua en que están de semejantes asistencias, pudieran ser compelidos por censuras a su continuación, es tanto el afecto, tan singular la devoción, y tan presta la// puntualidad con que proceden, que fuera superflua cualquier diligencia Judicial. Siégúenseles luego las numerosas Comunidades de siete gravísimos, y religiosísimos Conventos de Padres Regulares, que con santo y religioso celo, y cumpliendo con sus obligaciones, asisten con ciriales y Cruz alta (si bien no cubierta con Velo, como la Santa Congregación de Ritos lo tiene declarado) tomando cada una su lugar, según su antigüedad, y como por su Bula lo dejó dispuesto el Papa Gregorio XIII. Y aunque en esta Ciudad hay otras Religiones, éstas se hallan excusadas. Los Padres Carmelitas Delcalzos por concesiones de Clemente VIII y Paulo V. Los Jesuitas por privilegios Apostólicos del mismo Gregorio XIII. Los Trinitarios Calzados y Franciscos Recoletos de los Ángeles, por la distancia del lugar. Síguese después toda la Clerecía de Capellanes, sacristanes, curas y Beneficiados de las cuatro Iglesias Parroquiales y los Capellanes, Beneficiados, Racioneros, Canónigos y Dignidades de la// Catedral, que con grave autoridad, y religioso celo cumplen con las mismas obligaciones. Y luego en Rico, Majestuoso y Real Trono, y Carro Triunfal de plata, desvaneciendo con las claridades y resplandores

³⁹ *Ibidem*, pág. 387.



de sus rayos las oscuras y horribles tinieblas de la herética perfidia, viene aquella soberana y Sacrosanta Majestad de Cristo, Señor Nuestro Sacramentado, y encubierto debajo de los cándidos accidentes de la Hostia, asistida y cortejada con reverentes y obsequiosos cultos de una Capilla de racionales Ruiseñores, que como a Divino Sol con la dulce y suave armonía de sus voces, le van cantando las glorias de sus inefables triunfos. Y no menos festivos, y oficiosos los Coros de las vistosas y alegres Danzas, al compás de varios y acordes instrumentos forman diversidad de muy compuestos y artificiosos bailes y Saraos (permitidos en tales ocasiones en las Iglesias, aunque regularmente se prohibían), con que a un mismo tiempo la Procesión se ilustra y solemniza, y los católicos ánimos de los circunstantes santa y religiosamente se gozan y recrean en tan Augusta y festiva pompa y solemnidad”⁴⁰.

Las fiestas del Corpus, para algunos autores, como Caro Baroja, la relacionan con la fiesta solsticial del verano. Lo justifica resaltando que acoge multitud de ritos paganos, muchos de ellos, con connotaciones carnavalescas. De todos modos, al margen de esas interpretaciones, lo que es cierto es que el pueblo gozaba con estos divertimentos donde lo lúdico, profano y religioso se entremezcla sin poderse establecer una línea divisoria entre dichos aspectos⁴¹. Y así como ya hemos mencionado anteriormente se pueden encontrar entre el cortejo los siguientes elementos:



Ilustración 20. Ejemplos de tarascas.

⁴⁰ REDER GADOW, M., *Gobierno Político Legal y Ceremonial compuesto por D. Diego de Rivas Pacheco*, Ayuntamiento de Malaga, Fundación Lázaro Galdiano, 2010, pp. 320-321.

⁴¹ VALIENTE TIMÓN, S., “La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, en *Ab Initio*, nº 3 (2011), pág. 52.

“La tarasca”

“una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo. Díjose así porque espantan los muchachos;... Los labradores, cuando van a las ciudades, el día del Señor, están abobados de ver la tarasca, y sí se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles la caperuza de la cabeza, y de allí quedó un proverbio de los que no se hartan de alguna cosa que no es más echarla en ellos que “echar caperuza a la tarasca”⁴².

El número fuerte de la Tarasca consistía en arrebatarse los sombreros de los espectadores desprevenidos con papirotazos que daban sus cabezas articuladas. Esta figura monstruosa, especialmente querida por el público. La primera noticia sobre tarasca española se encuentra en 1506 en Sevilla. Pero pronto se conocerán datos para Segovia, Madrid, Toledo, Granada y Pamplona entre otras.

Rodríguez Becerra se refiere a ella como:

“una representación mitológica con forma entre serpiente y dragón, alegoría de los vicios humanos y del demonio que se veían atacados y dominados por las virtudes cristianas”⁴³.

“Las mojarrillas” eran niños disfrazados de diablos que golpeaban con vejigas hinchadas con piedrecitas en su interior para hacer mayor ruido. Encabezaban la procesión, aunque andaban frecuentemente de un lado a otro escapando a todo control. Estos niños jugaban con la picaresca de tal modo que gozaban de la aprobación del pueblo. Caro Baroja lo relaciona con las lupercalias romanas. Para la localidad de Marchena ya por 1760 estos diablillos se unen a las danzas, así Ramos Alfonso nos cita testimonios de que en 1761 se le pagaron a las

⁴² COVARRUBIAS, S., *op. cit.*, pág. 912.

⁴³ RODRIGUEZ BECERRA, S., *op. cit.*, pág. 387.

danzas de turcos y diablillos, 208 reales⁴⁴, y en 1765, se le pagaron a la danza de 8 gitanos y un diablillo, 174 reales⁴⁵.

La gente se divertía tanto con ella acompañada por los gigantes y cabezudos, que quedaba poco lugar para la devoción, pues preferían ir todo el tiempo tras ella, olvidándose del Sacramento⁴⁶. La afición por estas figuras de gigantes era grande en toda España.

Otro elemento popular que se comenzó a representar en torno a la festividad del Corpus fueron los Autos Sacramentales, teatro religioso cuyo fin era enaltecer la Eucaristía. Por ejemplo en Sevilla, según Rodríguez Becerra, “los organizaba el Cabildo eclesiástico y tenían lugar al término de la procesión, desarrollándose en grandes carros que actuaban durante el recorrido, delante de la puerta mayor de la Catedral, estando presente los Cabildos, y ante los edificios de otras instituciones”⁴⁷. Duraban las representaciones hasta las cuatro de la tarde, hora en que se regresaba a la Santa Iglesia Catedral para los oficios vespertinos y las “danzas de los Seises”.

Y el elemento festivo más esperado en esta celebración era la ejecución de las danzas que estuvieron presentes, aunque cuestionadas por los moralistas heterodoxos que censuraban la lascivia de los movimientos al ejecutar el baile, de los vestidos, actitudes de los danzantes masculinos, femeninos y travestidos. Los Cabildos de las ciudades encargaban cada año a dos caballeros regidores, la misión de contratar danzas (“de Espadas o Palos”, “Saraos”, “Zarabandas”, “de Turcos”, “de Cascabel”, “de gitanos”) para la procesión. Las ciudades de Jaén, Málaga, Osuna, Granada alquilaban en el siglo XVII los servicios de Danzas de Gitanos y

⁴⁴ A (rchivo) M (unicipal) de M (archena), leg. 116, fol.115v, en RAMOS ALFONSO, R., “La fiesta del Corpus en la Marchena barroca. Escenografía y elementos simbólicos”, en *XII Jornadas sobre Historia de Marchena. Las fiestas en la historia Moderna, Marchena 2006*, pp. 113-131.

⁴⁵ A.M.M., leg. 126, s/f, en *Ibidem*.

⁴⁶ En ciertas fiestas carnavalescas no faltan personajes similares disfrazados de forma estafalaria, que juegan el papel de inocentes y golpean a los niños con un zurriago o palo al que atan una vejiga inflada.

⁴⁷ RODRIGUEZ BECERRA, S., *op. cit.*, pág. 388.

varias parejas de volteadores, bailadores y tañedores, para que regocijaran la fiesta. Unos años por otros oscilaban entre diez y quince personas de esta etnia, debidamente vestidos según su costumbre: ellas bien aderezadas, adornadas, calzadas y bien vestidas a lo gitano, con su “rollos y guardainfantes”, y ellos, danzando, saltando y tocando sonajas, panderos y guitarrillas. El interés del Ayuntamiento por las danzas era notorio, y de este modo, se conoce que en ocasiones avalaban a los gitanos para sacarlos de la cárcel y que pudieran danzar en la procesión. Las danzas estuvieron presentes en las procesiones del Corpus hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento donde fueron prohibidas por el rey Carlos III. Pero era tan sólido el arraigo que este elemento poseía dentro de la festividad religiosa que pese a ello seguía vigente⁴⁸.

3.3.2 Danzas y bailes representativos en las fiestas del Corpus

En las fiestas del Corpus, la danza consta de dos elementos íntimamente ligados: uno de tipo religioso y la danza propiamente dicha. Estas se caracterizan por una gran variedad y están sometidas al control del Municipio, a cuyo cargo corren los gastos, que necesariamente ha de supervisar y contar con su aprobación.

Un aspecto interesante que nos resalta el estudio del investigador Aranda Doncel⁴⁹ son los mensajes que tratan de comunicar al pueblo por medio de los temas a los que aluden las danzas. Con toda claridad aparece reflejada la pugna contra el islam y el consiguiente triunfo de la cristiandad. Ejemplo de ella son las “danzas de la morisca” y de “los comendadores de Malta y turcos”. Sin embargo, la presencia del turco puede obedecer a otras razones; es el caso de la danza de las naciones en la que están representados personajes de diferentes países. La contraposición entre virtudes y pecados constituye el asunto de la danza titulada “del engaño de Guinea”. También encontramos pasajes del Antiguo Testamento,

⁴⁸ RODRIGUEZ BECERRA, S., op. cit., pp. 388-389.

⁴⁹ ARANDA DONCEL, J., “Las danzas en las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 98 (1978), Córdoba, pp. 173-194.



como el que desarrolla “la danza del rey David”. En definitiva, lo que se pretende es aleccionar y para ello se utilizan una serie de recursos que atraigan el interés de la población. Temas y danzas populares, “Chacona”, “Villanos”, “Damas y Galanes”, “Serranas”, incorporación de elementos exóticos o bien intervención de personas especialmente dotadas para el baile como “negros y gitanos”. Rasgos similares presentan las danzas de Toledo e incluso reciben la misma denominación algunas del Corpus correspondiente a los niños entre 1571 y 1600 anotadas por Pérez Pastor en *Nuevos datos sobre el histrionismo español*⁵⁰.

El número de personas así como el de instrumentos musicales que intervienen en las danzas es variable y suele estar en función del presupuesto disponible para los gastos de las fiestas. Los instrumentos que intervienen los podemos agrupar en tres tipos, de cuerda, de percusión y de viento. Para el grupo de instrumentos de cuerda: arpa, citara, discante, guitarra, laud, rabel, tiple, tiplecillo, vihuela, discantada y violín. Para los de percusión: adufe, atabalillo, castañetas, pandereta, sonajas, tambor y tamboril, y finalmente para los de viento, la flauta.

Las danzas o danzas de invención pertenecen a dos tipos principalmente las de “sarao o cuenta” y las “de cascabel”⁵¹. Las de sarao o cuenta atiende a ser más medidas y ceremoniales y por tanto de carácter cortesano. En cambio, las de cascabel eran más populares y se bailaban al son de instrumentos como la dulzaina y el tamboril. En Andalucía existieron muchas relacionadas con las luchas entre el Islam y la Cristiandad. Hubo otra con temática campesina, en la localidad de Portaje destaca “la serranita o pastoras”. A lo largo de la procesión se ejecutaban danzas, y Ledesma Gámez establece dos tipos, las que se realizaban en la calle a lo largo

⁵⁰ PEREZ PASTOR, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Imprenta, Madrid 1901.

⁵¹ LLEO CAÑAL, V., *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, pág. 75.

del recorrido y las que ejecutaban las compañías, con elementos de mayor riqueza en el vestuario, que se hacían en tablados montados a tal efecto en las plazas.

El vestuario se creaba al igual que su coreografía por los autores de danzas a los que el poder municipal hubiese contratado: cada año este número de danza podía variar. Durante el desfile se mezclan con las representaciones religiosas. Eran danza con una gran carga teatral y temas muy diversos: históricos, alegóricos, tópicos, mitológicos y religiosos. Y a lo largo del recorrido se realizaban las representaciones pero previamente ya estaba programado su actuación.

No hay que dejar atrás la importancia de las “Danzas de Espadas” y la importancia que tuvieron principalmente en la zona norte “Danzas de Gitanos”, “Moriscas”, “Valencianas de gala” son algunas de las que se pueden localizar en este crisol de bailes para la fiesta del Corpus. Y otra que debemos destacar y que aún permanece en algunas ciudades es la “Danza de los Seises⁵²”.

3.3.2.1 Tipología de las Danzas

3.3.2.1.1 Danzas de cuenta o Sarao

“Danza del Sarao”. Participan de ocho a diez personas, todos hombres o bien se distribuyen por igual entre hombre y mujeres. También, anota Aranda Doncel⁵³ a lo largo de su estudio, el gran número de instrumentos musicales, tanto de cuerda, influencia de los bailes de sociedad, como de percusión. Entre los primeros cabe citar violín, discante, laúd, vihuela, tiple, guitarra, tiplecillo y cítara, adufe, más pequeño que la pandereta y lo solían llevar las gitanas durante la ejecución de sus bailes, sonajas, pandero y castañetas, con los más comunes entre los de percusión. Reyes Escalera⁵⁴ atribuye un carácter aristocrático a esta danza, ya que, se ejecuta con los pies sin hacer uso de los brazos y su indumentaria es

⁵² VALIENTE TIMÓN, S., *op. cit.*, pág. 52.

⁵³ ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, pág. 180.

⁵⁴ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pp. 195-196.

muy rica. Sus intérpretes aparecen con una vestimenta muy lujosa. Se podían observar danzas de diferentes nacionalidades europeas como “la Pavana, la Gallarda, el Torneo, el Turdión, la Baja danza, la Alta danza, la Alemana, la Española y el Pie de Gibao”. La principal característica de todas ellas reside en el trabajo de figuras realizadas con los pies; los brazos no toman parte de la coreografía. El número de personas ejecutantes de la danza solía ser de doce personas, formando parejas mixtas y vestidas de forma aristocrática, simulando la indumentaria de distintas nacionalidades⁵⁵.

Sobre algunas de estas danzas y otras tenemos noticias que se le encargaron Melchor de Silba, en Jaén y sus alrededores. A continuación mostramos algunas de ellas donde aparece el sarao, de cascabel así como el número de participantes.

1646. tres danzas para que sirvan en los dichos días, la una con la nueve personas con libreas de tela nueva de plata al uso de sarao, y la otra de tela verde de plata tambien de sarao y la otra de cascabel guarnecida con pestañilla de plata y tanbor que baya taniendo⁵⁶[...]

1651. por esta escritura que me oblige a sacar dos danzas para el dia del Corpus y Otaba deste presente año para la fiesta del Santísimo Sacramento; una danza de sarao con quatro ombres y quatro muxeres y la otra danza de cascabel con ocho ombres y otro con tamboril, que es todos nueve ombres⁵⁷ [...]

1652. quatro danzas de sarao y dos de cascabel con dos tanbores; las de cascabel que tengan todas quatro treinta y quatro personas, buena gente moza y dispuesta a contento de los Caballeros Comisarios⁵⁸ [...]

Villa de Martos 1645. Sepan quantos esta escriptura de obligación bieren como yo Melchior de silba autor de danzas vecino de la ciudad de Jaén, estando al presente en esta ciudad de Martos

⁵⁵ BEJARANO PELLICER, C., “Avatares del paradigma: el corpus sevillano”, en *Andalucía en la Historia*, nº 20 (2008), Centro de Estudios andaluces, Sevilla, pp.16-19.

⁵⁶ A (rchivo) H (istórico) de J (aén). Escribano Juan Álamos Miranda. Leg. 1498, fol.219, en LÓPEZ MOLINA, M., “Un maestros de danzas en el Jaén del siglo XVII”, en *Boletín del Instituto de Estudios Gienneses*, nº 147, (1993), pp.131-146.

⁵⁷ A. H. J. Protocolo Juan Zafra Morales. Leg. 1414, fol. 71, en *Ibidem*.

⁵⁸ A. H. J. Colección Escribanía de Cabildo Francisco Carvajal Pancorbo. Leg. 1603, fol. 108. en *Ibidem*.

otorgo por esta escritura que me obligo a dar esta villa y a D. Diego Garcia Adalid y al licenciado D. Jorxe de Roa sus Comisarios, una danza de sarao, la ropa della de tela de plata azul con tejidos de plata todas las vestiduras, conforme a la muestra que e traído a esta dicha ciudad, con sus rostros, tocaduras, sombreros y plumas que son ocho vestiduras, quatro de ombre y quatro de muxer y todos los instrumentos que fueren necesarios para la dicha danza⁵⁹ [...]

1648. Martos. una danza de sarao que lleve ocho hombres con todos los instrumentos necesarios y un laud, con libreas encarnadas de tela de plata y otra danza de cascabel con su tamborino que lleve nueve hombres y su alcalde con libreas amarillas y plata y todo lo necesario para el adorno de anbas dos danzas⁶⁰ [...]

La guardia 1655. e rezibido de Melchor de Silba vezino desta ciudad maestro de danzas que es presente, todo el vestuario de un sarao para ocho personas, quatro ombres y quatro muxeres de felpa de todos los colores de seda, con todo lo demás anexo y perteneciente a dicha vestuario, para que con dichos vestidos se aia de hazer un sarao⁶¹ [...]

1659. ocho vestidos de colores para danza, los quatro de hombres y quatro de mujeres, las enaguas de tela extranjera y jubones de colores ajironados de felpa, con todos sus aderentes de rostros, plumas y demás necesario para que puedan servir; lo qual rezibo en alquiler para que sirvan en danza el dia del Corpus⁶² [...]

Villa de Cambil y Alhabar en 1658.noventa y dos reales de vellón que le resto debiendo de ciento y treinta y dos reales en que se a ajustado el alquiler de los vestidos de una danza de sarao de tela encarnada y blanca con garnición, con su librea de alcalde, bandas y ceñidores y todos los demás aderentes con un par de sonajas, para que sirba en la dicha villa de Cambil u alhabar en la fiesta del Corpus⁶³ [...].

⁵⁹A. H. J. Colección Escribanía de Cabildo. Leandro de Valdelomar. Leg. 10.043, fol. 134, en *Ibidem*.

⁶⁰A. H. J. Colección Escribanía de Cabildo Leandro de Valdelomar. Leg. 10.046, fol. 217, en *Ibidem*.

⁶¹A. H. J. Colección Escribanía de Cabildo. EC Andrés Salido Olmedo. Leg. 1.453, fol. 33, en *Ibidem*.

⁶²A. H. J. Colección Escribanía de Cabildo. Franciscano de Frias. Leg. 1.671, fol. 147, en *Ibidem*.

⁶³A H J. Colección Escribanía de Cabildo. Escribano Miguel Navarrete Araque. Legajo 1.673, fol. 123, en *Ibidem*.

Constatamos así dos hechos interesantes para el objeto de nuestra investigación: el papel de maestro de danzas y la importancia de la danza en el ámbito festivo, en este caso de la fiesta religiosa del Corpus. Se observan varios tipos de danzas solicitadas al maestro Melchor de Silba: “Danzas de Sarao”, aparecen en trece ocasiones, “Danzas de Cascabel”, en otras cinco veces; una “Danza de Indios” y una “Danza de Turcos”. Algunas de ellas ya se venían realizando con el maestro Jusepe Martínez de Ávila como la “Danza de Sarao”, “Danza de Turcos”. Una vez más vemos como la fiesta religiosa alberga elementos populares, con otros más mesurados como las danzas de Corte.

“Había bailarines de ambos sexos con variados disfraces representando a distintos personajes: pastores, salvajes, monteros, sátiros o ninfas, cuando no personificadas alegorías de vicios y virtudes, como la caridad, la paciencia y otras análogas abstracciones. De modo que estos bailes sacros simulaban toda clase de escenas religiosas, morales, populares y aun mitológicas, acompañándose los danzarines de tambores y sonajas y zapateando, como en los tablaos de los corrales⁶⁴”.

Son muchas las noticias que acerca de este tipo de danzas nos podemos encontrar, por ello, consideramos interesante exponer algunas de ellas referidas a Andalucía. A continuación vamos a citar otros ejemplos de las danzas del Corpus en Sevilla que recoge Sanz Serrano en su estudio *El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: castillos y danzas*⁶⁵.

“Danzas de Damas y Galanes”. Como su nombre indica participan cinco hombres que actúan de galanes con ropas y sombreros de tafetán rematados a base de plumas e igual número de damas ataviadas con sus sayas de seda de colores. Todos los componentes llevan instrumentos: cuatro vihuelas, cuatro guitarras y dos panderetas. Estas danzas ofrecen algunos variantes. Puede estar integradas por ocho hombres de los que cuatro portan atuendos de varón de cintura hacia arriba y

⁶⁴ DELEITO PIÑUELA, J., *También se divierte el pueblo*, Alianza, Madrid 1998, pág. 63.

⁶⁵ SANZ SERRANO, M.J., “El corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas”, en *Laboratorio de Arte*, nº10 (1997), Sevilla, pp. 123-137.

de cintura para debajo de mujer, y la otra mitad con idénticos vestidos pero a la inversa. En cuanto a los instrumentos las vihuelas se sustituyen por un violín. También nos encontramos “los Saraos” de cuatro damas y cuatro galanes, y el de una dama y un galán, en los que se incorpora el laúd. Campany nombra la “Danza de Damas” como “una danza antigua”, y apunta que Esquivel ya la nombraba pero que ya no se realizaba en su época. Pero en el siglo XVIII se encuentra en la *Mojiganga de los Sones*⁶⁶. O también tenemos testimonios de la “Danza de Galanes” en Jaén para la fiesta del Corpus en el año 1627, se compone de ocho hombres y uno más con el tambor, con vestiduras, ropillas de damasco aprensado y calzones de tafetanes, camadillo con monterones de raso con penachos grandes⁶⁷.

“Danza de las dueñas, de Madrid”. Cuatro mujeres vestidas con sayas de seda de colores y tocas largas, una de ellas lleva adufe y el resto castañetas, y el mismo número de hombres con una guitarra y sonajas.

Constantemente vemos referido en todas las descripciones aspectos comunes como: el número de personas, especificando si son hombres o mujeres, tipo de indumentaria que se solía utilizar para el día de la representación, y el tipo de instrumentos que acompañaban a estos bailes y danzas.

3.3.2.1.2 Danzas o bailes de Cascabel

Las Danzas de Cascabel. Son menos académicas, muchos autores las definen como espontáneas y vivas, sus movimientos tienen más energía y normalmente se hacía para hacer sonar los cascabeles que llevaban en sus tobillos, aunque han sido motivo de masivas críticas por considerarse movimientos provocadores⁶⁸. Entre sus bailes se encontraban algunos muy populares como “el Canario”, “Villano”, “la Chacona”, “Zarabanda”, “Jácara” y “Folía”. Tenían un carácter más narrativo, incorporaban zapateado, palmas, contorsiones corporales,

⁶⁶ CAPMANY, A., *op. cit.*, pág. 196.

⁶⁷ LÓPEZ MOLINA, M., *op. cit.*, pág. 243.

⁶⁸ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, pp. 75-78.

trabajo de brazos, castañuelas y acrobacia. “La Seguidilla”, “el Escarramán” y “la Zarabanda” eran los tipos de danzas más censurados por su sensualidad e intervención de los movimientos de los brazos. Sobre “la Chacona” Aranda Doncel hace referencia diciendo que la componen diez personas, cinco hombres con vestidos de tafetán y en la cabeza melenas y plumos y cinco mujeres ataviadas con baqueros de tafetán y basquiñas de seda. Se acompañan con instrumentos a base de guitarras, castañetas, panderetas y una escoba para marcar el compás. Danza muy suelta de movimientos que llegó a alcanzar una enorme popularidad.

Entre los diversos testimonios de viajeros del siglo XVIII, Blanco White describe una visita a la procesión del Corpus sevillano y dice

“que formaba parte de la procesión una grotesca danza que bailaban al son de la flauta y el tamboril”, a más de otros grupos; uno de ellos ejecutaba una danza de espadas y al final, venían los intérpretes de un viejo baile español”⁶⁹.

El autor cree que se trata de “la Chacona”, aunque no lo afirma con seguridad. Lo cierto es que el baile popular⁷⁰ sigue participando pese a los grandes obstáculos impuestos.

⁶⁹ BLANCO WHITE, J., *Cartas de España, carta novena (1822)*, Madrid 1986, pp. 233-234.

⁷⁰ En Cataluña aun se pueden ver ejemplos de danzas medievales que combinan elementos sacros con derivaciones profanas. Uno de ellos es el baile de demonios, originado en algún Auto Sacramental. La característica de este baile es que dichos personajes aparecen en la procesión del Corpus y se conoce como la “diablura”. Además de bailar por las calles, hacen sus evoluciones en un escenario improvisado en la plaza, escenario que recibe el nombre de “castillo del Infierno”. La diablura tira también cohetes y lleva cabezas postizas. Dos personajes clave de esta celebración son el ermitaño y el monaguillo, lo que aclara el origen religioso de este baile. Desde el siglo XVI, con algunas interrupciones, se viene bailando en el Vendrell. En Tarragona se celebra un baile de demonios y dragones, de parecidas características. Los demonios se instalan en una tarima en la plaza del Ayuntamiento y recitan poemas laudatorios. Los dragones son unos carrmatos que se pueden arrastrar y echan fuego por las orejas y la boca. Los demonios ejecutan un baile sencillo: pasos dobles y algún salto. Después salen en una procesión que recorre la ciudad siempre bailando y tirando cohetes, al tiempo que los dragones siguen echando fuego. Hacia el final de la procesión se acelera el ritmo de la danza y se disparan fuegos artificiales. En el plano puramente secular, grupos de jóvenes bailaban en la Europa medieval danzas circulares en las fiestas campesinas, al son de las grandes gestas heroicas. Esta combinación de canto y danza fue absorbida por los juglares y llevada a los salones de la Corte, donde los bailarines alternaban con acróbatas, prestidigitadores, funámbulos, títeres y demás.

“Danza de Gitanos”. Sin duda la danza de mayor éxito como nos lo manifiesta su presencia casi continúa en la festividad y la reconocida aptitud de los gitanos para el baile. Por lo general, participan ocho gitanas vestidas con basquiñas de seda, mangas anchas y volantes, bandas de velillo de plata, el pelo dispuesto en rodetes y tocadas con plumas. Junto a ellas, un número variable de gitanos, de los que algunos van delante volteando sonajas y castañetas. A tales instrumentos hay que añadir tambor o tamboril, flauta y panderetas. Capmany opina que del baile gitano derivaría “el Fandango”, puesto que anterior a este ya se conocía el Canario⁷¹. Pero sobre este baile hablaremos de forma detenida en otro capítulo de este estudio encaminado a mi tesis doctoral.



Ilustración 21. Gitana con pandereta.

En el siglo XVII hay documentación que constata la presencia de gitanos en la procesión del Corpus en Málaga. Bejarano Robles⁷² habla que

“(…)entre las danzas que figuraban en ella, y que iban en el orden procesional inmediatamente después de las cofradías gremiales, no faltaba nunca la de los gitanos, cuyos componentes, además de su atuendo vistoso y de sus adornos, llevaban guirnaldas de flores

⁷¹ CAPMANY, A., *op. cit.*, pp. 199-200.

⁷² RIOJA, E., “Los gitanos en la procesión del Corpus. Málaga 1656”, en *Jábega*, nº 53 (1986), CEDMA, Málaga, pp. 43-50.

con las que se acompañaban en los pasos y figuras de su danza⁷³. Dentro de la múltiple y rica documentación que alberga el Archivo Municipal malagueño aparece un documento de 1656-1658 donde se recoge la obligación entre la ciudad y diputados del Corpus y Pedro Romero y otros castellanos a asistir a la procesión del Corpus “con una danza de trece personas”⁷⁴.

No hace mención, cómo viene siendo usual, al modo de ejecución y en este En cambio señala que era un grupo de cuatro hombres y nueve mujeres, lo cual nos indica que era una “danza de Cascabel”, ya que la mayoría de las veces las “danzas de Cuenta o Sarao” llevaba el mismo número de mujeres que de hombres para su realización. Numerosos autores, incluido Rioja, resaltan que un número mayor de mujeres dentro de estos bailes vendría acarreado por la vistosidad de la danza femenina y el deleite de su público. Aspecto que se contradice con las normas morales y éticas del momento, puesto que luego la ejecución de los bailes femeninos fue un elemento fuertemente criticado por los conservadores y rigoristas del orden.

Pero junto con el baile se lucía una indumentaria llena de vistosidad acorde con el momento y lo que los caballeros diputados se preocupaban en recalcar “bien vestidos y aderezados”.

Lo primero que nos hace deducir es la falta de elegancia en la vestimenta gitana que pretenden usar en la procesión. Pero es preciso profundizar en este aspecto, ya que los gitanos poseían determinadas particularidades en su forma de vestir por la extravagancia, aparatosidad, inusuabilidad y espectacularidad, podrían resultar apropiados para su exhibición en la procesión. Así parece aludir el acta de la sesión del Ayuntamiento de 7 julio de 1568⁷⁵, cuando comenta que se

⁷³ BEJARANO ROBLES, F., “Los gitanos en Málaga”, *Jábega*, nº 11 (1975), CEDMA, Málaga, pp.6-12.

⁷⁴ A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 45. Pertenece al legajo de 1698, aunque contiene documentos referidos a 1656 hasta 1658.

⁷⁵ A.H.M. Libro de Acuerdos, vol. XVIII, fol. 161 v.

vistan “como los vecinos desta ciudad”. Puede que lo que buscaran los diputados fuese la utilización de su propia indumentaria para el desfile.

El interés de los diputados de la fiesta por garantizar el lucimiento de la misma, es el que los lleva a la plasmación de un documento público que aseguraría el cumplimiento de este, así como obligar a los danzarines a efectuar sus ensayos en las casas del Cabildo. Y puede que fuera doble el objetivo a perseguir con esta medida: de uno el de controlar la correcta preparación del espectáculo; de otro, el que los bailarines pudiesen tener un espacio donde realizar los ensayos.

Se especifica en este documento el conjunto de baile que habrían de intervenir en tres ocasiones: la procesión del Corpus, la de la octava del Corpus y en la fiesta de los Santos Mártires, Ciriaco y Paula, patronos de la ciudad. La de mayor importancia es la del Corpus, aunque habrían de participar las otras dos, como es el caso de las danzas o bailes de gitanos recogidas todas ellas en el Archivo Municipal de Málaga.

1659. “Felipe de Santiago autor de danzas...se obligo de dar la gente necesaria para tres danzas, dos de sarao y una de cascabel para la dicha fiesta por ante el presente escribano además de la comida de aquel día de los cuales dichos dichos 3000 reales y comida”⁷⁶ [...]

1660. “las fiestas del corpus este presente año de dar para la dicha fiesta y su octava y la de los Stos Mártires 13 personas para una danza. Las nueve mujeres y 3 hombres y otro con el tamboril las cuales han de ser de buena disposición y caras adornadas a satisfacción de dichos caballeros diputados que sepan bien danzar dando un día antes la nuestra de ellos y de los vestidos para que si tuviesen alguna imperfección se recudie”⁷⁷ [...]

Abril 1660. “para las fiestas del Corpus y Santos Mártires que se han de celebrar este presente año de dar 30 personas con la suya,

⁷⁶ A. M. M., Colección Escribanía de Cabildo. Leg.28, fol.118.

⁷⁷ A. M.M., Colección Escribanía de Cabildo. Leg .28, fol.240.

las que fueren menester de mujeres y las demás de hombres que han de ocupar 3 danzas, las 2 de sarao y una de cascabel”⁷⁸ [...]

1660. “En la ciudad de Málaga para la fiesta del corpus de este año se dan para la dicha fiesta una danza de niñas de su nación que han de ser seis y dos mozos pena guías el uno con sonajas y otra gitana con una dufe? todos adornados de gala al uso de su nación y que las niñas no pasen de 12 a 13 años a satisfacción de dichos caballeros diputados para lo cual han de dar la nuestra cada que se de pida la cual dicha danza ha de servir el día del Corpus y su octava el día de los Stos Mártires”⁷⁹ [...]

Para el Corpus granadino en 1766 recoge Reyes Escalera la siguiente descripción de danza de gitanos:

“Componíanla quatro hombres, y seis mujeres, vestidos a su estilo, pero muy decentes en los trages. Iban los hombres...tocando pandero, sonajas y guitarra, á cuyo son entonaban no indecentes coplas. Las mujeres vestidas con honestidad y en su modo gitano...éstas todas tocaban castañetas a compás, y sus bayles no contradecía a lo honesto en la acción menor”⁸⁰.

En todos los documentos aparece un denominador común, la descripción sobre la indumentaria. Reyes Escalera junto con otros autores coinciden en la importancia del atractivo y lucimiento de los trajes. El resultado tenía que ser esa propaganda del buen decoro y alarde de poder, signos de las normas no escritas pero si conocidas por todos. Tal es el caso granadino haciendo hincapié, sobre todo, en la novedad, intentando los comisarios de las fiestas aumentar el esplendor y la brillantez de los años precedentes, para lo cual no ahorran gastos ni dificultades, como se lee en la descripción de 1736: “eran todos los vestidos de las más rica Justina; y para que fuese mejor, y más del gusto de todos se traxo de Valencia á todo costo”.

⁷⁸ A. M. M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 28, fol.241.

⁷⁹ A. M. M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 28, fol.249.

⁸⁰ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pp. 195-196; ARANDA DONCEL, J., *op.cit.*, pp. 175-181 y BEJARANO PELLICER, C., *op.cit.*, pp. 17-18.

La justificación de los gastos también nos da a conocer la presencia de los gitanos en Osuna. El estudio detallado de Ledesma Gámez nos demuestra que se asientan los pagos al gitano Salvador de los Reyes por “el alquiler del ropaje para tres danzas y los doscientos reales que dio por cuenta de lo que ha de haber por cuenta de dos danzas...”⁸¹. Diez años después es la gitana María de Espinosa la que cobra determinadas cantidades por los bailes del Corpus en los años 1646 y 1647⁸².

Coincidiendo con Ledesma, no fue algo extraordinario la presencia de gitanos asociados al baile. Tampoco es extraño que los rigoristas, sobre todo tras el Concilio de Trento, arremetiesen contra estas costumbres que juzgaban de lascivas. Los gitanos eran considerados personas de mala vida, algo que compartían con cómicos y gente del mundo de la farándula.

Otro tipo eran las “Danza de Serranas”. Danza muy popular, que aunque se ha considerado como “danza de Cascabel” por ser de corte popular hemos decidido incluirla en esta clasificación. La encontramos en la procesión del Corpus de otras ciudades como Toledo. En ella figuran ocho mujeres jóvenes vestidas con tafetán de varios colores, sayas exentas de adornos con delantares de lienzo adornado con puntas alrededor, tocados en la cabeza con pequeños cantaros al uso de serranas y en las manos portan los atributos de diversos oficios. Delante actúa de guía un serrano con atuendo de tafetán amarillo y en la cabeza un sombrero con plumas. Tamboril y sonajas constituyen los instrumentos musicales.

⁸¹ A.M.O. Actas Capitulares. 1635-1641. Sig. 23. 13-V-1637, fol.10 v, en LEDESMA GÁMEZ, F., *op. cit.* pág. 209.

⁸² A.M.O. Actas Capitulares. 1642-1648. Sig. 24. 10-XII-1646 y 4-I-1648, en LEDESMA GÁMEZ, F., *op. cit.* pág. 209. El mayordomo del concejo solicita que se le descarge ciento veinticinco reales y medio a María Espinosa por el baile; cincuenta y uno y medio al zapatero Martín de Sarría “por los zapatos que dio a los danzantes para dicha fiesta”. El mercader Marcos de Avila recibió noventa y dos reales “del vestido que dio para un gitano que salió a voltear y danzar” en las celebraciones de 1646. Pero las cuentas con María Espinosa no concluyeron, ya que al año siguiente se le dejaron debiendo cuarenta y nueve reales de las “danzas que sacó para el día del Corpus”.

De las distintas variantes que ofrece esta danza tenemos la que actuó en el Corpus de 1636:

“Siguieronles doce gitanas negándose el propio y nativo traje y usando el vistoso y rico de serranas con galas extraordinarias: queriendo cada aquel auentajarse a las demás; no careciendo el corro de telas, damasco, finas primauras y espolines muy bien presos los cabellos haciendo de su madeja, en diferentes repartimientos, artificiosos lazos, que rematando en punta dan que notar; a quien hermosaban vistosos penachos. Ricos de plumas y varios en colores, danza que solo ella podía regocijar el concurso”.

3.3.2.1.3 Bailes exóticos

Danza de “los Chichimecos y Guacamayos”. Aparece solamente en un año, a 1601 y denota una influencia del Nuevo Continente por el título. Consta de ocho personas con vestidos de seda, ropillas y calzones de tafetán, calzas de punto y zapatos blancos con capillejos. Intervienen seis atabalillos y dos guitarras.

“Danzas de Naciones”. Suele constar de ocho personas distribuidas en parejas que representan diversos países con sus atuendos típicos: españoles, indios, turcos y romanos. A veces la pareja de españoles aparece sustuida por gitanos. Casi siempre se trata de un sarao. Veamos el atuendo e instrumentos del sarao de naciones que participa en 1620. Un indio con baquero de raso apresando, mangas y calzones de tafetán, capa de velillo de plata, plumas y llevas como instrumento un laúd: una india, que porta una guitarra, con basquiña de seda de color y plumas. Un romano y una romana con sus instrumentos, visten a base de cotas de tafetány calzones y sayas respectivamente. Un gitano con baquero de colores guarnecido con plata, calzones de catalufa plateada y montero de seda con plumas; una gitana con basquiña y corpiño de seda con mangas anchas. Los instrumentos son vihuela y adufe. Por último un turco con calzones de lienzo, cota de catalufa, bonete con plumas y lleva laúd o guitarra; una turca con basquiña de seda alta para que descubra la pierna y como instrumento una guitarra. Con estructura similar actúa

en 1609 un sarao en el que las cuatro parejas están formadas por: dama y galán, turcos, villanos y pastores.

“Danza de Negros”. Integrada por ocho hombres con vestidos de seda y calzones y ropilla de tafetán de colores, medidas de punto, zapatos blancos tocados con bonetes rojos sobre los que van toquillas de velillo de plata para encajar las plumas y los rostros cubiertos con máscaras negras. A modo de guía, preside la danza una negra con atuendo de paño, o bien un rey vestido con un sayo de terciopelo verde y anaranjado. Los instrumentos suelen ser de percusión: tambores, tambor, sonajas, castañetas, aunque en ocasiones una flauta acompañada de un tamboril.

Encontramos dos variantes de esta danza la de “los Negros” naturales y la “del Sarao”. En la primera intervienen ocho personas, seis negras y dos negros, y la diferencia está en los instrumentos, sonajas, dos vihuelas, y dos panderetas. En “el Sarao” el número de personas es superior, cuatro hombres y cuatro mujeres que llevan basquiñas ribeteadas con colores, rodetes en la cabeza y portan panderetes, cuatro muchachos vestidos de lienzo negro con bonetes rojos, un rey con los atributos de mando, cetro y corona, y otra persona a cargo del tambor ataviada con marlota de seda.

“Danza de indios”. Aranda Doncel apunta que es una de las más populares a tenor número de años en las que aparece no solamente en Córdoba sino también en otras ciudades, por ejemplo Toledo. Participan ocho hombres tocados con plumas, vestidos con ropillas y calzones de tafetán de colores, zapatos con penachos y sus respectivos arcos. Actúa de guía “un rey” que va delante. Los instrumentos musicales empleados son tambor y panderetas. Algunos años figuran ataviados con mascarillas en las que se ven estrellas doradas y el número de instrumentos, siempre de percusión, es superior. Las diferencias son mayores en “el Sarao”, cuatro hombres y cuatro mujeres con guitarras. Los primeros llevan

calzones de damasco verde y anaranjado con guarniciones de oro y dos pasamanos verdes en las costuras, mangas anchas de tafetán de dos colores cosidos a los vaqueros y tocados con turbantes en los que llevan doce plumas rematadas con garzotas.

“Danza de Turcos”. Ocho personas distribuidas en filas de a dos, vestidos de turcos, calzones marineros y marlotas de tafetán, botones rojos y tocas dispuesta de forma que simulan turbantes. Los dos primeros llevan vihuela y laúd, los restantes sonajas y castañetas.

3.3.2.1.4 Históricas

“Danza de la Morisca”. El tema que desarrolla esta danza es la despedida y peticiones hechas por Boabdil, último rey de Granada, ante los Reyes Católicos. Intervienen un total de trece personas; cuatro mujeres con atuendos propios de moriscos, alcazares de tafetán y medias de punto con zapatos plateados, cuatro hombres con marlotas asimismo de tafetán tocados con bonetes y turbantes, un rey y otras cuatro personas con laudes y panderetes. Tales instrumentos pueden ser sustituidos por vihuelas y sonajas o bien se añaden adufe y rabel. Tenía que pertenecer a los bailes de la Corte en el siglo XVI, porque se recoge que era usual en los banquetes franceses y Arbeau la describe:

“En mi juventud he visto que en buena sociedad, después de comer, entraba en la sala un jovencillo enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo, el cual con calzones de cascabeles danzaba la danza de los Moriscos, y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después, retrocediendo, volvía al lugar en que había comenzado y hacía otro paso nuevo, y así continuaba con diversos floreos muy agradables a los que los presenciaban”. También se hacía un zapateado de punta y tacón”⁸³.

⁸³ CAPMANY, A., *op. cit.*, pág. 204.

“Danza de los Comendadores de Malta y turcos”. El tema es un reflejo de la tensión islam-cristiandad existente a nivel europeo que, en este caso concreto, alude a la disputa de la isla de Malta. Intervienen ocho hombres, cuatro comendadores de Malta y otros tantos turcos que luchan por la defensa de un castillo. Los primeros, vestidos con ropillas y calzones de seda, llevan sombreros de plumas; los segundos con marlotas de seda y tocados a base de turbantes. Ambos calzan zapatos blancos con medias de color. Llama la atención la ausencia total de instrumentos musicales.

3.3.2.1.5 Bíblicas

“Danza del rey David”. Figura en el Corpus cordobés un solo año y a iniciativa de uno de los jurados de Cabildo municipal. Según la investigadora Reyes Escalera⁸⁴ la inclusión de las danzas acompañando al Santísimo se justifica por el baile de David ante el Arca. Intervienen ocho hombres ataviados con seda de colores y plumas, que portan banderas y lanzas, más el rey David con su arpa característica. Todos los instrumentos son de percusión, tambor y dos panderetas.

“Danza del cerco de Zamora”. Basada en el susodicho episodio histórico, está compuesta por ocho personas a las que hay que agregar un tañedor de tamboril. La originalidad de los atuendos se basa en los tocados de cabeza, cuatro con sombreros de tafetán y la otra mitad con melenas y plumas.

“Danzas de engaño de Guinea”. El tema alude a la contraposición entre virtudes y pecados. Se trata de una danza muy vistosa con movimientos rápidos. Forman parte cuatro indios vestidos con ropa de seda y tocados con cabellera y plumas, cuatro galanes con atuendos asimismo de seda y sombreros de tafetán y cuatro muchachos negros o bien rostros pintados con botones rojos.

⁸⁴ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pp. 195-196.

Delante va una negra con ropa de lienzo de color que simboliza la sirena del amor con pecados pintados en el vestido. Actúa con un solo instrumento tambor o tamboril.

3.3.2.1.6 Danzas tradicionales

“Danza del Patatús”. La danza bailada durante la romería de San Benito la hemos asociado a la “danza de Espadas”, que es ejecutada por un número variable de danzantes, todos ellos hermanos de San Benito, si bien los hermanos de mayor edad consideran que el número apropiado de danzantes es el de treinta y dos. Según Caro Baroja, esta hermandad y su danza estaría muy relacionada con la de los sacerdotes bailarines salios romanos, por ser bailadas como otras danzas agrarias vasconavarras en determinada época del año, y ejecutar sus danzantes al final un número especial, que en el caso de Obejo sería la horca, y concluir la fiesta con el banquete de danzantes. Teoría dada en 1871 por el etnólogo R. Mullenhoff, que había comparado las danzas de salios con las danzas de espadas de Alemania y Norte de Europa.

El patatú de Obejo tomaría este nombre seguramente del reto histórico del viaje que hizo Isabel II, en el que dicha danza aparece con esta denominación. Pero tenemos que decir, que el término “Patatús” se refiere única y exclusivamente al acto final de la danza, consistente en el ahorcamiento o degüello del maestro que dirige el baile, mediante el entrecruzar de las espadas alrededor de su cuello.

La presencia de este tipo de danza en la provincia de Córdoba ha extrañado a algunos; sin embargo, algunas de dichas danzas existentes en Andalucía han sido descritas por Caro Baroja y Limón Delgado.

Lo más probable es que esta danza fuese introducida, como hemos dicho anteriormente, tras la expulsión de los musulmanes con la repoblación castellana.

La hermandad de San Benito, que ha sido la sustentadora de la tradición, celebra cultos a su patrón el veintiuno de marzo y el once de julio de cada año desde el siglo XVI. En dichas festividades se baila a San Benito, en su ermita. El acto más destacado de la misma lo constituye la danza, que es bailada por los hermanos durante la procesión del Santo.

Asimismo se baila en ciertas ocasiones en que se vive alguna crisis, como puede ser los periodos de sequía. Durante el recorrido que hace el santo por las calles, los danzantes ejecutan la danza, al tiempo que los hermanos orantes y pueblo acompañante van cantando la siguiente estrofa:

Agua, Padre Eterno
Agua, Padre mío
que se van los meses
sin haber llovío.

Manifestación de clara significación propiciatoria, que al ser acompañada por la danza, confiere a ésta parecidos atributos. En las ocasiones en que sube el Santo a la población, sus habitantes piensan que dejan prisionero a San Benito en el Pueblo hasta que llueva, considerando que existe una relación causa-efecto, manifiestan que llueva siempre que se saca al Santo y se le danza.

La danza es ejecutada por un número indeterminado de hermanos danzantes, siempre en número par, dirigidos por un maestro de danza, que no se distingue en nada del resto de danzantes; aunque al parecer, años atrás llevaba faja y medalla que lo diferenciaba de los restantes hermanos.

Durante la procesión los danzantes no dejan de ejecutar la danza. Avanzan hasta la cruz de granito existente al final de la explanada y alrededor de la ermita, en serpenteante fila, dando pequeños saltitos. Los danzantes marchan en simple, doble o cuádruple fila, según los movimientos o mudanzas que han de realizar. El primero de ellos consiste en avanzar en fila simple, de uno en fondo, cogiendo con

la mano derecha la empuñadura de la espada que dirige hacia el compañero de atrás el cual con la mano izquierda recoge la espada del compañero que le precede.

Otro movimiento consiste en avanzar en paralelo, formándose una serie de arcos al levantar y cruzar las espadas, bajo las cuales han de cruzar los danzantes y volver sucesivamente a su formación inicial. De esta manera se forman dos o tres cadenas sucesivas. Durante las mismas, siempre se ha de tener bien sujeta la espada propia, no debiendo soltar la punta de la espada del compañero mientras dura la ejecución.

A continuación los danzantes se colocan de tres o más en el fondo para continuar avanzando y envolver con sus espadas al “maestro de danza”, que figura al frente de la misma. Poco a poco, el círculo de danzantes se va cerrando más y más, hasta que el maestro queda aprisionado por las espadas de sus compañeros que se cruzan alrededor de su cuello culminando con el ahorcamiento de las espadas.

El ritmo de la danza, acompañada de laúd, guitarra y pandereta, es parecido a una marcha militar, en la que los danzantes avanzan a saltos, de ahí el nombre de bachimichía con que también se le conoce.

Los autores⁸⁵ de este estudio de danzas en Córdoba nos dicen que el significado de esta danza para el pueblo es desconocido. Apuntan que se puede ver claramente el carácter guerrero y militar⁸⁶. En ese sentido consideran su danza como el símbolo de una victoria sobre los musulmanes y sacralizada por la iglesia.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 167; MORENO NAVARRO, A., LUQUE ROMERO ALBORNOZ, F., y COBOS RUIZ DE ARANA, J., “Danzas guerreras y agrarias en la provincia de Córdoba: el Patatu de Obejo y San Isidro de Fuente Tojar”, en *II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, Música e Indumentaria Tradicional*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Sevilla 1988, pp: 133-141.

⁸⁶ MARKESSINIS, A. *Historia de la danza desde sus orígenes*, Esteban Sanz, Madrid 1995, pág. 67. Covarrubias definiendo la “danza de Espadas” alude a una mudanza que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas.



Pero no tiene por qué ser la única respuesta a su significado, las danzas de espadas tienen múltiples interpretaciones.

“Danza de Portugueses”. Actúan diez hombres con ropas de tafetán y sombreros de fieltro con plumas, de los que dos llevan guitarras, otros tantos panderetes y seis castañetas. Delante, actuando de guía, va un portugués que representa el papel de un alguacil con su capuz y encomienda. Existen algunas variantes de esta danza. Una de ellas está formada por ocho personas, dos hombres y seis mujeres que llevan sonajas y castañetas.

“Danza de Gigantes”. Las figuras de gigantes y cabezudos están indisolublemente ligadas a las fiestas del Corpus, pero en raras ocasiones aparece como danza propiamente dicha. Forman parte ocho gigantes guiados por un padre con medias de punto de colores y zapatos blancos, más una persona encargada del tamboril con un ropón de seda. Un testigo presencial, el mercedario Fray Bartolomé Pérez, nos describe la danza de este nombre que actuó en la procesión de 1636 que ofrece notorias variantes:

“Principió esta clase de regocijo la danza de los Gigantes: su número siete; de la cintura arriba, vestidos de cabritillos cubiertos de oro y plata formado dellas peto y espaldar; mazas en sus manos y otras cosas. Lo restante del cuerpo cubria tafeta de diversos colores, no poco costoso: pues lo desproporcionado de los cuerpos ocasiona demasiado gasto”⁸⁷.

“Danza de los Locos”. Ocho locos con atuendos de colores y capirotos de tafetán. Delante el maestro con vestido ajustado de frisa roja que porta un azote en una mano y en la otra un panderete. Los instrumentos se reducen a un tambor y cascabeles.

⁸⁷ PÉREZ DE VEAS, F. B., *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravio de la Suprema Magestad Sacramentada*, Córdoba 1636, pág. 70; ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, pág. 177.

“Danza de los Monos”. Se localiza esta danza solamente en 1636. El padre mercedario Fray Bartolomé Pérez comenta acerca de ella “la danza de los monos fue la quinta; invención ridícula y gustosa, con particulares modos de mudanzas, y tan concertados que si motivos de risa causaban las figuras suspendían aquellos. Sacaron vestidos de tafetán, guarnecido todo con galón de oro”.

“Danza de la risa de la puebla”. Integrada por ocho personas con vestidos de seda amarilla y azul. Tocado de seda y cascabeles en los zapatos, guiados por una mujer con un atuendo del mismo tejido y acompañadas por un tambor. Durante el periodo estudiado aparece una sola vez en 1603.

A los diferentes tipos de danzas ya descritos hay que añadir otras de las que conocemos poco más que el título: “Villanos”, “Niñas”, “Moros y Cristianos”, “Franceses”, “Meses del año”, “Judiada”, “Muchacha y Cascabeles”; “la de Emperadores”, “Marigandi”, “Danza de las encamisada⁸⁸ de Valencia”, “Danza de la conquista de las amazonas” para el caso de Málaga, o la “Danza de los Palotes” de la que sólo sabemos su nombre y que fue sacada por el autor de danzas Benito Alonso⁸⁹, aunque las noticias más numerosas se encuentran en las *Relaciones granadinas*, donde encontramos que acompañaban al Santísimo cuatro o cinco danzas, vestidas de turcos, españoles, indios, franceses, gallegos, italianos, asturianos, negros, romanos, moriscos, planetas o gitanos, siendo esta muy popular.

Junto a las danzas aparecen cada año en la festividad del Corpus los gigantes, grandes rostros de cartón, y la pelea del grito. Como su mismo nombre

⁸⁸ CARO, R., *op.cit.*, pp. 70-79.

⁸⁹ A.M.O. Actas Capitulares. 1635-1641. Sig. 23. 30-XII-1637, fol.50r, en LEDESMA GÁMEZ, F., *op.cit.*, pág. 204. Antes de finalizar el año, los oficiales acuerdan pagar lo que aún se adeuda de la celebración sacramental, entre otros gastos, los cien reales que todavía debían a Cristobal Lijero, “maestro de danzas”, o la misma cantidad tenía que recibir Benito Alonso, “autor de la danza de los palotes que sacó para la fiesta del Corpus”.

indica consiste en la lucha que sostiene el grifo, animal fantástico mitad águila mitad león, frente a un hombre armado sobre un tablado.

Las danzas representan temas profanos, exóticos, y algunos muy en la línea del pensamiento de la época, se observa una muestra de las distintas culturas que se mezclan dando como resultado una riqueza cultural.

Tabla 5. Tipos de Danzas en el Corpus de Córdoba.

AÑOS	DANZAS	TÍTULO
1601	6	Negros, Damas y galanes, Chichimecos y guacamayos, Cerdos de Zamora, Gigantes, Chacona.
1603	3	Risa de la puebla, Indios, Gitanos.
1604	5	Moriscas, Sarao negros, Comendadores de Malta y turcos, Portugueses, Gitanas.
1605	5	Moriscas, Sarao negros, Indios, Gitanas, Portugueses.
1606	3	Engaño de Guinea, Gitanas, Damas y galanes.
1607	5	Engaños de Guinea, Chacona, Morisca, Portugueses, Gitanas
1608	5	Indios, Morisca, Rey David, Sarao dama y galán, Dama y Galanes.
1609	5	Engaño de guinea, Gitanas, Portugueses, Morisca, Sarao dama y galán.
1610	3	Gitanos, Indios, Serranas y francesas.
1615	4	Naciones, Negros, Meses del año, Sibilas.
1616	3	Sarao indios, Serranas, Judiada.
1617	1	Muchachos y negra.
1618	4	Dueñas de Madrid, Locos, Sarao damas y galanes, Galanes.
1619	4	Sarao, Indios, Negros, Morisca.
1620	4	Gitanas, Sarao naciones, Sarao indios, Indios.
1621	3	Turcos, Galanes, Gitanas.

1622	3	Sarao, Sarao, Gitanas.
1623	3	Gitanas, Sarao romanos, Indios.
1625	3	Sarao, Tamboril, Gitanas.
1627	4	Sarao damas y galanes, Negros, Negros naturales, Gitanas.
1628	2	Gitanas, Portuguesas.
1629	3	Gitanas, Sarao, Cascabel gordo.
1630	4	Sarao, Indios, Cascabel, Gitanas.
1631	1	Cascabel.
1635	4	Sarao, Negros, Indios, Franceses.
1636	6	Gigantes, Serranas, sarao naciones, Portugueses, Monos, Niños coro.
1637	3	Serranas, Sarao naciones, Muchachas.
1638	3	Sarao, Cascabel, Serranas.
1639	3	Niñas, Sarao, Cascabel.
1640	4	Sarao, Cascabel, Serranas, Niñas.

Fuente: Aranda Doncel⁹⁰

Pero no será sólo en Andalucía donde tenemos una muestra de todas estas danzas, sino también el estudio realizado por Bernardo de Quirós Mateo⁹¹ en la ciudad de Ávila para la festividad del Santísimo. Estableciendo un análisis comparativo observamos que aunque con nomenclaturas diferentes aparecen un número importante de danzas que vuelven a ratificar la importancia que tenían dentro de la celebración del Corpus y que sus temáticas siguen siendo las mismas, históricas, de carácter exótico, alegóricas, y las tan sonadas “Danzas de Cascabel o Gitanos”. En esta relación referida al siglo XVII también nos resulta interesante la recopilación de los nombres de esos danzantes.

⁹⁰ ARANDA DONCEL, J., *op.cit.*, pp. 103-105.

⁹¹ BERNARDO DE QUIRÓS MATEO, J.A., *op. cit.*, pp. 323-326.

Tabla 6. Tipos de danzas para el Corpus en Ávila.

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE DANZAS DRAMÁTICAS O DE INVENCIÓN			
Año	Danzante	Título/naturaleza de la danza	Fuente documental
1598	Juan de Arellano		PN, 131 V.del Hierro: 213r
1599	Baltasar López		PN,132; V.del Hierro: 502r
1600	Luis García Juan de Villanueva	Danzas de zancos	PN, 133; V. del Hierro: 259r
1601	Cristóbal de Barreda Juan de Arellano	Danza de los segadores	PN, 136; V. del Hierro: 406v / 419r
1602	Luis García Martín de Barreda	Danza del desafío del maestro de Calatrava y Albajaldos el de Granada Danza sacramental	PN, 137; V. del Hierro: 194r PN, 137; V. del Hierro: 195r
1603	Martín de Barreda Antonio de Vargas	Danza sacramental “de ocho pastores y dos anxeles y un capateador entre ellos”	PN, 139; V. del Hierro: 284r CAP, 1603:182r
1604	Cristóbal de Barrera	Danza de Adam y Eba y unos animales.	PN, 140; V. del Hierro: 276r
1605	Martín de Barrera Juan Díaz		PN, 141; V. del Hierro: 221r
1606	Juan Díaz	Danza de la conversación de tres judíos	PN, 142;

	Cristóbal de Barrera Baltasar López	La tentación de Santo Antón	V. del Hierro: 396r PN, 653; V. González: 276r
1607	Vicente de San Benito	Torneo dansado, con “quatro personajes de galanes con sus sayas vaqueras y quatro ninfas y quatro tanedores y un muchacho que diga una loa”	PN, 696; Blasco del Hierro: 228r
1608	Vicente de San Benito	Danza de los cuatro dolores	PN, 697; Blasco del Hierro: 323r
	Martín de Barrera	Danza con “ocho xentiles y a San Xorxe a caballo y una doncella y una serpiente”, además de dos músicos de vihuela de arco y un tambor	PN, 655; V. González: 337r
	Baltasar López	Danza con “un anjel y siete virtudes en el un lado y del otro siete pecados mortales con una figura que se intitula Luzbel”	PN, 653; V. González: 342r
1609	Alonso López	Danza con “ocho personas quatro negros y quatro blancos vestidos de tafetán nuevo y máscaras nuevas e un tamboritero”	PN, 698; Blasco del Hierro: 202r
	Diego de Malla	“Una danza de gitanas de baylar y voltear que tenga diez gitanas y cinco hombres bayladores y volteadores y un muchacho[...] y dos mujeres que an de cantar”	PN, 698; Blasco del Hierro: 269r
	Baltasar López	Danza con “ocho anxeles y Grabiél nueve metido en un nube y la Birxen en un trono lleno de estrellas con una saya de falda grande y los anxeles an de yr vestidos de tafetán nuevo de colores de dos en dos y cabelleras	PN, 698; Blasco del Hierro: 284r

		rubias y rostros y cascabeles nuevos y dos músicos”	
1611	Juan Diaz		PN, 658; V. González: 260r
	Martin de Barrera	Danza que “a de ser de los galanes de Medina y la batalla que tuvieron con don Lope de Figueroa sobre el rovo de doña Elvira se mujer”	PN, 653; V. González: 262r
1613	Martin de Barrera	“una danza que representa la Historia de Gallinato que a de llevar nueve personas de danza y el tañedor”	PN, 660; V. González: 238r
	Alonso Lopez		PN, 660; V. González: 239r
1615	Alonso Muñoz	Danza de toqueados.	
	Martin de Barrera	Danza “de Señor San Juan”, con 12 personas que llevaría monterones, máscaras y cascabeles. Habría “dos leones y una echura de San Juan”	PN, 662; V. González: 442r
1616	Alonso Lopez	Danza del voto de Jefe	PN, 663; V. González: 226r
	Martin Davila Barrera	Danza de la unión de los reinos	PN, 663; V. González: 287r
1618	Martin de Avila de Barrera	Danza con ocho moriscos y un comisario en hábito de Santiago	PN, 665; V. González: 334r
		Danza con dos negras con sonajas y pandero, dos vestidos a lo antiguo, cuatro negros, un alcalde villano y tres moros. Se hicieron dos órdenes de danza, dos paloteados y un zapateado.	PN, 662; V. González: 344r

1620	Alonso Lopez	“una danza de cascabel con nueve personaxes y un tanboritero diez”; “a de ser y significar las hedades”	PN, 710; Blasco del Hierro: 205r
1623	Martín Davila y Barrera	Danza del Rey don Sancho el Bravo del Rey Almanzor	PN, 670; V. González: 450r
1624	Miguel Gomez		PN, 671; V. González: 443r
	Martin de Barrera y Alonso Lopez		PN, 671; V. González: 446r
1625	Martin de Barrera y Alonso Lopez	Danza con “la historia del sacrificio de Abraham”, con las siguientes figuras “Abraham viejo Ysac niño un anjel siete personajes de acompañamiento que todas son diez personas”; “el cordero yra metido entre una zarza”	PN, 621; V. González: 422r
	Martin de Barrera y Alonso Lopez	Danza de la caída de Luzbel	PN, 672; V. González: 423r
1626	Luis Garcia de Aguilar y Juan Vazquez		PN, 673; V. González: 467r
	Diego Dávila y Juan Manzano	Danza sacramental	PN, 673; V. González: 491r
1627	Martin Dávila de Barrera	Danza de la historia del hijo pródigo	PN, 674; V. González: 493r
1628	Martin Davila y Bartolomé de Aguilar	Dos Danzas	PN, 671; V. González: 446r
1629	Criatobal y Baltasar de Torres	Dos danzas	PN, 676; V. González: 364r

	Cristobal y Juan de Torres	Dos danzas	PN, 676; V. González: 405r
1630	Bartolomé Sanchez de Aguilar	Dos danzas: las folías y una danza de cascabel	PN, 677; V. González: 277r
1643	Juan de Bonilla Antonio Pardo	La danza típica del lugar de Cantaracillo	
1671	Diego Gonzalez		
1673	Diego Gonzalez		
1676		Una “danza de las gitanas”	
1677		Una “danza de las gitanas”	

Fuente: Bernardo de Quirós Mateo.

Para el siglo XVIII Romero Pérez y Díaz Sánchez⁹² nos habla de dos danzas que no se ven hasta este momento:

“Danza de los Diablillos”. Según Reyes Escalera⁹³ representa el demonio vencido por Jesucristo, y por ello afirma que se sitúe delante de la Custodia en la procesión como señal de vencido. La indumentaria de estos muchachos es muy diversa y abrían la procesión a golpes.

“Danza de los Ángeles”. Es una danza que consta de un gran número de personas, así lo recogen los autores. Participaban entre doce y trece personas vestidas todas ellas con medias color carne y celestes, y el trompeta también. Hay dos hombres encargados de conducir las danzas y para diferenciarlos de los ejecutantes llevarían las medias de color negro.

⁹² ROMERO PÉREZ, J.A., DÍAZ SÁNCHEZ, R., “La fiesta del Corpus en la Córdoba del siglo XVIII”, en *Fiesta y Cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, pág. 180.

⁹³ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pp. 195-196.

También se seguirán bailando las danzas de gitanos y gitanas, “Danza del Sarao y Danza de Cascabel”, esta última es de carácter popular por el uso de campanillas en la ropa, castañuelas y panderos, y ejecutada con movimientos lascivos. Todas ellas eran bastante representativas dentro de esta fiesta y aplaudidas por el pueblo.

3.3.2.2 Los protagonistas de las danzas

3.3.2.2.1 Autores de danzas y danzantes

Las personas encargadas de elaborar estas danzas son los llamados autores de danzas o maestro de danzas. En el caso de los primeros su oficio se compatibilizaba con las profesiones de pintores, pescadores, zapateros, escultores, sastres,... Casi siempre eran vecinos de la ciudad aunque hemos encontrado testimonios que nos apuntan que también podían venir de otras ciudades. Aunque Bejarano Pellicer⁹⁴ afirme que eran vecinos de la ciudad, queremos interpretar que lo hace de forma específica en el contexto de la ciudad de Sevilla. Quizás la movilidad se puede referir aquellos maestros de danzas que si ejercían el oficio y como consecuencia a su buen hacer eran requeridos por diferentes localidades para la elaboración de las diferentes danzas.

Los danzantes solían ocuparse de las danzas del Corpus durante muchos años y se ayudaban entre sí, actuando como fiadores. Algunos de ellos eran contratados para realizar varias danzas en un mismo año, hasta el siglo XVII no hubo ninguna figura que monopolizara esta tarea. Mientras que en los primeros tiempos casi todos eran hombres; avanzando el siglo XVII las mujeres fueron dominando el panorama de autoras de danzas, aunque hasta el momento siguen en desigualdad puesto que, el número de autores de danzas es más amplio al de las autoras de danzas y así se puede constatar en el capítulo II de mi estudio de

⁹⁴ BEJARANO PELLICER, C., *op.cit.*, pp. 16-19.

investigación. Los autores de danzas eran polivalentes ya que podían encargarse de todos los tipos de juegos y danzas, dependiendo del tipo contrato que firmasen.

Entre los bailarines encontramos muchos grupos étnicos que estaban discriminados socialmente, como los moriscos, los gitanos y los negros, pero cuya riqueza artística en cuanto a música y baile no podía ser ignorada. Había danzas donde los imitaban disfrazándose como estas minorías, despertando gran admiración en el público por la capacidad de imitar y transformarse. En el siglo XVII aparecieron algunas compañías de valencianos que alcanzaron mucho prestigio entre las danzas del Corpus.

3.3.2.2 Los seises

La procesión del Corpus se completaba con la danza de los seises, la única danza patrocinada por el Cabildo catedralicio, y se contraponen con el carácter profano de danzas sustentadas por el poder civil, dada su naturaleza religiosa. Nuria Balbaneda⁹⁵ plantea una nueva hipótesis para la historia de los seises, estableciendo influencias de las danzas renacentistas italianas en las de los seises, “de 1575, aproximadamente, a 1587, ocurre la entrada masiva de compañías italianas a la península, lo que significa el triunfo de la Comedia del Arte, el desarrollo urbano de los tenores (...) y la tecnificación de la puesta en escena”. Me detengo aquí porque con esta idea se abre una línea de estudio para la investigación de los seises.

Los seises eran un grupo de canto y danza que se situaba cerca de la Custodia durante la procesión. Su puesto estaba inmediatamente delante de la Eucaristía, lo que les situaba en un lugar privilegiado. Aunque la inspiración y el mantenimiento de esta danza era eclesiástico, constituía una transición entre las manifestaciones profanas y religiosas del Corpus. Su baile es una representación

⁹⁵ BALBANEDA, N., “Matlus Brooks, Lynn. The Dances of The Processions of Seville in Spain Golden Age, Edition Reichenberger, Kassel, 1998, 411 pag”, en *Cairon Revista de Ciencias de la Danza*, nº3 (1997), Universidad de Alcalá, pp. 95-98.

figurativa de símbolos sagrados en honor del Santísimo Sacramento. Se distribuyen en dos filas enfrentadas de cinco individuos en forma de V, y como podemos ver en las ilustraciones que a continuación se adjuntan realizan diferentes figuras coreográficas, círculos, líneas, mudanzas en pareja, en pequeño grupo y en gran grupo. En la época de apogeo del Corpus, su número osciló entre seis y doce. La música que le acompañaba eran villancicos sobre el Santísimo Sacramento, alternando partes vocales e instrumentales de carácter grave y solemne. Los instrumentistas que las interpretaban formaban la selecta capilla de la Catedral, con gran variedad de timbres, e incluso llevaban un órgano portátil durante la procesión.

Los seises siempre fueron rigurosamente escogidos por el Cabildo catedralicio según su talento musical. Su origen social era humilde y en muchas ocasiones eran becados para cursar sus estudios. Bailaban y cantaban ante el altar mayor cada tarde durante toda la octava del Corpus y en otras fechas destacadas.

La decadencia del Corpus Christi fue produciéndose lenta, casi imperceptiblemente, durante los siglos XVII y XVIII. La Contrarreforma aceptó las manifestaciones populares y profanas con objeto de apoyar su instrucción religiosa, pero con el tiempo el efecto didáctico se fue desvirtuando. Poco a poco se tendió a distinguir los ámbitos sagrado y profano, de manera que el elemento popular hubo que replegarse progresivamente bajo el control oficial, hasta su desaparición. En el siglo XVIII, los gobernantes aspiraron a separar nítidamente lo religioso de lo profano. La vertiente popular del Corpus constituía uno de tantos aspectos que se hacía necesario combatir y reformar.

Los niños, independientemente de la ciudad, destacan por el rico colorido que aportan con sus trajes. Bejarano Pellicer lo comenta en sus *Avatares* referido a la ciudad de Sevilla; sobre la importancia de la indumentaria y el gasto que ocasionaba tenemos un estudio muy preciso de Messa Pouillet realizado para

Málaga, etc. Aranda Doncel recoge una descripción de una procesión del Corpus en Córdoba, participan seis mozos que danzan y cantan villancicos en distintos puntos del recorrido. La presencia de los seises en la festividad se documenta en mayo en 1555, fecha en la que el Cabildo catedralicio acuerda comprar media docena de pares de botas para ellos⁹⁶:

“yten llamados para ello, mandaron al mayordomo que compre seys pares de botas de cordouán a los seis moços de coro que an de cantar los villancicos el día del Corpus xpi. Y traya razón de lo que cuestan sobre los doze reales que da la obra”⁹⁷.

A través de su análisis también recoge otra descripción perteneciente a 1636 donde aparece el número de niños que danzaban y la indumentaria que llevaban:

“Cumplió el número de seis, la danza de los niños de coro, vestidos con medios baquerillos de diferentes colores de damasco, langueados con fina guarnición d oro y plata; sobre ella cargan nuevos esmaltes de ricos y preciosos oros, cubriéndoles el pecho y la espalda muchas cadenas y cabestrillos, con otras joyas entremetidas, que formaban variedad de labores; cuya vistosidad y riqueza causa admiración: no admirando menos las mudanzas que hacían”⁹⁸.

Otro ejemplo sobre los vestidos y sombreros de tafetán que lucían en la segunda mitad del siglo XVI, se recoge en un acuerdo realizado el mes julio del año 1593:

Biose una petición de los mozos de coro en que pedían se les hiciese merced de las ropas y sombreros de tafetán que este año sacaron en la fiesta del Corpus cristi y pareciendo al cabildo que por aber sabido algunos años están tan estragadas que el que viene no podrán servir, mandó se les diese a los muchachos que este año las sacaron, mandándoles no las desagan asta que se acaue de

⁹⁶ ARANDA DONCEL, J., “Las fiestas del Corpus Christi en la Córdoba de los siglo XVI y XVII”, en *El mundo festivo en España y América*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2005, pp: 316-317.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ PÉREZ DE VEAS, F.B., *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravio de la Suprema Magestad Sacramentada*, Córdoba 1636, pág. 71. Pertenece al mercedario fray Bartolomé Pérez de Beas.

hazer las fiestas del santísimo sacramento deste año porque, si a alguna les mandare yr el cabildo, lo puedan hacer⁹⁹.

Para el caso de Málaga Messa Poulet en su extenso trabajo de investigación nos aporta una riquísima información acerca de estos niños, sus funciones, nombres, así como lo referido a su indumentaria. El cabildo les proporcionaba una hopa y un bonete colorados, así como una sobrepelliz. Si había necesidad también les proporcionaba mantas y calzado. Y esta información se reitera en las actas. Cuando finalizaba su labor les solían entregar ayuda de costa para su ropa¹⁰⁰.

El traje de los seises es muy llamativo, rojo para la festividad del Corpus con detalles dorados, mallas, pantalones abombados y chaquetillas. Y celestes en la festividad de la Inmaculada, siempre bailan con un sombrero con plumas.

Se inspira en la moda de los Austrias del siglo XVI; tiene unas líneas estrechas y rígidas que la mayoría de las veces obligaba a tener una actitud antinatural con el cuerpo. Las partes de este traje eran:

Gorguera o lechuguilla. Un cuello elaborado con un tejido muy rígido a vece de dobleces y pliegues con superposición de capas, caracteriza la moda española durante la segunda mitad del siglo XVI, parte del cuello de la camisa ajustándose al cuello

Jubón. Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones según la definición del *Diccionario de Autoridades*¹⁰¹. Lo que podríamos comparar con la actual camisa. Tiene una abertura delantera y cierre por botones o cintas.

⁹⁹ *Ibidem*. Actas Capitulares, t.30, 8-VII-1593.

¹⁰⁰ MESSA POULLET, C., *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada 1997, pp. 417-418.

¹⁰¹ *Diccionario de Autoridades*, 1734, t. IV. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

Coletos¹⁰². Se incorpora encima del jubón, puede ser sin mangas o con mangas perdidas, puede ir liso o con adornos como por ejemplo pasamanerías. Va ajustado al cuerpo y permite ver el tejido del jubón. En los hombros alrededor de la sisa lleva unas aletas plisadas a modo adorno.

Calzones. Tienen forma acuchillada y rehenchida permitiendo ver un tejido interior, suelen ser a la altura de la rodilla.

Mallas o medias. Es lo que llevan debajo de los calzones. Son ajustadas y de color blanco.

Zapatos. Eran bajos y con orejuelas lo que le permite su cierre por medio de cintas y lazos.

Sombrero. El sombrero era de ala estrecha, troncónico y con diferentes adornos, normalmente una pluma. El peinado masculino era corto debido al cuello rígido y levantado por detrás.

¹⁰² *Diccionario de Autoridades*, 1729, t. II. Edición digital. <http://www.rae.es/>. Cuando el colete se elaboraba para soldados se hace de piel de ante, búfalo o de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los soldados, para adorno y defensa.

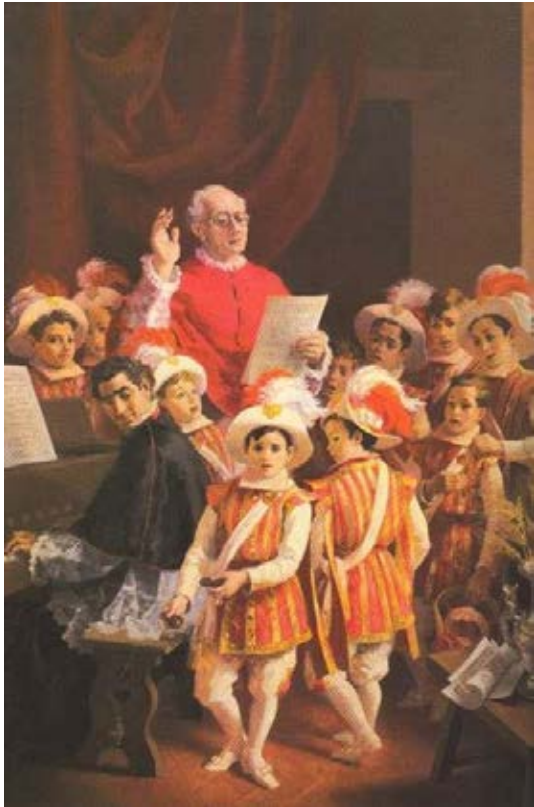


Ilustración 23. Ensayo de los seises.



Ilustración 22. Danza de los seises ante el altar Mayor.



Ilustración 24. Danza de los seises. Figura coreográfica.



Ilustración 27. Mudanza en pareja.



Ilustración 28. Seise con castañuelas.



Ilustración 26. Figura coreográfica. Dibujo en círculo.



Ilustración 25. Figura coreográfica. Dibujo de líneas.

3.3.2.3 Aspectos económicos

3.3.2.3.1 Contrata de la Danza

Las danzas eran contratadas por una comisión que el Cabildo Municipal organizaba para que se gestionara este aspecto de la procesión del Corpus. Los autores de danzas estaban obligados a presentar un proyecto o modelo previo, y una vez seleccionados para el trabajo, antes del día del Corpus, tenían que ofrecer una muestra o ensayo de la danza ante la comisión, para que ésta diese su aprobación al contenido moral y a la dignidad del trabajo realizado. La remuneración se dividía en tres partes: la primera era cobrada enseguida, para invertirla en la confección de vestuario, que cada año debía ser renovado; la segunda se obtenía después del ensayo, y la última después del día del Corpus. Bejarano expone que La Tarasca, los Gigantes y la “Danza de Espadas” eran mucho más barata que las “Danzas de invención”.

Los documentos municipales nos revelan que en ocasiones los pagos se retrasaban durante muchos meses, de manera que los autores se veían obligados a reclamar sus honorarios. Las danzas de invención competían por tres premios de 30, 20 y 10 ducados, denominados “la joya”, que concedía la comisión a los trabajos más innovadores y espectaculares. En 1571, tras una petición que realiza el bachiller Osorio en Osuna, por la que solicitaba que se restauren “las danzas que se solían hacer”, con un motivo de la procesión sacramental, el consejo decide que se salgan tres danzas. Se propuso recompensar a los que ejecutasen el mejor baile “e invención”, destinado doce ducados para premios en una especie de concurso de destreza y originalidad¹⁰³. El asiento de los pagos que se realiza al día siguiente de la celebración, ilustra sobre el ambiente lúdico que rodeaba a la procesión eucarística. La primera danza que cobró ocho de los diez ducados que se le

¹⁰³ A.M.O. Actas Capitulares. 1569-1575. Sig.6.1-VI-1571, fol. 136r, en LEDESMA GÁMEZ, F., *op.cit.*, pág. 208. Francisco Ledesma reflexiona acerca de este acontecimiento y lo relaciona con la preocupación de amenaza de extensión de la epidemia de peste que se está sufriendo en Cádiz.

prometieron estaba obligada a bailar también en el “octavario”. La segunda, denominada, “de las gitanas”, fue interpretada por “Juan gil y sus compañeros”, recibieron por ello cuatro ducados. La tercera danza, “de moros y cristianos”, llevó tres ducados, “porque aunque fue buena” no salieron sus componentes bien ataviados.

3.3.2.3.2 Financiación de las danzas

En la festividad del Corpus, los gremios de la ciudad participan de manera directa en la organización de las danzas y de otros espectáculos que tienen lugar. Del mismo modo, sufragan gran parte de los gastos mediante la contribución hecha por los diversos oficios. Esta situación data, al menos, del último tercio del siglo XV y se prolonga hasta mediados de la centuria siguiente. Junto a los gremios colaboran estrechamente las cofradías.

La presencia de los gremios y oficios era parte sustancial de la fiesta como lo eran de la sociedad. Participaban activamente con su presencia en el desfile, así como con danzas y jolgorios que contribuían al tono festivo de la procesión eucarística. Sirva como ejemplo de texto referido a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en 1552, una ciudad media, capital de los estados del duque de Medina-Sidonia, según las actas capitulares:

“Cómo han de ir los oficios en la procesión del día del Corpus Xpti es lo siguiente: primeramente los segadores con la tarasca – luego en pos de ellos los albañiles con danzas de espada – luego los herreros – luego los tejedores – luego los carreteros con danzas segadores – luego los ollereros e canteros – luego pintores – luego los esparteros – luego los zapateros – luego los barberos – luego los especieros – luego los sederos y en pos de estos moriscos – luego los taberneros con danzas de espadas – luego los tahoneros – luego los toneleros – luego los hombres de la mar con galea – luego los carpinteros – luego los sastres – luego los armeros – el arca del Santo Sacramento – e todos los mercaderes con sus

hachas encendidas. Y todos los oficiales han de llevar ceras en compañía de sus oficios delante del Santo Sacramento”¹⁰⁴.

También referido a la ciudad de Málaga encontramos en el minucioso estudio de Reder Gadow como se emprende la elección y nombramiento de los Regidores encargados de todo lo necesario para dicha festividad religiosa.

“Y con especial atención y cuidado a los principios de cada año elige, y nombra dos caballeros Regidores que cuiden todo lo necesario. Los cuales emulándose gloriosamente disponen la fiesta con todo lucimiento, magnificiencia y ostentación, previniendo Danzas, y Actos sacramentales, adornos para la plaza, alegres y festivas invenciones para fuente, y rico aderezos para los Altares. Para esto, se les libra luego lo que importa la renta de la Gifa mayor, que es de los propios, de donde se deben hacer esos gastos, que de ordinario pasa de 1.000 ducados, con los cuales, y las contribuciones de los Gremios costean la fiesta, si bien es mucho más lo que se gasta”¹⁰⁵.

Esta participación festiva y a la vez lúdica era precedida por una fiesta popular o *velada*, que tenía lugar la víspera. Este hecho reforzaba la doble composición lúdico-religiosa de la fiesta, que los andaluces han mantenido hasta nuestros días.

El siglo XVII¹⁰⁶ y la fiesta del Corpus en Málaga evolucionan en complejidad, teatralidad y coste económico, se pasó de unos gastos de 100.000 maravedís a principios del siglo a más de un millón en su segunda mitad.

Para este festejo los diputados designaban dos o cuatro regidores municipales, encargados expresamente de tal evento donde, incluso gastaban sus caudales propios para aparentar y así ganar prestigio social¹⁰⁷.

¹⁰⁴ BARBADILLO DELGADO, P., *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Imprenta Cerón, Cádiz 1947, pág. 300.

¹⁰⁵ REDER GADOW, M., *Gobierno Político Legal y Ceremonial compuesta por D. Diego de Rivas Pacheco*, Ayuntamiento de Málaga, Fundación Lázaro Galdiano, 2010, pág. 320.

¹⁰⁶ LOPEZ DE AYALA, I., *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, 1847, pp: 128-129.

¹⁰⁷ QUINTANA TORET, F.J., “El culto eucarístico en Málaga. Ideología y mentalidad social en el siglo XVII”, en *Jabega* nº 51 (1986), CEDMA, Málaga pp. 25-33.



El día grande era el de la procesión, que tenía el mismo recorrido desde que se fijo, momentos posteriores a la Reconquista. Diversos autores coinciden que es un momento para hacer propaganda de los principios sociales y religiosos. Las normas de participación eran muy estrictas. Dependiendo del grupo social se ocupaba un lugar en el desfile procesional, de este modo, se puede observar una composición de la sociedad del momento. Esta tarea era una más de los organizadores, junto con la de devoción por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles. Pero todo no podía estar controlado y a veces por parte de las clases marginales había actitudes inapropiadas como ocurre en 1660 con un grupo de mercenarios que asaltaron y saquearon el altar eucarístico de la Plaza Mayor¹⁰⁸.

Durante el siglo XVIII, el Corpus malagueño mantiene su condición como el festejo regular más importante de la ciudad. No obstante pierde parte del esplendor y suntuosidad de la centuria precedente. Los gastos que originaba fueron progresivamente bajando desde los 16.500 reales librados para el año 1706, hasta estabilizarse en unas cifras que oscilan entre los 3.000 y 8.000 reales¹⁰⁹.

La estética de la fiesta eucarística varía poco con los Borbones en nuestra ciudad. Se siguen construyendo arquitecturas fingidas. Para el año de 1706 las fiestas fueron montadas por Carlos Florida y el pintor Luis Pérez; aspectos como la tarasca y su tarasquillo no sufren modificación en la procesión, de nuevo vemos la aparición del espectáculo dancístico que tanto adornaba dentro de esta festividad del Corpus, se ejecutarán dos “Danzas de Sarao”, una “Danza de Cascabel” y para finalizar una “Danza de Gitanas”, todas ellas dentro de la procesión.

“Así mismo sacarán cuatro danzas, la una del sarao principal con diez personas, otra del segundo sarao con ocho personas y la tercera, la de cascabel con diez personas con sus vestidos y libreas correspondientes, que traerán de su cuenta de la ciudad de Granada como acostumbra todos los años, y la cuarta, la de las

¹⁰⁸ MORALES FOLGUERA, J.M., *La Málaga de los Borbones*, Montes, Málaga 1986, pág. 131.

¹⁰⁹ MORALES FOLGUERA, J.M., *op. cit.*, pág. 130-131.

jitanas con trece personas, hombres y mujeres para la procesión (...).”.

Importante es la participación de los moriscos granadinos deportados por Felipe II; representan el 44 % del total de pujadores. En los primeros años de su llegada a Córdoba el Cabildo municipal les obliga sacar danza a su costa. Esta situación se prolonga hasta 1588, fecha en la que don Pedro Guajardo de Aguilar se opone en una de las sesiones del Cabildo. Las respuestas es que “se hagan las diligencias que convenga y se siga la causa e que se saque dos danza a costa de los moriscos como siempre se a hecho”.

A partir de 1615 panorama cambia totalmente y son profesionales, autores y maestro de danza los que monopoliza los remates, ahora una sola persona suele sacar todas las danzas o una gran parte de ellas. Los ejemplos que se pueden citar son numerosos. En 1615 a Juan Delgado, autor de danzas, vecino de Granada, se le adjudican las cuatro danzas de las fiestas de Córdoba por el que estas se obligan a buscar los danzantes y a efectuar los ensayos pertinentes. La afluencia de profesionales procedentes de Granada y Sevilla, durante esa etapa es frecuente y sirve de intermediarios que son los que en realidad cargan con el trabajo de preparar y tener a punto las danzas.

La condición social de los danzantes es mínima y suelen ser trabajadores temporeros que se reclutan entre asturianos, gallegos y moriscos. Los contratos de trabajo nos ratifican su situación y lo podemos constatar en el apéndice documental 31,32 y 33 del presente trabajo. Prestan sus servicios sin salario alguno solamente a cambio de la comida el día de la fiesta y la parte por proporcional de los posibles premios que consigan.

Sin embargo, aquellos que podríamos considerar especialista casos de las personas encargadas de algún instrumento musical, percibe una cantidad en metálico.

La cantidad asignada para gastos se distribuye entre varios conceptos, aunque una gran parte va destinada a sufragar las danzas. La cuantía no es fija. Tomando como ejemplo el estudio de Aranda Doncel¹¹⁰ aportamos la distribución en concepto de gastos que se hace en 1603 para Córdoba:

Tabla 7. Gastos en Danzas para el Corpus.

TIPO DE GASTOS	CUANTIA
Danza de la risa de la puebla	440 reales
Danza de indios	40 ducados
Danza de gitanos	18 ducados
Sacar y pelear el grifo	279 reales
Sacara los gigantes	250 reales
Reparar los gigantes	14 ducados
Arreglar la calle de la Feria	34 ducados
Emperador	43 reales
Ministriles	16 ducados
Cera	855 reales
Varas para los Veinticuatro, Jurados y Escribanos del Cabildo	100 reales

Fuente: Aranda Doncel.

La cantidad asignada para las danzas también se halla sometida a numerosos altibajos. Entre los variados factores que inciden hay que destacar dos: el número de danzas que intervienen y el presupuesto disponible. La cuantía de cada danza se fija mediante subasta a la que acuden varios pujadores. A comienzos del siglo XVI esta situación disminuye debido a la competencia de los profesionales, maestros de las danzas que suelen monopolizar los remates en una o dos personas. Los precios son variables, aunque por término medio suele costar de 40 a 50

¹¹⁰ ARANDA DONCEL, J., *op. cit.*, pp. 182-185.

ducados. Tales variaciones están en función del número de personas que la integran, de los instrumentos musicales utilizados y de las condiciones fijadas en los contratos. En la tabla que a continuación se adjunta se puede ver el número de danzas así como sus precios durante la época de 1601 y 1640 para la ciudad andaluza de Córdoba.

Tabla 8. Inversión en Danzas para el Corpus.

AÑO	NÚMERO DE DANZAS	PRECIOS
1601	6	227 ducados y 2 reales
1603	3	98 ducados
1604	5	220 ducados
1605	5	179 ducados
1606	3	92 ducados
1607	5	185 ducados
1608	5	156 ducados
1609	5	177 ducados
1610	4	147 ducados
1615	4	318 ducados y 2 reales
1616	3	181 ducados y 9 reales
1617	1	30 ducados
1618	4	145 ducados y 5 reales
1619	4	204 ducados y 6 reales
1620	4	250 ducados
1621	3	158 ducados y 2 reales
1622	3	175 ducados y 5 reales
1623	3	186 ducados y 4 reales

1625	3	118 ducados y 2 reales
1627	4	279 ducados y 1 real
1628	2	119 ducados y 7 reales
1629	4	295 ducados y 5 reales
1630	3	150 ducados
1631	1	772 ducados y 8 reales
1635	4	300 ducados
1636	6	268 ducados y 2 reales
1637	3	95 ducados y 5 reales
1638	3	136 ducados y 4 reales
1639	3	122 ducados y 8 reales
1640	4	141 ducados

Fuente: Aranda Doncel.

Generalmente, el pujador a quien se adjudica una danza corre con todos los gastos: vestidos, contratación del personal, instrumentos. El incumplimiento de las condiciones fijadas lleva consigo la anulación del contrato o bien se puede llegar a un acuerdo con el ayuntamiento.

En ocasiones no están incluidos los gastos de indumentaria cuando se establece el contrato con el autor o maestro de danzas; en ese caso, se alquilaban a otros maestros o a los ayuntamientos que pudiesen tener al servicio estos atuendos.

También se constatan datos, aunque en esta ocasión referido a la ciudad de Málaga, para los gastos destinados a los seises de la Catedral de Málaga entre los años de 1580 y 1596, la relación de ellos se observan en la siguiente tabla. No sólo se aportan los gastos de su indumentaria para dicho espectáculo, sino que además lo que se le pagaba por la ejecución de las danzas, así como por las dietas y ropa de cama que también se ocupaban de proporcionarles a estos niños. Estos datos

que apporto para mi trabajo de investigación son extraídos del estudio minucioso y detallado del doctor Messa Poulet¹¹¹

Tabla 9. Gastos destinados a los Seises en la ciudad de Málaga.

