

**“DE LA CINTURA ARRIBA / SON BAILES NOBLES, /
DE LA CINTURA ABAJO, / ¡DIOS LOS PERDONE!”.
DEVENIRES DEL BAILE CANTADO ÁUREO
DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA**

Fernando Pancorbo
SNSF – Universität Basel

Sebastián León
Université de Neuchâtel

Danzar entre alegres bailes

A modo de *Avant la lettre*, creemos pertinente subrayar que, más allá de la clara diferenciación que se quiso establecer entre «baile» y «danza