LOS SEISES EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA 1580-1596														
Concepto del gasto	Cuantía													
	Año	1580	1581	1582	1583	1584	1587	1588	1589	1590	1591	1593	1594	1596
A los Seises (para su sustento y vestimenta)	73.780													
Para el sustento de los Seises y para opas		18.275												
A Pedro Periañez, Maestro de Capilla, para el sustento de los cuatro Seises desde enero hasta Octubre		46.665												
En paños y hechuras de hopas y bonetes para los Seises, según libranza del 5 de Enero de 1581		7.820												
Sustento de los Seises en los meses de Noviembre y Diciembre de 1580		8.166												
Una cama, colchón, tablas, freçada y sábanas.		4.828												
En vestir Seises			8.288											
En opas, sobrepellices, camisas y demás vestidos para los Seises				14.967										
Se pagó a Francisco Carrillo, Maestro de Capilla, sustento a los Seises, opa y sobrepellic y sábanas y otras cosas.					14.005									
Gastos de Seises: sotanas, sobrepellices, bonetes, sábanas, colchones y fresadas.						25.184								
A los Seises.							2.636							
Dos sobrepellices para los Seises.								1.258						
A los muchachos que danzaron el Corpus de 1589.								750						
Al sochantre porque intruyó para dicha danza.								1.500						
Opas, sobrepellices y sábanas para los Seises									18.013					
Al seise Juan Ortiz por el tiempo que sirvió antes de serlo.									2.322					
Miranda por las costas en traer los Seises de Úbeda.									1.122					
A Diego de Morales por la costa que hizo en traer un seise									816					
Al seise Miguel de Ribas, fuese a su tierra a curar.										4.500				
Cuatro sobrepellices para los Seises											2.720			
Al seise Alonso de la Calle para vestirlo y enviarlo a su tierra												4.896		
Dos sotanas de escarlátin para dos Seises													3.544	
Dos sotanas negras y dos de escarlátin y sobrepellices para los Seises														10.645
TOTALES	73.780	85.754	8.288	14.967	14.005	25.184	2.636	3.508	22.273	4.500	2.720	8.440	8.440	10.645

¹¹¹ MESSA POULLET, C., *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Universidad de Granada 1997. Tesis inédita. Información recogida del apéndice documental 2, pp.790-806.

3.3.2.3.3 Interdicciones a los bailes y danzas en las fiestas del Corpus

En Andalucía destaca el caso sevillano donde Palafox consiguió en 1695 una Cédula firmada por el Presidente del Consejo Real de Carlos II, que prohibía la entrada en el templo de las danzas y tarascas. En 1697, los danzantes desobedecieron todas las órdenes y fueron bailando delante de la Custodia desde la puerta de los Palos hasta el trascoro.

El 12 de mayo de 1699 firmaba personalmente Carlos II otra Real Cédula estableciendo que sólo los hombres formarían en las danzas; que no llevarían velos, ni mascarillas, ni sombreros delante del Santísimo Sacramento, sino guirnaldas o coronas de flores; que podrían bailar en la iglesia, pero no durante la misa u horas canónicas y en otros lugares que no fueran el presbiterio o el coro. Todo ello contribuyó a la decadencia en el lucimiento externo de la fiesta del Corpus; no obstante durante el siglo XVIII, ilícitamente seguían apareciendo danzas en la procesión.

Una Real cédula, fechada a 11 de junio de 1765, prohíbe la representación de los autos sacramentales. Las danzas fueron suprimidas en las celebraciones oficiales, para derivar en un entretenimiento popular. En 1780 se eliminaron formalmente, junto con la Tarasca y los Gigantes. Fue Carlos III, el 21 de junio de 1780, quien por Real Pragmática dispuso definitivamente que:

"... en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Catedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere".

Desde este siglo se hace casi normativo que unos niños, los seises, ejecutasen las danzas en el interior de las Catedrales el día del Corpus; pero como también hubo quien juzgó esta presencia inconveniente, el Capítulo toma a los Seises bajo su protección. Las incordias llegaron a Roma, y se cuenta que el Papa

quiso observar a los niños danzantes. Los seises fueron a Roma, cantaron y bailaron ante el Pontífice y éste no objetó nada contra el baile, autorizándolo.

3.3.3 Fiestas patronales estables y variables o episódicas

3.3.3.1 Bailes a santos y patronos

Otra ciudad andaluza y de la que podemos señalar cuatro fechas importantes para festejar su religiosidad es Málaga con las fiestas de San Luis, el 19 de Agosto; la de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, la de San Juan y sobre todo, la celebración cumbre del Corpus.

Fiesta de San Luis. En Málaga celebramos la Feria de Agosto pero pocos malagueños conocen el origen de su fiesta, las motivaciones político- religiosas de la misma y su conmemoración solemne en el devenir histórico. Una vez consagrada la mezquita mayor al culto cristiano, los Reyes Católicos dispusieron su entrada pública en acto solemne el día de San Luis, ordenando conmemorarse siempre la entrega y conquista de Málaga ese día, 19 de agosto entre los malagueños. El municipio malacitano rememoró esta fecha histórica con connotaciones político-religiosas hasta época recientes, hasta el año 1865¹¹².

Reder Gadow nos subraya que esta celebración poseía similitudes con las de otras ciudades, entre ellas, Almería, que conmemoraba la Fiesta del Pendón el 26 de diciembre, o Granada, la cual también rememora su memoria histórica el 2 de enero con la culminación de la Reconquista.

En 1887, con motivo del IV Centenario, Málaga conmemoró su reconquista celebrando la institución de las fiestas solemnes de San Luis. Se celebraron actos político- militares y religiosos vinculados al centenario que se conmemoraba: cabalgata de la Reconquista, su representación teatral y la procesión de la Virgen

¹¹² REDER GADOW, M., “¿Conmemoración política o religiosa? La Fiesta de San Luis en Málaga”, en *Religión y Cultura*, Junta de Andalucía y Fundación Machado, Málaga 1999, pp. 637-646.

de la Victoria. En el V Centenario surgieron elementos discrepantes que cuestionaban su celebración y tuvo poco eco popular.

En la procesión, el alférez mayor de la Ciudad llevaba el estandarte real con que se ganó Málaga, y de la Catedral salían juntos ambos Cabildos, el secular y el eclesiástico, trasladándose en comitiva a la iglesia de Santiago, donde se celebraba la misa. Paralelamente a la fiesta de San Luis, la del Corpus había ido adquiriendo gran desarrollo como ya hemos visto anteriormente¹¹³.

Fiesta de los patronos San Ciriaco y Santa Paula. Esta fiesta nace poco después de la Reconquista, esta festividad fue ampliada en su programación y espectáculos públicos durante la etapa barroca, dando mayor realce y vistosidad a los “juegos de Cañas”. Las diversiones tenían lugar tanto la víspera como el día de los patronos en sí, sufragando y organizando muchas de ellas los gremios artesanos como ocurrió en 1604. Tenemos constancia de la existencia de danzas y bailes para esta fiesta, ya que en muchas ocasiones la contratación se hacía para las fiestas del Corpus y de los Santos Patronos¹¹⁴ preparadas por esos maestros y autores de danzas que hemos relatado en el tercer capítulo.

¹¹³ AMM Actas Capitulares, vol. 33, fol. 138v; PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, CEDMA, Málaga 1985, pp: 45-46; BEJARANO PÉREZ, R., y LARA GARCÍA, M.P., *Los orígenes y evolución de la Feria de Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga*, 2001, pág. 25.

¹¹⁴ A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 31, carp. 11, fol. 682. Para el día 24 de abril de 1666 se le encargan a Felipe de Santiago, “autor de danzas”, dos danzas donde participarán treinta personas, especifica que serán de Sarao, Cascabel y Mojiganga, se utilizarán para la fiesta del Corpus y la festividad de los Santos Mártires. A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 31, carp. 11, fol. 731. Para el día 9 de mayo de 1666 se contratan una danza de gitanos para las fiestas del Corpus y de los Santos Mártires y se compone de trece personas, nueve mujeres y cuatro hombres. A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 47, carp.18, fol. 8-9. El día 21 de enero de 1701 José Diego Montoya y Diego Lazo cobran por la realización de las danzas que realizaron para el Corpus y los Santos Mártires preparando una danza de gitanos, de sarao y otra de cascabel. A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 47, carp.18, fol. 284-285. El 5 febrero de 1702 Diego y Miguel de Montoya tienen la obligación de preparar cuatro danzas de sarao, cascabel y baile de gitanos; junto con la elaboración de su indumentaria. Nuevamente, se utilizará para la fiesta del Corpus y de San Ciriaco y Santa Paula.



Fiesta de San Juan. Bejarano en su documentada obra *Las Calles de Málaga*¹¹⁵ señala esta conmemoración entre las más destacadas del calendario festivo malagueño de la época. Poco sabemos del calado de la celebración, de sus organizadores y de su origen y continuidad durante estos dos siglos. En cualquier caso debía ser festejo de menor categoría ya que casi nula documentación que de la misma se ha conservado.

No puede faltar evidentemente el teatro en la fiesta barroca. Así con motivo del Corpus se levantarán escenarios y se representarán autos sacramentales en la Plaza Mayor, acompañados también de piezas más ligeras y regocijantes como los entremeses y mojigangas, y donde el baile tomará un papel importante, como ya hemos dicho anteriormente su número puede variar pero entre ellas es usual encontrar: la “Danza de Negros”, “la de Garcilaso”, “la de los Emperadores”, “Gitanos”, “Espadas¹¹⁶”, “Sarao” y “Danzas de Cascabel”. Y para culminar estos momentos de celebración se realizaban los juegos de Toros y Cañas¹¹⁷.

Otras fiestas dedicadas a santos en Málaga son las siguientes:

- Septiembre 1601. Atendiendo a la real cédula del rey Felipe III, el Concejo, Justicia y Regimiento de Málaga organizaron regocijos públicos para celebrar la canonización de San Raimundo de Peñafort, general de los dominicos, elevado a los altares a instancias de los monarcas españoles¹¹⁸.

¹¹⁵ BEJARANO ROBLES, F., *Las calles de Málaga: de su historia y su ambiente*, Ibérica, Málaga 1941, pág 116; BEJARANO ROBLES, F., “Los festejos de Málaga”, en *Boletín de Información Municipal*, nº4 (1969), Málaga, pp. 28-33.

¹¹⁶ Esta danza tenía pautada su ejecución de forma estratégica, atendiendo a un lugar con suficiente espacio para su representación.

¹¹⁷ BEJARANO ROBLES, F., *op. cit.*, pág. 115.

¹¹⁸ DIAZ DE ESCOBAR, N., *Las fiestas del siglo XVII*, en A.D.E., Caja nº 14.

- 1611. Con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola se organizaron en Málaga luminarias y fuegos engalanándose con colgaduras e iluminaciones las calles y edificios principales¹¹⁹.
- Noviembre 1617. Con igual motivo que el año anterior, el Cabildo Catedralicio, acordó, el 24 de dicho mes *se hiciese tres días de luminarias, misa solemne y procesión pública a la Vitoria*¹²⁰.
- 5 marzo de 1618. En ese día nuestra ciudad proclamó como copatrona de la misma a Sta. Teresa de Jesús, canonizada en Roma por el papa Paulo IV cuatro años antes. Además de los preparativos y diversiones habituales “Toros y Cañas”, función religiosa, iluminaciones y se celebró una Justa literaria¹²¹.

Los danzantes de San Isidro de Fuente Tojar, en la provincia de Córdoba es una danza que está vinculada a la Hermandad de San Isidro, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII, encontrándose la fecha de su fundación en un legajo de la iglesia parroquial que dice:

“Año D 1770- libro- formado para la nueva creación de la Hermandad de San Isidro Labrador en su capilla de Fuente Tojar, Jurisdicción de la villa de Priego y Abadía de Alcalá la Real, siendo capellán D. Francisco Antonio Cabrera Escalante”.

Parece probable que sea de origen agrícola y que se mantuviera gracias a la unión informal de un grupo de labriegos que la bailaban en los momentos festivos, puesto que los danzantes nunca estuvieron adscritos a organismo o institución de

¹¹⁹ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pág. 84.

¹²⁰ LLORDÉN, A., “Nuestra señora de la Victoria, Patrona de Málaga”, en *Gibralfaro* 16-17, 18-19, Málaga, 1965, 1966 y 1967.

¹²¹ LÓPEZ ESTRADA, F., *Fiesta por Santa Teresa de Jesús en Málaga y en Antequera 1618 y 1627*, Caja de Ahorros de Antequera 1982, pp. 5-22.

la comunidad, si bien lo van a estar, según la tradición a la Hermandad de San Isidro desde su fundación.

Es ejecutada por ocho labradores que acompañan a la procesión del Santo el quince de mayo y que tienen el privilegio de bailar en la iglesia, cubiertos por sus vistosos sombreros, al iniciar y finalizar los actos. El primer baile se efectúa dentro del templo, al que siguen seis representaciones en diferentes lugares de la localidad, durante el recorrido procesional, y siempre delante del santo.

Detenida la imagen, que es llevada a hombros por cuatro cofrades, los ocho danzantes se colocan en fila por parejas unos en frente a los otros. Se comienza con el toque de atención por parte del maestro, que los señala con la pandereta. A continuación comienza a sonar la guitarra y el violín, seguido de las castañuelas, dando sobre sí los danzantes una vuelta. Después, el maestro, es el primero que sale bailando, da una vuelta sobre sí mismo, colocándose en medio de las dos filas que han formado los danzantes.

Al mismo tiempo, se coloca también en el centro el danzante del extremo opuesto de la fila contraria. Ambos, sin perder el ritmo, bailan girando tres pasos cortos hacia la derecha y alzando el pie izquierdo antes de volverse, dan otros tres pasos hacia la izquierda mientras alzan el pie derecho.

Continuamente se cruzan los dos danzantes, volviendo después a suposición inicial, al tiempo que entran otros dos que vuelven a ejecutarlo referidos movimientos, y así hasta que actúan todos los danzantes. Igualmente existen otros movimientos en zig-zag y en círculo.

La música que está escrita en compás y ritmo de 3/4, y es más bien monótona y sin variaciones, se acompaña de pandereta sin piel, dos instrumentos

de cuerda, violín y guitarra, y el resto de los danzantes tocan las castañuelas. Todos bailan mientras tocan sus respectivos instrumentos¹²².

“Danza de los cascabeleros”. Sus inicios se sitúan a mitad del siglo XV en la localidad de Alosno, perteneciente a la provincia de Huelva. Es una danza compleja, tiene tres tipos de mudanzas. El coro se baila dentro de la iglesia, sin dar la espalda al santo, la folia, es el paso de procesión que se baila durante todo el recorrido, consta de quince mudanzas, la primera y la última se acompañan de castañuelas, siempre delante del paso del Santo, mientras las demás se realizan a su alrededor. Terminada la procesión y la misa, los cascabeleros vuelven a salir de la iglesia y entonces tiene lugar la danza guerrera realizada en círculo, girando siempre en el mismo sentido, con las manos en la cintura y con un movimiento monótono muy marcado. La apoteosis de esta danza tiene lugar en el momento en que los danzantes forman pequeños círculos al son de las castañuelas. Parte importante de esta danza es el maestro de ceremonias que, con una vara de cascabeles, marca el ritmo a seguir. En la indumentaria de los danzantes hay que destacar los cascabeles que llevan prendidos en las piernas, atados al tobillo con una cinta de cuero, así como las bandas que les cruzan el pecho con el lema “Viva San Juan Bautista”¹²³.

Entrado el siglo de las luces todas estas danzas que se hacían en el interior de las iglesias no estaban bien vistas por las autoridades eclesiásticas las cuales dictaron restricciones prohibiendo las danzas en los templos y en 1777 una Real Cédula manifiesta:

“La costumbre o corruptela de baylar los días de Fiesta delante de alguna imagen a que se pretende dar culto en aquel día, o bien

¹²² *Ibidem*, pág. 167; MORENO NAVARRO, A., LUQUE ROMERO ALBORNOZ, F., y COBOS RUIZ DE ARANA, J., “Danzas guerreras y agrarias en la provincia de Córdoba: el Patatu de Obejo y San Isidro de Fuente Tojar”, en *II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, Música e Indumentaria Tradicional*, Centro De Documentación Musical de Andalucía, Sevilla 1988, pp: 133-141.

¹²³ MEDINA SAN ROMÁN, M.C., “Danzas en Andalucía”, en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, nº 8 (1992), Fundación Machado, Sevilla, pág. 164.



dentro de la misma Iglesia o en su Atrio o Cementerio, o quando no se permite en estos sitios, sacándola a la Plaza pública con las insignias de Cruz, Pendón y Capa Pluvial y haciendo allí sus bayles que terminan en alguna ofrenda o limosna con que se atiende no sólo cohonestada la irreverencia, sino convertida en un acto piadoso y de devoción... No toleréis bayles en las Iglesias, sus Atrios y Cementerios ni delante de las Imágenes de los Santos, sacándolas a este fin a otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad, darles culto, ofrenda, limosna, ni otro alguno, guardando en los Templos la reverencia, en los Atrios y Cementerios el respeto, y delante de las Imágenes la veneración que es debida conforme a los principios de la Religión”¹²⁴.

Y así se observa en algunas de estas danzas que ya nos indican que se bailan durante la procesión y no dentro de la iglesia. Así se nos narra en la danza de la Virgen de la Peña en la Puebla de Guzmán en la provincia de Huelva. Sus danzas las realizaban nueve hombres. Ejecutaban cuatro mudanzas al son del tamboril y la gaita. Los músicos realizaban distintos toques según la comitiva bajase o subiese con la romería.

3.3.3.2 Fiestas de la Inmaculada Concepción

Este tema será un foco importante frente a los heterodoxos y el cuestionamiento que se hace acerca de su figura en plena Contrarreforma, esto llevará a potenciar el culto a la devoción mariana junto con la de otros santos. En la ciudad de Málaga se pueden encontrar indicios de esta celebración en la Catedral en el año 1510. En 1615, Paulo V concede indulgencias a la oración a la Inmaculada Concepción y en 1616 estableció la prohibición de defender la doctrina contraria a la Inmaculada Concepción. Este pronunciamiento del Sumo Pontífice dio pie a que en diversas ciudades y pueblos españoles se conmemorase con festejos públicos:

“se hicieron fiestas muy solemnes, con sermones, misas y regocijos repiques, fuegos y luminarias, procesiones nutridas con grandísimo concurso de fieles (...). Se colocaron imágenes de la

¹²⁴ CARRERAS Y CANDI, F. *Folklore y costumbres de España*, vol. II, Merino, Madrid 1988, pág. 182.

Virgen en diferentes partes de la ciudad, en las calles públicas, con sus nichos y balcones costosamente labrados (...)"¹²⁵.

En estas fiestas de la Inmaculada, Fernández Basurte¹²⁶ comenta en su estudio que responden al modelo organizativo de las fiestas mayores de la ciudad entre los regidores unos diputados, en este caso concreto cuatro, para que se encarguen de la preparación de la festividad al tiempo que se les concede una cantidad extraordinaria de la que pueden disponer para los gastos que se ocasionen, lo cuales habrán de justificar después ante el cabildo por medio de un informe que se somete a su aprobación.

El traslado del acuerdo municipal que se adjunta al informe de cuentas¹²⁷ parte de la iniciativa del Cabildo eclesiástico. Los capitulares de la Catedral informan a la Ciudad acerca de su pretensión de celebrar con toda solemnidad la fiesta de la Inmaculada, lo que por su parte se concretaría en este caso, en una función religiosa en la Santa Iglesia Catedral. Al tiempo solicitan al Ayuntamiento que corresponda “la demostración que es justo”, es decir, que se organice un programa de festejos que con el lucimiento y la ostentación propios de esplendor y relevancia al día señalado.

A partir de este momento, el Cabildo municipal pone en marcha la maquinaria organizativa a la que nos referíamos. Se nombran cuatro diputados, pero en realidad el peso de la organización lo llevarán en este caso el escribano del cabildo, Alonso Ortíz de Peralta, quien recibe los trescientos ducados librados a los regidores diputados y quien presenta en última instancia las cuentas para su aprobación.

¹²⁵ LLORDÉN, A., “La ciudad de Málaga y la devoción a la Inmaculada Concepción de la Virgen María”, en *Gibralfar* n° 4-5 (1954), pp. 224-225.

¹²⁶ FERNÁNDEZ BASURTE, F., “El concejo y las fiestas de la Inmaculada en Málaga 1640”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Hª Moderna, t.7 (1994), Universidad de Málaga, pp: 203-208.

¹²⁷ A.M.M. Colección de Actas Capitulares, vol.41, s/f.

De acuerdo con la mentalidad de la época, el papel de promotores y organizadores de la fiesta sirve a los miembros del Cabildo municipal, integrados por los elementos de la oligarquía local, es decir, por elementos de la nobleza de caballeros o hijosdalgo, para cumplir con las responsabilidades y obligaciones morales que su pertenencia al estamento nobiliario les confiere, al tiempo que les revertirá en una mayor consideración social, en un mayor reconocimiento público, en tanto en cuanto resulte más suntuoso los actos por ellos organizados.

A diferencia de las ocasiones en las que la fiesta está conjuntamente organizada por ambos Cabildos, como en el caso antes referido de la proclamación del voto concepcionista en el que, por ejemplo el Concejo participa de la propia organización de la función religiosa, disponiendo la presencia y asignando un lugar concreto a la representación de las compañías de milicias, o toma parte en el establecimiento de la composición y el itinerario de la procesión, en esta ocasión las responsabilidades organizativas están bien delimitadas y la Ciudad se encarga estrictamente de las demostraciones festivas ajenas a la propia solemnidad a la Catedral.

Con el apoyo de la información que proporcionan las actas Capitulares, Fernández Basurte nos ratifica que las partidas recogidas en este informe nos permiten hacer una reconstrucción aproximada del programa de actos y de los elementos propios de una fiesta de este tipo.

El día de la víspera se organiza un desfile que al son de los timbales de atabaleros a caballo, anuncia al pueblo la celebración. En esta procesión cívica de cuyos detalles se encarga al portero mayor del cabildo, suelen estar presentes las insignias del Ayuntamiento y participan en ella los regidores, ministros y oficiales de la ciudad.

El escenario principal de las demostraciones festivas es la plaza, que una cuadrilla, contratada al efecto, limpia en profundidad y deja preparada, al igual que

la fuente, que es adornada poniéndole “aderezo de dos bolas”, realizadas por el latonero Diego de Torres.

Veinte cargas de juncia servirán para alfombrar las calles por donde a de pasar el cortejo con el que se han de clausurar los actos.

Como en toda fiesta las Casas del Cabildo lucen luminarias en la víspera. Lo mismo sucede en muchas casas particulares en las que se instalan a petición del concejo. La plaza tienen lugar demostraciones pirotécnicas con fuegos, cohetes y ruedas, que en esta ocasión son realizadas por el platero Jorge Muñoz.

Al mismo tiempo que se desarrollan estos actos litúrgicos y oficiales, se celebran otros de carácter más popular y eminentemente lúdicos. Estos son los elementos que integran de una manera más directa al pueblo en las celebraciones festivas. De todas formas, no perdamos de vista el hecho de que el pueblo vive con gran intensidad los actos de culto, función litúrgica y procesión, de una manera especial cuando la situación de crisis que empieza a ser acuciante y especialmente dura para los grupos más débiles de la sociedad, es decir, cuando los miedos y la inseguridad colectiva se multiplican.

En esta ocasión, dichos elementos se concretan en dos danzas o grupos de bailarines, que participan en la procesión, y cuyas vistosas vestiduras son alquiladas en Granada por el responsable de la organización. Además otros dos grupos de danzas se encargan de crear ambiente festivo: una “Danza de Negros y Gitanos”, con música de tambor, de tamborilillo y de adufe (pandero morisco de pequeño tamaño que tocaban las gitanas), y el baile de los hombres seis gitanillos, a todos ellos se les compraron zapatos y adornos para la ocasión y cuyos vestidos fueron decorados con estrellas de papel plateado. Hubo otra danza, de “Sarao”, que solía celebrarse por la noche. También se contrató a un gitano “bolteador” o saltimbanqui, que realizaba sus ejercicios con su mujer.

Y la figura más importante de la fiesta del Corpus, y que también aparece en la Inmaculada es la Tarasca, se elaboran “cabeza, pescuezo y saya de lienzo”.

Fernández Basurte también analiza el gasto económico que se hacía para las fiestas de la Inmaculada. Se emplean 300 ducados que el concejo había concedido en principio. Apunta que equivale a 112.200 maravedíes, estaba lejos de los 625.600 maravedíes que fueron gastados el mismo año de 1640 en el Corpus¹²⁸. Esta cuantía es de especial relevancia, puesto que para otras fiestas patronales se destinan 200 reales, o 6.800 maravedíes, para ayudar a los gastos de cera.

Lo que supone un desembolso importante de dinero es el alquiler de la indumentaria en Granada para las dos danzas, ascienden a una cuantía de 28.900 maravedíes, y a la cera que se ha de repartir, que cuesta 28.650, maravedíes (se adjuntan las tablas que ha realizado Fernández Basurte para el estado de la cuestión).

¹²⁸ PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, CEDMA, Málaga 1985, pág.147.

Tabla 10. Gastos destinados a la fiesta de la Inmaculada Concepción.

GASTOS DE LAS FIESTAS DE 1640	
Danzas	51.782 mrs
Cera	28.560 mrs
Fuegos y luminaria	24.820 mrs
Juncia para alfombrar las calles	2.856 mrs
Limpieza de la plaza y la fuente	2.312 mrs
Atabaleros/publicaciones de las fiestas	1.716 mrs
Varios	154 mrs
Total Gastos	112.200 mrs

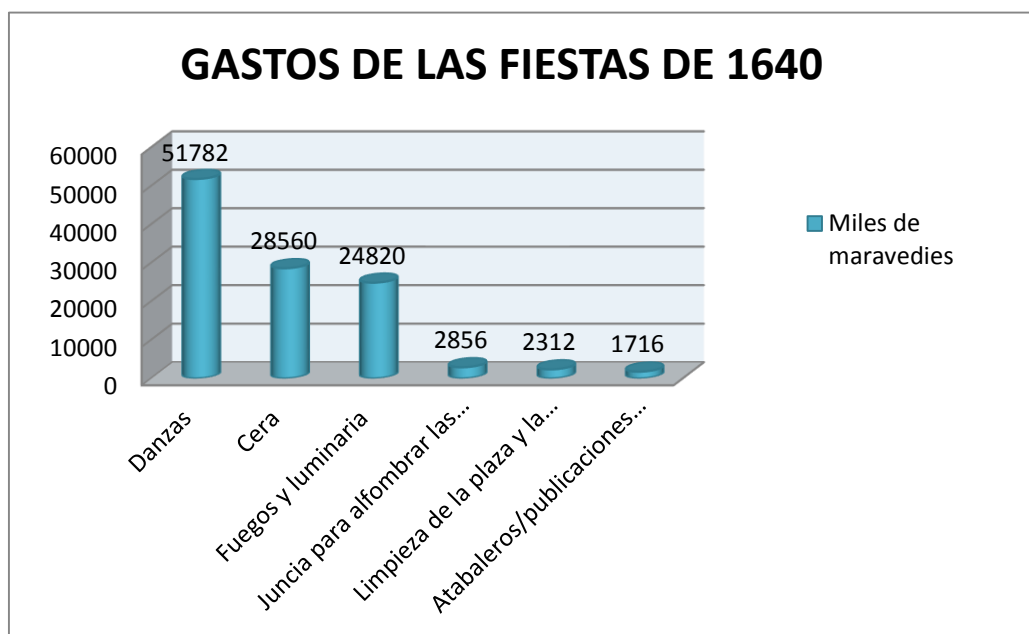
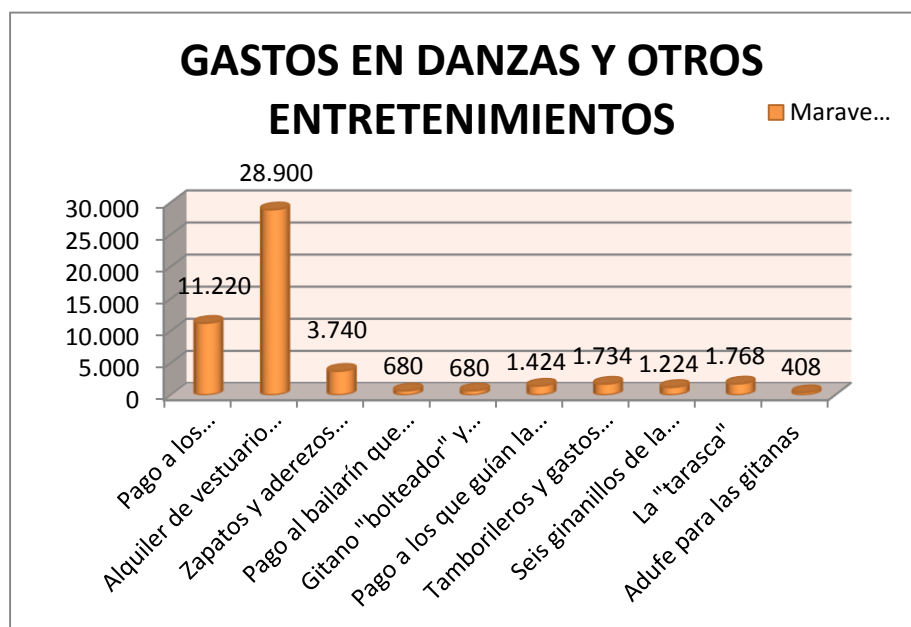
Fuente: Fernández Basurte¹²⁹¹²⁹ FERNÁNDEZ BASURTE, F., *op.cit.* pp. 203-208.

Tabla 11. Gastos en danzas e indumentaria para la fiesta de la Inmaculada Concepción.

GASTOS EN DANZAS Y OTROS ENTRETENIMIENTOS	
Pago a los participantes en las danzas	11.220 Mrs
Alquiler de vestuario en Granada	28.900 Mrs
Zapatos y aderezos para danza de negros	3.740 Mrs
Pago al bailarín que guía la danza del "sarao"	680 Mrs
Gitano "bolteador" y su mujer	680 Mrs
Pago a los que guían la danza de los negros	1.424 Mrs
Tamborileros y gastos en tambores	1.734 Mrs
Seis gitanillos de la danza de los negros	1.224 Mrs
La "tarasca"	1.768 Mrs
Adufe para las gitanas	408 mrs
TOTAL GASTOS	51.778 mrs

Fuente: Fernández Basurte¹³⁰¹³⁰ *Ibidem.*

Y siguiendo con la devoción mariana nos encontramos con la celebración de 6 al 13 de Diciembre de 1654 recogida en las Actas Capitulares del Ayuntamiento entre el 6 y el 13 de diciembre de 1654, coincidiendo con la declaración de Inocencio X, que declara obligatorio la fiesta en España y su territorio, volviéndolo afirmar Alejandro VII dos años más tarde¹³¹. El acta que a continuación se cita nos da idea de cómo se iba a llevar a cabo el festejo, y tiene una forma muy similar a la organización de 1641.

“Que el domingo 6 de diciembre, esta ciudad con todos sus Caballeros Regidores, Jurados, Escribanos y demás ministros de su Casa con las mejores galas que fuere posible se ponga a caballo y salga en forma desde las casas de su Ayuntamiento con todas las insignias e instrumentos de atavales, tropetas y chirimías y vaya por todas las calles publicando el Voto que esta ciudad y los Sres. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral han de hacer de creer, defender y enseñar en público y en secreto el Ministerio de la Inmaculada Concepción de Ntra. Sra. y las fiestas que para ello se hacen y que por los Caballeros Diputados se haga un pendón blanco de seda el cual ha de llevar el Sr. D. Diego Fernández de Córdoba, gobernador, y las borlas de él dos de los dichos Caballeros Diputados”.

Que esta Ciudad asista en forma en la Santa Iglesia Catedral a las vísperas, maitines y fiestas del octavario y procesión”.

“Para la noche de la víspera los dichos Caballeros Diputados dispongan fuegos y luminarias y busquen a extranjeros y personas que lo hagan con el lucimiento que se desea”.

“Hagan publicar que todos los vecinos de esta ciudad, dentro y fuera de los muros de ella, pongan luminarias y luces en las ventanas y balcones de sus casas la noche de la víspera de dichas fiestas”.

“Que todas las compañías de esta ciudad con sus banderas, pífanos y tambores, asistan la víspera de dicha fiesta en la Santa Iglesia y que dichas banderas se pongan en la Capilla Mayor, donde se queden todo el octavario y el último día vayan todos los capitanes

¹³¹ ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*, Junta de Andalucía, Málaga 1994, pág. 357.

y cabos en sus compañías y saque cada uno su bandera y se ponga en la parte y sitio que se les señalare, hechos escuadrones, para que, cuando vayan pasando la procesión, hagan salvas”.

“Que para el domingo 13 de dicho mes de diciembre se disponga de una máscara de toda gala y lucimiento que se componga de Caballeros Regidores y particulares a quienes los dichos Caballeros Diputados conviden, y den a cada caballero una hacha de cuatro pabilos de cera blanca”.

“Y que lo que se gastare en todo lo referido y en lo demás que acordasen los Sres. Gobernador y Caballeros Diputados, así de danzas como de cualesquier prevenciones que les parezca convenientes para que la dicha fiesta se celebre con toda ostentación y solemnidad (...)”¹³².

Las fiestas de la Inmaculada de 1640 reúnen todos los elementos de la fiesta barroca de carácter religioso en cuanto a su organización, promoción, elementos integrantes e intencionalidad, a su vez se observa la importancia de la devoción a la Inmaculada Concepción en la Málaga del siglo XVII¹³³. Existían una serie de elementos comunes en las celebraciones barrocas, que aparecen por igual en las de carácter religioso y en las profanas, entrelazándose de manera indisoluble.

La fiesta salía a la calle, había que adecuar la urbe para tal evento, no faltaría el engalamiento de calles y plazas, espectáculos de luminarias que generarán expectación, cortejo procesional, mascaradas que perdurarían aunque tenían un aire muy profano pero como venimos apuntando es muy difícil establecer una línea divisoría entre lo profano y lo religioso. Muchas veces suponía el climax del regocijo popular, cuando la Tarasca aparecía con su séquito¹³⁴. Es un elemento que forma parte del Corpus, constituyendo una figura apropiada para el asunto representado, ya que simbolizaba la serpiente que era pisada por la

¹³² LLORDÉN, A., *Málaga y la Inmaculada Concepción*, Málaga 2004, pp.17-18; LLORDÉN, A., “La ciudad de Málaga y la devoción a la Inmaculada Concepción de la Virgen María”, en *Gibraltar* nº 4-5 (1954), pp. 219-272; MATEO AVILÉS, E., *Los orígenes de la feria de Agosto de Málaga*, Arguval, Málaga 1997, pp. 53-54.

¹³³ FERNÁNDEZ BASURTE, F., *op. cit.*, pp. 195-210.

¹³⁴ PEREZ DEL CAMPO, L., y QUINTANA TORET, F.J., *op. cit.*, pag. 63.

Virgen¹³⁵Tampoco faltaría la música y danza. La danza era poco decorosa y lasciva y estaba bajo pena de excomunión ya que ofendía a Dios, al pudor y la Ley natural¹³⁶.

La fiesta barroca se convirtió en un instrumento excepcional para transmitir a toda la sociedad los valores y principios ideológicos imperantes en la España del siglo XVII, pero en el caso específico de Málaga este fenómeno adopta unas características muy peculiares, condicionadas por la típica naturaleza cosmopolita de la ci

¹³⁵ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.*, pág. 369.

¹³⁶ *Ibidem*, pp.31-32; MENDOZA GARCÍA, E.M^a. “Celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción en Málaga a mediados del siglo XVII”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, vol. 1, San Lorenzo del Escorial 2005, pp. 501-524.



CAPÍTULO IV

TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: LA DANZA PROFANA





4 CAPÍTULO IV. TIPOS Y CARÁCTER DE LOS BAILES EN ESPAÑA DURANTE LA EDAD MODERNA: DANZA Y BAILES PROFANOS

La danza profana es un sugerente medio donde se ponen de manifiesto emociones del hombre. “El baile adopta el lenguaje de las pasiones y afecciones del alma; pero cuando manifiesta el sentimiento sin unidad de carácter y de expresión sin que los movimientos sean acompasados, no merece el nombre de baile. La música es tan esencial a este arte, que sin ella, carece de vida”¹.

La danza constituye una serie de pasos y de gestos rítmicos. En los mismos orígenes del teatro se sitúa la danza como ritual de corte²: en el momo y las fiestas palaciegas la danza es expresión de habilidades personales de los nobles, pero al mismo tiempo se hace espectáculo donde los profesionales se integran en la práctica cortesana y en la fiesta de tipo religioso.

Respecto a la documentación relativa a los orígenes del espectáculo, la presencia de bailes populares en el teatro, la aparición del género dramático denominado “baile”, los rasgos técnicos y un catálogo amplio de nombres fueron reunidos por Cotarelo y Mori³. Este tema ha generado gran interés desde las distintas disciplinas y ha sido motivo de diversos estudios, entre ellos hay que destacar la relación de la danza con la práctica escénica cortesana analizada entre

¹ CARRERAS Y CANDI, F., *op. cit.*, pp. 169-174.

² GRAZIA PROFETI, M., “La danza y las relaciones sociales en la España del Siglo XVII”, en *Salina: revista de lletres*, nº 8 (1994), Tarragona, pp: 37-41.

³ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, NBAE, Madrid 1911, pp: 164-273.

otros por Juan Oleza⁴. En cambio, el baile, como diversión popular; y sobre su práctica se conservan amplios registros literarios que son fuente documental casi inabarcable. Así presenta Cervantes a Preciosa, en las *Novelas ejemplares*:

“Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí si que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza”⁵.

Sea la danza como ritual cortesano, sea como el entretenimiento popular, ésta ha sido bastante estudiada. Grazia Profeti en su estudio señala que es una práctica “mestiza” quiere recalcar esa finalidad destinada al entretenimiento personal y al fomento de sociabilidad entre ambos sexos.

⁴ Vid. DIAGO, M., *La génesis de la teatralidad barroca*, Universidad de Valencia, 1981; OLEZA SIMÓ, J., (dir.) *Teatro y prácticas escénicas I*, Valencia 1984.

⁵ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid 1981, pp. 63-64.

4.1 LA DANZA SEÑORIAL O CORTESANA

“El baile era un elemento indispensable de la educación cortesana. No se tenía por Caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender las letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza”.

(Deleito y Piñuela)⁶

4.1.1 Danzas cortesanas

La medida de los pasos, así como su codificación es una de las características que vamos a resaltar para las danzas cortesanas. Ruíz Mayordomo⁷ en su definición de danza y baile nos hace hincapié a esta afirmación: "se denomina danza a la coreografía ordenada con normas estrictas, donde predomina el trabajo de pies, mientras que en el baile prima la coreografía más libre donde los brazos, el torso y, en algunos casos, las castañuelas, toman el protagonismo". Estos bailes del XVII que encontramos en Lope o Calderón "son los antecedentes directos de los bailes boleros del siglo XVIII y, por tanto, de la danza española actual".

"España exportó danza por tierra y mar desde el siglo XVI", recuerda Ruiz Mayordomo, "por eso hay jotas en Filipinas o canarios, baile de percusión de pies, en Méjico. Se bailó con castañuelas, incluso, en la corte de Viena desde principios del siglo XVII". "La danza era tan fundamental en esta época", concluye Natalia Menéndez, "que hasta en los barcos rumbo al Nuevo Mundo siempre fue un maestro de danzar".

Las danzas de corte⁸ se distinguen de las populares por el porte y modo de ser de los que en ellas tomaban parte, por el lujo y magnificencia con que eran interpretadas, según el gusto del tiempo. A veces se introducían en ellas estilos o maneras y figuras importadas de las cortes extranjeras. Ya en el siglo XVI las

⁶ DELEITO Y PIÑUELA, J., ... *También se divierte el pueblo*, Alianza, Madrid 1998, pp. 60-61.

⁷ MARINERO, C., "Los bailes del siglo de oro", en *El Mundo*, 24/07/2014. <http://www.elmundo.es/cultura/> Consultado 04/02/2015.

⁸ *Ibidem*.

danzas palaciegas eran completamente distintas de las populares, que únicamente se ejecutaban según, Cotarelo, en las fiestas públicas. Pero existen discrepancias, ya que tarde o temprano, la danza aristocrática absorbe bailes populares, y a la inversa, dándose casos de la coexistencia de ambas, con sola la diferencia en el porte y en el gusto de los ejecutantes.

Diversos estudios coinciden afirmando que Felipe II llamaba la atención por su excelente disposición y para la organización de la danza se trajeron maestros de danza extranjeros, como el milanés, Virgilio Bracesco que lo había sido de Enrique II y del delfín Francisco. Estiradas “Pavanas” y aires cortesanos, como “la Alta” o “La Alemana” y alegres danzas de sonajas, “Folías” así como bailes franceses y alemanes⁹.

El monarca fue un gran amante la danza, no faltaba nunca el elemento dancístico en ninguna de las fiestas de la Corte. Además dentro del catálogo de enseñanzas destinado a la educación de sus hijos también se observa su presencia. Una carta dirigida a las infantas, escrita en Lisboa el 4 de junio de 1582, recoge: “y muy bien hace vuestro hermano en aprender a danzar y decídselo así de mi parte”¹⁰. En la carta se está refiriendo a su hijo Diego, quien tiene por maestro de danza a Diego Hernández. La buena educación y el recato en las danzas o bailes son preocupación constante del rey Felipe.

“En los saraos o festines donde la Infanta se hallare se ha de guardar la foma y orden que por acá se acostumbra, no consintiéndose otros bayles ni danças que sean indecentes y no dignas de aquel lugar ni en fiestas ni en las otras salidas públicas que hubiere deben hablar con las damas sino los que estuvieren en lugar con ella”

⁹ O'DONNELL, H. Y DUQUE DE ESTRADA “Felipe II e Isabel de Valois, un matrimonio político del que nació el amor, probado en la felicidad y en la desgracia”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 59 (2013), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 121-160.

¹⁰ BOUZA, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Akal, Madrid 1988; RUIZ MAYORDOMO, M.J., “Espectáculos de Baile y Danza”, en *Historia de los Espectáculos en España*, Castalia, Madrid 1999, pp. 273-313.

Instrucción Real para el cargo de Mayordomo Mayor de la infanta Catalina Micaela¹¹.

La Crónica de Alfonso XI, al describir la entrada del rey en Sevilla el año 1327, indica:

“Et en este rescebimiento ovo muchas danzas de hombres et de mujeres con trompas et atabales que traía cada unos dellos”.

En las fiestas del año 1435, organizadas en Soria por Don Juan II para festejar a su hermana, la reina de Aragón, según la *Crónica* de este rey, “se hizieron grandes Justas¹² e después de aquellas se hizieron danzas y momos”.

En la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* se hallan pasajes como estos:

Año 1460: “E dada la sustentación a los cuerpos humanos, en danzar y baylar el dicho Condestable y Doña Juana su hermana y otras doncellas de su casa y caballeros y gentiles hombres... ocupaban y gastaban el tiempo...” “Y en la noche de dichos señores Deán y Cabildo cenaron con él; y hubo muchos momos y danzas y bailes y cosantes, etc”.

En el siglo XV había una serie de pasos de danza llamados fundamentales, de los cuales nueve se llamaban naturales y tres accidentales. Los pasos naturales eran; el paso simple, el paso doble, la repetición, el continente o posición noble, la

¹¹ AGS, Estado, 1260, fol.186, Barcelona, 13 junio de 1585, en RUIZ MAYORDOMO, M.J., *op. cit.*, pág 276.

¹² DEL ROCÍO ROMERO ABAO, A. “Las fiestas de Sevilla en el siglo XV” en: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV otros estudios*, Centro de estudios e investigación de la religiosidad andaluza, Deimos, Madrid 1991, pp. 47-52. Justas: “juego de armas”. La competición consistía en enfrentamientos entre caballeros provistos de lanzas que parece aportar el Concejo, pues en varias ocasiones ordena la compra de “varas para justar”. Las justas aparecen estrechamente relacionadas con las corridas de toros, con las que comparten todas las labores de limpieza y preparación del firme ya citadas, pero también aparecen en relación con otros elementos documentados esporádicamente y de manera muy insuficiente, pero de gran importancia: los juegos. Su tremenda popularidad hace que estén presentes en casi todos los programas festivos que se organizan pese al dispendio económico que significan. Son el segundo festejo más documentado como componente del programa lúdico de las celebraciones sevillanas bajomedievales. Entre ellos: Juego de Cañas, Juego de Armas y correr la sortija.

reverencia, la vuelta, la media vuelta, el salto y el movimiento. Los pasos accidentales eran: el “entrechat”, el paso corrido y el cambio de pie. El baile de marcha solía ser a compás de 2/4 y el de salto a compás de 3/4.

La danza aristocrática, llamada de cuenta, se danzaba al son de vihuelas, del arpa o de otros instrumentos similares, cuando no al de la voz humana: era grave, mesurada, con lucimiento de la destreza en los pies, destacando sobre todas “la Gallarda”.

Hace mención de ella Lope de Vega, Cervantes y Salas Barbadillo, quien la califica de danza palaciega y majestuosa. Hasta el mismo Góngora la celebra en uno de sus romances. Aparece en varios entremeses de Quiñones de Benavente, de Villaviciosa, Navarrete y Ribera en *La Escuela de danzar* del año 1643, y Calderón de la Barca en *El maestro de danzar*.

De las danzas llamadas “de cuenta” se había formado una especie de código, que se guardaba religiosamente en el Archivo del Palacio Real, acompañado de un Real Decreto *rubricado* por Felipe IV en Madrid, el día 12 de Enero de 1639:

“A Antonio de Almenda he hecho merced de plaza de maestro de danzar de la Reina, con calidad que han de servir él y Manuel de Frías igualmente y que el uno al otro se comunicarán los libros donde están las danzas que se practicaban en palacio con uniformidad: en esta forma se dispondrá la ejecución, y a Almenda se le asentarán los gajes y ración que le tocare por razón de dicha plaza”¹³.

Los gajes de que disfrutaba el maestro de danzar del Rey eran 30.000 maravedises, 120 ducados de ayuda de costa, un vestido nuevo, y una ración diaria de paja y cebada para su mula.

¹³ CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 1994, pág. 359.

La subida al trono del nuevo rey Felipe IV dio motivo para que las más importantes ciudades y pueblos de España organizaran solemnes proclamaciones del nuevo monarca. En Málaga se organizó una solemne procesión cívico-religiosa el 30 de mayo de 1621 que recorrió calle Nueva, Puerta del Mar, Espartería, placeta de la Alcazaba y calle Granada, finalizando en la Plaza Mayor, donde se construyó un tablado, siendo expuesto el Pendón Real en las casas del Cabildo¹⁴.

También era motivo de fiesta los triunfos españoles en Europa, como la victoria de Nordlingen¹⁵, que fue festejada en pueblos y ciudades. En Málaga, el Ayuntamiento organizó importantes festejos de carácter profano y lúdico, con mascaradas, toros, iluminaciones y bailes, además de una procesión al Santuario de la Victoria en acción de gracias¹⁶.

Algunas descripciones de danzas cortesananas darán a conocer el carácter y ostentación con que eran interpretadas. En las fiestas celebradas en Zaragoza con motivo de la boda del Príncipe del Piamonte Carlos Emmanuel, Duque de Saboya, y la Infanta Doña Catalina, hija del rey Don Felipe,

“danzaron el Duque de Pastrana, el Príncipe de Asculi, don Alfonso de Leiva y otros caballeros, llevando las damas con un guante o pañuelo consigo, guardando muy bien la medida del son de los instrumentos que tocaban su música. Después danzaron dos damas entre sí una gallarda con grandísimo contento de los que lo veían. Al fin se bajaron también de sus lugares donde estaban asentados los serenísimos Duques de Saboya y Príncipe de España, danzando el Príncipe con su hermana y el Duque con su esposa una almaña (alemana)”¹⁷.

¹⁴ ESCALERA PÉREZ, R., *op. cit.* p.367; MEDINA CONDE, C., *Conversaciones Históricas Malagueñas*, vol.4, Luís de Carreras, Málaga 1791-1793.

¹⁵ DIAZ DE ESCOVAR, N., *Las fiestas del siglo XVII*, en A.D.E., Caja nº 14.

¹⁶ PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F., *op. cit.*, pág. 46.

¹⁷ FERRER VALLS, T. “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”, en *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Sociedad Estatal para al Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1999, pp. 43-52.



El “*llevar los caballeros las damas con un guante o pañizuelo consigo*”, práctica a que alude también Lope de Vega en *El Maestro de Danzar*, sería probablemente una figura, o una danza determinada, en la que la pareja de danzantes, en lugar de cogerse *de las manos*”, “*por vergüenza o calidad*”, danzarían cogidos de las puntas de un pañizuelo. En algunos bailes populares vemos usada esta particularidad, pero no en las danzas cortesanas, de que sólo se conoce la presente mención.

En el gran sarao que hubo en Valladolid en 1605 para festejar al embajador del rey de Inglaterra, después de la mascarada que tuvo lugar en la noche del 16 de junio, danzaron sus Majestades y principales señores de la Corte, así como los caballeros ingleses, triunfando entre ellos el Rey, de quien dijo el embajador veneciano Simón Contarini: “*Danza muy bien, es la cosa que mejor hace y de que más gusta*”. Mandó su Majestad que danzase milord Guillobi, quien sacó a doña Antonia de Toledo. Bailaron también los caballeros ingleses con las damas de la Reina, pero el Almirante de Inglaterra principalmente causó una gran expectación porque realizó “la Gallarda” con saltos y muchas cabriolas, adaptando estos pasos al compas; lo que suscitó diversas críticas acerca de la habilidad dancística destacando su destreza y soltura.

“no tienen ni con mucho en el baile la gravedad y compostura de nuestros portugueses. Milord, después del Rey, tuvo el segundo lugar en la excelencia del danzado, y después de este inglés el que mejor y con más gracia bailó fue el Conde de Lemos; pero el mejor y más diestro bailarín de toda la Corte es el rey Don Felipe, quien danzó con todas las damas que le sacaron fuera del corro, hasta que él mismo sacó a nuestra portuguesa, hija del Gobernador de Portugal. En cuanto a la Reina Doña Margarita, que es sumamente airosa y diestra en todo género de danzado, ninguna lo hizo mejor que ella en este día”¹⁸.

¹⁸ CAPMANY, A., *op. cit.* pág. 229.

Terminó la fiesta con la *danza del hacha*, remate obligado en las fiestas de entonces, como lo era en las de Pascuas y días muy festivos.

4.1.2 Danzas a la francesa

El ballet de Corte¹⁹, surgido del Renacimiento italiano y llevado a Francia por Catalina de Medicis, alcanzó su más alto grado de importancia en el siglo XVII, le Grand Siècle, teniendo su apoteosis durante la primera mitad del reinado de Luis XIV.

El término Ballet de Corte se entiende como una coreografía interpretada por los miembros de la familia real y cortesana, rodeados de algunos bailarines profesionales. Se representaba en residencias reales o de la alta aristocracia, mencionando el nombre Ballet Real cuando el propio rey toma parte de la representación. Cuando la presencia del rey desaparece, se convertirá en “Ballet escénico”.

La danza en Francia suscitó un entusiasmo superior a otros países como Inglaterra, Alemania o Italia, siendo uno de los tres ejercicios principales de la nobleza. Con el Grand Siècle, el Ballet de Corte tal y como se había concebido desde Enrique III, cambió totalmente y la práctica de la danza, la “Belle Danse”, que se institucionalizó como protocolo cortesano bajo el patronato del Rey Sol, comenzó a adquirir la dignidad y a merecer el respeto que no dejarían de rodearla desde entonces. El concepto de “Belle Danse”, surgido a principios del XVII, definía un arte que aunaba criterios morales, sociales y estéticos de un contexto que se reencuentra en los de baile y ballet. Comprende una actitud, una voluntad de educar la postura del cuerpo subordinándose a las leyes de la geometría. La base es el “en-dehors”, rotación de las piernas “hacia fuera” en contraposición del no tan vistoso “en-dedans”, “hacia adentro”, o mala posición de la que solo se hace

¹⁹ MUÑOZ ZIELINSKI, M., “Las reinas de la danza en la corte francesa”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia 2009, pp. 1-11.

uso para representaciones grotescas. La “Belle Danse” se funda en las cinco posiciones académicas de colocación de los pies, de las que nacen todos los pasos. El número cinco tiene un simbolismo (según el pentagrama de Leonardo da Vinci es el símbolo del hombre) como el central de los diez primeros números representando la armonía y el equilibrio, aspectos ideales de la “Belle Danse” y del clasicismo que la había engendrado. Junto a esto, la elevación y la simetría suponen la idealización junto a la coordinación de brazos y piernas²⁰.

Luis XIV no se interesó únicamente por la práctica de la danza como ejercicio, diversión o entretenimiento cortesano, cuyo valor desde los Valois tenía la consideración de importante fórmula diplomática, muestra de poder y de riqueza. Fué un excelente bailarín, debutando en 1651 a los trece años de edad e interpretando en el “Ballet de la Nuit” de 1653 el triunfante Sol naciente, magnificado con una máquina que lo elevaba, no solo mostró un gusto pronunciado por el ballet dándole fastuosidad y prestigio, sino participando él mismo junto a príncipes y señores de su reinado, o con los propios autores de comedias ballets como Moliere. Lo más frecuente con la música de Lully, quien fue compositor de las partituras y coreografías del maestro de ballets Charles de Beauchamp, quien se encargó durante buena parte del siglo XVII de divertir a la Corte.

En 1670 la decisión de dejar de bailar por parte del Rey marcó el final de una época y los aristócratas, que habían aparecido hasta entonces en los ballets, dejarían paso a los bailarines profesionales, otorgando por parte real un verdadero estatuto a la profesión de maestro de danza²¹.

Luis XIV, en su juventud, había estudiado con Henri Prévost, su maestro de danza hasta 1650, y luego con Beauchamp, compositor de todos los ballets del Rey

²⁰ *Ibidem*, pág. 1

²¹ *Ibidem*, pág. 2.

a partir de 1655 y de todas las Comédie-Ballets de Molière, en colaboración con Lully hasta la muerte de éste en 1687. Mientras que la Reina tomaba clases con François Galand du Desert, Monsieur, el hermano del rey, con Jean Renauld, todos maestros de baile que pertenecían a la Comunidad Parisina de Maestros de Danza y Músicos, institución fundada en 1407 que regía a músicos y maestros de danza a través del reglamento que marcaba la formula obligada para todos los que querían llegar a ser maestros de danza.

La danza se inclinó a la solemnidad majestuosa de las viejas danzas de Corte y a su ceremonial demasiado riguroso, comenzó la querencia a danzas nuevas más jocosas, como el “Minué”, “la Gavota” y “el Pasapié o Passe-pied”.

➤ El Minué

Originariamente era una danza campesina, no carente cierta nobleza, sencilla y alegre, pero introducida en la Corte de Luis XIV se volvió más lujosa y señorial.

Refiriéndonos a España Capmany apunta en su relación de danzas importadas que se bailaba en pareja ejecutando figuras coreográficas así como sus diversas mudanzas. El compás era ternario y fue una danza muy de moda en el siglo XVIII. Hay un acontecimiento real en 1707, el nacimiento del príncipe Luis I y con motivo de su festejo aparece esta danza²².

²² CAPMANY, A., *op. cit.* pp. 222-223.



Ilustración 29. El Minué.



Ilustración 30. Reverencia del Minué.

➤ La Gavota.

Formada como una danza popular francesa, es una forma musical que su nombre proviene del pueblo de Gavot²³. Con un tiempo de 4/4 o 2/2, y velocidad es moderada. Esta danza en algunas partes se acompaña con canto y con solistas alternados. Mientras que en otras se acompañan con instrumentos, como gaitas, tambores, violín y un tipo de chalumeau²⁴.



Ilustración 31. La Gavota.

➤ El Paspicé.

Es una danza cortesana que se introdujo en Francia a finales del siglo XVI, y que será del disfrute de las fiestas durante el reinado de Luis XIV y Luis XV, aunque convertida en tiempo ternario y más vivo. Se encuentra con frecuencia en la ópera barroca y en el ballet, sobre todo en las escenas pastorales. En Francia se utilizaba solo para bailar, mientras que en Italia solía utilizarse como final para sinfonía instrumental²⁵.

²³ En el país de Gap, región del Delfinado.

²⁴ El chalumeau es un instrumento popular que es el predecesor del clarinete.

²⁵ MARKESSINIS, A., *op. cit.* pp. 79-83; CAPMANY, A., *op. cit.*, pág. 224.

El *Diccionario de Autoridades* recoge esta danza con el término de “Paspié” y apunta: “Danza nuevamente introducida, que tiene los passos de Minuet, con variedad de mudanzas²⁶”. Brenet la describe del siguiente modo: “es una danza ligera, alegre y encantadora, de compás binario, con paso resbalado y sin saltar”.



Ilustración 32. El paspié, o passe-pied.

4.1.3 Bailarinas francesas

El cuerpo de baile de la Academia estaba dividido por categorías, danseurs nobles, demi-caractère, carácter o cómicos, todos ellos en función de sus cualidades físicas y técnicas. Durante mucho tiempo este cuerpo de baile fue exclusivamente masculino y los papeles femeninos eran interpretados travestidos, haciendo uso de las obligadas máscaras y pelucas sin las que nadie de la época se hubiera atrevido a salir a escena, hasta que el gran reformador de la danza del XVIII, el maestro Noverre, clamara por su eliminación.

²⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1737, t. V. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

El movimiento en torno a la danza en Francia tenía una base creada desde los colegios jesuitas. La Compañía de Jesús, en la *Ratio Studiorum* de 1586 consideraba el teatro y la danza como propedéuticos de la vida mundana como honestas diversiones que presentaban la ventaja de combinar el arte de la dicción que ejerce la voz al del actio porque exhibía el cuerpo humano y exigía del alumno un perfecto dominio de sí mismo.

De los colegios jesuitas abiertos parece ser que los parisinos de Harcourt y de Clermont fueron los más activos en materia de pedagogía coreográfica y en cada fiesta fin de curso se intercalaban danzas. Solamente había niños matriculados por lo que los papeles femeninos se travestían, fenómeno que alimentó la polémica entre jesuitas y jansenistas sobre la educación y la moralidad de los espectáculos. La presencia de niñas se percibe en otras circunstancias como el Ballet du Temps en 1654, en el que dos niñas acompañan a un jovencito y van vestidos de Minutos, de lo que se deduce que la danza se impartía en casas particulares para niños no escolarizados y niñas de familias acomodadas.

Aunque las damas de la corte tomaban parte en los espectáculos acompañando a la reina en montajes de fiestas cortesanas, su participación tenía un carácter privado. Esta situación cambiaría a partir de “El Triunfo del Amor”, ballet de cour en 20 entrées, representado Saint- Germain en 1681, siendo el último ballet de Luis XIV y en la puesta en escena del 15 de abril, en el Palais Royal, el primero en el que aparecen bailarinas profesionales.

El maestro Beauchamp, que había bailado disfrazado como mujer junto a Luis XIV, confió su papel a Mlle. de Lafontaine siendo de esta forma la primera mujer que bailó en escena profesionalmente y, a raíz de su éxito, bautizada como Reina de la danza provocando una situación que dará un giro radical a la Historia del Ballet: la presencia de la bailarina profesional en el ballet escénico. El enorme éxito de la incorporación bailada de presencia femenina llevaría a Lully a reponerlo

en la Ópera haciendo debutar profesionalmente a Mlles. Resaut, Pesant, Carré, Leclerc y la mencionada Lafontaine. Esta última desarrolló la danza como actividad hasta 1696, retirándose al convento de religiosas de la Asunción y siendo sustituida por Mlle. Subligny. Junto a Mlle. Guyot, que también se hizo religiosa y Mlle. Prévost formada en la Academia Real de Danza de Paris, 1680-1741, que reinó triunfadora, son los puntos luminosos de este primer periodo.

Marie-Thérèse Perdou de Subligny (1666-1735) entró en la Academia en 1688-89 y fue sucesora de Lafontaine. En 1697 actuó en la primera ópera-ballet, “La Europa Galante”, música de André Campra, maestro de capilla de Notre Dame de Paris, y coreografía de Louis Pécour, maestro de danza sucesor de Beauchamp hasta 1727.

Como danzarina noble, interpretó todos los nuevos ballets hasta 1707, siendo la primera bailarina francesa que apareció en Inglaterra entre 1700 y 1703.

En 1715 Luis XV, con sólo cinco años sucedía a su abuelo Luis XIV. La Opera contaba con un cuerpo de baile de doce bailarines y diez bailarinas. En el periodo de ocho años de regencia del duque de Orleans, la apertura en la vida política y la moral privada se reflejó en un nuevo estilo artístico, el Rococó.

La tradición de fiestas de Luis XIV continuó bajo Luis XV y luego con Luis XVI pero con menos brillo porque los ballets de corte se convirtieron en ballets teatrales. En el Siglo de las Luces, aparecen los orígenes de la danza moderna. A los cambios en costumbres y modas y al ascenso de una clase burguesa rica le corresponde un cambio análogo en el estilo de danza. El siglo XVII había representado una reacción en contra del XVI, intento de evasión del formalismo rígido y pomposo. El viejo fondo del Ballet de Corte se conservaba, bailando con traje de ciudad, plumas y pelucas, y las mujeres llevaban zapatos de tacón alto y vestidos largos de corte sobrecargados de pasamanería y lazos, lo que no facilitaba ni la velocidad ni la elevación. Reinaba la danza “mecánica” y todavía no había



nacido la danza de “expresión”. La danza del XVIII, que conserva al principio de siglo el formalismo de la escuela clásica, abandona la solemnidad y se encamina hacia la comodidad, la ligereza y la espontaneidad. El “Minuet” y la “Contradanza” siguen de moda pero modificándose ligeramente en un sentido más vivo, y “la Gavota” se convierte en una danza ágil y alegre. La gracia parece ser la característica de la danza de esta época. Puede verse aquí la influencia española, las formas se entremezclan sin conocer fronteras.

La compañía de danza de la Academia Real de Música y Danza no era muy numerosa, sin llegar a sobrepasar los cuarenta titulares. La danza teatral se enriqueció y perfeccionó y fue creciendo el número de artistas que bailaban en la Ópera. Los nobles que habían brillado en las danzas cortesanas mantuvieron su estatus social como público con el privilegio de los palcos de la Ópera. La Ordenanza Real de 1713 estableció el sueldo de los bailarines, algo superior al de las bailarinas, corifeos y figurantes no titulares. Las mujeres figurantes no percibían sueldo, pero se hizo habitual que fueran mantenidas por señores ricos lo que propició la consideración de bailarina figurante mantenida por amantes como una forma de ganarse la vida, y para los nobles caballeros una norma social admitida de la que se jactaban. En cuanto a las bailarinas importantes primeras figuras, también harían fortuna no solo con sus exigentes cachets sino con la protección de nobles aristócratas, que además rivalizaban por obtener los favores de las más famosas.

Creada la Escuela de danza de la Academia Real, aumentó el número de muchachas que deseaban ingresar. Las primeras bailarinas fueron adquiriendo tal importancia que los celos entre rivales ocasionaba la exigencia caprichosa de añadir bailes al divertimento al margen de la acción principal. Las bailarinas consagradas, en su retiro pasaban a ser admiradas maestras que formaban a las nuevas promesas, jovencitas que sabían halagar y mostrar admiración hacia las que habían triunfado. Y, una vez formadas, estas nuevas reinas de la danza se

convertían a su vez en rivales de las propias maestras y entre ellas mismas, teniendo su propio público, cuya defensa de fans de unas u otras llegaba a provocar en los teatros situaciones violentas y de alto riesgo²⁷.

Françoise Prévost (1680-1741) desarrolló su carrera en la Ópera desde 1699. Sucesora de la Subligny en 1705, destacó en la época de principios del XVIII como especialista de *passe-pieds*, retirándose en 1730 con una pensión de 1000 libras.

Dos grandes bailarinas enfrentadas por su profesión fueron los máximos exponentes dancísticos del siglo XVIII: La Sallé y la Camargo, sucesoras de su maestra, la Prévost, cuya supremacía desaparecería ante estas grandes de la danza.

Marie Salle (1707-1756), reemplazó a Mademoiselle Prévost en 1721 en la ópera en las Fiestas Venecianas. Estrenó en París el 23 de Agosto de 1735 “Las Indias Galantes”, de Jean-Philippe Rameu y en 1740 apareció por última vez en la escena de “La Tempestad” para marchar a Londres, lejos de las intrigas de París. Allí hizo una actuación triunfal apareciendo en escena con una túnica de muselina, traje revolucionario para la época muy distinto al habitual, sin peluca y con los cabellos sueltos, como una estatua griega. De su actuación en Londres, Castil-Blaze realiza la siguiente descripción:

²⁷ MUÑOZ ZIELINSKI, M., *op. cit.* pp. 7-8.

“(...) se batían a las puertas del Teatro. Una infinidad de retardados se vieron obligados a conseguir con espada o puñetazos la plaza que habían comprado a precios desorbitados. En el momento en que la bailarina se preparaba para hacer su última reverencia estallaron los aplausos. Una lluvia de bolsas llenas de oro cae sobre el teatro y una lluvia de caramelos sigue el mismo camino (...)”.



Ilustración 33. Marie Salle.

Estos caramelos fabricados en Londres contenían guineas de oro envueltos en bank-notes o cheques bancarios. La velada le supuso a la bailarina más de doscientos mil francos. María Sallé cuya fisonomía según Noverre era noble, expresiva y espiritual, ingenua y graciosa, tenía un estilo caracterizado por su finura y ligereza, lejos de los atrevidos saltos y cabriolas de la Camargo.

Marie-Anne Cupis de Camargo (1710-1770), hija de madre española, debutó el 5 de Mayo de 1726 en “Los caracteres de la danza”. Su padre, Ferdinand Joseph de Cupis de Camargo, maestro de danza, le enseñó los primeros pasos.

Jovencita de físico muy atractivo, morena de ojos profundos y cuerpo magnífico, demostró un talento especial hacia la danza, gracia y fuerza, y un sensible oído para la música. Por recomendación de la princesa de Ligne, alumna de M. Camargo, tomó clases con Mlle. Françoise Prévost, todavía famosa bailarina y que cumplidos ya los cuarenta intentaba esconder el paso del tiempo no mostrándose nunca a plena luz del día y utilizando un buen maquillaje. La Camargo solo estudió con la Prévost tres meses al cabo de los cuales regresó a Bruselas siempre bajo la tutela de la Princesa de Ligne. Ante la propuesta de formar parte de la Compañía de M. Penissier, su padre puso la condición de acompañarla como violinista de la orquesta, para no dejar la vigilancia de su hija. Este detalle nos revela como las mujeres artistas, suelen estar bajo tutela de sus padres o bien del marido. Si esta figura no estuviese por algún motivo veremos que este papel puede ser trasladado a la madre, como veremos en el caso de la bailarina María Mercandotti.

Padre e hija acudieron contratados a la Ópera de Rouen y la maravillosa bailarina debutó en Paris junto a los bailarines Blondi y Dupré bajo la dirección de Pécourt.

Su enorme éxito provocó los celos de la Prévost sobre todo cuando empezó a triunfar con una forma de baile propia de aires vivos creada a partir de las diferentes maneras de baile aprendidas y con pasos batidos o pequeñas cabriolas. Los “entrechats” eran saltos hasta el momento exclusivos de los bailarines pero ella los comenzó a ejecutar en sus bailes, introduciéndolos en 1730 en la Ópera, y para poder lucirlos decidió acortar las faldas. Además lanzó a la escena un modelo de tacón-aguja que las elegantes se apresuraron a copiar en las ciudades²⁸. Igualmente, dada la altura que alcanzaba su salto, introdujo un elemento de protección bajo las faldas, un culotte muy ajustado, el calzón protector o

²⁸ BOUCIER, P., *Historia de la danza en Occidente*, Blume, Madrid 1981, pág. 135.



inexpresibles, probable antecesor de los maillots ajustados usados en danza y que se hará prenda obligada para las bailarinas de la época cuando empiecen a saltar.

Ante los problemas causados por las rivalidades e intrigas que le impedían avanzar profesionalmente, La Camargo abandonó la tutela de la Prévost y pasó a ser alumna de M. Blondy. Amante oficial del Conde de Clermont entre 1734 y 1740, en 1751 dejó definitivamente la ópera. Su contribución a la danza fue considerable, habiendo aparecido en un total de 78 ballets y óperas y Voltaire comparó sus saltos con los de las ninfas. En 1872, Marius Petipa con música de Ludwig Minkus le dedicaría un ballet basado en la relación mantenida junto a su hermana Madeleine con el Conde de Melun en mayo de 1727, ballet estrenado en 1872 protagonizado por la famosa bailarina Adèle Grantzov.



Ilustración 34. Marie-Anne de Cupis de Camargo.

En la segunda mitad del XVIII, otra bailarina, Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) fue la encarnación de la bailarina escandalosa del siglo XVIII. Hija ilegítima, nacida en 1743 y reconocida por su padre, Fabien Guimard recibió una educación rodeada de atenciones. La educación coreográfica la recibió con la

ayuda que su madre conseguía de M. D'Harnoncourt y del presidente de Sain-Lubin. Según la estética femenina tenía una complexión excesivamente delgada, comenzó en el cuerpo de baile de la Comedia Francesa a los quince años, obteniendo un gran éxito con “La muerte de Orfeo y Vertumno”. En 1760 sustituye a María. Allard quien había sufrido una lesión.

Debutó en la Ópera el 9 de mayo de 1762 en el papel de Terpsícore en el prólogo de “Fiestas Griegas y Romanas”. Supo utilizar su habilidad como cortesana para conseguir un teatro regalado por el duque de Soubise y utilizó su influencia para encabezar una revuelta en contra de Noverre, cuyo nombramiento como maestro de ballet de la Ópera impuesto por María Antonieta no fue bien aceptado, logrando su partida sin recibir pensión ni nombramiento académico compensatorio.

En cuanto a María Allard, su rigidez no le impidió bailar con suma vivacidad. Si bien tuvo una vida ajetreada, llena de escándalos.

La Academia de Danza aparece mencionada en el almanaque de los espectáculos hacia 1778 por última vez. En los últimos años de siglo se funda el Instituto Nacional y divide en clases, reemplazando a las antiguas Academias Reales. La técnica desarrollada en el XVIII, aun siendo imperfecta, convirtió a los bailarines en estrellas caprichosas y bien pagadas. Si a los hombres se les concedió el título de dios de la danza, la fama a las bailarinas les proporcionó una vida frívola y llena de lujos. Fue tanta la ostentación que alcanzaron estas bailarinas que podemos decir que fueron “divas de las danzas”.

4.1.4 Al compás de la Corte

Diversos estudios coinciden afirmando que Felipe II llamaba la atención por su excelente dotes dancísticas y para su aprendizaje se trajeron del extranjero maestro de danza como el milanés Virgilio Bracesco que lo había sido de Enrique II y del delfín Francisco. Estiradas “Pavanas” y aires cortesanos, como en “la Alta”



o la “Alemana” y alegres danzas de sonajas, bailes portugueses, franceses y alemanes, se sucedían. La fecunda imaginación de su cuñada, doña Juana, colaboró con sus “invenciones” acordes con la moda pastoril y juegos cortesanos, como las “mascaradas”, grupos de danzantes enmascarados o disfrazados, de las que la del día de Reyes de 1564 fue de las más sonadas; en ella compitieron dos grupos de damas encabezadas por la reina y la princesa doña Juana, respectivamente, francesas y españolas volvían a enfrentarse en el lucimiento. De tiempo en tiempo se contrataba compañías de actores profesionales para representar en palacio sus comedias, y eran en ocasiones las mismas que actuaban en la plaza principal, sólo que al estar en un entorno más solemne, con mayor espacio a la hora de ejecutar la coreografía y con una indumentaria mucho más lujosa, en un entorno donde se observaba una armonía visual que hacía que pareciese otro espectáculo diferente. Pero otras veces, los propios cortesanos improvisaban²⁹.

Son muchísimas las máscaras, según Ferrer Valls, que encontramos descritas en las relaciones de la época, tanto en el ámbito estrictamente ciudadano como en el más privado de palacio. Nos subraya que aparecen personajes recurrentes: las naciones del mundo, los planetas, bodas de villanos, grupos de turcos, indios y personajes bíblicos, legendarios o mitológicos, etc. Recoge una mascarada en el año 1617 donde desfilaron por la ciudad de Sevilla, con motivo de la celebración de la Inmaculada Concepción. Estuvo organizada por los mercaderes, acompañada de música de clarines, chirimías y atabales, y compuesta de salvajes, turcos, comendadores, antiguos caballeros castellanos, los Doce pares de Francia, y las tribus del pueblo hebreo; o la organizada por los barberos y cirujanos en donde se representaba una boda villana; o asimismo la que corrió a cargo de la orden de los mercedarios, compuesta por dos cuadrillas, una con veinte

²⁹ O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, H. “Felipe II e Isabel de Valois, un matrimonio político del que nació el amor, probado en la felicidad y en la desgracia”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 59 (2013), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 121-160.

profetas, precedidos de atabales y ministriles, y otra, precedida también de música, en que se representaban las naciones del mundo³⁰.

Una máscara con la que se recibió en 1615 en Segovia a Isabel de Borbón, esposa del príncipe Felipe, se componía de los siete planetas, cada uno acompañado de otros personajes: Neptuno aparecía sobre un delfín, rodeado de sirenas y acompañado de la ninfa Europa; seguía Himeneo, en alusión al motivo del festejo, las bodas reales conducido de dos pajes: uno portando una fuente con las arras y el otro un yugo dorado. Tras todos ellos, simbolizando sus respectivas naciones, iban un armenio, un gitano, una persa, un alemán, un indio un portugués y un negro etíope, cada uno con sus pajes e indumentarias características. Cerrando todo el cortejo de la máscara aparecía en un carro triunfal la Fama, con un amplio acompañamiento de cantores y músicos³¹.

A veces, cuando surgen en el ámbito privado de la fiesta cortesana, representada en el espacio acotado de la sala, jardín o patio de palacio, las máscaras pueden complicarse hasta alcanzar un elevado desarrollo dramático, y aunque lo habitual es que sean representadas por los propios caballeros, damas de la corte y por meninos, también las hay que son ejecutadas por actores. Así, por ejemplo, en 1605 en Valladolid, adonde se había trasladado la Corte, tuvieron lugar unas máscaras por el nacimiento del príncipe Felipe en una sala de palacio, decorada con un templo, en cuya cima se veía una figura de la “Fama”. En la fiesta participaron los músicos y cantores de la capilla real. El tema de la máscara giraba en torno a las virtudes del nuevo Príncipe, seis de ellas representadas por seis meninas, y la séptima y suprema por la infanta Ana, que hizo su entrada en la sala sobre un carro

³⁰ ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1903, pág. 188; FERRER VALLS, T., “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid 2003, pp. 27-37.

³¹ *Ibidem*, pp. 180-181.

“en forma de una popa de navío de veinticinco palmos en alto, relevadas en él diversas figuras deformes, sirenas, brutescos y tarjetas doradas, en el campo dellas pintadas algunas fantasías poéticas. Tirábanle dos acas domésticas muy pequeñas y mansas cubiertas con paramentos de tela de oro carmesí, penachos vistosos en las frentes”.

Como colofón de la fiesta, el Duque de Lerma y otros cortesanos, así como Felipe III y su esposa Margarita de Austria, vestidos de ninfas y héroes, descendieron hasta el suelo de la sala, por medio de una nube, ubicada a manera de cielo sobre una de las puertas de entrada, para ejecutar una danza³².

El Duque de Lerma en un alarde de obsequiar al rey, Felipe III, organiza en la villa que lleva su nombre una fiesta cortesana en 1617. Las máscaras que tuvieron lugar en el patio del palacio del Duque, preparado para la ocasión como si de una gran sala de fiestas se tratara, alcanzaron una gran dificultad, y en ellas participaron tanto criados y familiares de la Casa del Conde de Lemos, yerno del Duque de Lerma, que fue quien organizó este espectáculo, como actores profesionales. La fiesta integraba música, canto, danza, representaciones breves, y contaba con elementos de decorado, carros triunfales, y maquinaria escénica aérea.

A pesar de la diversidad de espectáculos que integró esta fiesta, todos ellos aparecían coordinados por la presencia de la “Fama”, quien tras descender de una nube y elogiar al monarca, a su valido, y a la nobleza presente, ejerció a lo largo de toda la fiesta como maestra de ceremonias, introduciendo en figura de personajes alegóricos a todas las villas del Duque, cada una de las cuales, en señal de regocijo por la visita del monarca, ofrecía su espectáculo, y entre ellos tres máscaras: la “Expulsión de los moriscos”, la de “Los sueños y fantasmas de la noche” y la del “Arca de Noé”³³.

³² FERRER VALLS, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, UNED, Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia 1993, pp. 235-244.

³³ FERRER VALLS, T., *op. cit.*, pp. 270-278.

Son muchas las máscaras palaciegas que se hicieron en esta época, como también los saraos, o bailes, con los que solía rematarse la fiesta. Con bastante frecuencia las máscaras eran representadas por damas de la Corte, como lo fue la máscara y comedia titulada *El nuevo Olimpo* escrita por Gabriel Bocángel y Unzueta, y representada por la infanta y damas de la Corte en 1648, en el Salón Dorado del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, esposa de Felipe IV³⁴.

También encontramos testimonios durante el reinado de Carlos II³⁵ tanto en la regencia de su madre como en el tiempo de sus dos matrimonios, existió en el Alcázar madrileño un grupo instrumental de cámara para las “Danzerías de la Reyna”. Y el rey tomaba parte en ellas, a pesar de lo menguado de su salud. Hemos constatado el papel de la danza en la educación del monarca, así como su práctica, al menos ocasional. La presencia del músico Musacola, violinista y violón de cámara nombrado el 16 de octubre de 1673, nos confirma la participación de Carlos II en las danzas de la cámara de la regente:

“La Reina, nuestra señora. Dios la guarde, por resolución a consulta del señor duque del Infantado, su mayordomo mayor, de 14 de octubre de 1673 (según consta de orden de su excelencia de 16 del dicho mes), fue servida de hacer merced a D. Francisco de Musacola, (en atención a que ha entrado a tocar el violín los días que ha danzado el Rey, nuestro señor, en las ausencias y enfermedades de Bernabé del Vado) de la plaza de violín de cámara que vaco por muerte del dicho Bernabé del Vado, con el goce de gajes, ración y casa de aposento que el tenia, con calidad de que no tenga otra plaza de violín por la capilla ni caballeriza real [...]”³⁶.

³⁴ DAVILA, J.F., *Relación de los festivos aplausos con que se celebró esta Corte Católica las alegres nuevas del feliz Desposorio de Rey nuestro Señor Don Felipe cuarto (que Dios lo guarde) y el cumplimiento de años de la reina nuestra Señora*. Domingo García y Morrás, Madrid ¿1649?, en: FERRER VALLS, T., “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid 2003, pp. 27-37.

³⁵ SANHUESA FONSECA, M., “Carlos II y las “Danzerías de la Reyna”: violines y danza en las postrimerías de la casa de Austria”, en *Revista de Musicología*, vol 20, nº1 (1997), Madrid, pp. 261-276.

³⁶ SANHUESA FONSECA, M., *op. cit.*, pág. 266.



La Danzería de Mariana de Austria puede calificarse de grupo de transición, entre el final del reinado de Felipe IV, la regencia de Mariana de Austria y la mayoría de edad de Carlos II. Y es con el acompañamiento de estos violones como Sanhuesa Fonseca nos cuenta que el joven monarca hará sus incursiones en la danza bajo la vigilante supervisión de su madre.

El primer matrimonio de Carlos II, contraído el 31 de agosto de 1679, será un cambio radical en su vida. Musicalmente supone una ocasión de influencia francesa, pues María Luisa de Orleáns llega acompañada de un gran séquito con instrumentistas, cantantes, maestros de danza y luthiers aunque también adoptaría las costumbres musicales de su nuevo país, con los españoles a su servicio en el Alcázar.

Los músicos que habían actuado en la Danzería de Mariana de Austria pasan a integrar el ahora llamado “Concierto de las Danzarías de la Reyna” María Luisa. El conjunto instrumental heredado de la Reina madre está al servicio de la nueva soberana, permaneciendo en parte y renovándose en los diez años que residió en España María Luisa. En Madrid por el mes de febrero de 1681, el Marqués de Velada propone a Juan Cornelio para ocupar la plaza de violón bajo que falta en el “Concierto de los instrumentos para las Danzarías de la Reyna”:

“Haviéndose dado principio a las Danzarías de la Reyna Nuestra Señora y representándome que en el concierto de instrumentos que ay para asistir a ellas faltaba el Violón bajo, por muerte de D. Thomas Gallo, que fue el Ultimo que sirvió esta plaza pedí informe a los oficios d Grefier y Contralor para saber si esto Hera Cierto y me le han hecho de que si, y que siempre a ávido en las Danzarías de su Majestad el asignado instrumentos de Violón Bajo, con que en el presupuesto de ello, e mandado que acuda a tocarle Juan Cornelio Cox, que lo es de la Real Capilla de V[uestra]. M[ajestad], y Perona muy inteligente y a propósito para el ejercicio, y que le ha servido en algunas ocasiones por falta de quien lo tenía. Y así propongo a V[uestra] M[ajestad], al referido Juan Cornelio Cox para que se sirva nombrarte en la plaza de Violón de Cámara, y que asista a las Danzarías de la Reyna.

Nuestra señora que significo está vacante. Por fallecimiento de D. Thomas Gallo pues le juzgo por merecedor de ella. V[uestra]. M[ajestad], determinar lo que fuere más de su gusto y servicio”³⁷.

El documento es interesante, ya que indica que la Danzaría de la reina no se había organizado realmente hasta principios de 1681, sin duda por la permanencia de sus músicos franceses en Madrid.

Entre los maestros de danza de la reina, hemos de contar a los de su séquito de 1679: el maestro de danza, Charles Charpentier³⁸, y Claude Mergey, hijo del maestro de danza parisino Nicolás Mergey³⁹. En la corte, María Luisa tuvo maestros españoles, como Juan de la Bría⁴⁰, nombrado en 1679, y que toma posesión de la plaza el 24 de enero de 1681, “por hallarse enterado de las dancieras de palacio” sustituyendo al achacoso Alonso Caballero⁴¹. Con el maestro de danza, la reina y sus damas preparaban los bailes de los saraos y de las comedias en las que intervenían. Otros maestros serán Sebastián de Molina, “Maestro de las Dançerias de la Reyna nuestra Señora y sus Damas”, el 30 de octubre de 1683⁴², y Agustín Caballero, nombrado el 5 de enero de 1688⁴³.

Sobre el violón, Roque Cox, solamente podemos hacer conjeturas acerca de su continuidad en el grupo instrumental de danza. En cuanto a los maestros de danza del período, Juan Maldonado⁴⁴ había sido nombrado maestro de la reina Mariana y sus damas.

³⁷ SANHUESA FONSECA, M., *op. cit.*, pág. 268.

³⁸ BENOIT, M., Les musiciens Francois de Marie-Louise d’Orleans. Reined d’Espagne”, en *La Revue Musicale*. 226 (1955), pág. 58; ESSES, M., “Dance and Instrumental “Diferencias” in Spain during the 17th and Early 18th Centuries”, *History and Background, music and Dance*, New York, vol. I, Pendragon Press. 1992, pág. 500.

³⁹ BENOIT, M., *op. cit.*, pág. 57.

⁴⁰ ESSES, M., *op. cit.*, pp. 489, 492-493. Juan de la Bría, o de la Brieda, era maestro de danzar de los pajes, pero pasa a maestro de la reina y en su lugar se nombra a Roque Maldonado el 16 de marzo de 1681.

⁴¹ SANHUESA FONSECA, M., *op. cit.*, pág. 269.

⁴² SANHUESA FONSECA, M., *op. cit.*, pág. 270.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ ALVAREZ SOLAR-QUINTES, N., “Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápole. Facetas lírico palaciegas del último Austria y del primer Borbón” en *Anuario Musical*, nº 11 (1956),

Como disciplina caballeresca, ejercicio físico adecuado, y ceremonial, social y cortesano, la danza estará presente en la educación de nuestros príncipes del siglo XVII, que la practicarán aunque sus condiciones no sean las más adecuadas, como en el caso citado de Carlos II ¿Qué lugar ocupó la danza en su educación? Con los planteamientos de Mariana de Austria, la respuesta viene sola: el mismo que la educación recibida por cualquier heredero de la casa de Austria; la danza como ejercicio caballeresco junto a la esgrima, la caza, la equitación o los juegos de pelota. La *Instrucción* dada por la reina a Francisco Ramos de Manzano, maestro del rey, habla de la danza en estos términos.

“Haveisle de ynclinar a que se agilite, en algunos ejercicios, como son andar a cavallo, danzar, esgrimir, tornear, jugar a los trucos y a la pelota, porque sirven de ocupación, en esta y algunas destas cosas son necessarias, y templadas y con moderación ayuda a la salud (...). Las horas q avéis de asistir con el Rey se os iran señalando conforme fuese creciendo, y los exercicios en que se hubiere de ocupar mostraren que conviene, (...) y porque algunas destas cosas tocan al Ayo, quando se le señale se os advierte dello para que no os cause novedad, de verlas correr por su cuenta por ser propias de su Ministerio.

Madrid, 24-V-1667. Suscribe Antonio de Alossa Rodarte por mandato”.

Hay unas palabras que llaman la atención: “Haveisle de ynclinar a que se agilite...” Aparte de que la danza era indispensable en el plan de la educación aristocrática de la época, la expresión indica que la capacidad de movimiento del rey era reducida, y que debía de ser estimulada para que no se anquilosase.

La composición de la Danzería estaba basada en la familia del violín además de algún instrumento de cuerda pulsada.

Barcelona, pp. 175-176. Muy apreciado por la reina, recibió de ella lujosos trajes como regalo en 1696 y 1700.

D. Juan Francisco Tomás de la Cerda, Duque de Medinaceli, fue el encargado de educar a Carlos II en las disciplinas caballerescas, entre las que la danza ocupaba un lugar propio. Mariana de Austria, en la *Instrucción* al maestro Ramos de Manzano se preocupó de que así se hiciera. Carlos II tomaba parte en las actividades de la Cámara y Danzaría, siguiendo sus lecciones de danza con el acompañamiento de los violones de la Reina, incluso obsequiando a su madre la Regente con una danza para la celebración de su cumpleaños. Con los años y el empeoramiento de su salud, la danza pasó a ser para Carlos II una distracción en la que participaba como espectador, presenciando fiestas cortesanas como el sarao en la recepción del Toisón por los duques de Villahermosa y Aremberg, en el que actúan los alumnos del Colegio Imperial de Madrid, y tantas ocasiones festivas del Alcázar. También disfrutaba de la danza en las jornadas de la Corte en El Escorial, como la de 1676 en la que los sobrinos del prior Fray Marcos de Herrera “hacían torneos, bailaban hasta 36 mudanzas o ejecutaban a maravilla la escuela de danzar”, para distraerle. Carlos II, último vástago de la dinastía, pobre sombra presa en los lienzos de su pintor Juan Carreño de Miranda, adquiere a través de sus contactos con la Danzería de la Reyna una proximidad y una categoría que a veces quiso negarle la Historia: la de ser humano, con sus gustos y aficiones.

A finales del siglo XVII, la escuela francesa de la danza entraría en la Corte española, aunque de manera efímera. Los maestros de danza que acompañaron a María Luisa de Orléans al contraer matrimonio con Carlos II, en 1679, así como los músicos franceses de la reina fueron enviados de regreso a Francia un año más tarde. La introducción de esta escuela de manera permanente se inició con la llegada de Felipe V, a través de Nicolás Fontón, Michel Gaudrau y Sebastián Christiani de Scio, maestros de danza de las reinas María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, y de los infantes nacidos de ambos matrimonios. Todos ellos disfrutaron de la protección de los monarcas, y de una posición privilegiada en la corte.

Si en un primer momento la difusión de la danza a la francesa se debió a la labor de los maestros de danza que servían a los reyes y a la nobleza, más tarde contribuiría a ello la publicación de los tratados publicados por Pablo Minguet e Yrol a partir de 1737, y el de Bartolomé Ferriol antes mencionado. Coincidiendo con el auge de los bailes públicos promovidos por el conde de Aranda desde 1767, se inició la publicación periódica de colecciones de “Contradanzas” que pondrían el aprendizaje de esta destreza al alcance de todos aquellos capaces de leer. Otra de las vías por las que la danza francesa se difundió en la sociedad fue a través de las instituciones dedicadas a la educación de la nobleza, como el Real Seminario de Nobles de Madrid⁴⁵.

Pero no será sólo en la Corte donde apreciemos fiestas palaciegas o el valor pedagógico que la danza tenía entre sus aprendizajes; durante el siglo XVIII tenemos constancia que en las Casas de Osuna y Benavente tuvieron al servicio un maestro de danza que impartía clases regularmente. Entre estos figuran algunos maestros extranjeros que estuvieron al servicio de la Corte española.

Sebastián Christiani de Scio, como ya vimos en el capítulo II del presente estudio encaminado a mi tesis doctoral, maestro en la Corte de Felipe V, fue maestro de la Casa de Osuna durante 1729 y 1731. Fernández González⁴⁶ en su amplio estudio sobre esta familia recoge que en el Archivo Histórico Nacional, en su sección Nobleza, se conservan trece recibos por las lecciones impartidas entre el mes de marzo de 1729, el mes de febrero de 1730, y enero de 1731. Su hermano, Carlos Christiani de Scío, maestro de las hijas de Carlos III, también ejerció como maestro de los dos hijos varones del VIII Duque de Osuna hasta julio de 1763 cuando se traslada a Francia. Sebastián tuvo un hijo, Carlos Christiani que también

⁴⁵ CAMPÓO SCHELOTTO, D., “Danza y Educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el real seminario de nobles de Madrid”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 5 (2015), pp. 157-163.

⁴⁶ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.P., *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada, 2005, pp. 179-184. <http://hera.ugr.es/>. Consultada 09/02/2013.



trabajaría para los Duques de Osuna, impartiendo clases a sus dos hijos. El 19 del diciembre de 1766 hay facturas que dejan el testimonio de su sueldo, “10 reales al día, 5 reales por cada señorito”⁴⁷.

Los IX Duques de Osuna también tuvieron maestros de danza para sus hijos, destacamos a un bailarín Domenico Rossi⁴⁸, que fue un personaje importante de la escena madrileña del siglo XVIII. Ejerció sus funciones en la Casa de Osuna entre 1788 y 1792. Los hijos de los Duques tenían menos de cinco años cuando comenzaron sus primeros pasos de danza. Debieron tener gran aficción por este arte del danzado pues Fernández González deja patente que durante la estancia de los Duques en París tuvieron otro maestro Pierre Gabriel Gardel, director de la *Ecole de Danse* y de los ballets de la ópera de París. En 1799, los cuatro hijos bailaron para sus padres con motivo de la celebración onomástica del IX Duque⁴⁹. En ese mismo año regresan a España y de nuevo vemos la contratación de un maestro de danzas, en este caso el bailarín francés Louis Moreau y su mujer, también bailarina, Achille Monroy. Ambos llegaron a España bajo la protección de la Condesa- Duquesa María Josefa para trabajar en el Teatro de los Caños del Peral. Al año siguiente será Jean Joly quien entró a formar parte del servicio de la Casa de Osuna como “maestro de baile de los señoritos y la señorita”.

Para la Casa de Benavente también tenemos referencias acerca de su aficción y dedicación a la danza; desde el año 1742 se conoce la presencia del

⁴⁷ A (rchivo) H (istórico) N (acional), Sección Nobleza, Osuna-Cartas, leg. 389-30, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.P., *op. cit.*, pág. 180.

⁴⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.P., *op. cit.*, pág. 203; COTARELO y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, ICCMU, Madrid 2005, pp. 331-342. Domenico Rossi en 1772 participó como bailarín en la temporada de Barcelona. En 1787 ya hay constancia de sus trabajos como coreógrafo y primer bailarín en el Teatro de Los Caños del Peral. Ejerció la función de director de la compañía de Ópera y Baile de los Caños del Peral entre abril de 1788 y marzo de 1790, y en temporadas de 1791, 1792 y 1794 periodo en que la gestión del teatro estuvo a cargo de la Asociación de Óperas Italianas, a la que pertenecieron varios miembros de la familia de Osuna y Benavente. En años posteriores se disolvió la Asociación y Domenico pasó de nuevo a ocupar la dirección del teatro en las temporadas de abril de 1795 y marzo de 1799.

⁴⁹ A. H. N. Sección Nobleza, Osuna-Cartas, leg. 391-31, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.P., *op. cit.*, pág. 182.



maestro de danza Miguel Godreau, que tuvo un gran reconocimiento entre los maestros de baile de la primera mitad del siglo XVIII, trabaja para la Corte española con el infante Luis y el futuro Carlos III hasta su muerte en 1751. Fue maestro de María Faustina Téllez- Giron, esposa de Francisco Alfonso Pimentel, Conde de Luna. Su hermana María Josefa Alfonso de Pimentel, también tenía su maestro, Juan Busquet, el cual recibía por sus servicios un salario de 10 pesos al mes⁵⁰.

Hay que tener en cuenta que, mientras la fiesta religiosa o cívica mantiene fundamentalmente su vocación pública, la fiesta cortesana se despliega en una doble dirección: ya pública, como operación de prestigio de la monarquía y de la nobleza, que lleva aparejado un sentido oficial y político que determina el que calles y plazas de la ciudad se conviertan en su espacio; ya privada, del recinto palaciego, en el que la fiesta despliega todo el prestigio a través de las relaciones de poder, pero sin olvidar que también sirve de diversión y entretenimiento para una nobleza cortesana.

4.1.5 Tipos de danzas cortesanas

Es preciso exponer las distintas danzas que más sobresalían en las fiestas palaciegas y cortesanas que se vienen nombrado a lo largo de este estudio encaminado a mi proyecto de tesis doctoral. Muchas de ellas que veremos a continuación se caracterizan por su ritmo ternario, “Canario, Giga, Torrente, Gallarda, Minuet, Danza del Hacha, Pavana, Paspié, Española, Tarantela, Turdión, Volta, Zarabanda” entre otras.

La apertura se inauguraba con una danza solemne, “una Zarabanda” o una “Pavana”, danzas con un aire regio y muy serio; éstas eran interpretadas por la pareja de mas alcurnia de la sala a la cabeza de la fila, normalmente era el Rey,

⁵⁰ A. H. N. Sección Nobleza, Osuna-Cartas, leg. 457, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.P., *op. cit.*, pág. 180.

que abría el baile. A continuación seguían las otras danzas de la forma ya dicha una vertiginosa, una lenta, terminando siempre con un galop o una danza muy alegre y rápida.

Temáticamente, son las formas de danza de carácter simple. Las más sencillas constan por lo menos de dos partes diferentes, de las que la primera, en la que figura el tema principal, se repite siempre para terminar, después de la segunda, a la que se denomina trío.

Los antiguos maestros escribieron danzas en dos partes, sin repetición, mas siempre se trataba de danzas brevísimas y, por lo general, en serie, resultando satisfactoria y coherente con el carácter de estas fiestas.

La forma más frecuente de danza, se compone de las siguientes partes: una pequeña introducción, el cuerpo de la composición, una breve coda⁵¹, normalmente en acelerando, y en algunos casos se prescinde de la introducción y de la coda.

➤ La Gallarda

El origen de la Gallarda parece situarse en Italia, según Luis Horst, donde se la conocía también con el nombre de “Romanesca”, pudiendo derivar de la palabra “gigolane” que significa “acción de dar puntapiés⁵²”.

Capmany la sitúa en España indicando que la llamada “Romanesca” era una variante de la Gallarda en su forma más antigua⁵³. Con él coincide Lope de Vega en su *Maestro de danzar del año 1594*, y sitúa la Gallarda en Navarra. Arbeau es el autor de la época que más datos da sobre esta danza, dedicándole 50 páginas, en

⁵¹ Repetición de los motivos más agradables del baile al final de una pieza bailable.

⁵² HORST, L., *Formas preclásicas de la danza*, Universitaria de Buenos Aires, 1966, pág. 25.

⁵³ CARRERAS Y CANDI, *op. cit.*, pp. 197-198.

las que describe hasta 20 Gallardas explicadas, así como letras de algunas Gallardas populares en esa época⁵⁴.

El periodo de mayor popularidad de esta danza se encuentra entre el último cuarto del siglo XVI y la mitad del siglo XVII. Todos los autores coinciden en que el nombre de “la Gallarda” la caracteriza, pues no se realizan apenas pasos deslizados, sino movimientos enérgicos de piernas y una gran variedad de saltos.

Es citada por Cervantes en el entremés *El rufián viudo*, por Salas Barbadillo en el entremés *El Malcontentadizo*, por Villaviciosa en el baile *Los sones*⁵⁵, por Calderón en *El maestro de danzar*⁵⁶, por Lope de Vega⁵⁷ en la comedia del mismo título de la de Calderón. Generalmente la Gallarda seguía a la Pavana, constituyendo una especie de Suite, contrastando la lentitud y solemnidad de la Pavana con el brío y la alegría de la Gallarda.

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

“La Gallarda” y sus variantes se caracterizan, por realizarse seis pasos en las seis negras de los dos compases de 3/4, pero en realidad se ejecutan cinco pasos

⁵⁴ HORST, L., *op. cit.*, pág. 24.

⁵⁵ COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 1, Universidad de Granada, 2000, pág.193.

⁵⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, P., “El maestro de danzar”, en *Obras Completas. Comedias*, Aguilar, Madrid 1973, pp. 1539-1573.

⁵⁷ LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; La publicación original de 1653, BNE Sig. R/22656, pp. 564.

y en la última nota los bailarines dan un salto pequeño en “el Turdión” y grande en “la Gallarda”, mientras que en “la volta” el caballero levanta a la dama⁵⁸.

Está suficientemente caracterizada por su nombre. El movimiento es vivo, la melodía fluida y se interpreta tan pronto haciendo cabriolas, como apenas levantando los pies de tierra, atravesando a lo largo la sala de baile, y cruzándola de nuevo. La danza llamada “Romanesca”, no es más que una variante de la misma Gallarda en su forma más antigua. Esquivel Navarro la menciona al decir:

“con qué pie se comienzan las danzas. La Gallarda se comienza con reverencia, que la ejecuta el pie izquierdo. Sálese a los once pasos con izquierdo, éstos son los accidentales, rompiendo con derecho, porque los paseos de la Gallarda se obran con él y se deshacen con el izquierdo”.

Después añade:

“En todas las danzas se acostumbra danzar con el sombrero puesto después de la reverencia, excepto en la Gallarda, que es costumbre danzarla con el sombrero en la mano. Y porque se quita con la mano derecha, se ha de pasar a la izquierda, que no es bien llevar a la derecha ocupada”.

⁵⁸ HORST, L., *op.cit.*, pág. 15. El caballero cogía a la dama y la elevaba por el aire y ambos girando dentro de un periodo de seis tiempos. La volta fue considerada muy escandalosa, y muchos maestros de baile consultaban antes de realizarla. Otro paso especial que se utilizaba durante una gallarda era el “salto del fuego”, descrito en el libro de Cesar Negri, que consistía en un paso de gallarda terminado con un giro de 180 o 360 grados, durante el cual el danzarín pateaba a una altura media entre rodilla y cintura. Fue el baile favorito de la Reina Isabel I de Inglaterra.



Ilustración 35. Gallarda.

➤ Alta y Baja

Según Covarrubias “dos géneros de danzas que trajeron a España extranjeros, que se danzaban en Alemania la Alta la una, y la otra en Alemania la Baja, que es Flandes”.

En un manuscrito del siglo XVII Campany indica que se hallan descritas ambas danzas:

“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 espalda. Reverencia, y tan despacio que vayan embebidas en ella las contenencias; salir con pie izquierdo y hacer dos sencillos, cinco dobles, dos sencillos, tres represas, contenencias, 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”.

Alta: “la capa como en la Baja; reverencia, un sencillo, cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito. Luego soltar de la mano la dama y hacer la mudanza, que es un sencillo adelante con izquierdo y otro atrás con derecho; dar un saltillo sobre el pie derecho conjuntamente echando el izquierdo y hacer sobre él dos quebraditos. Luego dar un saltito sobre él y juntamente levantarse atrás en alto. Luego ir a dar con el derecho en pie izquierdo y tornar a hacer otro tanto hacia el otro lado. Cuando él acaba, ella lo repite, hacen la reverencia y se acaba”.

Ambas danzas, aunque formaban parte del repertorio enseñado en las escuelas, no se danzaban en los saraos, ni en celebraciones. En su ámbito se realizaban otras danzas de carácter solemne y grave, como “la Pavana”.

➤ Danza del Hacha

Esquivel afirma que esta danza está en desuso, pero que los maestros deben conocerla⁵⁹. Quevedo también cita esta danza como obsoleta y se refiere a ella “su entierro” para establecer el parangón de que había muerto.

Según recoge Capmany la “Danza del Hacha” consistía en que un caballero portando un hacha encendida sacaba a dos señoras, con las que bailaba, entregando el hacha a una y llevando a la otra a su sitio. Entonces la dama del hacha hacía lo mismo con dos caballeros, y así sucesivamente. Con el tiempo esta danza dejó la Corte y se mantuvo en el teatro durante el siglo XVII y principios del XVIII⁶⁰.

Thoinot Arbeau, identifica esta danza con la “danza francesa del Candelabro” en boga a finales del siglo XV, cosa que podría dar un origen francés, más antiguo que las danzas precedentes. La versión de Arbeau en su *Orchésographie* hace la siguiente descripción:

"Este baile, también llamado “Danza de la Antorcha” se baila en compás binario, con los mismos pasos que la “Alemanda”: el que la quiere bailar toma el candelabro con la vela encendida, o una antorcha, bailando y dando una o dos vueltas en la sala, escoge una dama, baila con ella, le da el candelabro haciendo una reverencia y vuelve a su sitio. La dama sola con su candelabro va, a su turno bailando para escoger otro caballero, y así sucesivamente”.

⁵⁹ ESQUIVEL, *op. cit.*, pág. 38.

⁶⁰ CARRERAS Y CANDI, *op. cit.*, pp. 231-232.



Ilustración 36. Danza del Hacha.

➤ Pavana

Afirma Covarrubias que recibe este nombre por las contencencias que tiene de pavo real, que se va contoneando y echa la rueda. En el siglo XVI era muy común en Italia y en Francia. Se dice que Catalina de Médicis se distinguió en danzar la Pavana de España, perfeccionándola y haciéndola más graciosas y viva de lo que era. También sobresalió en esta danza, según afirman algunos autores, Doña Margarita de Navarra, esposa del rey Enrique IV.

Los caballeros, en tiempos de Catalina, llevaban sendos mantos, y largas espadas pendientes del cinto, que daban a su movimientos un aire majestuoso; y las damas, ricos vestidos de larga cola, adornados de blondas y joyas, y en la cabeza magníficas coronas y diademas, distintivas de su elevada dignidad.

Las referencias de la Pavana en España datan de antiguo, también la mencionan nuestros escritores dramáticos del siglo XVII. De este surge la derivación o variación de la “Pavanilla”.

También nos deja constancia de que estas danzas se realizaban en las fiestas nupciales, en el libro *Fiestas de Sevilla en el siglo XV*, nos dice:

“(…) esplendorosa boda del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, en cuya comitiva, junto a todos los personajes de la ciudad y algunos otros venidos de fuera, todos ricamente vestidos, iba – una gran multitud e ruidos de atabales, trompetas bastardas e ytalianas, chirimías, tamborinos, panderos. La celebración alcanzaba cotas impresionantes de lujo y dispendio. Si tomamos como muestra las bodas del condestable, el veinticinco de Enero de 1461 en Jaén, observamos que junto al tradicional banquete nupcial, todo el día se desarrolló entre danzas, corridas de toros, juegos de cañas y representaciones”.

➤ Dama

Al igual que en la danza anterior, Esquivel se refiere a la Dama diciendo que aunque ya no se baila es necesario conocerla⁶¹. Cañizares, sin embargo, a principios del siglo XVIII, en la *Mojiganga de los sones* hace referencia a ella⁶².

➤ Rugero

Es una de las danzas de corte de más éxito entre la gente acomodada, a pesar de que Esquivel no lo recoja en su tratado. Sus letras representaban coloquios galantes que eran glosados por los bailarines de la Corte. El “Rugero” constaba de varias figuras, como “los Rigodones”, en los que las parejas se entrelazaban por las manos, ejecutaban cruzados, culebrillas, figuras en zig-zag, círculos y paradas. En referencia al tema tratado en “el Rugero”, se fraguaban los primeros pasos del cortejo. Antonio Solís en su comedia *El alcázar del secreto* lo menciona en este

⁶¹ ESQUIVEL, *op. cit.*, pág. 38.

⁶² COTARELO Y MORI, *op. cit.*, pág. 299.

sentido⁶³. El estilo del Rugero no perdía “cortesanía”, al contrario, el caballero debía mostrar toda su virilidad y la dama la feminidad que le caracteriza, de este modo se daba un equilibrio perfecto entre el amor y el recato propio de este tipo de danzas.

➤ La Giga

Es difícil determinar su procedencia, puesto que se le atribuye, por una parte, una procedencia inglesa y por otra una procedencia italiana, pero no se puede afirmar ni lo uno ni lo otro. Su movimiento es vivo, rápido, en un compás ternario simple o compuesto. De incierto origen puede ser tanto italiano como inglés, de movimiento vivo y compás de 3/8, 6/8, 9/8, y 12/8.

A finales del S. XVII existían dos tipos de “Gigas”: “la Giga francesa”, de movimiento rápido, compás de 3/8 o 6/8; y la “Giga italiana”, más rápida, en compás de 12/8, al igual que la de origen inglés.

➤ Villano

Sobre el “Villano”, Esquivel hace muchas referencias al describir algunos movimientos del danzado. Cuando habla de los “Boleos” afirma: “Es un puntapié que se da en algunas mudanças de él, levantando el pie lo más que se puede tendiendo bien la pierna,...”⁶⁴. Dice también que se hacen otras mudanzas en el “Villano” que son “voleos”, haciendo en ellas “giradas”.

En otro momento describe el comienzo del “Villano”:

“solamente en el Villano se diferencia de Reverencia y Doble, y de todo término, menos en la quenta, que la tiene como las demás danças. La reverencia del Villano se haze, poniendo los pies juntos, como si se fuesse a saltar, y al empear el tañido se toma

⁶³ DELEITO Y PIÑUELA, *op. cit.*, pág. 67.

⁶⁴ ESQUIVEL, *op. cit.*, pág. 19.

el sombrero con el izquierdo de modo que baxando el sombrero y levantando el pie, sea todo uno...”

Continúa describiendo los movimientos siguientes y casi al final añade unas palabras significativas:

“...dando a cada segundo passo, y salto para el tercero apastoradamente; de manera que se reconozca que se recuerdan las Mudanças de las Aldeas”.

En esta última frase, Esquivel expone que en los mencionados pasos se ha de tener un estilo un poco más popular para que se perciba claramente su origen aldeano, por lo cual se deduce la existencia del “Villano” primero como baile popular y posteriormente, como danza noble, viéndose ésta influenciada por el baile originario del cual mantiene algunos rasgos. Con anterioridad a Esquivel, Cervantes lo nombra en *El rufián viudo*, considerándolo como baile:

“Vaya el villano a lo burdo,
con la cebolla y el pan,
y acompañenme los tres”

Rodrigo Caro la explica: “danzar haciendo castañetas, zapatetas y cabriolas como en el Villano”. Navarrete y Ribera lo menciona en su entremés *La escuela de danzar*.

➤ Española

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

En 1581 Caroso de Sermoneta en *Il Ballerino* describe una “Espagnoleta” donde la dama se encuentra en un extremo de la sala y el caballero en el otro. A partir de aquí, ambos realizan una reverencia, después unos paseos, unas aproximaciones y unas retiradas, realizándolos primero uno, luego otro, tras lo cual vuelven a realizar los mismos movimientos pero esta vez juntos, acabando con una

reverencia. Ésta parece ser la “Españoleta antigua”, porque, además, menciona Caroso otra que llama “Españoleta nueva”, la cual danzan dos mujeres con un hombre o al revés. Salvo en el número de bailarines y en el tiempo que se realizaban, en la nueva en seis tiempos mientras que en la antigua en cinco, en lo demás ambas “Españoletas” eran muy parecidas.

En la descripción de la “Españoleta” mencionada por Lope de Vega en el auto sacramental *Los Cantares* danzan dos personas. También, añade Lope de Vega que las coplas de la “Españoleta” son, como las de la “Gallarda”. En 1716 aparece una “Españoleta” en el baile de Zamora *El juicio de Paris*⁶⁵, donde una mujer: “Arroja el manto y, puesto el sombrero, baila la entrada de la “Españoleta”, cantando al mismo tiempo”. Según la imagen de la bailarina que a continuación se observa podemos ver como “la Españoleta” estaba dentro del repertorio de danzas cortesanas españolas, como se puede apreciar lleva castañuelas, instrumento muy característico dentro de los bailes españoles. Y lo mismo se puede atribuir para la danza que vamos a comentar a continuación, pese a su origen portugués, en España adquiere transformaciones.

⁶⁵ COTARELO Y MORI, E., *op. cit.*, pág. 245



Ilustración 37. Españolaleta danzando.

➤ Folia

Se bailaba desde finales de la Edad Media en España, pero su origen parece estar en Portugal. Según Capmany se caracteriza por el contraste de movimientos lentos y graves con otros más vivos, realizados a veces por una persona y otras por parejas con castañuelas, al son de flautas.

Castellanos de Losada opina que, si en un principio se trató de una danza de la Corte, después fue adoptada por el pueblo, ejecutándose en España sobre todo por una sola persona con castañuelas, convirtiéndose en precedente de lo que será el Bolero posteriormente. Hacen referencia a la Folia, Cervantes en *La ilustre fregona*, Lope de Vega en *La villana de Jetafe*, Salas Barbadillo en *El prado de Madrid y el baile de la Capona*, *La escuela de danzar* de Navarrete y Ribera y Esquivel Navarro en su *tratado* de danza.

➤ La Zarabanda

De movimiento lento, escrita en compás de $\frac{3}{4}$, su origen se centra en España, en época muy remota, ya que se la conocía en el S. XII. Durante el S.XVI, paso a Italia a principios del S.XVII gracias al repertorio de obras para guitarra española.

Compás ternario, de movimiento y carácter noble. En tiempos del Padre Mariana todavía la califica de licenciosa y lasciva, y no sabemos cuando ocurrió que, como diablesa predicadora, se presento convertida de impúdica en noble, austera y elegante.

En el siglo XVI la bailaban tan solo damas. Las figuraciones del ritmo de la “Zarabanda”, desenvolviéndose como suele acontecer, de dos en dos compases, que se caracteriza por la prolongación, por medio de un puntillo, del segundo tiempo. Pero veremos su versión popular en profundidad en el siguiente apartado del presente estudio encaminado a la elaboración de mi tesis doctoral.

➤ Canario

El “Canario” suscita controversias para establecer su origen entre los diferentes estudios realizados. Luis Horst afirma que posiblemente el nombre derivaba “de una mascarada o representación de ballet de los salvajes de las Islas Canarias”, mientras que Curt Sachs, aunque menciona esta posibilidad, cree más lógico que el nombre proviniera de una danza de las Islas Canarias, de donde tomaría su nombre. Según Capmany, desde allí llegó a la Península antes de que éstas formaran parte de ella, pasando posteriormente a Francia, a Inglaterra y a Italia. En 1588 se encuentran referencias del baile en *Trabajos de amor perdidos* de W. Shakespeare.

Thoinot d'Arbeau, Caroso y Cesare Negri, aportan ejemplos musicales y dan orientaciones a sus maneras de bailarlo y coinciden en sus explicaciones.

Destaco a modo de ejemplo la de Arbeau:

“Los moriscos se bailan en tiempo binario. Originalmente se ejecutaba golpeando con todo el pie, y como a los bailarines les parecía demasiado doloroso, dieron golpes con los talones únicamente, manteniendo las punteras pegadas al suelo. Los hay que han querido bailarlos mezclando los dos tipos de pasos: los de pie entero y los pasos de tacón. El ejercicio de los tres estilos, en especial el que se practica mediante golpes de pies, ha hecho que se sepa por experiencia que provoca gota y enfermedades derivadas en los pies, y es por ello que este baile ha caído en desuso”⁶⁶.

El “Canario” lo baila siempre una sola pareja en la sala: el caballero se levanta y siempre con el mismo paso recoge una dama y luego marcha hacia atrás mientras la dama, enfrentada con el caballero, avanza hacia él. Después avanza el caballero, retrocede la dama hasta que la devuelve a su sitio, y retrocede solo el caballero, mientras otro inicia el mismo proceso. Esta danza se caracteriza por ser un baile de pasos exóticos, posee un ritmo con puntillos, en el se combinan los pequeños saltos con

“el pateo y la alternancia del tacón y la planta, esto es un zapateado de planta y tacón típico de este ritmo”.

En un determinado momento esta danza se consideró muy masculina dada su energía y rapidez. Por supuesto, tanto la recogida de la dama como su devolución se acompañan de reverencias. Posteriormente se integrará en el “ballet” cortesano con formas más depuradas. Todavía en el siglo XVIII era una danza muy conocida y se la recordaba por sus zapateados y por sus figuras coreográficas.

⁶⁶ CASTRO BUENDÍA, G., “Música e historia del zapateado”, en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7 (8) (2014), Cádiz, pp: 22-37. <http://www.flamencoinvestigacion.es/>. Consultado 21/03/ 2015.

Para Curt Sachs, la danza de las Canarias es una de las principales danzas de requerimiento y rechazo del siglo XVI,

“los movimientos son bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo, y el alternar del tacón y la suela en el pateo son característicos”.

El autor habla del “Canario”, como de una danza distinta de la danza de las Canarias, vinculada más bien a las danzas de galanteo del Este de Europa.

El ritmo solía ser 3/8 o 6/8. En el siglo XVI está en pleno apogeo y en el XVII es uno de los bailes nacionales más populares. Se encuentran referencias del “Canario” con la denominación tanto de danza como de baile. En 1552 es mencionado por Diego Pisador como “endechas de Canario”; como baile lo encontramos en *La villana de Jetafe*, comedia de Lope de Vega, y en los entremeses *El rufián viudo* de Cervantes, así como en *La escuela de danzar* de Navarrete y Ribera.

Se trata de un baile o danza cuyo ritmo es vivo y se caracteriza por la utilización de la punta y el talón, el zapateado, los deslizamientos rápidos, las baterías de los pies (saltos de difícil ejecución), las piruetas, las cabriolas y otros movimientos de este tipo. En realidad, se considera un baile difícil que requería una buena técnica para su perfecta ejecución. Los zapateados y los movimientos rápidos de los pies hacen que se quiera ver en “el Canario” un precedente del zapateado, línea que coincide con la de Capmany ya que también sitúa a este baile como antecesor del “Fandango”.

También es general la opinión de que la “Jota” deriva del “Canario”. Monreal opina, en *La Ilustración Española y Americana*, que es un baile picaresco de movimientos agitados y apoya su opinión en Rodrigo Caro, que lo denomina así, mientras que Barbieri rebate esta opinión diciendo que es una danza cortesana, confirmándolo el estudio de Esquivel Navarro; lo que nos lleva a una conclusión,

que hay bailes que compartirán ambos ambientes, el cortesano y el popular, adquiriendo las modificaciones pertinentes según las normas sociales de cada uno de esos estratos, y así lo ha determinado Cotarelo y Mori que existe el Canario, como danza y baile. El canario se practicó en las procesiones de las festividades del Corpus³⁸, al menos desde 1586, manteniéndose en el teatro hasta el siglo XVIII, cuando todavía era conocido y descrito como “bayle de quatro compases acompañando los pies al son de su música con pasos violentos y cortos”⁶⁷.

Opinión compartida por Ruiz Mayordomo,⁶⁸ la especialista en danza histórica subraya que convivieron danzas y bailes con el mismo nombre: danzas de Corte, danzas teatrales y bailes populares, que nadie confundía y que coexistían sin ningún problema, para el caso del “Canario, el Villano, la Zarabanda”. Habría que tener en cuenta cómo y por qué se llega a esta situación tripartita, ya que alguna de las tres modalidades surgiría primero, y las otras dos con posterioridad y seguramente por el deseo de emular a la pieza primaria. Todo esto viene a confirmar que la lucha por romper las barreras sociales de algunos sectores de la sociedad barroca tiene su reflejo en la danza, en donde los géneros diferentes se influyen entre sí, bien por el deseo de ascender de algunos, por el gusto de las clases altas por lo popular, o bien por el deseo de agradar en el teatro buscando los recursos más espectaculares.

➤ Pasacalles

Capmany se refiere a ella como una danza española que gozó de gran popularidad en el siglo XVI, significando su nombre “pasear o pasar por la calle”. Su origen se remonta a la antigua costumbre de bailar de noche por la calle, realizándose posteriormente en el teatro, por eso nos quedan referencias de ella en los entremeses de *La escuela de danzar* y *El Figonero*.

⁶⁷ CASTRO BUENDÍA, G., *op. cit.*, pp: 22-37.

⁶⁸ RUIZ MAYORDOMO, M.J., “De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los Espectáculos*, Castalia, Madrid 1999, pp. 273-318.



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

➤ Pie de Gibao

Es una danza cortesana de pareja, de origen español, que se menciona por primera vez en 1560, en la crónica del sarao celebrado en Guadalajara por motivo de las Bodas de Felipe II con Isabel de Valois⁶⁹.

Según Curt Sachs, a principios del siglo XVII se consideraba fuera de moda, aunque Esquivel la recoge en su tratado como enseñanza obligatoria; es decir, se conocía, aunque no se practicaba en fiestas y saraos.

Este autor la caracteriza de “grave” cuando habla de los “sostenidos”⁷⁰. Otras referencias las tenemos en *El maestro de danzar*, tanto de Calderón y Lope de Vega habla de esta danza con añoranza. El *Diccionario de la Real Academia* la sitúa en España hasta mediados del siglo XVII.

➤ Corrente

Esta danza poseyó su momento más álgido desde 1550 hasta 1750 aproximadamente. Ninguna otra danza de Corte, excepto el “Minué”, tuvo tan larga vida⁷¹.

⁶⁹ CARRERAS Y CANDI, *op.cit.*, pág 207.

⁷⁰ ESQUIVEL, *op. cit.*, pág. 17. Es el actual sostenido que se recoge dentro los pasos de Escuela Bolera.

⁷¹ HORST, L. *op. cit.*, p. 39.

Su procedencia es difusa, algunos la situán en Italia y otros en Francia, pero es posible que ambas versiones sean ciertas, y surgieran paralelamente. La más antigua posiblemente fuera la italiana, y posteriormente fue llevada a Francia por Catalina de Médicis.

La “Corrente francesa” tuvo forma de verdadera danza de corte y gozó de gran popularidad. Arbeau describe la danza como una especie de juego en el que tres caballeros elegían a tres damas y se situaban en filas.

Después, uno de ellos llevaba a su pareja al extremo de la habitación y volvía solo al lado de sus compañeros, el segundo hacía lo mismo y el tercero también, quedando en un lado del salón los hombres y en el otro las mujeres. Tras esto volvía a salir el primero haciendo cabriolas, arreglándose la camisa, los zapatos o cualquier otro gesto, reclamando a su dama, la cual lo rechazaba. Viendo que éste volvía a su lugar, ésta fingía desesperarse.

Los demás hacían lo mismo. Al final, los tres volvían a reclamar a sus damas de rodillas implorando su amor, cayendo éstas a sus pies, tras lo cual todos bailaban lo mismo pero a la vez, no pareja por pareja. En realidad, volvemos a ver el tópico de la esquividad y el requerimiento amoroso⁷².

Con el tiempo la pantomima desaparece, permaneciendo sólo el desfile. El ritmo no está claramente definido. Para Arbeau iría en un compás 2/2, pero después se transformaría en 3/4 o 3/2⁷³.

El movimiento de la danza alterna constantemente dos pasos simples y uno doble a izquierda y lo mismo a derecha. Dos compases a izquierda y dos a derecha, atravesando las parejas el salón en zig-zag. Este movimiento tiene su antecedente en “la Piva del siglo XV”. Mantiene una estrecha relación con los Branles. A partir

⁷² *Ibidem*, pp. 41 y 44.

⁷³ SACHS, C., *op. cit.*, pág. 366.

de la segunda mitad del siglo XVII la danza se hizo más grave y su ritmo más moderado⁷⁴. En el siglo XVIII, aunque ya apenas se bailaba, los maestros seguían enseñándola porque la consideraban fundamental. Como se ha dicho, la “Corrente” seguía a la “Alemanda”, ocupando el segundo lugar en un Suite de cuatro movimientos: “Alemanda”, “Corrente”, “Zarabanda” y “Giga”⁷⁵.

➤ Alemanda

Se trata de una danza de origen alemán cuya forma más primitiva se remonta a la Edad Media. Se caracteriza, según Arbeau, por su simplicidad y su gravedad. Cuando se introdujo en la corte francesa adoptó un cierto carácter sentimental. Lo más importante de esta danza es que las parejas permanecen unidas de las manos a lo largo de todas las figuras, vueltas y evoluciones por la sala. Si hay diferentes parejas, se siguen, una detrás de la otra. Hubo momentos donde se bailaba a tres: un hombre entre dos damas. Esta danza tendría su evolución coreográfica, por la descripción podemos decir que formaría parte de la introducción de la danza donde los intérpretes hacen su aparición cogidos de la mano como es característico en esta danza, la pareja avanza directamente, realizando una bajada, una trayectoria casi siempre en línea recta, por ejemplo, del fondo de la sala, y con un movimiento ternario probablemente. A continuación la pareja regresa a su sitio, sin soltar la mano, según Thoinot D’Arbeau, andando a un paso por compás, y realiza una vuelta y media para retomar el primer tema yendo al otro extremo de la sala.

Precede a la “Corrente”, como ésta precede a la “Zarabanda” y a la “Giga”, a manera de Suite⁷⁶. La “Alemanda” reemplazó a la “Pavana” hacia 1620, según Luis Horst, pero Esquivel aún incluye ésta última entre las danzas que se deben

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 368.

⁷⁵ HORST, L., *op. cit.*, pág.46.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 32-36.

conocer⁷⁷. También aparece en *El maestro de danzar* y en *La Dorotea*. Su ritmo lento en compás 4/4, al igual que “la Pavana”.

➤ La Contradanza

Apareció a mediados del siglo XVI, al inicio del reinado de Isabel I de Inglaterra, y el maestro de danza John Playford le dio carta de nobleza al publicar en el año 1651 *The english dancing master*. La obra conoció dieciocho ediciones, hasta que en 1728 fue ampliada por un segundo volumen y posteriormente por un tercero.

“La contradanza” también llamada “Contredance o Contredanse” es un ritmo rápido de danza, en compás binario, compuesto por varias secciones de ocho compases que se repiten. Se originó en los bailes del campo de Gran Bretaña aunque algunos historiadores hablan de un origen francés. Se extendió al resto de Europa y alcanzó su máxima popularidad a finales del siglo XVIII, época en la que fue utilizada por otros géneros escénicos, como la ópera y el ballet. Dentro del repertorio de bailes que se impartían en el Real Seminario de Madrid observamos que tienen un lugar destacado, incluyendo diversas variantes de esta.

⁷⁷ ESQUIVEL, *op. cit.*, pp. 26 y 30.



Ilustración 38. Momento de ejecución de la Contradanza.

“La Contradanza” se difundió en Francia a partir de 1684, gracias al maestro de danza inglés Isaac y al bailarín André Lorin, dando lugar a partir del siglo XIX a una forma simplificada y estandarizada, la cuadrilla⁷⁸. La escocesa es una variedad de la contradanza en estilo escocés, especialmente popular en Francia e Inglaterra a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. La escocesa era bailada usualmente en compás de 2/4.

Existen dos tipos principales de contradanzas:

“La Contradanza inglesa”, consiste en dos líneas enfrentadas. Una hilera de hombres frente a una fila de mujeres. La primera pareja baila la primera repetición de la figura finalizando en segundo lugar. De repetición en repetición, esta pareja continúa descendiendo hasta llegar a los últimos lugares, mientras que las otras parejas van progresando hacia arriba, descendiendo igualmente una vez alcanzado

⁷⁸ La cuadrilla francesa es un tipo de danza de salón ejecutada por cuatro bailarines en parejas en una formación en forma de cuadrado. Es un precursor de la “square dance” tradicional.

el primer lugar. La danza se asume como terminada cuando la primera pareja ha llegado de nuevo a su posición inicial.

“La contradanza francesa” se baila “en cuadrado”; cuatro parejas dispuestas sobre los lados de un cuadrado bailan en dúo, en grupo de cuatro o de ocho, según lo pida la figura. El baile se desarrolla clásicamente alternando nueve “entradas” (cuplés) con un “refrán”, figura específica en cada contradanza. Las nueve entradas son, por orden: la rueda, la mano, las dos manos, el molinete de damas, el molinete de hombres, la rueda de damas, la rueda de hombres, la alemanda y, de nuevo, la rueda para finalizar.

- La rueda o gran rueda: los ocho bailarines se dan las manos y el círculo gira, manteniendo esta formación, ocho medidas en el sentido del reloj, en pasos laterales y, a continuación, ocho medidas en sentido contra reloj.
- La mano: las parejas se sitúan enfrentadas, dándose la mano derecha y cambian de lugar en dos medidas, como en un paso de gavota, ejecutan un rigodón, recuperan su lugar de partida dándose ahora la mano izquierda y ejecutan de nuevo un rigodón.
- Las dos manos: como en la entrada anterior, dándose las parejas en este caso las dos manos a la ida y a la vuelta.
- El molinete de damas: las cuatro mujeres se dan la mano derecha en el centro del cuadrado y giran cuatro medidas en el sentido del reloj (en “*demi-contretemps*”). Se sueltan la mano derecha, dan media vuelta, se dan la mano izquierda en el centro y retornan a sus lugares de partida tal como estaban inicialmente.
- El molinete de hombres: como en la entrada anterior, esta vez ejecutada por los hombres.

- La rueda de damas: es similar a la primera entrada (la rueda) ejecutada por las cuatro mujeres, cuatro medidas en el sentido del reloj y cuatro medidas en el sentido contrario.
- La rueda de hombres: como en la entrada anterior, esta vez ejecutada por los hombres.
- La alemanda: las parejas se colocan uno al lado del otro, con los hombros derechos en contacto, se dan las manos con los brazos cruzados detrás de la espalda (el hombre, con el brazo izquierdo detrás de la espalda, toma la mano derecha de la mujer; la mujer lo hace a la inversa). Giran así media vuelta en el sentido del reloj en dos medidas, en pasos “chassés⁷⁹” hacia delante, se sueltan y ejecutan cara a cara un rigodón. Retoman la posición inversa (hombros izquierdos en contacto), vuelven a la situación de partida en una media vuelta en sentido contra reloj y ejecutan de nuevo un rigodón cara a cara.
- La rueda: Como en la primera entrada.



Ilustración 39. Momento de la rueda. La Contradanza.

⁷⁹ Paso de transición que lleva a la ejecución del siguiente. Forma parte del vocabulario de danza clásica.

Esta danza llega a nuestro país a través de Francia, durante la primera mitad del siglo XVIII y fue codificada por los autores de tratados de danza francesa en español, Bartholomé Ferriol y Boxeraus⁸⁰ y Pablo Minguet e Irol⁸¹ como vemos en el estudio que realiza⁸². Ambos describen los dos tipos básicos de “Contradanza, la Inglesa y la Francesa”, y coreografían varios ejemplos siguiendo los modelos de tratadistas franceses como Feuillet.

Durante la segunda mitad de siglo, las contradanzas se convirtieron en la esencia de los bailes públicos; prueba de ello son los numerosos recopilatorios de contradanzas, inglesas y francesas, que se interpretaban en dichos bailes.

4.1.6 Danza versus educación: Real Seminario de Nobles de Madrid

Dentro de las enseñanzas impartidas en el Real Seminario de Nobles de Madrid⁸³ una de sus materias más cuidadas fue la danza desde su fundación por Felipe V en 1725; dependía del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, y estaba inspirado en el modelo del “Colegio francés Louis-le-Grand”. El objetivo era la de educar a miembros de la nobleza en “la cortesanía” para desempeñar las funciones

⁸⁰ Ferriol comenta cuatro modos diferentes de bailar contradanzas: “Las cuadradas o en cuatro son de cuatro pares, uno en el testero de la sala, otro enfrente y uno en cada lado y se acaba después de haber hecho las cincuenta diferencias anteriormente explicadas (...). De dos pares, es uno en el testero y otro enfrente; y casi todas las que se bailan de cuatro pares, se pueden bailar de dos. Las largas o a lo largo, es todos los hombres a un lado y las damas a otro, que en esta forma las usan ordinariamente los Escoceses, Ingleses... y se acaban al volver a su sitio, con tal que hayan llegado hasta lo último de la sala [...]. Las Redondas o en redondo, se plantan de la misma forma que las largas; y sólo se diferencia en que lo que baila el primer hombre con su Compañera, lo ejecuta con la 2ª, la 3ª, la 4ª..., formando un círculo y la primera señora hace lo mismo con los hombres”.

⁸¹ En el primer tratado de Minguet, el primero en hacer referencia a la contradanza es el titulado *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas cuantas maneras se han inventado hasta ahora*, que no lleva fecha y que reproduce casi íntegramente las explicaciones teóricas sobre la contradanza descrita en el tratado de Ferriol. En este tratado Minguet incluye una explicación de las diferencias que suelen hacer en las Contradanzas cuadradas o de cuatro pares, y en las Seguidillas” en la cual indica:”Muchas [diferencias] podía escribir, pero las omito y la mejor de todas son las Seguidillas, porque mientras dexa de cantar el que las tañe, tienen tiempo los que las bailan de explicarse la diferencia que ellos quieren ejecutar. Los Estrangeros las baylan, y cantan en su lengua, y las llaman la Contradanza Española como también al Fandango le nombran la Danza Continua”.

⁸² RICO OSES, C., “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario Musica* n.º 64 (2009), Madrid, pp. 191-214.

⁸³ CAMPÓO SCHELOTTO, D., *op. cit.*, pp. 157-163.

tradicionalmente atribuidas a este estamento: el gobierno de sus casas como pater familias, y el servicio al rey en los ámbitos político y militar. El concepto de “cortesanía” condensaba un conjunto de cualidades morales, destrezas sociales y prácticas políticas dentro de las cuales la danza cumplía la función de educar los gestos corporales según los principios del decoro e interactuar en el ámbito de la sociabilidad aristocrática. En la historia del Real Seminario durante el siglo XVIII pueden diferenciarse dos etapas, delimitadas por la expulsión de la Compañía de Jesús por el rey Carlos III en 1767. La primera etapa se desarrollaría desde el momento de su fundación en el año 1725 hasta 1767, ese mismo año es considerado de inicio para la segunda que comprendió hasta su cierre en 1808 como consecuencia de la invasión de Madrid por las tropas napoleónicas.

Las materias que se impartían en Real Seminario, eran la gramática, retórica, poesía, lengua francesa, italiana y griega, matemática y geografía, así como habilidades de caballeros: danza, música, esgrima y equitación. El ejercicio de las habilidades caballerescas constituía un elemento de distinción estamental, por ser consideradas un entretenimiento apropiado para la ilustre condición de los seminaristas, a diferencia de los juegos vulgares practicados por otros niños. El estudio obligatorio de la danza por parte de los alumnos del Real Seminario de Nobles es consecuente con el valor que la pedagogía jesuítica atribuía a su práctica. Por otra parte, la necesidad de este aprendizaje era reconocida desde antiguo por la nobleza española. Ya en 1592, el conde de Portalegre escribía una célebre instrucción dirigida a su hijo, con consejos para comportarse apropiadamente en la Corte.

“dançar con gracia y soltura [...] “aprovecha para estar y caminar de buen ayre y hazer reverencias sin desgracias y assí viene a ser más necessario de lo que parece, y también lo es en qualquier tiempo que huviere damas”⁸⁴.

⁸⁴ BOUZA, F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid 1998, pp. 229-230.

Dentro del espacio de sociabilidad de los nobles uno de los elementos que más interés va a suscitar sería el dominio del lenguaje corporal. Éste era atribuido a los buenos modales y educación, signo de distinción social según los principios del decorum clásico, y para actuar adecuadamente en las funciones ceremoniales y diplomáticas que los nobles desempeñaban al servicio del rey⁸⁵. La recomendación que el conde de Portalegre hacía a su hijo acerca de la práctica de la danza se hacía eco de una larga tradición lo recoge el estudio de Campóo Schelotto: Los principios fueron enunciados por Baldassare Castiglione en el *Libro del Cortegiano*⁸⁶, obra que ejercería una notable influencia entre la nobleza española.

Este ideal cortesano tendría un impacto notorio en el desarrollo de la escuela española de danza del siglo XVII. El término sprezzatura fue empleado por Castiglione para indicar la manera de comportarse con gracia en todas las acciones, imprescindible para actuar con éxito en la corte. El descuido consistía en actuar con una aparente naturalidad, que ocultaba el esfuerzo, hacía imperceptibles las dificultades de cualquier acción, y simulaba renunciar a la búsqueda de la perfección. En el caso de la danza, el descuido se mostraba en que

“en el danzar un solo paso o un solo movimiento, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza”.

Los conceptos opuestos de descuido y afectación serían incorporados por Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el arte del Dançado*, en que recogía las enseñanzas de Antonio de Almenda, maestro de danza de Felipe IV.

⁸⁵ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “De la gravedad a la gracia: el príncipe Felipe en Italia”, en *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, Paloma Cuenca, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, pp. 77-114.

⁸⁶ TORRES COROMINAS, E., “El Cortesano de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”, en *Centro de poder italianos en la Monarquía Hispánica* (siglos XV-XVIII), Polifemo, Madrid 2010, pp. 1183-1234.

Esquivel afirmaba que la danza era “un descuido cuidadoso”, en la que el cuerpo debía llevarse

“bien derecho sin artificio, con mucho descuido, del mismo modo que se lleva por la calle sin endereçarle mas de aquello que su natural le dà [...] Por que la afectación y presuncion es cosa con que se desluze todo quanto se obra bien”⁸⁷.

También era importante la mirada, debiendo ser serena y a media altura, “con descuido”, y los brazos a los lados del cuerpo, evitando los movimientos desmedidos.

La vinculación entre danza, buenas maneras y sociabilidad aristocrática era común a la escuela francesa y a la española, que coexistieron durante más de medio siglo. Los nombres de los maestros de danza de este período están recogidos en el capítulo II de este estudio encaminado a mi proyecto de investigación. Los maestros de danza tenían una función muy importante dentro del Real Seminario, preparaban a todos estos niños para las representaciones teatrales que se realizaban en el Real Seminario. Hay constancia de que la danza formaba parte de las representaciones teatrales en los colegios jesuitas españoles⁸⁸.

Los espectáculos se organizaban en base al calendario escolar que se iniciaba coincidiendo con la onomástica de San Lucas, el 18 de octubre. Además, se celebraban las fiestas de la liturgia cristiana, fiestas particulares en honor de algún santo, y las visitas de importantes personas reales o eclesiásticas. También está documentada la celebración de conclusiones públicas, en las que los seminaristas mostraban sus progresos. En estas ocasiones, además del rey, asistía la más alta nobleza, miembros de los consejos reales y embajadores. Los maestros de danza preparaban a los seminaristas para realizar diversas danzas, a la española y a la francesa, que se integraban dentro del espectáculo teatral. Los seminaristas

⁸⁷ ESQUIVEL NAVARRO, J., *op. cit.*, pág 21.

⁸⁸ MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 59-91.



representaban todos los papeles, y no existía una distinción entre actores o bailarines profesionales. Esto no hace pensar que su formación era bastante completa puesto que atendía a una formación actoral y dancística de forma conjunta.

El Real Seminario de Nobles asumió momentos de vicisitudes en 1767; tras la expulsión de la Compañía de Jesús, el número de seminaristas descendió de ciento tres a diecinueve. Esta consecuencia se atribuye a la creencia de que sólo los jesuitas podían proporcionar una buena educación a la nobleza. Para remediar esta situación, en 1770 fue nombrado como director el marino Jorge Juan, quien reformularía el plan educativo, reforzando la enseñanza de las materias científicas necesarias para la formación de marinos y militares. Se mantuvieron, sin embargo, los fundamentos de la formación nobiliaria, en sus aspectos morales, religiosos y políticos, lo que implicaba la continuidad en la enseñanza de las habilidades caballerescas.

Con esta transformación educativa se firmaba la sentencia de muerte para las enseñanzas artísticas dentro del Real Seminario. Todos los maestros de danza fueron jubilados salvo Joseph Marset, quien ocuparía la plaza de asistente de Esteban Rossell, antiguo profesor de violín, nombrado primer maestro de danza. También se suprimiría la enseñanza de la guitarra, quedando dos maestros de violín. Esteban Rossell sería designado en 1781 como maestro de danza de la familia real, por lo que su competencia profesional queda fuera de duda. Desde este oficio ejercería su influencia en los nombramientos de otros maestros del Real Seminario.

Marset fue elegido como segundo maestro de baile por Esteban Rossell, cuando éste fue promovido de maestro de violín a primer maestro de baile. Estos docentes fueron recomendados por Esteban Rossell después de ser nombrado maestro de baile de la familia real. En el año 1785 se redactaría un plan de estudios



para el Real Seminario que sentaría las bases de su funcionamiento para los años venideros⁸⁹. En él se establecía que se enseñaría el “Minuet y el Paspié, diversos pasos del bayle inglés, contradanzas y las figuras de estas”. También se señalaba expresamente la responsabilidad de los maestros de baile para enseñar a los seminaristas a andar con elegancia, quitarse el sombrero con gracia, hacer las reverencias, presentarse en público con dignidad, saludar y tomar asiento y pasearse en compañía de otros. Empleaban en este estudio una hora y media diaria. Se constata pese al paso de los años la importancia que tenían las buenas maneras dentro de los códigos sociales en la Edad Moderna. Estas prácticas realizadas en el Real Seminario continuarían vigentes hasta el cierre en el año 1808, y serían recogidas en el *Método*.

Durante este segundo período de la historia del Real Seminario de Nobles existió una controversia acerca de la utilidad y conveniencia de la realización de representaciones teatrales. Una descripción anónima del estado de la institución posterior a la reforma de 1770 afirmaba que, aunque la danza era muy apropiada para que los jóvenes aprendiesen a tener una buena postura, a caminar, hacer las reverencias y demás acciones con elegancia, gravedad y decoro, debía impedirse que la afición al baile les distrajese de los estudios serios⁹⁰. El 28 de septiembre de 1779, Mariano Surges, director del Real Seminario escribió a su superior, el Secretario de Gracia y Justicia Manuel de Roda trasladándole la propuesta de Manuel Valbuena, quien entonces era maestro de Poética y Retórica, de que los alumnos representasen en Navidades una tragedia compuesta por el propio Valbuena. Surges afirmaba apoyar la propuesta de Valbuena, considerando conveniente que los seminaristas tuviesen esta diversión, que ya en otras ocasiones se había realizado. Según decía, las representaciones resultaban útiles pues los seminaristas adquirirían, aún más que con los certámenes, soltura y buenos modales

⁸⁹ AGUILAR PIÑAL, F., “Los Reales Seminarios de Nobles en la política ilustrada española”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 355 (1980), pp. 329-349.

⁹⁰ A.H.N., Consejos, 1344, Exp. 3, en CAMPOO SCHELOTTO, D., *op. cit.*, pág. 164.



para el trato con otras personas. Sin embargo, enviaba otra carta por vía reservada, en la que expresaba su verdadera opinión, contraria a la realización de representaciones teatrales.

La respuesta de Manuel de Roda hacía suyas las razones expresadas por Surges. Afirmaba que las representaciones teatrales distraían a los jóvenes del estudio y les ocupaban demasiado tiempo. Además, en vez de inspirarles amor a las letras cobraban odio al estudio serio necesario para adquirirlas. Por esto, Roda defendía la celebración de certámenes literarios, en los cuales se adquiría la soltura para hablar en público, respondiendo a las preguntas que se formulaban, en vez de recitar aquello que se había estudiado de memoria. Finalmente, los certámenes eran preferidos porque las representaciones teatrales causaban gastos excesivos al Seminario, y tampoco era justo que fuesen sufragados por las familias de los seminaristas. Las representaciones teatrales serían suprimidas varios años más tarde, a raíz de la reorganización de los estudios y redacción de las nuevas Constituciones, aprobadas por Carlos IV el 12 de junio de 1793⁹¹. Se exponían los fundamentos de la buena educación, que debía prepararles para el servicio al rey y a la religión. Las representaciones teatrales quedarían terminantemente prohibidas, al considerarse que carecían de utilidad, y sólo servían para causar gastos y otras desventajas⁹². Sin embargo, esto no afectaría a la enseñanza de la danza. Para la enseñanza de las “habilidades propias de una buena educación”, era voluntad del rey que hubiese un maestro de dibujo, dos de baile, dos de violín y uno de esgrima.

No pasaron muchos años cuando se aprobaron las nuevas *Constituciones*, en julio de 1799, en las que se establecía de manera precisa la distribución de todas las materias que allí se estudiaban. Dentro de una duración total de diez años, la danza se estudiaba durante los cuatro primeros cursos. A partir de ese momento,

⁹¹ AGUILAR PIÑAL, F., “Los Reales Seminarios de Nobles en la política ilustrada española”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 355 (1980), pp. 329-349; SIMÓN DÍAZ, J., *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid 1992, pág. 213.

⁹² A.H.N., Universidades, L.690 (2), Exp. 4, en CAMPÓO SCHELOTTO, D., *op. cit.*, pág. 165.



los seminaristas asistirían una vez por semana a una Academia en la cual practicaban el baile, el dibujo y la lengua francesa, con el fin de conservar sus habilidades. La redacción del manuscrito del *Método*, sin embargo, dedicaba tres años al estudio de la danza, aunque mantenía la asistencia a las academias.

Según las *Constituciones* aprobadas en 1799, cada cuatro meses debía celebrarse un examen público, cuyo informe se enviaba al Secretario de Gracia y Justicia, además de presentar periódicamente los maestros de danza al director una relación del progreso de los alumnos a su cargo. Estos escritos nos permiten conocer algunos detalles de la manera en que se desarrollaba el aprendizaje de la danza en el Real Seminario.

Los inicios de estas enseñanzas comenzaban por aprender a ejecutar las reverencias o “cortesías”, con todos los movimientos que las componían. Para poder realizarlas era preciso conocer previamente las cinco posiciones de los pies de la danza francesa, explicadas en el *Método*. Estas colocaciones se caracterizaban por emplear la rotación externa en los miembros inferiores, comenzando desde la articulación de la cadera; los talones, muslos y las piernas permanecerían juntas mientras que las puntas de los pies quedaban orientados hacia fuera, trabajo del “en dehors” que ya hemos comentado en capítulos anteriores y que será el trabajo principal de la danza clásica. El *Plan de Estudios y Habilidades* publicado en 1785 reconocía estos fundamentos, y destinaba un maestro de baile al cometido de “imponer á los seminaristas en los principios, esto es, á volver los pies, primeras posiciones, y á tener bien derecho el cuerpo, y el pecho bien sacado, y sin afectación...”⁹³. Estos gestos formaban parte del código

⁹³ *Plan de Estudios y Habilidades, que por ahora se tienen y enseñan en el Real Seminario de Nobles de esta Corte con una noticia de lo que la Real Casa les dá para su decencia, de lo que han de contribuir por sus alimentos, y de la ropa y efectos que deben traer consigo, como también de las circunstancias con que deben formarse los papeles o informaciones de Nobles que han de presentar*, Madrid 1785, Don Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., pp. 11-12.

social de la buena educación, e iban más allá de la repetición mecánica de ciertos movimientos.

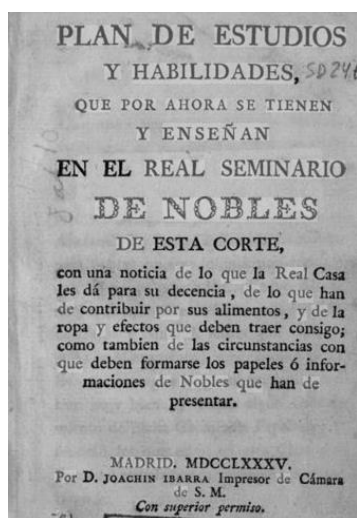


Ilustración 40. Plan de estudios y habilidades del Real Seminario de Nobles de Madrid.

Seguidamente, los educandos comenzaban a practicar el “demicupé”, otro paso de la escuela francesa y perteneciente al código de danza clásica. Posteriormente, aprendían los pasos y figuras del “Minué”, que más tarde practicaban con el acompañamiento del violín. “El Minué” era la primera de las danzas que aprendían, en diferentes variantes: “Minué figurado, Minué de la Corte, minué del Congo, Minué escocés y Minué alemandado”. También aprendían “el paspié” “las Contradanzas inglesas, francesas y las Contradanzas del Rigodón, la Gavota, la Alemanda, y el Baile inglés”⁹⁴.

En algunas de sus *Constituciones*, como por ejemplo la del año 1793, se subraya que los maestros de baile debían enseñar a los seminaristas la manera de presentarse, andar y saludar, “con natural modestia sin afectacion”. Para ello sólo podrían enseñar “aquellos bailes decentes cuyo estudio contribuye a la gentileza y gallardía propia de los caballeros cristianos”, quedando prohibida expresamente la

⁹⁴ A.H.N., Universidades, 676 Exp. 1, en CAMPÓO SCHELOTTO, D., *op. cit.*, pág. 166.

enseñanza de “bailes deshonestos” cuya práctica se consideraba corruptora de la moral y contraria a la educación piadosa y cristiana.

Tanto *El Cortesano* como *El Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas* de 1798, atribuido a Jovellanos, expresaba la misma preocupación, la conservación del decoro nobiliario. De ahí que las danzas anteriormente mencionadas fuesen parte del repertorio a estudiar ya que se acogían a los buenos modales; y se prohibiese la enseñanza del “Bolero, Seguidillas, Fandangos” y “otras danzas semejantes, procaces y de movimientos violentos, impropias de personas de alto rango y buenas costumbres”⁹⁵.

La danza como parte de la educación nobiliaria, y su relación con la conservación de los usos sociales y el decoro estamental queda de manifiesto con la prohibición, a través de la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, de representar en los teatros públicos españoles obras dramáticas, música y bailes que no fuesen nacionales, con el consiguiente triunfo de los bailes boleros. Esta normativa se produciría en el contexto de una larga polémica que tuvo lugar durante aquellos años en el ámbito de los espectáculos teatrales, enfrentando a los defensores de los bailes españoles con los partidarios de las compañías francesas e italianas que representaban en los teatros madrileños. A pesar de ello, la enseñanza de la danza en el Real Seminario no se vio afectada por estos cambios políticos. Los bailes boleros podrían ser adecuados para los teatros, pero la escuela francesa continuaba siendo la más apropiada para representar los principios tradicionales de la educación de los nobles.

El Real Seminario de Nobles de Madrid sufrió importantes cambios a lo largo de su historia, afectando especialmente a la pedagogía de la danza. Desde la fundación del Real Seminario de Nobles convivieron la escuela española y la francesa, pero en el año 1770 se dejará de incluir la escuela española entre estas

⁹⁵ CARO BAROJA, J., “Los Majos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 299 (1975), pp. 281-249.



enseñanzas. La prohibición de las representaciones teatrales en 1793 puso fin a una práctica tradicionalmente aceptada como escuela de formación para la vida social y política de los nobles, por razones en las que los aspectos financieros se mezclaban con un concepto diferente de la educación. Sin embargo, el aprendizaje de la danza continuó siendo un espacio privilegiado para la adquisición de las cualidades corporales asociadas al decoro nobiliario y de las destrezas sociales y políticas propias de la cortesanía.



4.2 BAILES POPULARES

Los bailes populares pese a que fueron considerados pícaros y truhanescos gozaron de un profundo arraigo y, según Deleito llenaban de entusiasmo a sus gentes,

"arrebataban de entusiasmo, no sólo a picaros, fregonas y gente del hampa, sino a los graves varones, que los pedían a gritos en los corrales públicos, o iban a presenciarlos, más o menos furtivamente, a los mesones y a los arrabales; pues estaban prohibidos por la autoridad algunos de ellos, aunque ésta solía hacer la vista gorda".

Este tipo de baile se forjaba en saraos, tabernas, cárceles, giras y en todo sitio donde se juntasen el buen humor y la intención maleante de aquella gente de bien, deseosa de toda huelga y enemiga mortal de cualquier trabajo y fatiga. El vulgo en estos bailes era el músico, el poeta y el bailarín, y, como suyos, desaliñados, toscos y desatinados; pero bulliciosos y descarados en su música, sus versos y sus cabriolas, empedrados de estribillos grotescos, formados de frases estrambóticas, como "las naqueracuzas, hues, ayes, cuz-cuz, arrorros, pipiritando, zúbiri, trápigo, róstripi, suna...", que, sin querer decir nada, alborotaban y "jaleaban" estos.

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. Tal es así, que en la mayoría de los casos la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder debidamente. Del mismo modo, fue una práctica con una naturaleza comunicativa de primer orden. Si en los ámbitos populares bailar era un entretenimiento diario, siempre había tiempo y espacio para "organizar la zarabanda", en los cortesanos saraos y danzas formaron un binomio perfecto e insustituible. Así hemos considerado necesario tratar a continuación esos bailes denominados "bailes de Cascabel" que no eran más que un repertorio asociado al

pueblo donde la expresión era llevada al límite a través del movimiento principalmente femenino, pertenecientes a estratos inferiores y marginales dentro de la historia.

"Bailes del candil" o de "cascabel gordo", lo mismo en Madrid que en Andalucía. Las majas, "mujeres de tronío", "de cuenta y cascabel", "de rompe y rasga", "de rumbo y trueno", "de botarga y cascabel", (según epítetos descriptivos de la época), de oficio cigarreras, castañeras o vendedoras de frituras, alternaban su pasión por el toreo y el baile, terminando las tardes de domingo en las bodegas derramando su sal y pimienta entre los acordes de un fandango".

Los bailes populares, y especialmente los "bailes de Cascabel" ejercieron una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos. Una parte significativa de los bailes más populares representados en las calles castellanas pasaron por derecho propio al marco de los grandes salones, escenarios teatrales e incluso, como se ha señalado, fueron admitidos por la iglesia al incorporarlos a los festejos procesionales de las grandes celebraciones religiosas. En el caso de la Catedral de Plasencia sabemos que en 1541 se acordaba no sacar las "danzas de los guineos, por ser cosa muy antigua y enfadosa y que saque el día tres danzas de las nuevas...".

Muchos y diferentes fueron los bailes populares que se interpretaron durante los siglos XVI y XVII sobre los escenarios de los teatros. Los hubo de todo tipo y origen, pero los que siempre se llevaron el éxito y la popularidad, los que causaron verdadera exaltación, fueron los que habían se habían transformado e incorporado en la escena como veremos a continuación para los referidos al siglo XVIII: "Seguidillas, Bolero y Fandango". En ellos primaba la gracia o picardía, el aire, lo voluptuoso y desvergonzado. En su mayoría como nos describen los autores del momento, "de la cintura abajo".

Otro elemento a destacar va ser el uso de las castañetas, se empleaban en ciertos bailes principalmente en Andalucía, para acompañar bailes alegres, bulliciosos y lascivos en los que también se marcaba el ritmo con los pies, lo que hoy denominaríamos taconear o zapatear. Pero como ya hemos visto anteriormente habrá danzas cortesanas que también incluyan este instrumento entre sus danzas.

Los bailes españoles han sido en todo tiempo vistos con gusto por todo el mundo a causa de su graciosa cadencia, lo que hace que les hayan dedicado siempre alabanzas por parte de los autores extranjeros, en contraposición a las denigrantes críticas que los oriundos de nuestro país les proponían.

4.2.1 Evoluciones

A los diversos pueblos que sucesivamente han ido invadiendo la Península, se deben las diferencias que en usos y costumbres, carácter y lenguaje se notan en ella, con respecto a las diversas regiones que la componen, y la multitud de bailes que han tenido lugar y que se ejecutan en el día. Cada región de España tiene su baile favorito, su elegancia y su gracia, sus brillantes cualidades y su genio artístico.

Los moriscos antes de cruzar el estrecho, tenían sus propias danzas. Entre ellas, la más popular era la “guedra”⁹⁶, una danza en la que se llegaba a un verdadero trance, en el que tanto los intérpretes como los espectadores quedaban casi hipnotizados.

Destacaremos de forma especial aquellos bailes que nacieron y se albergaron en las distintas zonas andaluzas. Con la “Zambra”, los moriscos celebraron los acontecimientos más importantes de su vida social y familiar y también participaron en las solemnidades cívicas y religiosas de su día. La palabra

⁹⁶ VARGAS MANCERA, I., “Historia y evolución de la danza española hasta el flamenco”, en *Gibralfaro* nº 69 (2010), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp.12-16.

zambra era sinónimo de fiesta, de algazara, y servía también para denominar el conjunto que formaban músicos y danzantes. Cuando estas fiestas se hacían de noche se las llamaba “Leilas”, que finalmente pasaron a designar un baile concreto.

A partir de 1611, oficialmente no quedaba ningún morisco en nuestro país; sin embargo, entremezclados con la población de etnia gitana, en Andalucía quedaron realmente bastantes. Es difícil concretar cuáles son los frutos, en el campo de la danza, de esas relaciones entre gitanos y moriscos. Sin embargo, de lo que no cabe la menor duda es que este hermanamiento cultural hubo de ser positivo si tenemos en cuenta la capacidad del gitano de todo tiempo y lugar de apropiarse de las músicas y los bailes populares que ha ido encontrando a su paso.

A partir del siglo XVI, y muy especialmente durante el VXII, Vargas Mancera afirma que se comienza a poner los cimientos y a definirse y codificarse el patrimonio de pasos y movimientos que luego constituiría la base del futuro baile flamenco. Aunque esta línea de pensamiento podría ser debatida, o mejor dicho ampliada ya que no sólo se establecen esos inicios preflamencos como muchos autores se refieren, sino que también aparece una nueva vertiente a raíz de los famosos bailes de majos o boleros como será el nacimiento de la “Escuela Bolera”, aunque tendremos que esperar casi una centuria para poder hablar de ella, en estos términos.

Es durante este período cuando los bailes populares suben a las tablas de los teatros. Se interpretan en los intermedios, bien formando parte de entremeses y sainetes, bien como elemento único del entreacto, y son precisamente estos bailes los que garantizan el éxito de todo tipo de comedias y espectáculos teatrales. Gracias a ellos, se produce sobre y desde esos escenarios el primer diálogo entre lo popular y lo profesional, entre aquellas mozas de tronío que bailaban simplemente porque se lo pedía el cuerpo y los cómicos que daban vida en los corrales de comedias a los bailes que en cada momento estaban en boga.

Los cómicos hacían las delicias del público con los bailes que interpretaban. Por lo general, éstos procedían de las capas populares, entre las cuales, el que nacía o salía con el don de la danza, al no pertenecer a la raza gitana, no tenía otra salida que hacerse cómico si quería hacer de esa virtud su medio de vida.

Y si de extracción popular eran los cómicos, también procedían de aquel estrato social los espectadores que asistían a aquellas funciones. El teatro era un vicio nacional, y las gentes no sólo asistían, sino que también participaban activamente, reclamando y exigiendo determinados bailes y cantares.

Los cómicos llevaron a los escenarios los bailes que el pueblo hacía en sus reuniones y festejos, y allí, sobre los escenarios, fueron codificando y fijando sus pasos y movimientos, al tiempo que los enriquecieron con sus propias aportaciones.

Las gentes del pueblo que asistía a aquellas funciones los veía y disfrutaba de ellos. Y entre los asistentes que abarrotaba los corrales de comedias había muchos amantes de la danza y muchas mozas del pueblo, que, desde la cazuela, zona reservada exclusivamente a las mujeres, no sólo miraban fascinados las evoluciones de actores y actrices, sino que, después, copiaban sus pasos y los interpretaban a su manera. Estos bailes que las mozas o mozos de mulas de cualquier posada eran capaces de hacer eran andaluces.

Eran bailes que gozaban de popularidad durante un tiempo determinado y que al final terminaban abandonándose y cayendo en el olvido, porque con ellos se elaboraban bailes nuevos. Pasado un tiempo, los cómicos volvían su mirada a lo popular y se inspiraban y bebían de nuevo en la fuente de lo espontáneo y vital. Allí se reencontraban con parte de lo que ellos mismo habían reelaborado, pero que el pueblo había modificado eliminando las dificultades técnicas, la artificialidad, y devolviéndole la frescura de lo espontáneo. Y así, una y otra vez, en una intercomunicación fluida y continuada. De este modo los bailes escénicos,

“Seguidillas, Boleros y Fandango” entre otros seguirían evolucionando obteniendo como resultado una transformación y ruptura que dará lugar al nacimiento de la Escuela Bolera y de los bailes de zapateado, que muchos investigadores de flamenco denominan como etapa preflamenca. La Escuela Bolera viene a ser el baile clásico español, “intersección del baile clásico puro y del baile regional de castañuelas”. Cultivado por profesionales, tiene una trayectoria histórica documentada al menos desde el siglo XVIII, y pervive aún aunque con sus evoluciones particulares del estilo. Esta forma de baile teatral, de zapatillas y castañuelas, cuyo repertorio está constituido por: “Boleros, Seguidillas, Panaderos, Fandangos, Olés y Jaleos”, con todas sus variantes, tiene sus propios pasos y estilo de braceo. Importantes maestros de escuela bolera formaron a bailarines del siglo XX, y el repertorio se ha conservado especialmente a través de la familia Pericet. No obstante este estilo se vio perjudicado a principios de siglo por la competencia del flamenco.

4.2.2 Tipos de bailes populares

A la hora de profundizar en el estudio de los bailes populares me parece interesante resaltar dos obras consolidadas, *Folklore y Costumbres de España*, donde se recoge la investigación de Capmamy, y, otra contemporánea, *Historia del Baile Flamenco* elaborado por el investigador Navarro García.

➤ Caña

Palabra muy usada en Andalucía para significar el canto propio para acompañar el baile considerado como fuente o raíz de donde nacieron todos los de este género. Resulta ser una palabra árabe. Los musulmanes que quedaron en el país después de la Reconquista, conservaron sus cantos y bailes. Sus “Zambras”, “Leylas” y “Cañas” se adaptaron a las costumbres populares de los vencedores. Así el “Polo”, “Tirana”, “Rondeña”, “Olé”, “Malagueña”, “Caña”, etc., se tienen por cantos de origen árabe, acompañantes del baile andaluz. No quedó localizado

este último en Andalucía, sino que le hallamos con el nombre de la “media Caña”, convirtiéndole en baile popular de la localidad y adaptándole a su medio ambiente.

➤ Morisca

Danza española, tan antigua que en el siglo XV era ya usual en Francia en los banquetes. Arbeau la describe:

“En mi juventud he visto que en buena sociedad, después de comer, entraba en la sala un jovencillo enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo, el cual con calzones de cascabeles danzaba la danza de los Moriscos, y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después, retrocediendo, volvía al lugar en que había comenzado y hacía otro paso nuevo, y así continuaba con diversos floreos muy agradables a los que los presenciaban”.

En Andalucía también tenemos constancia de ello, y así nos lo corrobora la investigadora Ruíz Mayordomo, en su estudio, *Espectáculos de Baile y Danza*, donde recoge un acuerdo del Ayuntamiento de Málaga para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya⁹⁷, que data del 7 agosto de 1535:

“En presencia de mí, Bautista Salvago, exribano mayor del concejo de la dicha ciudad, y estando juntos los dichos señores, platicaron sobre la orden e alegrías que se han de hacer por razón de la toma de Túnez e de la fiesta que la ciudad acostumbrada hacer el día de San Luís, porque en aquel día se ganó esta dicha ciudad, e habiendo sobre ello platicado, acordaron e mandaron lo siguiente. Que se envíe un peón con mandamiento de la ciudad a los lugares del Axarquía y Hoya para que se vengán las zambras de esta ciudad, e que sea aquel miércoles a medio día, para el regocijo que la ciudad quiere hacer por la buena nueva de la toma de Túnez, a los cuales la ciudad les mandaron pagar su trabajo”⁹⁸.

⁹⁷ Hoya y Axarquía denominaciones a zonas de la provincia, una orientada al Oeste de Málaga capital y la otra al Este.

⁹⁸ Archivo del Ayuntamiento de Málaga. Libro IX de Cabildos, fol. 186, en FERNÁNDEZ MANZANO, R., *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Diputación Provincial de Granada, 1985.

También se hacía un zapateado de punta y tacón. Brevet en su estudio la califica de danza famosa ya en la Edad Media, importada de España, en donde tomó su denominación, según nos recuerda, de los árabes, que se mantuvo en uso por su tradición. Y en 1410 y 1430 “la Morisca” era danzada en la corte de Borgoña con vestidos extravagantes. Fué usada en Italia en los siglos XVI y XVII para poner fin a una fiesta o a una comedia. El compás, siempre en tiempo binario, se dice que tiene relación con “la Siciliana”, que es de origen más moderno.

La “Morisca” en Cataluña ha sido conservada con verdadero entusiasmo por los naturales de distintas localidades del norte de la provincia de Lérida. Por la influencia del nombre se ha dado en suponer esta danza originaria de los tiempos de la dominación árabe, simbolizando por parte del bailaror la persecución y definitiva posesión de una joven mora que el cristiano ha logrado cautivar, a la cual obliga a prestar vasallaje, según expresa el golpe que da con el pie en el suelo al final del aire musical. Ayuda a dar más valor a dicha suposición el hecho de que el bailaror ha de hacer coincidir con el final del baile el disparo de un arma de fuego. También es conocida en Portugal e Inglaterra.

➤ Paisana

Capmany recoge que se hacía al modo de los campesinos, baile popular con movimientos sencillos muy similares los del “Villano”.

➤ Palmadica

En este baile la mujer ejecuta el baile con la mano derecha levantada y su palma abierta. De esta forma el hombre cuando se decide a escoger pareja, da una palmada a la mujer escogida para continuar con el baile. Este tipo de detalles permanecerán en siglos posteriores y se pueden observar en muchos bailes y danzas regionales españoles.

➤ Zambapalo

Danza grotesca, traída de las Indias occidentales, muy en boga en España durante los siglos XVI y XVII. Cervantes lo cita en sus entremeses *La Cueva de Salamanca* y *El Rufián viudo* y en la novela *La Ilustre Fregona*. Salas Barbadillo lo cita también en su *Curioso y sabio Alejandro*, y como composición cantable Francisco Ortiz.

➤ Zambra

Danza morisca, que se bailaba al son de dulzaina y flautas: las parejas se cogían de las manos, según puede verse en las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita:

“Y estando danzando (Zaida y Gazul) asidos de las manos, como es costumbre en aquel baile, no pudo refrenarse Gazul tanto con el demasiado amor que a Zaida tenía, que al tiempo que acabó de danzar no la abrazase estrechamente”.



Ilustración 41. Zambra gitana.

- “Pasacalle, Canario, Española, Pie de Gibao y Villano”. Nos remitimos a la descripción anteriormente dada en la tipología de danzas cortesanas, ya que compartían sus características para ambos escenarios.

4.2.3 Bailes de cascabel

El "pícarismo" no sólo tenía una literatura propia, sino que también poseía sus bailes típicos, como los que eran llamados "bailes de Cascabel", y que culminaban en la mayoría de las fiestas con la famosa "Zarabanda", de la cual afirmaba el Padre Mariana que se había inventado en Sevilla, a finales del siglo XVI; González de Amezúa sostiene que en 1583 era ya popular en Madrid. Y el *El Diablo Cojuelo* apunta lo siguiente para los "bailes de Cascabel":

“yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la, chacona, el bullicuzco, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los cornos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales...”⁹⁹.

Para casi todo ellos se utiliza el trabajo de “cintura para abajo”, eso implica el uso del zapateado o taconeo, término que nos define *Diccionario de Autoridades* de la siguiente forma:

“significa tambien acompañar el tañido, dando golpes en las manos, y dando alternativamente con ellas en los pies, los que se levantan à este fin con varias posturas, siguiendo el mismo compás. Usanse mas frecüentemente estas acciones en la danza llamada el villano”¹⁰⁰.

Por lo tanto, estamos ante un conjunto de cantes y danzas cuya estructura rítmica parecía establecida por los acompasados chasquidos de las castañetas, los trémulos zapateados de las bailarinas y el sincopado batir de palmas de los ejecutantes. Cervantes nos lo cuenta así en *Rinconete y Cortadillo*:

“La Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva (...) y rasgándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato e hizo

⁹⁹ VELEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Espasa Calpe, Madrid 1919, pág. 23

¹⁰⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1739, t. VI. Edición digital. <http://www.rae.es/>.



dos tejoletas¹⁰¹, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y la escoba. No quiso la Cariharta pasar su gusto en silencio, por lo que tomando otro chapín, se metió en danza, y acompañó a los demás”

En el *Quijote*, es una de las contadas obras en las que se habla de la música y la danza. Allí aparece ésta como la unión de los opuestos. En varios pasajes de esa novela de Miguel de Cervantes se alude a las danzas y los bailes de la época que enlazaban a la aristocracia con lo popular. Se mencionan “los bailes de Cascabel” y los de cuentas, bailes mixtos que se representaban al aire libre.

Estos bailes eran bastante conocidos debido a todas las críticas que tuvieron como incumplimiento de las normas morales. Gracias a éstas hoy día podemos hacer una reconstrucción de las mismas ya que en casi todos los escritos se repiten los términos en que se ejecutaba “contoneos de caderas, balanceos de la pelvis”, que transmitían gran sensualidad y provocaciones hacia el género masculino; y como analiza Navarro “de una manera más o menos velada o abierta, parodiaban el mismo acto sexual”. Además se constatan prohibiciones que datan del 3 de agosto de 1583 y otra del 8 de abril de 1615, vetando exhaustivamente la realización de estos bailes, pero pese a ello siguieron formando parte de los distintos espectáculos.

➤ El Guineo

Su procedencia se sitúa en Guinea. Muchos de los esclavos negros que eran traídos a Andalucía pudieron ser de dicha región. Covarrubias también nombra este baile en su obra señalando que “tenían movimientos prestos y apresurados”. Uno de los movimientos más característicos consistía en inclinar el cuerpo hacia delante. Navarro García añade que el “Guineo” puede tener movimientos similares al “Canario”¹⁰².

¹⁰¹ Tejoletas: castañuelas o palillos.

¹⁰² NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág 66.

Otros bailes que también llegan desde África serán el “Cumbé o baile de Angola y Paracumbé”. De ambas recoge información Navarro García situándolas a lo largo del siglo XVIII.

➤ La Zarabanda

Covarrubias recoge la siguiente descripción de este baile:

“Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos. (...) Aunque se mueven todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas”¹⁰³.

Hacia el primer cuarto del XVII, la “Zarabanda” que bailaba el pueblo y que reproducían los cómicos sobre las tablas de los teatros ve declinar su popularidad. Aparece entonces una nueva “Zarabanda”, acomodada a una medida de tres tiempos, más académica, menos descarada, menos virulenta, desfigurada, que inicia una pujante andadura social. La “Zarabanda” fue uno de los bailes que más éxito tuvo de los importados desde América, pese a las sanciones de las autoridades civiles y eclesiásticas de las colonias españolas, apenas conseguían frenar estas fiestas. Acudían jugadores, aventureros, lujuriosos que no resistían la tentación de ver a estas mulatas contonearse al son de la música. Una vez que cruzan el Atlántico son bien recibidas en España, sobretodo en el mundo picaresco de las grandes urbes de la época (Madrid, Sevilla,...). Es también conocida como “baile de Cascabel” ya que cuentan que las mujeres llevaban en los tobillos unos cascabeles que sonaban al bailar y tocaban las castañuelas o castañetas.

Eran bailes descaradamente sensuales que despertaron múltiples críticas, las cuales censuraban de forma directa estos pasos. Las descripciones que han llegado hasta nosotros sobre estos bailes nos han dejado un legado de valor incalculable. En 1592 fray Marco Antonio de Camos calificaba de lascivos y sucios los meneos

¹⁰³ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *op. cit.*, pág. 982.

y gestos que se hacían en esta “endiablada invención”, que así llama a “la Zarabanda”. Apenas cuatro años después, Alonso López el Pinciano insistía sobre el mismo tema, atacando el baile de la “Zarabanda”. Apenas cuatro años después, el mismo autor volvió a insistir sobre el mismo tema, atacando no sólo el baile de “la Zarabanda”, sino las coplas que se cantaban al ejecutarlo:

“Se levantó la una y la otra de la mesa, y la moza con su vihuela danzando y cantando, y la vieja con una guitarra cantando y bailando, dijeron de aquellas sucias bocas mil porquerías, esforzándolas con los instrumentos y movimientos de sus cuerpos (...) ¿Vos no vistas cómo juntamente imitando aquellos torpes actos y movimientos feos a una cantaban, tañían y danzaban?”¹⁰⁴.

Como ya indicamos anteriormente debido a sus críticas obtenemos gran información acerca de estos bailes, y concretamente de “la Zarabanda”; el franciscano Fray Juan de la Cerda incluye sus quejas en su *Vida política de todos los estados de mujeres*, especifica algunos de los movimientos “diabólicos ejercicios” que solían hacerse durante su interpretación:

“vueltas a la redonda, y saltos que no sólo permitían que los espectadores pudiesen verles los pies a las bailarinas, sino que dejaban muchas veces al descubierto los pechos y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen encubiertas, y se describen los gestos que daban expresividad al rostro: halconear con los ojos, revolver las cervices y andar coleando los cabellos”¹⁰⁵.

Ya entrado el XVII, el Padre Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos*, comenta y critica duramente este baile:

“ un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún a las personas muy honestas, nos corrobora toda la retahíla de descalificaciones morales que se venían dando a la imprenta, diciéndonos que en

¹⁰⁴ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág 67.

¹⁰⁵ CERDA, J.de la, *Libro intitulado vida politica de todos los estados de mugeres: en el qual se dan muy prouechosos y Christianos documentos y auisos, para criarse y conseruarse deuidamente las Mugeres en sus estados...*, Impreso en Alcalá de Henares en casa de Iuan Gracian 1599, pág. 460.

estos bailes, como en otros de sus mismas características, se representan no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás, con boca, brazos, lomos y con todo el cuerpo”¹⁰⁶.

Crítica que se asemeja a la que Palafox realiza posteriormente:

“las comedias son la peste de la República, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal de demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos”.

De nuevo estas críticas denigrantes hacia este baile no son más que un mensaje atendiendo a la doctrina religiosa y lo que conlleva el incumplimiento de ello.

Este baile sufrirá diversas modificaciones cuando los maestros de danza la someten a reglas fijas y publican normas para su ejecución en los salones de la nobleza¹⁰⁷. Navarro García añade que sería “más académica, menos descarada, menos virulenta y desfigurada”. Éste tipo de “Zarabanda” dejó deslumbrados a los franceses y continuó su expansión por Italia e Inglaterra. En la Corte, sin embargo, adquirió un carácter noble y solemne, a pesar de que solía bailarse con castañuelas. Hay un grabado en el que se ve al cardenal Richelieu bailando una Zarabanda, para ganarse el favor de la reina Ana de Austria, con cascabeles en los pies y castañuelas en las manos, se puede observar a continuación en la ilustración 43. Sin embargo, como más adelante veremos, la antigua, la popular, incluida en el repertorio de los gitanos, seguiría bailándose hasta bien entrado el siglo XVIII.

La “Zarabanda” tuvo que salir del dominio español, donde la censura la convirtió en un baile clandestino y encontrar su desarrollo en otras regiones, en

¹⁰⁶ SUAREZ GARCÍA, J.L., (ed.) *Juan de Mariana Tratado contra los juegos públicos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2004, pág. 76.

¹⁰⁷ SALAZAR, A., “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, en *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid 1961, pp. 144-145; NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág. 68.

este caso de Europa. Francia tomó este baile a principios del siglo XVII y lo adaptó a la estética de moda en el país y la elevó a danza cortesana siendo habitual en el “ballet de Court” y en representaciones dramáticas. Para ello abandonó el ritmo rápido y frenético que poseía originariamente y se volvió más lenta y majestuosa; para ser digna de palacio, se eliminó la letra evitando así versos que pudieran resultar obscenos. Esta nueva “Zarabanda” instrumental sustituyó la juguetona versión española-americana y fue cultivada por compositores de renombre. “La Zarabanda” también tuvo repercusión en Inglaterra aunque éstos prefirieron la forma original rápida reflejada en los manuscritos italianos.

Después, hacia mediados del XVI, llegó “la Zarabanda” y, muy poco después, “la Chacona”. Los dos procedían de tierras caribeñas, y los dos alcanzaron, casi de la noche a la mañana, una insospechada popularidad. Una de las conjeturas es que era una danza de origen árabe. En cuanto al nombre, se cree que viene del persa *serbend*, denominación que recibe una cinta del tocado de una dama. Otra conjetura es que se trata de un baile de origen español y deriva de la palabra *sarao*, que significa “entretenimiento de danza”.



Ilustración 42. Zarabanda popular.



Ilustración 43. Zarabanda en la Corte de Ana de Austria.

➤ La Chacona

La “indiana amulatada”, como la llamaba Cervantes que había viajado de la Indias a Sevilla. Su parecido en pasos, gestos y mudanzas queda evidente en la descripción de Juan Bautista Marini:

“La atrevida muchacha empuña un par de castañuelas de bien sonante boj. Las cuales repica fuertemente al compás de sus preciosos pies; el otro tañe un pandero, con cuyos cascabeles sacudidos la invita a saltar; y alternando los dos en su bello concierto, se ponen de acuerdo para la explosión. Cuantos

movimientos y gestos pueden provocar la Lascivia, cuanto puede corromper un alma honesta, se representa a los ojos con vivos colores. Ella y él simulan guiños y besos, ondulan sus caderas, encuéntrense sus pechos entornando los ojos, y parece que, danzando, llegan al último éxtasis de amor”¹⁰⁸.

Una descripción que nos confirma Lope de Vega en su *Dorotea*, es la lascivia y provocación de las “Chaconas”, que tanto ofende a la virtud, a la castidad y al decoroso silencio de las damas. La “Chacona” se solía bailar con castañetas, y los movimientos de pie eran muy vivos. Fue emblema y símbolo de regocijo, de vida desenfadada y alegre, de vida bona, como decía el estribillo que solía incluirse en las coplas que acompañaban su ejecución, no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre.

Un estado de ánimo que Miguel de Cervantes describe en *La ilustre fregona* con toda precisión en los versos siguientes:

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

Fue baile preferido de las majas, al igual que “la Zarabanda”, “la Chacona” también terminó codificándose y adaptándose a gustos más refinados y así alcanzó posiciones de privilegio en la escala social y cruzó nuestras fronteras para seguir haciendo las delicias de los públicos franceses e italianos. Se identifica con la “Jácara” tanto por el compás ternario utilizado como por los pasos de baile.

A Juan Arañés¹⁰⁹, se le atribuye la primera “Chacona” compuesta en España para voces, y se titula *Un sarao de la chacona*. La obra fue publicada en Roma en

¹⁰⁸ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág 69.

¹⁰⁹ No se conoce su lugar de nacimiento. Estudió en Alcalá de Henares y se hizo Sacerdote. Estuvo al servicio del duque de Pastrana y maestro de canto en la Seo de Urgell. Destaca su composición de villancicos y tonos, y una música que por sus características se entronca con las características propias del Barroco. <http://www.musicaantigua.com/a-la-vida-vidita-bona/> . Consultado el 29/10/2014.

1624. Esta composición apareció recientemente en una escena de danza en uno de los episodios de la serie “Los Tudor”.

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas,
hubo millares de cosas
y la fama lo pregona:
A la vida, vidita bona,
vida, vámonos a chacona.

➤ El Zarambeque

Su nombre puede atender a “Zarambeque o Zumbé” según el estudio de Navarro. Se conoce en el siglo XVIII y parece que es la heredera de la “Zarabanda y Chacona”. Llega desde las Indias y se podía encontrar en las reuniones de negros y mulatos, fiestas de majos andaluces y en el teatro del siglo XVI y XVII. De nuevo aparece una danza llena de brio, y así la menciona el *Diccionario de Autoridades*¹¹⁰ “danza muy alegre y bulliciosa (...) muy frecuente entre negros”. Se sabe acerca de ella gracias al teatro.

4.2.4 **Bailes de escena**

Muchos fueron los bailes populares que se interpretaron durante los siglos XVI y XVII sobre los escenarios de los teatros. Los hubo de todo origen, pero los que siempre se llevaron el aplauso del público, la palma del éxito y la popularidad fueron los que habían nacido en Andalucía, aunque de gran repercusión en toda la península.

➤ Jácara

Capmany recoge una descripción en su obra perteneciente a los legados de Barbieri depositados en la Biblioteca Nacional.

¹¹⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1739, t. VI. Edición digital. <http://www.rae.es/>.

“Volverse de perfil el hombro derecho a la parte de arriba y sostenido y quiebro hacia arriba y sostenido y quiebro hacia abajo, volteando el brazo derecho a uno y otro quiebro, volverse de cuadro y sostenido cargando el pie derecho sobre el izquierdo devanando y sostenido, y quiebro al lado, y otros dos pasos hacia en medio, con el derecho y devanando y quedarse otra vez de perfil; y volver a hacer otro tanto en la misma forma, y esto caminando hacia arriba, y a los últimos dos pasos se queda vuelto el rostro abajo y se repite lo mismo para bajar abajo, y en llegando al punto se da la vuelta quedando el rostro arriba. Se hacen tres quiebros hacia el lado izquierdo, dando vuelta al brazo derecho en cada uno y vuelta por el lado izquierdo y otros tres quiebros hacia el lado derecho dando vuelta en cada uno al brazo izquierdo y vuelta por el lado derecho. Voladillo por medio arriba devanando y pinico; dos vacíos con el izquierdo y pasar la mano por delante de la cara”¹¹¹

Navarro García se refiere a la “Jácara” atribuyéndole que era un “baile gracioso y ocurrente”, con gran picaresca. Fue un baile popular de gran aceptación y demanda del público que asistía al teatro. Y toma para su descripción la misma fuente que utiliza Capmay.

➤ Escarramán

Se bailaba al estilo andaluz según el auto *La isla del sol* de Lope de Vega. Algunos autores, entre ellos Navarro García afirman que podría ser una “Jácara”, que debido a su popularidad llegase a ser conocida por su nombre. Pese a las diversas prohibiciones por ser un baile pecaminoso y lleno de actitudes lascivas, tuvo una gran popularidad durante finales del siglo XVI y mitad del siglo XVII.

➤ Montoya

Era el nombre que en Sevilla se daba al baile del “Rastro o Mariona”, ambas permanecieron hasta mitad del siglo XVIII. Esquivel Navarro tiene un

¹¹¹ CARRERAS Y CANDI, *op.cit.*, pág 202.

entremés con ese título¹¹². Navarro García añade que se ejecutarían con castañuelas y al compás de guitarras, aspecto que comparte la “Tárraga y Capona”¹¹³.

➤ Tárraga

Aparece en la *Mojiganga de Florinda* con el siguiente estribillo:

¡Tárraga, por aquí van a Málaga!
¡Tárraga, por aquí van allá!

Entendemos que por eso el investigador Navarro comente que probablemente sería malagueña.

➤ Capona

El *Diccionario de Autoridades* la recoge como “son o báile a modo de la Mariona; pero mas rápido y bullicioso, con el qual y a cuyo tañido se cantan varias coplillas”

➤ La Seguidilla

La “Seguidilla”, una de las tonadas más populares de todo el repertorio de cantos y bailes folclóricos españoles, fue el prototipo de los bailes alegres, bailes de gracia y donaire. No era andaluza de nacimiento, pero las andaluzas supieron darle un sello especial, tanto que primero se llamó “Seguidilla sevillana”.

En su origen, fueron una forma de lírica popular simplificada para el baile y derivada de las “Seguidillas castellanas”, que ya Cervantes había mencionado como propias de las más bajas capas del pueblo, pícaros y marginados que practicaban estructuras sencillas y cadencias sensuales, seguras herederas de danzas milenarias, para su mayor solaz y gusto. ¡Qué bien caer tan bajo! Al decir

¹¹² *Ibidem*, pág. 203.

¹¹³ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág. 56.

de Rodríguez Marín, la seguidilla inicial de cuatro versos había llegado a tener en los últimos años del siglo XVI

“individualidad literaria propia en los regocijos populares, con una musiquilla tan ligera y alegre y un baile tan retozón, provocativo y afrodisíaco que no había más que pedir”

En 1626, Gonzalo Correas señala que “son las seguidillas poesía muy antigua, y tan manual y fácil que las compone la gente vulgar y las canta”; y en 1663, Francisco Santos cita a los “picarillos que cantan seguidillas al ruido de un pandero” y la “fregona, en una mano el estropajo, cantando seguidillas”.

Durante el XVIII bailar la “Seguidilla” llegó a estar de moda no sólo entre las clases populares, sino también en la alta sociedad. Estébanez Calderón confirma cómo a mediados de este siglo Pedro de la Rosa aseguraba la condición social que alcanzaba en aquel tiempo:

"se dio tan buena traza, en verdad, que las seguidillas y el fandango alcanzaron lugar y plaza en todas las funciones públicas, cerrándose siempre con ellos los grandes bailes".

Sin embargo, en todo el siglo XIX, parece que la seguidilla se estrecha en torno al baile popular, como había sido siempre. Los viajeros románticos también dejaron su legado acerca de estos bailes como Davillier, que subraya que “las personas de la clase alta rara vez se dignan asistir a los “bailes de palillos”, es decir, a los bailes de castañuelas¹¹⁴”.

Las “Seguidillas” fueron baile casi obligado en la mayoría de las piezas teatrales y, además, fue fuente de inspiración y archivo de pasos y mudanzas para la elaboración de nuevas danzas.

¹¹⁴ CRUCES ROLDÁN, C., “Las Cruces de Mayo”, Conferencia inaugural del Acto “Las Cruces de Mayo de Lebrija”, Sevilla 6 mayo 2003, en: <http://www.lebrijadigital.com/web/secciones/>. Consultado el 14/08/2014.

En cambio, las “Seguidillas”, más movidas y más sensuales, alegres e inclusive con ciertos matices lascivos, pertenecían, en un comienzo, casi exclusivamente al dominio popular, pero también se bailaron en los palacios, aunque con movimientos armónicos y codificados. Nuevamente se ratifica la mezcla existente entre baile popular y danza cortesana, así como el matiz de que el baile como ejecución no entiende de barreras sociales.

Pero pocas son, sin embargo, las descripciones que nos han llegado de la forma de bailarlas. Sólo algunos calificativos que las llaman alegres o definen sus mudanzas como bizarras y apenas algunas acotaciones en las que se indican algunas de las evoluciones que los bailarines habían de ejecutar durante su interpretación. Así es la que encontramos en el entremés *la burla de los buñuelos*:

“Tocan ahora las vihuelas; pónense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo”.

No obstante, como la popularidad de este baile se mantuvo ininterrumpida durante los siglos siguientes, y del período que abarca los siglos XVIII y XIX sí conservamos algunos textos que nos describen la forma en que entonces eran interpretadas, los movimientos y mudanzas que se hacían sobre las tablas teatrales y los que hacía el pueblo en sus fiestas no difieren de las que todavía se siguen haciendo hoy, aunque con sus evoluciones principalmente técnicas.

En los textos aludidos, pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, se describe cómo solían acompañarse haciendo sonar pitos los hombres y las mujeres, mientras bailan producen un doble chasquido con los dedos pulgar y corazón a cada

cadencia, repiqueteando las castañuelas, y con airosos movimientos y rápidos golpes de tacones y puntas al compás de las guitarras¹¹⁵.



Ilustración 46. Embotadas en las seguidillas.



Ilustración 44. Campanelas en las seguidillas.



Ilustración 45. Paseo de las seguidillas.

¹¹⁵ NAVARRO GARCÍA, J.L., De *Teletusa a la Macarrona Bailes Andaluces y Flamencos*, Portada Editorial, Sevilla 2002, pp. 101-104.



Ilustración 49. Pistolees de las seguidillas.



Ilustración 48. Atabalillos de las seguidillas.



Ilustración 47. Un pasar de las seguidillas.

➤ El Bolero

A comienzos del siglo XVIII nace el “Bolero”, y con él se perfilan los bailes de la Escuela Clásica Española.

En 1740 este bolero, baile popular de majas y manolos, entra en los salones, a la vez que en Europa central Jean Georges Noverre implanta las bases de la escuela clásica francesa, que con la italiana regirían el baile en Europa.

También en España hay un movimiento. El manchego Antonio Boliche, y el sevillano Sebastián Cerezo crearon nuevos pasos a base de saltos, trenzados y vueltas rápidas, acompañados de castañuelas.

Surgieron otros especialistas pero complicando tanto los pasos que comenzó a degenerar, de forma que fué el murciano Requejo quien tuvo que controlarlo dándole un ritmo más lento tal como lo conservamos hoy.

Esas reglas de baile clásico europeo influyen en la escuela española para dar lugar al nacimiento de” la Escuela Bolera”.

Pero nuestros bailes, recíprocamente, también influyen en los bailarines extranjeros, y entusiasmándose con ellos incorporaron a la danza clásica "el braceo a la española". No había bailarines que se preciasen de ello, que no vinieran a aprenderlos.

Genaro Magrí, maestro de baile en la corte de los Borbón de Sicilia, publicó en Nápoles en 1779 un tratado donde resumiendo los estilos decía: "...cabriolas empezadas a la francesa, continuadas a la italiana, y terminadas a la española..." Este “Bolero” popular que ha llegado a los salones donde se ha pulido, más tarde, con la aportación de la técnica italiana llega al teatro. Faustino Nuñez dice que ya había ocurrido en las postrimerías del siglo XVIII, el de las Luces, el Ilustrado, el francés, cuando los géneros más castizos que se cultivaban en las tablas, tonadillas,

sainetes, entremeses, zarzuelitas, comenzaron a italianizarse, hasta que lo bolero se erigió en sustituto y la tonadilla acabó desapareciendo. Eso ocurrió en torno al año 1790 aproximadamente.

El término "Bolero", no fué solamente un tipo de baile, sino también se convirtió en una forma de enseñanza que todo el mundo conocía como "Escuela Clásica Española de Bolero" y lo que actualmente se llama "Escuela Bolera" y que se considera una parte fundamental del estudio de la "Danza Española".

Se fué enriqueciendo con aportaciones y alguna modificación, creando distintos tipos de boleros: "de medio paso, Cachucha, liso, robado"...etc., pero todos dentro de las mismas características.



Ilustración 50. Pareja ejecutando el Bolero.

➤ Fandango

Al finalizar el siglo XVIII, a la par de estos bailes boleros, existían también otros de origen andaluz que se interpretaban al aire libre. Eran los llamados "Bailes de Candil"¹¹⁶, que más tarde al extenderse el flamenco en el siglo XIX por toda la sociedad española pasarían a cafés cantantes, tablaos o teatros.

Algunas de estas formas de Escuela Goyesca evolucionan hacia el flamenco a mediados del siglo XIX, aunque ya habían culminado a finales del XVIII, y así nos dice Benito Más y Prat comentando de las diferencias del baile goyesco y el flamenco y refiriéndose a éste último:

"Se baila generalmente por una persona; se acompaña con palmas, y no se permiten saltos, trezados, ni batimanes; hállase limitado el terreno que se ha de recorrer y predomina la línea recta en el movimiento".

Entre la diferencia de las dos clases de baile que existían sobresale en la escuela bolera las zapatillas atadas con cintas como las de ballet, volantes, borlones, saltos, castañuelas; mientras que en lo popular el traje es sencillo y los pies a veces descalzos. También se notaba gran diferencia en el porte de las bailarinas, que aún proviniendo posiblemente del mismo ambiente, al refinarse en la escuela, se dotaban de una mirada, una expresión y un aspecto que parecía atender a una clase social superior¹¹⁷.

¹¹⁶ De los siglos XVIII y XIX contamos con abundantes referencias a "bailes andaluces de candil". He aquí ahora las principales semejanzas y diferencias entre los bailes de candil y las primeras funciones flamencas. Mientras los "bailes de candil" eran fiestas vecinales, las primeras fiestas flamencas, sin abandonar del todo este carácter, se organizan también para personajes foráneos (extranjeros, diplomáticos, políticos, gente de clase media ávida de exotismo...). En los bailes de candil el elemento gitano puede aparecer eventualmente, aunque más en los de clases populares que en los de las clases burguesas urbanas; el hilo conductor de la fiesta era el baile de pareja: principalmente fandangos en Andalucía oriental (se conocían también estas fiestas como "fandangos de candil o seguidillas sevillanas" en la Baja Andalucía. El baile, sobre todo el baile de pareja, vertebraba la fiesta y no sólo como diversión de un grupo de vecinos, sino como ocasión de encuentro y trato entre las jóvenes parejas.

¹¹⁷<http://lagacetaflamenca.blogspot.com.es/>. Consultado el 20/09/13

Eran los ambientes populares donde más cantidad y diversidad de bailes se gestaban, fruto de esa diversidad cultural (árabes, judíos, moriscos, gitanos,...) a la que asiste nuestro país durante este periodo. Tradicionalmente considerados como “bailes de Cascabel”, se caracterizan fundamentalmente por su coreografía desenfadada, movimientos alocados y acompañamiento musical en el que la percusión está siempre presente. A finales del siglo XVIII, también con panderos, guitarras, castañuelas y sonajas, con sus alegres saltos y sus cantos populares, elementos integrantes de las escandalosas “Zarabandas, Chaconas, Escarramanes y Zarambeques”, había aparecido el “Fandango”¹¹⁸. Gran familia la fandanguera, con las más variadas formas y matices, entre las cuales tenemos, rondeñas y malagueñas que se suman al encanto del repertorio, en donde encontramos gran constancia en Málaga, aunque pronto, recorre parte del territorio andaluz añadiéndolo al propio de cada municipio. Todas se animan con una cuarteta, guitarras, castañuelas, panderos, laúdes...etc.

Otros estudios como los de Linares Savio o Navarro García establecen una relación de este baile con Cuba. El “Fandango”, como tal, no aparece en documentos como música ejecutada en Cuba, pero hoy se menciona como nombre de unas tonadas que se cantan por coros de negros en la ciudad de Trinidad, una de las primeras capitales fundadas por los conquistadores a principios del siglo XVI. Linares Savio subraya en su investigación *Relación entre el Fandango y la música campesina cubana*¹¹⁹ que

¹¹⁸ COTARELO y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid 1899, pág. 502. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/>. Consultado 23/12/2014. En el contrato de una de las bailarinas en el año 1773, Vicente Cortinas, incluye una cláusula por la que “debía bailar el fandango todos los domingos y días de fiesta y también el vestir pierna al aire”; NAVARRO GARCÍA, J.L. *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*. Portada, Sevilla 2002, pág. 92.

¹¹⁹ LINARES SAVIO, M.T., “Relación entre el Fandango y la música campesina cubana”, en *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo; El Fandango*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Málaga 1994, pp. 75-79.



“siempre que había fiesta y se cantaban las tonadas terminaban en fandango, acepción que se da en Cuba a las peleas o piñaceras colectivas cuando están pasados de alcohol”.

El *Diccionario de Autoridades*, cita esta acepción como “Baile introducido por los que han estado en los Reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”¹²⁰. Como bien resalta García Navarro esta definición concuerda con la que recoge en su libro, *Historia del baile flamenco*, la cita de Lantier en *Viajes por España*, que nombra “voluptuoso fandango”, en boca de un personaje: “algunos pretenden que nos ha sido traída de la Habana”¹²¹

Fray Iñigo Abad en 1782, comenta que “llaman fandangos a los bailes de negros”. Moureau de Saint Mery, consejero de estado francés en 1789 al describir una danza de origen africano en Santo Domingo, “La chica”, continúa denominándola: “fandango, que no es otra cosa que La Chica, solo que un poco más desarrollado”¹²². Y podemos continuar enunciando autores que afirman esta misma procedencia; Curt Sachs concluye exponiendo que

“el fandango, con sus variaciones, la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana, que recién llegaron a Europa en el siglo XVII, remontan sus orígenes a los reinos de Indias americanas”¹²³.

Este baile del “Fandango” se extendió por toda la Península y con el paso del tiempo se fue moldeando a cada región española adquiriendo allí características propias y transformándose en “Jotas, Alboradas, Muñeiras”, etc. Sin embargo, donde va a arraigar el nombre de “Fandango” es en Andalucía.

Su situación dentro del marco geográfico andaluz es notoria por la dimensión que adquiere, solidez y difusión de modo que podemos encontrarlo en numerosas localidades. Entre las hipótesis de su raíz dos vías etimológicas se

¹²⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1732, t. III. Edición digital. <http://www.rae.es/>

¹²¹ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pp. 114-117.

¹²² LINARES SAVIO, M.T., *op. cit.*, pág 76; NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág. 115.

¹²³ LINARES SAVIO, M.T., *op. cit.*, pág 76.

señalan como posibles: una la que lo hace proceder del “fado”, de Corominas y Pascual o la otra que lo deriva de “fanda”, de Fernando Ortiz; ambas desembocan en Andalucía, ya sea a través de Portugal, o bien a través de los españoles que regresaban de Indias y que desembarcaban en los puertos andaluces¹²⁴.

Entre los más antiguos fandangos de Andalucía se encuentran los “Verdiales”. Según Luque Navajas¹²⁵, las formas que adopta el “Fandango malagueño” son dos: los verdiales y las bandolás; los primeros más antiguos, con escasa evolución conservando su sello identificativo. Los verdiales son el prototipo de “Fandango” rural y agrícola. También destaca su música y baile, la singular combinación de instrumentos y músicos (de seis a siete) que tocan el violín, el pandero, los platillos, las guitarras y un laúd o bandurria, para la fiesta de Comares, acompañados de parejas de baile de la panda o espontáneamente adheridos a ella.

Su nombre “verdial” proviene de una variedad de aceituna, procedente del latín “viridis” responde a verde, vigoroso, joven, vivo. La zona de “Los Verdiales” es olivera, y de ahí los “partios” rurales localizado en los Montes de Málaga¹²⁶, a la cual profeso un cariño incondicional pues de aquí proceden mis raíces. Antonio Mandly realiza diversos estudios para los “Verdiales”; y añade que “estas músicas y danzas, sin embargo, no se restringen al llamado “partio de Verdiales”, sino que

¹²⁴ LÓPEZ RODRÍGUEZ, M., “Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas”, en *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo; El Fandango*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Málaga 1994, pp. 45-73.

¹²⁵ LÓPEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, pp. 53-54.

¹²⁶ Vid. MARTOS JIMÉNEZ, A. M^a., *Revisión bibliográfica y documental del folclore de los verdiales*, Tesis Doctoral Inédita realizada en la Universidad de Málaga 1996; MANDLY ROBLES, A., “Verdiales: la raíz y el ritmo”, en *Música oral del Sur: revista internacional*, nº 1 (1995), pp. 128-161. El partió de Verdiales, se encuadra en la zona de Los Montes de Málaga, y abarca zonas como Jotran y Lomilla, Tres Chaperas, Venta Larga, Santa Catalina, Roalabota, Jarazmín, Santo Pitar, Los Mora, todos ellos igualmente fiesteros; muchos con ermitas, como la vieja de Jotrán o la del Cerro del Moro; con el denominador común de su modo de población dispersa o semidispersa asentada en torno a casas, cortijos, lagares y ventas algunas de ellas con el apelativo “de las ánimas”, como la que está a la vera de Las Cruces, o la que está bajo Venta Alegre; Vid. MANDLY ROBLES, A., “Los verdiales, un ritmo mediterráneo de solsticio”, en *Jábega*, nº 103 (2010), CEDMA, pp. 27-47; MOLINA GÁMEZ, J.M., “La Fiesta: aspectos musicales, instrumentales y modalidades: el verdial de los Montes: rito y compás”, en *Jábega*, nº 103 (2010), CEDMA, pp. 13-25. Muy interesante resulta el artículo de la profesora y fiesterera Carmen Tomé para entender el baile de verdiales en Málaga. Me gustaría agradecerle que me transmitiese esa pasión por el folclore desde mi niñez.

alcanza hasta Villanueva de la Concepción, bajo el Torcal de Antequera, por el norte, y, hasta los ríos Guadalhorce, por Poniente, y Vélez por Levante”.

El “Fandango Verdial” está difundido en una amplia región que se extiende de Vélez-Málaga a Marbella, Lucena y Baena y de ahí irradia hasta Utrera por el Oeste, Córdoba por el Norte, y Granada por el Este.

Luque Navajas, realiza una distinción para estos verdiales bailables

“se hacen más lentos, menos medidos, a la vez que sustituyen por una sola guitarra el acompañamiento múltiple; cuando en fin se hagan, por la extensión de la línea melódica, difíciles de bailar, dejan de ser verdiales; entonces ya son, para nosotros, bandolas”.

La hipótesis que plantea el investigador quiere plantear la ruptura que se está produciendo entre el folclore con lo flamenco.

Carmen Tomé¹²⁷ también establece una diferencia entre el baile del fandango bailado con rondalla y el de las pandas de verdiales. En este último no se establecen normas codificadas, las “mudanzas” se improvisan con pasos sencillos pero que engendran dificultad a la hora de su ejecución. Las “mudanzas” están marcadas por la melodía del violín o del cante; mientras tanto se baila “el paseílo”, que se realiza siempre de cara a la pareja, cuando el violín o el cante hace su aparición se da una vuelta y comienza la “mudanza”. Se ejecuta haciendo todo tipo de giros, vueltas, dibujos de líneas, círculos, etc. Los brazos también intervienen, se mantienen elevados, y se tocan constantemente los palillos o castañuelas. En el momento que finaliza la copla se termina “la mudanza”, volviendo nuevamente a la ejecución del “paseílo”¹²⁸.

¹²⁷ TOMÉ CASTEL, C., “La difícil descripción de un baile sin guión”, en *Jábega* nº 103 (2010), pp. 75-85.

¹²⁸ MARTOS JIMÉNEZ, A. M^a., *Revisión bibliográfica y documental del folclore de los verdiales*, Tesis Doctoral Inédita realizada en la Universidad de Málaga 1996, pág. 83.

Entre las distintas coplas que nos han llegado referidas a Málaga la profesora Olarte¹²⁹ recoge las notas del viajero Mr. Schindler, donde aparece una copla de fandango, dedicada a la mujer malagueña.

“Tienen las malagueñas
la sal de Dios en los labios
y en la punta de la lengua
azúcar, canela y clavo

Tienen las malagueñas
salero, viva el salero,
salero, viva la sal!

Que tiene usted más salero
que el salero universal
salero, viva el salero!

Una de las primeras descripciones que se realizan acerca del baile del “Fandango” la lleva a cabo el deán Martín de Cádiz el 16 de febrero de 1712. Y como bien se expone en el estudio de García Navarro es interesante este escrito ya que deja referido que se bailaba “no sólo entre negros y gente plebeya, sino también entre muy honorables damas”; de este modo y por lo que viene sucediendo con el resto de bailes adoptaría movimientos más adecuados y llenos de elegancia, los apropiados para los códigos morales de la Edad Moderna.

“Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos, o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión, con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de las lascivas intenciones (...)”¹³⁰.

¹²⁹ OLARTE, M. “Apuntes de Sevilla a través de intérpretes jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler”, en: *V Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. “Lo andaluz popular como símbolo de lo nacional”* Granada 2007, pp. 95-112.

¹³⁰ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág 115.

Nuevamente se observa que al ser un baile de corte popular y no cumplir las normas decorosas no goza de la aprobación de los moralistas conservadores del momento.

En cambio un estudio posterior dedicado al fandango de Martínez de la Peña¹³¹ nos aporta más datos acerca de este baile. Se bailaba con castañuelas o haciendo chasquear los pitos, costumbre del baile popular de la mitad Norte de la Península. Salvo alguna excepción teatral donde gozó de gran reconocimiento junto con el “Bolero” durante el siglo XVIII,

“era baile de pareja, hombre y mujer se enfrentaban en abierto galanteo -se acercan se huyen, se persiguen sucesivamente, el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos a los que ella responde con gestos parecidos”.

Una danza de movimientos ágiles en constante movimiento con posturas resueltas y atrevidas del majismo imperante, por esto Martínez de la Peña atribuye lo movimientos resueltos al término “violento”, no entendiéndose como hoy lo interpretaríamos; que también lo usa en sus descripciones el viajero Humboldt. El dibujo coreográfico parece estar basado precisamente en ese ir y venir cambiando las parejas de lugar, ejecutando distintas mudanzas Había en la coreografía una alternancia de movimiento y actitudes estáticas con una pausa final que resaltan varios autores¹³².

La voluptuosidad de las mujeres según lo expresan, parece identificarse con los quiebras de cintura y la forma ondulada, íntimamente ligada a la danza andaluza de todos los tiempos. Un aspecto que tiene mucho que ver con los fandangos actuales es el que señala Bourgoing cuando enuncia “nunca se tocan, ni

¹³¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, M.T., “Mundo y formas del Baile en el fandango”, en *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo; El Fandango*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Málaga 1994, pp. 227-243.

¹³² *Ibidem*.

siquiera la mano”¹³³. La estudiosa Martínez de la Peña apunta que “era un baile ya muy hecho, con técnica propia de danzas de alto valor donde se ponía en juego la actividad de todo el cuerpo”.

Del “Fandango” rústico y espontáneo toma aptitudes las rondeñas y malagueñas, más señoriales. Se ha controlado el salto constante y menudo, llegando casi a desaparecer. Han integrado pasos más complicados, como el rodasán; cambios más difíciles; y se han estilizado sin perder, desde luego, su alegría, entusiasmo y vigor. De este modo, podemos presentar la hipótesis de la influencia que empieza a realizar la escuela bolera en estos bailes de carácter popular.



Ilustración 51. Fandango. Pareja de campesinos bailando.

¹³³ BOURGOING, B. de, “Un paseo por España durante la revolución francesa” en *Viaje de extranjeros por España y Portugal*, t. III, Aguilar, Madrid 1962, pág 934.

4.2.5 Sensaciones de saraos desde el prisma extranjero

La literatura popular andaluza ha causado un singular interés entre los escritores y ha sido una fuente de inspiración de grandes poetas y novelistas. La sociedad popular andaluza ha suscitado siempre una gran curiosidad, no sólo en el siglo XIX sino ya en tiempos de Cervantes y en alguna otra novela para apreciar sus aspectos sociales y festivos de la sociedad. Los resultados de este interés han sido varios: desde la novela a los poemas e incluso a las modestas “españoladas” como lo define Caro Baroja. Lo andaluz y su aspecto popular se fueron fraguando desde la época de Carlos III a la Regencia de Doña María Cristina de Habsburgo, teniendo su climax con el Romanticismo.

Las fuentes documentales que tenemos son muy abundantes, gran parte de ellas se debe al testimonio de unos viajeros extranjeros que, alentados por el sentimiento romántico de la época, recorrían España para ver y recoger las costumbres. El baile queda plasmado en todas sus alusiones, especialmente al “Fandango” que veían a cada paso. Hay quien lo mencionaba como una danza lúdica, de movimientos lascivos y groseros; veían en ella la expresión de la pasión “ellas con miradas llenas de fuego del deseo”, “el hombre la persigue y parecen prestos a caer el uno en brazos del otro”. Sin embargo otros autores la contemplan más objetivamente, abundando en detalles que han permitido reconstruir el movimiento en su casi su totalidad¹³⁴.

Entre esos viajeros es preciso destacar a Humboldt, que como la mayoría se veían atraídos por la riqueza cultural en especial por esos saraos y bailes que nada tenían que ver con los europeos. El viajero por sus descripciones visualizó en España: “el Fandango, el Zapateado, el Bolero, y el Zorongo”. Es curioso que al

¹³⁴ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, M.T., “Mundo y formas del Baile en el fandango”, en *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo; El Fandango*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Málaga 1994, pp. 227-243.

observar las descripciones que cita de cada uno de estos bailes se aprecian similitudes:

“El fandango es un baile de gran rapidez y de giros diversos que acercan y alejan. En una palabra, es una danza con carácter, de naturaleza y esencia lasciva, aunque los movimientos no sean excesivamente procaces”¹³⁵.

“[El bolero] siempre se baila con traje español, el hombre con chaquetilla corta, la chica con falda corta con tres faldabas y un corpiño muy adornado de mangas largas. El bolero es una danza en la que los bailarines y bailarinas simplemente se acercan y se distancian, sin llegar a tocarse. Se baila lento, pero con brío. Este brío reside fundamentalmente en el trabajo de los pies, en parte la postura inclinada hacia atrás que presiona hacia fuera la parte media y en el poderoso movimiento de manos con las castañuelas. Esto y el adelantamiento de la parte media del cuerpo deben constituir la sensualidad de esta danza, que por lo demás el extranjero no siente especialmente”¹³⁶.

“Seguía una danza, el zapatero que ejecutaba una mujer sola. Se acompañaba de castañuelas y consiste en meros pasos vigorosos y golpeados que al final, se rematan con algunos saltos. No me supieron decir de dónde provenía. Tenía movimientos con la rodilla izquierda levantada y la mano derecha estirada semejantes a los movimientos de un zapatero, de dónde quizás venga el nombre. Tanto esta danza como el bolero me parecen extraordinarios por el gran esfuerzo muscular que supone y sensuales por los poderosos movimientos, no tanto rápidos cuanto contenidamente enérgicos, que exigen en brazos y piernas”¹³⁷.

Considero que cuando el viajero menciona el “Zapatero”, se refiere al “Zapateado”, y por su descripción y la de otros viajeros extranjeros como Davillier apreciamos las similitudes que nos llevan a esta afirmación.

“[...] El zapateado es, quizá el más vivo de todos los bailes andaluces, y con toda seguridad no hay otro tan gracioso ni animado. De ordinario baila una mujer sola y la otra la reemplaza

¹³⁵ HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España, 1799-1800*, Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid 1998, TORRE MOLINA, M^a J., “La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm Von Humboldt (1799-1800), en *I Coloquio Internacional “Los extranjeros en la España Moderna”*, t. II, Málaga 2003, pág. 758.

¹³⁶ TORRE MOLINA, M^a J., *op. cit.*, pág. 758.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 758.

cuando está cansada. Zapatear significa en español golpear repetidamente con los pies. La palabra expresa perfectamente el baile y su movimiento. Las gitanas [...] se esforzaban por ver quien “mataba mejor la araña” o la “curiana”, según la pintoresca expresión de los andaluces”¹³⁸.

“Los gestos procaces, especialmente frecuentes en el zorongo, consisten sobre todo en aproximarse ambas personas hasta el rozamiento, haciendo avanzar la parte media del cuerpo y finalmente en el usual movimiento de las partes y en los impulsos que, por lo demás, solo tienen lugar durante el acto real”.

Torres Molina comenta que Wilhelm Von Humboldt intentó analizar dos aspectos en el baile: en primer lugar qué los españoles le parecían distintos a los otros europeos. Este análisis se encuentra en su descripción de los bailes interpretados por una pareja de gitanos malagueños; y en segundo lugar el origen de estos bailes. Humboldt clasificaba los bailes españoles por:

- ✓ Sus movimientos especiales, caracterizados por la falta de naturalidad, porque los españoles no bailaban por diversión sino para exhibirse: por la rudeza de sus movimientos, a diferencia de otros bailes europeos, los bailes populares españoles carecían de finura y elegancia, y sobretodo por el giro especial de los brazos¹³⁹.
- ✓ Por su lascivia, provocada por la interpretación de los bailes españoles en parejas compuestas por una mujer y un hombre, por la rudeza y violencia de los movimientos del cuerpo de la mujer y por los sucesivos alejamientos y acercamientos entre la mujer y el hombre. Según Humboldt, los bailes españoles eran tan apasionados y lascivos “que únicamente se puede dejar bailar a esclavos y esclavas para provocar la excitación”.

¹³⁸ DORÉ, G. y DAVILLIER, C., *Viaje por España*, t. I, Grech, Madrid 1988, pág. 476.

¹³⁹ HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España, 1799-1800*. Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid 1998, pp. 197-198. Torres Molina hace mención a la violencia y el esfuerzo físico que requería la interpretación de las danzas españoles y nos remite de nuevo a la obra del extranjero para profundizar, pp. 112, 173-174, 197.



Ilustración 52. El careo. Movimientos femeninos en el baile.



Ilustración 53. Movimientos en el baile femenino.

A medida que avanza el diario de este viajero se observa un cambio en la opinión que refleja sobre estos bailes, entre las notas señala que están llenos de inocencia y que son propios del carácter español, lo que nos puede dar señas para justificar que esta segunda descripción fue realizada cuando ya llevaba un tiempo conviviendo entre las costumbres españolas, de ahí que no se cebara con críticas destructivas.

“Con toda la libertad con la que se comportaban y calentados por el licor no se permitían sin embargo ni una acción soez (...) Las formas procaces aparecían sólo como pertenecientes a la danza o en parte venían marcadas por una maravillosa ingenuidad. A uno no le inspiraba la sensación de que fueran personas corrompidas, sino personas entregadas al placer, voluptuosas e ingenuas (...) ellas parecían mostrar a la mejor luz el orgullo nacional y lo peculiar de España”¹⁴⁰.

Además se puede apreciar como en este momento ya había adquirido ciertos conocimientos acerca del baile, puesto que Humboldt puntualizó que la procacidad de los bailes españoles se ponía de manifiesto cuando eran interpretados en la calle y, sobre todo, en las bodas de los gitanos, pero no en el teatro, porque sobre el escenario los movimientos sensuales eran menos explícitos¹⁴¹. Podríamos realizar una hipótesis diciendo que establece una distinción entre los bailes espontáneos y el que está academizando dentro del teatro. Al referimos a otro viajero, Lantier, también observamos otra descripción que relata con gran detalle la fiesta que realiza la duquesa Leonor Silva, y como se bailaba el “Fandango” en esos saraos palaciegos.

“Después de la colación anunciaron el baile. Un bastonero o maestro de ceremonias se encargaba de organizar las parejas y hacía bailar dos minués a cada uno. Cuando terminaron, comenzó a oírse el sonido de la guitarra y dos violines tocando un riente fandango, aquel sonido pareció resucitar a todos, los bailarines se lanzan a la carrera armados de castañuelas, otros haciendo

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 199; TORRE MOLINA, M^a J., *op. cit.*, pág. 760.

¹⁴¹ HUMBOLDT, W., Véase su apéndice para la descripción de sus bailes.

chasquear los dedos, al finalizar el baile los gritos, los aplausos de los espectadores, llenaron la reunión de delirio, de alegría y de la embriaguez del placer”¹⁴².

Otro detalle que pone de manifiesto este viajero es que ya se están dando diferentes formas de ejecución para estos bailes dependiendo del escenario donde se realice, distinguiendo así el baile espontáneo o popular con el que sube a las tablas o entra en las casas de nobles y adquieren ese refinamiento y codificación para poder contar con la aprobación de las normas morales.

Los bailes españoles gozaban un efecto “mágico” para este extranjero e indicaba que se acentuaba de forma especial en los espectadores durante el baile, debido a los movimientos de la danza y el repicar de las castañuelas:

“Tan pronto como empezaron a sonar la guitarra y las castañuelas cayeron todos como en una especie de trance y todos llevaban el ritmo y cantaban. Incluso lo hacía una criada más vieja que las piedras y el gitano que había sido soldado acompañaba el canto con especial placer que se manifestaba vivamente en todos sus gestos. Finalmente se pusieron a bailar Con el primer paso, al primer sonido de las castañuelas, al primer movimiento de los brazos siento todo el efecto que esta danza provoca en mí”¹⁴³.

Sobre el origen de los bailes españoles, Humboldt no presenta una conclusión definitiva, esto puede venir acarreado por la influencia que ejerció el gaditano Las Casas, que quizás por su estancia como gobernador en la Habana atribuía la procedencia de estos bailes a las “danzas de los indios americanos”. A raíz de esta hipótesis es probable que Humboldt considerase a las danzas españolas como “bailes de ida y vuelta”, es decir, tuvieron un origen peninsular, fueron exportadas a América y reimportadas con las modificaciones que sufrieron en aquel continente¹⁴⁴.

¹⁴² LANTIER, E.F., “Viaje a España del Caballero San Gervasio”, en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, Aguilar, Madrid 1962, pág. 1080.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 196-197.

¹⁴⁴ TORRE MOLINA, M^a J., *op. cit.*, pág. 758.

Además, el viajero también recogió el tópico de que el fandango se había originado en la Mancha, aunque reconoció finalmente la dificultad de establecer los orígenes de los bailes españoles y europeos.

Wilhelm Von Humboldt en su diario se centró únicamente en las manifestaciones musicales populares. Recalca el exhibicionismo que los españoles manifiestan en la interpretación de los bailes es una característica que comparten con los franceses. Pero quizás el rasgo más destacado fue la influencia que poseyó sobre los siguientes viajeros extranjeros. Humboldt no consideró al “Fandango” como el baile español más lascivo, el baile más procaz de los que vio en España fue el “Zorongo”¹⁴⁵. Y por otro lado resaltó el exotismo de nuestros bailes, prueba del carácter inocente y noble de los españoles.

¹⁴⁵ TORRE MOLINA, M^aJ., *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga 2003, pág.49. En 1813 hubo un conflicto entre Cabildo Municipal, el Catedralicio y el empresario de teatro de Málaga por la interpretación del zorongo en el teatro. Las autoridades se quejaron porque consideraban al baile corruptor de la juventud y de las buenas costumbres.

CAPÍTULO V

TEATRO Y BAILE





5 CAPÍTULO V. TEATRO Y BAILE

Las compañías teatrales a comienzos del siglo XVII carecían casi por completo de una disposición jerárquica, ya que en ellas las tareas del actor no eran definidas a partir de su especialidad dramática, sino indicadas a través de descripciones muy generales que las distinguían en tres únicas categorías: “representa”, “canta”, “baila” o designaciones parecidas. Designaciones y habilidades que pertenecían a cualquier miembro de las primeras compañías del siglo XVII.

Esto naturalmente no sólo implicaba que los actores supiesen cantar y bailar, sino que los músicos, es decir, los instrumentistas que aparentemente llevaban una existencia más autónoma en la compañía, tuvieran que poder actuar eventualmente como actores, como cantantes o como bailarines. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, como decíamos, el grado de especialización de los actores fue aumentando, lo que tuvo como consecuencia una mayor jerarquización de la estructura interna de la compañía.

Así, a la clasificación genérica que según el sexo distinguía a los profesionales de la escena en dos grandes agrupaciones, la agrupación de las “damas” (epígrafe con la que se indicaban a las que representaban los papeles femeninos) y la de los “galanes” (designación utilizada para los que representaban los papeles masculinos), se añadía otra clasificación que diferenciaba a las actrices y a los actores en relación a su especialidad dramática en cuatro categorías principales: damas, galanes, graciosos y barbas.

Para iniciar la relación que existe entre los bailes populares y el teatro es preciso resaltar la obra de Cotarelo y Mori¹. Los bailes populares pronto aparecen en los escenarios teatrales. El siglo XVI supondrá la plenitud del baile en el teatro. A lo largo de esa centuria, el teatro, para ganar en aceptación popular, se acerca a los bailes y danzas del pueblo, introduciendo piezas e instrumentos populares. Este tipo de espectáculo de carácter teatral se podía encontrar en diferentes escenarios: en la Corte², las iglesias o en las Universidades. Estas manifestaciones artísticas fueron muy bien acogidas entre la sociedad de la Edad Moderna.

Para el siglo XVII entre los espectáculos teatrales destacó la comedia de corral³, esta representación tenían un doble objetivo: formar parte de la diversión pública y conmovir el ánimo del espectador que asistía a las representaciones. La comedia de corral no fue el único espectáculo teatral de que podían disfrutar los españoles del siglo XVII; también hubo representaciones en casas particulares, en palacios, universidades, plazas públicas, y en la calle⁴. Se realizaba una gran variedad de géneros: comedias, tragedias, entremeses, autos sacramentales, comedias burlescas, comedias de santos, comedias mitológicas, festejos alegóricos, jácaras, “bailes”⁵, mojigangas y otras piezas breves.

En los corrales de comedias se situarán en los patios interiores de alguna casa, donde se ensamblaba un escenario y se habilitaban los espacios para los espectadores.

¹ COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, ed. Baylly, Madrid 1911.

² PÉREZ SAMPER, M. A., “Barcelona, Corte: las fiestas reales en la época de los Austrias”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 181- 182.

³ RUANO DE LA HAZA, J.M., “Siglos de Oro”, en *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid 1999, pp. 37-55.

⁴ MORENO MUÑOZ, M^a J., *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba 2008, pp. 190-199. <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931>. Consultada 25/11/2014.

⁵ Vid. *Diccionario de Autoridades*, 1729, t. I. Edición digital. <http://www.rae.es/>. “Se dice tambien el intermedio que se hace en las Comédias Españolas entre la segunda y tercera jornada, cantando y bailando, y por esso llamado assi, que por otro nombre se llama sainete”.



El espectáculo comenzaba con un toque de atención al público para imponer silencio, lo cual se hacía mediante un efecto escénico que corría a cargo de alguno de los músicos sorprendiendo al espectador con un toque de instrumento. Generalmente se empezaba con una loa, pieza corta recitada, que tenía como fin atraer la atención del público hacia la obra. Seguía el primer acto de la comedia. El escenario no perdía vida, ni siquiera durante los entreactos, la música, las canciones, el baile, algún improvisado monólogo impresionaban al espectador para facilitar el descanso o el cambio de indumentaria de los actores. Acabado el primer acto, se solía representar un entremés. Luego seguía el segundo acto de la comedia. Entre los dos últimos actos solía romperse la unidad y la posible tensión dramática intercalando un baile o una jácara cantada. Una vez representado este tercer acto, el espectáculo se cerraba con alguna mojiganga o fin de fiesta, donde el sarao estaba garantizado pues la música y baile no paraba. Ya en tiempo de López de Rueda, a principio del siglo XVI, era lo usual rematar con un baile, acompañado de repique de castañuelas y rasgueo de guitarras y otros instrumentos como la vihuela, panderos, sonajas, etc.

En lo referido a su tipología tenía más similitud con los “bailes de Cascabel” que con las danzas de cuenta, lo que podría explicar el enorme auge que alcanzó el “Fandango” como baile nacional en el siglo XVIII.

Entre sus instrumentos más frecuentes se encuentran los cascabeles, castañuelas, cítaras, flautas, guitarras, pandero, rabel, sonaja, violín y otros, como por ejemplo se nombra el platillo en el entremés *Parnaso*⁶. Haciendo alusión a las castañuelas o palillos y su papel preponderante en estos bailes populares, Don Antonio de Solís, lo refiere en una loa escrita en el año 1659:

“sale la poesía con su coro danzando...; sale la Música bailando con su coro y dice lo que sigue: la Música, más alegre/ saca a

⁶ Bernarda: “Los galones de este tiempo, / todos toqilas y mangas, / vienen tan con sus platillos, / mas con sus platos no hartan”, es decir, dan mucho ruido con sus “platillos” pero poco de comer... “platos”.

bailar sus festejos; / que también la castañeta/ tiene humillos de instrumento”.

En ocasiones se indica explícitamente que los instrumentos que aparecen son “de pandorga”, que el *Diccionario de Autoridades* recoge como “junta de variedad de instrumentos”⁷. Se cantan canciones populares, coplas, “Jácaras” (“Zarabanda” de tema carcelario), “Seguidillas”, tonadillas (así se llama desde el siglo XVI a las piezas cortas de canto que iban acompañadas de música, luego se les llamará tonadillas a las “Jácaras” cuando, en el siglo XVIII, cambian de asunto), “Chaconas” con castañetas, etc.

La introducción de estos bailes en el teatro provocó exageraciones y abusos y la consiguiente prohibición de representar las obras. Algún tiempo después, se le pedirá a Felipe II la reposición de las comedias eliminando de ellas los bailes populares a favor de la danzas, como solicitó el poeta Micer Andrés Rey de Artieda, en su *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* en el año 1606:

“Y que diga mal dellos no te espantes, /que tantas Zarabandas, antos mims, / Chaconas, y otras cosas semejantes... Si quitados los bailes se remedia, / siga su traza el cómico prudente/ y el trágico prosiga su tragedia... Tenía por amiga y compañera/ a doña Laura, gran zarabandista, / verde⁸ como la misma primavera”.

El 8 de abril de 1615, el Consejo de Castilla decretó la Reformatión de comedias y mandó:

“que no se representasen cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, Zarabandas, Carreterías y cualesquier otros semejantes a estos”.

⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1737, t. V. Edición digital. <http://www.rae.es/>

⁸ Algunos autores como Antonio Mandy apuntan una posible relación a modo de hipótesis con las fiestas de los verdiales.

Todos estos bailes son variantes de la “Zarabanda”, que había sido prohibida con anterioridad, aunque los sucesivos incumplimientos del veto motivaron la renovación del precepto en 1641 y en 1644⁹:

“que no se canten Jácaras, ni Sátiras, ni Seguidillas, ni otro ningún cantar, ni baile antiguo ni moderno, sino danzas de cuenta”.

Esta ley no se llevó a cabo debido a la gran demanda por parte del público.

Sin embargo, todavía en 1655, Antonio de Solís, adelanta un cambio en las representaciones teatrales intentando eliminar los elementos populares y darles un carácter más ilustrado: “Váyanse las loas/ con los cascabeles, / váyanse a los Autos / y el domingo dejen/ pues ellas nacieron / para el otro Jueves”, haciendo referencia a los Autos Sacramentales que se representaban durante las fiestas del Corpus.

Pero no podemos olvidar que el baile fue ganado terreno al teatro, llegando incluso a tal punto, que los cómicos no tenían sólo que interpretar sino también tenían que tener nociones de los bailes populares del momento por lo que nos aparecen diversos documentos destacando donde toman esas clases, así como en lo que se instruyen para contentar y divertir los gustos del pueblo.

5.1 CLIMAX DANCÍSTICO EN EL TEATRO

El papel que juega la danza en los diferentes espectáculos teatrales del siglo XVII, favorecerán el camino hacia la profesionalización de la danza y su

⁹ SALVO, M. de, *op. cit.*, pág. 94. En el Reglamento de 1608 ya había un intento de control a través de la censura: “Que dos días antes que ayan de representar la comedia, cantar o entremeses, lo lleuen al Señor del Consejo, para que lo mande ver, y examinar”. En el Reglamento de 1641 se volvía a repetir que los bailes y cantares y, en general, las representaciones ofrecidas fueran decentes y honestas: “Que no se representan cosas, bayles ni cantares lascivos ni deshonestos o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danzas y bayles antiguos, y qualesquier que huvieren de cantar y bailar sea con la lizenzia y aprovazió[n] [...] y sin ella no”. La aprobación a la que se hacía referencia, se citaba en el mismo documento e indicaba que “Las comedias, entremeses, bayles, danzas y cantares que huvieren de representar, antes que los den los tales autores a los representantes para que los tomen de memoria, tengan obligazió[n] de traerlos o embiarlos al Sr. del Consejo a quien está cometido para que las censure, para que visto si fueren de la decencia y modo que se requiere les dé lizenzia el Sr. Protector del Consejo”.

consolidación como espectáculo independiente en un futuro. Entre los diferentes espectáculos teatrales, los que poseían mayor relevancia eran tres: los Autos Sacramentales realizados en la calle, el teatro cortesano en palacio y las comedias en los corrales. Cada tipo de representación tiene unas características comunes a los restantes y otras específicas que le aportan una identidad y lo diferencian uno del otro.

5.1.1 El papel de la danza en el auto sacramental

La danza en los Autos Sacramentales ocupa un lugar principal y a su vez, los Autos también dentro del panorama festivo-espectacular del siglo XVII.

Las danzas que acompañaban al Auto Sacramental tenían un lugar privilegiado en altares o lugares reservados por donde pasaba la procesión del Corpus Christi y esto se constata por la calidad de contratos que regularizan cada año el número, el tipo de danzas y los encargos de organizarlas dentro del espectáculo. Como lo organización de la festividad del Corpus había pasado de los gremios y cofradías a entidades gubernamentales, éstas las patrocinaban y financiaban, estableciéndose para la ocasión un comité encargado de los diferentes aspectos del evento, entre ellos la contratación de las danzas y los encargados de llevarlas a cabo, a cargo de los “maestros o autores de danzas”¹⁰.

"Obligación de Andrés de Nájera de sacar en la fiesta del Corpus una de cascabel intitulada Danza de don Gayferos y rescate de Melisendra, que ha de llevar nueve personajes, cuatro franceses, cuatro moros y la infanta Melisandra”.

En este contrato se concreta el tipo de danza “de Cascabel”; el número de bailarines: nueve; qué personajes han de representar: cuatro franceses, cuatro moros y la infanta Melisendra; y el argumento que se desarrolla en la danza: el rescate de Melisendra. Pérez Pastor incluye referencias acerca de otro contrato con

¹⁰ GARCÍA, BERNARDO J. “Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI”, en *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional, sociedad “V centenario del teatro de Tordesillas”, Valladolid 1997, pp. 347-356.

Luis Monzón, encargado de otra danza, siendo ésta de músicas de negros y galanes¹¹. Tras esto, se deduce la importancia de las danzas en esta celebración puesto que no sólo se hacen varias, sino que además contratan a diferentes personas para la elaboración de las danzas. Hay un amplio registro que atiende a los contratos de los bailarines de danzas, pongamos por ejemplo:

“Obligación de Martín Rodríguez y Domingo Graxal, ganapanes de danzar y que danzarán los gigantes que esta villa de Madrid tiene para la procesión de la fiesta del Santísimo Sacramento del 3 de junio de 1609¹²”.

“Obligación de Don.Diego de Villegas y de su mujer Doña M^a Paniaguas, para que ésta represente, baile y cante en la fiesta del Corpus del 28 de junio de 1623”¹³

En un contrato del 17 de Mayo de 1628 se establece el compromiso, durante seis años, de Luis de Monzón, Juan Bautista Carrillo, Antonio Martínez Juan de Neyra, Francisco de Frutos y Pedro de Ávila, en la relación de cinco danzas, una de música, otra de cuentas y las otras de cascabeles, recibiendo un pago de 8.500 reales cada año de los seis que dura el contrato¹⁴. En algunas ocasiones se especifica el título, con el fin de indicar el argumento a desarrollar en dicha danza, lo que significa que se trata de una pieza dramática con temática histórica, mitológica, religiosa, simbólica o simplemente popular, tratadas de forma alegórica, se exponen argumentos religiosos-morales adecuados a la celebración para la cual se realizan¹⁵.

¹¹ PEREZ PASTOR, *op. cit.*, pag. 113.

¹² *Ibidem*, pp. 79, 109, 113, 125, 186 y 215.

¹³ *Ibidem*, pág. 198.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 215.

¹⁵ HUERTA CALVO, J., *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid 2001, pág. 63.

Shergold y Varey¹⁶ nos sugiere acerca de los Autos Sacramentales realizados en Madrid ente 1637 y 1681, que a pesar de estar circunscrito a esta ciudad, recoge una valiosa información en general de todo lo referente a los Autos.

En cambio vemos como otras referencias van manifestando el carácter profano e inmoral que van adquiriendo estas danzas y bailes dentro del terreno festivo religioso como confirma Wardropper:

“a finales del siglo XVII las danzas se hacían cada vez más compleja y extravagantes. Si no habían perdido su sentido religioso para los bailadores, si lo habían perdido para los espectadores [...] A pesar de tener una posible interpretación simbólica , el espíritu carnavalesco y las danzas constituían la vertiente alegre de la procesión”¹⁷.

De los distintos documentos se recogen los diferentes tipos de danzas que se llevan a cabo acompañando a los Autos Sacramentales: danzas representadas (cuyo argumento era histórico, mitológico y bíblico), danzas tradicionales (de “Espadas, de Moros y Cristianos, de Lazos y Enramadas, Folías portuguesas, de Zapateados, Cascabeles, Escarnio, Paloteados”,...), danzas de música interpretando breves conocimientos y danzas más exóticas (“de Negros, de Indios, de Turcos”...)

Los Autos Sacramentales, no pueden ser considerados meramente obras literarias, sino un espectáculo que integra la fiesta y lo literario de una forma compleja, de modo que su existencia se debe a la retroalimentación de ambos. Por esta razón, en los mismos Autos se dan también la música y la danza de una forma variable pero significativa en todos los casos, sobre todo si se tiene en cuenta la función religiosa que cumplían en el siglo XVII.

¹⁶ SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudios y documentos*, Edhigar, Madrid 1961, pp. 10,23,24,31,37,62,69,71,82,87,95, 98,100,101,102,104,105.

¹⁷ WARDROPPER, BRUCE W., *Teatro religioso del siglo de oro*, Anaya, Salamanca 1967, pp. 47-49.

Los autores aprovechaban los valores pedagógicos, participativos, emocionales, también dramáticos, pero sobre todo de propaganda tanto de la música como de la danza. La doctrina, los conceptos teológicos, en ocasiones de difícil comprensión para el pueblo, se hacen más accesibles y amenos a través de la danza y la música.

En este sentido se puede decir que el teatro cortesano hará uso de música y danza de la misma forma, ya que si a la Iglesia le interesaba aprovecharse del poder psicológico de la música y la danza, no menos interesada estaba la Monarquía para la cual escribían los autores de la Corte.

5.1.2 Bailes en los corrales de comedias

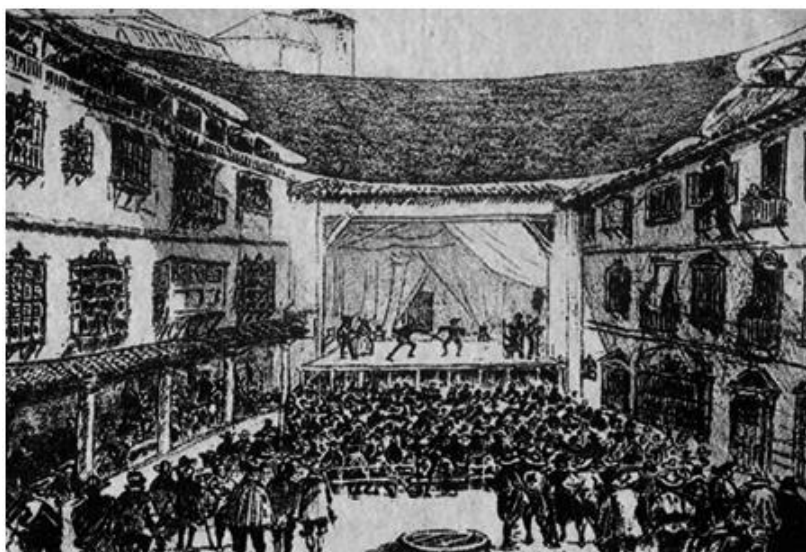


Ilustración 54. Corral del Príncipe 1760.

Para el siglo XVII como ocurría ya en el siglo anterior, el teatro se desarrolla en diversos ámbitos. El corral de comedias, que durante este siglo se perfecciona, acoge un teatro popular representado por diversas compañías de actores. Los espectadores pagan por asistir a las funciones. Estas se realizaban de forma regular durante la temporada teatral, que abarcaba gran parte del año.

Como ya se ha indicado, en su origen, los corrales de comedias eran verdaderos patios interiores de casas¹⁸, en los que se había levantado un tablado, el escenario, y cuyos espacios se aprovechaban para alojar a un público variado. Las representaciones se hacían de día. La sala carecía de techo y sólo un toldo protegía del sol. El escenario disponía de cortinas en su fondo que ocultaban uno o dos corredores altos y los vestuarios. La ausencia de telón condicionó la representación: había que recurrir a otros procedimientos para avisar a la audiencia de que comenzaba la representación: ruido inicial, música.

En tres niveles se dividía el escenario durante la representación: al fondo, arriba, se situaba un balcón al que asomaban personajes que simulaban estar en el de una casa; en segundo lugar estaba el tablado, en el que se desarrollaba normalmente la acción; por último, el foso del que salían, a través de escotillones o trampillas, los actores que encarnaban a Satanás o a otras criaturas infernales.

Las habitaciones de las casas, también conocidas como aposentos, que daban al patio estaban destinadas a las gentes principales. Los desvanes y las tertulias eran los aposentos más altos, situados inmediatamente debajo del tejado, y estaban reservados muchas veces a los religiosos y a los nobles. Estos personajes podían ver la comedia sin ser vistos a través de celosías.

El público más modesto se situaba en el patio central y veía el espectáculo de pie o sentado en unas gradas que se levantaban a los lados del patio. Allí se situaban los mosqueteros, que, con sus capas y espadas y sus silbidos o aplausos levantaban o hundían la comedia

¹⁸ GONZÁLEZ ROMÁN, C., *Spectacula Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001, pp. 466-493. Antes de la década de 1560 no existía en España el concepto de edificio dedicado a la representación de teatro. Las representaciones se daban, además de en Palacio, en las iglesias y en las plazas y calles de las ciudades, en salones o patios de casas particulares, de algunas posadas, patios de hospitales (Málaga, Sevilla, Granada, Córdoba...) y en algunos almacenes (Toledo).



Ilustración 55. Partes del Corral de Comedias.

Frente al escenario se construyó una especie de palco de mujeres, la cazuela, en el que se sentaban las mujeres del pueblo, quienes accedían al local por una puerta especial o por las casas vecinas, para no encontrarse con los hombres.

La alojería era el lugar en donde el público compraba comida (fruta, frutos secos) y bebida: la aloja o hidromiel que despachaban los alojeros¹⁹.

Las actuaciones teatrales del XVII se prolongaban durante horas, por lo que, junto con la comedia, se representaban otras piezas menores. Al comienzo se presentaba una loa, en los entreactos se intercalaban entremeses y bailes y, tras la comedia, se escenificaban jácaras. La loa era una especie de saludo o presentación en nombre de la compañía que también tenía la intención de lograr el silencio necesario del público para dar comienzo a la comedia. El entremés se representaba entre el primero y el segundo acto y la jácara era una obra que reflejaba el mundo marginal. Las mojigangas eran piezas con figuras extravagantes y argumentos inverosímiles para hacer reír. La misma estructura de la obra responde, a veces, a esta disposición de las actuaciones. Lope, por ejemplo, comienza a menudo cada

¹⁹ Bebida hecha de agua, miel y hierbas aromáticas que, a veces se mezclaba con vino.

acto con un monólogo, lo que permitía cambiarse de ropa a los actores que habían participado en las piezas breves²⁰.

Díez Borque reseña en su obra los corrales de comedias explicando:

“La representación en los corrales públicos que une a la comedia como factores de atracción: entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y sainetes, triunfa por encima de las restantes formas de espectáculo y diversión, y puede considerarse, de aquí su carácter masivo, como espectáculo único. El baile y la danza, consubstanciales al pueblo y esenciales en la España del XVII, no ha encontrado en su forma de espectáculo todavía, en la época que me ocupa, un carácter independiente y un lugar distintos para este tipo de manifestaciones, y, por tanto, no constituyen ninguna competencia para el espectáculo teatral en sí. La danza, como pasión nacional, es una práctica generalizada en todos los niveles sociales, desde las nobles “Pavanas y Alemanas” a las populares, “Pie de Gibao, Chacona”, etc., al son de guitarras, tamboriles, castañuelas, con marcado carácter lascivo; pasando por las alegóricas en las procesiones del Corpus y en los Conventos. Pero no hay lugares especiales para entregarse a la danza: se baila en palacio, en los jardines del Buen Retiro, en la calle o en los prados de romerías, sin que se conozca el lugar destinado exclusivamente a la danza y en el que hay que pagar por entrar. La otra vertiente del baile, la danza como espectáculo más o menos erótico, tampoco supuso ninguna competencia ya que el espectáculo dado en los corrales públicos supo, con clara visión económica, asimilar a la comedia las formas de danza más prestigiadas en la época, al igual que música y canciones. Con esto la representación en los corrales era una amalgama de elementos distintos que colmaba todas las necesidades de distracción, impidiendo el desarrollo autónomo de estas formas del espectáculo (...)”²¹.

La temática de la danza es un tema elegido entre los literatos. Cervantes incluye un número considerable de danzas y bailes en sus obras²², pero es, quizás,

²⁰ <http://disparataria.blogspot.com.es/>. Consultada 2013/05/.

²¹ DIEZ BORQUE, J.M^a, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosh, Barcelona 1978, pág. 260.

²² Vid. RODA, C. de, *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote. Las Canciones*, Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid con motivo del III Centenario de la edición del Quijote, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, Madrid 1905, pp. 147-176. RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, J.A., “Música

Lope de Vega²³ el autor más prolijo en la utilización del baile en la comedia. La aparición de éste en la comedia no se hace de una manera vanal. 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. En los movimientos que se utilizan en sus obras, se reelaboran bailes y danzas conocidos hasta lograr piezas que, manteniendo su esencia original, se ven transformados en sus mudanzas y estilo, resultando diferentes en su totalidad o en parte. En ocasiones cambian la letra solamente, o el nombre, o la música, adaptándose al nuevo compás sin ningún problema. Estos cambios que tienen lugar en los bailes de las representaciones teatrales, sobre todo en los corrales, serán uno de los motivos que provoca las constantes prohibiciones y ataques que sufre el teatro.

Las funciones de baile en la comedia son fundamentalmente dramáticas, pudiéndose dar varios tipos, con distintas finalidades: caracterizar a los personajes (según su condición social, su lugar de nacimiento, etc.), ayudar a crear el ambiente (festivo: cualquier tipo de evento a celebrar), situar la acción geográficamente, etc. Pero a veces, la función repercute directamente en el inicio o el desenlace argumental, con lo cual cobra protagonismo al dejar de ser algo accesorio y convertirse en un elemento imprescindible para que se desarrolle parte del argumento de la comedia. En algunas obras de baile cumple varias funciones, como hemos ido viendo en el análisis individualizado de ellas²⁴.

Paralelamente a sus funciones dramáticas, el baile en la comedia cumple en cierta medida una función espectacular, en el mismo sentido que sucede en el teatro cortesano y en los Autos Sacramentales, es decir, enriquecer la obra a través de la

y bailes. Tratado de Danza e Instrumentos musicales en la época del Quijote”, en *La Mancha de Don Quijote realidad de una fantasía*, vol. 11, Toledo 2005, pp. 1-16.

²³ VILLARINO CELA, E.M., “Lope de Vega y Calderón de la Barca: escritura y reescritura en “El maestro de danzar”, en *Estudios críticos de literatura española*, Universidad Nacional de Mar de Plata. Departamento de Servicios Gráficos, Argentina 2003, pp. 125-134.

²⁴ MORENO MUÑOZ, M^a J., *op.cit.*, pp. 190-199.

diversidad de medios utilizados (música, bailes, escenografía y tramoya incipiente, etc.), pero a mi parecer de mucha menor importancia que la función dramática.

Las obras caritativas a favor de los hospitales eran uno de los factores más decisivos del desarrollo del teatro en los corrales municipales. A su vez la organización del teatro del Corpus contaba con una comisión del Corpus, que determinaba el desarrollo de la solemnidad del Corpus, estaba compuesta por representantes de las más altas instituciones estatales y dignatarios municipales. En la cúpula de la comisión estaba el comisario o protector, el cual era asistido jurídicamente por un corregidor, a los que se añadían toda una serie de comisarios y regidores con diferentes tareas.

El público acudía a la comedia, aunque lo representado fuera drama o tragedia. Las representaciones se organizaban en función de las siguientes normas²⁵:

²⁵ DÍAZ BORQUE, J. M^a, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Laberinto, Madrid 2002, pp. 21-32; RUBIO JIMENEZ, J. “El Conde de Aranda y el Teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, en *Alazet*, nº6 (1994), Huesca, pp.175-202. Esta normativa se fue endureciendo a medida que pasaba el tiempo. Durante el siglo XVIII fue crucial ya que llevarán a cabo medidas y prohibiciones los Borbones, Fernando VI en 1753 y Carlos III diez años después. La “dudosa moralidad” de los teatros y de las obras que se representaban en ellas fue una preocupación que Fernando VI heredó con el trono. Los gobernadores, obispos y arzobispos presionaron al rey de tal modo que prohibió las representaciones en Valencia donde ordenó derruir el coliseo Burgos, Lérida, Palencia, Calahorra y Zaragoza. En Madrid, donde estaban aún vigente las normas de su padre, prohibió las representaciones en diez leguas alrededor de la Corte. Los teatros de la Cruz y el del Príncipe, los más famosos de la época, pudieron seguir representando comedias siempre y cuando cumplieran una serie de normas que Fernando VI sancionó el 12 de noviembre de 1753. El objetivo: “Evitar los desórdenes que facilita la oscuridad en el concurso de ambos sexos”. Entre las normas destacan las siguientes: que no haya embozados en los corrales; que en las puertas o entradas no haya aguadores ni fruteros; que ningún hombre entre en la cazuela, lugar reservado a las mujeres, conversar con ellas desde las gradas o el patio; que en los aposentos principales, segundos, terceros, o alojeros, no debe haber celosías altas; que el vestuario de las mujeres sea distinto del de los hombres; que no entren hombres a los vestuarios con pretexto alguno; Que las representaciones guarden la modestia debida no permitiendo bailes ni tonadas indecentes y provocativas. La ley responsabilizaba además a los autores de las obras del “escándalo que pudiera ocasionar cualquier cómica de su compañía con indecencia en la forma de vestir”. Además, prohibió que las actrices se disfrazaran como un hombre sobre el escenario “salvo de cintura para arriba”. Fernando VI estableció que, por mucho que lo pidiera el público, no se repitiera sobre el escenario ningún baile ni canción. Más allá de las normas para evitar escándalos de índole sexual, la ley de 1753 también vigiló por mantener el orden y la seguridad dentro de los teatros. Para evitar los incendios se prohibió fumar cigarros y tabaco de pipa dentro del recinto.

- ✓ La temporada comenzaba el domingo de Resurrección y terminaba el miércoles de ceniza.
- ✓ Estaba prohibido fumar, por el riesgo de incendio.
- ✓ De octubre a abril la comedia empezaba a las dos de la tarde, en primavera a las tres y a las cuatro en verano, para finalizar antes de la puesta de sol. Su duración estaba entre cuatro y seis horas.
- ✓ La estructura de una función era: Loa, primera jornada (acto), entremés, segunda jornada, jácaras o mojigangas, tercera jornada y baile final.
- ✓ Los hombres y mujeres no podían estar juntos. Los hombres ocupaban el patio (en gradas laterales, bancos en el patio y de pié) y las mujeres en la grada de las cazuelas. El único sitio donde se les permitía estar juntos era en los aposentos de los corredores.
- ✓ Los niños no podían entrar.
- ✓ El precio de la entrada no era un precio global como hoy lo conocemos. Entonces se pagaban distintas entradas: una a la entrada, otra para la hermandad o beneficiario y otra para sentarse. La compañía raramente llegaba al 20 % de lo recaudado.
- ✓ En ciudades universitarias estaba prohibido representar entre semana para que los estudiantes no se distrajeran.
- ✓ Dos de las figuras más características de los corrales eran:
 - El mantenedor del Orden. Mozo recio del lugar que, provisto de un buen garrote, templaba los ánimos de todos aquellos que se exaltaban.

- El apretador. Al no existir un aforo determinado, todo el que pasaba tenía derecho a sentarse...



Ilustración 56. Alegoría a la danza y el teatro.

5.1.3 La danza en los géneros breves

Música y danza aparecen en los géneros breves con más asiduidad que en la comedia. Es necesario destacar que la aparente sencillez y simplicidad de la música y la danza, con el transcurso del siglo XVII se va desarrollando, hasta alcanzar tal grado de integración con el texto que dejan de ser un elemento colindante para convertirse en esencial e imprescindible, llegando a tener una relación tan estrecha en algunas piezas que acaban convirtiéndose texto, música y danza en una entidad en si misma.

➤ Loa

Asumen la función de captar la atención del público y su indulgencia, siendo la razón por el cual es un género dependiente de distintas circunstancias: la obra a la que precede, tipo de público, lugar de la representación, el corral, la Corte, la calle, etc, o de un acontecimiento vital nacimientos, nupcias, etc.

En consecuencia, la loa se convierte en un género cuya característica principal es la variedad, ya que su finalidad hace que se impregne de multitud de influencias externas con el fin de lograr sus objetivos, mezclándose con otros géneros y sufriendo una constante evolución durante el siglo XVII, perdurando así en el tiempo. A su vez surgen varios subgéneros de loas: loas sacramentales, palaciegas, de presentación de compañías, de alabanza de ciudades, etc. Responde a motivos presentes en las representaciones, como la petición de atención y silencio, el perdón por los fallos,... utilizando para lograr el éxito diferentes elementos, por ejemplo la música y la danza, loas azarzucladas, la comicidad, loas entremesadas de Quiñones de Benavente entre otros, desembocando incluso en el elogio, no ya de una persona relevante, sino también del absurdo, una mosca, una espada, o de mujeres feas²⁶.

Las loas cortesanas y sacramentales gozaban de gran de riqueza por los medios a los que optaban: el diálogo se solía realizar entre diversas personas, la indumentaria adquiriría un derroche de riqueza al engalanarse entre los mejores tejidos del momento, contaban con la presencia de los tramoyas y también se disfrutaba de momentos musicales.

La danza adquiere en la loa cada vez más importancia, sin distinción entre el teatro profano o religioso, si bien, los modelos utilizados son populares, basados en los de la Comedia Nueva para las celebraciones grupales, también aparecen, sobre todo en las loas cortesanas y sacramentales, danzas cortesanas, más adecuadas en este contexto. Pero que como ya hemos visto no lograron desbancar a los bailes populares y de “Cascabel”.

En la loa que se crea para la comedia de *Las amazonas* de 1655 realizada por Antonio de Solís, se representó a Su Majestad el Domingo de Carnestolendas.

²⁶ CASA, F., GARCÍA LORENZO, L., VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Castalia, Madrid 2002, pp. 198-199.

Sus personajes son los propios teatrales: “Comedia”, “Entremeses”, “Bailes”, “Loas”... entablándose una conversación sobre su orden de aparición en las representaciones. Al principio canta “la Música” la siguiente letra para que la “Comedia” baile “la Gallarda”:

La comedia, presumida
de reina de los festejos,
y olvidando, en los salones,
el corral de sus abuelos,
sale a danzar la gallarda,
diestramente componiendo,
de sus pasos apretados,
la suspensión del paseo.
Aunque algo la desmesuran
quebrados de amor y celos,
son decentes las floretas
que se harán en casamientos.
Según a compás se mueven
la huella, el aire, y el cuerpo,
parece que sus pies constan,
y que va pisando versos.

De nuevo se vuelve a confirmar la importancia que obtiene la danza dentro del género breve. Para el ejemplo referido anteriormente se revela la situación en la que se encontraban las representaciones teatrales, pugnando las piezas breves que acompañaban a la comedia por tener más tiempo en el escenario gracias al favor del público, y el hecho de que todos bailen hace alusión a la expansión de la danza por todas las partes de la representación. Todo esto, hace aumentar la espectacularidad total de la loa, además de aportar datos sobre la situación de las representaciones en esta fecha.

En la *Loa segunda* atribuida a Quiñones de Benavente, aunque no se baila, se hace visible la tarea que desempeñan los actores: uno de ellos colabora en los bailes, otro en bailes y danzas, y el tercero confirma que ambos son diestros en este cometido, subrayando a través de un ejemplo el conocimiento sobre

vocabulario técnico que ya habían adquirido estos artistas, la maestría con las “giradas”.

En la loa sacramental para las fiestas del Corpus, representada en Valencia en 1675 de Agustín Moreto vuelve a aparecer alusiones al baile, detallando la mudanza que hay que ejecutar: “cruzado y vuelta y cruzado arriba”²⁷.

Mucho más concretas son las acotaciones coreográficas que se incluyen en la loa a los años de su alteza en 1668, también de Francisco de Avellaneda, en el cual se menciona desde el principio:

“salen con varios instrumentos bailando, y cantando Escamilla, Carrasco, Melocotón, María de los Santos. María de Escamilla, María de Anaya, Bernarda Manuela, Gaspar Malaguilla, y Carrillo. Todos bailando y cantando”.

A partir de aquí, paralelamente al texto se describe una coreografía: “Parándolos Escamilla en medio del tablado en ala. Cantan: Suspended la danza templando las voces, la razón no se pierda festiva entre las razones”.

Otras indicaciones que aparecen en la loa son: "vuelta", "vuelta a cada una", "júntense", "vuelta en el puesto", "júntense los de arriba con los de abajo", "ala grande", "tomar puestos", "bajar de arriba", "bailan". Anotaciones coreográficas que nos permiten conocer la terminología que atribuían a los pasos de danza, así como las trayectorias coreográficas. Esta información puede dar como resultado una posible reconstrucción de la misma, de hecho es la forma actual llevada a cabo para la recuperación de las danzas cortesananas.

En este sentido, la presencia de la danza responde al concepto introducido por Lope de Vega en su Arte Nuevo de hacer comedias cuyo fin es el deleite, un deseo de satisfacer el gusto de un público cada vez más exigente.

²⁷ CAÑEDO FERNÁNDEZ, J., *Vergel de Entremeses*, CSIC, Instituto “Miguel de Cervantes”, Madrid 1976, pág. 26.

➤ Entremes

El carácter independiente del entremés fue obra de Lope de Rueda, el cual creó un repertorio de situaciones con el fin de poder ser utilizado en distintas comedias. Cervantes aporta al género los bailes cantados acabando de este modo con los aporreos finales, el acabar “a palos” de raíces carnavalescas, terminando los entremeses con un final feliz: con música, canto y baile. Éste era el momento para el baile, ya que el frenético ritmo dramático y escénico del entremés hacía muy difícil la introducción constante de escenas musicales, que frenarían este ritmo y dañarían seriamente la vivacidad propia del entremés. Benavente será quien lleve a cabo la creación y estandarización de una serie de variedades entremesiles, como el baile entremesado o entremés cantado y la loa entremesada, en las que mezcla palabra, danza y canto.

El tipo de entremés que acababa con un baile se mantendrá durante todo el siglo. No obstante, la fórmula creada por Quiñones de Benavente, integrando elementos de otros géneros menores para dar como resultado loas entremesadas, bailes entremesados, entremeses cantados, pervivirá paralelamente al entremés clásico, siendo cultivado por mucho autores. A partir de 1640 aparecen en las colecciones de entremeses las primeras piezas de Calderón, Moreto, Jerónimo de Cáncer, Francisco de Quirós y otros entremesistas²⁸.

La música y el baile serán elementos primordiales para el entremés, cuyas fronteras con otros géneros breves, por ejemplo el baile dramático, son difíciles de trazar. Son más nítidas entre el entremés tradicional y el baile dramático, ya que el baile busca potenciar menos la comicidad y más la espectacularidad del conjunto a través de los elementos dirigidos a los sentidos de la vista y el oído: la evolución

²⁸ GARCÍA VALDÉS, C.C., *Entremesistas y entremeses barrocos*, Cátedra, Madrid 2005, pp. 14-17.

coreográfica del baile, el movimiento de las actrices-bailarinas, la calidad de la melodía, adecuación al ritmo musical, etc.

Algunos entremeses acaban con un baile-coreografía, el cual se presenta como un añadido con el fin de terminar la pieza de una manera entretenida y vistosa, sin más pretensiones que mostrar una actitud alegre y positiva. En muchas ocasiones tan solo se dice que se baila al final del entremés, pero sin tener relación alguna con el argumento de éste último, como ocurre en el entremés anónimo *Los romances*, aparece el baile como colofón de la representación pero sin dar más detalles: sólo se dice que baila uno de los personajes, “Teresa”, en una acotación. A veces se concreta un poco más, especificando el número de personas que ejecutan el baile. Al final del entremés *Los Mariones*, perteneciente a Luís de Belmonte, en una acotación se observa: "Hacen un baile, o baila una sola, con que se da fin".

También se localiza en el entremés *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* de Quiñones, en una acotación se encuentra: “Si no hay más de una que baile, se dice el verso postrero, y si hay baile, lo que sigue”, En otra: “Salen los Músicos, y bailan a cuatro o a seis lo que sigue, u otro cualquiera baile, o sino, baila sola”. Pero no se dice qué baila. En todos estos entremeses el baile final no tiene relación con el argumento del entremés, ya que no sólo no aparece la canción que generalmente acompañaba el baile, sino que ni siquiera se menciona qué baile, dejando total libertad de elección al encargado de la puesta en escena, por lo cual se deduce que es un mero final alegre y entretenido, encargado de la apoteosis final.

Hay un amplio abanico de entremeses donde se puede localizar el tema del baile. Continuando con este repertorio a modo de ejemplo, al final del Entremés del *Conde Alarcos* se habla de bailes y danzas al referirse a la fiesta que va a comenzar:

“Conde: ¿Y bailareis también una chacona?
 Condesa: Aunque sean folías, y
 capona. Rey: Válgate los demonios por mujeres, que muertas no
 olvidáis nuestros placeres.
 Ea vaya de fiesta, el novio empiece.
 Danza el Conde, y en estando enfrente de la Infanta empezará a
 canta, y hará la cortesía”.

Más adelante aparece una acotación más extensa sobre lo que se ha de bailar:

“acabada esta copla, tomará la Infanta de la mano, y danzarán lo que durare la música en la misma copla que él cantó, y a la otra sale el Rey, o el Mariscal, y hace lo mismo; y en volviendo a repetir la música los dos últimos versos, danzan los cuatro, y se da fin con un corro, y culebra hurtada, cantando las coplas que se siguen”.

En otros casos el baile se encuentra integrado en el desarrollo argumental del entremés. Las conversaciones sobre bailes eran habituales, convirtiéndose en parte del argumento de entremeses, bailes, etc., lo que revela la actualidad y el interés del tema. En *La cueva de Salamanca* Cervantes pone en boca de los personajes una charla sobre el origen de algunos bailes:

“Pancracio: Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo: ¿Dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y de ello me pesa, con el famoso nuevo escarramán?
 Barbero: ¿Adónde? En el infierno: allí tuvieron su origen y principio.
 Pancracio: Yo así lo creo.
 Leonarda: Pues en verdad que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por honestidad y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle”.

En la fecha en que Cervantes escribe este entremés, el “Escarramán” era reciente, pero se consideraba deshonesto, según afirma “Leonarda”, aunque ella sabe bailararlo y tiene sus "puntas" y su "collar escarramanesco", lo que quiere decir que estaba muy de moda. De nuevo alude Cervantes “al Escarramán” en *El rufián viudo*:

“Músicos (cantan): Tocan la gallarda; dánzala Escarramán, que le ha de hacer de bailarín, y en habiendo hecho una mudanza, prosíguese el romance: La Repulida comience, con su brío, a rastrear, pues ella fue la primera que nos lo vino a mostrar.

Escarramán la acompañe... Muden el baile a su gusto, que yo le sabré tocar: el canario o las gambetas, o al villano se lo dan, zarabanda o zambapalo, el pésame de ello y más, el rey don Alonso el Bueno gloria de la antigüedad”.

Baila el “Canario” solo y después el “Villano” acompañado de tres personas más. Aprovecha Cervantes para contar su opinión sobre el origen del rastro, a través de los músicos, al decir que “la Repulida” es la primera que lo ha bailado. Enumera una serie de bailes muy conocidos para el público de la época y seguramente apreciados por éste, poniendo de manifiesto una vez más que el tema interesaba verdaderamente. Lo más importante es el hecho de que un baile se convierta en un personaje.

En algunos entremeses el baile cobra tal importancia, que el entremés en el que se incluye parece ser el pretexto para llevar a cabo tal baile.

➤ Jácara

La jácara, como la mojiganga, no era en principio un género teatral, sino un romance rufianesco seguramente cantado, que desde la calle pasó al corral. Presentaba de este modo unos rasgos temáticos, lingüísticos y musicales particulares. El incremento de lo musical hacia mitad de siglo XVII lo aproxima al baile, incorporándose a la representación teatral como una música para cantar o bailar, o como un baile realizado al son de la jácara.

Cuando la pieza desarrollaba una acción protagonizada por rufianes se trataba entonces de una jácara entremesada, en la cual alternaban los diálogos con

fragmentos cantados y danzados. Cotarelo cita diferentes clases de jácaras además de las entremesadas, bailadas, sueltas e intercaladas en los entremeses y bailes²⁹.

La aparición continua del baile la aproxima a éste como género, de forma que podría dar lugar a la confusión cuando los protagonistas del baile eran jaques. Así pues, determinados bailes cuyo tema gira en torno al mundo de los jaques son tomados como bailes o como jácaras. A veces aparecían intercaladas jácaras en los entremeses y bailes, poniendo de manifiesto las difusas fronteras entre géneros y el evidente hibridismo que se daba en estas piezas teatrales en la época. De hecho, tras la segunda jornada se podía pedir baile al son de mojiganga o de jácara. La jácara gozaba de una gran afición entre el público, tanto que incluso exigía que se cantara antes de que acabara la representación.

La jácara fue el baile picarón y desenfadado. Subió a los escenarios ligado a los romances con lo que algunos juglares cantaban las hazañas de los valentones jacarandinos y demás personajes del hampa. Surgieron así muchos bailes de muy diversa índole y origen, como las “Jácaras”, el “Escarramán” y la “Caponá”, anteriormente descritos.

Entre los entremeses y bailes que mencionan jácaras se puede observar el entremés de *Los ciegos*

“(Cantan)
 ¿Ah, de la jácara nuestra?
Dentro: ¿Qué queréis los de la vida?
Cantan: Que vengáis a enjacarnos.
Dentro: Allá va la jacarilla”.

De los géneros breves es la jácara donde menos referencias se localizan sobre el baile. La razón de tal ausencia puede ser debida a que la jácara es en origen un baile cuyo tema se circunscribe al mundo de los jaques, lo que significa que la

²⁹ COTARELO Y MORI, E., *op. cit.*, pág. 279.

música y el baile formarían parte esencial de ella. Aunque no se puede saber con total seguridad qué es lo que se bailarían en las jácaras de las representaciones teatrales, se puede establecer algunas teorías al respecto. La “Jácara” coreográfica y la teatral compartirían tonos y movimientos, de forma que no sería necesario especificar demasiado acerca de este tema por parte de los autores, sobre todo teniendo en cuenta que las acotaciones vertidas en las piezas estaban dirigidas a los encargados de poner en escena las obras. A cerca de cómo se bailarían, según nos dice Esquivel, “Jácara y Zarabanda eran una misma cosa”, por lo que se puede entender que si no igual, mucho se parecerían, en cuanto a tono y coreografía.

Ruiz Mayordomo también resalta que la “Jácara” es una modalidad de la “Zarabanda”³⁰.

Ya en esa época se sabía del origen andaluz de la jácara, como vemos en este ejemplo:

“con entonado chillido... que viene desde Sevilla con nuevas agudezas y vivo sonecilo que bulle en la guitarra...”

Y sobre su procedencia popular resulta esclarecedora la jácara de *Doña Isabel, La Ladrona*: “... vive entremetida/ de suerte la jaracanda/ que desde los morteruelos/ se ha subido a la guitarra...”, es decir, de la música más popular y de sus morteruelos ascendió de sus categorías hasta instalarse en los escenarios teatrales acompañándose ya de guitarras, instrumento musical de mayor rango.

Las jácaras, en el teatro eran composiciones breves que representaban uno o varios cómicos, tuvieron su auge en el siglo XVII para decaer a finales del mismo, sucediéndole en el XVIII la tonadilla que conservó lo mejor de la “Jácara”: la música y el canto, que no era otro que el de la Zarabanda, obviando sus aspectos más vulgares y grotescos.

³⁰ RUIZ MAYORDOMO, M^aJ., “Jacaras y Zarabanda son una misma cosa”, en *Edad de Oro*, nº23 (2003), pp. 283-307.

➤ Mojiganga

La mojiganga no era en un principio un entretenimiento teatral sino carnavalesco, pasando posteriormente al repertorio de piezas breves que acompañaban a la comedia, aunque seguirá perviviendo la forma carnavalesca.

Es importante destacar que la mojiganga, como género, posee una estructura musical y de baile que se desarrolla comenzando con una canción que estructura las diferentes escenas a través de la música en forma de canciones y de bailes. En este sentido, siguiendo las palabras de Catalina Buezo,

“El componente musical de la mojiganga aproxima el género al baile; su “historia” lo acerca al entremés. Esto explica que algunas mojigangas, como el *Baile de don Rodrigo y la Cava*, se encuentren como baile o como entremés”.

La mojiganga dramática, puesto que surge de la parateatral, se ve influida por los diferentes lugares de representación y por los géneros teatrales restantes, adoptando en consecuencia diferentes matices: por ejemplo, el entremés cantado de carácter burlesco que se representa en la celebración del Corpus. El sainete final de Antonio de Solís, *Triunfos de amor y fortuna*, del año 1657, es al mismo tiempo una mojiganga (disfraces de flores, de estrellas, máscaras), un baile cantado (danzas, castañuelas, coros contrapuestos), un entremés (se trama una burla contra Juan Rana), una pieza con mutaciones escénicas y una loa³¹.

La estructura propia de la comitiva, proveniente de la mojiganga callejera, en solitario, en parejas o de forma burlesca, desarrolla bailes populares, acompañados de instrumentos vinculados a éstos (cencerros, carracas, pitos, etc.). A pesar de ello, la consolidación que sufre la mojiganga dramática, literariamente hablando, le otorga una estructura más o menos fija, y aunque el baile y la música no aparezcan siempre del mismo carácter una de las características esenciales es

³¹ BUEZO CANALEJO, C., *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid 2005, pág. 21.

su estructura musical y de baile, en forma de la comitiva. Esto permite hablar de coreografía bufa, ya que en muchas mojigangas, especialmente en aquellas donde presenciemos un desfile de extravagantes figuras de capricho, es decir, en las piezas que se adecuan mejor al gusto de la Corte. El máximo exponente de este se halla en la “pandorga, mezcla de diversos bailes con la que suelen acabar de forma explícita algunas piezas e implícitamente la mayor parte”³².

El *Diccionario de la Real Academia* lo define entre unas de sus acepciones como

“obra teatral muy breve, de carácter cómico, en la que participan figuras ridículas y extravagantes, y que antiguamente se representaba en los entreactos al finalizar el tercer acto de las comedias”.

De hecho, las mojigangas eran un breve “juego escénico”, de asunto, tipos y disfraces, en ocasiones de animales, grotescos que pasaron de la fiesta callejera al escenario, llegando a coincidir con su homónimo carnavalesco. Consistía en un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberado, explicable por su raíz carnavalesca.

Al conjunto de ruidosos instrumentos que acompañaban al texto le llamaban “pandorga”, cuya raíz etimológica coincide con nuestras “pandas” de verdiales. Quizás si apuntamos la definición de “pandorga” que otorga Corominas en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* se clarifique esta similitud “es una consonancia medio alocada y de mucho ruido, que resulta de variedad de instrumentos”³³. Como ya destacamos anteriormente las pandas de verdiales conforman una gran variedad de instrumentos, y el baile es alegre y ágil. Las mojigangas se prodigaban, sobre todo, en Pascua de Navidad, como sucede con

³² *Ibidem*, pág. 26.

³³ COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1985, pp. 369-370.

los verdiales, con sus famosas rifas y su “día grande” el 28 de diciembre³⁴, y también, como complemento de Autos Sacramentales, en el Corpus. De ahí que a veces se entremezcle ese sentido profano y religioso que se le atribuye a esta última fiesta sin ánimo preconcebido.

Las mojigangas navideñas entroncan con los carnavales de invierno. Sigue el patrón del villancico: estribillo inicial y coplas. Los primeros testimonios de mojigangas se encuentran en los villancicos del ciclo navideño. En Navidad eran frecuentes las comparsas de enmascarados que cantaban letrillas satíricas desde antiguo.

Las mojigangas para Carnaval, parodian usos y costumbres de ésta época; las de Corpus, dan cabida a las danzas burlescas propias de esta festividad; en la Navidad, a veces, sale un alcalde rústico de ronda para formar la mojiganga deseada para la noche de Navidad.

El “alcalde gracioso” de la mojiganga busca, organiza y lleva danzas y festejos a su pueblo con motivo del Corpus, Carnaval, Cuaresma y Navidad. Este personaje guía la danza, bailando con los demás; empuña una vara; viste ridículamente; y lanzan pullas. El alcalde de mojigangas guía la danza como lo haría un “botarga” de Carnaval, la vara equivale a las vejigas, símbolo de la necesidad y la locura, es una autoridad burlesca cuyo mandato se limita a ciertas

³⁴ Decreto 453/2010, de 21 de diciembre, por el que se inscribe en el *Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz*, como Bien de Interés Cultural. La riqueza etnológica de este fenómeno cultural se aprecia en su singularidad y especificidad que se observa en el tiempo clave y definitorio del ritual festivo, durante el ciclo de Navidad. Adquiriendo efervescencia entre los días que van del 25 al 28 de diciembre, fecha esta última cumbre y de terminación del ciclo. Tanto la temporalidad, como la indumentaria, los instrumentos musicales manejados y su sentido festivo, muestran paralelismos con las celebraciones saturnales, circunstancia que ha llevado a atribuir sus protoorígenes y antigüedad a época romana, no existiendo constancia escrita de todo esto, aunque sí resulta patente y admitido el carácter eminentemente carnavalesco de la fiesta. A pesar de sus transformaciones, los Verdiales y sus pandas de fiesteros/as han sabido conservar su patrimonio musical y de baile, así como la indumentaria más característica y propia. Cabe destacar en esta última, especialmente el sombrero de Verdiales o sombrero de la libertad, realizado de forma artesanal. También destaca su música y baile, la singular combinación de instrumentos y músicos (de seis a siete) que tocan el violín, el pandero, los platillos, las guitarras y un laúd o bandurria, para la fiesta de Comares, acompañados de parejas de baile de la panda o espontáneamente adheridos a ella.

festividades cíclicas: Navidad, Carnaval o la festividad del Corpus, máximo representante de la fiesta. Los alcaldes de las pandas de verdiales muestran ciertos paralelismos en su tipología con estos alcaldes de mojigangas.

Representa el “rey” de Carnaval o mayordomo de fiestas, figura relacionada con los esclavos y criados de las comedias de Plauto y Terencio (Saturnales) y Batjin³⁵ recoge en su estudio detalles acerca de ellas:

“entre los juglares, el personaje del tonto es siempre representado por el actor más experto y perfecto...” y explica que: “La tontería es la sabiduría silenciosa de la fiesta, liberada de todas las relas y coacciones del mundo oficial... y de su seriedad”.

Era corriente solemnizar las festividades con mascaradas, aparte de las propias del Carnaval. Parte de ellas eran las mojigangas, cuadrillas de personas disfrazadas que bailaban al uso de las distintas regiones españolas. La diferencia de cuando lo hacían en Carnaval era que, durante éste, las letras adquirían un tono satírico que, en ocasiones, conducía directamente a la cárcel a los que se atrevían a sacarla.

En 1593 Gabriel Nuñez, autor de comedias, concierta con Francisco López, cirujano de Nava del Carnero, mayordomo mayor del Rosario, en ir a representar el día 1 de Agosto para la Fiesta de la Virgen, una comedia “a lo humano”, con los entremeses y “música de viola y guitarras”, es decir, una comedia popular por su texto, baile y música que la acompañan, en oposición a una sacramental.

El 16 de octubre de 1618, se celebraron en Lerma unas fiestas reales para Felipe III. Antes de finalizar hubo un baile de vejetes que danzaron “la Zarabanda”.

³⁵ BAJTIN, M., *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid 1987, pp: 234-235.



En el Buen Retiro, en tiempos de Felipe IV se sucedieron sin descanso mojigangas, zambras moriscas, certámenes, bailes, etc, sobretodo entre 1621 y 1640.

En 1623, se representó una mojiganga en el Palacio Real de Madrid, el martes de Carnestolendas, en la que había un apartado literario denominado comedia “de repente” o burlesca, y otro festivo consistente en juegos y danzas.

Deleito, informa que el domingo 22 de febrero de 1637, se representó

“la fiesta de mojiganga que ordenó el protonotario de Aragón al uso de su tierra donde bailaron al aragonés, castellano y morisco que fue cosa muy de ver”.

Con los datos de la descripción quizás podríamos esclarecer el nombre de los bailes, ya que al mencionar “bailaron al aragonés” se podía estar refiriendo a lo que hoy conocemos como “Jotas”. Lo mismo ocurre cuando menciona “castellano”, el baile característico son las “Seguidillas”; para el “morisco”, “la Zambra”.

La Cofradía de San Nicolás, de Ceuta, en 1657, sacó una mojiganga de cuarenta estudiantes vestidos de forma ridícula, tañendo vihuelas, sonajas, almireces y otros instrumentos.

Pero son muchos los bailes que aparecen en las mojigangas: “la Capona”, era bailada por dos parejas con castañuelas, calificado como baile bullicioso y rápido.; “Chacona”, son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, pero Covarrubias subraya como la más deshonesta. “Danza de Alcaldes”, representada por alcaldes mojigangueros o botargas, a modo de zaharrones; “danza de Espadas”, más propias de Carnaval y del Corpus, subsisten en la actualidad numerosos ejemplos por gran parte de la geografía española; “danza de Gigantones”, usaba del mismo estribillo que la “Zarabanda” y era propia de “juegos” como el de los

“Niños de la Rollona” en los que se escenificaba un parto grotesco; “danza de las niñas de Leganés” , danza burlesca de hombres disfrazados de mujeres, al son de la “Zarabanda”; “Fandango”, como afirma Cotarelo, baile típicamente español, sobre todo para la zona de Andalucía; “Jácaras”, “Pandorga”, y la “Zambra”. Si continuamos con el paseo literario en el año 1615 en la mojiganga *Curioso y sabio Alejandro* vuelven a mencionar algunos de estos bailes,

“Tenía mucha abundancia de muñecos, bailarines, zarabandistas y chaconeros que bailaban... toda aquella caterva de bailes insolentes a que se acomodaba la gente común y picaña”.

Calderón, en *Los Instrumentos*, forma una mojiganga del Corpus que llevaba sonajas, guitarra, cascabeles, castañuelas, arpa, etc. En los sainetes aparece con frecuencia la figura del ciego recitador, casi siempre vendiendo sus *relaciones* y jácaras o rezando al santo que se les pide. A veces estos personajes improvisaban, relación que se puede establecer con el trovo, del que hay constancia en la zona de las Alpujarras.

Pero no siempre fueron bien vistas estas representaciones; Felipe V prohíbe las mojigangas en 1716, aunque el pueblo intenta, en ocasiones, enmascarar la organización de espectáculos de ese tipo cambiándole su denominación, lo mismo que ocurrió con “Zarabanda”. Sin embargo, con Carlos III, en 1767 se incorporan la mojiganga y sus bailes al teatro.

En la mojiganga³⁶ la música precisa los instrumentos propios del Carnaval “sonajas, panderos, cascabeles” y los de ciertos bailes populares “Zarabanda, Chacona y Seguidillas”. Pero lo que caracteriza musicalmente a las mojigangas es el “ruido infernal” y la bulla, lo que contribuye al desorden deliberado de estas obras. Sobre el tipo de música se subrayó que atendía a ser invención del demonio;

³⁶ BUEZO CANALEJO C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger 1993, pág. 86.

y de sus bailes, que eran deshonestos y de movimientos groseros fraguados en el infierno.

A mitad de siglo la mojiganga se transforma en un estribillo intercalado en la pieza o un baile final desordenado, entre el que destaca la “Seguidilla”, dando lugar a la mojiganga entremesada, siendo ésta la pieza dramática breve más brillante representada en salones, corrales y en los tablados dedicados a los Autos del Corpus³⁷.

5.1.4 Enfoque social de los artistas

Los representantes, la representación y la materia teatralizada³⁸ fueron los argumentos de ataque para los detractores del teatro. Se recalca que los actores-bailarines eran gente de mal vivir, pecadores que profanaban el orden moral, socio-político y religioso. Eran un mal ejemplo por su vida alegre y promiscua, que inducían a los espectadores a cometer actos inmorales. La representación teatral era, además, incentivo de vicios.

El debate sobre la licitud del teatro se concentró en la actividad teatral de los corrales y en las representaciones de los autos para la festividad del Corpus. Tanto el teatro popular como religioso estaban muy relacionados desde el punto de vista organizativo, aunque la supervisión era competencia de gremios diferentes. Un papel importante lo desempeñaba el Consejo de Castilla, llamado también Consejo Real, que era la máxima autoridad civil del Estado después del monarca. Ejercía múltiples funciones, entre ellas, las que correspondían al control y regulación de la actividad teatral³⁹.

Cuando se forjó la controversia sobre la licitud del teatro, tanto el Consejo de Castilla como la Villa de Madrid apoyaron el teatro argumentando el apoyo

³⁷ BAJTIN, M., *op. cit.*, pág. 53.

³⁸ SALVO, M. de, “La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro: la búsqueda de un espacio teatral”, Tesis de la Universidad de Valencia, 2006, pp. 75- 117. <http://www.roderic.uv.es/>. Consultada 02/01/15

³⁹ *Ibidem*.

financiero que los hospitales recibían del ejercicio teatral, y la importancia que poseía la representación de los autos sacramentales en la festividad del Corpus, siendo interpretados los Autos por las compañías de actores⁴⁰. Estas explicaciones fueron presentadas por la Villa en un informe dirigido al Rey en 1598 en el que se solicitaba la retirada de la prohibición. Además no faltaron replicas a lo referido pues Fray José de Jesús María⁴¹, o el Padre Mariana, hicieron mención a la moralidad de los actores, exponiendo que constituían un mal ejemplo para la muchedumbre.

Oehrlein⁴² reflexiona acerca de esta visión del Fray Jesús María, el Padre Mariana, y de todos los que atacaban el teatro. Menciona que lo hacían desde un punto de vista puramente teórico, es decir, tomando como referencia la Biblia. Solamente observaban los prejuicios que podía ocasionar el teatro ya que, según afirmaban, no habían presenciado ninguna representación teatral, de donde se derivaba su incapacidad de establecer unas fronteras diferenciadoras entre el personaje y el actor. No debe sorprender, por tanto, que el autor de los *Diálogos de las Comedias* afirmara lo siguiente:

“Sale una farsanta á representar una Magdalena, ó la que hace la Madre de Dios, y un representante un Salvador, y lo primero, vereis que esta muger lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor indecencia en el mundo? Lo otro, acabado de hacer una nuestra señora, sale un entremés en que hace una mesonera ó ramera con ponerse una toca y ragazar una saya, y sale á un baile deshonesto y á cantar y bailar [...], y él, que hizo el Salvador poniéndose una barba, en quitándosela sale á cantar ó bailar ó representar (...) ¿No os parece que esto muestra una grande indecencia y irrisión de nuestra fe?”

⁴⁰ OEHRLEIN, J., VEGA CERNUDA, M.A., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid 1993, pág. 42. Como es sabido la caridad a favor de los hospitales era uno de los factores más importantes en el desarrollo del teatro en los corrales municipales. Y lo podemos constatar en cualquier lugar de la geografía española donde se realizaron.

⁴¹ COTARELO y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, 1997, pp: 369-378.

⁴² OEHRLEIN, J., VEGA CERNUDA, M.A., *op. cit.*, pp: 208-223.

Los prejuicios que pesaban sobre los artistas varones se agudizan de forma notable en el caso de las mujeres ya que pertenecían al mundo corrompido de la “farandula”, y rompía con las normas de conducta moral vigentes de esta sociedad, difundidas por los moralistas más estrictos. Éstos establecían los modelos de conducta y educación de la mujer. Definían el papel que ellas debían desempeñar en la sociedad de la Edad Moderna. La doctrina divulgada por estos moralistas, a lo largo de los siglos XVI y XVII, reclusa fundamentalmente a la mujer al espacio doméstico o esfera privada, donde debían desempeñar su función de madre y esposa. En las mujeres se apreciaban y exigían virtudes como el silencio, la obediencia, la modestia, el recogimiento⁴³.

La lascivia e inmoralidad atribuida a la mujer artista no sólo era por los movimientos deshonestos de su cuerpo. Estas mujeres no atendían a las normas no escritas, eran adelantadas a su tiempo y a veces llegaron a imponer moda, como fue el caso de los adornos o tocados. Como ya veremos en el siguiente capítulo encaminado al estudio de mi tesis doctoral se observan mujeres como María Antonia Vallejo Fernández “la Caramba” que genera la moda del tocado femenino⁴⁴.

Se depilaban y usaban maquillaje, aspecto que suscitó las críticas de las posturas más heterodoxas, “no para que no las conozcan, sino para que sean más

⁴³ Para un estudio sobre la mujer y familia es preciso tener presente los siguientes estudios de FRANCO RUBIO, G.A., “Introducción: historiar la vida cotidiana en la España moderna”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 8 (2009), pp. 11-30; “La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 6 (2007), pp. 221-254, “Hacia una re-construcción de la sociabilidad ilustrada: las Sociedades gaditanas de Amigos del País”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 1(2002), pp. 177-209. “El salón parcialmente iluminado. Prejuicios, contradicciones y tópicos sobre las mujeres en los espacios de sociabilidad de la España ilustrada”, en *El Antiguo Régimen: una mirada de dos mundos: España y América*, Universidad de Zulia, pp. 151-174; VIGIL, M., “La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 151-165; CAPEL MARTÍNEZ, R.M., y ORTEGA LÓPEZ, M., “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, en *Textos para la historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid 1994, 223-317.

⁴⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, E., “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina. La presencia de la mujer en el teatro barroco español”, en *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Junta de Andalucía- Festival Internacional Clásico de Almagro, Sevilla 1998, pp.35-65.



conocidas, y no para conservar la vergüenza, sino para perderla más, si más la pueden perder⁴⁵.

El cuerpo de estas bailarinas era la herramienta de la que disponían sus representaciones o ejecuciones dancísticas, pero aún así fue el objetivo más atacado por los detractores. Pero a lo largo de la Edad Moderna, la cultura de lo corporal era “un objeto teológica y ontológicamente rechazado” como apunta Rodríguez Cuadros en su estudio. El cuerpo femenino expuesto al deleite del espectador debía condenarse. Ortega López lo atribuye al desconocimiento que existía sobre la anatomía femenina todavía en el siglo XVII⁴⁶. En cambio para María Antonia Bel, la historia se ha escrito desde el punto de vista masculino y con unos protagonistas que son masculinos⁴⁷.

5.1.5 Postureo y diversión en los bailes públicos

La Corte y la nobleza han gozado de espacios para el ocio y el divertimento a lo largo de la Historia, entre otros motivos porque sus medios económicos le posibilitaban destinar ese tiempo al ocio. La antítesis de lo que podemos señalar para el vulgo, puesto que sus espacios destinados a este fin quedaban reducidos a las festividades marcadas por el calendario litúrgico o civiles, celebración de nupcias, nacimientos, etc, pero no por ello, disfrutarían menos de los diferentes saraos que organizaban en los momentos festivos.

⁴⁵ COTARELO y MORI, E., *op. cit.*, pág. 251.

⁴⁶ ORTEGA LÓPEZ, M., “Cuerpo e identidad en el Antiguo Régimen”, en *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito urbano y rural*, Universidad de Málaga, 1999, pp. 189-206. Se pensaba que el cuerpo femenino poseía unas características incorrectas, y entre las ideas primigenias sobre el “soma” femenino, se contemplaba la imagen del útero, entendiéndose como un órgano móvil que podía desplazarse por todo el cuerpo, por eso se planteaba la comunicación entre aparato genital y bucal; de esta idea según apunta Ortega pudo fraguarse el atribuir la lujuria al cuerpo femenino.

⁴⁷ BEL, M.A., *La historia de las mujeres desde los textos*, Ariel, Barcelona 2000, pp. 9-48.

Entre las fiestas populares destacaba el Carnaval. Se recreaba el mundo al revés, pero no con el objetivo de destruirlo sino de reafirmarlo⁴⁸.

Covarrubias para comienzos del siglo XVII, comenta que se empleaba la palabra máscara en el sentido de fiesta o sarao de la nobleza en la que se disfrazaban con caretas que les cubría medio rostro. Por otro lado, por máscara se entendía la encamisada o demostración de los jóvenes, y menos jóvenes, de la nobleza en forma de desfile a caballo que corría las calles durante la noche lanzando vítores, como sucedió en la del 3 de abril del año 1614, con motivo del bautismo del Conde del Cid:

“tuvo lugar una notable máscara de 60 caballeros, con ricas y brillantes libreas, que salió á las cuatro de la tarde de la huerta del Duque [...] y después recorrió toda la población con hachas encendidas, hasta las diez de la noche”⁴⁹.

Otra referencia sobre la fiesta de Carnaval se describe en el reinado de Felipe IV en el año 1637, cuando se organiza esta fiesta en El Retiro, en una gran plaza de madera para miles de personas, que tenía 488 ventanas y se iluminaba con 7.000 luces. Se inauguró el 15 de febrero de dicho año y asistió toda la Corte con lujosísimos trajes de máscaras. Durante los tres días de Carnaval estuvo abierta al público con la obligación de entrar con máscara o careta.

En cambio con la llegada al trono del primer Borbón, Felipe V, se prohibió; debiendo esperar a la llegada de Carlos III⁵⁰, en 1767, quien instaura de nuevo los

⁴⁸ Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona 1971, pág. 15. RUBIO JIMENEZ, J. “El Conde de Aranda y el Teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, en *Alazet*, nº6 (1994), Huesca pp.175-202.

⁴⁹ ALENDA Y MIRA, J., *opus cit.*, pág.165.

⁵⁰ Vid. FRANCO RUBIO, G.A., *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Libertarias, Madrid 2001, pág. 221.

“bailes de máscaras” en los teatros. Durante su subida al trono fue organizada en Madrid una Gran Cabalgata por el gremio de los plateros.

A principios del siglo XVIII, “ganó importancia, pero perdió fuerza”⁵¹. Pasa por una transformación que facilitará un aburguesamiento y elegancia en sus modos de expresión, eximiéndola de su origen⁵². El Carnaval era una creación de la cultura popular, pero en su evolución el pueblo no participa. A partir de este momento se convierte en un espectáculo para el disfrute de los privilegiados⁵³. El Carnaval sufrió muchos cambios en tiempos de Fernando VII; desde 1808 que prohibió de nuevo el Carnaval, autorizando las máscaras sólo en casos particulares. Su viuda la reina regente Maria Cristina, lo restablecería nuevamente.

La Instrucción para la concurrencia de bailes en máscara en el carnaval del año 1767, considera Bejarano Pellicer⁵⁴ la primera muestra española publicada en la ciudad de Madrid, con fecha de 4 de enero y conservada en la Biblioteca del Palacio Real. A lo largo de sus 37 artículos, el gobierno se atribuye la responsabilidad del orden público.

Pero vamos a ver otros dos reglamentos del momento pertenecientes a la ciudad de Sevilla y Málaga. Las ordenanzas de Sevilla se titulaban *Reglamento para el bayle de máscaras, en la ciudad de Sevilla, en este carnaval de 1768*⁵⁵. Fue publicada en formato octavo, y cuenta con 16 páginas más la cubierta. Suma 29 artículos, se pueden observar en apéndice documental número 38 del presente trabajo, y se data el 12 de enero. En la hoja de guarda del final aparecen unas anotaciones manuscritas del mayor interés: la suma de asistentes a cada una de las

⁵¹ CARO BAROJA, J., *El carnaval*, Taurus, Madrid 1979, pág. 157.

⁵² BEJARANO PELLICER, C., “El baile de Máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval”, en *Estudios de Historia Moderna en homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2009, pp. 229-242.

⁵³ SÁNCHEZ, J.L., *El carnaval en Europa*, Miraguano, Madrid 2007, pág. 10.

⁵⁴ BEJARANO PELLICER, C., *op. cit.*, pp. 229-242.

⁵⁵ A (rchivo) M (unicipal) S (evilla), Sec. XI, t. 62, fol. 197. Vid. para el estudio del teatro en Sevilla, AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Oviedo 1974.

funciones del baile que se celebraron ese año. En total fueron diez, y las fechas correspondientes fueron 20, 26 y 30 de enero, 2, 5, 9, 12, 14, 15 y 16 de febrero. Salta a la vista que el segundo fue redactado tomando como modelo el primero: el orden de los asuntos tratados coincide. Sin embargo, introduce una novedad en el preámbulo harto ilustrativa de la oposición que sufría la iniciativa del Asistente por parte de los sectores más moralistas: el *Reglamento* va introducido por breves teorizaciones sobre la utilidad pública del baile y su honestidad intrínseca.

Para la ciudad de Málaga nos encontramos con otro *Reglamento*⁵⁶ que el Señor D. Francisco Toral, Alcalde Mayor, y Regente de Corregidor de la ciudad manda aprobar en “la ejecución de los bailes públicos de máscaras a los concurrentes a ellos, para el mejor por orden y evitar todo exceso, y desarreglo”, mediante las disposiciones que se cita, su fecha fecha del día 13 febrero de 1773. El *Reglamento* se encuentra en el Archivo Municipal de Málaga pero en condiciones precarias, tiene unas dimensiones próximas al tamaño A3 y está rasgado por dos espacios, lateral derecho y parte inferior dejando ilegible su artículo número 15. Pero gracias a las reconstrucciones digitales y el buen hacer de la profesora Nieves Carratalá se observa su restauración en la ilustración número 41 y se transcribe en el apéndice documental número 37 del presente trabajo encaminado al estudio de mi tesis doctoral.

De nuevo se observan las coincidencias con los otros dos anteriores ya que se ordenan las normas de orden moral y decoro para el buen desarrollo de los bailes públicos de máscaras.

⁵⁶ A.M.M. Colección Actas Capitulares, vol. 163, fol. 160. Realmente la foliación es incorrecta. El Reglamento se encuentra inmerso entre los folios 140v-143r, ya que una de las cláusulas a partir de su aprobación era adjuntarlo. Es posible que estuviese recogido en otro volumen y al insertarlo se quedase con la foliación antigua. Está bastante deteriorado y su artículo 15 no se puede leer.

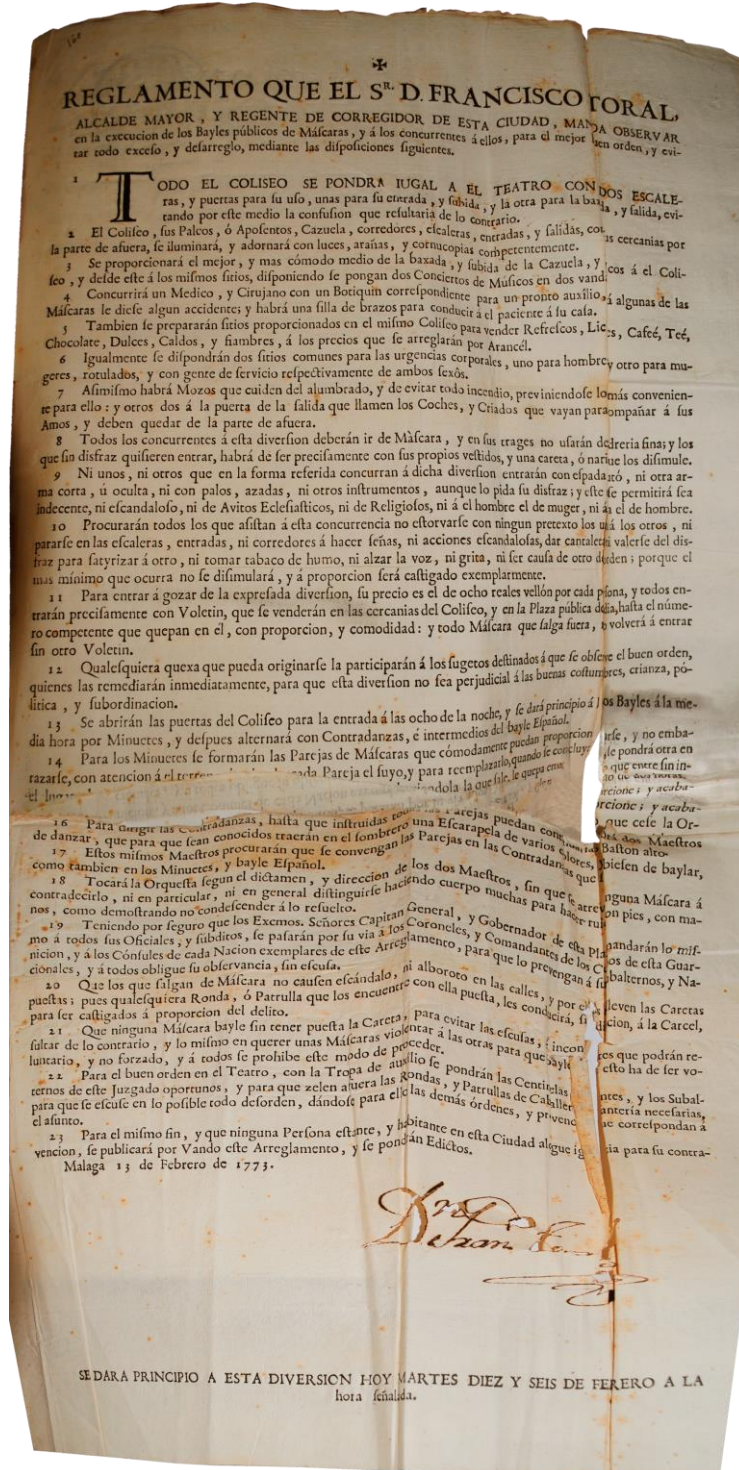


Ilustración 57. Reglamento para los bailes de máscaras. Málaga 1773.

El viajero inglés, Francis Carter, recoge en su libro *Viaje de Gibraltar a Málaga publicado en 1772* la transformación que vivía la ciudad de Málaga durante aquellas celebraciones y como se cambiaban los negros y oscuros ropajes por los disfraces más coloristas realizados con telas llegadas Italia y Francia.

Para la ciudad de Madrid las normas son estrictas. Dentro del baile es obligatorio llevar disfraz y máscara, aunque llevarla puesta es opcional. Fuera de él, el rostro cubierto, los mantos y mantillas estaban proscritos. Tampoco estaba permitido cualquier tipo de máscara. No se considera disfraz el traje regional, pues se trataba de eliminar cualquier vestigio de miseria; no obstante, el lujo también estaba limitado detalladamente. Las joyas se permiten si son falsas, en el *Reglamento* referido para la ciudad de Málaga, en su apartado 8, señala “prohibiendo pedrería fina”, quizás podría ser una norma preventiva para evitar posibles hurtos. Otra coincidencia es la prohibición de los disfraces alusivos al poder o a la religión, y portar armas de cualquier naturaleza; apartado 9 para el *Reglamento* malagueño. Entre los tipos de disfraces destacan sobre todo modelos italianos⁵⁷.

Los asistentes a este tipo de fiestas podrían sentarse, bailar o pasear. Las danzas autorizadas eran afrancesadas: el “Minué y la Contradanza”, sucediéndose otras. El *Reglamento* incluso indica la distancia a las que han de colocarse las parejas para evitar situaciones embarazosas. Así lo expone también el *Reglamento* de 1773 “cualquier roce con señora podría ser considerado como falta de respeto”, no es de extrañar que estos movimientos que invitaban al acercamiento de la dama se usase de forma pícara.

⁵⁷ BEJARANO PELLICER, C., *op. cit.*, pp. 229-242.

La autoridad en esto tipo de fiestas queda consolidada en la figura del “maestro de danzas”, asignaba y distribuía las parejas, y ni siquiera se permitía demostrar desacuerdo. Aspecto común a todos estos *Reglamentos*.

En este tipo de eventos es característico el papel del refrigerio. En el caso de Madrid, se componía de chocolate, café, té, bizcochos, dulces secos y de almíbar, sopas, fritos, asados, huevos, pastas y fiambres. En Sevilla, agua de limón, agua clara, café, chocolate, bizcochos y caldo. Su moderado precio y su higiene estaban garantizados. Para la ciudad de Málaga se nombran refrescos, licores, no sabemos con exactitud si entre los licores que se ofrecían se encontraba la exquisites del vino malagueño; café, té, chocolate, dulces, caldos y fiambres. El caso que para Sevilla se corresponda con un aperitivo, Bejarano Pellicer comenta la diferencia, y atiende a la divergencia horaria del baile con las otras dos ciudades. Para las otras observamos que se corresponde con algo más suculento, la Villa y la ciudad malacitana estarían hasta altas horas de la madrugada.

Poseían estos espacios festivos un personal de servicio que se caracterizaba por su uniforme de holandilla encarnada o azul, dependiendo de su tarea. Los cuatro responsables de la seguridad llevaban bastones altos con cintas de colores en Madrid, y disfraz de dominó en Sevilla⁵⁸. Para el caso de Málaga sólo refiere que habrá “Mozos” pendiente del alumbrado, prever posibles incendios, de estar en la puerta de salida para llamar a los coches. Pero no hay referencias a la indumentaria que llevarían. La seguridad era algo importante ya que los excesos que aquí se ocasionaban desembocarían muchas veces en altercados donde estas figuras intervinieron.

⁵⁸ BEJARANO PELLICER, C., *op. cit.*, pp. 229-242.

También consta una organización para las letrinas, debían estar separadas convenientemente por sexos para que no existiese posible equivocación y llegar alterar el orden público.

Ahora bien un aspecto que trae acarreado este tipo de fiesta es su privatización. Era preciso sacar una entrada y pagar por ello, un peso duro en Madrid, 10 reales para Sevilla y 8 reales en Málaga. Se especifica el requisito que si la persona salía del recinto no podría volver a entrar si no era con la adquisición de una nueva entrada. Este tipo de reuniones favorecerá la incorporación de la creciente burguesía del momento, y la posibilidad de establecer relaciones con las clases nobles.

La hora de comienzo para Sevilla y Málaga son las ocho de la noche, y se prolonga durante ocho horas, aunque el abono de la entrada da libertad para visitarla con la frecuencia y los horarios que se desee. En cambio en Madrid se demora su comienzo hasta las diez de la noche.

El repertorio de danzas, comprende “Minués y Contradanzas”, danza extranjeras que pronto fueron acogidas entre los nobles españoles para los divertimentos y saraos, Y además, se bailaron “el Rigodón, el Paspíé, el Amable”, y más tarde, “el Vals, la Polca, el Galop, el baile Inglés” entre otros. El pueblo, mientras tanto, mantenían vivas las castañuelas, “la Zarabanda, la Chacona, la Pavana y las Paraderas”, así como los bailes regionales, en especial los andaluces, “Malagueñas, Rondeñas, Boleros y Fandangos”⁵⁹

El conde de Aranda⁶⁰, también deja constancia para el ejemplo de Madrid. Revela un espectáculo lleno de grandiosidad y con gran organización en cuánto a

⁵⁹ Franco Rubio, G. A., *op. cit.*, pp. 229-231.

⁶⁰ RUBIO JIMENEZ, J. “El Conde de Aranda y el Teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, en *Alazet*, nº6 (1994), Huesca pp.175-202.

instalaciones. En este pequeño estudio comparativo se puede observar que contaban con enfermería y calabozo para ambos sexos.

Sin embargo, la novedad de los bailes de máscaras no prosperó porque su adversario era demasiado poderoso.



Ilustración 58. Baile de Máscaras.

Pero estos bailes verían su declive con la caída del conde de Aranda. De modo que se suspendieron los bailes en toda España, estando vigente sólo durante cinco temporadas⁶¹.

A pesar de todos estos cambios, el Carnaval nunca desaparece, sino que se transformara, al igual que la sociedad las costumbres y los tiempos van cambiando. Incluso, en los momentos más difíciles se trasladó de un lugar a otro, ocultándose, sobreviviendo siempre; en las vecinas Francia e Italia; o en localidades españolas más aisladas, donde no estaba tan perseguido en algunos años, se entrecruzarían

⁶¹ PLAZA ORELLANA, R., *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Diputación Provincial de Sevilla, 2007, pág. 237.

con la celebraciones carnavalescas. Jovellanos afirmaba: “Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo”⁶² .

⁶² Jovellanos, Gaspar Melchor: *Memoria para el arreglo de la policía en espectáculos y diversiones públicas sobre su origen en España*. Ed. De J. Lage. Madrid, 1977.



CAPÍTULO VI

EL ESTEREOTIPO FEMENINO COMO ANÁLISIS EN EL BAILE





6 CAPÍTULO VI. EL ESTEREOTIPO FEMENINO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LA DANZA.

6.1 EL ESTEREOTIPO FEMENINO COMO ANÁLISIS EN EL BAILE

En pleno Renacimiento español son muchos los autores que nos han dejado plasmado el perfil femenino del momento, de su condición y de cómo eran vistas las mujeres por el espectador o literato, que casualmente pertenecía al sexo opuesto.

En uno de los capítulos de la segunda edición de *Dance History. An introduction*, Carol Brown¹ se planteaba las posibilidades de las historias feministas de la danza. La idoneidad de la aproximación feminista al análisis de la danza parecía indiscutible desde el momento en que había sido tradicionalmente un arte especialmente practicado por mujeres y que usaba el cuerpo como instrumento de trabajo, tema capital para el concepto de género.

Una vez que los estudios culturales habían ido extendiendo su radio de acción desde la literatura a otros campos y toda vez que el impacto de Michel Foucault había revolucionado el modo de entender las ideologías y la cultura en otras disciplinas, ya se sabía que el cuerpo humano no es algo natural sino construido socialmente. Muchas disciplinas estaban ya estudiando el cuerpo

¹ BROWN, C., “En busca de nuestros pasos las posibilidades de las historias feministas de la danza” en *Historia de la danza. Una introducción*, INBA, México 2004, pág. 224; TORTAJADA QUIROZ, M., “En busca de pruebas: la historia de la danza” en *Casa del Tiempo*, vol. III, nº 81 (2005), Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 44-47.

femenino a partir de los productos artísticos de la Historia, por lo que llegaba a ser un contrasentido que la danza siguiese quedando fuera de esos debates.

Por ello, pretendemos realizar una aproximación a su estudio a través de los tiempos modernos, de estos siglos, analizando el caso de la danza para determinar donde se encuentran inmersos estos roles, en que momentos se presentan, así como sus causas.

Es interesante detenernos para poder apreciar las diferencias sociales que se ofrecen para la mujer a través del baile, que no se enmarca a su contexto social, y que rompe las normas establecidas. Ciertamente, se contraponen los tipos: -el estereotipo de mujer blanca - donde la mujer hereda ese equilibrio y sensibilidad, fragilidad y protección del ser amado que la salva y la rescata llevándosela a un mundo idealizado. La mujer blanca como ideal femenino recobra un papel protagonista y de status social. Mientras que el otro representa – la mujer negra- que por su lugar de origen la encuadra en un lugar mundano e inhóspito relegada a la marginalidad. Binomio que entronca directamente con dos nomenclaturas claves en nuestro estudio: danza y baile. La carga social que puede atribuírsele a ambos términos, danza/baile, es inalcanzable. La diferenciación se encuentra en la cuna, en la posición, el lugar y familia a la que pertenecieran: si eran nobles o reinas tendrían una educación reglada, exquisita donde encontramos el aprendizaje de este arte y correspondería a los buenos modales que pautan la época. En cambio, si la mujer era de familia humilde, dedicada a la farándula, o no, como por ejemplo las perteneciente a la raza gitana, esa misma ejecución del baile, es decir, el hecho de bailar se convertía en sujeto a ser criticado y menospreciado por no cumplir las reglas de moralidad que se aconsejaban en estas acciones. Por tanto, se pone de manifiesto las diferencias sociales² por la interpretación de la danza y el baile.

² BUSTOS RODRÍGUEZ, A.A., “Aproximación a través de la Danza al estereotipo femenino como objetivo de análisis” en *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza en Málaga*, nº 4 (2008), Málaga, pp. 31-38.

Alfredo Arrebola en su estudio sobre la *Presencia de la mujer en el cante flamenco* afirma “que no existe un correlato entre lo que la mujer aporta a la sociedad y el reconocimiento que se le da. La tónica estampa, que aún muchos misóginos prefiguran como ideal para que se eviten fricciones intelectuales -no sea que la mujer los ponga en el trance amargo de la evidencia- y no perturben la jerarquía establecida por el autoritarismo machista³”.

El ser varón o ser mujer, son categorías simbólicas en un contexto histórico y socioeconómico que pueden sufrir cambios permanentes. Ahora bien, puede ser también una construcción subjetiva, donde el estereotipo cultural ejerce cierta influencia en la persona propia o característica aplicable al rol femenino o masculino.

La sociedad en los tiempos modernos mantiene una base patriarcal muy marcada; el varón tenía el dominio total, y la mujer no tenía ni poder de decisión sobre sí misma. Esta situación posibilitó una ideología basada en los estereotipos sexistas de la mujer confinada y dedicada al ámbito privado, al hogar y a la crianza de los hijos, mientras que el hombre, era jefe de familia y desarrollaba el rol autoritario de proveedor y de distribuidor. Situación desigual e injusta en la que la mujer quedaba subordinada y reducida a ser un ente doméstico, bajo la tutela del marido, o en su defecto del padre o hermano.

Usando la literatura como fuente documental para observar como se aborda la perspectiva femenina a través de los llamados “bailes de cascabel”, se encuentra un texto literario de los más conocidos, aplaudidos y criticados, la zarabanda

"yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzco, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los cornos, las

³ ARREBOLA, A., *Presencia de la mujer en el cante flamenco*, Edinford, Málaga 1994, pág. 49.

mortecinas, los títeres, los volatines, los saltabancos, los maesecorales⁴”.

Todos los bailes que se mencionan en el texto son interpretados por mujeres, los que nos hace pensar en un trasfondo más que confirmado a través de la historia de las mentalidades, esas atribuciones demoníacas que se le atribuían a la mujer cuando su quehacer se salía de los códigos sociales. No olvidemos que en la Edad Moderna el poder de la Iglesia es muy importante, y la influencia que sobre el pueblo ejercía; consideraba que el fruto de esos movimientos es obra del demonio que habían poseído a la mujer por haber pecado en el ámbito terrenal. Los meneos lascivos vienen referidos a los movimientos de cadera y pelvis, que en otro momento que estaba por venir serán de aplauso y del goce de muchos al ver a las bailarinas preflamencas y flamencas de su tiempo interpretar dicho baile con diferente nomenclatura.

Pero aun así, estos bailes populares y truhanescos tuvieron un profundo arraigo y, según Deleito,

"arrebataban de entusiasmo, no sólo a picaros, fregonas y gente del hampa, sino a los graves varones, que los pedían a gritos en los corrales públicos, o iban a presenciarlos, más o menos furtivamente, a los mesones y a los arrabales; pues estaban prohibidos por la autoridad algunos de ellos, aunque ésta solía hacer la vista gorda⁵”.

A continuación, el autor cita un buen número de estos bailes, que no dejaban de ejecutarse y ser del gusto de todos:

“la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, El Guiriguirigay, el Villano, las Zapatetas,

⁴ VELEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Espasa Calpe, Madrid 1919, pág. 23; DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.* pp. 68-69; PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo supremo sobre comedias: y con la noticia de algunos célebras comediantes y comediantas así antiguos como modernos. Con algunos retratos*, tomo I, En la imprenta de la administración del Real arbitrio de beneficencia, Madrid 1804, pp. 126.

el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, el no me los ame nadie, el Dongolondrón, el Escarraman, el Gateado, el Antón Colorado, el Martín Gaitero, y otros cien y cien, que cada día se forjaban nuevos en tabernas, cárceles, giras y en todo sitio donde se juntasen el buen humor y la intención maleante de aquella gente de bien, deseosa de toda huelga y enemiga mortal de cualquier trabajo y fatiga. El vulgo en estos bailes era el músico, el poeta y el bailarín, y, como suyos, desaliñados, toscos y desatinados; pero bulliciosos y descarados su música, sus versos y sus cabriolas, empedrados de estribillos grotescos, formados de frases estrambóticas⁶”.

La procacidad de estos bailes queda patente en el texto de Fray. Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mugeres*, de finales del XVI, dice:

“¿Y qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y mesura que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies, y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear de los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y dar vueltas a la redonda, y hacer visajes, como acaece en la zarabanda, polvillo, chacona y otras danzas?”.

“vueltas a la redonda, y saltos que no sólo permitían que los espectadores pudiesen ver los pies a las bailarinas, (...)”⁷

Véase aquí la descripción de la Cerda hacia los bailes que según los códices del momento corrompían a la sociedad por la provocación y sensualidad que en ellos albergaban.

Otro aspecto curioso con sello de carácter religioso, es la comparativa de los movimientos con el diablo, como es sabido todo lo que no aprobaba la divinidad estaba atribuido al dios del mal, el diablo y por ello, muchas veces se hace esta descripción al referirse a ello. Tampoco es de extrañar que aparezca el binomio mujer y el diablo, siempre se le ha denominado como

⁶ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, pág. 69.

⁷ CERDA, J. de la, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres: en el qual se dan muy prouechosos y Christianos documentos y auisos, para criarse y conseruarse deuidamente las Mugeres en sus estados...*, Impreso en Alcalá de Henares en casa de Iuan Gracian 1599, pág. 460.

portadora del mal. Es lógico que al voltear o girar y moverse con brazos y caderas el cuerpo entero era participante del baile y terminase por embaucar al público masculino ante tanta sensualidad, pero también es lógico, puesto que si recordamos las relaciones de sociabilidad entre hombres y mujeres eran vetadas casi en su totalidad, con lo cual, es normal que el público quedase aún más sorprendido aunque esto fuese criticado por muchos opositores del arte de la danza

Sobre estos meneos y endiabladas invenciones Alonso López el Pinciano insistía sobre el mismo tema en su obra *Filosofía antigua práctica*, atacando no sólo el baile de la zarabanda, sino en las coplas que se cantaban al ejecutarlo: También el Padre Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos*, lamenta los diferentes males que acarrearán los movimientos de estos bailes “deshonestos y lascivos (...) grave, por el peligro a que se ponen los que los hacen y los que los miran (...)”⁸.

Por esos años, 1611, Sebastián de Covarrubias publica su *Tesoro de la lengua castellana y española*⁹ y en él nos da la siguiente descripción de este baile:

⁸ SUAREZ GARCÍA, J.L., (ed.) *Juan de Mariana Tratado contra los juegos públicos*, Textos: Lengua Española, Universidad de Granada, 2004, pág. 168.

⁹ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid 1995, pág. 984.



Ilustración 59. Gitana bailando.

“Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos. (...) Aunque se mueven todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas.

Bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo descompuestos, y usose en Roma en tiempos de Marcial...aunque se mueven contodas las partes del cuerpo, los braços hacen los más ademanes sonando las castañetas...que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro o lugar donde bayla.

Ya sabemos que el cuerpo no es algo natural, sino socialmente construido. Esto significa que los valores que se le atribuyen varían con el tiempo y las circunstancias sociales. El cuerpo de las mujeres ha estado mucho más sometido al control que el de los hombres. Y es a las mujeres a quienes se recuerda continuamente que tienen cuerpo, como también que tienen género, y que deben utilizarlo de acuerdo con el modelo establecido de moralidad. La mujer como bailarina o ejecutante de dicho arte se ve sometida a arduas críticas levantadas por los heterodoxos moralistas.

Las danzas de sociedad han constituido una actividad de relación social heterosexual; la danza ha sido practicada principalmente por mujeres. Es un arte feminizado pese a que su profesionalización en sus orígenes estuviese destinada a los hombres. Continuaremos señalando que la danza también contribuye a su feminización (exaltación de su cuerpo, del erotismo que subyace), casi siempre criticada en los ambientes populares pero fue el deleite de muchos. El baile carece de discurso verbal, tiene el cuerpo como instrumento de trabajo. Así se atribuye el

movimiento de cintura para arriba junto con los brazos, algo puramente femenino, mientras que los zapateados se corresponde con el arquetipo masculino, quizás por aquello de la fuerza y dureza que puede resultar de su ejecución. Las mismas razones explican la endeble tradición científica del arte coreográfico. La sociedad de raza blanca, burguesa y patriarcal, que considera la expresión verbal como la más elevada, supone que el baile es sólo una forma de desahogo y diversión.

También tenemos que indicar que todas las descripciones que nos encontramos no atienden a críticas y opiniones de carácter detractor, como por ejemplo podemos señalar la de Gautier que nos describe cómo eran esas bailarinas españolas:

“aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los contornos y redondeces de su sexo; tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves de seda, encierran músculos de acero¹⁰”.

Atendiendo al análisis de Cruces Roldán¹¹: “consideraban a la mujer nacional castiza y no domada”. A la vista está que las compara con las francesas, esto también nos hace pensar que el viajero tenía conocimientos o estaba acostumbrado a frecuentar este tipo de espectáculo y tenía argumentos para establecer un juicio comparativo. Pero hay que subrayar que dentro del canon de belleza de mujer española no se encontraba el de una figura estilizada y delgada,

¹⁰ ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona 1966, pp. 67-68.

¹¹ CRUCES ROLDAN. C., “De cintura para arriba” *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco. Entretejiendo saberes: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, vol.1, Sevilla 2003, pp. 1-2.

al contrario, esto eran signos de no gozar de “buen lustre”; y Coll¹² afirma que una española no necesitaba de ese prototipo para ejecutar bien el baile,

“no se necesita gran agilidad de miembros, ni talle juncal o larga y grande cabellera (...) El secreto de nuestro baile está, sin duda, de cintura para arriba, y en él los brazos y las manos juegan un papel importantísimo (...)”

Coll y Gautier están dando claves importantísimas del estilo y el aire del baile femenino español, la identidad, el sello que no mucho tenían que ver con los codificados de las academias ya fuesen españolas o francesas.

En definitiva, lo que hasta ahora no se ha logrado es un análisis objetivo acerca de los valores artísticos que ha tenido la mujer y del legado dancístico que ha ido transmitiendo.

Recientemente se han realizado algunos estudios acerca de quienes fueron esas mujeres que contribuyeron a la ejecución y divulgación de los bailes. Así vemos a Navarro García, que en su estudio recoge nombres de autoras de danzas, cómicas y tonadilleras, algunas ya citadas por Deleito y Shergold y Varey. Plaza Orellana¹³ recoge a distintas bailarinas que representarán bailes españoles en diversos teatros extranjeros durante la primera mitad del XIX. Otra obra, aunque referida a las bailarinas que desarrollaron su carrera artística en la Academie Royale de Musique es el de Nordera¹⁴, que lleva a cabo una prospección profunda de estas bailarinas, su situación a lo largo de su carrera, su status, reconocimientos, así como también algunas críticas. Gracias a la regularización de la profesión, reglamentos, informes, folletos y otros muchos documentos que apunta la autora le ha sido posible averiguar y reconstruir la vida de estas mujeres. Cruces en

¹² COLL, R. M^a, *De Baile Flamenco*, Juan Such, Málaga 1966, pág. 39.

¹³ PLAZA ORELLANA, R., *Bailes de Andalucía de Londres a París (1830-1850)*, Arambel, Jerez de la Frontera 2005, pp. 75-103.

¹⁴ NORDERA, M., “Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena”, en *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política identidad y género en la danza*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2011, pp. 117-138.

cambio no se detiene en ellas con autoría, sino en la estética y forma del baile, haciendo una diferenciación entre el baile femenino y el masculino; otro aspecto que también trabaja Pablo Lozano.

Cierto es, que dentro de la trayectoria artística del baile no existe un recorrido de investigación acerca de la misma; por ello es el momento, como este estudio para la defensa de mi tesis doctoral, donde dar a conocer algunas de estas mujeres que han colaborado a mejorar, crear y transmitir el baile y la danza de generación en generación.

6.2 MUJERES EN EL ARTE DE LA DANZA

Las principales fuentes que ofrecen noticias sobre el origen de las bailarinas o artistas son las referencias que acerca de ellas se hacen en los diferentes Archivos, *Genealogía*¹⁵, *Diccionario biográfico de actores*, o recortes de prensa que comienzan a florecer. Habrá algunas de estas mujeres que también fueran comediantas o pertenecientes a compañías, lo cual también nos facilita poder rastrear su carrera artística. De todos los casos de bailarinas, maestras o autoras de danzas, boleras o gitanas de las que se conservan datos sobre su origen y de las que sabemos que estaban vinculadas a este arte, en su mayoría por tradición o vivencia dentro del seno de la propia familia, es el caso de las gitanas como serán: María Espinosa, María Parla, La Jimena, Dominga Orellana, Juana de Espinosa, La Flaca o Andrea la del Pescao. En algunas podemos diferenciar si son gitanas, de otras que no lo fueron pero que mantienen ese denominador común de procedencia humilde, destacan: María de Córdoba, María Álvarez, Ángela Barba, María Candado, Isabel de Castro, Antonia Manuela Catalán, Juana de Cisneros, Juana Coloma, Barbara Coronel, Francisca Correa, María Enríquez, Manuela de Escamilla, Catalina Esteban Colomba, Laura Fabiana, María de Flores, Ángela de

¹⁵ SHERGOLD N. D. y VAREY, J. E. (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis Books London, 1985, pp. 11-40.

León, Damiana López, Francisca López, Magdalena López, Petronila Antonia de Lugo, Ana Murillo, María Navarro, Eufrosia María de Reina¹⁶, La Baltasara, Catalina de Almoguera, María Antonia Vallejo Fernández, La Caramba, Gertrudis Torres, Josefa Pineda, la Jerezana, La Sevillana, Polonia Rochel, María de la Chica, la Granadina, Josefa Rubio, Josefa Pérez, sevillana, María Cardona, Faustina de Silva, María del Carmen, la Condesita, ambas gaditanas. Navarro, además, añade otros nombres indicando “que es probable que también fueran andaluzas”: María Bastos, Lorenza Correa, Juana Garro, Rosa Garzoni, las hermanas Antonia, Alfonsa y Manuela Guerrero, María Morante, Manuela Pacheco, María Teresa Palomino, la Pichona y Vicenta Sanz, la Carambilla. Otras que también fueron muy nombradas por su profesión, aunque su procedencia no fuese andaluza, eran Vicenta Cortinas, Antonia del Prado, María de Solís, Mariana Márquez, Mariana Raboso y Mariana Alcazar¹⁷. Todas gozaron del aplauso del público por sus brillantes actuaciones. No era usual que estas mujeres artistas vinieran de un seno familiar acomodado, aunque si pudieron hacer fortuna o llegar a ser empresarias como es el caso de María de Córdoba. Siempre estarán vinculadas a un hombre por su casamiento o irán acompañadas de sus madres, como es el ejemplo de María Mercandotti; y lo que nos daría a entender que no tenía padre y de ahí que la tutela estuviese a cargo de su madre.

Sin embargo, el que no se conserven noticias de estas artistas puede venir acarreado porque hasta ya bien entrado el siglo XVII no se consideraba una profesión reconocida, tal es el caso de las gitanas que aunque ya se instauraron los espectáculos en las tablas, ellas seguían ejerciendo esta profesión de forma intermitente (en las fiestas del Corpus o fiestas privadas de señoritos de cortijos), e intercala con la de la esfera privada y mantenimiento y cuidado de la familia. Otras en cambio deciden acceder al oficio teatral, pisar el escenario y convertirse,

¹⁶ GRANJA, A. de la, “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, n 27 (2002), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, pp. 217-242.

¹⁷ NAVARRO GARCÍA, J.L., *Historia del Baile Flamenco*, vol.I, Signatura, Sevilla 2008, pág. 101.

a su vez, en profesionales de la escena, sobre todo en el siglo XVIII. De todo este conjunto vamos a destacar algunas de ellas a modo de ejemplo.

Beatriz de Velasco, en 1633, formaba parte, con su padre, de la agrupación con que Cristóbal de Avendaño representaba los autos del Corpus madrileño de ese mismo año. Desde niña destacó como artista. Las funciones confiadas eran las de representar terceros papeles, cantar y bailar, papeles y habilidades que desempeñaría seguramente también en 1635, cuando actuó como parte principal en el entremés de Belmonte *La maestra de gracias*, siendo celebrada por los demás personajes en escena por los versos que declamaba. Lo mismo podemos decir de la actriz Rufina García, que desde pequeña destacaba en las mismas dotes, motivo por el que fue contratada desde comienzos de su carrera para desempeñar como “tercera dama, cantar y bailar” en la compañía de Pedro de Ortega¹⁸.

María de Córdoba¹⁹, llamada la sultana Amarilis, de la que Deleito y Piñuela nos recoge que estaba casada con Andrés de la Vega y usa una descripción de Caramuel donde al parecer era “prodigiosa en su profesión: recitaba, cantaba, tañía, bailaba y, en fin, no hacía cosa que no mereciese públicos aplausos y alabanzas”. Como podemos observar eran artistas polivalentes y no entendían de un solo arte, sino que debían conocer aspectos de declamación, musicales y dancísticos para poder vivir de esta profesión. Entendemos que la profesionalidad o los conocimientos serían los básicos y que a medida de “ir cogiendo tablas” se irían perfeccionando. Fue una de las contadísimas mujeres que llegaron a autoras, jefa y empresaria, aunque, eso sí, asociada a su esposo. Como ya conocemos, durante esta época y en siglos venideros, la mujer no podía gozar de total independencia, primero estaría bajo la tutela de su padre y después de la de su marido. Por ello, muchas feminas no llegaron a tener una carrera reconocida,

¹⁸ SALVO, M. de, *op. cit.*, pág. 376.

¹⁹ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.* pág. 240; DIAZ DE ESCOVAR, N., “Comediantes de otros siglos. La bella Amarilis”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 98 (1931), Madrid, pp. 323-362.

porque al desposarse o contraer nupcias se retiraban de la vida artística para ser “amas de su casa” simplemente en la esfera doméstica.

Deleito continúa relatando sobre María de Córdoba que no pasó de forma disimulada por donde iba, se ve que era una mujer de carácter, y si me permiten la expresión, “echa para adelante”, los nobles la acosaban y ella no esquivaba a ningún varón. En 1621 va a la cárcel “por las insolencias del duque de Osuna” y en Valencia, donde estuvo varias temporadas se hizo notar su presencia. En 1628 en la misma ciudad, fue directora de compañía, al igual que su compañera Manuela de Escamilla, actriz, cantante, música y autora de comedias española. Se inició en la farándula con sólo seis años y heredó el legado profesional paterno como “graciosa” y empresaria. María de Córdoba siempre llenaba el teatro en el que actuaba; pero comenzó a pedir sus honorarios por adelantado, dejó de cuidar sus actuaciones, llegando a veces a no actuar y teniendo que suspender la función de la misma, lo cual ocasionó un gran descontento entre los adeptos. En este caso, podemos decir que no acabaría con una carrera relevante puesto que este abandono de sus actuaciones comenzaría a ser su declive y a gozar de peor reputación de la que ya tenía, “mujer y de la farándula”. Según la *Genealogía*²⁰, “murió en Madrid, según consta por la carta de difuntos de 1678. Hauia dexado de representar antes de morir 30 años”.

Pero continúa Deleito con otro nombre de mujer, La Baltasara²¹, así era como la llamaban o Baltasara de los Reyes, cuyo nombre verdadero es Ana Martínez, especialistas en papel de hombre, y que adquirió celebridad no sólo por sus méritos, sino por haber puesto un místico y extraño colofón a su vida licenciosa. A este tipo de mujeres el estar casadas no les suponía motivo para rondar y galantear con otros hombres, uno de ellos quedó tan fascinado que abandonó sus estudios universitarios con tal de permanecer a su lado en todo

²⁰ SHERGOLD N. D. y VAREY, J. E., *op. cit.*, pág. 475.

²¹ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, pág. 241.



momento. Pero esta situación no continuaría por mucho tiempo puesto que ella decide dar un giro a su vida y huir de esa existencia aparentemente pecaminosa retirándose a una ermita en Cartagena para llevar vida de penitente.

Es curioso pero esta actitud también se observa en algunas bailarinas francesas. Cabe la posibilidad de que fuese tanto el sentimiento de culpabilidad que tenían interiormente por su vida ajetreada que consideraban que antes de morir debían limpiar su alma.

“Dícese que su marido y una amiga quisieron hacerle entrar en razón y que retomase su forma de vida pero cual fue la sorpresa que ellos también fueron convencidos para dedicarse a la vida contemplativa. Después de esto tan sólo se recoge que aparecieran en escena una vez, su marido y ella”.

María Calderón²², amante de Felipe IV, María Riquelme, Josefa Vaca, Francisca Bezón, Antonia Infante, María Heredia, que pasó de dirigir compañía a galeras, son otros de los nombres que nos recoge Deleito²³. En las compañías de comedias las mujeres ejercían los papeles de actrices en la triple modalidad de recitado, canto y baile y también, a pesar de las prohibiciones, asumieron la

²² SÁNCHEZ ORTEGA, M.H., *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, Alianza Editorial, Madrid 1995, pág 212. Uno de los amores más conocidos de Felipe IV fue una joven actriz llamada María Inés Calderón a quien llamaban “Calderona”, que era hija adoptiva del poeta y dramaturgo Pedro Calderón de la Barca. La joven fue abandonada siendo un bebé a la puerta de la casa de Calderón, que se hizo cargo de ella y la educó.

El rey conoció a la Calderona en el Corral de la Cruz, un corral de comedias adonde le gustaba escaparseS disfrazado cuando era un joven veinteañero. El monarca, quedó admirado por la belleza de la joven y, con la excusa de felicitarla por su actuación, pidió conocer a la chica, que también se enamoró del rey. Entre los madrileños, las relaciones extramatrimoniales se tomaban con más naturalidad que hoy día. Se comentaban mucho los escauceos amorosos del rey, casado con la bella Isabel de Borbón, con quien tuvo muchos hijos. Sobre el ingreso de “La Calderona” en un convento hay diferentes versiones. Mme. D’Aulnoy, la actriz pese a tener relaciones con el Rey, continuaba viéndose con el duque de Medina de las Torres, amante antes de Felipe IV, cuando éste se entera decide desterrar al duque, aunque esto no evitó que los amantes mantuviesen una correspondencia amorosa. Al tiempo el Rey encontró a otra mujer y fue cuando ordenó a “la Calderona” retirarse a la vida espiritual. Pero Pellicer, afirma que la actriz tomó la decisión de retirarse tras el nacimiento de don Juan de Austria.

²³ DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, pág. 241.

función de "galanes". Manuela Escamilla "hace el papel de bobo, se viste de hombre, y actúa en el fin de fiesta"²⁴.

Por supuesto, hasta el momento no hay demasiados nombres de artistas españolas, aunque podría ser una línea de investigación de estudio futuro, ya que tenemos que esperar algunos años para que resuenen estas artistas en España y en Europa. Bailes como "el Bolero" y "la Cachucha" serán los números estrella fuera de nuestras fronteras, y serán los protagonistas de la diversión del siglo XIX.

De algunas otras mujeres tenemos referencias gracias a la labor de la investigación de Navarro García²⁵ donde cita a mujeres gitanas y autoras de danzas, al que añadimos el estudio de Ledesma Gámez²⁶, con la aportación de María Espinosa para Osuna; Ramos Alfonso nos cita a María Parla²⁷ en Marchena. Lo que nos viene a corroborar que aún quedan muchas investigaciones por realizar porque estos datos nos ratifica que las mujeres en Andalucía también tuvieron su papel como autoras o maestras de danza, por citar varios ejemplos:

Catalina de Almoguera. Afirma Navarro García que el nombre de "autora de danza" o coreógrafa era el que se usaba para designar a la que dirigía la cuadrilla de bailarines. Se constata su profesión y su existencia gracias a los documentos que quedaron acerca de un interrogatorio al que acudió un vecino de ésta, Pedro de Gálvez y Aranda. Para la fecha 1749 Navarro comenta que tendría unos cincuenta años y aún se dedicaba al baile.

La Jimena²⁸, esta vez se trata de una gitana de Sevilla, concretamente de Triana. Tiene una cuadrilla de doce gitanas mozas. Con ellas organizaba y

²⁴ RICH GREER, M. y. VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707, Estudio y documentos*, Tamesis Books, London 1997, pp. 34-39. Ya es conocido que el fin de fiesta acabe con bailes que están de moda en ese momento.

²⁵ NAVARRO GARCÍA, J.L., "De Thelethusa a la Macarrona Bailes Andaluces y Flamencos, Portada, Sevilla 2002, pp. 83-84.

²⁶ LEDESMA GÁMEZ, F., *op. cit.*, pp. 193-232.

²⁷ RAMOS ALFONSO, R., *op. cit.*, pp. 121-122.

²⁸ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pág. 84.

ensayaba sus danzas. Era, por tanto, “autora de danzas”. Se sabe que en 1742 preparaba una que era conocida como la “Danza del Cascabel Gordo”²⁹. Era muy famosa porque “la gente acudía a ver la gitanería para distraer el ocio” con sus danzas e invenciones.

Dominga Orellana. Como la anterior es sevillana y gitana; también del barrio de Triana. Autora de danzas pero no sólo en su ciudad sino que abarcaría localidades cercanas cuando había fiestas patronales. Se le conoce como bailarina y como coreógrafa, pues montaba danzas, y al parecer si tenía que cantar también lo hacía.

La Flaca. Otra autora de danzas³⁰ de procedencia igual que las dos anteriores. Era una mujer de carácter ya que se presentó en “la Corte para pedir la libertad de su marido y dos hijos que fueron a la Carraca el año pasado de ’49 y no han vuelto con los que devolvieron”.

“Una nieta de Balthasar Montes. No sabemos su nombre pero al parecer fue famosa fuera de los límites de la ciudad de Sevilla. Al parecer venían a buscarla de parte de los señores”³¹ para que se personase en sus casas y divirtiese con sus bailes. Navarro García recoge estos testimonios a través de Jerónimo de Alba³²:

“Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes”.

²⁹ El autor hace referencia que está referido a una procesión del Corpus en 1613 en Sevilla y los gitanos llevaban seis docenas de cascabeles gordos cada uno sujeto en las piernas.

³⁰ NAVARRO GARCÍA, J.L., *op. cit.*, pp. 85-86.

³¹ Algo muy típico para la zona de la que hablamos, en Andalucía es muy normal realizar reuniones o saraos y cuando se trataba de familias adineradas se solía traer alguien que animara la reunión y todos pudieran divertirse. Aspecto que trasladado a partir de finales del siglo XIX podemos llamar “juerga flamenca”.

³² ALBA Y DIÉGUEZ, J., “*Bachiller Revoltoso*”: *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ayuntamiento de Sevilla 1995, pág. 21.

Ella iba con su cuadro, un cantaor, un guitarrista y otro que tocaba el tamboríl. Hay una noticia de 1746 de una fiesta que organizó don Jacinto Márquez, a la sazón Regente de la Real Audiencia. Al parecer se le pide que ejecute una danza atrevida, el “Manguindoy”³³.

Muchas veces formaban las ya conocidas cuadrillas donde se agrupaban casi siempre cuatro mujeres de distintas edades, ancianas y muchachas, como describe Cervantes en *La gitanilla*, así se garantizan el transmitir sus saberes de unas a otras, según Navarro García. Entre ellas solía ir la matriarca, una gitana de edad considerable que muchas veces ejercía de capitana, encargada de dirigir las y también de conseguir algunos “cuartos”. Estos gitanos alegrarían la vida de cualquier plaza, y así era cuando centenares de personas quedaban atrapados ante tal espectáculo. Sus intervenciones en cualquier tipo de celebración estaban presentes, cívica o religiosa, como ya hemos visto anteriormente en las fiestas del Corpus.

Los bailes se realizaban en pareja normalmente, para las artistas veteranas no era ningún problema realizarlos solas. Bailaban con castañetas, sonajas y panderos, con acompañamiento de guitarras y tamboriles. Estos intérpretes lo mismo bailaban que cantaban. Y entre las mudanzas que ejecutaban se hallaban

³³ Un viejo baile gitano, que aparece en documentos del siglo XVIII, asociado a formas que hoy llamaríamos “festeras”, de un carácter “indecente” para la moral de las clases altas de la época, y que, como conjetura P.Lefranc, bien puede ser el antecesor directo de los tangos y su abundante “parentela”. Ya en 1746, en el Libro de la Gitanería de Triana, se la alude como la danza “atrevida” de una bailaora trianera, y unos años después el inglés Swinburne refiere que los gitanos de Cádiz bailaban “un baile indecente que se llamaba Manguindoy...prohibido bajo las más severas penas”. Para descifrar el misterioso nombre de este estilo, que aparece por vez primera bailado por gitanos en el siglo dieciocho, hay que recurrir al Caló, o al Romanó que todavía se hablaba por aquellos años en algunos lugares de España. Jose Luis Navarro García *Conferencia dictada el 12 de marzo en el Centro de Cerámica Triana, dentro del ciclo “Triana despierta”*. El mandingoy, que sin duda entraría en nuestro país por los muelles de Cádiz, lo bailaron también las gitanas de la tacita de plata. Nos lo cuenta Henry Swinburne, en carta fechada en Gibraltar el 9 de marzo de 1776: “Hay entre los gitanos otra danza, llamada “Manguindoy”, tan lasciva e indecente que está prohibida bajo los castigos más severos. La melodía es muy simple: apenas la repetición constante de las mismas notas. Como el fandango, se dice que ha sido importada de La Habana y que las dos son de procedencia negra. Según me dicen, en la costa de África, se exhiben unas extrañas danzas que son muy similares a éstas”. Baile de moda que habrían puesto los negros.

las vueltas en redondo, voladizos, hacían y deshacían lazos y cruzados, y se zapateaba³⁴.

Andrea, la del Pescao. Su procedencia no es clara, pero Navarro García realiza una hipótesis entre Cádiz y los puertos cercanos. Recorre ventas y colmaos con cuadrilla de Baile de gitanos formada por cuatro parejas de hombres y mujeres. Hacia 1780 se anunciaban su actuación con impresos que se colocaban en los locales que serían los escenarios de las danzas. El autor también nos muestra uno de esos carteles que a continuación se puede observar y apunta que fue el 9 de julio de 1781, en la venta de Caparrós, en las afueras de Lebrija. El aviso nos aporta los bailes que se van a interpretar, "Danzas de la autora Andrea la del Pescado, Mojiganga de El caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres".

³⁴ NAVARRO GARCIA, J.L., *Historia del Baile Flamenco*, vol. I, Signatura, Sevilla 2008, pp.82-83.

Esta gitana sabía lo que le gustaba al público, querían danzas de mucho movimiento de caderas, lascivas y diabólicas. Además ella le ponía énfasis diciendo: “El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda”.



Ilustración 60. Aviso de baile 1760.

Maria Antonia Vallejo Fernández, llamada la Caramba³⁵, nace en Motril el 9 de marzo de 1750, hija de Bernardo Vallejo natural de Granada y de Maria Fernández, natural de Motril, según consta en el archivo parroquial de esa ciudad. No se sabe nada de su infancia, solo que muy joven marchó a Cádiz, cantera de artistas de la época, posiblemente huida de Motril con una compañía de cómicos ambulantes. La vida de Maria Antonia está llena de leyendas, se dice de ella que después de su llegada a Cádiz, hubo fugas con toreros, raptos a cargo de bandoleros y gitanos, disputas y puñaladas pasionales; todos esos hechos muy de acorde con la literatura romántica del siglo XVIII.

María Antonia, llega a un Madrid en el que está reinando Carlos III y en el que se está operando una gran transformación urbana y social. La comedia, que había sido denostada y casi suprimida, comienza a resurgir. En este tiempo había en Madrid tres coliseos, de ellos, solo dos fueron autorizados como teatros oficiales. Sobre 1776, ya se tiene constancia de la presencia de María Antonia en Madrid, se sabe que llegó a la Corte sobre dicha fecha y comenzó a trabajar como tonadillera. El Coliseo teatro hay que tener en cuenta que el estaba financiado por el Ayuntamiento, ya que eran contratados los cómicos directamente por las autoridades municipales, asignándole teatro, puesto y sueldo. El personal femenino de cada compañía lo integraban: la primera dama, la segunda, la tercera y así hasta la séptima u octava. A las terceras damas se les llamaba “graciosa” por ser la encargada de los papeles cómicos. El cargo inmediatamente inferior a las damas era el de “sobresaliente” de primeras damas, otras de segunda y otras de música. Tenían la misión de suplir, en caso de enfermedad o ausencia a sus respectivas cómicas.

³⁵ *Ibidem*, pp. 94-100.

Desde el principio, Maria Antonia, fue bien acogida por el público, lo cual era muy importante ya que de su agrado o descontento, dependían, las temidas “gritas” o “bullas” con las que aprobaban o desaprobaban las actuaciones.

El primer contrato que firmó Maria Antonia Fernández, la Caramba, en Madrid, fue como sobresaliente de música o de cantado. Las condiciones laborales a que se sometió nuestra tonadillera fueron: “Sobresaliente de música con obligación de alternar en las tonadillas con las demás partes y también cantar en el sainete dos días a la semana”.

Los biógrafos de Maria Antonia repiten que el nombre artístico de la Caramba nació a los pocos meses de estar actuando en Madrid, pero desde un primer momento, en su presentación en el teatro se había escrito una coplilla para ella que decía:

Un señorito muy petimetre
Se entró en mi casa cierta mañana
Y así me dijo al primer envite:
“Oiga usted: ¿quiere ser mi pareja?”

Yo le respondí con mi sonete
Con ni canto, ni baile y soflama:
¡Que chusco es usted, señorito!
Usted quiere... ¡Caramba! ¡Caramba!
¡Que si quieres, quieres, ea!
Vaya, vaya, vaya!

Me volvió a decir muy tierno y fino:
Maria Antonia, no seas tirana
Mira niña, que te amo y te adoro,
Y tendrás las pesetas a manta.

Yo, le respondí con mi sonete,
Con mi canto, mi baile y soflama:
¡Que porfiado es usted, señorito!
Usted quiere... ¡Caramba! ¡Caramba!



Esta interpretación fue muy bien acogida y el estribillo “usted quiere... ¡Caramba! ¡Caramba!” fue un estribillo que muy pronto corrió por el Madrid de entonces. De la noche a la mañana la Caramba fue una copla, una bandera, la novia de la Corte. Su calida voz, sus arranques de hembra andaluza, sus “jondos” y bien sentidos jipíos flamencos levantaron un impresionante oleaje de entusiasmo y su popularidad creció vertiginosamente.

El centro de la vida social de Madrid se encontraba en el Paseo del Prado, paseo que iba desde el Prado de Atocha, al Prado de San Jerónimo y al Prado de Recoletos ornamentado con las fuentes de Cibeles y Neptuno. El Paseo del Prado se convirtió en el gran escaparate de la sociedad y de la moda. Allí se podían admirar, a duquesas, a cómicas, a usías y a la alegre y bulliciosa soldadesca de casacas de colores. Era normal, pues, que la fama de la Caramba hubiera saltado del teatro al paseo del Prado. Sus extravagantes atuendos a la última moda, la gracia y donaire con que los lucía, le granjearon muy pronto la admiración de las mujeres. El traje de maja era muy vistoso y parecía creado para feminas bien “plantas” como Maria Antonia.

El paseo de Maria Antonia por el Prado era siempre un espectáculo. Su presencia la esperaban los hombres y la acechaban las mujeres. En cierta ocasión, las cortesanas quedaron intrigadas por un nuevo tocado que la Caramba llevaba en la cabeza ya que no lo habían visto en ningún otro sitio. El tocado, que tanto escándalo iba a generar consistía en una gran moña de brillantes colores que se ponía sobre la cofia. Era muy vistoso, alegre y le favorecía mucho. Las mujeres empezaron a copiar hasta la profusión aquel adorno personal de la tonadillera, bautizándolo con el sobrenombre de “caramba”.

El adorno alcanzó tal grado de popularidad que llegó a ser de uso general. El mismo Goya immortalizó el tocado de la tonadillera en sus cuadros, representándolo en la cabeza de sus majas.

Relacionando a la Caramba con las cómicas de su tiempo, de ella se llegó a decir: “Mayor ruido que todas estas promovía entonces en la Corte la “tercera de música”, Maria Antonia Fernández, sobrenombrada la Caramba, celebre por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco aire donde acumulaba toda la “voluptuosidad andaluza”. Pero el arte de la Caramba no se limitaba solamente a la interpretación de las difíciles piezas populares, donde contaba mucho el desplante y la majeza de la cantante. Ponía también en juego dotes naturales de primer orden. Además, la Caramba cantaba difícilísimas arias italianas, llenas de gorgoritos en cavatinas, en zarzuelas y en óperas.

Maria Antonia adquiere toda su plenitud artística en la temporada 1778-1779, cuando su popularidad hace posible su ascenso a “graciosa de música”. Tenemos que tener en cuenta que como graciosa de música, solo existían dos en cada compañía, una cantando y otra para papeles cómicos, con parte de música.

Dentro de las vicisitudes por las que pasó la tonadillera, se encuentra la denuncia que sufrió Maria Antonia por parte de la duquesa de Alba y la duquesa de Benavente. Ambas se sintieron aludidas en unas de sus canciones compuesta por su maestro de música, Pablo Esteve; en la letra se hacía alusión a los devaneos aristocráticos y en la representación, ella salía ataviada a la moda francesa, imitando a las damas de la aristocracia madrileña. Este hecho, debido a la popularidad de las damas a las que se refería, se difundió profusamente, traspasando los linderos de la villa y a Maria Antonia le supuso mayor reconocimiento. No obstante, este escándalo dilató su fama de hembra de tronío. De este suceso salió airosa ya que en su defensa alegó que ella solo era cómica y cantaban lo que le componían.

Era por aquel entonces Maria Antonia Fernández, una mujer de veintiocho años, bella, pródiga, jovial y segura de sí en aquellos escenarios de su apoteosis.

En 1780, Maria Antonia, se retira del teatro. Por esta época, estaba más interesada en promesas de matrimonio que en asuntos artísticos. El pretendiente de la tonadillera no tenía nada que ver con el teatro. Tampoco era un hombre arrogante ni atrevido. Se trataba de un joven de finos modales, tímido, con pretensiones intelectuales. Madrileño, de origen francés, se llamaba Agustín de Sauminque y Bedó, y se había convertido en un asiduo y ferviente admirador de las actuaciones de su ninfa; era ceremonioso e insulso, de carácter apocado. Esta situación era la antítesis de sus experiencias vividas por Maria Antonia anteriormente. Para ella tenía el encanto de lo desconocido, quizá por ello se atrevió a dar el paso.

Agustín pertenecía a una familia acomodada que, evidentemente, se negó a este enlace. La madre no quería por nuera a la primera tonadillera de los teatros de la Corte, a quien se le atribuían toda clase de devaneos y aventuras. Por ello Agustín y Maria Antonia decidieron casarse en secreto. Para evitar los largos trámites burocráticos de la época, Maria Antonia falsificó los documentos exigidos por la vicaria. Mientras el novio soñaba, ella calculaba la inversión de sus bienes y exigía recibo de su dote. El día 10 de Marzo firmaron las escrituras dotales, se casaron en Madrid en la parroquia de los cómicos.

El 15 de Abril, Maria Antonia reapareció en el teatro, más bella y arrogante que nunca. Su matrimonio había durado escasamente un mes. Nadie sabe quien abandonó a quien ni el motivo que originó tan repentina separación, pero para Maria Antonia el matrimonio no podía ser una cadena perpetua. Agustín Sauminque no podía encontrar en Maria Antonia la esposa sumisa, austera y tradicional que necesitaba un hombre como el.

En 1785, Maria Antonia, La Caramba, tenía treinta y cuatro años. En aquella época a esa edad ya no se era muy joven. Pero los muchos años que la tonadillera gozaba del favor del público le habían concedido suficiente prestigio para seguir

siendo la reina de la tonadilla. Su fuerte atractivo, su extraña ligereza, su gracia y pasión la mantenían en el pedestal que justamente conquistara a su llegada a la Corte.

Una visión le viene a la cabeza por lo que toma la decisión de retirarse de los escenarios, esto será el detonante para su declive y su final, ya que muere a los 36 años, el 10 de junio de 1787.



Ilustración 61. María Antonia Fernández.

Gertrudis Torres, sus referencias se hacen presentes a través del *Semanario de Málaga* pertenecientes al año 1796. Sus referencias son escasas pero se puede constatar algunos aspectos de su carrera profesional. Para el año anteriormente citado se localizan actuaciones, como por ejemplo la del 14 de julio jueves: “aparece un bolero que hace la Señora Gertrudis Torres y su esposo³⁶”; el 21 de julio, jueves se vuelve a repetir la actuación³⁷. En cambio unos días más tarde del

³⁶ Archivo Díaz de Escovar. Prensa Seminario erudito y curioso, pág. 8. Nombre con el que se recoge *El Semanario de Málaga*. 12 julio de 1796, pág. 24.

³⁷ Archivo Díaz de Escovar. Prensa Seminario erudito y curioso, pág. 8. Nombre con el que se recoge *El Semanario de Málaga*. 19 julio de 1796, pág. 40.

mismo mes cambia su repertorio “Tirana del jopeo que bailará y acompañará con castañuelas³⁸”. En la obra de Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* se recoge su nombre en una tonadilla nueva, “Doña Ipólita y Narciso”, que sería “interpretada por Gertrudis Torres y Alfonso Navarro³⁹”. Su carrera continúa a lo largo del siglo XIX ya que hay noticias en el *Diario de Madrid* de 1816⁴⁰, donde a raíz de una noticia sobre un viajero se describe la cartelera de artistas de un espectáculo donde se presenta nuestra protagonista como comedianta, lo cual nos apunta que no sólo ejercía como bolera sino también como comedianta; junto con otros nombres “Id. en la comedia: señoras Agustina Torres y Gertrudis Torres; señores Márquez, Caprara, Avecilla, Guzman, Silvostrí y López; Id. en el baile: señoras Curioni, Vives, Saldoui y Valdés: señores Luengo, García, Martínez &c⁴¹”.

El Semanario de Málaga para la fecha de cinco de agosto de 1796 anuncia a otra bolera, Josefa Torres, que actuará el domingo 7 del mismo mes con “la tirana, tonadilla y baile bolero⁴²”

³⁸ Archivo Díaz de Escovar. Prensa. Seminario erudito y curioso, pág. 8. Nombre con el que se recoge *El Semanario de Málaga*. 22 julio de 1796, pág. 48.

³⁹ AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Oviedo 1974, pág. 204. Apunta que se realiza un 29 de junio pero no recoge el año.

⁴⁰ *El Diario de Madrid* avisa de “Un sujeto que desea marchar a Cádiz en posta, busca un compañero de viage a partir gastos”, que esto no lo han inventado los Bla-bla-car de ahora y asimilados. Y añade: “Dará razón el portero de la casa Real Compañía de Filipinas”. Tal vez ese mismo día —o el anterior, pues le quedaban duras jornadas de viaje— hubo de acudir al teatro del Príncipe, donde pudo ver representado *El colérico*, opereta, *La comedia casera o los poetas*, en dos actos, y el baile nuevo en tres actos *Las sultanas*. Cotarelo apunta: “asistió S. M.”. Ya se sabe la fama del rey y lo del baile nuevo debía ser atractivo. Actores en la opereta: señoras; Alonso y Cabo: señores Muñoz, Cristiani, Avecilla, Más, López y Lledó. Id. en la comedia: señoras Agustina Torres y Gertrudis Torres; señores Márquez, Caprara, Avecilla, Guzman, Silvostrí y López; Id. en el baile: señoras Curioni, Vives, Saldoui y Valdés: señores Luengo, García, Martínez &c. <http://soydeldoce.blogspot.com.es/>. Consultado 05/02/15.

⁴¹ PRIETO, A., *Teoría del arte dramático*, Fundamentos, Madrid 2001, pág. 63.

⁴² Archivo Díaz de Escovar. Prensa. Seminario erudito y curioso. Nombre con el que se recoge *El Semanario de Málaga*. 5 de agosto de 1796, pág. 80.

El Jueves 14 representará la Compañía Cómica la gran Comedia *el Convidado de Piedra*, adornada de su visualidad, del gracioso Saynete *el chasco del Raton*, de un aria, que cantará el Sr. Bertelli, y un duo con su muger, y del *Volero*, que baylará la Sra. Gertrudis Torres y su esposo.

Ilustración 65. Semanario de Málaga. 12 julio 1796.

El Jueves 21 del corriente representa la Compañía Cómica la Comedia titulada: *el Labrador mas bonrado*, *García del Castañar*, el saynete de *la Inocente Picarilla*; cantará el Señor Bertelli un Aria, y otra nueva su muger, y baylarán el *Bolero* la Señora Gertrudis Torres y su marido.

Ilustración 63. Semanario de Málaga 19 de julio 1796.

El Domingo 24 representará la Compañía Cómica la Comedia titulada: el triunfo de Judith, y muerte de Olofernes, con todo su teatro, elevacion y balancines: cantará la Sca. Josefa de la Torre una Tonadilla, que concluirá con la Tirana del Jopeo, que baylará y acompañará con las castañuelas; y seguirá el famoso bayle de los Segadores, que finalizará con la divertida y nueva contradanza del paseo del gran Mogól.

Ilustración 64. Semanario de Málaga 22 julio 1796.

El Domingo 7 del corriente representará la Compañía Cómica la famosa Comedia titulada: *El Pleyto de Hernan Cortés*, con *Panfilo de Narvaez*, nueva en este teatro, a la que seguirá una primorosa Tonadilla cantada por la Señora Josefa Torres, que concluirá con una Tirana nueva: finalizará tan completa funcion con un bayle nuevo, general y teatral, adornado con varias transformaciones, titulado: *El Magico Prodigioso*, que concluirá con la célebre contradanza de las *Cigüeñas*.

Ilustración 62. Semanario de Málaga 5 agosto 1796.

María Solís representa el 12 de febrero de 1778 en el Teatro de Triana la comedia *Lo que puede la aprehensión*, “la cual se adornará con dos célebres tonadillas, y una de ellas por primer intermedio la cantará una niña de trece años, hermana de la expresada y también bailará el fandango, y la Solís cantará con el señor Juan Antolín la otra, después del sainete *La curiosa burlada* (...)”. La tonadillera era también primera bailarina destacando por el baile del “Fandango”. Una reseña consta, con fecha de 28 de febrero de 1778 que “la comedia, como el sainete y tonadillas es todo nuevo y nunca representado”. La comedia en cuestión se titulaba “Las canas en el papel y el sainete, de magia, El tesoro en el infierno”. Empezó la función con “una gran obertura de violines, obueses (...) trompas y clarines”. Para finalizar “se bailará de máscaras por la señora Antonia Nicli⁴³ y el señor Gabaldón la alemanda” y así lo podemos observar en el cartel publicitario que adjuntamos a continuación en la ilustración...

⁴³ AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, 1974, pp.129-130. Artista extranjera que formaba parte de la Compañía dirigida por José Chacón en 1777. Era algo usual que hubiese artistas extranjeros entre estas compañías a lo largo del siglo XVIII.



Ilustración 66. Cartel.

✠

SEÑORES:

EL SABADO VEINTE Y OCHO, DEL
PRESENTE à BENEFICIO DE LA SRA. FRANCISCA
VELASCO (QUE TIENE EL HONOR DE ESTAR HA-
CIENDO DE SEGUNDA DAMA, EN EL TEATRO DE ESTA
CIUDAD) SE EXECUTA, UNA GRAN COMEDIA LLAMADA

LAS CANAS EN EL PAPEL.

EMPEZARÀ LA FUNSION CON UNA GRAN OBER TURA
DE VIOLINES, OBUESSES, TROMPAS, Y CLARINES.

CONCLUSO EL PRIMER ACTO, CANTARÀ EL SR.
GABALDON, con la Sra. *RAFAELA CALERO* una
muy especial Tonadilla, de *JITANO, Y MAJIA*.

Finalizado el segundo Acto se executará un famoso Sa-
ynete de Majia, nombrado *EL THESORO EN EL IN-
FIERNO*, y seguirá una Tonadilla à seis (tambien de Majia)
intitulada *LA VARITA DE LAS VIRTUDES*; y baylarà
el Fandango la Señora *MARIA SOLIS*; y se previene, que
asi la Comedia, como el Saynete, y Tonadillas, es todo
nuevo, y nunca representado.

Y para concluir la funcion, se baylarà de Mascara por
la Señora *ANTONIA NICLI*, y el Señor
GABALDON, LA ALEMANDA.

Y siendo el producto de este dia à beneficio, de la Suplicante, espera de
este Sevillano Emporreo, la favoreceran, à que les quedará en el
mayor reconocimiento.

Ilustración 67. Cartel.

María Candado, también conocida como “Mari- Tardía”⁴⁴ o “Maricandado”⁴⁵. Agustín de la Granja explica en su estudio que un portugués decía que “bailaba con meneos de grande puta”, intuimos que esta afirmación es fruto de los contorneos sensuales y llenos de provocación de la artista. Al parecer cuando se reunía con su compañera María de Córdoba llegaron a realizar diversos alborotos en la Corte, y su marido, Cristóbal de Avendaño no tomaba cartas en el asunto⁴⁶.

Antonia de Santiago⁴⁷, se sabe que fue mujer de Pedro de la Rosa, participa como artista en esta compañía y se le da el trato de “bailarina especializada” en el año 1638.

Gracias a los contratos que se hacían en las compañías sabemos el nombre de otra artista, María López. Era menor de edad, y fue contratada para la temporada de 1633. Recibía junto con su padre doce reales de ración y veintidós de representación, más cuatro caballerías y quinientos reales por la fiesta del Corpus⁴⁸.

María Márquez⁴⁹ de la que no tenemos muchos datos salvo que destacaba por su baile del “Zorongo”, fue junto con Antonio Cairón una bolera de renombre y podemos recordarla a través del retrato que de ella hizo Lorenzo Barrutia y que

⁴⁴ GRANJA, A. de la, *op. cit.*, pág. 228.

⁴⁵ SALVO, M. de, “Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, en *Scriptura*, nº 17 (2002), Universidad de Barcelona, Lleida, pág. 314.

⁴⁶ GRANJA, A. de la, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula- Biblioteca “Mira de Amescua”*, Editorial de la Universidad de Granada, 1998, pp. 263-292.

⁴⁷ SHERGOLD N. D. y VAREY, J. E. *op. cit.* pág. 627. Además añade a otra mujer Antonia de Santiago “la bailarina” aclarando que no son la misma; PICÓ PASCUAL, M.A., “La música en La Casa de las Comedias de Valencia durante el siglo XVII. Folklore en el escenario”, en *Revista de Folklore*, nº 286 (2004), Obra Social y Cultural de Caja España, Valladolid, pág. 128; PÉREZ PASTOR, C., “Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI-XVII”, en *Boletín Hispánico*, vol.16, nº 4 (1914), pp.458-487; ESQUERDO, V., “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representan y su contratación por el Hospital General” en *BRAE*, nº55, Cuaderno 206 (1975), pág. 501.

⁴⁸ PICÓ PASCUAL, M.A., *op. cit.*, pág. 128.

⁴⁹ B.N.E., Bellas Artes, 400068. *Retrato de Mariana Márquez bailando el zorongo*. Lorenzo Barrutia, 1795.

se conserva en la Biblioteca Nacional, y adjuntamos en la siguiente ilustración a nuestro trabajo de investigación.



Ilustración 68. María Marquez bailando el Zorongo.

María Mercandotti, que sería conocida como la “venus andaluza”, aunque su éxito no vino tanto de la mano de estos bailes como del ballet romántico.

Parece ser que María Mercandotti había nacido en Cádiz en 1801 y que con apenas 14 años llamó la atención de James Duff, cuarto conde de Fife, que se la llevó a Londres, en compañía de su madre. Por aquel entonces *The Times* exaltaba su manejo de las castañuelas.

María hizo pronto las delicias de los ingleses bailando en el Pabellón Real de Brighton y más tarde Duff la matriculó en la Academia Real de Música de París, donde cursó estudios con Armand Vestris. Así sería ella la encargada de ejecutar el papel principal del ballet *Cendrillon*, compuesto por Fernando Sor -con el que Duff había combatido en España-, en el King's Theatre de Londres el 22 de marzo de 1822⁵⁰. Justo un año después se casó con Edward Hughes Ball, del que terminaría separándose.

María Mercandotti⁵¹ nació hacia 1801 en Cádiz. Con apenas nueve años dio sus primeros pasos en la escena de Cádiz; su madre viuda y presa del desamparo la subió a los escenarios más por necesidad que por otra cosa.

En 1810, tan solo había una casa de comedias en Cádiz, que se encontraba en la calle de la Novena, y en ese escenario comenzó su andadura artística.

En una de sus funciones se le brindó una oportunidad única desde los palcos; Lord Fife, general del ejército de España, la vio bailar y quedó prendado de su arte y su belleza, y quiso conocerla; desde ese momento entró en la vida del aristócrata inglés, que decidió hacerse cargo de su vida y de la de su madre, convirtiéndose en su tutor.

Hacia 1814 emigró a Londres con su madre y su tutor, e inicia estudios con Monsieur Vestris. El 12 de julio de 1814 se presenta en el King's Theatre de Londres, bailando primorosamente la danza nacional española favorita, “la Cachucha”.

A finales de 1814 Lord Fife se instala en París, donde posiblemente llevó a su pupila, de ser así, allí comenzaría la verdadera formación clásica de la bailarina.

⁵⁰ NAVARRO GARCIA, J.L., *op. cit.*, pág. 174; <http://soydeldoce.blogspot.com.es/>. Consultada 26/09/14.

⁵¹ <http://responsableigualdad.blogspot.com.es/2014/05/>. Consultada 26/09/14.

El 10 de Diciembre de 1821, la gaditana debutó en la Ópera de París junto a Antoine Coulon, teniendo un gran éxito de crítica y público; y a partir de entonces se le conoció como “la venus andaluza”.

De nuevo volvió a Londres al King’s Theatre, allí tras su actuación en un acto de “les pages du duc de vendôme”, tanto el *Morning Post*, como el *Morning Herald*, se hicieron eco de aquella “*incomparable gracia de la Mercandotti, mientras tocaba las castañuelas y movía sus brazos al unísono con sus pasos*”.

El 4 de enero de 1823 se inauguró la nueva temporada del King’s y ella volvió a actuar con “El carnaval de Venecia”, en el que los diarios destacarían “la frescura de sus expresiones, sus movimientos correctos. Ella no parece saltar por encima de las leyes de la ciencia, sino saltar por la alegría de su corazón”

El 8 de marzo llegó el momento de su consagración y despedida en menos de 3 funciones; escenificó su primer Gran Ballet Histórico *Alfred le Grand*, ejecutando el papel de paje con una impecable delicadeza que convenció a todos.

Pero para sorpresa de todos María desapareció de la escena dejando solo una nota como explicación aduciendo problemas de salud.

La gaditana no volvió a bailar en un teatro nunca más, y no por motivos de salud sino por motivos del corazón. Edward Ball- Hughes, un joven apuesto, educado, de buena familia y con unas rentas ventajosas, le pidió matrimonio, se casaron y se instalaron en Londres, aunque su matrimonio hizo aguas al poco tiempo, por la vida nocturna y dedicada al juego del marido. María recompuso su vida como Madame Dufresne, aunque nunca más volvería a bailar.

La figura de María Mercandotti fue muy importante para la Escuela Bolera en el Siglo XIX, ya que la internacionalizó y la paseó por los mas importantes teatros europeos. Además comenzó una formación clásica que fue crucial para la ejecución técnica de la bolera y para evolucionar dicha técnica con las aportaciones



que el Ballet Clásico le iba otorgando. Vemos como la propia artista va cuidar su formación y ya no destacaría sólo por ese “aire o carácter español” sino también, por la buena ejecución de la técnica adquirida, que, junto con esa actitud española llevaría a gala ese repertorio por todos los rincones del mundo.



Ilustración 69. María Mercandotti.

Todas ellas ejecutaron bailes y danzas en las principales ciudades de nuestra geografía y algunas ya también fuera de nuestras fronteras. Unas como autoras de danzas, otras como bailarinas, boleras o tonadilleras... En resumen hemos reunido una serie de datos que nos pueden ayudar a definir más exhaustivamente estos perfiles femeninos, sus trayectorias personales y su contribución y difusión al arte de la danza española.



CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES





7 CAPITULO VII. CONCLUSIONES

La danza en España puede ser descifrada y reconstruida a través de los documentos manuscritos e impresos que han llegado hasta nosotros, establecer variantes y comparar estilos. Además la danza posee una trayectoria tan relevante como la de otros países europeos, popular y escénicamente hablando, y que recibe influencias de otros países europeos y americanos debido a ese intercambio cultural.

Por tanto, queremos afirmar que este estudio complementaría no sólo una historia de la danza española, sino también una parcela de la cultura en la Historia Moderna que abarca no sólo el arte de la danza sino también la diversión de la sociedad; a su vez, debe considerarse un estudio interdisciplinar al ofrecer una confluencia de aspectos de otras disciplinas académicas, suscitando posibles nuevas líneas de investigación que abordaré en un futuro o que permitirán a otros investigadores bucear en ellos.

Así hemos podido comprobar que los maestros de danza asumieron en su tiempo una labor importante a lo largo de la historia, y en escasas ocasiones se le ha dado el reconocimiento que merecen. Siempre estuvieron a la sombra aun teniendo una labor importante. Su labor era la de instruir y enseñar, pero no sólo el arte del danzado sino además unas normas y códigos del momento sobre la buena educación. Como hemos constatado, no hay una Corte durante la Edad Moderna que no tenga un maestro de danza. Situación que se hace extensible en algunas casas de Nobles como por ejemplo la casa de Osuna o de Benavente, que

pese a sus ausencias y venidas a España, siempre tuvieron presente esta figura como preceptores de sus hijos en el arte de la danza. No podemos olvidar el Seminario de Nobles de Madrid, que entre su plan de enseñanzas consta de manera continua la danza como asignatura, ya que aportaba grandes beneficios físicos y morales a los alumnos que la practicaban. Pero no sólo la Corte o familia de nobles tendrían acceso a estas enseñanzas, como podemos observar algunos abrían academias, como las de Madrid o Sevilla, en las cuales todo aquel que tuviera medios económicos suficiente podía tomar clases de danza. Esquivel cita una extensa lista de maestros, algunos impartían su docencia en academias.

A través de este estudio hemos podido aclarar el grado de profesionalización de estos maestros, pues la mayoría de ellos tenían una formación profesional acreditada y estaban habilitados para tal fin; incluso había que superar unas pruebas técnicas para obtener la certificación de maestro de danza. No sólo conocían la técnica y seguían los tratados o reglamentos sobre la danza del momento, sino que comprobaban la influencia mutua de la danza extranjera y la española. En estos reglamentos se marcan las pautas del arte del danzado, así como debe ejecutarse. Ahora bien, si hacemos un análisis cronológico de las danzas vemos como la inmensa mayoría de pasos se mantienen, evolucionan, se transforman o incluso caen en desuso. Lo mismo ocurrirá con las propias danzas.

Es curioso que los bailes populares, pese a no ser del gusto de los nobles y maestros, por no cumplir con el decoro y con las normas morales de la buena educación, cruzan esa línea invisible hacia la Corte y a la inversa; tal es el caso de “la Zarabanda, Villano o Contradanza” entre otras, y así lo confirman diferentes estudios atribuidos a Cotarelo y Mori, Capmany. Otro más reciente, como el de Ruiz Mayordomo, añade sobre estos bailes que “muchos de ellos convivían simultáneamente sin ningún tipo de rivalidad”. En el caso de que un baile popular adquiriese el rango de danza cortesana, lógicamente pasaría por la transformación,

depuración y codificación a través de la figura del maestro de danza, todo ello acompañado de una orquesta e indumentaria ostentosa y lujosa que daría como resultado una danza evolucionada, totalmente distinta a su origen.

Han sido muchos los enfoques realizados acerca de la licitud moral y el orden; De fray Luis de la Cerca, del Padre Juan de Mariana o de Luis de Guevara es fácil encontrar críticas muy duras acerca de los bailes y los deseos lascivos que estos suscitaban por los bailarines con sus movimientos. Gracias a esas descripciones se puede llevar a cabo una reconstrucción del aspecto dancístico, sobre todo el referido a las fiestas populares. Pongamos por caso las fiestas religiosas, como las del Corpus, donde gracias a esas críticas y prohibiciones que han quedado recogidas en los Archivos podemos relacionar el desarrollo del ritual festivo, sus danzas, y por los datos obtenidos, por ejemplo, se puede establecer una línea de estudio referida a la indumentaria de los danzantes en tiempos de fiesta, ya que son muy numerosas y detalladas las descripciones de los trajes y vestidos que debían llevar el día de la procesión.

Es curioso que pese a su prohibición, la danza y el baile fueron un elemento característico de esta fiesta religiosa. Podemos afirmar que sin este elemento profano, aunque restringido al ritual religioso, esta fiesta de Corpus Christi no hubiese tenido la aceptación y grandiosidad que fue adquiriendo en las distintas ciudades, no sólo andaluzas sino en cualquier rincón de nuestro país, como por ejemplo Toledo que procesiona en ese día la custodia de Arfe. Esta fiesta asumía un fuerte peso de propaganda política y de poder y era inconcebible que pudiera caer en desuso, no podía ser arrebatada al pueblo español.

Eran los únicos momentos donde el pueblo se relajaba, relegaba sus obligaciones, trabajos y preocupaciones para tener ese espacio de ocio y tiempo libre que venía marcado principalmente por los días festivos según el calendario litúrgico; al que se unían circunstancialmente las civiles, como la subida al trono

de un monarca, el nacimiento de un infante, etc. Se rendía culto al Santísimo Sacramento, pero tras la ceremonia litúrgica, el pueblo se divertía. Estas circunstancias acarrearán que fuera necesario emplear toda clase de medios para hacer vistoso este festejo y para lograrlo, los comisarios asignados para la organización designarán a unos maestros o autores de danza que se encargarán de que las danzas no falten dentro del cortejo. De nuevo contemplamos la presencia de la figura del maestro, aunque en este caso tenemos que establecer matices: algunos serán maestros que se dedicaban profesional y exclusivamente a organizar las danzas; en otros casos, los encargados alternaban de forma simultánea la festividad del Corpus Christi con sus profesiones cotidianas como zapateros, artesanos, herreros.

Como novedad importante, podemos destacar la aparición de las “autoras de danzas”, que según las fuentes municipales parecen que en el siglo XVII predominaban sobre los hombres, aunque aún hay que seguir en la búsqueda de fuentes. No fue una tarea fácil, ya que muchas de estas autoras fueron mujeres anónimas y de las que apenas se cuenta con documentación precisa. Por los datos obtenidos para la elaboración de esta investigación encaminada a mi tesis doctoral deduzco que el conjunto de estas autoras son mujeres de raza gitana, que vivían con sus familias, dedicadas al cuidado del hogar, y que en algunos casos ejercían el papel de matriarcas. La difícil vida que les había tocado vivir les obligaba a pasar por situaciones llenas de vicisitudes, y una forma de ganarse la vida era a través del arte, ofreciendo en sus espectáculos un estilo de baile que tenía una gran aceptación en Andalucía, en el siglo XVIII. Así, cuando se ponen de moda las fiestas privadas en “casa de los señoritos” serán estas mujeres gitanas las que brillen con luz propia con la realización de estos bailes lleno de fuerza, brío y sensualidad, de las que más de uno quedaba hipnotizado al ver a estas mujeres bailar. Viajeros románticos extranjeros, como Gautier o Humboldt, recogían en sus relatos descripciones de estas mujeres y su forma de ejecutar el baile.

El espectáculo crecía de forma imparable y estos bailes y danzas formaron parte importante del teatro; convivieron, se adaptaron y su enlace fue tal que no se concebía el espectáculo teatral sin el dancístico. De los espectáculos de los tablaos o corralones, España dio un gran salto impulsando la construcción de teatros en diferentes ciudades españolas. Las compañías de teatro recorrerían todos los rincones de norte a sur, y de este a oeste de la Península llevando sus espectáculos y danzas. Los teatros albergaron grandes fiestas y saraos.

En el transcurso del siglo XVIII se pusieron de moda los bailes de máscaras, donde el baile y la diversión era una modalidad social, aunque pronto se vio en la necesidad de frenar el libertinaje que ocasionaba, elaborando reglamentos que aplicasen la norma y el orden.

En estas compañías las artistas que formaban parte de ella eran polivalentes, sabían declamar, bailar, tocar algún instrumento; funciones que desempeñaban sin distinción alguna, y que a veces han dificultado señalar su especialización ya que los registros no los definen como bailarinas sino como artistas, pertenecientes a una compañía concreta. Ya a partir del siglo XVIII algunos folletos nos permiten dilucidar que en algunas compañías españolas compartían cartel bailarinas españolas y extranjeras.

Para el caso de la mujer, pertenecer a este sector de forma profesional no es tarea fácil. El ser mujer “artista o de la farándula”, tenía connotaciones negativas socialmente y quedarían estigmatizadas casi de por vida. Normalmente eran mujeres que habían vivido en el seno de familias de artistas, su padre tenía compañía o su marido, como es el caso de María de Córdoba, que llega a empresaria, pero que gracias a que su marido también lo fue. Era difícil que estas mujeres pudieran hacer carrera profesional por sí mismas, ya que no estaba bien consideradas socialmente, y no se concebía que una mujer pudiese por sí sola obtener esos méritos profesionales. Si eran artistas debían ir acompañadas por su

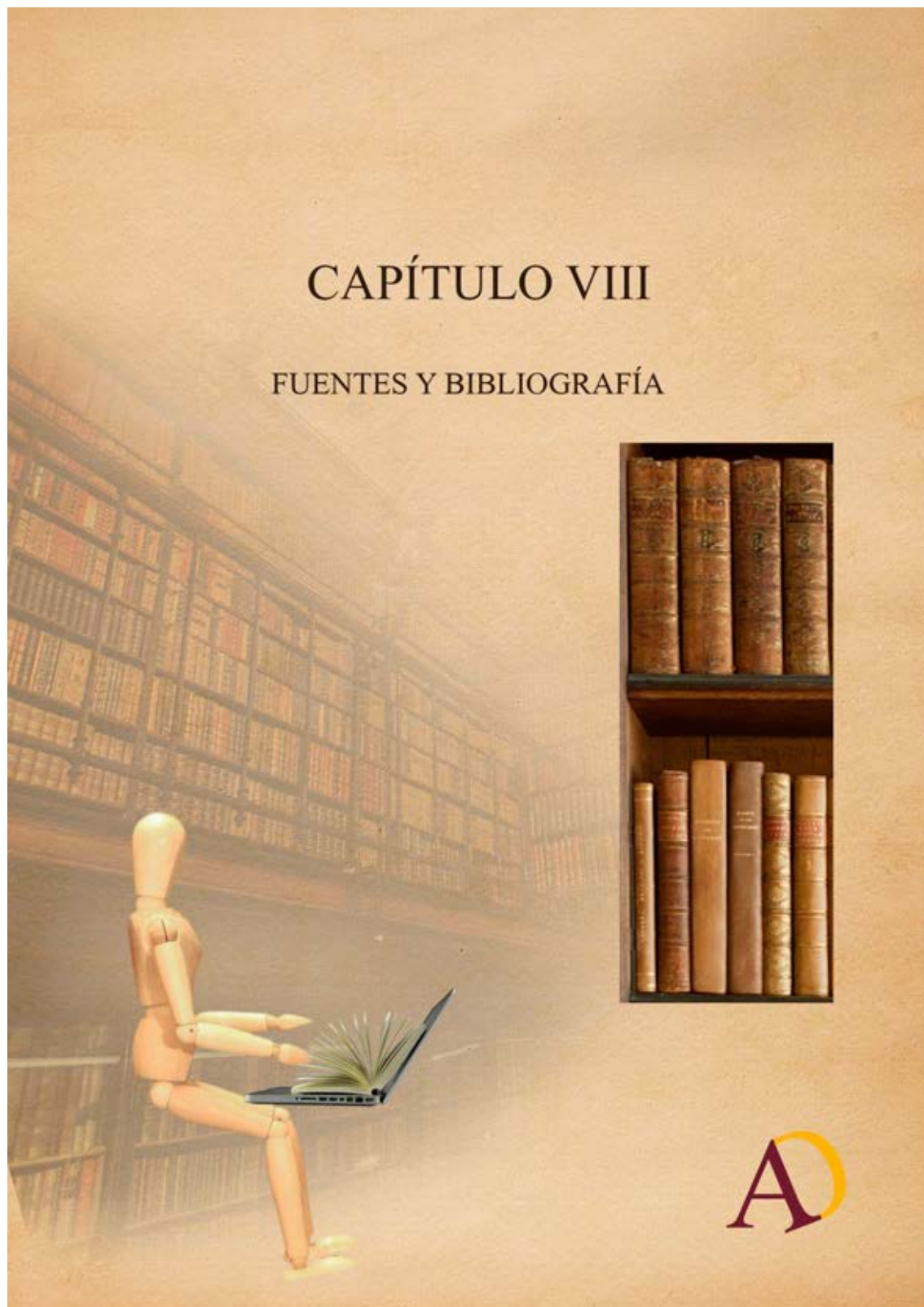
padre o marido, si el padre había fallecido, en ese caso contaría con la presencia de su madre. Es curioso como algunas no atienden a su verdadero nombre, sino a un nombre artístico, lo que nos hace establecer una hipótesis de cuántas realmente llevarían su nombre, por lo que sería cotejar sus nombres a través de los archivos parroquiales. Otras aparecen con apodos, muchos referidos a ciudades, discerniendo así que eran oriunda de ese lugar geográfico.

Normalmente eran mujeres desinhibidas, extrovertidas, y liberales que no se amoldaban a los cánones restringidos de la moralidad del momento. Por ello, aunque fuesen criticadas constantemente, y no por sus bailes, meneos o provocaciones sensuales, sino porque la sociedad no quería dar por válida esas actitudes que escandalizaban aquellas normas con las que la Iglesia moralizaba a sus fieles en aquellos momentos.

Por último, señalar que la documentación analizada nos ha permitido acercarnos a las diferentes vías que permitieron a las mujeres acceder a la vida artística de forma profesional y comprobar como a partir del siglo XVIII se percibe una evolución hacia el reconocimiento de estas mujeres en el arte de la danza.

“Verdad es, que es el danzar, el alma de la hermosura”.

Lope de Vega.



CAPÍTULO VIII

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA





8 CAPITULO VIII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

8.1 FUENTES

8.1.1 Fuentes documentales

8.1.1.1 Archivo Municipal De Osuna

- Actas Capitulares

1569-1575. Sig. 6. 1-VI-1571.

1578-1585. Sig. 8. 24-V-1578.

1585-1589. Sig. 9. 16-V-1586.

1598-1600. Sig. 12.18-V-1598.

1600-1603. Sig. 13. 26-II-1601.

1635-1641. Sig. 23. 13-V-1637.

1642-1648. Sig. 24. 10-XI-1646.

- Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna (APANO).

Sig. 60.19.05.1586.

8.1.1.2 Archivo Histórico De Jaén

- Colección Escribanía de Cabildo.

Legajo 1498.

Legajo 1603.

Legajo 10.043.

Legajo 10.046.

Legajo 1.453.

Legajo 1.671.

Legajo 1.673.

- Protocolo Juan Zafra Morales.

Legajo 1414.

8.1.1.3 Archivo Municipal De Málaga

- Colección Escribanía de Cabildo.

Legajo 18.

Legajo 28.

Legajo 24.

Legajo 31.

Legajo 41.

Legajo. 45.

Legajo 47

Legajo 49.

8.1.1.4 Archivo Municipal de Córdoba

- Sección III. Serie 12.

8.1.1.5 Archivo Díaz de Escovar

Caja 14.

Hemeroteca. Seminario Erudito y Curioso. *El Semanario de Málaga*. 1796.

8.1.1.6 Biblioteca Nacional

Seccion Barbieri. Raros.

8.1.2 Fuentes manuscritas

JAQUE, J.A., (CA. 1680 – BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID)
Libro de Danzar. Transcrito por Don Baltasar de Rojas Pantoja.

8.1.3 Fuentes impresas

CERDA, J.de la, *Vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares 1599.

DIANA, M.J., Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, Imprenta Nacional, Madrid 1850.

ESQUIVEL NAVARRO, J., Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas, Sevilla 1642.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J., *Crotalogía ó ciencia de las castañuelas* Barcelona: por la viuda Piferrer 1792.

FERRIOL Y BOXERAUS, B., *Reglas utiles para los aficionados a danzar*.Málaga, Madrid 1745.

MATUTE Y GAVIRIA, J. *Anales eclesiástico y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contiene sus mas principales memorias desde el año de 1246 hasta el de 1671*, Sevilla 1887.

MEDINA CONDE, C., *Conversaciones Históricas Malagueñas*, vol.4, Luís de Carreras, Málaga 1791-1793.

MINGUET É IROL, P. de; 1733 *Quadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta ahora; tiene la música muy alegre y con su baxo*.

MINGUET É IROL, P. de; 1737 *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada*

passo: y en quatro figuras, el modo de danzar los tres passapies. Tambien est an escritos en solfa, para que qualquier musico los sepa tañer. Su autor Pablo Minguet e Irol ... Anadido en esta tercera impresion todos los passos, ó movimientos del danzar à la española. [Madrid, P. Minguet, en su casa]

MINGUET É IROL, P. de *Breve explicación de danzas y contradanzas: demostradas con media Chorografia*, 1760.

MINGUET É IROL, P. de, *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas*.1760.

MINGUET É IROL, P. de, *Breve tratado de los passos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, el fandango y otros tañidos*. Publicado en Madrid. 1764.

Plan de Estudios y Habilidades, que por ahora se tienen y enseñan en el Real Seminario de Nobles de esta Corte con una noticia de lo que la Real Casa les dá para su decencia, de lo que han de contribuir por sus alimentos, y de la ropa y efectos que deben traer consigo, como también de las circunstancias con que deben formarse los papeles o informaciones de Nobles que han de presentar, , Don Joachin Ibarra, Impressor de Cámara de S.M, Madrid 1785.

ROXO DE FLORES, F. *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, en la imprenta Real Biblioteca Nacional de España, Madrid 1793.

8.1.4 Fuentes electrónicas

<https://teoriadeladanza.wordpress.com/>

[http:// www.helvia.uco.es/](http://www.helvia.uco.es/)

<http://www.rae.es/>

<http://www.elmundo.es/cultura/>

<http://www.uned.es/>

<http://www.roderic.uv.es/>

<http://web.frl.es/>

<http://ladanzaysuhistoria10/>

www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/

<http://bibliotecacdt.mcu.es/>

<http://soydeldoce.blogspot.com.es/>

<http://responsableigualdad.blogspot.com.es/>

<http://mobiroderic.uv.es/>

<http://www.flamencoinvestigacion.es>

8.2 BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CARLÉS, A. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid 2004.
- ABAD CARLÉS, A. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid 2004.
- AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Oviedo 1974.
- AGUIRRE BAZTAN, A., (ed.) *Historia de la antropología española*, Boixareu Universitaria, Barcelona 1992.
- ALARCÓN SOLER, J. y M-VIUDEZ ASENSIO, F., *La Semana Santa de Cuevas del Almanzora. Historia y fotografía*, Cuevas del Almanzora 1999.
- ALBA Y DIÉGUEZ, J., “*Bachiller Revoltoso*”: *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ayuntamiento de Sevilla 1995.
- ALENTA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid 1903.
- ALONSO ASENJO, J., “Alcides alegórico: Máscara o mojiganga estudiantil por el triunfo de Felipe V en Villaviciosa (1710)” en *Scriptura*, nº 17 (2002), Lleida, pp. 7-32.
- ALONSO FERNANDEZ, Z., “Vocabulario latino de la danza en los tratados del quattrocento italiano: de arte saltandi et choreas ducendi y de praticaseu arte tripudiivulgareopusculum” en *Acta Lauris*, nº1 (2013), Madrid, pp. 37-56.
- ALVAREZ ARZA, M^a.J., “Viajeros extranjeros en Andalucía en la primera mitad del siglo XIX” en *Los extranjeros en la España Moderna: actas del I Coloquio Internacional celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, Málaga 2003, pp. 113-124.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y CEA GUTIÉRREZ, A., *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, CSIC, Madrid 1987.



- ALVAREZ CAÑIBANO, A., "Documentar la danza" en *Los servicios de información y documentación en el marco de la Cultura y el arte contemporáneo*, Gijón 2008, pp. 183-208.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., BUXÓ, M. J., y RODRÍGUEZ BECERRA, S., (coord.) *La Religiosidad popular*, Anthropos y Fundación Machado, vol.3, Barcelona 1989.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C., "Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, nº 10 (1997), Madrid, pp. 13 -31.
- ALVAREZ SOLAR-QUINTES, N.: "Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápole. Facetas lírico palaciegas del último Austria y del primer Borbón", en *Anuario de Música*, nº 11(1956), Barcelona.
- AMORÓS, A., *Luces de Candilejas: los espectáculos en España (1898- 1936)*, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- AMORÓS, A. y DíEZ BORQUE, J. M., *Historia de los espectáculos en España*. Castalia, Madrid 1999.
- ANDRÉS DÍAZ, R. "La fiesta de caballería en la Castilla de los Trastámara", en *La España Medieval V*, vol I, Universidad Complutense, Madrid 1986, pp. 81 - 108.
- ANTÓN PRIASCO, S., "Reglas de danzar. Edición de un manuscrito español de danza del siglo XVII", en *Revista de Musicología*, vol. 21, nº1 (1998), Madrid, pp. 239-246.
- ARAGÓN BRAVO, J.M., BUSTOS RODRIGUEZ, A.A., PÉREZ GÓMEZ, G. y VILLA CASTRO, F.Mª, "Glosario de Escuela Bolera", en *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza en Málaga*, nº 4 (2008), Málaga, pp. 42-45.
- ARAGONÉS SUBERO, A., *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*, Patronato de Cultura Marqués de Santillana, Guadalajara 1986.
- ARANDA DONCEL, J. "Las danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales", en

Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, nº 98 (1978), Córdoba, pp. 173 – 194.

----, “La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII”, en *El mundo festivo en España y América*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba 2005, pp. 103-149.

ARIAS DE COSSIO, A. M^a. “Teatro y escenografía en los tiempos de Felipe II”, en *Felipe II y las Artes: Actas del Congreso Internacional*, Universidad Complutense, Madrid 1998, pp. 417-422.

ATIENZA PEÑARROCHA, A., “La danza de la moma del Corpus de Valencia”, en *Revista de Folklore*, nº 177 (1995), Valladolid, pp. 86-100.

BAJTIN, M.M., *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François*, Alianza Editorial, Madrid 1998.

BALBANEDA, N., “Matluk Brooks, Lynn. The Dances of The Processions of Seville in Spains Golden Age, Edition Reichenberger, Kassel, 1988, 411 pag” en *Cairon Revista de Ciencias de la Danza*, nº3 (1997), Universidad de Alcalá, pp. 95-98.

BARBADILLO DELGADO, P., *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Imprenta Cerón, Cádiz 1947.

BARRANCO MATEOS, M. (dir.), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid 2003.

BASAVE FERNANDEZ DEL VALLE, A. *Vision de Andalucía*, Espasa-Calpe, Barcelona 1966.

BAUTISTA COMES, J. *Danzas del Corpus. Folleto Introductorio del CD Capella Saetalis*, Colección el Patrimonio Musical Hispano nº17, Madrid 2006.

BEL BRAVO, M^a A., *La mujer en la historia*, Encuentro, Madrid 1998.

BENNASSAR. B. (coord.), *Historia de los españoles*, Crítica, Barcelona 1989.

BEJARANO ROBLES, F., *Las fiestas tradicionales de Málaga*, Málaga 1944.

----, “Los gitanos en Málaga” en *Jábega*, nº 11(1975), Málaga, pp. 6-12.

BEJARANO PELLICER, C., “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, en *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, nº3 (2014), Universidad de La Coruña, pp. 185-219.

----, “La música en las fiestas municipales de verano en Sevilla en la Baja Modernidad”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 29, nº1 (2013), Zaragoza, pp. 45-76.

----, “El baile de máscaras una propuesta ilustrada para el carnaval”, en *Estudios de historia moderna en homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, Universidad de Sevilla 2009, pp. 208-222.

----, “Avatares del paradigma: el Corpus sevillano”, en *Andalucía en la Historia*, nº20 (2008), Sevilla, pp. 16-19.

----, “Los festejos por el nacimiento de un príncipe: el papel de la música y la danza”, en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. III, *Literatura, Música y Fiestas*, Sevilla 2007, pp. 245-252.

BEL BRAVO, M.A., *La historia de las mujeres desde los textos*, Ariel, Barcelona 2000, pp.9-48.

----, “La devoción inmaculista en la oratoria sagrada del siglo XVII”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium*, vol. II, Real Centro Universitario Escorial- M^a Cristina, Madrid 2005, pp. 1315-1334.

----, *Mujeres españolas en la historia moderna*, Silex, Madrid 2002.

BENOIT, M., “Les musicien français de Marie-Louise d’Orleans. Reine d’Espagne” en *La Revue Musical*, nº 226 (1955), Paris, pp.48-60.

BONILLA, L., *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid 1964.

BOUCIER, P., *Historia de la danza en Occidente*, Blume, Barcelona 1981.

BOUZA, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Akal, Madrid 1988.

- BOLUFER PERUGA, M., “Representaciones y prácticas de vida: las mujeres en España a finales del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 11 (2003) Universidad de Cádiz, pp. 3-34.
- BRIONES GÓMEZ, R., “La Semana Santa andaluza”, en *Gazeta de Antropología*, nº 2 (1983), Granada, pp. 4-10.
- BRIONES GÓMEZ, R., y CASTÓN BOYER, P., “Repertorio bibliográfico sobre Religiosidad popular”, en *Communio*, T. X (1997), Sevilla, pp. 155-192.
- BUEZO, C., *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid 2005.
- BUEZO, C., “El rey y los reyes en la mojiganga dramática”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol.1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1993, pp. 203-208.
- BURGOS GARCÍA, P.M. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. *La fiesta en el mundo hispánico*, Estudios de la Universidad Castilla - La Mancha, Cuenca, 2004.
- BUSTOS RODRIGUEZ, A.A., “Divertimentos en el siglo De Oro español”, en *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza en Málaga*, nº 6 (2009), Málaga, pp. 36-47.
- , “Aproximación a través de la Danza al estereotipo femenino como objetivo de análisis”, en *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza en Málaga*, nº 4 (2008), Málaga, pp. 31-38.
- , “Aproximación a los bailes en Andalucía”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol.3 (Literatura, música y fiesta), Sevilla 2009, pp. 253-258.
- , “Cuando la danza entra a formar parte de la terapia”, *Los caminos terapéuticos del flamenco*, Museo del Baile Flamenco, Madrid 2010, pp. 29-42.
- , “La mujer y las primeras codificaciones sobre la danza”, en *Mujeres, Familia y Sexualidad en la Málaga Moderna*, Biblioteca de Estudios sobre la mujer, CEDMA, Málaga 2009, pp.247-262.

- , “Bailes en tiempos de guerra”, en *III Jornadas sobre la Guerra de la Independencia en Málaga y su Provincia*, “Las huellas de la guerra. Balance del Bicentenario”, 22-26 septiembre, Málaga 2014. En prensa.
- CACHO PALOMAR, M^a T., “Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos”, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600- 1750*, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, Valladolid 1997, pp. 275-286.
- CAIRON, A., *Compendio de las principales reglas del baile*, Valladolid 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Autos Sacramentales I, II y III*, Biblioteca Castro, Madrid 1996.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Fiesta y Simulacro, una exposición sobre fiestas de Andalucía Barroca”, en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, nº 7 (2007), Málaga, pp. 30-40.
- , “La prolongación de la fiesta barroca. El viaje de Isabel II a Málaga. 1862”, en *Jábega*, nº 62 (1988), Málaga, pp. 39-51.
- CAMPANY, A., “El baile y la danza”, en *Folklore y costumbres de España*, Tomo II, Barcelona 1944, pp. 169-418.
- CAMPÓO SCHELOTTO, D., “Danza y Educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el real seminario de nobles de Madrid”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 5 (2015), pp. 157-173.
- CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, F.J., “Lo sagrado y lo profano en las fiestas de Castilla La Nueva, según las relaciones topográficas de Felipe II”, en *Cuadernos de estudios manchegos*, nº21 (1991), Ciudad Real, pp 195-210.
- CAPEL MARTÍNEZ, R.M., y ORTEGA LÓPEZ, M., “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”, en *Textos para la historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid 1994, 223-317.
- CARO, R., *Días geniales y lúdicos*, Espasa-Calpe, Madrid 1978.

- CARO BAROJA, J., *Estudios sobre la vida tradicional española*, Península, Barcelona 1988.
- CARRERAS Y CANDI, F., *Folklore y costumbres de España*, vol II., A. Martín, Barcelona 1944.
- CARRETERO, C., *El baile*, Grupo Andaluz de Ediciones, Colección Cosas de Sevilla, nº 10, Sevilla 1981.
- CARRIAZO RUBIO, J.L. “La fiesta de los señores de Marchena en el siglo XV”, en *Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena. Las fiestas en la historia de Marchena*, 2008, pp. 27-45.
- CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri: Escritos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 1994.
- CASINI ROPA, E. (ed.), *Danza, cultura e società nel rinascimento italiano*, Ephemeria, Macerata (Italia) 2007.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, V., *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España (siglos XVI- XIX)*, Ollero y Ramos, Madrid 2005.
- CASTILLA PÉREZ, R. (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro*, Universidad de Granada, 2003.
- CASTÓN BOYER, P. (coord.), *La religión en Andalucía. Aproximación a la religiosidad popular sevillana*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla 1985.
- CEA GUTIERREZ, A. “Del rito al teatro: representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca”, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid 1987, pp. 25-53.
- CERVANTES SAAVEDRA, M., *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid 1981.
- CHECA, F. y FERNÁNDEZ SOTO, C., *La Pasión de Lanteira*, Universidad de Almería, 2000.
- COLL, R. M^a, *De Baile Flamenco*, Juan Such, Málaga 1966.

CÓRDOBA, P. y ETIENVRE, J. P., *La fiesta, la ceremonia, el rito, Coloquio Internacional, Granada, Palacio de la Madraza, 24-26-IX-1987*, Granada 1990.

CORTÉS PEÑA, A.L., *La política religiosa de Carlos III y las órdenes mendicantes*, Universidad de Granada, 1989.

COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde finales del siglo XVI a mitad del siglo XVII*, Baylly, Madrid 1911.

----, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid 1899.

----, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, 1997.

COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid 1995.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ J. y LÓPEZ DE OSABA, P (dir.), *Historia de la música española*, nº 7, Alianza, Madrid 1983.

CRUCES ROLDAN. C., “De cintura para arriba” Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”, en *Entretejiendo saberes: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, vol.1, Sevilla 2003, pp.1-2.

CRUZ DE AMENÁBAR, I., “Arte festivo barroco: un legado duradero”, en *Laboratorio de Arte*, nº10 (1997), Sevilla, pp. 211- 231.

DAVIS, C., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574- 1615: estudio y documentos*, Támesis, Madrid 1997.

DEFOURNEAUX, M., *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Argos, Barcelona 1983.

DEGEN, D., *Danzas del barroco*, Ricordi americana, Buenos Aires 1981.

DELEITO Y PIÑUELA, J., ...*También se divierte el pueblo*, Alianza, Madrid 1988.

DENGRÁ UCLÉS, J., “Semana Santa en Huescar” en *Semana Santa en Granada*, Vol.III, Gemisa, Sevilla 1991, pp. 158-173.

DÍAZ DE ESCOVAR, N., *Temas malagueños: 1896-1916*, Málaga 1916.

----, *El teatro en Málaga: apuntes históricos de los siglos XVI- XVII-XVIII*, Málaga 1896.

----, *Anales históricos malagueños ó apuntes, en forma cronológica, que compendian la Historia de Málaga*, Málaga 1904.

----, “Comediantes de otros siglos. La bella Amarilis”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 98 (1931), Madrid, pp. 323-362.

DÍAZ – PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España del siglo de Oro*, Edaf, Madrid 1994.

DÍEZ BORQUE, J. M^a. (Dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Serbal, Madrid 1986.

----, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosh, Barcelona 1978.

----, “*Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*”, Laberinto, Madrid 2002.

DIXON, P., *Nonsuch: Danzas Historica. Danzas de las Cortes de Europa s. XII-s. XIX*, Zaragoza 1995.

DORÉ, G. y DAVILLIER, C., *Viaje por España*, t. I, Grech, Madrid 1988.

DUVIGNAUD, J., *Espectáculo y sociedad: Del teatro griego al Happening. Función de lo imaginario en la sociedad*, Tiempo Nuevo, Caracas 1970.

ELORZA GUINEA, J.C., (dir.) *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000.

ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Universidad de Málaga, 1994.



----“La recreación de la celebración del Corpus Christi en la exposición “Fiesta y Simulacro”, en *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. 3 (2010), Sevilla, pp. 241-257.

ESPRONCEDA, J. DE, *El estudiante de Salamanca*, Castalia, Barcelona 1840.

ESQUERDO, V., “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representan y su contratación por el Hospital General”, en *BRAE*, nº55, Cuaderno 206 (1975), pág. 501.

ESSES, M., “Dance and Instrumental “Diferencias” in Spain during the 17th and Early 18th Centuries”, *History and Background, music and Dance*, vol. I, New York, Pendragon Press, 1992.

ESTEBAN CABRERA, N., *Ballet. Nacimiento de un arte*, Esteban Sanz, Madrid 1993.

ESTEBANEZ CALDERON, S., *Escenas Andaluzas*, Clásicos andaluces, Sevilla 2008.

ETIENVRE, J.P., “Entremeses y bailes naipescos del siglo XVII”, en *El Crotalón Anuario de Filología Española*, nº 2 (1985), Madrid, pp. 131-156.

FERNÁNDEZ BASURTE, F., “El concejo y las fiestas de la Inmaculada en Málaga 1640”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, T.7 (1994), Universidad de Málaga, pp.195-210.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.L., *Jovellanos antropología y teoría de la sociedad*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid 1991.

FERNÁNDEZ JURADO, J., “Consideraciones acerca de la reciente historia de la Semana Santa onubense”, en *Demófilo*, nº 23 (1997) Sevilla pp. 119-123.

FERRER VALLS, T., *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535 – 1622)*, UNED, Valencia 1993.

----, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis books, Londres 1991.

- , “La fiesta en el siglo de oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta en el Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid 2003, pp. 27-37.
- , “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja*, Logroño 2002, pp. 139-160.
- FRANCO RUBIO, G.A., “Introducción: historiar la vida cotidiana en la España moderna”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 8 (2009), pp. 11-30.
- “La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 6 (2007), pp. 221-254.
- “Hacia una re-construcción de la sociabilidad ilustrada: las Sociedades gaditanas de Amigos del País”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº. 1, (2002), pp. 177-209.
- “El salón parcialmente iluminado. Prejuicios, contradicciones y tópicos sobre las mujeres en los espacios de sociabilidad de la España ilustrada”, en *El Antiguo Régimen: una mirada de dos mundos: España y América*, Universidad de Zulia, pp. 151-174.
- FLORES ARROYUELO, F.J., *De la aventura al teatro y la fiesta. Moros y cristianos*, Nausícaä, Murcia 2003.
- FORD, R., *Cosas de España, Aventuras de un inglés por la Península Ibérica de mediados del siglo XIX*, Biblioteca de Grandes Viajeros, Barcelona 2004.
- GARCÍA BERRIO, A., *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Malaga, 1978.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C., “Jácaras, loas y bailes en pliegos sueltos”, en *Sociedad y poesía del cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid 1973, pp. 361-368.

- GARCÍA FRAILE, D., “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol.I, Barcelona 2000, pp. 505-528.
- GARCÍA GARCÍA, B.J., “Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI”, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 600-1750, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”*, Valladolid 1997, pp. 347-356.
- , “Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: Investigación y Bibliografía”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23 (1999), Universidad Complutense, pp. 163-222.
- GARCÍA GÓMEZ, A.M., “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en *Criticon*, nº 50 (1990), Toulouse, pp. 23-40.
- , *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la Casa de Comedias, 1602-1737, Estudio y documentos*, Tàmesis book, London, 1999.
- GARCÍA LORENZO, L., “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”, en *Cuaderno de Teatro Clásico*, nº 3 (1989), INAEM, Madrid, pp. 67-78.
- GARCÍA-MATOS ALONSO, C., “Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII”, en *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, vol. XII- 2 (1996), Zaragoza, pp. 121- 135.
- GARCIA MARTIN, P. y MORA CAÑADA, A. “Las fiestas populares en España. Siglos XVI-XVIII”, en *Il tempo libero. Economia e società. Secc. XIII-XVIII, Atti della "ventiseiesima settimana di studi"*, Italia 1995, pp. 259-270.
- GARCÍA VALDECASAS, A., “Concepción de los actores en la sociedad de la época”, en *El Teatro español a fines del siglo XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Rodopi, Ámsterdam 1989, pp. 843-852.
- GARCÍA VALDÉS, C.C., *Entremesistas y entremeses barrocos*, Cátedra, Madrid 2005.

GARRIDO ARANDA, A. (coord.), *El mundo festivo en España y América*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2005.

GARRIDO ATIENZA, M., GONZALEZ ALCANTUD, J.A., *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*, Universidad de Granada, 1990.

GASCÓN UCEDA, M^a I., “Divertirse en la edad moderna necesidad social placer individual y peligroso moral”, en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº 8 (2009), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, pp. 175-198.

GERSOL FREGENAL, E., “El Corpus durante los difíciles años de la guerra de sucesión en la ciudad de Jaén”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, vol.1, San Lorenzo del Escorial, Madrid 2003.

GIL ALBARRACÍN, A., *Hermandades y Cofradías en la Almería moderna*, Almería-Barcelona 1997.

GÓMEZ GARCÍA, P. (edit.), *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Servicio Publicaciones Universidad de Granada, 1992.

GÓMEZ LARA, M., PORTILLO GARCÍA R. y LESTER G., “Puente Genil en fiestas: La Semana Santa”, en *Demófilo*, nº 12 (1994), Sevilla, pp. 57-74.

GOMEZ MARTÍNEZ, E., “Fiestas del Corpus de Andújar durante el siglo XVII”, en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Consejería de Cultura y Cajasur, Andalucía Moderna III, Córdoba 1995, pp.159-172.

GÓMEZ MORENO, A., *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Taurus, Madrid 1991.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro jesuítico en la Edad de oro*, Universidad de Oviedo, 1992.

----, *El teatro escolar de los jesuitas (1550-1640)*, Universidad de Oviedo, 1997.

GÓNZALEZ HERNÁNDEZ, M. A., *Moros y cristianos. Del alarde medieval a las fiestas reales barrocas (SS. XV – XVIII)*, Patronato Provincial de

Turismo, Diputación Provincial de Alicante y Ayuntamiento de Monforte del Cid, Alicante 1999.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L. (coord.), *Estudio sobre el teatro del siglo de Oro*, Universidad de Lleida, 2002.

GOSÁLVEZ LARA, J.C., *La danza en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid 1987.

----, *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales Biblioteca Nacional, Madrid 1987.

GRANJA, A. y LOBATO, M.L., *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Universidad de Navarra, 1999.

GRANJA, A. de la, “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 7 (2002), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, pp. 217-242.

GRAZIA PROFETI, M., “La danza y las relaciones sociales en la España del siglo XVIII”, en *Salina. Revista de Lletres*, n.º 8 (1994), Tarragona, pp. 37-41.

GREER, M.R. y VAREY, J.E., “*El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*”, *Estudios y Documentos*, Támesis, Madrid 1997.

GUITIÉRREZ DE ALBA, J.M., *El pueblo andaluz: sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, París- Valencia, Valencia 1995.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid 1971.

HERNANDEZ ARAICO, S., “Mudanzas del sarao: entre corte y calles, conventos y coliseo- vuelta entre páginas y escenarios”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Alemania 1999, pp. 517-533.

HORCAS GÁLVEZ, M., “La Semana Santa de Baena. Aspectos históricos y sociales”, en *Demófilo*, n.º 23, (1997), Sevilla, pp. 93-117.

HORST, L., *Formas preclásicas de la danza*, Universitaria de Buenos Aires, 1996.

- HUERTA CALVO, J., *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid 1985.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E., *Música y bailes escénicos españoles*, Artes Gráficas Municipales, Madrid 1989.
- HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España, 1799-1800*. Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid 1998.
- INFANTES, V., *Las danzas de la muerte: género y desarrollo de un género medieval (S. XIII- XVII)*, Universidad de Salamanca, Servicio de Archivos y Bibliotecas, Salamanca 1997.
- IRIGOIEN, I., “Las Fiestas de Bilbao: danzas y músicas entre los siglos XVI y XIX”, en *Bidebarrieta: Revista de humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, nº 17 (2006), Bilbao pp. 335-486.
- JIMENEZ CAVALLÉ, P. “Los seises de la catedral de Jaén durante el siglo XVI”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº153 (1994), Jaén, pp. 493-520.
- JUSTEL, C., *Semanas Santas con encanto*, Ediciones el País S.A, Madrid 2000.
- LADERO QUESADA, M. A., “La fiesta en la Europa mediterránea medieval”, en *Cuadernos del Cemyr*, nº 2 (1994), Universidad de la Laguna, Tenerife, pp. 11- 52.
- , *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona 2004.
- LARA GARCIA, M.P., “Ciriaco y Paula, Patronos de Málaga”, en *Anuario, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, nº3 (2003), Málaga, pp. 21-28.
- LARREA PALACIN, A. DE, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos: Contribución al estudio del teatro popular*, Tetuán 1952.
- LEAL BONMATI, M^a R., *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728 – 1733)*, Universidad de Sevilla, 2001.

- LEBLON, B. “Los gitanos”, en *Historia del Flamenco*, vol.I, Tartessos, Sevilla 1995, pp. 149-170.
- LEDESMA GÁMEZ, F., “La vida en la calle: Notas sobre la religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos XVI- XVIII): la procesión del Corpus”, en *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, nº3 (2000), pp. 193-232.
- LLEO CAÑAL, V., *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980.
- , *Arte y espectáculos. La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla 1975.
- LLORDÉN, A., “Nuestra señora de la Victoria, Patrona de Málaga”, en *Gibraltar*, nº19 (1967), C.S.I.C., pp. 6-23.
- , “La ciudad de Málaga y la devoción a la Inmaculada Concepción de la Virgen María”, en *Gibraltar*, nº 4-5 (1954), C.S.I.C., pp. 219-272.
- , “Compañías de Comedias en Málaga (1572-1800), en *Gibraltar*, nº26, C.S.I.C., (1974), pp. 137-200.
- LLORENS CISTERÓ, J.M., “La danza en la corte de doña Isabel la Católica”, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. XII- 2 (1996), Zaragoza, pp. 237 -257.
- LOBATO, M. L. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid 2003.
- LOBATO, M. L., “Un código de teatro desconocido del siglo XVII: edición de la mojiganga “La Pandera” de Calderón”, en *Criticón* 37 (1987), Toulouse pp. 169-201.
- , “Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) edición del baile Los Juan Ranas”, en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Lleida, 2002, pp. 227-262.

- , “Un fiscal eclesiástico controvertido: el pleito por las representaciones teatrales en Granada (1706-1718)”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescura y el Teatro Español del Siglo XVII*, vol.2, Universidad de Granada, 1996, pp. 305-314.
- , “El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII” en *Estudios sobre Cervantes en las vísperas de su Centenario*, vol.2, Reincheberger 1994, pp.577-604.
- LOPEZ DE AYALA, I., *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona 1847.
- LOPEZ BELTRÁN, M^a T. (coord.), *Las mujeres en Andalucía, Actas del 2º encuentro Interdisciplinar de estudios de la mujer en Andalucía*, Tomo III, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga ,2002.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Fiesta por Sta Teresa de Jesús en Málaga y en Antequera 1618 y 1627*, Caja Ahorros de .Antequera, 1982.
- LOPEZ MOLINA, M., “Un maestro de danzas en el Jaén del siglo XVII”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº.147 (1993), pp.131-146.
- LOPEZ MOLINA, M., “Un maestro de danzas en el Jaén del siglo XVII: Jusepe Martínez de Ávila”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº.154 (1994), pp. 237-248.
- LOZANO, S., VARGAS MACÍAS, A., “El en de hors en la danza clásica: mecanismos de producción de lesiones”, en *Revista del centro de Investigación Flamenco Telethusa*; nº 3(3) (2010), Cádiz, pp. 4-8.
- LUQUE REQUEREY, J., *Antropología cultural andaluza: el Viernes Santo al sur de Córdoba*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba 1980.
- LUQUE ROMERO, F. y COBOS RUIZ DE ADANA, J. “Aproximación a la etnología cordobesa: las fiestas en la provincia de Córdoba. Significaciones antropológicas”, vol. IV, Geveer, Sevilla 1986.
- MANDLY ROBLES, A. “Verdiales: la raíz y el ritmo”, en *Música oral del Sur*, nº1 (1995), Granada, pp.128-161.

MARCUS, G. y FISCHER, M., *La antropología como crítica cultural*, Amorrortu, Buenos Aires 2000.

MARIANA, J. de, *Tratado contra los juegos públicos*, Obras, B.A.E., vol. 31, Atlas, Madrid 1950.

----, *Del rey y de la institución real*, Madrid 1961.

MARÍN LÓPEZ, M.A., BOMBI, A. y CARRERAS LÓPEZ, J.J., (coord.) *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, 2005.

MARINERO, C. y RUIZ MAYORDOMO, M.J., “La Escuela Bolera. Coreología” en *Encuentro Internacional de Escuela Bolera, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música*, Ministerio de Cultura, Madrid 1992, pp. 41-61.

MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*. Librerías deportivas Esteban Sanz, Madrid 1995.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T., “Estética del baile flamenco”, en *XXIV Congreso de arte flamenco. La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca*, Diputación Provincial de Sevilla, 1996, pp. 89-99.

MARTÍNEZ RUIZ, A., “Notas para la historia de los bailes y danzas de Granada en la Edad Moderna”, en *Revista del Centro de Estudios históricos de Granada y su reino*, nº 4 (1990), pp. 127-138.

MARTOS SANCHEZ, E. “La zambra en Al-Andalus y su proyección histórica”, en *Espiral. Cuadernos del profesorado*, vol.1, nº2 (2008), Almería, pp. 1-6.

MATEO AVILES, E., *Los orígenes de la feria de Agosto de Málaga*, Arguval, Málaga 1997.

MEDINA SAN ROMÁN, M.C., “Danzas en Andalucía” en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, nº 8, Fundación Machado, Sevilla 1992, pp.161-170.

MENDOZA GARCÍA, E.M^a, “Celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción en Málaga a mediados del siglo XVII”, en *La Inmaculada*

Concepción en España; religiosidad, historia y arte: actas del simposium, vol.1, Sevilla 2005, pp. 501-524.

----“Aproximación a los escribanos reales de Málaga a comienzos del siglo XIX: pervivencia de un conflicto secular”, en *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 31 (2009), pp. 399-410.

---- *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.

----*Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621-1665)*, Servicio y Publicación de la Diputación de Málaga, 2007.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, 1995.

MENÉNDEZ SÁNCHEZ, N., “La imagen de la Danza Española a través de la Crítica Europea del Primer Tercio del S. XX”, en *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, T. II, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998.

----, “Autos Sacramentales en Andalucía”, en *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, nº 6 (1991), Fundación Machado, Sevilla, pp. 183-191.

MERA, G. “La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada”, en *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 2008, pp. 457-479.

MERINO QUIJANO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, t. I y II. Universidad Complutense de Madrid, 1980.

MESSA POULLET, C., *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Universidad de Granada 1997. Tesis inédita.

MIGUEL LESACA, M. de, “Un reflejo de las Danzas Macabras de Holbein en la sacristía de la Capilla de la Soledad en la iglesia de San Sebastián de Soreasu, Azpeitia”, en *De arte: revista de historia del arte*, nº. 11 (2012), País Vasco, pp. 89-108.



MOLINA RECIO, M. y PEÑA DÍAZ, M., (coord.) *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Córdoba 2006

MORALES, A.J., *Fiesta y Simulacro*, Andalucía Barroca, Málaga 2007.

MORALES FOLGUERA, J.M., *La Málaga de los Borbones*, Málaga 1986.

MORENO NAVARRO, I. “Fiesta y teatralidad: de la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico” en *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal, Sevilla 1986, pp. 179-186.

MORENO NAVARRO, A., LUQUE ROMERO ALBORNOZ, F., y COBOS RUIZ DE ARANA, J., “Danzas guerreras y agrarias en la provincia de Córdoba: el Patatu de Obejo y San Isidro de Fuente Tojar”, en *II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, Música e Indumentaria Tradicional*, Centro De Documentación Musical de Andalucía, Sevilla 1988, pp. 133-148.

MOYA GARCIA, M. “Una visión interdisciplinar del Madrid del Siglo de Oro: ideología, sociedad y fiesta cortesana a través de las relaciones de sucesos”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispanica*, vol. 32 (2014), Madrid, pp. 217-228.

MUÑOZ BORT, D., “Ritos y ceremonias rocieras en la Edad Moderna”, en *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica. Actas del primer encuentro internacional celebrado en Almonte – El Rocio*, Universidad de Huelva 2000, pp. 419- 428.

MUÑOZ ZIELINSKI, M., “Las reinas de la danza en la corte francesa”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, Murcia 2009, pp.2551-2591.

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORANEO *Fiesta y ceremonia: España siglo XVIII*, Diputación de Málaga, Marbella 1997.

NAVARRO GARCÍA, J.L., *Telethusa a la Macarrona Bailes Andaluces y Flamencos*, Portada Editorial, Sevilla 2002.

----, *Semillas de ébano, el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla 1998.

----, *Historia del Baile Flamenco*, Vol.I, Signatura, Sevilla 2008.

NORDERA, M., “Ser bailarina en el S.XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena”, en *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 117-137.

NUÑEZ, F., “Noticias del Cádiz preflamenco (1750-1830)”, en *Ocio y Vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2012, pp. 133-162.

O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, H. “Felipe II e Isabel de Valois, un matrimonio político del que nació el amor, probado en la felicidad y en la desgracia”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 59 (2013), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 121-160.

OLARTE, M. “Apuntes de Sevilla a través de intérpidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler”, en *V Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. “Lo andaluz popular como símbolo de lo nacional”*, Granada 2007, pp. 95-112.

OLIVA, C., “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco”, en *Teatro y fiesta en el Barroco*, Serbal, Madrid 1986, pp. 98-114.

ORTEGA LÓPEZ, M., “Cuerpo e identidad en el Antiguo Régimen”, en *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito urbano y rural*, Universidad de Málaga, 1999, pp. 189-206.

PEREIRO BARBERO, P., “Mentalidad colectiva: el miedo y sus manifestaciones en Málaga del siglo XVII”, en *Jábega*, nº 52 (1986), pp. 32-38.

PEREO SERRANO, C., “Costumbres y creencias en la provincia de Huelva; el universo simbólico”, en *Huelva y su provincia*, vol. IV, Ediciones Tartessos, Madrid 1984.

PÉREZ DEL CAMPO, L. Y QUINTANA TORET, F. J., *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, CEDMA, Málaga 1985.

- PÉREZ DE VEAS, F. B., *Esperituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravio de la Suprema Magestad Sacramentada, Córdoba 1636*.
- PÉREZ PASTOR, L., *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid 1901.
- PEZZI, E. “Los llamados bailes de Cascabel y los Moriscos”, en *Actas del III Congreso de Folclore Andaluz*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Almería 1990, pp. 259-268.
- PFANDL, L., *Cultura y costumbres del pueblo español en el siglo XVI y XVII: introducción al estudio del siglo*, Araluce, Barcelona 1959.
- , *Juana la loca: madre del Emperador Carlos V: su vida, su tiempo y su culpa*, Buenos Aires 1943.
- PICÓ PASCUAL, M.A., “La música en La Casa de las Comedias de Valencia durante el siglo XVII. Folklore en el escenario”, en *Revista de Folklore*, nº 286 (2004), Obra Social y Cultural de Caja España, Valladolid, pp. 127-131.
- PINO CHICA, E. del, *Tres siglos de teatro malagueño XVI-XVII-XVIII*, Madrid 1974.
- , “El emplazamiento del corral de comedias malagueño”, en *Jábega*, nº10 (1975), pp. 68-70.
- PIZARROSO QUINTANA, E., “La Tía Norica de Cádiz: El sainete y sus personajes” en *Narria*, nº 69-70 (1995), Madrid, pp. 69-70.
- PLAZA ORELLANA, R., *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Arambel, Madrid 2005.
- PORTILLO GARCÍA, R.-GÓMEZ LARA, M.J., “Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía”, en *Demófilo*, nº 11 (1993), pp. 113-132.
- PRECIADO, D., *Folklore Español, Música, Danza y Ballet*, Studium, Madrid 1969.

- PRIETO, A., *Teoría del arte dramático*, Fundamentos, Madrid 2001.
- PROFETI, M.G., “La escuela de danzar di Francisco Navarrete y Ribera”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº7 (1987), Madrid, pp. 439-447.
- PUIG CLARAMUNT, A., *Ballet y Baile Español*, Montaner y Simon, Barcelona 1951.
- QUEROL GAVALDÁ, M., *La música en la obra de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, Madrid 2005.
- QUINTANA TORET, F.J., “El culto eucarístico en Málaga. Ideología y mentalidad social en el siglo XVII”, en *Jabega*, nº51 (1986), Málaga, pp. 25-33.
- RAMOS ALFONSO, R., “La fiesta del Corpus en la Marchena Barroca. Escenografía y elementos simbólicos”, en *Las fiestas en la historia de Marchena, Actas de las XII Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena 2008, pp. 113-131.
- RAMOS, R., “El baile del matachín”, en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, vol. 2, GRISO, Navarra (1996), pp. 309-314.
- RATTIER, J., *Aprobación de los más famosos Maestros prácticos, y teóricos de la Europa, sobre las observaciones, principios y reglas del arte de la danza D. Joseph Rattier, antiguo académico en danza de nuestras Academias Reales, y maestro en Cádiz*, Cádiz 1759.
- REDER GADOW, M., (ed.) *Gobierno político legal y ceremonial, Ayuntamiento de Málaga*, Fundación Lázaro Galdiano, Málaga 2012.
- , “Málaga y la fiesta de la muerte: exequias por la reina María Luisa de Orleans (S. XVII)”, en *Baética*, nº22 (2000), pp. 411- 425.
- , “Religiosidad institucionalizada en el municipio malagueño”, en *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 17 (1995), pp. 437-458.
- , “Liturgia y pedagogía: la fiesta del Corpus Christi en la Málaga del seiscientos”, en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el barroco*

español: Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales. 13, 14 y 15 de abril de 2007, Sepúlveda 2008, pp. 299-321.

----, “El género en la historia”, en *Etnia y género: la cultura occidental en los últimos tres siglos*, Jaén 2002, pp. 111-128.

----, “Tradicion e innovación en la procesión del Corpus Christi malagueña en la época de los Borbones”, en *España Festejante*, Servicio de Publicaciones Diputación de Málaga, 2000, pp. 63-74.

----, “Historia y memoria de Málaga vista por un ilustrado: las conversaciones históricas malagueñas de Cristóbal Medina Conde (1789-1793)”, en *Historia, memoria y ficción: 1750-1850: IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Málaga 1999, pp. 341-350.

----, “¿Conmemoración política o religiosa?: la fiesta de San Luis en Málaga”, en *Religión y cultura*, vol.1, Málaga 1999, pp. 637-646.

----, “Una fiesta para el recuerdo: las fiestas de San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga”, en *De la Ilustración al romanticismo 1750-1850: VI encuentro "Juego, fiesta y transgresión"* (Cádiz 16, 17 y 18 de octubre de 1991), Cadiz 1995, pp. 351-364.

RICO OSES, C., “La contradanza en España en el S. XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario Musical*, nº64 (2009), Madrid, pp. 191-214.

RICH GREER, M. y. VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Tamesis Books, London 1997.

RÍO BARREDO, M. J. DEL, *Fiestas públicas en Madrid (1561 – 1808)*, UAM, Madrid 1997.

RIOJA, E., “Los gitanos en la procesión del Corpus. Málaga 1656”, en *Jábega* nº 53 (1986), pp. 43-50.

RODA, C. de, *Los instrumentos, músicos y las danzas en el Quijote con ocasión del tercer centenario de Cervantes*, Madrid 1905.

RODRÍGUEZ BECERRA, S., *Guía de fiestas populares de Andalucía*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 1982.

----, (Coord.) *Religión y cultura*, vol.1, Málaga 1999.

----, “Religión y fiestas en Andalucía reflexiones metodológicas”, en *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica: Actas del primer encuentro internacional celebrado en Almonte – El Rocio*, Huelva 2000, pp. 153-168.

----, “El Corpus en Andalucía. De fiesta del poder a fiesta de la identidad”, en *La Fiesta del Corpus Christi*, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca 2002, pp. 383-398.

----, “El carnaval y lo carnalesco en la fiesta de Andalucía”, en *Actas V Congreso del Carnaval*, Jiménez Mena, Cádiz 1992, pp. 9-21.

----, “El ciclo de la vida: fiesta y ritos de transición”, en *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, nº75 (2012), Universidad de Valencia, pp. 68-73.

----, “Julio Caro Baroja y Andalucía. Reflexiones sobre una vida y obra en esta comunidad”, en *Revista de historiografía* (Ejemplar dedicado a: Julio Caro Baroja: Diez años de magisterio en silencio), nº 4 (2006), Universidad Carlos III: Instituto de Historiografía, pp. 46-56.

----, “Patrimonio cultural y patrimonio antropológico”, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 54, Cuaderno 2 (1999), C.S.I.C., pp. 107-124.

----, “El Folklore, ciencia del saber popular: Historia y estado actual en Andalucía”, en *Revista de folklore*, nº 225 (1999), Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, Valladolid, pp. 75-80.

----, “Religión y fiestas en Andalucía: reflexiones metodológicas”, en *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica: actas del Primer Encuentro Internacional celebrado en Almonte*, del 19 al 21 de febrero de 1999, Huelva 2000, pp. 153-16



- , “Las fiestas populares: perspectivas socio-antropológicas”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid 1978, pp. 915-929.
- RODRIGUEZ CUADROS, E., “Autoras y farsantas: la mujer tras las cortinas”, en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 23 y 24 de julio 1997, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Ciudad Real 1998, pp. 33-65.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. y GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el Barroco*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1994.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., “El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”, en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 26 (2004), pp. 385-410.
- RODRIGUEZ MENÉNDEZ, J.A., “Músicas y bailes. Tratados de Danza e Instrumentos musicales en la época del Quijote”, en *La Mancha de Don Quijote realidad de una fantasía*, vol.11, Toledo 2005, pp. 1-16.
- ROMERO ABAO, A. “Las fiestas de Sevilla en el siglo XV”, en *La religiosidad popular*, vol. 3, Barcelona 2003, pp. 19-30.
- ROMERO FERRER, A. (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo 1750-1850: VI Encuentro "Juego, fiesta y transgresión"*, Universidad de Cádiz, 1995.
- ROMERO PÉREZ, J.A. y DÍAZ SÁNCHEZ, R., “La fiesta del Corpus en la Córdoba del siglo XVIII”, en *Poder y Cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2006, pp. 175-194.
- ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona 1966.
- RUANO DE LA HAZA, J.M., “Espectáculos teatrales. Siglo de Oro”, en *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid 1999, pp. 37-68.
- RUBIO JIMENEZ, J. “El Conde de Aranda y el Teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, en *Alazet*, nº6 (1994), Huesca, pp. 175-202.

- RUIZ MAYORDOMO, M^aJ., “La danza histórica, herramienta para construir la historia de la música y de la danza”, en *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), Madrid, pp. 301- 313.
- , “Danza impresa durante el siglo XVIII en España ¿inversión o bien de consumo?”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid 2012, pp.131-144.
- , “Pavana de España y pavana española” en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol.1, Barcelona 2002, pp. 477-504.
- , “La bibliografía española de danza una herramienta práctica para el conocimiento de siete siglos de información impresa”, en *II Jornadas de Danza e Investigación, 1, 2 y 3 de diciembre de 2000*, Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, Valencia 2000, pp. 38-41.
- , “De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los espectáculos en España*. Madrid 1999, pp. 273-318.
- , “Fuentes para el estudio de la danza Histórica en España”, en *Maracaibo Venezuela*, (1993).
- , “El Siglo de Oro de la Danza Española”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla 2003, pp. 107-113.
- , “La Baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia Una aproximación coreológica”, en *Revista de Musicología*, vol.23, nº1 (2000), Madrid, pp. 75-102.
- , “Los maestros de danzar en la corte madrileña de los Habsburgo”, en *Actas del Coloquio Internacional de Historiadores de la Danza Europeos*, Barcelona 1994, pp. 63-77.
- , “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, en *Edad de oro*, vol. 22 (2003), Madrid, pp. 283-307.

- , “Voces de las danzas y bailes españoles de los siglos XVI y XVII”, en *SGAE. Diccionario de la Música Español Hispanoamericana*, Madrid 1999.
- , “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla escénica*, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid 2003, pp. 61-72.
- SABIK, K., “El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII (1614-1636)” en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt 1989, pp. 601-609.
- SACHS, C., *Historia universal de la danza*, Centurión, Buenos Aires 1943.
- SALVO, M. de, “Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, en *Scriptura*, nº 17 (2002), Universidad de Barcelona, Lleida, pp. 298-317.
- SAN JOSE LARA, J., “Ludebant coram deo. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, vol.6 (2015), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 129-158.
- SÁNCHEZ ARJONA, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (estudios históricos), Madrid 1887.
- SÁNCHEZ CANO, D., “Dances for the Royal Festivities in Madrid Sixteenth and Seventeenth Centuries” en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 23, 2, Edimburgo 2005, pp. 123-152.
- SÁNCHEZ HERRERO, J., *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV otros estudios*, Centro de estudios e investigación de la religiosidad andaluza, Madrid 1991.
- SÁNCHEZ RAMOS, V., “Fiestas de toros y cañas en Berja. Notas para el estudio de la fiesta barroca”, en *III Congreso de Foklore Andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional*, Centro de documentación musical de Andalucía, Almería 1990, pp. 453-470.
- SANHUESA FONSECA, M., “Carlos II y las “Danzarías de la Reyna”: violines y danza en las postrimerías de la casa de Austria”, en *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), Madrid, pp. 261-276.

- SANZ, M.J., “El corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas”, en *Laboratorio de Arte*, nº10 (1997), Sevilla, pp. 123 – 137.
- , “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la Evolución del Cortejo”, en *Ars Longa*, nº16 (2007), Sevilla, pp. 55-72.
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudios y documentos*, Edhigar, Madrid 1961.
- SHERGOLD N. D. y VAREY, J. E. (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis Books, London 1985.
- SERRANO MARTÍN, E., “Fiestas y ceremonias en la Edad Moderna: fuentes y documentos para su estudio”, en *Actas de las VIII Jornadas de Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 71-160.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L., “Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, vol. 20 (1997), Madrid, pp. 323-330.
- SOLER DIAZ, R., “La poesía de tradición oral en Málaga. Antecedentes y devenir contemporáneo”, en *Música oral del Sur*, nº 9 (2012), pp. 70-101.
- SORIA TOMÁS, G., “La Junta de Reforma de Teatros y la Instrucción actoral (1799-1804)”, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 23 (2009), Fundamentos, Madrid, pp. 9-32.
- SOUBEYROUX, J., “El real seminario de nobles de Madrid y la formación de las élites en el siglo XVIII”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 97 (1995), nº 1, Francia, pp. 201-212.
- STEIN, L.K. “La música de la Capilla Real y la Música de los Festejos Palaciegos, 1590-1648”, en *La capilla Real de los Austrias. Musica y Ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid 2001, pp. 251-278.
- SUAREZ GARCÍA, J.L., (ed.) *Juan de Mariana Tratado contra los juegos públicos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2004.

- SUBIRATS, M^a A. “Danzas de espadas en Andalucía: Estudio etnomusicológico”, en *Actas del III Congreso de Folclore Andaluz*, Almería 1990, pp. 219-257.
- TORRE MOLINA, M^aJ., “La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm von Humboldt (1799-1800)”, en *Actas del I Coloquio Internacional: Los extranjeros en la España Moderna*, Málaga 2003, pp.751-760.
- , “Musica y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833), en *Campos interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad española de la Musicología*, Barcelona 2000, pp. 87-113.
- , *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga 2003.
- TORRIONE, M. (ed.), *España Festejante en el siglo XVII*, Diputación Provincial de Málaga, 2000.
- UDAETA, J. DE, *La castañuela española, origen y evolución*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Barcelona 1989.
- VALCALCER, C., “Palabras en movimiento. Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional de Madrid”, en *Revista de Manuscrito Literarios e investigación*, nº 5, Universidad Autónoma de Madrid (1988), pp. 67-101.
- VALIENTE TIMÓN, S., “La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, en *Ab Initio*, nº 3 (2011), Madrid, pp. 52-57.
- VARGAS MANCERA, I., “Historia y evolución de la danza española hasta el flamenco”, en *Gibralfaro* nº 69 (2010), C.S.I.C., pp. 12-16.
- VEGA, LOPE DE, *Comedias. I: Los hechos de Garcilaso ; El príncipe inocente ; El caballero del milagro ; El favor agradecido ; Laura perseguida ; El leal criado ; El maestro de danzar ; San Segundo ; Las justas de Tebas ; Los embustes de Fabia*, Turner, Madrid 1993.
- VELEZ DE GUEVARA, L., *El diablo cojuelo*. Calpe, Madrid 1919.

- VILLARINO CELA, E.M., “Lope de Vega y Calderón de la Barca: escritura y reescritura en “El maestro de danzar”, en *Estudios críticos de literatura española*, Universidad Nacional de Mar de Plata. Departamento de Servicios Gráficos, Argentina 2003, pp. 125-134.
- VICO, T., (dir) *El auto religioso en España*, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, 1991.
- VIRGILI BLANQUET, M.A., “Danza y Teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº26 (1995), pp. 12-26.
- VIGIL, M., “La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco”, en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las I Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 151-165.
- VIZUETE MENDOZA, J. C., “La fiesta católica. De la diversidad a la uniformidad de las celebraciones religiosas”, en *La fiesta en el mundo hispánico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2004, pp. 159- 212.
- VVAA., *La identidad del Pueblo Andaluz*, Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz, Sevilla 2001.
- VV.AA., *Caprichos: la danza a través de un prisma*, Consejería de Cultura de Andalucía, Sevilla 1998.
- WARDROPPER BRUCE W., *Teatro religioso del siglo de oro*, Anaya, Salamanca 1967.
- ZAPATA, T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleáns. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Fusión, Madrid 2000.



CAPÍTULO IX

APÉNDICE DOCUMENTAL



ÍNDICE DEL APÉNDICE

- DOCUMENTO 1. Archivo Municipal de Osuna. Actas Capitulares, 1569-1575. Sig. 6. 1-VI-1571, fol. 136r.
- DOCUMENTO 2. Archivo Municipal de Osuna. Actas Capitulares, 15-V-1571, fols. 138 vto., y 139r. y vtro.
- DOCUMENTO 3. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1578-1585. Sig. 8. 24-V-1578, fol. 31 vto.
- DOCUMENTO 4. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1578-1585. Sig. 8. 17-V-1585, fol. 343 vto.
- DOCUMENTO 5. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 16-V-1586, fol. 51 vto, 2r
- DOCUMENTO 6. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 4-V-1588, f. 227 r y vto.
- DOCUMENTO 7. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 30-V-1588. fol. 238 vto, 239.
- DOCUMENTO 8. Archivo Municipal de Osuna. AC .1598-1600. Sig. 12.18-V-1598, fol. 507 vto. y 508r.
- DOCUMENTO 9. Archivo Municipal de Osuna. AC.1600-1603. Sig. 13. 26-II-1601. fol. 68r.
- DOCUMENTO 10. Archivo Municipal de Osuna. AC 1635-1641. Sig. 23. 13-V-1637, fol. 10 vto.
- DOCUMENTO 11. Archivo Municipal de Osuna. AC 1635-1641. Sig. 23. 30-XII-1637, fol. 50.
- DOCUMENTO 12. Archivo Municipal de Osuna. AC 1642-1648. Sig. 24. 10-XI-1646.



- DOCUMENTO 13. Archivo Municipal de Osuna. AC 1642-1648. Sig. 24. 4-I-1648.
- DOCUMENTO 14. Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna (APANO) Escribano: Diego Gutiérrez. Sig. 60, fol. 416. 19.05.1586.
- DOCUMENTO 15. Archivo histórico de Jaén. Escribano Juan Álamos Miranda. Legajo 1498, fol 219.
- DOCUMENTO 16. Archivo histórico de Jaén. Protocolo Juan Zafra Morales. Legajo 1414, fol. 71.
- DOCUMENTO 17. Archivo histórico de Jaén. Escribano Francisco Carvajal Pancorbo. Legajo 1603, fol. 108.
- DOCUMENTO 18. Archivo histórico de Jaén. Escribano Leandro de Valdelomar. Legajo 10.043, fol. 134.
- DOCUMENTO 19. Archivo histórico de Jaén. Escribano Leandro de Valdelomar. Legajo 10.046, fol. 217.
- DOCUMENTO 20. Archivo histórico de Jaén. Escribano Andrés Salido Olmedo. Legajo 1.453, fol. 33.
- DOCUMENTO 21. Archivo histórico de Jaén. Escribano Franciscano de Frías, Legajo 1.671, fol. 147.
- DOCUMENTO 22. Archivo histórico de Jaén. Escribano Miguel Navarrete Araque. Legajo 1.673, fol. 123.
- DOCUMENTO 23. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribano de Cabildo, Legajo 28, fol. 118.
- DOCUMENTO 24. Archivo Municipal de Málaga. Colección. Escribanía de Cabildo, Legajo 28, fol.240.
- DOCUMENTO 25. Archivo Municipal de Málaga. Colección. Escribanía de Cabildo, nº 28, fol.241.



DOCUMENTO 26. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 28, fol.242.

DOCUMENTO 27. Archivo Municipal de Málaga. Colección. Escribanía de Cabildo, nº 28, fol.249.

DOCUMENTO 28. Archivo Municipal de Málaga. Colección. Escribanía de Cabildo, nº 28, fol.255.

DOCUMENTO 29. Archivo Municipal de Málaga. Colección. Escribanía de Cabildo, Legajo. 24, Carp. 13, fol. 31-33.

DOCUMENTO 30. Archivo Municipal de. Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, Legajo 45.

DOCUMENTO 31. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 31. Protocolo 10, fol.165. Escribano Diego Fernández de Molina. Contrato de danza. 20-V-1578.

DOCUMENTO 32. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 1. Protocolo 64, fols. 426-427. Escribano: Pedro Navarrete. Contrato de danza 11-V-1587.

DOCUMENTO 33. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 31, protocolo 37, fols. 156-157. Escribano: Fernando damas Luque. Contrato de danza. 24-V-1593.

DOCUMENTO 34. Archivo Municipal de Marchena. Propios y Arbitrios. Leg. 103. s/f. Año 1667.

DOCUMENTO 35. Archivo Municipal de Marchena, Adición, Propios y Arbitrios. Leg. 123, s/f, año 1755.

DOCUMENTO 36. Método en la escuela de baile del Real Seminario de Nobles de Madrid.

DOCUMENTO 37. Archivo Municipal de Málaga. Colección de Actas Capitulares, vol. 163. Reglamento de los bailes públicos 1773.

DOCUMENTO 38. Archivo Municipal de Sevilla, Sección Conde del Aguila, tomo 62, nº 54 y 60. Reglamento para los bailes de máscaras de Sevilla 1768.

9 CAPÍTULO IX. APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1. Archivo Municipal de Osuna. Actas Capitulares, 1569-1575.
Sig. 6. 1-VI-1571, fol. 136 r.

Para que se saquen tres danzas el día del santísimo sacramento

"Trataron sobre la petición que dio el bachiller Osorio vic (¿vicario?) pidiendo que se tornen a hacer las danzas e juegos que se solían hacer el día del Corpus Christi e se acordó que para el poco lugar que hay por el breve tiempo/ se saquen este año algunas danzas e juegos e se pregone que el que sacare mejor danza e invención se le den seis ducados e al segundo se le darán cuatro ducados e al tercero se darán dos ducados de manera que se pagarán tres danzas e invenciones e doce ducados para ello e mandáronlo pregonar e cometieron al regidor Juan de Curiel e a Rodrigo Crespo fiel ejecutor que tengan cargo e cuidado de ello e de hacer proveer todo lo necesario para que se consiga el buen efecto que se pretende e por su libramiento e orden se pague a los que lo hicieren".

DOCUMENTO 2. Archivo Municipal de Osuna. Actas Capitulares, 1569-1575.
Sig.6. 15-V-1571, fols. 138 v. y 139r. y v.

(Danzas por la fiesta del Corpus Cristi.)

"...sobre las danzas e invenciones que se sacaron ayer día del Corpus Christi e porque se cumplió bien e salieron conforme a lo que se les prometió por los diputados para ello e por algunos de los oficiales (fol. 139) acordaron que a la primera danza que se les había prometido diez ducados se les dé ocho ducados e se les acabe de pagar cuando hayan cumplido con la fiesta del octavario.

La segunda danza de las gitanas se les dé cuatro ducados/ Juan Gil e sus compañeros. E a la otra danza de moros y cristianos se les dé tres ducados porque aunque fue buena no sacaron tales aderezos.

A los niños de la iglesia que pidieron satisfacción de la danza e letras que sacaron e cantaron así el dicho día como el día de Pascua del Espíritu Santo en la procesión de señora Santa Ana/ cuatro ducados.

[El personero se opuso -lo contradijo- y pidió que se atendiese al acuerdo anteriormente suscrito -12 ducados para 3 danzas-. El fiel ejecutor se defendió afirmando que el cabildo le había encargado] "que se procurasen las mejores danzas e invenciones que se pudiesen sacar para honra del santo sacramento y atento a que en algunos años que en esto ha habido descuido dejando de sacar las danzas e invenciones que en todo el reino se usan e acostumbran sacar en la dicha fiesta e así conforme a su comisión concertaron con los que las sacaron lo que se les daría e fue necesario prometelles e dalles lo que se les da e más que se les prometió para que según era el tiempo corto se esforzasen e trabajasen como lo han fecho e que habiendose gastado en tan santa obra e que tan bien ha parecido en general/ el dicho personero no había ni debe tratar de ello pues se gasta de los bienes de este concejo tanto en otras cosas/ e que pide que se le dé por testimonio

como el dicho personero ha dicho a voces que era mejor pagar lo que debe el concejo que no gastar en el dicho servicio lo que se ha gastado...".



DOCUMENTO 3. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1578-1585. Sig. 8. 24-V-1578, fol. 31 v.

En este cabildo se acordó que se hagan algunas danzas para la fiesta del Corpus Christi y se cometi6 al se6or Diego Zavala fiel ejecutor e al sr. Corregidor e Pedro de Reina regidor e al sr. alguacil mayor Francisco N6ñez de Esquivel a los cuales se les encarg6 lo hagan con mucha diligencia e cuidado y se guarde en esto la costumbre para lo registrar entre las personas que lo suelen pagar que son bodegoneros taberneros y mesoneros y tenderos.

Acuerdan tambi6n hacer fiestas de toros y juegos de ca6as por el buen alumbramiento de la reina.

DOCUMENTO 4. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1578-1585. Sig. 8. 17-V-1.585, fol. 343 v.

"...que es justo que el día del Corpus Christi y la octava se saquen en la procesión algunas danzas u otros regocijos por la solemnidad del día e para esto se diputan dos oficiales de este cabildo que traten con el sr. abad mayor y los demás señores del cabildo de la iglesia mayor para que sus mercedes ayuden...". Les piden "una docena de ducados" y se encargan de las gestiones Alonso de Oviedo y Antón Hidalgo (alcalde ordinario y mayordomo, respectivamente).

DOCUMENTO 5. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 16-V-1586, fol. 51 v, 2r

"...que atento que este concejo es pobre y no tiene propios de que poder hacer algún gasto en algunas danzas para celebrar la fiesta del santísimo sacramento y atento a lo susodicho para el dicho efecto se proveyó e mandó que se echen en sisa en la carne y pescado que se pesare en esta villa un mr. en (f. 52) cada libra y el dicho dinero que cayere a cumplimiento de los dichos tres mil mrs....". La sisa se debía interrumpir una vez se llegara a tal cantidad.



DOCUMENTO 6. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 4-V-1588, fol. 227 r y vto.

Poder del concejo "...que por quanto en el cabildo que hoy dicho día habemos fecho se ha tratado cuan justo e importante cosa es que se celebren en esta villa la fiesta del santísimo sacramento el día del Corpus Christi con danzas y otros regocijos e músicas e representaciones (f.227 vto.) decentes para la dicha fiesta y porque este concejo no tiene propios ni rentas de donde poder sacar dineros para lo susodicho se acordó se pida provisión al Rey nro. sr. y a los señores de su muy alto concejo para que dé licencia para que se echen en sisa en los mantenimientos de carne y pescado cantidad de cincuenta mil mrs. cada año para el dicho efecto...". Dan poder a Juan de Paz, personero, para que gestione el asunto.

DOCUMENTO 7. Archivo Municipal de Osuna. AC. 1585-1589. Sig. 9. 30-V-1588. fol. 238 v, 239.

Corpus:"...atento que viene presto la fiesta del santísimo sacramento y es razón que se hagan algunas danzas para regocijo de la dicha fiesta e porque este concejo no tiene propios se mandó que se repartan tres mil mrs. Para el dicho efecto que es lo que se puede repartir conforme a las leyes e pragmáticas de estos reinos y se comete para solicitar que se hagan las dichas danzas al licenciado Alonso de Oviedo la danza de los gitanos (f.239) e Juan de Hidalgo alcalde la danza de los muchachos e para hacer salir la tarasca a Gonzalo Montesinos regidor e a Pedro de Robles alguacil mayor".

DOCUMENTO 8. Archivo Municipal de Osuna. AC .1598-1600. Sig. 12.18-V-1598, fol. 507 v y 508r.

Corpus Cristi.

"Que por quanto la fiesta del Corpus Xpi. se acerca e porque conviene que las calles por donde ha de pasar la procesión de la dicha fiesta es necesario se limpien y aderecen especialmente la calle de santo Antón que está muy mala y con muchos hoyos e muy sucia e indecente de forma que por ella no puede pasar la dicha procesión por ser la primera vez que por la dicha calle pasa la dicha fiesta porque la calle de San Juan por donde solía venir por estar las casas caídas y la calle muy mal trazada acordaron pues conforme a la premática de su majestad pueden echar tres mil mrs. en sisa que se echen los dichos tres mil mrs. en sisa en la carne y pescado no excediendo en la dicha cantidad...".

"Acordose que para la dicha fiesta se hagan cirios de dos libras cada uno para los oficiales de este cabildo y las demás personas a quienes se suelen dar vayan alumbrando el santísimo sacramento".

DOCUMENTO 9. Archivo Municipal de Osuna. AC.1600-1603. Sig. 13. 26-II-1601. fol. 68r.

"...que por cuanto el día de sr. san Jacinto pasado mi sra. la duquesa celebró la fiesta del glorioso santo y el cabildo pasado le sirvió con una danza que hizo Francisco González vecino de esta villa la cual el dicho doctor Silvera corregidor la concertó con el susodicho en ocho ducados...y no se le han pagado al dicho Francisco González y por ser voto de su señoría la fiesta que se hizo y haberle servido con la dicha danza...".

DOCUMENTO 10. Archivo Municipal de Osuna. AC 1635-1641. Sig. 23. 13-V-1637, fol. 10 vto.

Alonso Zamora

"...se dé libranza para que se le reciban y pasen en cuenta a Alonso Zamora receptor del donativo mil y quinientos reales que por orden de este concejo ha dado para la fiesta del santísimo sacramento los mil y trescientos rs. que se llevaron a Sevilla para el alquiler del ropaje para tres danzas y los doscientos rs. que dio a Salvador de los Reyes gitano por cuenta de lo que ha de haber por cuenta de dos danzas..."

DOCUMENTO 11. Archivo Municipal de Osuna. AC 1635-1641. Sig. 23. 30-XII-1637, fol. 50.

Lijero

Libranza para pagar a "Cristóbal Lijero maestro de danzas cien reales que se le restan debiendo de las danzas que sacó para la fiesta del santísimo sacramento pasada de este año".

id. cab

Libranza para pagar a Bonito Alonso autor de la danza de los palotes que sacó para la fiesta del Corpus cien reales con que se le acaba de pagar la cantidad en que se concertó".



DOCUMENTO 12. Archivo Municipal de Osuna. AC 1642-1648. Sig. 24.
10-XII-1646.

Se le pagan 125'5 (mrs ó reales, no se dice) a María de Espinosa... gitana por la danza que sacó para la fiesta del santísimo sacramento y los 51'5 rs a Martín de Sarria zapatero por los zapatos que dio a los danzantes para la dicha fiesta...



DOCUMENTO 13. Archivo Municipal de Osuna. AC 1642-1648. Sig. 24.
4-I-1648

...49 rs a María de Espinosa gitana por cuenta de lo que se le debe de la danza que sacó para el día del Corpus del año pasado...



DOCUMENTO 14. Archivo de Protocolos y Actas Notariales de Osuna
(APANO) Escribano Diego Gutiérrez. Sig. 60, fol. 416. 19.05.1586.

Pedro Cortés, vecino de Ecija, se obliga "de sacar e que sacare a mi costa el día del Corpus Cristi de este presente año una danza de cuatro galanes e cuatro villanos de cascabeles y arqueados e rostros de invenciones con todos sus aderezos necesarios para el dicho efecto para que el dicho día vaya en la procesión que se hiciere de la santísimo sacramento por esta villa e andar por ella todo el dicho día en regocijo del dicho día como es costumbre la cual tengo de hacer y ensayar a contento del Sr. D. Francisco de Villavicencio alcalde ordinario de esta dicha villa ensayándola como dicho es tres días antes de la dicha fiesta ante el dicho sr. alcalde por razón de lo cual se me han de dar y pagar ..." 20 ducados.

Escribano Pedro de Lebrija, 1594. Sig. 84. fol. 467 vto y ss. 14-VI-1594.

Gonzalo de Cruces, maestro de danzar, se obliga al pago del arrendamiento de una casa en la calle San Francisco.

Escribano Alonso Mariscal, 1599. Sig. 111, fol. 1126. 11-VIII-1599.

La cofradía de San Roque contra Diego Martín

Diego Martín, vecino de Osuna, otorgo que me obligo a servir en la fiesta de señor san Roque en las vísperas y procesión que se ha de hacer de la iglesia de la Consolación con una danza de ocho personas y más otra que tenga un tamborino que la dicha danza ha de ser un baile con palmeado por lo cual se me ha de dar e pagar luego de contado doce ducados los cuales he recibido de Francisco Corona vecino de esta villa en virtud de una libranza del capitán Pedro de Esquivel y de Juan del Haro regidores diputados del cabildo para la solemnidad de la dicha fiesta... Si no lo cumple, se hará una danza a su costa.

DOCUMENTO 15. Archivo histórico de Jaén. Escribano Juan Álamos Miranda. Legajo 1498, fol.219.

Escrituras entre los comisarios de las fiestas del Corpus y el Maestro de danzas Melchor de Silba en la ciudad de Jaén.

Año 1646, que dice así:

Sean quantos esta carta vieren como yo Melchor de Silba maestro de danzas vecino que soy en esta ciudad de Jaen, otorgo y conozco que me obligo de sacar y que sacaré a mi costa el dia del Corpus y de su Otaba primero vendrá en este presente año de mil seiscientos y cuarenta y seis tres danzas para que sirvan en los dichos días, la una con la nuebe personas con libreas de tela nueva de plata a el uso de sarao, y la otra de tela verde de plata tambien de sarao y la otra de cascabel guarnecida con pestañilla de plata y tanbor que baya taniendo y tambien sacaré por mi quenta la tarasca y jigantes dandolo todo aderezado y dos diablillos, porque en razón de todo lo susodicho se me an de dar dos mil e trescientos reales en dinero de bellon y ochenta libras de pan de trigo y dos arrobas de bino y dos obexas, todo lo qual confieso aber recibido y pasado a mi poder realmente y con efecto, de que me doy por contento y entregado a mi voluntad, sobre que renuncio la ecepción de la ynnumerata, pecunia y leyes de la entrega y de la cosa no vista ni recibida, prueba y paga como en ellas se contiene de que otorgo carta de pago y finiquito bastante y las dichas danzas darán muestra ante la justicia y Caballeros Comisarios como se acostumbra y serbiran los dichos días para que yo cunpla con puntualidad lo que boy obligado sin hacer falta y si la hiciera, bolbiere lo que asi e recibido o a mi costa se busquen danzas que cumplan la dicha fiesta y por lo que costare, costas e intereses se me execute con solo el juramento de qualquiera de los Caballeros Comisarios, en que lo difiero sin otra diligencia alguna aunque de derecho se requiera y porque así lo cunpliré obligo mi persona y bienes abidos y por aber, doy poder a las justicias de su Magestad para que a ello me apremien

como por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncio todas las leyes y derechos en mi favor y la que proiibe la general renunciación dellas y porque no se escribir a mi ruego lo firmó un testigo en el registro desta ciudad, que está fecha y otorgada en dicha ciudad de Jaén ante mi Juan Alamos Miranda escribano del Rey nuestro señor público perpetuo del número della, estando en mi escriptorio en veinte y cuatro días del mes de Abril de mil seiscientos e cuarenta e seis años[...]



DOCUMENTO 16. Archivo histórico de Jaén. Protocolo Juan Zafra Morales. Legajo 1414, fol. 71.

Año 1651. Escritura de Obligación entre Melchor de Silba y Luis de Osorio:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Melchor de Silba zapatero de Obra prima y Maestro de danzas vezino desta ciudad, otorgo y conozco por esta escritura que me obligo a sacar dos danzas para el dia del Corpus y Otaba deste presente año para la fiesta del Santísimo Sacramento; una danza de sarao con quatro ombres y quatro muxeres y la otra danza de cascabel con ocho ombres y otro con tamboril, que es todos nuebe ombres y con ellos tengo de pasar muestra de las dichas danzas en las casas de justicia desta ciudad el domingo de la Santísima Trinidad primero que vendrá que se contará quatro de Junio primero que vendrá deste presente año, que las dichas danzas están por cuenta de Luis de Osorio a quien me obligo de sacarlas a toda satisfacción de la justicia y Comisarios de dicha fiesta; con que el dicho Luis de Osorio me a de dar las libreas para las dichas danzas y demás instrumentos y, es condición que si alguno de las dichas personas así ombres como muxeres faltaren dellas y no salieren como tengo obligación, que el dicho Luis de Osorio los pueda buscar en la parte que los hallares y por lo que costare me pueda executar con solo su juramento...y es condición que las dos danzas que a sí tengo de sacar no a de salir con ellas negro mulato ni Bartolomé Sánchez cara de olla y si los sacare que el dicho Luis de Osorio los pueda despedir y poner otras personas en su lugar conbinientes y por las dichas dos danzas el dicho Luis Osorio me a de dar y pagar setecientos y cincuenta reales en esta manera: tresciento reales luego de contado y cuatrocientos y cincuenta reales en esta manera: trescientos reales luego de contado y cuatrocientos y cincuenta para el jueves de la Otaba que se contarán quinze del dicho mes de Junio primero que vendrá deste año; de los quales dichos trescientos reales me doy por entregado dellos a mi voluntad sobre que renunzio la excepción de la non numerata...e yo el dicho Luis de Osorio que a lo que dicho es soy presente azeto esta escritura en mi favor y me obligo a todo lo

contenido en ella...que es fecha y otorgada esta carte ante mi Alonso Pérez de Freylas escribano del número de la ciudad de Jaén a nueve días del mes de Mayo de mil seiscientos y cincuenta y un años y lo firmó el que supo y por el que no un testigo.



DOCUMENTO 17. Archivo histórico de Jaén. Escribano Francisco Carvajal Pancorbo. Legajo 1603, fol. 108.

Año 1652. Escritura de obligación entre los Comisarios de las fiestas del Corpus y Melchor de Silba:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Melchor de Silba Maestro de danzas vezino desta ciudad de Jaén me obligo de sacar el dia del Corpus Christi de este presente año y el dia de la Otaba del, quatro danzas de sarao y dos de cascabel con dos tanbores; las de cascabel que tengan todas quatro treinta y quatro personas, buena gente moza y dispuesta a contento de los Caballeros Comisarios, para que tengo de dar muestra en casa de la justicia el domingo de la Santisima Trinidad próximo al dia del Corpus y si alguna gente se me desechare buscaré otra en su lugar y a ello se me apremie por todo rigor de derecho y los dicho Caballeros Comisarios me an de dar los vestidos para las dichas danzas y por el travaxo y jornales me an de dar un mil reales de vellón, los quinientos que recibo de contado de D. Antonio de Biedma y D. Luis de Contreras Comisarios de dichas fiestas, de que me voy realmente entregado a mi voluntad...y por la dicha cantidad que declaro es bastante me obligo a sacar las dichas quatro danzas y de no pedir otra cosa y si lo pidiese no sea oído y si llegado el dicho dia y Otaba no cunpliere con esta obligación los dichos Caballeros Comisarios puedan coxer gente de su satisfacción a mi costa y por lo que le costare y el dinero que tuviere recibido me executen con solo su juramento...en la ciudad de Jaén a diez días del mes de Abril de mil seiscientos y cinquenta y dos años y firmó a su ruego un testigo porque dixo no saber escribir el otorgante.

DOCUMENTO 18. Archivo histórico de Jaén. Escribano Leandro de Valdelomar. Legajo 10.043, fol. 134.

Escritura de obligación de Melchor de Silba y los Comisarios de las fiestas del Corpus de la Villa de Martos en 1645:

Sepan quantos esta escriptura de obligación bieren como yo Melchior de silba autor de danzas vecino de la ciudad de Jaén, estando al presente en esta ciudad de Martos otorgo por esta escriptura que me obligo a dar esta villa y a D. Diego Garcia Adalid y al licenciado D. Jorxe de Roa sus Comisarios, una danza de sarao, la ropa della de tela de plata azul con texidos de plata todas las vestiduras, conforme a la muestra que e traído a esta dicha ciudad, con sus rostros, tocaduras, sombreros y plumas que son ocho vestiduras, quatro de ombre y quatro de muxer y todos los instrumentos que fueren necesarios para la dicha danza menos las guitararras que los dichos instrumentos que e de dar son xinebra, pandereta, dos parejas de sonaxas y biolin y asimismo me obligo de dar otra danza de las de cabesgordo, que se entiende libreas de ocho danzantes con otra de alcalde y rrostrillo rimeño con ocho xaquetas azules con mangas de todos los colores y calzones de seda de colores de damicella, rostros conformes, cascabeles, plumas de arquillos y cabelleras por que es de indios, todo lo qual e de dar a esta ciudad puesto en ella para el domingo de la Santisima Trinidad venidero en este presente año de la fecha y an de servir las dichas danzas en el dia del Corpus y en de su Otaba y en el dia domingo que se hace la fiesta en la iglesia de señora Santa Ana; esto por quanto se me a de dar por esta ciudad novecientos rreales, la mitad dellos el dia que se traxere la ropa y la otra mitad el dia que se viniere por ella, todo lo qual a deser a contento de los dichos Comisarios conforme a las muestras...y sino lo hiciere así e no ynviare la ropa pa el dicho dia puesta en la dicha ciudad dichos Comisarios busquen otra ropa tal como la referida a mi costa y por lo que costare o costar pueda me executen en birtud desta escriptura...y nosotros los dichos Comisarios D. Diego Garcia Adalid y D. Jorxe de Roa otorgamos que la aceptamos

en favor desta ciudad y en su nombre obligamos a esta dicha ciudad a que la dicha plumería y ropa será bien tratada y si llevare algún menoscabo se le pagara al dicho Melchor de Silba y para que anbas partes, cada uno por lo que nos toca, lo cumpliremos, obligamos nuestras personas y bienes abidos y por aber y los bienes propios y rentas de esta ciudad y dimos poder cumplido a las justicias de su Magestad de qualesquier parte que sean para que nos apremien a lo así cumplir...fecha en la villa de Martos a doce días del mes de Abril de mil seiscientos e cuarenta e cinco años y los firmaron los otorgantes que supieron y por el que no un testigo.



DOCUMENTO 19. Archivo histórico de Jaén. Escribano Leandro de Valdelomar. Legajo 10.046, fol. 217.

Escritura de obligación de Melchor de Silba y los Comisarios de las fiestas del Corpus de la Villa de Martos en 1648:

Sepan quantos esta escritura de obligación vieren como Melchior de Silba maestro de danzas vezino de la ciudad de Jaén, estante en esta villa de Martos a el otorgar esta escritura, otorgo por ella que me obligo a favor del Concejo desta villa y de D. Bernardo Garcia Callejón y D. Joan Verdejo de Aguilera regidores della, comisarios nombrados por el dicho Cabildo para las fiestas del Corpus Christi y su Otaba deste presente año de mil seiscientos cuarenta y ocho años a que daré una danza de sarao que lleve ocho hombres con todos los instrumentos necesarios y un laud, con libreas encarnadas de tela de plata y otra danza de cascabel con su tamborino que lleve nueve hombres y su alcalde con libreas amarillas y plata y todo lo necesario para el adorno de ambas dos danzas y me obligo de asistir y que asistiré en esta dicha villa con las dichas dos dan el dicho dia del Corpus haciendo la fiesta del y del domingo siguiente en la iglesia de señora Santa Ana y asimismo el jueves siguiente en la iglesia de señora santa Marta y asimismo tengo de asistir y estar con mi gente en esta dicha villa para el domingo de la Santísima Trinidad deste año a hazer el ensaio real en la parte adonde me fuere mandado por el dicho Concejo y dichos Comisarios; esto por quanto me tienen de dar por las dichas dos danzas y libreas y demás adornos mil y doscientos reales, pagados la mitad dellos luego que entregue la ropa de dichas danzas y la otra mitad acabadas las fiestas y más dos obexas muertas y dos arrobas de vino y una fanega de pan amasados y por cuenta de la dicha, confieso aver recibido del dicho Cavildo por mano de Francisco Garcia Salgado administrador de los Propios y rentas del, cien reales, de que me doy por contento y entregado a mi voluntad sobre que renuncia la ecepción de la non numerata... fecha en la villa de Martos en

veinte y un días del mes de Mayo de mil seiscientos y cuarenta y ocho años y firmó el otorgante que supo y por el que no a su ruego un testigo.



DOCUMENTO 20. Archivo histórico de Jaén. Escribano Andrés Salido Olmedo. Legajo 1.453, fol. 33.

Escritura de obligación entre Melchor de Silba y Francisco Martínez Adalid vecino de la Guardia en 1655, que es de este tenor:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco Martínez Adaliz vezino de la villa de la Guardia estando al presente en esta ciudad de Jaén como gobernador que soy de la cofradía del Santísimo Sacramento cuia fiesta se celebra en la iglesia de dicha villa, otorgo y conozco que e rezibido de Melchor de Silba vezino desta ciudad maestro de danzas que es presente, todo el vestuario de un sarao para ocho personas, quatro ombres y quatro muxeres de felpa de todos los colores de seda, con todo lo demás anexo y perteneciente a dicha vestuario, para que con dichos vestidos se aia de hazer un sarao y hallarse en la fiesta del Santísimo Sacramento el dia veinte y siete del corriente y ansimismo el dia del Ochavario que será el jueves que se contarán tres días del mes de Junio primero que vendrá, con declaración que no a de poder servir en otra fiesta alguna en dicha villa ni fera della y para dichos plazos dentro de tres días siguientes que será el dia seis de dicho mes de Junio, volver y entregar la dicha ropa tal e tan buena como la e recibido sin disminución de pieza alguna... y me obligo a dar y pagar a el dicho Melchor de Silba y a quien por el fuere parte en qualquier manera, doscientos reales de la moneda usual, los ciento dellos luego de contado y los otros ciento el dia que trayga y entregue dicha ropa, puestos y pagados en esta ciudad de Jaén y si por algún accidente dicha ropa sirbiere en alguna otra fiesta de dicha villa, durante el tiempo que a ella la tuviere en otra parte, la mitad de los maravedís que por ello dieren la e de pagar con dichos cien reales a el dicho Melchor de Silba y entregar la dicha ropa como ba declarado; pena de pagarlo con la execución y costas de la cobranza con más doze reales de salario a el mensajero que fuere a dicha villa por la ida, estada y vuelta, por los cuales se me an de poder executar como por los maravedís del dicho principal y no entregando la ropa en forma y

cantidad que la e recibido, dicho Melchor de Silba ó quien por el fuere parte pueda declarar lo que faltare della y por su ballor, costas, daños ó intereses executarme con dicho su juramento...en testionio de lo qual otorgamos esta carta en dicha ciudad de Jaén, estando en el escriptorio del escribano público a veinte días del mes de Maio de mil seiscientos y cincuenta y cinco años e yo el dicho escribano doy fe conozco a dichos otorgantes que dixeron no saber escribir y rogaron a un testigo por ellos la firme.



DOCUMENTO 21. Archivo histórico de Jaén. Escribano Franciscano de Frias. Legajo 1.671, fol. 147.

Escritura de Obligación entre Alonso de Guzmán, vecino de La Guardia y Melchor de Silba, que así dice:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Alonso de Guzmán vezino que soy de la villa de la Guardia, estando al presente en esta mui noble, famosa e mui legal ciudad de Jaén, otorgo que rezibo de Melchor de Silba maestro de danzas vezino della que es presente, ocho vestidos de colores para danza, los quatro de hombres y quatro de mujeres, las enaguas de tela extranjera y jubones de colores ajironados de felpa, con todos sus adherentes de rostros, plumas y demás necesario para que puedan servir; lo qual rezibo en alquiler para que sirvan en danza el dia del Corpus, jueves que se contarán doze de Junio primero que vendrá en este presente año y lo e de volver todo enteramente dos días después del referido y entregarlo por mi cuenta en esta ciudad a el dicho Melchor de Silba en la misma forma que lo e rezibido y si truxere algún menoscabo se lo e de pagar y satisfacer enteramente y le e de dar por razón del dicho alquiler dozientos y zinquenta reales de moneda de vellón corriente en esta dicha ciudad llanamente y sin pleito alguno para el dicho dia catorce de junio deste año, que es quando asi mesmo le e de entregar dichos vestidos y demás adornos que como dicho es e rezebido, de lo qual me doy por contento y realmente entregado a mi voluntad...que es fecha en la ciudad de Jaén ante el escribano público del número della Francisco de Frias a doce días de Maio del mil seiscientos y cincuenta y nueve años.

DOCUMENTO 22. Archivo histórico de Jaén. Escribano Miguel Navarrete Araque. Legajo 1.673, fol. 123.

Escritura de Obligación entre Bernabé de Contreras, vecino de la villa de Cambil y Alhabar y Melchor de Silba, que dice así:

Sepan quantos esta carta vieren como yo Bernabé de Contreras vezino que soy de la villa de Cambil y Alhabar, estando a el presente en esta ciudad de Jaén me obligo de pagar a Melchior de Silba maestro de danzas vezino desta dicha ciudad ó quien su Poder obiere, noventa y dos reales de vellón que le resto debiendo de ciento y treinta y dos reales en que se a ajustado el alquiler de los vestidos de una danza de sarao de tela encarnada y blanca con garnición, con su librea de alcalde, bandas y ceñidores y todos los demás adherentes con un par de sonajas, para que sirba en la dicha villa de Cambil u alhabar en la fiesta del Corpus y Otava deste presente año de mil seiscientos y cincuenta y ocho y siendo necesario de los dichos noventa y dos reales me doy por bien entregado a mi voluntad... los quales dichos noventa y dos reales los pagaré en esta ciudad de Jaén el día veinte y ocho deste presente mes de junio con execución y costas de su cobranza y el dicho dia bolberé los dichos vestidos y a ello se me a de poder apremiar por todo rigor de derecho y pagaré de salario a la persona que fuere a la cobranza y los demás contenido en esta escriptura doce reales cada dia de los que se ocupare en ello... que es fecha ante el escribano público y testigos infraescritos en cuio registro firmé mi nombre, en la ciudad de Jaén a doce días del mes de Junio de mil seiscientos a cincuenta y ocho años e yo el escribano doy fe conozco a el otorgante.

DOCUMENTO 23. Archivo Municipal de Málaga. Escribano de Cabildo del Archivo Histórico de Málaga:

La ciudad y diputados del Corpus de Felipe de Santiago autos de danzas

En la ciudad de Málaga a 20 del mes de mayo de seiscientos y cincuenta y nueve ante ante mi el escribano e testigo de suyo pareció Felipe de Santiago autor de danzas vecino de esta ciudad a quien doy fe conozco y digo y otorgo que ha recibido de esta ciudad, justicia y Regimiento de ella de los caballeros regidores diputados de las fiestas del corpus del años de seiscientos cincuenta y ocho que son los Sres don Fco de la Cueva y don Luis de Alderete 3000 reales de velon por los mismos he que se obligo de dar la gente necesaria para tres danzas, dos de sarao y una de cascabel para la dicha fiesta por escribano ante el presente escribano además de la comida de aquel dia de los cuales dichos dichos 3000 reales y comida. Se dio por contento y entregaba a la voluntad sobre que a termino? La recepción de pecunia prueba de recibo como en ella se contiene y otorga los pagos y finiquitos en forma y lo firmo un testigo a su ruego porque dijo no saber siendo testigo Jose Fel [...] de Cabrera, Diego de Torres y Luis Fco Castillo vecinos de Málaga

Diego de Torres

Juan del Castillo

DOCUMENTO 24. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 18, fol. 240.

Pago los diputados del corpus de Diego López confitero.

D. Luis de Cerda y Villalba, vecino y regidos perpetuos por la justicia y regimiento de ello para las fiestas que se han de celebrar el día del Santísimo Sacramento de este presente año a fray Agustin de Galvez de la orden del Sr. Sto Domingo convendra el en su convento de Granada especialmente para que su nombre y al dicho su compañero se presente en grado de apelación o como mas convenga de ciertos autos y acuerdos de la dicha ciudad y regimiento por los cuales se les ha ordenado, prohibido y respectivamente que en la dicha festividad no haya ni abiere autos sacramentales de comedias aunque estaba ya hechas escrituras para ello con Jose de Gauzcan, autor de comedias y entregado parte del dinero del asiento de la dicha fiesta y en su ciuda parte de la ropa del dicho autor en [...]

La ciudad e caballeros Diputados del corpus cuenta Sebastián Fernández de Heredia, Juan de Heredia y Baltasar de Flores Maldonado castellanos nuevos

En la ciudad de Málaga, en dos días del mes de abril de 1660 años ante mi el escribano y testigo de suyo pareciendo Sebastián Fernández de Heredia, Juan de Heredia y Baltasar de Flores Maldonado, caballeros nuevos vecinos de esta ciudad a quien doy fe que conozco, juntos y de mancomun y a no de uno y cada uno de por si individuo y por el todo renunciando las leyes, fueros y derechos de la mancomunidad división y ejecución como en ella se contiene y dijeron que otorgación y se obligan a favor de esta ciudad y caballeros diputados nombrados para las fiestas del corpus este presente año de dar para la dicha fiesta y su octava y la de los Stos Mártires 13 personas para una danza. Las nueve mujeres y 3 hombres y otro con el tamboril las cuales han de ser de buena disposición y caras adornadas a satisfacción de dichos caballeros diputados que sepan bien danzar dando un día antes la nuestra de ellos y de los vestidos para que si tuviesen alguna

imperfección se recudie y por el trabajo que en ello han de tener en los dan y pagan por los dichos caballeros diputados 500 reales de vellón de... de la comida que se les ha de dar el día del corpus de los que los dichos 500 reales se dan por contentar y entregar de ellos a su satisfacción por lo que renuncia...//

Y leyes de la prueba del recibo y pago como en ella se contiene y les otorgan de contado de pago en forma y si para los dichos dias no dieren la dicha danza como dicho es se les pueda apreciar a ello por todo rigor de derecho y traer a su costa personas que sirvan las dichas fiestas e por lo que mas costaren y dineros referidos se les pueda ejecutar cuya liquidación dejan diferida decisoriamente en los dichos caballeros diputados y en quien fui parte por la dicha ciudad sin otra prueba aunque de derecho se requiera y por que lo cumplirán obligaron sus personas y bienes habidos y por haber y dicho su poder cumplido a todas y cualesquier justicias y jueces de S.M. y de la causa conozcan porque a ello les aprecie como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de... y así lo otorgaron y firmo un testigo a su ruego porque dijeron no saber siendo testigo Jose Luis de Cabrera, Diego de Torres y Pedro Ramirez vecino de Málaga.

Jose Luis de Cabrera

Juan del Castillo

Escribano publico y de cabildo

DOCUMENTO 25. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 18, fol.241.

La ciudad y caballeros Diputados del corpus cuenta Felipe de Santiago, autos de danzas

En la ciudad de Málaga a dos días del mes de abril de 1660 años ante mi el escribano y testigos de Yuso parecio Felipe de Santiago, autor de danzas, vecino de esta ciudad a quien doy fe que conozco y digo que tiene tratado con los caballeros regidores D. Salvador de Noriega y D, Fco de Noriega Leiva, Diputados nombrados para las fiestas del Corpus y Santos Mártires que se han de celebrar este presente año de dar 30 personas con la suya, las que fueren menester de mujeres y las demás de hombres que han de ocupar 3 danzas, las 2 de sarao y una de cascabel adornados con los vestidos que se les dieren por los dichos caballeros diputados y sus instrumentos para celebrar las dichas fiestas del corpus y octava y la de Santos Mártires las quales...//

DOCUMENTO 26. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 18, fol.242.

Se le mandare todo a satisfacción de dichos diputados y a ello se le pueda apreciar por todo rigor de derecho y confiesa que ha reicibido los dichos 3100rs que se le dan para costear la dicha gente y pagarle su trabajo y de ello se dio por contento y entregado a su voluntad sobre que renuncio la excepción de la pecunia y leyes de la prueba del Recibo y paga como en ella se contiene y otorgan bastante conta de pago como convenga y si gana las dichas fiestas no diere la dicha gente en la forma dicha puedan los demas caballeros diputados e quien tuve parte por esta ciudad buscan gente para las dichas tres danzas y lo demas necesario y por lo que mas costaren y dinero recibido se le pueda ejecutar y apreciar a su paga por todo rigor de derecho y baja su liquidación se da bastante p??//

momento de la persona que se mostrare parte por esta ciudad en quien lo deja diferido decisorio sin a otra pondrá aunque de derecho se quiera averiguación alguna y por que lo cumplirá obligo su persona y bienes habidos y por haber y dio poder cumplido a las justicias y jueces de S. M que de la causa conozca si para que a ello le aprecien como de sentencia pasada en cosa juzgada y renuncio las leyes de su favor y la general del derecho e asi lo otorgo e firmo y siendo testigos José Luis de Cabrera, Diego de Torres y Luis Fco Castillejo vecinos de Málaga.

Felipe de Santiago

Juan del Castillo

Escribano público

Bien danzar de que han de dar la nuestra el día que se les señalare por los dichos diputados para si hubiere alguna imperfección se remedie y por el trabajo y

ocupación que han de tener en ello se le da y paga al otorgante 3100 rs de mas la comida que se le ha de dar a la dicha gente el dia de la dicha festividad y poniendolo en efecto, confesando como confiesa esta relación por verdadero otorga que se obliga a favor de esta ciudad e dichos diputados de dar para las dichas festividades la dicha gente repartida en 3 danzas con sus instrumentos y en la forma que se acostumbra que sepan bien los usar y bailar y den la muestra el dia [...]

DOCUMENTO 27. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 18, fol. 249.

Corpus

Leal y Lucas Romero menor.

Castellanos Nuevos

En la ciudad de Málaga en 20 días del mes de abril de 1660 años ante mi el escribano y testigos de uso parecieron Ana Leal, Vda de Cristóbal de Anaya y Lucas Romero, castellanos nuevos, vecinos de esta ciudad a quien doy fe que conozco juntos y de mancomún y por si insolideren y a voz de uno renunciando las leyes y derechos de la mancomunidad, división y excusión como en ella se contiene y defensa y otorgaron que se obligan a favor de esta ciudad y caballeros diputados nombrados para la fiesta del corpus de este año se dan para la dicha fiesta una danza de niñas de su nación que han de ser seis y dos mozos pena guías el uno con sonajas y otra gitana con una dufe? todos adornados de gala al uso de su nación y que las niñas no pasen de 12 a 13 años a satisfacción de dichos caballeros diputados para lo cual han de dar la nuestra cada que se de pida la cual dicha danza ha de servir el día del Corpus y su octava el día de los Stos Mártires y por el trabajo se le da y paga por los dichos caballeros diputados 19 ducados demás de la comida que les han de dar el día principal del corpus del cual dichos dioses por // conductos y entregaron a su voluntad sobre que renunciaron la excepción de pecunia prueba del recibo y pago como en ella se contiene y si para el dicho día cumplieren en dar la dicha danza para las dichas festividades puedan los dichos diputados y quien en nombre de la dicha ciudad se mostrare poder traer otros que lo cumplan y apreciarles a la paga del dinero recibido y lo demás que contare la dicha danza con las contas cuya liquidación la difieren en su juramento sin otra prueba y para que lo cumplirán obligaron sus personas y bienes y dieron poder a todos y cualesquiera justicia y jueces al S.M. para que a ello le apreciaren en como

por sentencia pasada la cosa juzgada renunciaron las leyes, fueros e derechos de sus favor y la general y lo otorgaron firmasen de testigo a su ruego porque dijeron no saber siendo testigos Juan Bautista de Godoy José Luis de Cabrera y Diego de Torres

Diego de Torres

Juan del Castillo

Escribano público y del cabildo//



DOCUMENTO 28. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, nº 18, fol. 255.

La ciudad y caballeros Diputados del corpus cuenta Jerónimo Gómez. En la ciudad de Málaga a 17 días del mes de enero de 1660 ante mi el escribano y testigo de yso Javier Jerónimo Gómez escultor, vecino de esta ciudad a quien doy fe que conozco y digo y otorgo que se obliga a favor de esta ciudad, justicia y regimiento de ella y de los caballeros regidores D. Salvador de Noriega Leyva y D. Fco de Noriega Leyva, diputados de las fiestas del Corpus que se han de celebrar este año que fabricara para ellas 6 gigantes, 2 gigantillos y una tarasca en forma de sirena y encima de ella un jubebe o 2 rediculos los dichos gigantes buena pintura proposición y hechura en la conformidad que se acostumbran hacer otros años a satisfacción de dichos diputados todo lo cual los hara a toda costa de manufactura y materiales y por el trabajo y conta que en ellos ha de tenerse la banda dar y pagar mil seiscientos y ochenta reales y mas 50 varas de lienzo y 3 docenas de tablas para el mal dicho día y fiesta lo dara mucho todo y a caballo en toda forma a satisfacción de dichos diputados y se le ha de haber pagado el dicho dinero// tablas y lienzo para el dicho día y sino lo cumpliere puedan los dichos diputados... quien fuere parte por esta ciudad mandolo hacer a su costa y por lo que mas costare y dinero recibido sele pueda ejecutar y apreciar a su paga aya liquidación la deja diferida en el cumplimiento de lo sucedido y de quien se mostrare parte por la dicha ciudad decisoriamente sin otra prueba aunque de derecho se requiera y para que lo cumplira obligo su persona y bienes habidos y por haber, dio poder cumplido a las justicias e jueces de S.M. que de la causa conozcan pena que a ella se parecien como por sentenia pasada en cosa juzgada y renuncio las leyes, fueros e derechos de su favor e la general y así lo otorgo e firmo siendo presente por testigos José del Castillo, Felipe Perez y Juan de León , vecinos de esta dicha ciudad de Mála

Jerónimo Gómez

Diego Carrillo de Zayas

Escribano mayor de cabildo e público//



DOCUMENTO 29. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, Leg. 24, Carp. 13.

Fol. 31 La ciudad y Caballeros diputados de la fiesta del Corpus

Juan Padilla autor de danzas

En la ciudad de Málaga en 15 días del mes de marzo de 1646 años ante mi el presente escribano de cabildo y ayuntamiento de la dicha ciudad y testigos de suso pareció Juan de Padilla autor de danzas, vecino de la ciudad de Granada, al barrio de San Antón, residente en esta ciudad, a quien doy fe conozco y dijo que tiene trazado y concertado con los caballeros regidores Martín Delgado Solís y don Antonio de Quintana, diputados nombrados por esta ciudad para la festividad del Santísimo Sacramento y su octava y la fiesta de los Santos Mártires de esta dicha ciudad de este presente año de dar y entregar a los danzantes que han de ser[lan] en las dichas festividades tres aderezos de vestidos iguales y conformes para tres danzantes en la forma que en esta escritura se dirá en la conformidad que ha mostrado uno de cada género a los dichos caballeros diputados. Y le han pedido que para la seguridad del dicho trato se obligue. Y poniéndolo en efecto, confesando esta relación por verdadera, otorga que se obliga en favor de la dicha ciudad y caballeros diputados de que para el día que se contarán cuatro de mayo de este presente año, entregará y pondrá en poder de los dichos caballeros diputados en esta dicha ciudad nueve vestidos para la danza principal de sarao. // Los cinco de hombre y cuatro de mujer que son de tela de plata y carmesí conforme a la muestra que ha entregado a los dichos caballeros diputados, con [Bohemios] de lo mismo forrados en tafetán carmesí aprensado, ligas y [puntale] y bandas, sombreros con toquillas y penachos, guardainfantes, sonajas, panderetas y demás instrumentos necesarios. Y el uno de los dichos vestidos de hombre de la dicha danza, ha de ser diferente color que le llaman la guía perdida, con manto de tafetán encarnado, con puntas de plata y oro, ligas y bandas de los mismo, con puntas y lo

que más bien pareciere para su adorno. Y de la cabeza, y un penacho de puntas blancas y de color.

- Item se obligó de entregar estos dichos vestidos para la segunda danza de sarao correspondientes a las muestras que tiene entregadas con los aderezos necesarios en la forma que se contiene y esta dicho en la primera danza de sarao.

Y estos nueve vestidos para la danza tercera de cascabel con el del tamboril correspondientes a la dicha muestra con todos los aderezos necesarios para ella, Los que los dichos vestidos y aderezo de ellos los pondrá para el dicho día cuatro de mayo de este presente año en casa y poder de cualquiera de los dichos caballeros diputados para que sirven en las dichas festividades del Santísimo Sacramento y su octava//

fol. 32 y día de los Santos Mártires que se han de celebrar en esta dicha ciudad este presente año. Y es condición que los portes y acarreo de traer y llevar la dicha ropa ha de ser por cuenta de la dicha ciudad y caballeros diputados la paga y satisfacción del precio que montare. Y si para el dicho día no entregare los dichos vestidos con los dichos aderezos y adherentes en la forma y de la data que queda referido conformes a las dichas muestras puedan los dichos caballeros diputados o la persona que por esta ciudad [fuere] parte, hacer traer estos a costa del otorgante de la presente que los hallaren y por lo que ello costare y dinero que hubieren pagado por cuenta de todo ello ejecutar le y apremiar le a la paga por todo rigor de derecho. Y para su liquidación sea bastante prueba su juramento de la persona que fuere parte por esta ciudad o quien desde luego lo deja diferido, decisorio, sin otra prueba ni averiguación aunque de derecho se requiera, por todo lo cual la dicha ciudad y dichos caballeros diputados le han de dar y pagar 2.600 reales que es la cantidad en que está concertado todo lo referido y por cuenta de ellos recibe de contado 1.600 reales de vellón, de que se dio por contento y entregado a su

voluntad sobre que remitió la excepción de pecunio y leyes de ella, prueba del recibo y paga como en el se contiene, de que le otorga carta de pago en forma y los otros mil reales restantes se han de satisfacer y pagar que cuatro días después de pasadas las dichas festividades// y ha de otorgar finiquito de todo. Y para que lo cumplir se obliga su persona y bienes habidos y por haber y dio poder cumplido a todas cualesquier justicias y jueces de su majestad de cualesquier partes en especial a las de esta dicha ciudad cuyo juez y jurisdicción se sometió con su persona y bienes y renunció el suyo propio de la dicha ciudad de Granada y otro que tuviere y ganare y la [en latin] para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y remitió todas lasy leyes de su favor y las que ..de la general. Renuncia ...como en ellas se contiene y la otorgó y firmó, siendo testigos Cristóbal Gómez de la Hoz, Don Pedro de Llanos y Diego Carrillo, vecinos de la dicha ciudad.

Juan Padilla

Juan del Castillo

Escribano público y de
Cabildo//.

Fol. 33. La ciudad y caballeros diputados de la fiesta del Santísimo Sacramento con Juan de Peralta, autor de danzas.

En la ciudad de Málaga, en 15 días del mes de marzo de 1646 años ante miel escribano de cabildo y ayuntamiento de esta ciudad y testigos de suso dicho pareció Juan de Peralta, autor de Danzas, vecino de esta ciudad, a quien doy fe que conozco y dijo que tiene tratado y concertado con los caballeros regidores Martín Delgado Solís y don Antonio de Quintana, diputados nombrados por esta ciudad, justicia y regimiento para las fiestas que se han de celebrar en ella del Santísimo



Sacramento y su octava y la de los Santos Mártires en este presente año, de dar y entregar para la dicha festividades 26 personas que han de ocuparse en tres danzas. Las dos de sarao y la otra de cascabel las cuales han de ser a propósito prácticos en el dicho ejercicio con los instrumentos necesarios para ello en la forma que en esta escritura se dirá y por el trabajo y ocupación del otorgante y dichas personas que le ayudaren en la dichas// danzas se le han de dar y pagar 1.800 reales. Y poniendo en efecto el dicho trato y concierto el otorgante se obliga a favor de esta dicha ciudad de Málaga y dichos caballeros diputados de que para las dichas festividades y los ensayos de las danzas dichas 26 personas y a el como para el dicho efecto se requieren prácticos y bien doctrinados como se requiere con los instrumentos necesarios para ello las cuales servirán en estas dichas tres danzas, las dichas tres fiestas a vista y satisfacción de los dichos caballeros diputados dándome esta primero en la parte que se les señalare y asimismo se obligó devolver y entregar a los dichos caballeros diputados y después de pasados los días de las dichas fiestas los vestidos y demás adherentes que se le entregaren para ello y porque para el dicho precio confiesa ha recibido de los dichos caballeros diputados 600 reales, de que se dio por contento y entregado y renuncia las leyes de pecunia y de las pruebas del recibo y paga como // como en ella se contiene y los mil y doscientos reales restantes se le han de pagar como los fuese pidiendo para el socorro de la dicha gente. Y si así no lo cumpliere o dejare de entregar algunos vestidos y adherentes de los que se le entregaren por esta la dicha ciudad y caballeros diputados o quien en su nombre fuese presente buscar estas personas que lo hagan a costa del otorgante. Y por lo que más costaré daños e intereses y dinero recibido y que recibiese y de lo que dejase de entregar de dichos vestidos ejecutarle y apremiarle a la paga por todo rigor de derecho. Y para su liquidación sea bastante prueba el juramento de la persona que se mostrare parte para ello, en quien lo deja diferido decisorio sin esta prueba ni averiguación alguna aunque de derecho se requiera, para lo cual [] obliga su persona [].Y para dicho dio poder cumplido a todas y cualesquier que dijesen y fuesen de su majestad de cualesquier

parte para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada. Renuncia las leyes de su favor y la general. Y lo otorgó siendo testigos don Pedro de Llanos. Cristóbal Gómez de la Hoz? Y Diego [] vecinos de Málaga

Fdo. Juan de Peralta

Juan del Castillo

Escribano público y de Cabildo//



DOCUMENTO 30. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Leg. 45.

Obligación . La ciudad y diputados del Corpus contra Pedro Romero y otros castellanos nuevos.

En la ciudad de Malaga en primero dia del mes de marzo de mil seiscientos cincuenta y seis años por ante mi el escribano y testigos parezieron Pedro Romero, Sevastian Fernandez y Juan de Eredia, castellanos nuevos vecinos desta ciudad, a quien doy fe conozco. Juntos y de mancomún y a boz de uno y cada uno de los suso dichos de por sí y por el todo in solidun renunciando como expresamente renunziaron como leyes, fueros y derechos de la mancomunidad, su división y excursión con en ellas se contiene otorgaron que se obligan a favor de los cavalleros diputados para la fiesta del Corpus deste presente año de asistir a ella y a su octava y fiesta de los Santos Martires patronos desta ciudad con una danza de treze personas, nueve muxeres y quatro hombres, unos y otras bien vestidos y aderesados. Haciendo el ensayo en las casas del Cavildo deste Ayuntamiento el dia que se avisare y asistiendo con todo cuidado y lusimiento a la fiesta del Corpus en su procesión y en la de su octava y fiesta de los Santos Martires sin hacer falta notable porque se les ha de dar cinquenta ducados de vellón un antes de dicho dia del Corpus. Y asimismo para que almuerzen aquel dia lo que acostumbre a cuyo cumplimiento no harán falta. Haziendoles se les pueda executar por la dicha cantidad y los intereses solo contra escritura y el juramento de cualquiera de dichos diputados en que liquiden lo que fuere y en que lo dexan diferido decir sin otra prueba y a el cumplimiento y paga obligaron sus personas y bienes ávidos y por aver dieron poder cumplido a las justicias de su magestad que les apremien a lo que dicho es como por sentencia pasada en cosa juzgada renunziaron las leyes de su favor y la general y no firmaron por no saber a su ruego lo firmo un testigo que lo fueron don Iñigo de Mendoza y don Luis Cano de León y Diego de Cabrera y Torres, vecinos de Malaga.

Diego Carrillo de layas

Escribano de Cabildo e publico//



DOCUMENTO 31. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 31. Protocolo 10, fol.165. Escribano Diego Fernández de Molina, Contrato de danza. 20-V-1578.

Sepan quantos esta carta vienen como en la ciudad de cordobaveynte días del mes de mayo de mil y quientos y setenta y ocho otorgaron de la una parte Felipe ruiz y de la otra pedro rrdriguez y miguel hernandez y geronimorruiz y Fernando de herrera, moriscos, y juan de asperilla y juan muñoz y gonçalorodriguez de villalon, vecinos de la dicha ciudad, que los dichos pedro rodriguez y consortes se obligaros y obligaron de salir e que saldrán con el dicho Felipe rruis el dia de la fiesta del corpusxpiti desde presente año de setenta y ocho y su otava en una danza de villanos questa obligado a la ciudad de cordoba a sacar lo cual hara cumplirán el dicho dia y su otava sin por ello llevar dinero ny otras dadibas algunas al dicho Felipe rruisnyo otra persona; y lo cuampliran sin excusa ni dilación alguna y a ello sean competidos por prisión e por la via que por mejor de derecho obiere lugar; por razón de lo cual el dicho Felipe rruis se obligo de dar e quedara a los dichos pedro rrdriguez y consortes para que salgan en la dicha dança de villano los sallos y rostros y casacabeles y caperucas e melenas lo cual se le a de bolber y ello se obligaron que se lo volverán al dicho Felipe rruisacabdo de cumplir el dicho dia de corpus xpisti y su otava. Yten el dicho Felipe rruis se obligo dele dar e que les dara a los dichos pedro rrdriguez y consortes y el dicho dia de corpus xpisti de almorzar y comer a su costa yten es condición que si el dicho Felipe rruis diere a alguno o algunos de los dichos pedro rrdrigues y consortes y algunos dineros o dadibas en cualquier manera y no lo diere a otros cuesta escritura sea de ningún valor y efeto y si diere los dichos maravedís y dadibas después de pasado el dicho dia de corpus xpisti y su otava a los dichos pedro rrdrigues y consortes o a algunos de ellos que los demás averiguando lo que dio a los otros puedan cobrar del por viaexecutiba. Ammbas partes se obligaron de lo qumplir con sus personas y bienes e dieron poder a las justicias para su execucion como por cosa sentenciada e pasada en cosa juzgada a lo que fueron testigo, Hernando de molina y juan de

uzeda , maestro de fazer agujas, vecinos de cordoba, e firmolo el dicho miguel fernandez e por los demás, un testigo porque dixeron que no sabían escribir en el registro.



DOCUMENTO 32. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 1. Protocolo 64, fols. 426-427. Escribano Pedro Navarrete, Contrato de danza. 11-V-1587.

Sepan quantos esta carta dieren como en cordova honze días del mes de mayo de myill y quinientos y ochenta y siete años otorgaron de la un aparte luisperez y de la otra francisco de quiros, francisco de morales y diego bellido y juan lopez y bartolome de Salamanca , todos trabajadores vezines de cordoba que por quanto el dicho luisperez tomo a su carga sacar una dança de moros y cristianos para el servicio que se a de hazer el dia del corpus cristi primero que diene desde presente año ellos se obligan de umplir y hazer asistencia con el dicho luisperez desde el dicho dia del corpus cristi al amanecer y todo el otavario y los demás otavarios que el dicho luisperez le llamare para dançar y celebrar la fiestas que del santísimo sacramento se celebraren y para que fueren llamados y de aquí alla se juntar para ser enseñar e industryar en lo que an de hazer y para el dicho efeto les a de dar a los que fueren en servir para moros cuatro baras las dos y media de telilla y la bara y media de tafetán de la forma que entre ello estatratado y un bonete colorado el cual acabada las fiestas se obligaron de le volver y a los que sirvieron de cristianos les a de dar bara y media de tafetán para ropilla y dos baras y media de telilla y tres cuartos de tafetán para sombrero y a quiros le a de dar un rostro y dos dozenas de cascabeles y a francisco de morales otro tanto los cuales son aventajados en lo susodicho y a los demás no se le odedar otra cosa alguna mas de lo questa declarado y el dia de corpus cristi les a de dar de almoçar y comer y el jueves dia del otavario les a de dar de merendar y en cada un dia de los que fueren a secebir alguna iglesia y monesterio se ha de partir el dinmero que se diere por iguales parte tanto al uno como al otro y la misma parte se a de hazer con el que tañere el tambor con lo cual todos se obligaron de estar y pasar por el dicho concierto y no se apartar del y lo cumplir y no hazer ausencia y si por alguna manera por justo ympedymiento alguno no pudiere salir para alguna fiesta se obligaron de dar el hato y a dereços para que se busque otro que salga por su cuenta

si asi no lo hicieren ny cumplieren o el hato no dieren se haga otroa su costa y se coja otro onbre que cumpla por el que faltare y el precio que lo hayaren sin lo citar requiripr justicia y por solo el dicho y declaración del dicho luisperez se de contra ell que faltare mandanyento de execucion por todo lo que te diere y se haga en sus bienes y se vendan y les sea echo pago de todo con las costas porque en la dicha declaración lo difidieron de la probanca lo rrelebaron y a simysmo se de dendandayento de prisión por todo lo que asi montare y use del rremedio que mejor quisiere el dicho luisperez y para la paga y cumplimyento de lo dicho es todos seis juntamente y de mancomun y a boz de uno y cada uno dellos por si y por el todo rrenunciando como rrenunciaron los derechos y leyes que tratan de la mancomunidad división y escursion como en ella se contiene obligaron sus personas y bienes habidos y por haber y dieron poder a las justicias para su esejucion como por cosa pasada en cosa juzgada y el dicho luisperez lo recibió en su favor y se obligo de cumplir lo susodicho y les dar las dichas rropas y vestidos y comidas según dicho es y hacerle la paga de cada fiesta a cada uno por su ygal y quanto al servicio del dia del corpuescristi y del dia de otavario no les a de dar cosa alguna y le olbigio su persona y bienes y se sometio debajo de la obligación y execucion y poder a las justicias y yuso escritas y otorgaron dos cartas en un tenor para cada parte la suya testigos geronimos de herrera y Fernando Alonso y andres de caracena vecinos de cordoba y porque los otorgantes que yo el escribano conozco dijeron que no sabia firmar firmo por ellos y a su rruego un testigo en este registro.

DOCUMENTO 33. Archivo Histórico de Protocolo. Oficio 31. Protocolo 37, fols. 156-157. Escribano Fernando Damas Luque, Contrato de danza. 24-V-1593.

Sepan quantos esta carta vienen como en la ciudad de cordoua veynte y quatro dia del mes de mayo de myll y quinientos e noventa y tres años otorgaron de la una parte Alonso hernandez hornero en la calle abejar y de la otra juan cano y juan salamanca y luys lopez y juan de rosa y Fernando de lara y pero martin vecinos y estantes en cordoua y dijeron que ansi quel dicho Alonso hernandez tomado y tiene a su cargo por la cibdad de cordoba y sus diputados de fiestas del dia del corpus cristi desde el presente año la dança de los moriscos para el sacar el dicho dia y de su otava vestidos el y los que con el salieren de seda por precio de vente y seys ducados pagados en cierta forma y delloesta obligado e para efeto de cumplir lo que tiene obligación a tomado y escogido por compañeros la siete personas contenida en esta escritura y los susodichos se obligaron de estar y asistir con el dicho Alonso hernandez y salir con el en la dicha dança de los moriscos el dicho dia del corpus cristi desde presente año de nobenta y tres y el de su otava como se acostumbra para cuyo efeto el dicho Alonso hernandez les a de dar y se obligo de dar a cada uno de los siete compañeros aquí contenidos cinco baras menos la quarta de tafetán de colores de lo común con lo cual cada uno a de hacer a su costa calcone y ropilla y sombrero y lo a de guarnecer para la dicha fiesta y la procesión y servicio della y los dicho siete compañeros y cada uno dellos a de comprar a su costa çapatos blancas y medias calças de color y caratulas y cascabeles y celebradas las dichas fiestas y procesiones se an de quedar y tomar para si los dichos vestidos cada uno de ellos y sino lo sacare cumplido como dicho a de pagar la pena que se le pudiere poner en el dicho Alonso hernandezaver de esta dança y no harán ausencia y le servirá por sus personas en todo caso y si por cualquier causa no lo cumplieren se pueda coger otra persona en su lugar que por el lo cumpla y se lo saque el ytafetan que se le hiubuere dado y a lo ello sea



apremiado constando por el juramento de causa en que lo difieren y es condición quel mismo dia del corpus cristi el dicho Alonso hernandez le a de dar a todos a su costa el dicho Alonso hernandez a su casa de almoçar por la madruigada y de comer a medio dia pan y vino y carne como se suele y acostumbre a haçer por manera que queden satisfecho y por raçon desde gesto del dicho Alonso hernandez a de hacer los dichos compañeros se obligaros de yr con el dicho Alonso hernandez con su dança formada ala procesión o fiesta para donde los citares y llamare de alguna iglesia o monesterio de cordoba que se hiciere en algùn dia de su otava y serbirr en la dicha procesión cumplidamente y lo que por rraçon de ello se viere lo aya y lleve por entero y para si el dicho Alonso hernandez y si salieren a otras fiestas algunas o procesiones an de partir por yguales partes autor y compañero y para efeto de todo lo susodicho el dicho Alonso hernandez autor les a de dar las comes ordinarias para la dicha dança para lo cual ansi cumplir y pagar cada uno por lo que le toca y es obligado a cumplir obliigo su persona y vienes y dieron poder a las justicias para su execucion como por cosa pasada en cosa juzgada y todos los dicho otorgantes eçeto juan de rosa y juan cano que son mayores de veynte y cinco los demás por ser mayores de catorce y menores de veynte y cinco juraron por dios e por la cruz en forma de derecho de lo cumplir y haber por firme siendo testigo francisco sanche y gonçalo de medina y juan rruyzvezino y estantes en cordoba y por los otorgantes que yo el escribano conozco que dijeron que no sabían escribir firmo un testigo.



DOCUMENTO 34. Archivo Municipal de Marchena. Propios y Arbitrios.
Leg. 103. s/f. Año 1667.

"Razón de los gastos que se han hecho para la fiesta del Corpus Christi este presente año de 1667 siendo diputados don Diego Maraver y Molina, y don Fernando Caro de Vega, Regidores de esta villa de Marchena:

-Primeramente dos mil ciento y treintay siete reales del alquiler de los vestidos de las dos danzas, cera para los señores capitulares y el porte de traer la cera y vestidos y devolverlos a llevar..... 2137

-Más dos mil y quinientos reales que se pagaron a Nicolás de Montoya por las dos danzas, que es la cantidad en que se ajustaron..... 2500

-Más a Francisco Martin, carpintero, seiscientos reales en que se ajustó la tarasca que hizo.....600

-Más cuarenta y cuatro reales que se dieron a un mozo que salió vestido de diablillo.....44

-Más noventa reales que se dieron a dos hombres que anduvieron dentro de la tarasca gobernándola.....90

-Más cincuenta reales que se pagaron a los reposteros del Duque, mi señor, por colgar el cabildo.....50

-Más dieciséis reales que se dieron a los porteros por la asistencia de la víspera del Corpus y el día.....16

-Más ocho reales que se dieron a Juan de Medina por llevar las bancas del cabildo a san Juan y traerlas.....8

-Más ciento y veinte y un reales que se pagaron a un [maestro?], dos peones y un azacán que anduvieron tres días empedrando la calle de la fiesta y limpiándola; y de piedras que compró para dicho empiedro 121

-Más sesenta reales que se dieron a Cristobal Martín? para pagar una carretada de juncia que se trajo; y para él, los días que asistió al empiedro y lo demás necesario tocante a la fiesta del Corpus..... 60

[Total.....5626]

DOCUMENTO 35. ArchivoMunicipal de Marchena, Adición, Propios y Arbitrios. Leg. 123, s/f, año 1755.

Gastos en la festividad del Corpus Christi.

Juan Montiel Paz Ponce de León, Alcalde Mayor en el Ayuntamiento de esta villa de Marchena, y Don Francisco de Navas Carrillo, Alguacil mayor de ella, Diputados nombrados por dicho Ayuntamiento para las fiestas de iglesias que son del cargo y obligacion de los Propios y rentas del concejo de esta villa en conformidad de mandado la Real Provición Ejecutoria de Dotación de ellos; Certificamos que en la que se hizo y celebró en el dia del Corpus Christi de este presente año [1755], se han gastado las cantidades que con toda individualidad y especificación se demuestran por el orden y forma siguiente:

-Primeramente por el valor de cuarenta y tres libras de cera blanca a precio de once reales cada una, cuatrocientos setenta y tres reales de vellón.....473

-Item a José Romero, Maestro cohetero por los fuegos que se quemaron la noche de la vispera del dicho dia en la plaza de Arriba frente de las casas Capitulares; y en el de la referida celebración en la procesión que se practicó, ochocientos reales800

-Item a Lorenzo Pérez, Maestro carpintero por el valor de unos barriles que iluminaron la dicha plaza la referida noche; y trabajo de ponerlos, 30 reales de vellón.....30

-Item [a] Antonio López por el trabajo de haber limpiado la dicha plaza por donde pasó la dicha procesión, dieciséis reales de vellón.....16

-A los seis capellanes que llevaron las varas del palio en la expresada procesión, veinte y cuatro reales de vellón.....24

-A Martín de Sima y compañeros de nación gallegos, por el trahajo de haber llevado la custodia y agasajo que se les dio, veinte y seis reales de vellón.....26

-Item a Don Diego Nunez y demás compañeros musicos de la iglesia mayor de San Juan de esta villa por haber tocado los instrumentos la dicha noche de la citada víspera en el balcón principal de dichas Casas Capitulares al tiempo que se dispararon y quemaron los fuegos sesenta reales.....60

-Item a Miguel Bautista, Bartolomé de Fontanilla y demás compañeros que sirvieron de danza para las visperas, y dicho día de la enunciada festividad, ciento y cinco reales de vellón.....105

-Item a Manuel Perez, cortador por el valor de veinte y cinco libras de carne de vaca que se distribuyeron entre los ministros ordinarios, danzas, alcaide de la cárcel y guardas del campo a precio de diez y seis cuartos cada libra, importan cuarenta siete reales de vellón.....47

-Item por el treinta y una libras de dulce que se distribuyeron valor de en el refresco que dio la vispera del día del Corpus Christi, a los señores capitulares y demás dependientes de la villa a tres reales cada una, noventa y tres reales de vellón.....93

-Item por el valor de unos lebrillos que se compraron y sirvieron de barriles, 4 reales de vellón.....93

-Item por colgar las citadas Casas Capitulares se gastaron seis reales de vellón.....6

Que las dichas partidas suman y montan un mil seiscientos ochenta y cuatro reales de vellón (1684 reales), los cuales se han gastado por mano de Don Antonio Ramirez de Arellano, Mayordomo de Propios de esta villa, quien con orden y

papeles nuestros, los ha entregado a cada uno de los interesados que van citados. Y son los que ha tenido la expresada función. Y juramos Dios nuestro Señor conforme a derecho son ciertos y verdaderos. Y para que así conste y se nos despache la libranza del citado monto, damos la presente que firmamos en Marchena a diez días del mes de junio de mil setecientos cincuenta y cinco años.

Rub Juan Montiel Paz Ponce de León y Francisco de Navas



DOCUMENTO 36. Metodo de la escuela de baile del Real Seminario de Madrid.

Los Maestros de Bayle cuidaran muy particularmente de enseñar à los Caballeros Seminaristas, desde que entran en su clase el modo de presentarse desembarazadamente y con decoro delante de gentes dentro y fuera de casa, tomando a su aula por exemplar de una tertulia ò concurrencia de personas de distincion. Les enseñaran el modo de quitarse el sombrero y de ponersele, despues de saludar à las personas, ya sea parados, ya de paso, à derecha, è izquierda, y asi mismo el modo de tener el sombrero debaxo del brazo, y de tomarle con la mano para ponersele, ò quitarsele. Igualmente les instruiran en hacer todo genero de cortesias al entrar en una sala, al salir de ella, al hablar à una persona de distincion, al despedirse de ella, al recibirla en casa, y la postura que deberàn observar en pie, sentados, y andando ò paseando con sugetos iguales ó superiores. De mismo modo les impondràn en el modo de presentarse à un Xefe, à las Personas Reales, à besar su Real mano, y el genero de inclinacion y Reverencia que deben hacer quando les hablen estas personas. Tambien les enseñaran el modo de dar ò recibir una prenda ò alaja de otras personas. Y si es libro, papel ò cosa semejante que estas hayan de leer en su presencia, en que ademan deben esperar la respuesta. Y generalmente hablando, la postura y ademan de cabeza, ojos, manos y todo el tronco del cuerpo, en que actitud le han de tener quando esten hablando con personas de respeto, ò de confianza; pues con ninguna especie de gentes, en ningùn tiempo ni lugar se deben olvidar del ademan y postura correspondientes. El progreso que debe tener esta enseñanza desde los primeros principios, ò posiciones serà enseñar a los Caballeros Seminaristas el minue, y pasapie, el paso de las contradanzas, algo de bayle Ingles, y ultimamente un solo ò dueto serio, y algun alegre de diferentes pasos de la escuela Francesa. Se destinan tres años à esta escuela, ademas de los dias de Academia, para los que hayan salido de ella. Metodo para enseñar esta escuela con perfeccion Se empieza à enseñar los cinco movimientos, que se llaman posiciones,

los cuales sirven para que el cuerpo esté siempre en su equilibrio, y para que los pasos no salgan de la medida regular que deben tener. Se da principio: poniendo los pies juntos por los talones, mirando la punta del derecho à la derecha, y la del izquierdo à la izquierda, las rodillas firmes: y esta es la primera posicion. Luego se alargará el pie derecho un pie de distancia del izquierdo sin moverse de la linea en que se estaba en la 1ª posicion, sin doblar las rodillas: y esta es la segunda posicion. La 3ª es poner el pie derecho delante de la ebilla del izquierdo con las rodillas firmes. La 4ª es adelantar el pie derecho un pie de distancia del izquierdo, esto es del de la ebilla del izquierdo adelante siguiendo la linea. La 5ª, es poner el tacon derecho à la punta del pie izquierdo vueltas las puntas de los pies; y luego hacer lo mismo con el pie izquierdo. Todo esto ha de ser sin menear el cuerpo, sino desde el juego de la cadera abajo. Segunda leccion para el modo de marchar adelante y atras Se pondrà el pie derecho en la primera posicion, se marchará con él adelante hasta la 4ª posicion, poniendo primero la punta en el suelo, y luego el talon; despues se adelantará el izquierdo hasta la 4ª cargando el cuerpo sobre el pie derecho, y observando la misma regla de sentar antes la punta que el talon. Para marchar hacia atras, se observará lo mismo, à diferencia que en lugar de ser la 4ª posicion adelante se hará detras: todo lo que se ha de hacer sin doblar las rodillas, ni permitir que el pie quando pase haga alguna vuelta. Tercera leccion del modo de marchar de lado à la derecha, y izquierda Del lado derecho, se pondrà el caballero en la 1ª posicion. Pondrà el pie derecho en la 2ª y pasará el pie izquierdo a la 5ª por detras y seguira asi mismo. Del lado izquierdo cruzará el pie derecho desde la 5ª posicion adelante à la 5ª posicion atras, y hará la 2ª del pie izquierdo continuará cruzando el pie derecho à la 5ª atras, y el izquierdo à la 2ª. Todo esto se ha de observar siempre, sin que salga nunca de alguna posicion, porque el paso seria falso, y que llegue siempre àl suelo antes la punta que el talon. Cuarta leccion del doblado. Pondra el caballero los pies en la 1ª posicion sin entrar sobre las puntas. Doblará las rodillas igualmente la una mirando à la derecha, y la otra à la izquierda, y doblara hasta que conozca que el cuerpo no sale de su equilibrio; luego

irá subiendo poco à poco, y estando ya juntas las dos rodillas, relevarà el cuerpo sobre las puntas, teniendo las rodillas juntas, y muy firmes: despues dexarà caer los talones, y continuará doblando del modo dicho. Se ha de advertir que los doblados tienen tres tiempos, esto es doblar, subir el cuerpo, y relevarle sobre las puntas, que es un compas de musica, advirtiendole que bate el compas al subir el cuerpo. Quinta leccion, del modo de doblar adelante y atras, que se llama, Demicupe. Pondrà el caballero los pies en la 1ª posicion, y doblará como queda dicho, con la diferencia que quando esta doblado, pasará el pie derecho hasta la 4ª posicion, pero ha de ser tendiendo las rodillas, y relevando el cuerpo, de manera, que quando llegue à la 4ª posicion, se ha de encontrar relevado, y firmes las rodillas: dexará caer el talon derecho, y pasará el pie izquierdo, empezando à doblar desde la 4ª atras, y arrastrando la punta del mismo pie hasta llegar à la 4ª adelante, continuara con el mismo pie sin detenerse en la 1ª posicion; aunque no hay ningun doblado que para ser perfecto no salga de la 1ª posicion, pero este aunque verdaderamente no sale porque empieza à doblar desde la 4ª atras, se supone que sale de la 1ª, respecto de que es la ultima posicion que pasa: y asi se debe suponer y entender. En estos dos demicupes uno del pie derecho y otro del izquierdo se gastará el mismo tiempo de un paso de Minue, que son dos compases de musica. Estos demicupés nunca se pueden empezar, sino por el pie derecho, que es el que lleva el compas, siempre que es compás de minue. Para marchar atras, se observaran las mismas reglas, con la diferencia de hacer la quarta atras como antes se hacia adelante: y advirtiendole, que siempre que pase el pie izquierdo debe ser arrastrando. Sexta leccion del modo de hacer los demicupes de los lados. A la derecha: se pondra el caballero en la 1ª posicion y doblará como queda dicho; y quando haya doblado, pasará el pie derecho à la 2ª, tendiendo la rodilla, y relevado el cuerpo; dexará caer el talon derecho, y doblando las dos rodillas, el pie izquierdo irá a la 5ª arrastrando la punta del pie, y en llegando à la 5ª atras, relevarà el cuerpo, y dexará caer el talon izquierdo, y empezará à doblar y à marchar del pie derecho pasandole por delante de la 3ª y la 1ª hasta llegar à la segunda posicion y continuará

asi mismo, para marchar à la izquierda. En acabando de marchar à la derecha, queda el pie izquierdo atras en la 5ª posicion, luego se cruza el pie derecho doblando desde la 5ª posicion atras, y en ella relevarà y doblarà otra vez, y arrastrando el pie izquierdo le llevara hasta la 2ª posicion, doblando y arrastrando, y asi continuará. Septima leccion, del modo de hacer el paso de minue adelante. Se pondrà el caballero en la 1ª posicion. Hara un demicupè adelante con el pie derecho, paso de vorea con el izquierdo, de los cuales se compone un paso de minue.

Pero se ha de advertir, que el paso de vorea se compone de un doblado y dos pasos naturales; y tambien, que un paso de minue consta de dos compases de musica, que son seis partes, y se reparten de este modo: en el primer paso que es el demicupè 2: otros dos en el segundo que es el doblado del paso de vorea; una en el tercero, y otra en el cuarto, que componen los dos compases de musica. Para hacer el paso de minue atras seguiran las mismas reglas, gastando el mismo tiempo: y advirtiendole que el paso de minue nunca se ha de empezar con el pie izquierdo, sea el paso adelante, o sea atras, porque el pie derecho debe llevar siempre el compas, y si se empezase con el izquierdo se verificaria lo contrario. Octava leccion para hacer el paso de minue a la derecha. Se pondrà el caballero en la primera posicion; harà un demicupè de lado con el pie derecho hasta llegar à la 2ª posicion, y luego empezara el paso de vorea con el izquierdo hasta llegar à la 5ª y continuara el paso hasta concluirle. Para hacer el paso de minue à la derecha, no es menester mas que la 2ª posicion y la 5ª solamente pasan por delante de la 1ª à los doblados, que aunque no se quede en ella se supone que el doblado sale siempre de la primera, como se ha dicho. Nona leccion del paso de minue à la izquierda Se pondra el caballero en la 1ª posicion; hara un demicupè con el pie derecho cruzandole hasta la 5ª luego empezara el paso de vorea con el pie izquierdo y le continuará hasta acabar el paso. Explicacion del minue. Cortesia. Pondrà el caballero el pie derecho con la quarta posicion adelante: le pasara por delante à la

tercera hasta llegar à la primera; aqui relevarà un poco el cuerpo, y llevarà el pie derecho à la segunda posicion, le dexarà alli quieto, cargando el cuerpo sobre èl, y arrastrando el pie izquierdo y doblando al mismo tiempo la rodilla izquierda baxarà el cuerpo y la cabeza, y el pie izquierdo continuara arrastrando y doblando hasta llegar entre la 3ª y la 4ª, que esta es media posicion. Aqui quedara el cuerpo enteramente baxo, la rodilla izquierda doblada y la derecha firme. Luego le subirá y pondrà en su equilibrio natural, adelantará el pie derecho hasta la 4ª posicion, arrimara el izquierdo detras en la 3ª y hara un cuarto de vuelta sobre la punta del pie derecho sin mover el izquierdo de atras, pondrà este mismo en la 2ª posicion y empezara à arrastrar el derecho y à doblar la rodilla derecha, baxando al mismo tiempo el cuerpo; y el pie derecho continua arrastrando hasta pasar por delante de la 1ª posicion, y llegar à la 4ª atras, quedando la misma rodilla doblada, y la izquierda firme con el cuerpo inclinado desde la cintura arriba. Aqui pondra el cuerpo derecho otra vez, y hara un paso de minue a la derecha, quedando en el ultimo el pie izquierdo adelante, dando un cuarto de vuelta sobre la izquierda y quedará al frente de la sala. Tomará con su derecha la mano izquierda de la señora, advirtiéndole que la mano de la señora ha de ir à la parte de arriba: hara paso de minue de frente, dos pasos atras tomando dos cuartos de vuelta, sobre la izquierda, soltara la mano de la señora hara un paso de minue à la derecha, dos à la izquierda, dos adelante dando dos cuartos de vuelta sobre la izquierda, y continuará con esta misma figura hasta que la señora señale para darle la mano derecha, que la señalarà al segundo paso a la izquierda, ò a lo menos debe señalárselo, y continuara haciendo el otro paso a la izquierda sin volver el cuerpo, y levantara el brazo derecho al tiempo que la señora hace la accion. Luego hará un paso adelante, tomarà la mano de la señora y hará otro paso adelante, haciendo una vuelta entera, soltara la mano, y hara un paso à la derecha quedando con el pie izquierdo adelante en la 4ª posicion. Luego levantará el brazo izquierdo, y hara un paso adelante tomara la mano izquierda de la Señora, y haciendo otro paso con vuelta entera, dexara la mano, y hará un paso à la derecha, y continuara con la misma figura

como se ha dicho, dando la vuelta del minue. Y en llegando al mismo sitio donde ha dado la mano derecha, y la izquierda hará los dos pasos a la izquierda, sin volver el cuerpo, levantará los dos brazos, hará dos pasos adelante, el segundo con un cuarto de vuelta sobre la derecha, y tomando la mano derecha de la Señora le tomará la izquierda, pondrá el pie derecho en la 2ª posición, y hará la cortesía como queda arriba explicado. Reglas particulares para dar las manos. Para dar la mano derecha hará el caballero un paso de minué á la izquierda con el movimiento que queda arriba explicado; seguirá el segundo paso á la izquierda, y á la mitad de este que será al empezar el tercer paso del segundo traerá la mano derecha adelante hasta el borde del vestido, que es la prevención para el movimiento, y al tiempo de empezar el paso adelante subirá el codo hasta que se conozca, que tendiendo el brazo, queda igual con el hombro. Luego se tiende todo el brazo, después se doblará formando un medio círculo, y volviendo un poco la palma de la mano hacia dentro, se toma la mano de la Señora, y con ella se hace media vuelta hasta llegar al lugar opuesto de donde se ha dado la mano. Entonces se suelta la mano de la Señora, y se hace un paso á la derecha todo el cual se gasta para tender el brazo y dejarle caer. En todo este tiempo se tendrá vuelta la cabeza sobre la derecha, pues así se mira siempre a la compañera. Las mismas reglas se observarán para dar la mano izquierda; solo que se tendrá vuelta la cabeza sobre la izquierda; y lo mismo se practicará para dar las dos manos, solo que entonces se ha de mirar al frente. Reglas para el portamento de cabeza.

Luego que el caballero esté al frente de la Sala con su compañera para empezar el minue, volverá la cabeza á la derecha donde esta la Señora. Al poner el pie derecho en la segunda posición para empezar la cortesía, volverá la cabeza al frente para dar á conocer que la primera cortesía es para el concurso. Después de esta primera cortesía volverá la cabeza á la derecha, para que se conozca que la segunda cortesía es para la compañera. Se hace el paso de minué á la derecha, y se sigue el paso adelante siempre con la cabeza sobre la derecha hasta llegar al puesto

en donde se dexa la mano de la Señora, que es quando empieza la figura del minue con dos pasos à la derecha y luego à la izquierda. Quando se va à la derecha, la cabeza ha de mirar à la izquierda, y seguiràn los dos pasos en la misma disposicion. Luego empiezan los dos pasos à la izquierda: en el primero no moverà el caballero la cabeza; pero en el segundo la volvera sobre la derecha con mucha suavidad: advirtiendole que quando se va sobre la derecha, se ladea el cuerpo à la derecha, y quando à la izquierda, sobre la izquierda, de manera que el cuerpo va siempre en direccion contraria à la de la cabeza. Quando se va adelante se vuelve un poco el cuerpo sobre la derecha, la cabeza del mismo modo y asi se sigue todo el minue, observando para acabar las mismas reglas en orden à la cortesía que se han dicho arriba.

Reglas para el movimiento de los brazos. El movimiento de los brazos consta de tres tiempos: es a saber: relevar el codo, separar los brazos del cuerpo y dexarlos caer, de modo que caigan las manos encima de los bolsillos de la casaca, y la palma de la mano un poco vuelta hacia afuera. En estos tres movimientos se gastan cinco partes de musica. El compas dà al relevar el codo; la otra parte de musica que falta para completar los dos compases, que se invierten en cada paso de minue se completa volviendo los brazos de atras adelante, los quales han de llegar al borde del vestido por delante; y asi va el movimiento del brazo unido con el paso: advirtiendole, que en cada paso de minue estaran los tres tiempos que componen el movimiento del brazo; y se tendrà gran cuidado, que nunca pare el brazo en los movimientos dichos, porque sino faltaria ò sobraria musica, y no podria ir igual con el paso.

Advertencia sobre las cortesías.

Se debe observar que la cortesía que hace un caballero parado, de paso à derecha y izquierda, al entrar y salir de una sala, no sea ni demasiado despaciada, ni muy inclinada, que toque en afectacion. Al entrar en una sala no es necesaria

mas que una cortesia en el puesto en que se anuncia el sugeto, otra à la persona ò personas que presiden la sala, y alguna inclinacion hacia los demas: Al despedirse una cortesia à las personas que presiden y alguna leve inclinacion à los demas. Las inclinaciones muy baxas se dexan solo para personas Reales, y para los ministros: las demas cortesias se han de hacer con poca inclinacion, y con brevedad natural. Por ultimo se ha de advertir, que ál hacer la inclinacion en la cortesia, no se dexen colgar los brazos hacia adelante con movimiento del hombro, que es feo, y parece dislocacion de brazos, sino que esten entre unidos, y separados muy poco y suavemente del cuerpo con la mayor naturalidad posible. Real Seminario 12 de setiembre de 1800.



DOCUMENTO 37. Archivo Municipal de Málaga. Reglamento de los Bailes Públicos en Málaga en 1773.

Reglamento que el Señor D. Francisco Toral, Alcalde Mayor, y Regente de Corregidor de esta ciudad manda aprobar en la ejecución de los bailes públicos de máscaras a los concurrentes a ellos, para el mejor por orden y evitar todo exceso, y desarreglo, mediante las disposiciones siguientes:

1. Todo el coliseo se pondrá igual y el teatro con dos escaleras, y puertas para su uso, unas para su entrada, y salida, y la otra para la bajada, y salida evitando por este medio la confusión que resultaría de lo contrario.
2. El Coliseo, los Palcos, o Aposentos, Cazuela, corredores, escaleras, entradas y salida con sus cercanías por la parte de afuera, se iluminará y adornará con luces, arañas, y cornucopias competentemente.
3. Se proporcionará el mejor y el más cómodo medio de la bajada y subida de la Cazuela, y Palcos a el Coliseo y desde este a los mismos sitios, disponiendo se ponga dos conciertos de Músicos en dos bandos.
4. Concurrirá un Médico, y un Cirujano con un Botiquín correspondiente para un pronto auxilio, si a alguna de las Máscaras le diese algún accidente; y habrá una silla de brazos para conducir á el paciente a su casa.
5. También se preparan sitios proporcionados en el mismo Coliseo para vender refrescos, licores, cafés, té, chocolate, dulces, caldos y fiambres, a los precios que se arreglaran por arancel.
6. Igualmente se dispondrán dos sitios comunes para las urgencias corporales, uno para los hombres y otro para mujeres, rotulados, y con gente de servicio respectivamente de ambos sexos.
7. Asimismo habrá Mozos que cuiden del alumbrado, y de evitar todo incendio, previniéndose los demás conveniente para ello; y otros dos á la puerta de salida que llamen los coches; y criados que vayan para acompañar á sus amos, y deben quedar en la parte de afuera.
8. Todos los concurrentes á esta diversión deberán ir de Máscara, y en sus trajes no usaran de pedrería fina, y los que sin disfraz

- quisieren entrar, habrá de ser precisamente con sus propios vestidos y una careta, o nariz que los disimule.
9. Ni unos, ni otros que en la forma referida concurren á dicha diversión entraran con espada, ni otra arma corta, u oculta, ni con palos, azadas, ni otros instrumentos, aunque lo pida su disfraz; y este no se permitirá sea indecente, ni escandaloso, ni de hábitos Eclesiásticos, ni de religiosos, ni á el hombre el de mujer ni a esta el de hombre.
 10. Procuraran todos los que asistan a esta concurrencia no estorbarse con ningún pretexto los unos a los otros, ni pararse en la escalera, entradas, ni corredores á hacer señas ni acciones escandalosas, dar cantaletas, ni valerse del disfraz para satirizar á otro, ni tomar tabaco de humo, ni alzar la voz, ni gritar, sin ser causa de otro desorden, porque el más mínimo que ocurra no se disimulará, y a proporción será castigado ejemplarmente.
 11. Para entrar a gozar de la expresada diversión, su precio es el de ocho reales de vellón por cada persona, y todos entrarán pacíficamente con boletín, que se venderán en las cercanías del Coliseo, y en la Plaza pública de día, hasta el número competente que quepan en él, con proporción y comodidad: y toda Máscara que salga fuera no volverá a entrar sin otro boletín.
 12. Cualquiera queja que pueda originarse la participarán á los sujetos destinados á que se obtiene el buen orden quienes la remediaron inmediatamente, para que esta diversión no se perjudicial a las buenas costumbres, crianzas, política y subordinación.
 13. Se abrirán las puertas del Coliseo para la entrada á las ocho de la noche y se dará primero bailes á la media hora por Minuetes, y después alternaran con Contradanzas, é intermedios del baile Español.
 14. Para los Minuetes se formaran las Parejas de Máscaras que cómodamente puedan prepararse.
 15. [...] ¹
 16. Para dirigir las Contradanzas, hasta que instruidas todas las parejas puedan contemplar dos maestros de danza, que para que sean conocidos traerán en el sombrero una escarapela de varios colores y bastón alto.
 17. Estos mismos maestros procuraran que se convengan las parejas en las Contradanzas que hubiese de bailar, como también en los Minuetes, y baile Español.

¹ El folio está rajado, no es posible su lectura.



18. Tocaré la Orquesta según el dictamen y dirección de los Maestros, sin que se atenga ninguna Máscara á contradecirlo, ni en particular, ni en general distinguiéndose haciendo cuerpo muchas para hacer con pies, con manos, como demostrando no condescender á lo resuelto.
19. Teniendo por seguro que los Excelentísimos Señores Capitán General, y Gobernador de esta población, mandaran lo mismo á todos sus Oficiales y Súbditos, se pasaran por su vía a los Coroneles, y Comandantes de los de esta Guarnición, y á los Cónsules de cada Nación ejemplares de este Reglamento, para que lo prevengan á subalternos, y nacionales, y á todos obligue su observancia, sin excusa.
20. Que los que salgan de Máscaras no causen escándalo, ni alboroto, en las calles, y por el que lleven las Caretas puestas; pues cualesquiera ronda, o patrulla que los encuentre con ella puesta, les conducirá sin distinción a la Cárcel para ser castigados á proporción del delito.
21. Que ninguna Máscara baile sin tener puesta la Careta, para evitar las excusas, e inconvenientes que podrán resultar de lo contrario, y lo mismo en querer unas Máscaras violentar á las otras para que baile, esto ha de ser voluntario, y no forzado, y á todos se prohíbe este modo de proceder.
22. Para el buen orden en el Teatro, con la Tropa de auxilio se pondrán las Centinelas, y los subalternos de este Juzgado oportunos, para que celen afuera las Rondas, y Patrullas de Caballeros de infantería necesarias, para que se excuse en los posible todo desorden, dándose para ello las demás órdenes, que correspondan á el asunto.
23. Para el mismo fin, y que ninguna persona, y habitante en esta Ciudad alegue para su contraversión, se publicará por bando este Arreglamento, y se le pondrán Edictos.

Málaga 13 febrero de 1773

Firmado: Francisco Toral.

Se dará principio a esta diversión hoy martes 16 febrero de 1773 a la hora señalada.

DOCUMENTO 38. Archivo Municipal de Sevilla, Sección Conde del Águila, t. 62, nº 54 y 60. Reglamento para los bailes de mascarar de Sevilla. 1768.

Se ha dispuesto para el Carnaval de este año algunos Bailes públicos de Máscara que se tendrán en el Teatro provisional de Comedias, construido nuevamente en la calle de San Eloy, y a fin de que se ejecuten con el buen orden y decencia debida, se guardarán las siguientes reglas:

- I. Para que esta diversión, honesta por sí misma y practicada en las Cortes y Ciudades de mejores costumbres que hay en Europa, pueda continuarse en todo tiempo, mereciendo la aprobación de las personas prudentes y juiciosas, y sacándose la utilidad que producen de unir y hacer más dulce y agradable la Sociedad Civil, es necesario que todas las personas que asistan a ella estén con el mayor decoro, tranquilidad y prudencia, haciéndose cargo del respeto que deben al Público que la compone y al Gobierno que la preside. Por lo que se previene que no se tolerará ningún discurso, ni acción, que turbe o pueda turbar el orden y tranquilidad, y menos las que sean opuestas a la honestidad y decencia, antes bien se castigará severamente.
- II. En el mismo lugar en que se distribuyen los billetes para la Comedia, se distribuirán los que se dispongan para el Baile. El precio será de diez reales de vellón cada uno. Se empezarán a repartir desde las ocho de la mañana del mismo día que sea el Baile. Y como no se dará más que un número limitado, correspondiente al que puede cómodamente caber en el buque del Teatro., así porque no haya confusión como porque no se incomoden los concurrentes, se previene que, acabado aquél, no se darán más billetes; por consiguiente, que procuren prevenirse con tiempo los que desearan asistir.
- III. Desde el anochecer se abrirá la puerta para que puedan las Máscaras entrar. El Baile empezará luego que haya un número suficiente para ello. Y se acabará a las doce de la noche.
- IV. S entrará única y precisamente por la puerta de la calle del Dormitorio de San Pablo, donde habrá una persona que recoja los billetes. Habrá en el teatro todas las comodidades posibles para que en ningún caso tengan necesidad las Máscaras de salir a la calle. No obstante, estará siempre abierta una de las puerta que caen a la calle de San Eloy, para que puedan salir cuando quieran; pero en inteligencia de que, al que saliere una vez, no se le dejará volver a entrar; y en caso de que quiera, le será preciso tomar otro billete.

- V. Se prohíbe absolutamente que haya en la ciudad otras Máscaras que las que vayan al Teatro: Y ni a éstas les será permitido andar por las calles con la carátula puesta, previniéndose que a que encontraren así, le prenderán las rondas y patrulla; y sólo se la podrán poner en la cara, cuando estén ya a la puerta del Teatro, al que podrán entrar con la carátula puesta, o quitada, como más les acomode.
- VI. En el Teatro podrán también estar con la cara cubierta, según su gusto. Podrán andar libremente por él, sentándose o levantándose; les será lícito hablar o mudar de sitio, pasear o bailar. En fin, todo lo que les acomode, como no turben el orden, ni perjudiquen a tercero.
- VII. Para entrar en el Teatro es preciso que todos lleven traje de disfraz, y una máscara, bien sea en la cara, en el sombrero o cualquiera otra parte.
- VIII. En el número de disfraces entran el Dominó, la Bauta, y los trajes de carácter, como de Arlequín, Pierrot, Pantalón, Purichinela [sic]. Scaramucha. Y asimismo los que imitan el traje de algún reino o Provincia.
- IX. Se prohíben expresamente, para estos trajes, las telas de oro y plata, finas y falsas, los encajes, blondas, gasas, flores, canutillos, plumas finas, pieles finas, diamantes, piedras preciosas, bordados o sobrepuestos, aunque sean de seda o estambre. Y sólo se permite que usen para ellos de lienzos lisos o pintados, holandillas, indianas de Cataluña y tafetanes. Con expresión de que estos disfraces tampoco han de poder guarnecerse, sino con los mismos géneros, y cuando más gasas, felpillas, plumas y pieles bastas y cintas lisas. Y se previene que no se dejará entrar a ninguna Máscara que vaya vestida de modo que contravenga esta disposición. Y se procurara saber su nombre para reprenderla, según la calidad de su persona.
- X. A las mujeres, para el adorno de sus cabezas, se les permiten que lleven las flores y demás arreos que quieran, con tal de que no lleven diamantes ni otra especie de piedra fina ni falsa, cuya pérdida les pudiera ser sensible. Sólo se permite que lleven collares de perlas falsas y pendientes de éstas o de piedras falsas.
- XI. No se permite por trajes de Máscara los que imitan los de Magistrados, de Eclesiásticos, de Órdenes religiosas, Colegios o Hermitaños.
- XII. Tampoco se permiten las capas pardas, sombreros redondos y monteras grandes, ni los mantos ni mantillas. Y si las mujeres que vayan al Baile quisieren usar de la mantilla para el abrió de la calle, tendrán que dejarla la entrada del Teatro. Cualquiera que quisiere ir vestido en el traje de un Reino o Provincia, como valenciana, honlandés, etc. y asimismo en otros



propios de paisano, como labradores o jardineros, no lo podrán llevar en su calidad natural, esto es, en aquellas mismas especies de lana de que comúnmente usan; pues todos han de ser figurados, con tafetán, holandilla y demás telas permitidas, de modo que manifiesten el carácter con aseo, sin servirse de vestidos groseros, impropios para tales concursos.

- XIII. No se dejarán entrar a criaturas de menor edad, que no pueden manejarse por sí, y causan embarazos y disgustos.
- XIV. No se permitirán trajes indecentes y sucios, que afeen la concurrencia y causen tedio y fastidio a los demás; tampoco de personas bajas, como gitanos.
- XV. Se previene a las Máscaras que nada se tratará con más rigor que los discursos insolentes, malos modos y faltas de urbanidad que puedan tener unas con otras.
- XVI. Para el buen orden del Teatro habrá cuatro Directores, que tendrán, para distinguirse, un bastón cada uno en la mano. Y cualquiera Máscara, que tenga motivo para quejarse de otra, podrá ocurrir al primer Directo que encuentre, quien estará autorizado para dar corrección a quien lo merezca. Y a fin de que puedan reconocerse, cada uno llevará un Dominó de color diferente, que los distinga. Y fuera de esto, habrá uno de los Tenientes para hacer justicia a todos y cuidar del buen orden.
- XVII. No se alquilarán los aposentos, y estarán todos abiertos, para que las Máscaras puedan sentarse a su gusto en los asientos que hallen desocupados.
- XVIII. Respecto de que el Baile se acaba a hora tan cómoda, en la cual, hasta los que quieran ver acabar el Baile podrán ir a cenar en su casa, no habrá cena en el Teatro. Y sólo se dará una taza de caldo si hay alguna persona que lo necesite. También se tendrá , para los que quieran refrescar, en una pieza inmediata, agua de limón, agua clara, café, chocolate y bizcochos a precios moderados, que se reglarán expondrán a la vista del público en un cartel que los indique. Y los Directores cuidarán de que no haya fraude e esto, igualmente de que se sirva al público con asco y prontitud.
- XIX. El Baile se compondrá de Minuetes y Contradanzas. Los Directores reglarán los toques y su duración, sin que se atreva Máscara alguna a contradecirlo, ni con la voz, n con la acción, ni con el gesto, so pena de que será castigada severamente.
- XX. Habrá uno o más Maestros de Baile para que ordenen las Contradanzas, arreglen las parejas y las instruyan.



CAPÍTULO X

ANEXO GRÁFICO





INDICE ANEXO GRÁFICO

- DOCUMENTO 1. JAQUE, J.A., *Libro de Danzar*. Transcrito por Don Baltasar de Rojas Pantoja. Biblioteca Nacional de Madrid. C.A.1680.
- DOCUMENTO 2. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol.8. 9 abril 1606.
- DOCUMENTO 3. Archivo Municipal de Málaga Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol.11. 27 abril 1606
- DOCUMENTO 4. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol. 13. 15 mayo 1606.
- DOCUMENTO 5. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 2, fol.97.30 abril 1608.
- DOCUMENTO 6. Archivo Municipal de Málaga. Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 2, fol.98. 30 abril 1608.
- DOCUMENTO 7. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 2, fol.99. 13 mayo 1608.
- DOCUMENTO 8. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 31, carp.11, fol. 682. 24 abril 1666.
- DOCUMENTO 9. A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 31-2, carp. 12, fol.731. 9 mayo 1666.
- DOCUMENTO 10. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, Legajo 47, carp.18, fol.8-9. 21 Enero 1701.
- DOCUMENTO 11. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 47, carp.18, fol.284-285. 5 febrero 1702.
- DOCUMENTO 12. Archivo Municipal de Málaga. Colección Actas Capitulares, vol.163, fol. 103r-106v. 11 febrero 1773.

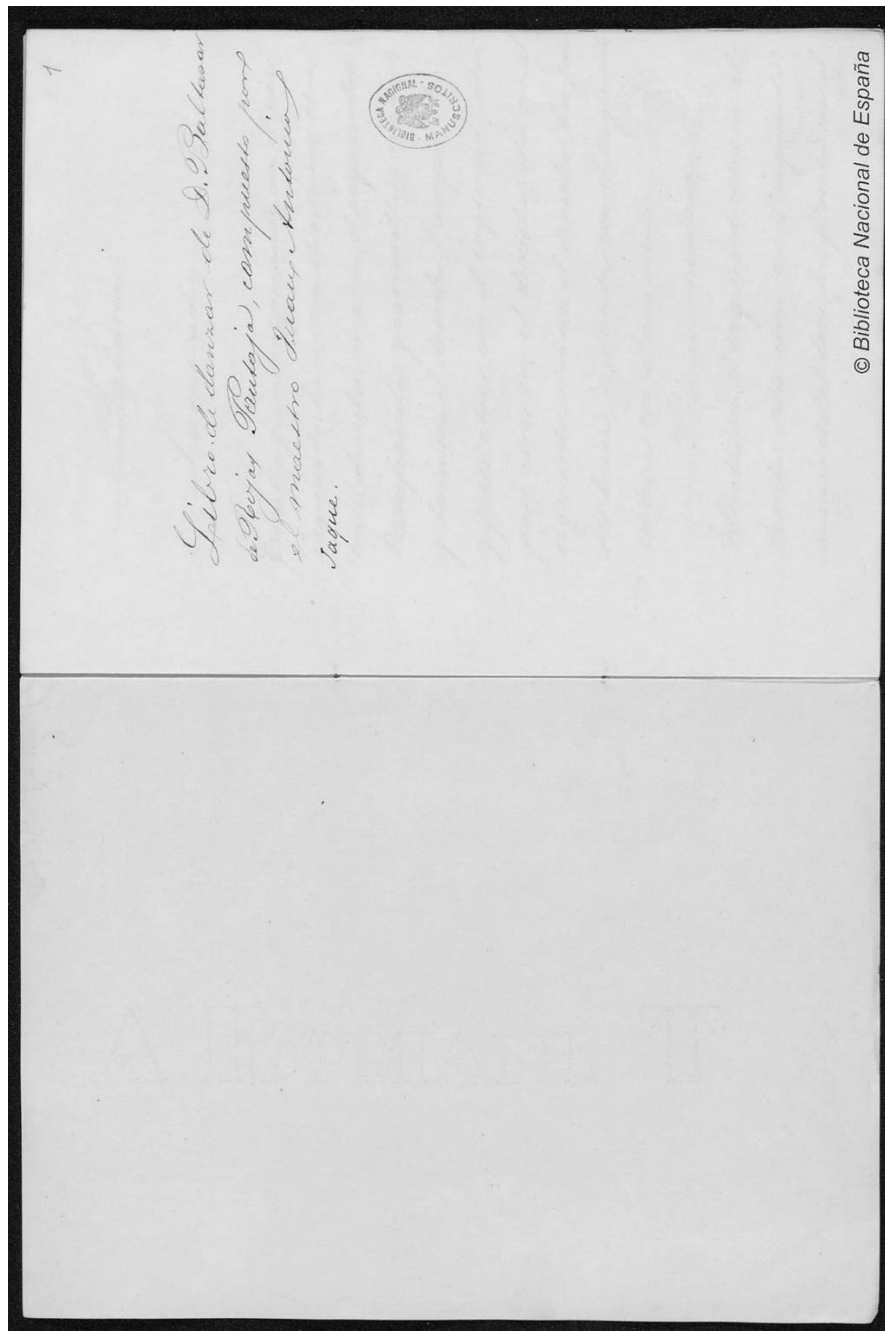
DOCUMENTO 13. Archivo Municipal de Málaga. Colección Actas Capitulares, vol. 163, fol. 115v-117v. 15 febrero 1773.

DOCUMENTO 14. Archivo Municipal de Málaga. Colección Actas Capitulares, vol. 163, fol. 140v-143r. 25 febrero 1773.



10 CAPITULO X. ANEXO GRÁFICO

DOCUMENTO 1. Manuscrito Libro de danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque. Biblioteca Nacional. V.a. Mss/17718 y Mss/18580/5



2

- Tabaco -

- Trastradas -

Quatro, para suspender con el pie
 izquierdo; bario con el mismo; otro al
 con el derecho; otro con el izquierdo;
 Ramparuelo; y carnecillo y media;
 y bario con el derecho; Ramparuelo;
 y paso atras con el izquierdo; otro
 paso atras con el derecho; otro con el
 izquierdo; otro con el derecho; dos pa-
 ses brios y plantos con el izquierdo;
 corteja con el mismo.

= Trimeras multasas

Ploratos con el izquierdo; otra con el
 derecho; dabo atras con el izquierdo;
 meajo con el derecho; florata con el



© Biblioteca Nacional de España



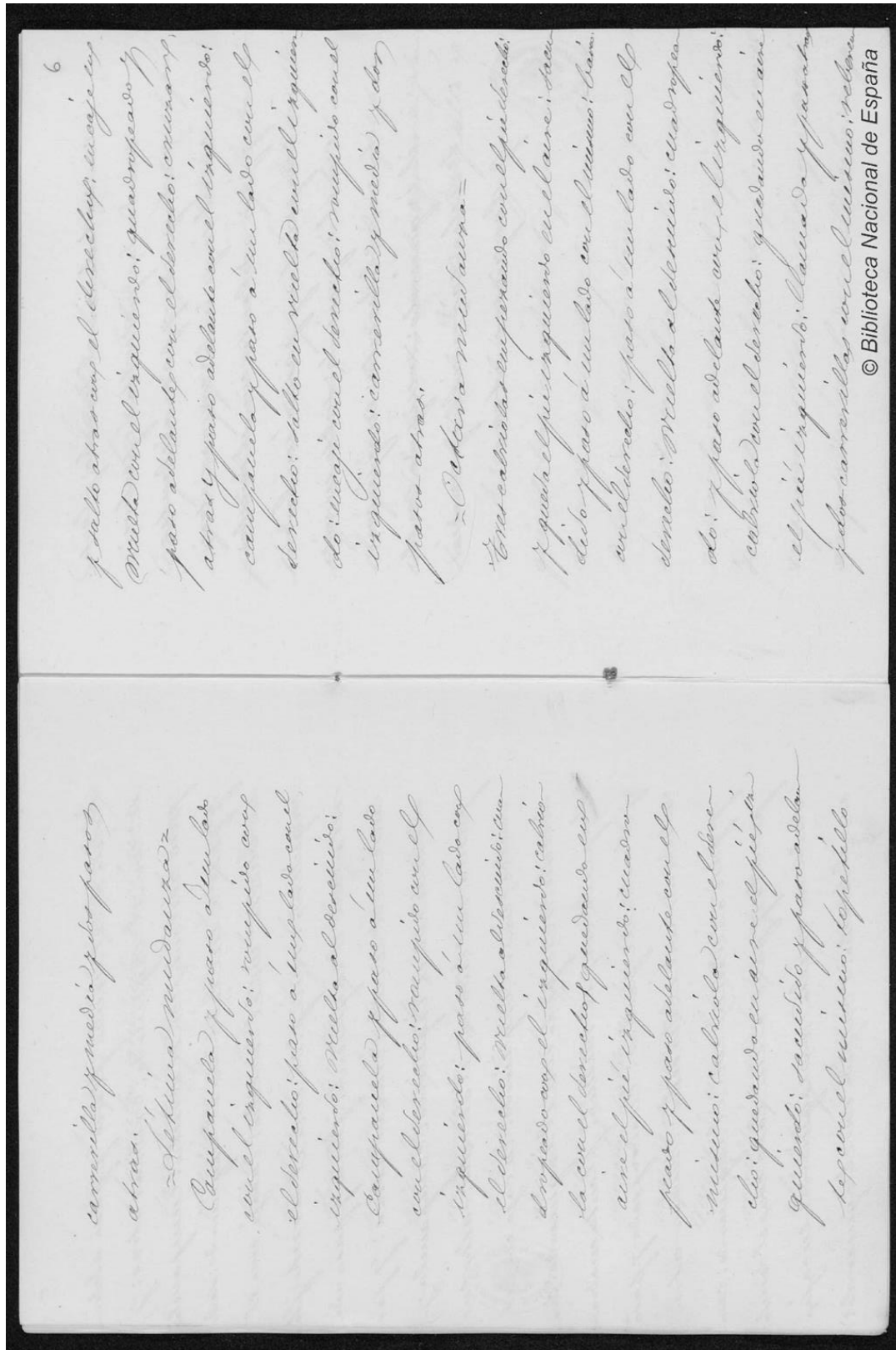
izquierdo: salto atrás con el derecho: no con el izquierdo;
 Paso adelante con el derecho: con el izquierdo; y dos
 carecillas y media con el izquierdo: la
 media carecilla y media con el izquierdo
 do: otra llamada y carecilla y media
 con el derecho: salto en buelta con el izquierdo
 do: escape con el derecho: florita con el
 izquierdo: salto atrás con el derecho:
 escape con el izquierdo: ruyfuro con el
 derecho: carecilla y media: y dos para
 atrás:
 = Tercera mudanza =
 Paso adelante con el izquierdo: no con el
 derecho: llamada y salto atrás con el
 izquierdo: escape con el derecho: paso
 adelante con el izquierdo: planta a tres
 lado con el derecho: salto en buelta con
 el izquierdo: escape con el derecho: no
 con el izquierdo: con el izquierdo: con el

izquierdo: salto atrás con el de-
 recho: escape con el izquierdo: pa-
 so con el derecho: planta con el
 izquierdo vuelta al derecho: car-
 gado con el izquierdo: paso adelan-
 te con el derecho: trinar: y paso
 atrás con el izquierdo: escape con
 el derecho: florita con el izquier-
 do: otra con el derecho: salto atrás
 con el izquierdo: escape con el
 derecho: ruyfuro con el izquier-
 do: carecilla y media: y dos
 para atrás:
 = Segunda mudanza =
 Salto atrás con el derecho: escape
 con el izquierdo: florita con el
 derecho: salto atrás con el iz-
 quierdo: escape con el derecho:
 paso adelante con el izquierdo:



© Biblioteca Nacional de España





en el izquierdo: Paso con el
 derecho: Paso a un lado con el iz-
 quierdo: Plantea con el derecho:
 Volviendo el cuerpo: sacudido
 y salto a un lado con el izquier-
 do: acage en el derecho: Paso
 con el izquierdo: Plantea con el
 derecho: Salto en vuelta con el
 mismo: acage con el izquierdo
 do ^H sacudido y paso a ablan-
 do con el derecho: Otro y paso
 con el izquierdo: sacudido y pa-
 so ablanco con el derecho: Otro
 paso con el izquierdo: acage
 en vuelta con el derecho: sacudi-
 do y paso ablanco con el izquier-
 do: Otro y paso con el derecho: sa-
 cudido y paso ablanco con el
 izquierdo: Otro con el derecho:

8
^H
 acage en vuelta con el izquierdo
 sacudido y paso a un lado con el derecho:
 Paso con el izquierdo: Paso a un lado
 con el derecho: Salto en vuelta con el iz-
 quierdo: acage con el derecho: sacudido
 y paso a un lado con el izquierdo: Paso
 con el derecho: Paso a un lado con el
 izquierdo: vuelta al derecho y vuelta
 de vuelta ^H vuelta con el izquierdo
 Salto en vuelta con el derecho: Sa-
 cudo ablanco y paso con el derecho: Paso
 y paso ablanco con el izquierdo: acage
 y paso ablanco con el izquierdo: Campane-
 la y paso a un lado con el derecho: Salto
 en vuelta con el izquierdo: acage con
 el derecho: sacudido con el izquierdo: ^H
 Plantea con el derecho: Salto en vuelta con el
 izquierdo: sacudido ablanco: y paso
 y con el derecho: Paso y paso ablanco

© Biblioteca Nacional de España

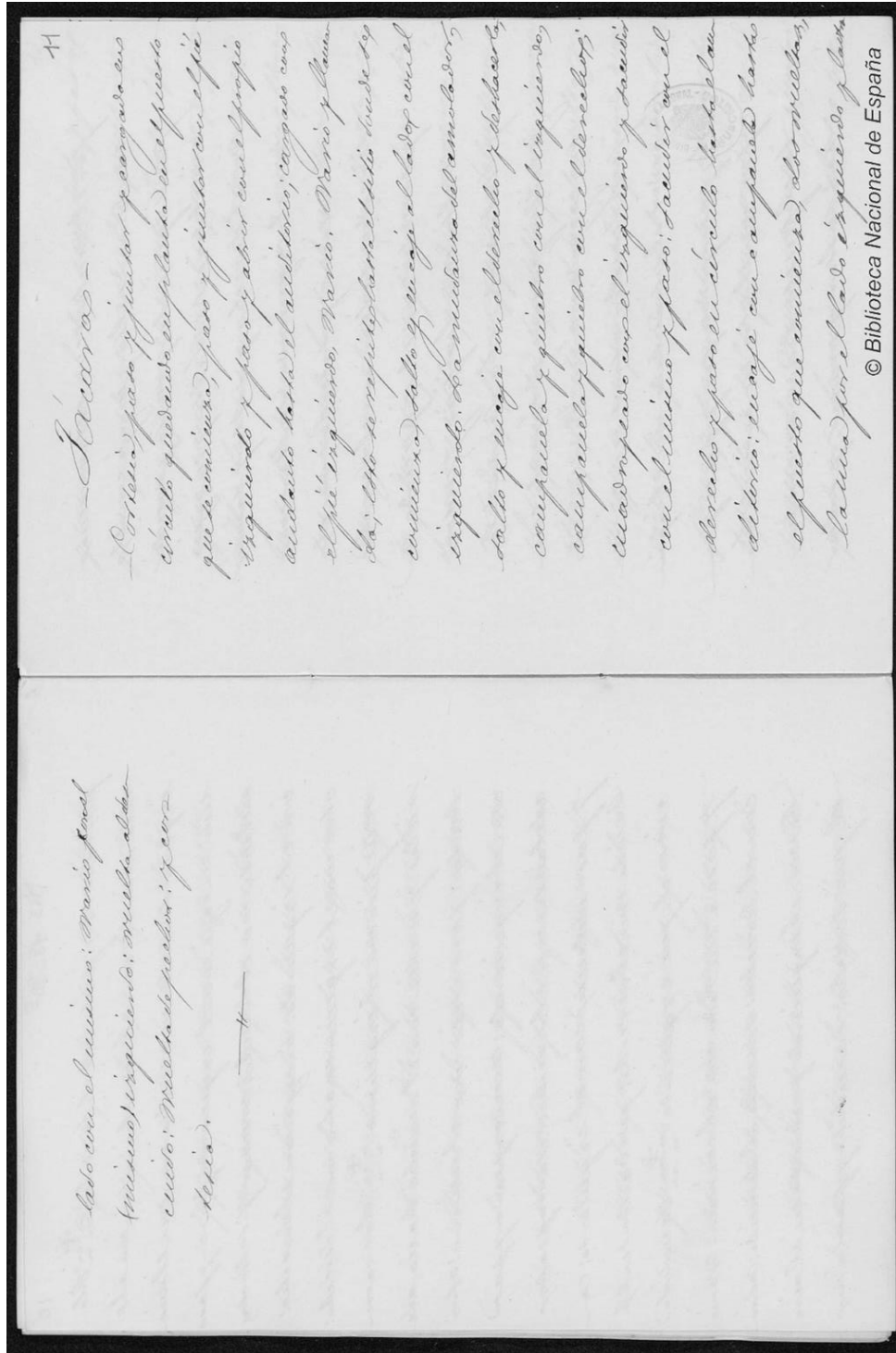


7
 y mucha de pecho por un lado: planta
 cuadrada y mucha de pecho por el otro:
 cuadrado y paso adelante con el ingu-
 do: cruces abas y paso adelante con el
 derecho: cruz paralela y paso a un lado
 con el izquierdo: salto en media de un
 el derecho: cruzje con el izquierdo:
 cruzpido con el derecho: ^{tu} salto
 abas con el izquierdo: cruzje con el
 lado: ^{tu} paso con el izquierdo: salto abas
 con el derecho: cruzje con el izquierdo:
 planta cuadrada: y mucha de pecho ^{tu}
 salto abas con el derecho: cruzje con el
 izquierdo: ^{tu} paso con el derecho: salto
 abas con el izquierdo: cruzje con
 lado: planta cuadrada y mucha de
 pecho: ^{tu} salto con el izquierdo:
^{tu} paso con el derecho: Cruz paralela con
 lado y paso adelante con el izquierdo:
 el derecho: planta cuadrada y

con el izquierdo: cruces abas
 y paso adelante con el derecho: Cruz
 paralela y paso a un lado con el
 izquierdo: salto en media con el
 derecho: cruzje con el izquierdo:
 cruzpido con el derecho: ^{tu} salto
^{tu} paso con el izquierdo:
 planta cuadrada y mucha de
 pecho por un lado: planta
 cuadrada y mucha de pecho por el
 otro: cuadrado y paso adelante
 con el derecho: cruces abas y
 paso adelante con el izquierdo:
 Cruz paralela y paso a un lado
 con el derecho: salto en media
 con el izquierdo: cruzje con el
 derecho: cruzpido con el izquier-
 do ^{tu} salto con el derecho con
 el derecho: planta cuadrada y

© Biblioteca Nacional de España





© Biblioteca Nacional de España



R

y crinas con el obo, sacudiendo y pasap
 y campana en unuelto, quiebray
 me cogi y paso en círculo hasta el gru
 upio, sacudiendo con el irquiendo y cam
 nilla) lo mismo con el obo en círculo
 hasta donde se comienza, medio y flore
 tag en círculo hasta el acidiendo salto
 y me cogi con el irquiendo, florito y obo
 to y me cogi y romper con el derecho
 dos carrerillas y medio, se venencia
 cortada y flore y paso adelante con
 el irquiendo, repetido y salto y me cogi
 abay y florito con el derecho, salto y
 me cogi y romper con el irquiendo, dos
 carrerillas y medio, y se venencia (partida)
 flore y paso adelante con el derecho,
 repetido y salto y me cogi abay con el
 irquiendo. Orinas sacudiendo y me cogi
 y abay, lo mismo con el obo y me cogi

© Biblioteca Nacional de España

por el derecho y con esta misma
 me cubrimo salto y me cogi con el
 pie irquiendo y salto y me cogi
 con el derecho. Salto y me cogi
 con el derecho y salto y me cogi
 con el irquiendo, salto con
 el mismo y sacudiendo con el
 derecho, salto con el derecho
 y sacudiendo con el irquiendo con
 me cogi con los pies y me cogi
 y me cogi con el salto y me cogi
 y me cogi pasado el círculo, con
 no cogidos a un lado con el
 pie derecho, otros cuatro con
 gados al otro lado con el irqui
 do, paso y romper y paso y me
 cogi con el obo en círculo has
 ta el punto donde se comien
 ta, salto y me cogi, y salto



otro por el otro lado = florado en el lado
 otra con el izquierdo, salto otro con el
 derecho, escape con el izquierdo revere-
 sia cortada con el derecho, planta ma-
 drado y vuelta de pecho por un lado
 reverencia cortada con el izquierdo.
 Busto cuadrado y vuelta de pecho
 por el otro lado: florado con el izquierdo
 otra con el derecho salto otro con el
 izquierdo escape con el derecho. Reve-
 rencia cortada con el izquierdo, planta
 cuadrado y vuelta de pecho por un
 lado. Reverencia cortada con el derecho
 planta cuadrado y vuelta de pecho por
 el otro lado, florado con el derecho, sa-
 lto con el izquierdo, salto otro con el
 derecho, escape con el izquierdo, re-
 verencia cortada con el derecho, pla-
 ta cuadrado y vuelta de pecho por

© Biblioteca Nacional de España

Busto con el derecho otro con el
 izquierdo, salto a un lado con el
 derecho, Cruzar otro de re-
 verso y saltar al otro lado con el
 izquierdo, cruzar otro y dan-
 dolo con el derecho, planta ma-
 drado y vuelta de pecho, esto
 se repite a repetir
 Después de esto se vuelva a re-
 petir la cutada.
 Segunda mudanza
 Busto con el izquierdo otra con
 el derecho salto otro con el
 izquierdo escape con el derecho. Re-
 verencia cortada con el izquierdo
 de planta cuadrado y vuelta
 de pecho por un lado. Reveren-
 cia cortada con el derecho pla-
 ta cuadrado y vuelta de pe-



en el izquierdo otra con el derecho, salto
 a tras con el izquierdo en cogi con el bono
 deo = cuando se pasa y saca el bote con el izquier
 do. Cuando y para a tras, y conovilla con
 el derecho salto con el izquierdo.

do en cogi con el derecho, fletos con el p
 izquierdo otra con el derecho, salto
 a tras con el izquierdo, en cogi con el bono
 deo = Cuando se pasa sacado y para ap
 un lado con el izquierdo, muchos de
 se unate por un lado, salto a un lado
 con el izquierdo, campana y para
 a un lado con el derecho, mucho de
 se unate por el otro lado, des paces
 de esta de se unate a la izquierda.

- Cuando mudanza
 Campana y salto a un lado con el
 izquierdo quisto campana y salto
 a un lado con el derecho, quisto con

un lado se unate a un lado con
 el izquierdo para unate a tras
 y mucho de se unate por el otro la
 do = después de esto se hace la
 entrada.

- Cuando mudanza -
 Campana y sacado con el p
 izquierdo cuando y para a tras
 y conovilla con el derecho, sal
 to en el izquierdo con el izquierdo
 en cogi con el derecho, fletos p
 con el izquierdo, otra con el in
 quierdo derecho, salto a tras
 con el izquierdo, en cogi con el
 derecho = cuando se pasa y se unate
 con el izquierdo cuando y para
 a tras y conovilla con el derecho
 salto en unate con el izquier
 do en cogi con el derecho. Hora

© Biblioteca Nacional de España



con el izquierdo, mucha de piedad por
 un lado salto a un lado con el izquier-
 do, compaenelo y paso al otro lado con
 el derecho mucha de piedad por el otro
 lado y en medio.



para el cuadro y paso de un lado
 y paso adelante con el izquierdo,
 cuando correvilla hacia el otro
 con el derecho = cuando se sale y
 salto a un lado con el izquierdo
 do quierbo compaenelo y salto
 a un lado con el derecho, quierbo
 compaenelo cuando se sale hacia
 do y paso adelante con el izquier-
 do cuando y correvilla hacia
 atrás con el derecho = cuando se
 la y salto a un lado con el izquier-
 do quierbo compaenelo y salto
 a un lado con el derecho, quierbo
 compaenelo cuando se sale hacia
 do y paso adelante con el izquier-
 do cuando y correvilla hacia
 atrás con el derecho = cuando se
 do cuando y salto a un lado

© Biblioteca Nacional de España



Villano

- La entrada -

La entrada en los dos pies al mismo en pun-
 tos y paso a un lado con el derecho ahora
 en punto y paso al otro lado con el ex-
 quinto y ahora en punto y paso al pun-
 to que comienza con el derecho ahora
 en punto y paso adelante con el derecho
 otro con el izquierdo flores con el derecho
 paso adelante con el derecho otro con el
 izquierdo, otro con el derecho, flores con
 el izquierdo en círculo hasta el punto
 donde se comienza, mejor flores
 en círculo hasta el punto de comenzar.

- Primeros Mustaxa -

Primeros Mustaxa con el izquierdo pa-
 ra cuadrada media de pecho y en
 el punto y paso adelante con el derecho
 Paso con el izquierdo, patada hacia

© Biblioteca Nacional de España



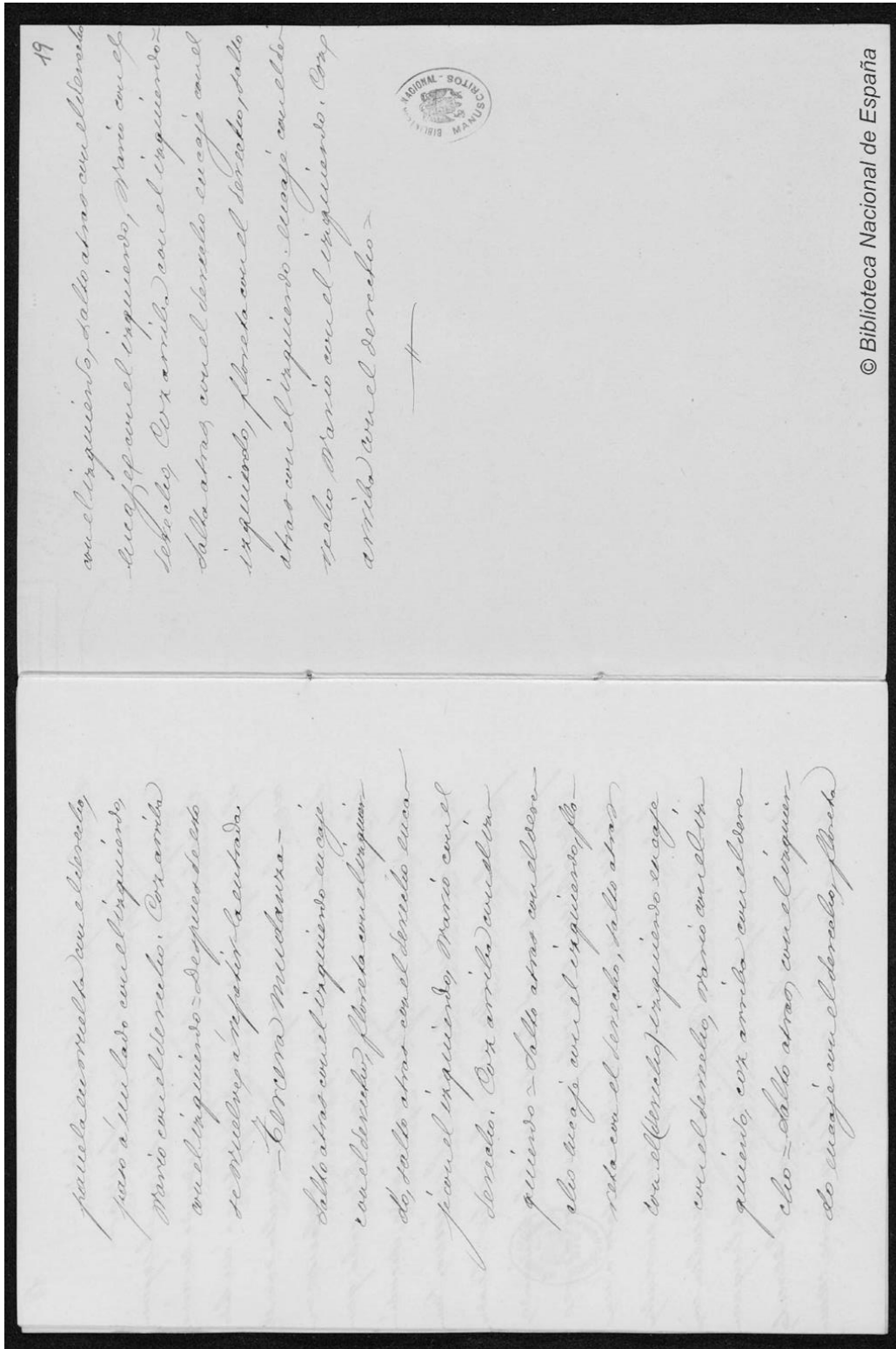
18

arriba con el derecho = venen-
 cia) con toda con el mismo, plan-
 ta cuadrada y onicula de pechos,
 cuadrada y paso adelante
 con el izquierdo. Nació con
 el derecho. Cor arriba con el
 izquierdo = B. evencuio) con-
 do con el izquierdo y la
 arriba multa de pechos con
 izquierdo y paso adelante con el
 derecho. Nació con el izquierdo
 patada hacia arriba con el
 derecho = B. evencuio) con-
 do con el mismo, planta ma-
 da y multa de pechos, con
 izquierdo y paso adelante con
 el izquierdo. Nació con el
 nallo, con arriba con el in-
 quierdo = Después de esta

muchos a repetir la entrada,
 (legenda mudada)
 Paso y paso adelante con el izquier-
 do, arriba con el derecho, quedando en con-
 el izquierdo, se cubrió y paso a un lado
 con el mismo, con parala en multa con el
 derecho = cuadrado y paso adelante con
 el izquierdo, arriba con el derecho que
 dando en aire el izquierdo, acubi-
 do y paso a un lado con el mismo, con
 parala en multa con el derecho = Cuadrado
 paso y paso adelante con el izquierdo,
 arriba con el derecho quedando en con-
 el izquierdo, se cubrió y paso a un
 lado con el mismo con parala en multa
 con el derecho = cuadrado en multa con
 el mismo paso a un lado con el izquier-
 do, con parala en multa con el derecho,
 paso a un lado con el izquierdo, con

© Biblioteca Nacional de España





© Biblioteca Nacional de España



Mss 485805

Las Navatelas -

La cuadrada -

La cuadrada y para de las y para de las
 el ix quince, cuando y para de las y para de las
 navatelas con el convento hasta el convento
 y esto se hace hasta la ciudad del convento y lo
 mismo hacen la mujer y la otra ciudad del
 convento, en los días, con Navatelas y por
 la Navatelas con su pie y luego con
 el otro la Navatelas puede concurran y
 luego con su pie y luego al convento y arte
 la, luego con su pie y luego a los días con
 la Navatelas del convento hasta la mi-
 dad del día y la otra ciudad Navatelas
 de una Navatelas de mujer y luego de las
 mujer una Navatelas al convento y luego
 una Navatelas de mujer, luego con su pie y
 dos con la Navatelas del convento al otro
 lado hasta la ciudad del día y la otra

© Biblioteca Nacional de España



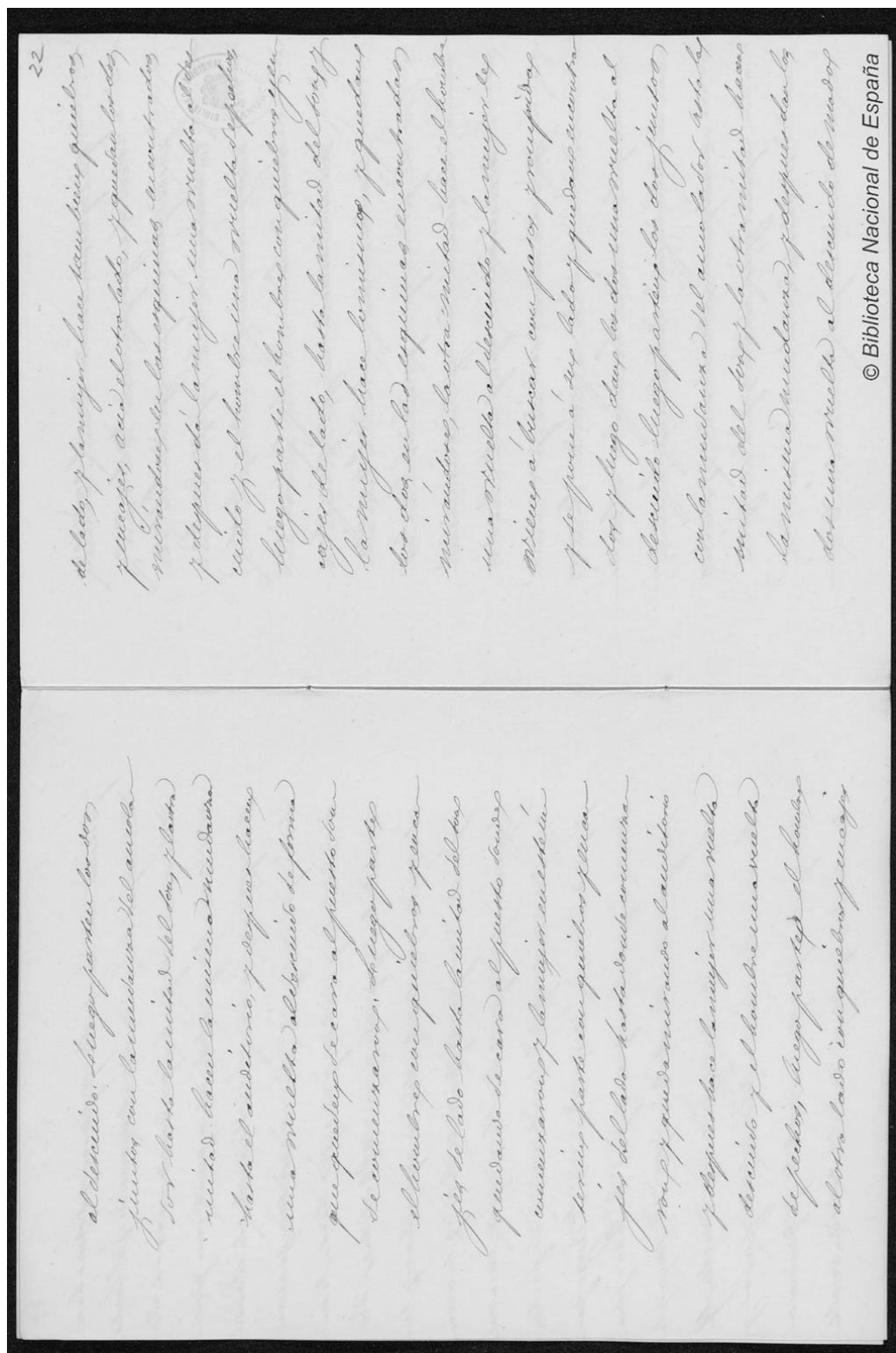
21

puesto, con cargadas y pasos plegados hacia
 la mujer una vuelta al derecho y el hombre
 una o media de pecho quedando de cara al
 auditorio. luego el hombre para con que-
 bras y ejercicios de cuello todo hasta el cen-
 tro y la mujer, hace en este tiempo una
 vuelta con quiebros y curvas hasta la uni-
 dad del torso y queda de cara al hombre. las
 otras unidades parten los dos con quiebros y lu-
 ceros de lado por la frente hacia y se con-
 tigan, y después hasta la mujer una vuel-
 ta al derecho y el hombre una de pecho
 y quedan en miradas los dos. luego pasan
 los quiebros y en cuñes de lado y ha-
 cen puestas hasta la mitad del torso y la
 otra mitad de la mujer una vuelta y el
 hombre la misma a buscar un paso y
 principios y después de lado y quedando
 en tras, y luego dan los dos una vuelta

unidad hacia una o media vuelta
 y después de la mujer una vuel-
 ta al derecho y el hombre una vuelta
 de pecho. luego parten los dos
 apartados con pasos y principios
 hasta el auditorio hasta la mitad
 del torso y la otra mitad vuelta
 con cargadas y pasos, y el hombre
 ocupa el lugar que dejó la mujer
 y la mujer al que dejó el hombre
 quedando de cara al auditorio y
 después hace la mujer vuelta y
 media al derecho y el hombre
 vuelta y media de pecho y queda
 de cara al otro de donde comenzó
 con. luego parten los dos con
 pasos y principios hasta la mitad
 de un torso hasta la mitad del
 torso y la otra mitad de un torso

© Biblioteca Nacional de España





23

que queda mirando al auditorio,
 luego después la mujer mira vuelta a la izquierda
 y el hombre mira de perfil, y luego fijan
 en los dos de lado con quiebros y enroques
 y se vuelven a fijar hasta la mitad
 del torso y queda el hombre delante de la
 mujer mirando al auditorio y la otra
 mitad del torso parten los dos juntos
 con sacudidos y conவில், acciōnes
 lado mirándose las caras y lo mismo
 acciō del otro lado y después dan los dos
 una vuelta al derecho de primer lugar
 queda la mujer delante del hombre miran-
 do al punto donde se encuentran.
 Luego parten los dos juntos con sacu-
 didos y conவில் mirándose los tor-
 sos acciō en lado y lo mismo de
 el otro lado hasta la mitad del torso
 y lo mismo parten los dos con que-

que queda mirando al audito-
 rio. Luego parten los dos con
 parte fijando y enroques del torso
 la mitad del torso y quedan los
 dos juntos en un torso y la otra
 mitad hacen los dos la mitad
 de del auditorio y después dan
 los dos una vuelta a la izquierda
 de forma que queda el hombre
 delante de la mujer mirando al
 auditorio. Luego parten los dos
 juntos con sacudidos y conவில்
 acciō en lado mirándose los tor-
 sos y lo mismo hacia el otro lado de
 la mitad del torso y lo mismo
 parten los dos con quiebros
 y enroques de lado y la mujer
 mira de perfil acciō mirando
 derecha y el hombre de lado en

© Biblioteca Nacional de España

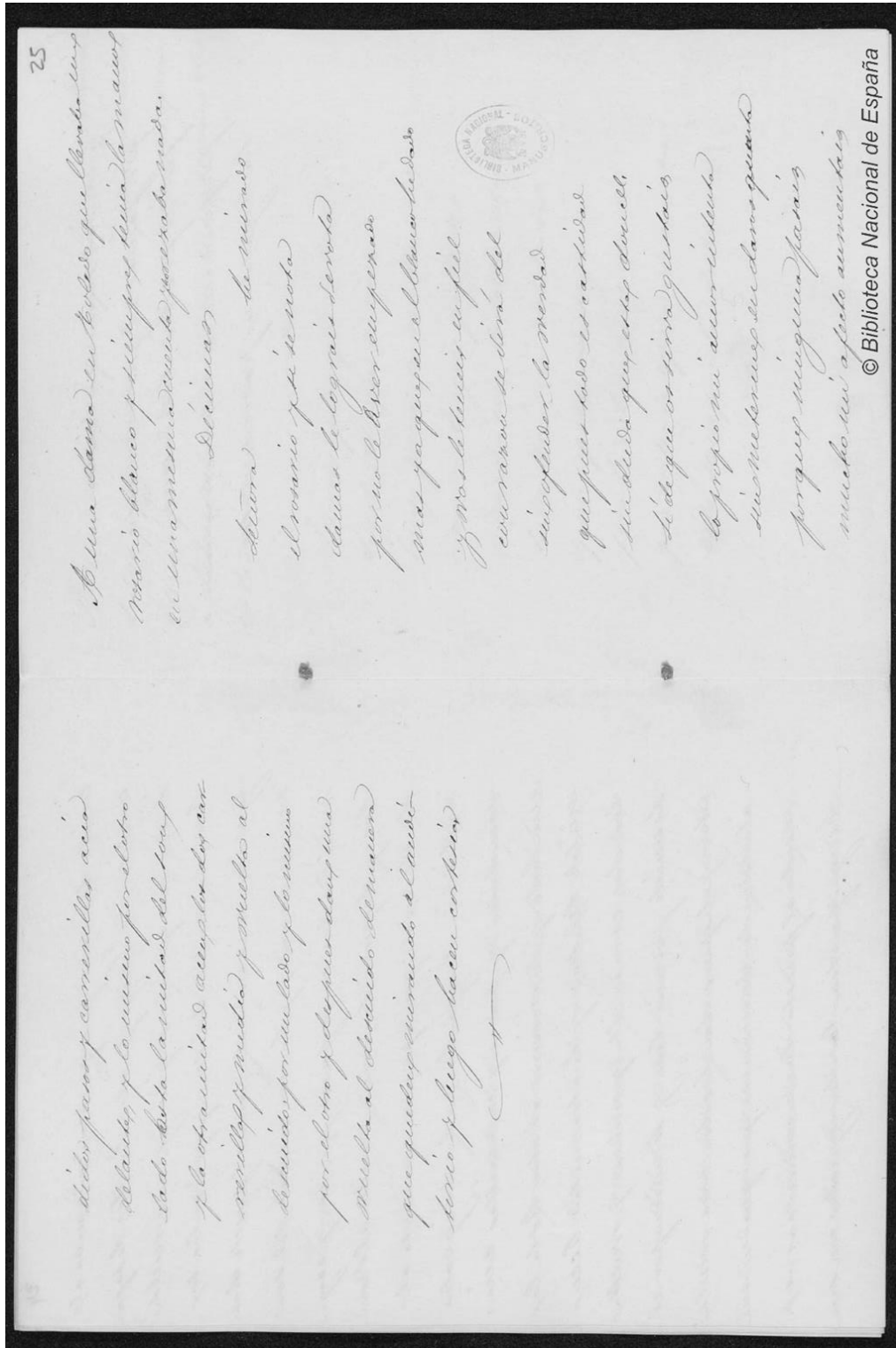


unido de cuando que pueden mirarse al
 auditorio. Luego parten los dos de su
 lado con quebras y luego se unen.
 Esta la mitad del tray y quedan los dos
 iguales mirando de con al punto de
 concurrencia y la otra mitad del tray
 van los dos con pasos fijos y con
 dos y despues dan un vuelta a la
 de de este que pueden mirarse al
 auditorio. Luego hacen los dos ig
 vueltas y pasos y camosillos a un
 un lado y lo mismo a otro, Nota la
 mitad del tray y la otra mitad de
 los dos, camosillos y medio y son ellos
 de unido por un lado y lo mismo por el
 otro y despues dan los dos una vuelta
 al punto de concurrencia que pueden mi
 rando al punto donde concurren.
 Luego parten los dos iguales en un

© Biblioteca Nacional de España

tray y luego de lado la mujer
 hacia su mano derecha y el hom
 bra hacia la izquierda y que
 dan mirando al punto que co
 ncurren y despues de la un
 por una vuelta al de unido y el
 hombre una vuelta de partes.
 Luego parten los dos con que
 bras y luego esta la mitad del
 tray y se fijan los dos en la
 mitad de la sola de unido que
 queda la mujer de la parte del hom
 bre mirando al punto de unido
 concurren y la otra mitad
 del tray son los dos fijos en
 vueltas y camosillos a un lado
 mirándose los otros y lo mis
 mo hacia el otro lado y despues
 dan los dos una vuelta al de





A una dama en bolsos que llamo sus
 Morris blanco y tiempo de la mañor
 en una mesa de noche y por el modo.

De unmas

de una la misma

el servicio que se nota
 clausos le logran de nota
 por no le tres en penoso
 mas ya que para el blanco de la nota



y mas le tenis en papel

cuando se ven del

insufundor la verdad

que para todo es castidad

sin duda que es de un

le de que os tenia gustos

lo propio me acuerdo

sin me tenis en clauso quando

por que me gustan

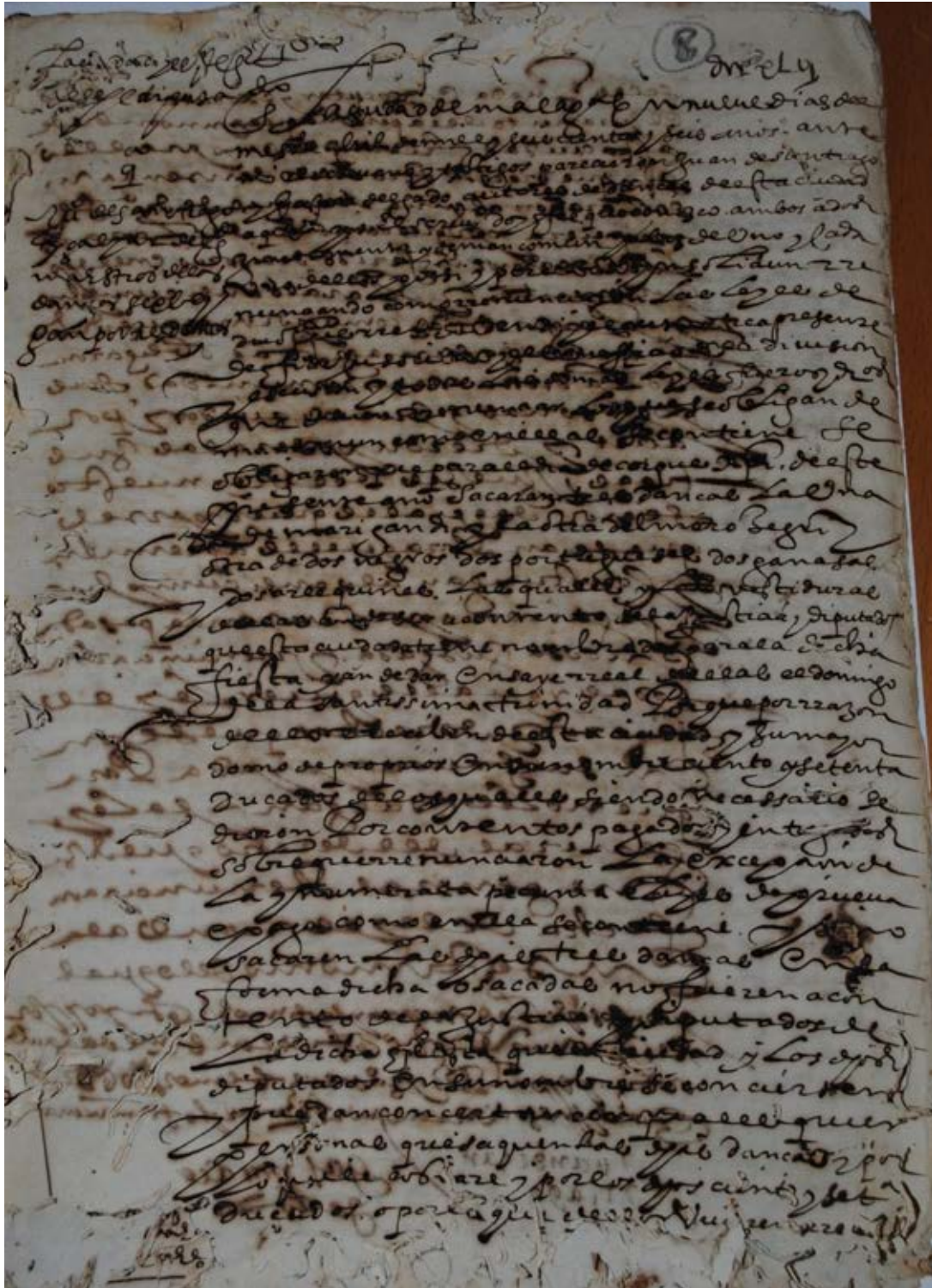
muchos me afecto aumentas

didos para y con ellas acia
 de las y lo mismo por el otro
 lado de la la unidad del tiempo
 y la otra unidad de unmas
 de unmas y medio y me nota al
 de unmas por un lado y lo mismo
 por el otro y de unmas de unmas
 me nota al de unmas de unmas
 que quedes en unmas al unmas
 de unmas y luego ha con con unmas

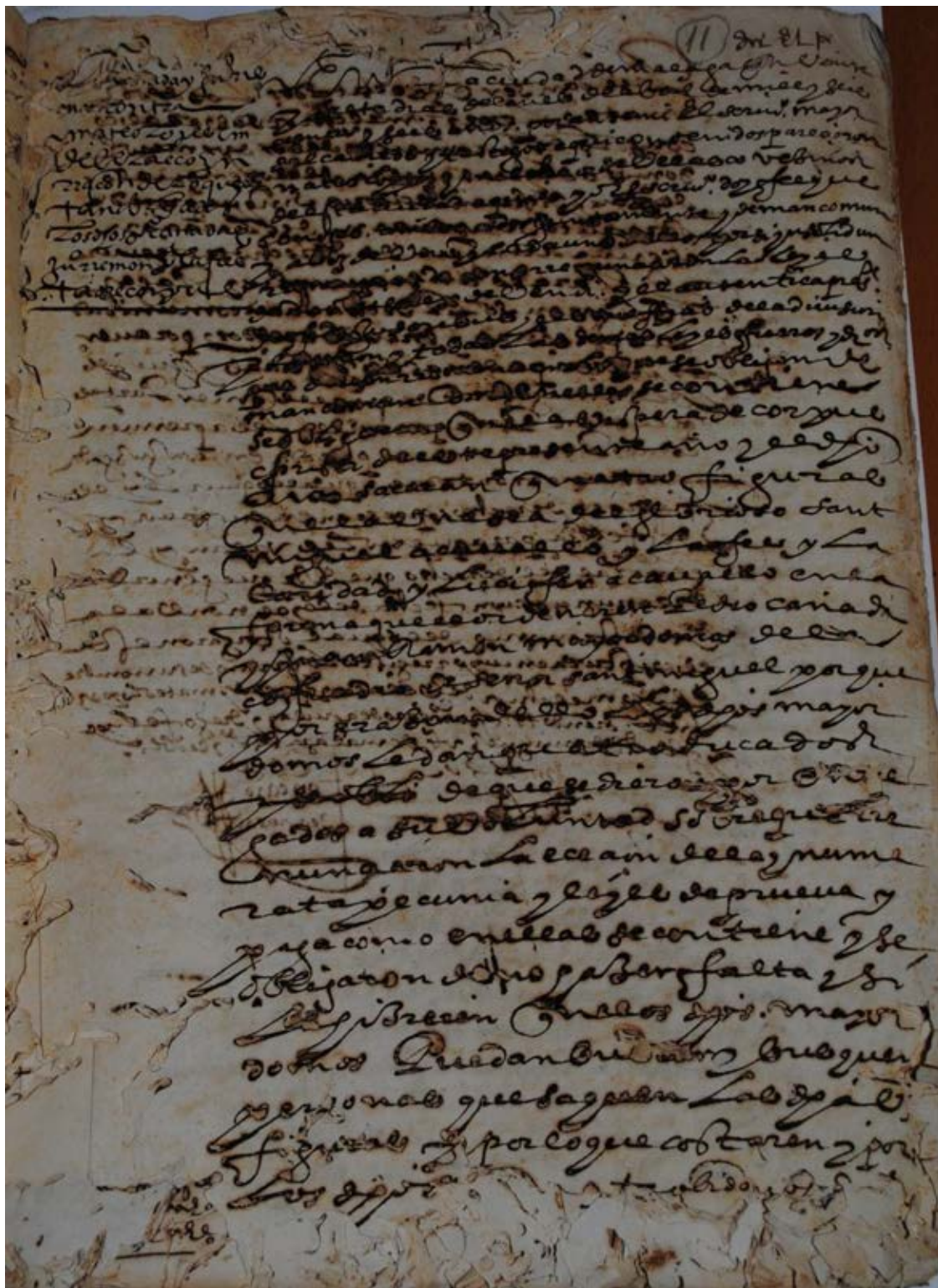
St

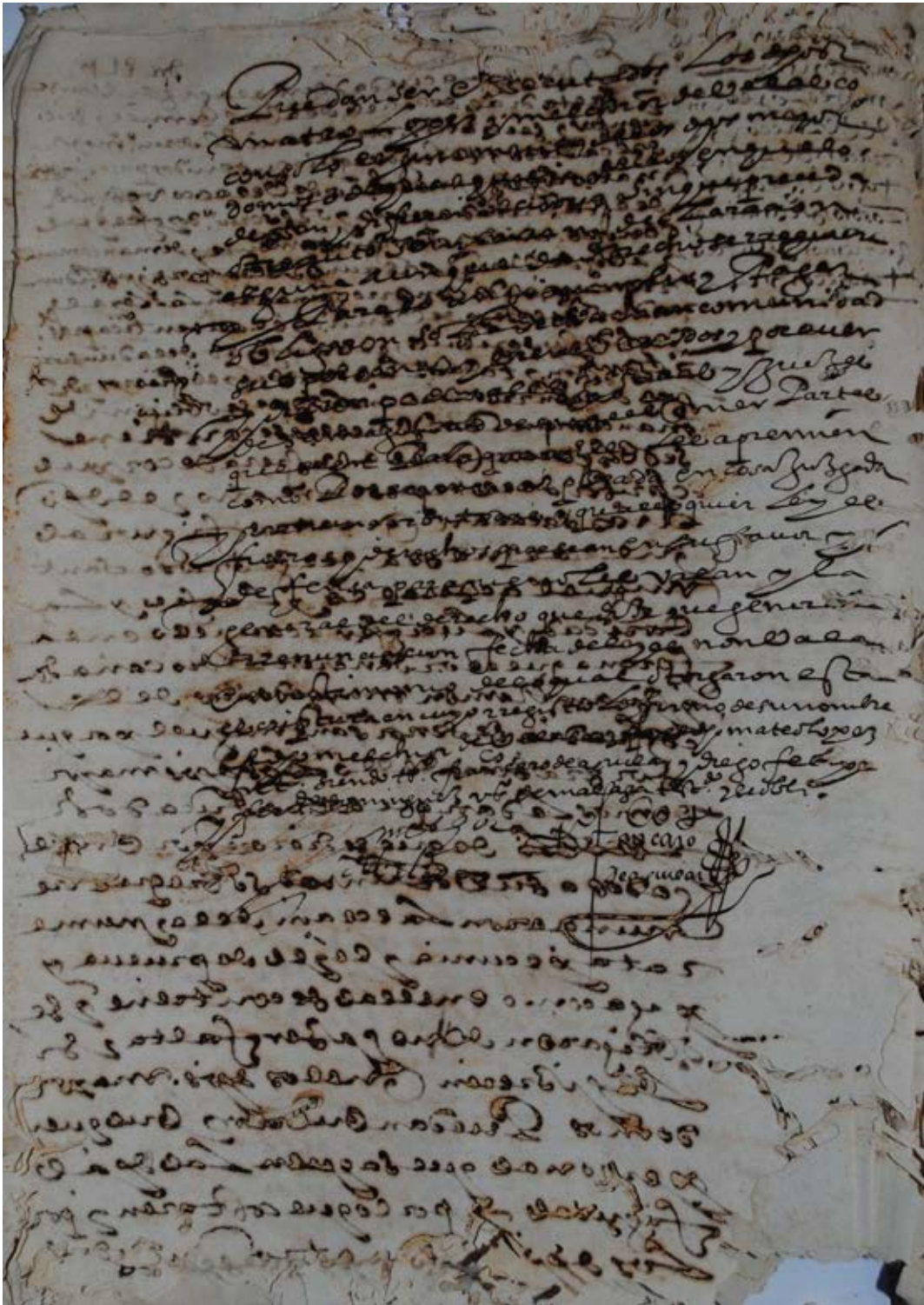


DOCUMENTO 2. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol.8. Juan de Santiago y Gaspar Delgado, autores de danzas, por una para el Corpus. 9 abril 1606.

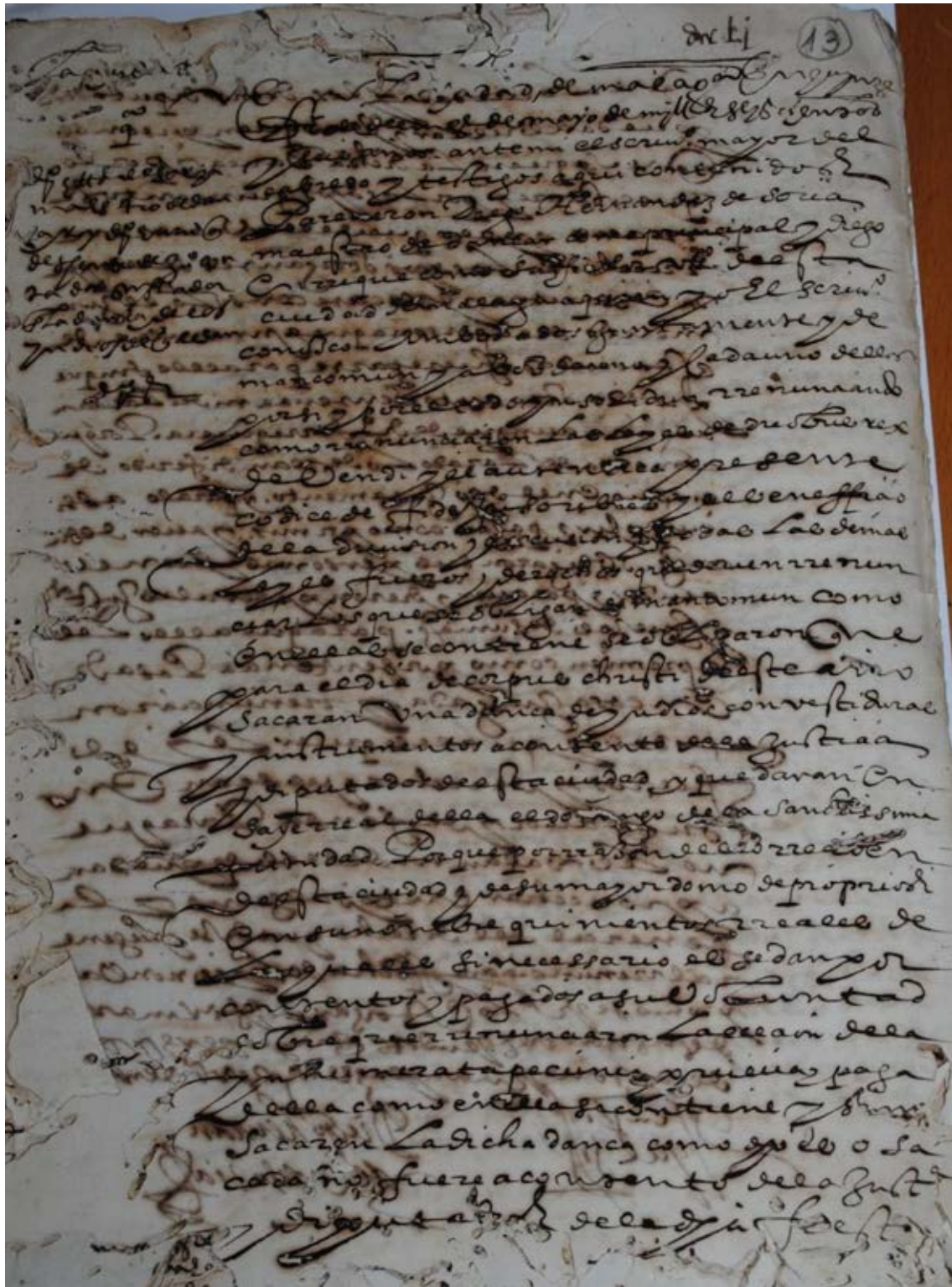


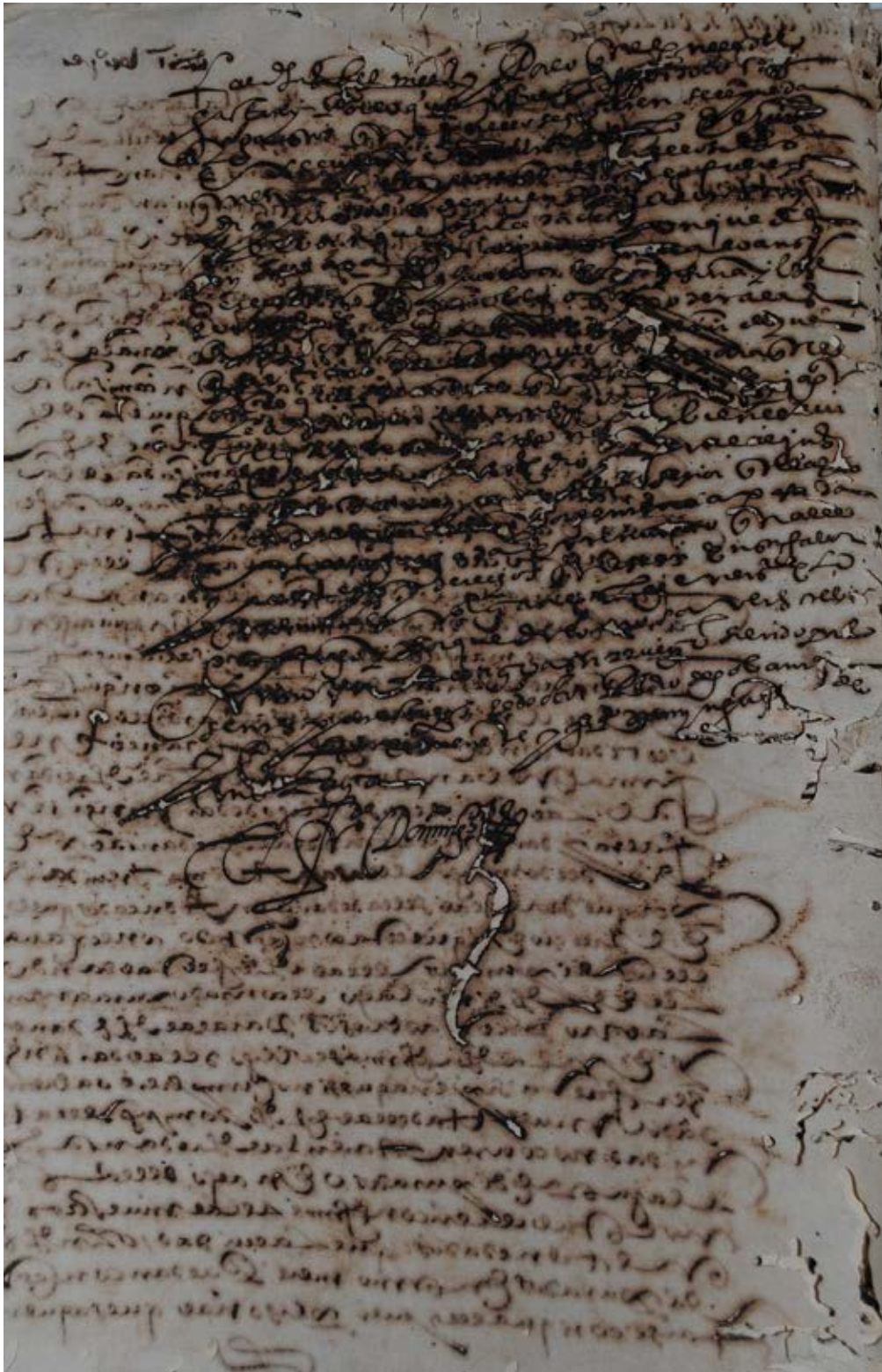
DOCUMENTO 3. Archivo Municipal de Málaga Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol.11. Mateo López y Melchor de Velasco, vecinos de Málaga, por la fiesta del Corpus. 27 abril 1606.



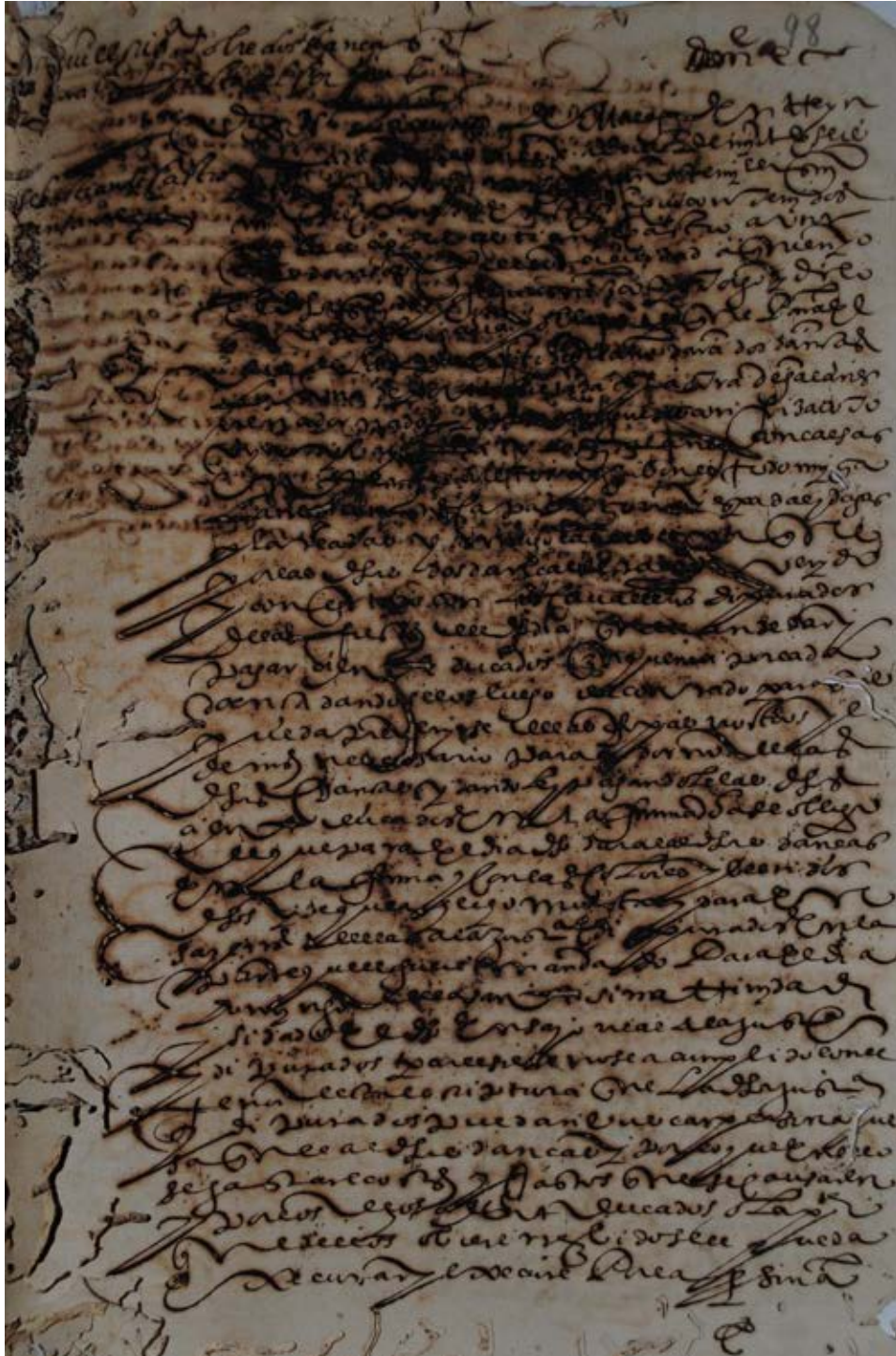


DOCUMENTO 4. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 1, fol. 13. Diego Hernández de Soria, maestro de danzar, y Diego Enríquez, vecinos de Málaga, por danzas para el Corpus. 15 mayo 1606.

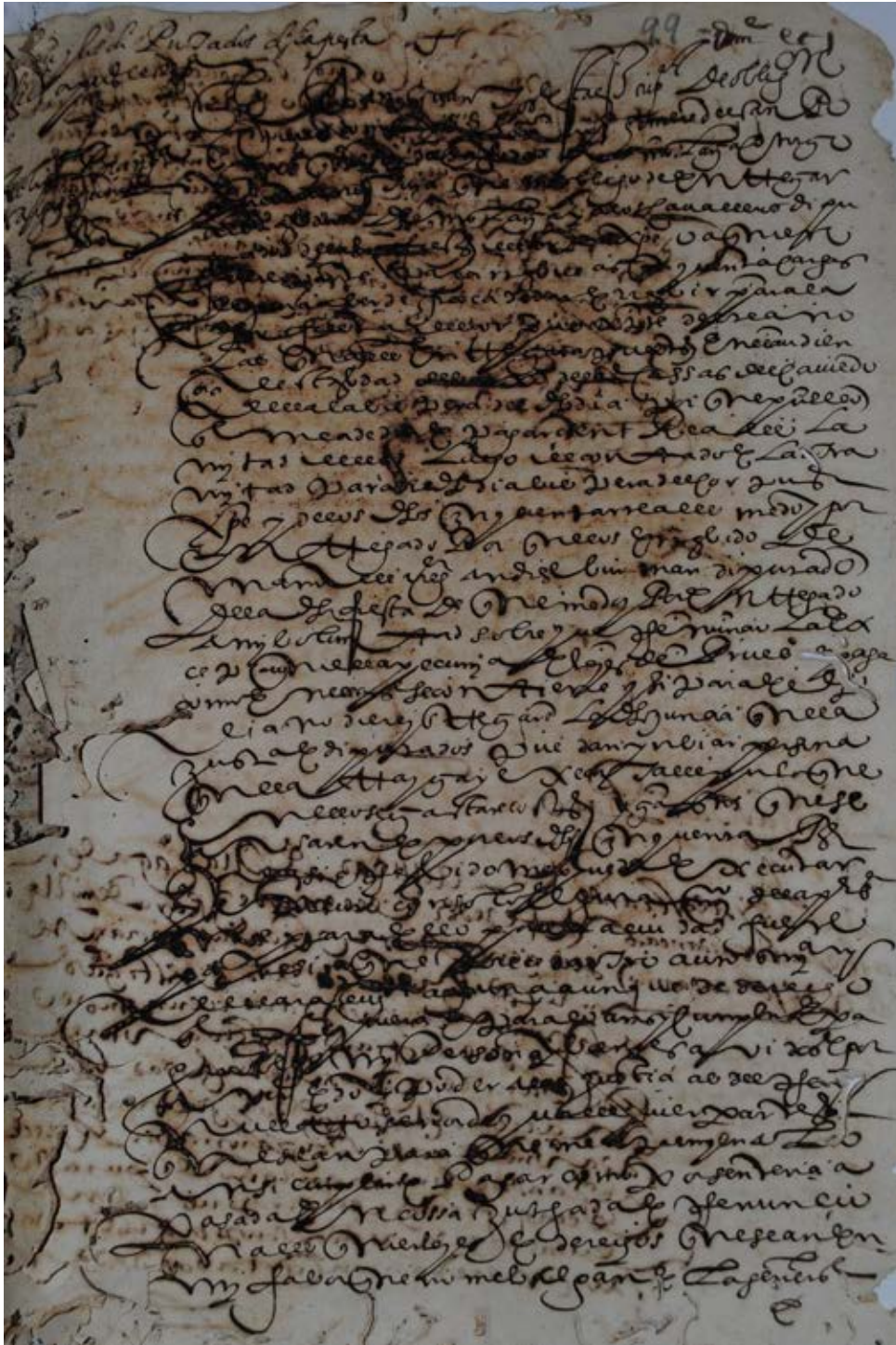


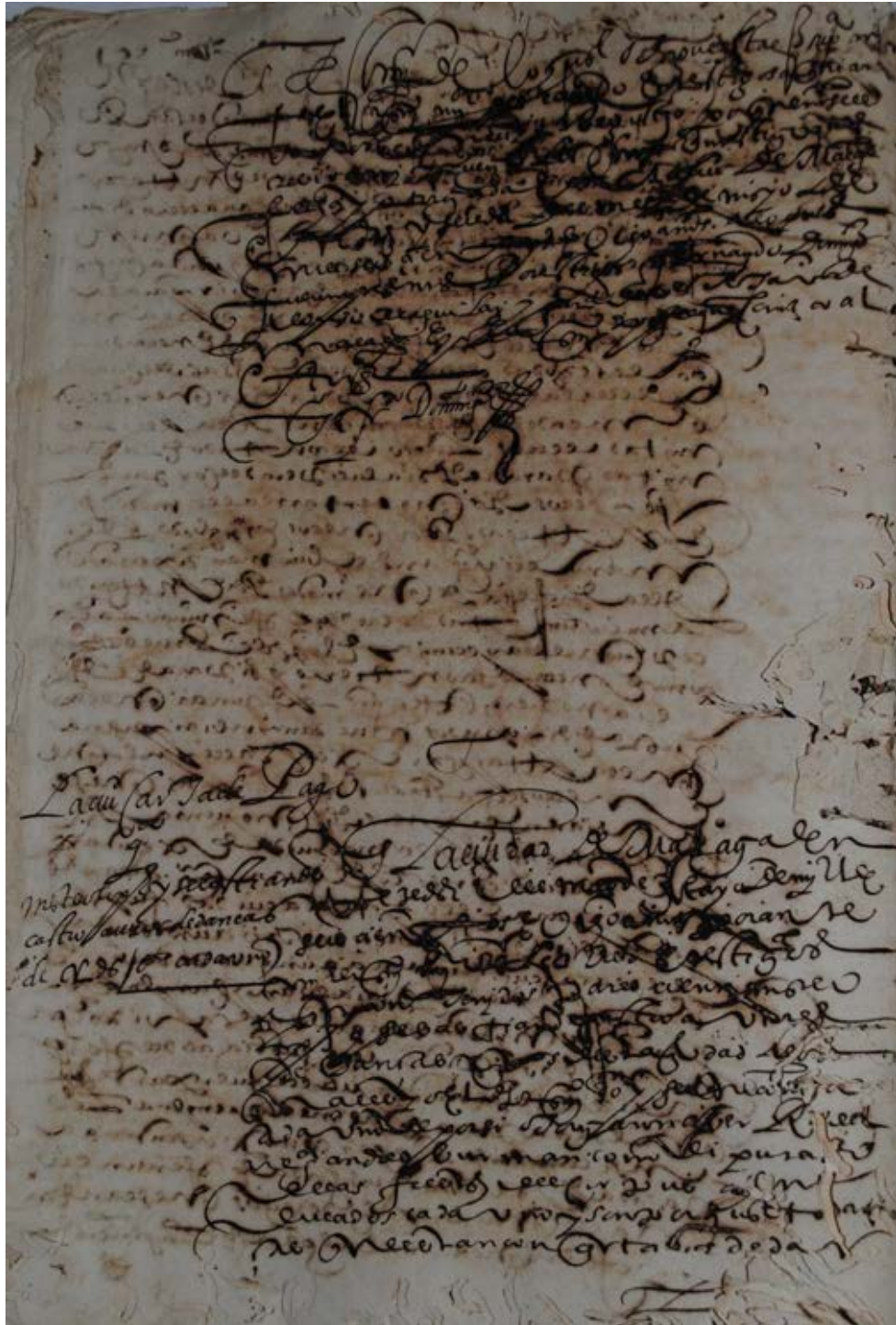


DOCUMENTO 6. Archivo Municipal de Málaga. Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 2, fol.98. Sebastián de Castro, danzante, vecino de Málaga, por dos danzas para las fiestas del Corpus. 30 abril 1608.

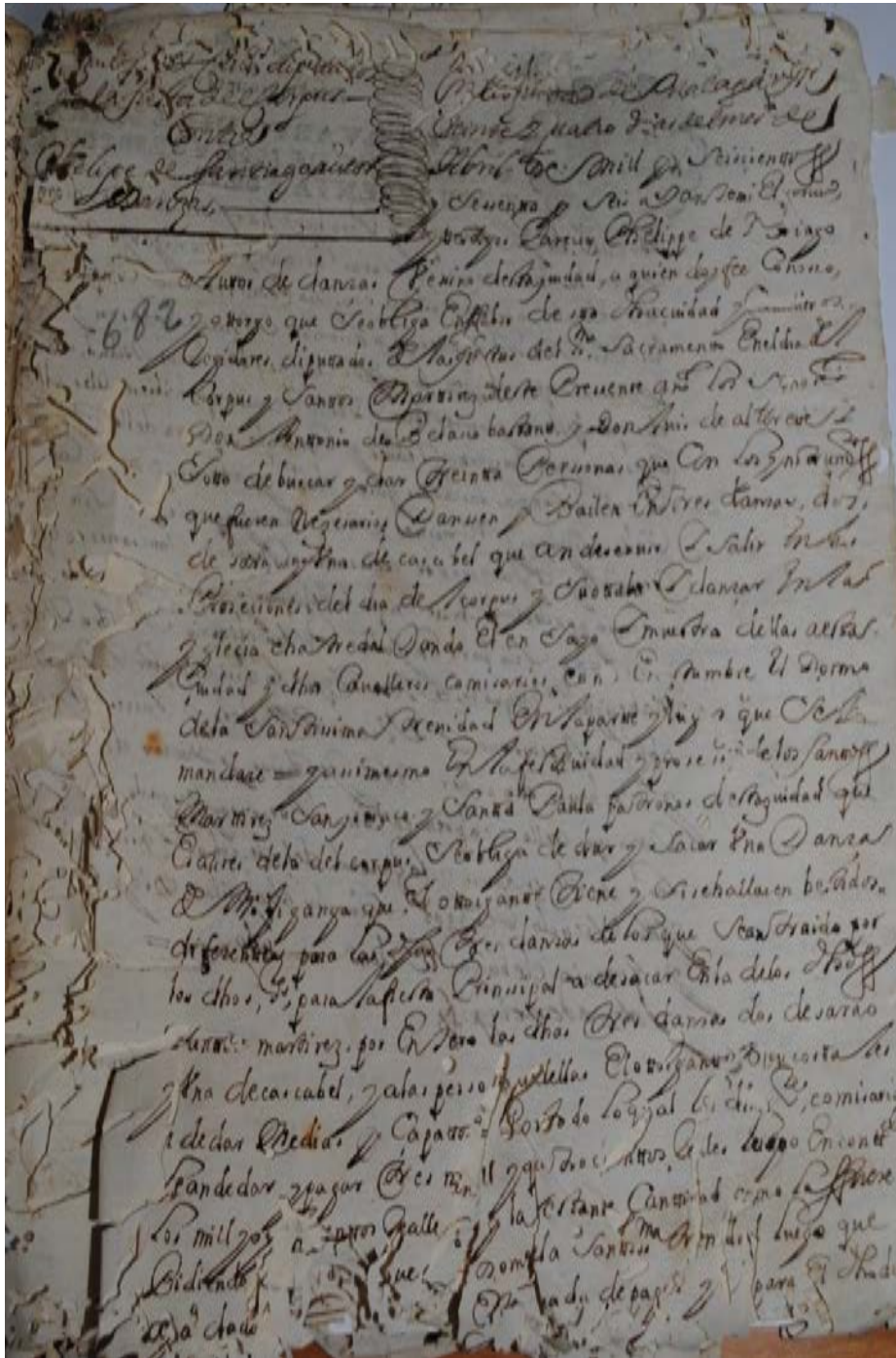


DOCUMENTO 7. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 18-1, carp. 2, fol.99. Mateo López y Sebastián de Castro, autores de danzas, a favor de la Ciudad de Málaga. 13 mayo 1608

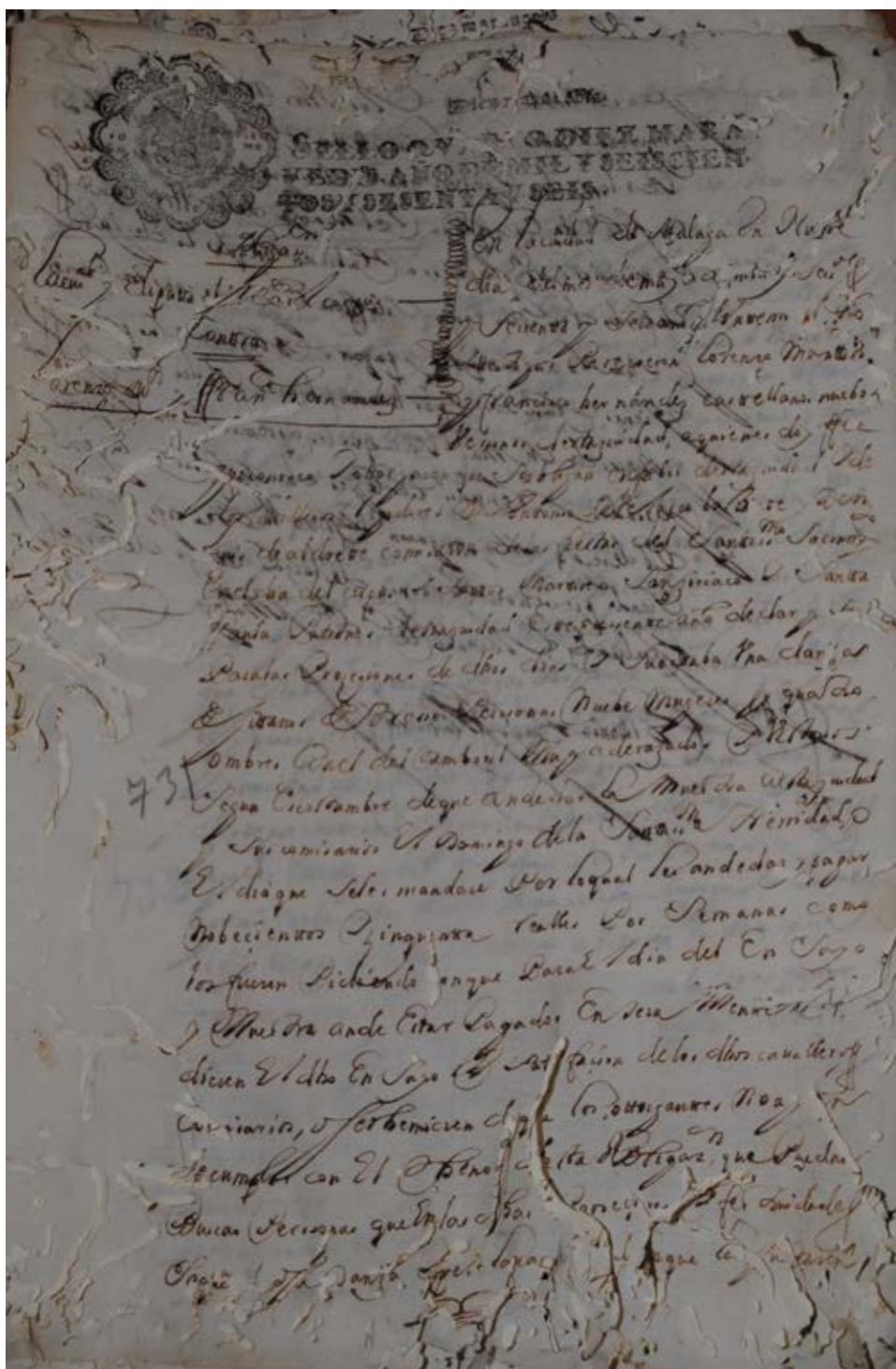




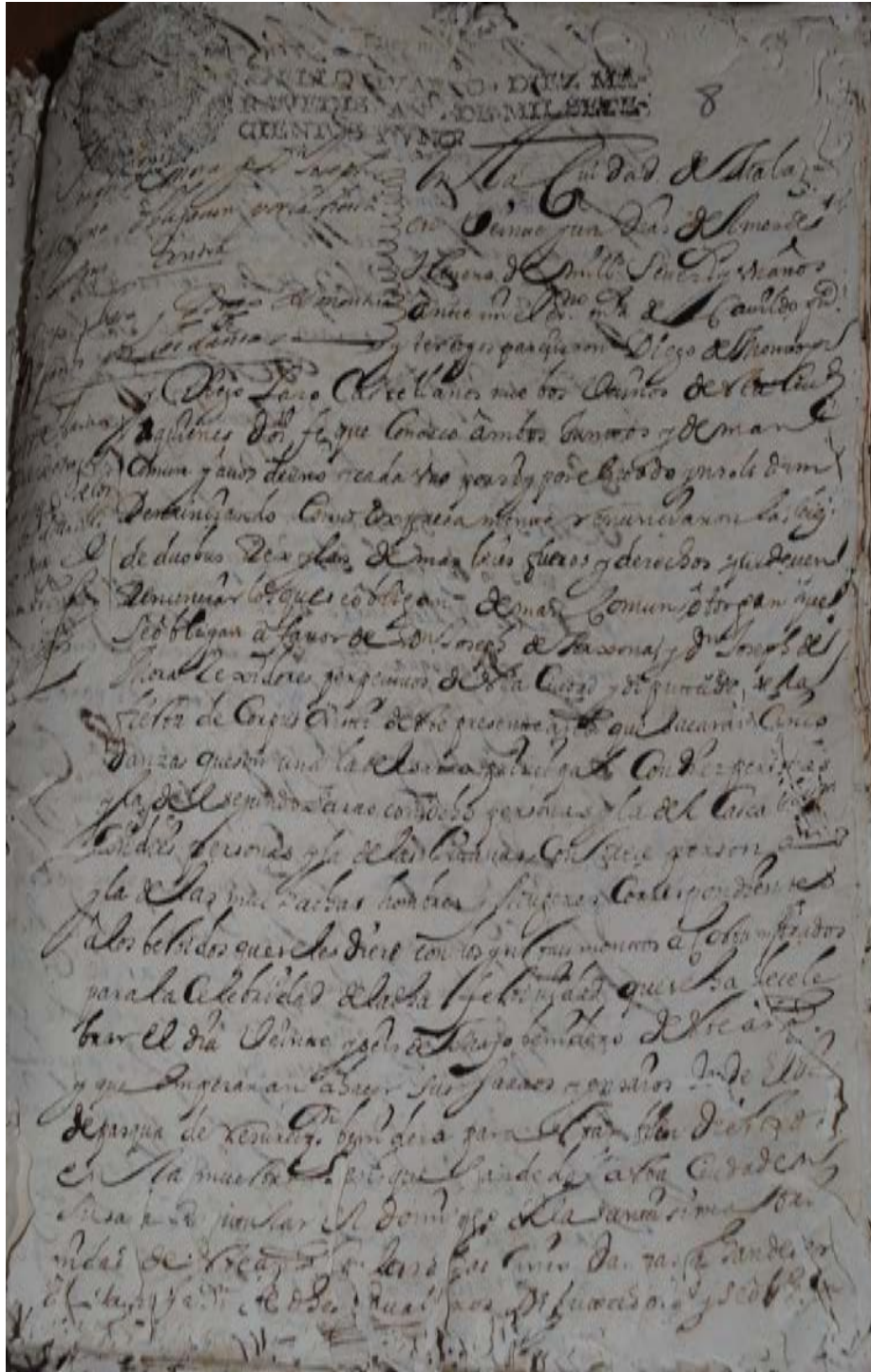
DOCUMENTO 8. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 31, carp.11, fol. 682. Obligación de Felipe de Santiago, autor de danzas, vecino de Málaga, a favor de la ciudad, por la composición de danzas de treinta personas para la procesión del Corpus y en la festividad de los Santos Mártires. 24 abril 1666. Danza de sarao, danzas de cascabel y danza de mojjanga.



DOCUMENTO 9.A.M.M. Colección Escribanía de Cabildo. Legajo 31-2, carp. 12, fol.731. Obligación de Lorenzo Martín y Francisco Hernández, castellanos nuevos, vecinos de Málaga, a favor de la Ciudad, por danzas de gitanos, con nueve mujeres y cuatro hombres, con tamboril, el día del Corpus y la de los Santos Mártires. 9 mayo 1666.



DOCUMENTO 10. Archivo Municipal de Málaga. Colección Escribanía de Cabildo, Legajo 47, carp.18, fol.8-9. Obligación de José de Diego Montoya y Diego Lazo, castellanos nuevos, vecinos de Málaga por las danzas del Corpus y en la festividad de los Santos Mártires. 21 Enero 1701.



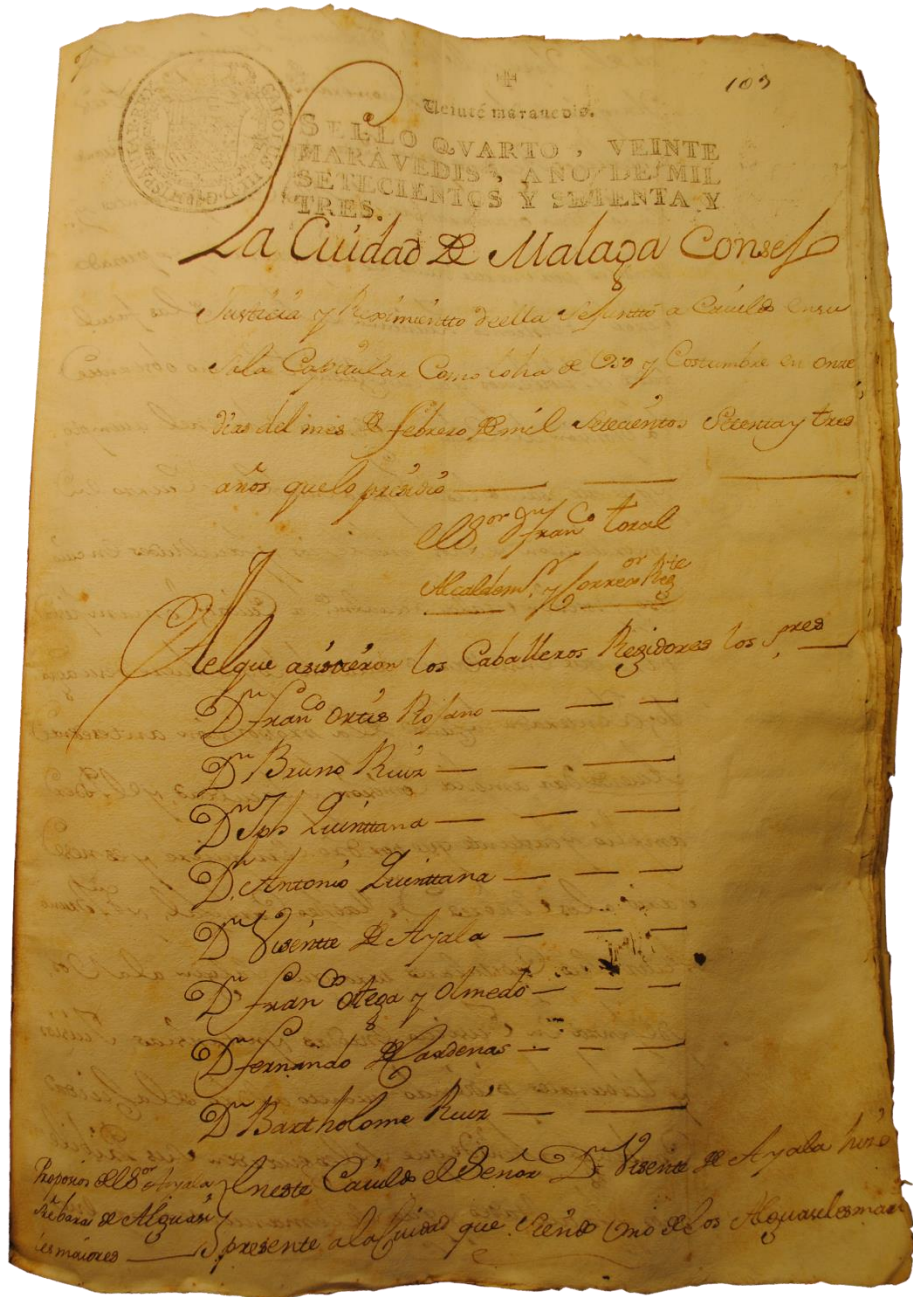
De prueba para... en la...
 de la... a la...
 del... General que...
 como se acostumbra...
 danzas... que...
 de la... de la fiesta de los santos
 Marcos San Marcos y Santa Paul...
 que se ha de hacer...
 día nueve de... de...
 de las... dándosele por los...
 por todo lo de...
 los reales de...
 mingo de pasqua de...
 de... y los otros...
 quinze de...
 los...
 que los...
 quemada...
 para...
 que...
 fiestas...
 los...
 que...
 pagaria...
 fin...
 van...
 de...



235
 quatro de ...
 sea la ...
 cumplien ...
 les obliguen ...
 adu ...
 las dhas ...
 que las ...
 de los ...
 subiesen ...
 exequie ...
 de ...
 tal ...
 garon ...
 diron ...
 de ...
 de ...
 raron ...
 do ...
 auer ...
 de ...
 Coral ...
 de ...
 Miguel ...



DOCUMENTO 12. Archivo Municipal de Málaga. Colección Actas Capitulares, vol.163, fol. 103r-106v. 11 febrero 1773.



res de la Hoya, y de la Encomienda de Antonio Quintana de la
 Marquina, en fuerza de nombramiento, que el dicho Sr. D.
 Caballero Regidor, para Cartauna de S. M. de las Indias entendi-
 en la Vera o cartasa las Pobllas Correspondientes y
 tocados por su parte de ellas al Exponiente y expresado
 Sr. D. Antonio Quintana en fuerza de las facultades y
 privilegios que esta Ciudad tiene no obstante
 la oposicion del Caballero Pedro de la Cruz en el asunto,
 y que este asaca testimonio para entablar Recurso en
 contrabencion de S. M. de los privilegios y facultades en cuyo
 uso y posesion se halla actualm. a Ciudad, lo manifiesta
 para que en su virtud acuerde lo que fuere de su agrado,
 Teniendo presente la proposicion antesdicha
 suerda dar amplia Comision y facultad, y el poder
 amplio y bastante que por dho. Encomienda y es neces-
 sario a los Señores D. Mateo Carbajal, y D. Juan
 Ruiz, sus Capitulares para que salgan a la Vos,
 y defienda en Justicia todas y quantas Justicias, Justicias
 y tribunales pidiendo quanto al dho. de la Ciudad
 contenga a fin de que se les guarden sus privile-
 gios y facultades, y que se mantenga en el

164

Entre Malaga.

EL CUARTO, VEINTE
 MARAVEDIS, AÑO DE MIL
 SETECIENTOS Y SETENTA Y
 TRES.

Caso y posesion en que está de nombrar Alguaciles ma
 iores de Hoya y Harguia Campo desta Ciudad de Guad
 Capitanes Como lo practico en el Cauillo deste fin
 celebrado en que salieron portales los dhos Caballeros
 y para que entablen en Correspondiente Recurso sedi
 a los expresados Comisionados textm. deste Au
 eida Como asimismo para que pida que las Costas
 que dho Caballero indico impidiere en el Recurso
 entablado Como que no es benefisio a la Causa publi
 ca nosean de Cuenta de los Caudales de Propios y de los
 enalados desta Ciudad para sus elementos, y si de cargo
 de quien haia lugar por derecho, los que desde agora
 para quando llegue el Caso protesta esta Ciudad en
 toda forma quantas veces haia lugar por el
 Togado de Caso de Comedidos
 En este Cauillo para el que se citada de orden de
 Alcaldem Comisionados Reserete a todos los Caballeros
 Reserete Comocando especialm. a los que quisierdes
 de Ayala para dar un Memorial de Salbador



Marques de la Casa de los Señores Encomienda
 y Compañia, para que presente año y por
 la dición de la dición de los señores
 a esta casa de recepción de enfermos y austeros, Lo que
 de mandado del Rey el Rey el memorial que
 consta del Caudal celebrado en día ocho del que
 el que dado por el Encomienda de Alcaide Marques de
 na la dición de la dición, Lo mismo el despacho
 del Real y en el Consejo de Castilla de la dición
 expedida en la dición de la dición del año ante
 para que este Ayuntamiento lo disponga y se
 ante la formación de la Compañia Comica como
 tubiere por conveniente para que no falte esta di
 bersion al publico siendo el Rey y los señores
 anteriormente en su obediencia, celebrados y demás
 diciones en su virtud practicadas, y otro me
 morial que por el Rey y el Alcaide Marques, nu
 bamente representado en que se le concede ge
 neral para que cubra la entrada de los señores
 por Personeros de los ocho que año de Caxumbe
 pague cada uno para satisfacer los señores



105

Illma Ciudad

Señor

Salvador Marques Senno desta
 Ciudad y Duño de la casa teatro
 de Comedias Puesto ala obediencia
 de VSS con el mayor Respeto
 Dize tiene el Suplicante forma
 da enteramente la Compania de
 Comicos que ade executar las
 Representaciones el proximo
 año que prinçipara el pri
 mer dia de Pasqua de Resu
 reccion; Pero lo mas Indi
 viduo de este Pueblo en Ans
 tado y persuadido a el que su
 plica que para tamien de
 beacion de Publico tenga
 Valtaxines que en el Inter
 medio se usen el Vaile



correspondiente, y siendo así
 que estos aperturas por su tra
 bajo en el teatro y fijo sala
 no, y de otro modo no permitam
 conbinarse y que para ello, los
 Comicos no se den desayudo
 ni se comban con cosa al
 guna, no en quenta el ex
 ponente otro remedio para
 que se experimente otra di
 bercion que el de que se suba
 la entrada a dos Quartos por
 persona mas de los ocho que
 siendo Costumbre pague cada
 uno, en cuya atencion
 Sup. Rendidam. a V. S. se un
 ban consider el pretendido
 aumento para con el poder
 satisfacer su trabajo adhos
 Variaciones, y sernar con esto
 en tiempo competente el teatro
 logrando por este medio con
 plaser al Publico que es



alo que aspira el suplicante
y espera este favor de la S^{ra}
S^{ra} S^{ra} y queda
rogando a Dios que sus vidas
los años que pudiese
Malaga 10 de febrero de
1773.
Salvador Marquez
S^m



quedada para la recepción de las Dilaciones para
 la mayor diversion de los lugares. Se acuerda con los
 Señores que para este fin pretendo Vengan a dar
 Las Personas que entrare en esta Casa de Comedias
 para que con este Conocimiento pueda proceder a hacer
 saber a Teniente de Justicia en consideracion que el
 Balcon que en la Casa teatro tiene para asistir a
 mandando a las Representaciones nos es de aquella
 amplitud y deservia que se requiere para la con-
 veniencia desde luego se mande a la Ciudad e ayuntamiento
 que dicho Balcon en quanto sea posible se ponga
 con el ornato y deservia correspondiente para
 logar e en amplia facultad y diversion a los Ca-
 lleses Diputados de Comedias — — — — —
 Dado en la Ciudad de Malaga por mi el Sr. Pedro Cuervo y
 noticia de la Junta de In Pedimento dado por el Sr.
 Dn Chacon en nombre de Juan de Arce, en
 representacion en grado de apelacion recibida y aguan-
 bio del auto de finitimo pronunciado por el Sr.
 Dn Juan Cortal Alcalde mayor Teniente Co-
 rresponde en esta causa fulminada de oficio con



DOCUMENTO 13. Archivo Municipal de Málaga. Colección Actas Capitulares, vol. 163, fol. 115v-117v. 15 febrero 1773.



D. Juan de Aranda —
 D. Diego Angel de Roca —
 D. Matheo Carbajal —
 D. Bruno Ruiz —
 D. Antonio Luacesana —
 D. Juan Ordóñez —
 D. Juan Lo Ortega —
 D. Joachin fernandez Indico —

Se propone de esta Cauda para el que asido Tado de Orden
 Tacon — 3 de la Cauda para el que asido Tado de Orden
 de la Cauda para el que asido Tado de Orden
 ante diez atodos los Caballeros Pessidores Diputa
 dos y el Indico del Comen para que la Ciudad de
 termino sobre la poscura de Tacon y Piedra
 para su abasto en este presente año, y desu orden
 por mi el secretario se bolcio al ex la Costu
 ra echa por el Sr. D. Joachin fernandez Indico
 de que nase
 sta Citacion que dieron fe los Costeros auerda
 echo y estandose Conferenciando en el asunto
 en esta estado por el Sr. D. Joachin fernandez
 de la Herria e Indico personero del Comen
 le manifesto y leyo a la Ciudad una Carta
 miriba que se le dio por el Sr. D. Joachin fernandez Indico



y otras providencias para el mejor orden y posesion
 de las qualquiera casa que se pudiese como
 tor y para lo formado e conegam. to a lo que ande
 cobrar así en las Calles como en el mismo tea
 to de los Concuientes del Ciuo N.º 1.º
 lugar que este Impreso lo para esta Ciudad a
 quenda noticia a finde que por la parte Cobay
 be y para el mejor de la honra de la y
 Ciudad del buen orden en esta Casa Theatro.
 para la mejor armonia y quietud todo disten
 do; Lo mismo auia dispuesto en el teatro para
 respecto a xriso los Comestibles y que nose ven
 diesen con xreso y si con equidad y en lugar
 moderado esperando que esta Ciudad acuerde lo
 que tenga por conbeniente a finde que se fea
 tue de lo dispuesto en conformidad de lo que
 ordenes y lo dispuesto en consecuencia de lo
 Ciuo Interua de lo expuesto por el
 señor Alcalde Corregidor Mexate y
 satisfaga de las prebias providencias

117

Ciento y sesenta y seis

SELO QVA... VEINTE
MARAVENIS... O DE MIL
SETECIENTOS... ETENTA Y
TRES

que D^{no} B^{no}, acordado para d^{ha} d^{iv}ersion pp^{ta}
deuindo esta d^{iv}ersion de su parte en quanto
to le sea posible a que Sobrento el mes por arredo
y procurando Conbeniente la asistencia en su Baxa
ad^{os} bailes. Acuerda d^{ha} Concurrenia en la
forma Ordinaria y Regular Como ha practicado
en la d^{iv}ersion de operas y d^{ha} Comision en toda
forma del D^{no} D^{no} Juan de Ortis No^{no}, y d^{no} Pe
dro Peniel y Puer, e los diputados de la d^{iv}er
sion para que Concurran en el Patio, y demas
parajes que tengan por Conbenientes de ella
con espada y Musinia de Baston para ser Con
siderados y Sin mascara Como los demas Caballeros
Repidores e el d^{iv}ersion obrando los exersos que
puedan Cometerse y Remediando prontamente
las d^{iv}ersiones que se les den por qualquiera de
los Concurrerentes dando Inmediatamente

Cuenta a Señor Comaxion Conuio acuerdo
 y dictamen quaxitan en el arreglo y presio de los
 Comestibles que se aian de vender en esta Casa
 de teatro en las noches de los Bailes pp. para
 no se exceda eloque se le pongan
 Con lo qual se concluió los Caudales que firmo
 yo el Sr. Alcalde de Comaxion Residencia
 y uno de los Caballeros Residencios presentes
 de que yo el Secretario Do y sea
 D. Juan de Quintana
 D. Juan de la Cruz
 D. Juan de Gramaxia

La Ciudad de Malaga Consejo Jurisica N. 1.º
 de esta y junto a Caudales en unata Capitular como lo ha de usar y costar
 bre en diez y ocho dias del mes de febrero de mill setecientos y noventa y tres
 q lo precedio

A la qual se dio en los Casos Reg. los señores
 D. Juan de la Cruz
 D. Luis de Ribas
 D. Joseph de Quintana
 D. Juan de Gramaxia



Índice de Ilustraciones

- Ilustración 1. Ballet Cómico de la Reina. 1582.
- Ilustración 70. Tratado de danza: *La práctica del arte de la danza*. 1463.
- Ilustración 3. Fabricio Caroso.
- Ilustración 4. Tratado de danza: *Il Bailarino*. 1581.
- Ilustración 5 a. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 5 b. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 6. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 7. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 8. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 9. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 10. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 11. Tratado de danza: *Arte para aprender a dançar*. 1630.
- Ilustración 12. *Idylle sur la paix*, Lully, 1685.
- Ilustración 13. *Idylle sur la paix*, Lully, 1685.
- Ilustración 14. Danza Salomé. Benozzo Gozzoli. 1462.
- Ilustración 15. Danza Salomé. Juan de Valdés Leal. 1676.
- Ilustración 16. Tratado de danza: *Reglas útiles para los aficionados a la danza*. 1745.
- Ilustración 17. Tratado de danza: *El Arte de Danzar a la Francesa*. 1758.
- Ilustración 18. La lección de danza. José Jiménez y Aranda. Siglo XIX.
- Ilustración 19. Danza de la muerte de Lübeck, el bebé. Siglo XV.
- Ilustración 20. Montaje de diferentes Tarascas.
- Ilustración 21. Gitana con pandereta. Adolphe Williams Bouguereau. Siglo XIX.

Ilustración 22. Danza de los Seises ante el altar Mayor. Sevilla. José Luis Balbín Ávila.

Ilustración 23. Los Seises con el maestro de canto. J. M. Sánchez 1948.

Ilustración 24. Danza de los Seises. Figura coreográfica. Sevilla. José Luis Balbín Ávila.

Ilustración 25. Fotografía de la danza de los Seises.

Ilustración 26. Fotografía de la danza de los Seises.

Ilustración 27. Danza de los Seises. Figura coreográfica. Sevilla. José Luis Balbín Ávila.

Ilustración 28. Danza de los Seises. Figura coreográfica. Sevilla. José Luis Balbín Ávila.

Ilustración 29. Danza del Minué.

Ilustración 30. Minuet colonial Jennie Augusta Brownscombe.

Ilustración 31. La Gavota. Gustave Dagazon.

Ilustración 32. El paspié. Nicolas Lancret.

Ilustración 33. Marie Salle. Archivo Hulton.

Ilustración 34. Marie Anne de Cupis de Camargo. Nicolas Lancret .

Ilustración 35. La Gallarda. Láminas dentro del tratado de Cesar Negri.

Ilustración 36. Danza de las Hachas. Simon Bening.

Ilustración 37. Española Dansante. Colección particular Karl Heinz Taubert.

Ilustración 38. La Contradanza.

Ilustración 39. La Contradanza.

Ilustración 40. Plan de Estudios del Real Seminario de Madrid. 1785.

Ilustración 41. Zambra gitana.

Ilustración 42. La Zarabanda. Richelieu bailando la Zarabanda a Mariana de Austria.

- Ilustración 43. La Zarabanda. Nicolas Lancret.
- Ilustración 44. Paseo de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 45. Embotadas de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 46. Campanelas de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 47. Un pasar de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 48. Atabalillos de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 49. Pistolees de las seguidillas boleras. Marcos Tellez Villar.
- Ilustración 50. El Bolero 1832.
- Ilustración 51. Fandango. Pareja campesinos bailando.
- Ilustración 52. El careo del beso. Seguidillas sevillanas, siglo XIX.
- Ilustración 53. El Vito. Siglo XIX.
- Ilustración 54. Corral del Príncipe 1760.
- Ilustración 55. Partes del corral de Comedias.
- Ilustración 56. La danza y el teatro.
- Ilustración 57. Reglamento para los bailes de máscaras en Málaga, 1773.
- Ilustración 58. Baile de máscaras. Coliseo del Príncipe Madrid. J.A. Salvador Carmona. Siglo XVIII.
- Ilustración 59. Gitana de Granada bailando el Zorongo. Charles Davillier, 1874.
- Ilustración 60. Aviso de baile en una venta, 1760.
- Ilustración 61. María Antonia Fernández.
- Ilustración 62. Semanario de Málaga 5 agosto de 1796.
- Ilustración 63. Semanario de Málaga 19 de julio de 1796.
- Ilustración 64. Semanario de Málaga 22 de julio de 1796.
- Ilustración 65. Semanario de Málaga 12 de julio de 1796.

Ilustración 66. Cartel donde figura el nombre de María Solís.

Ilustración 67. Cartel donde figura el nombre de María Solís.

Ilustración 68. María Marquez bailando el Zorongo.

Ilustración 69. María Mercandotti. Bailarina española siglo XIX.

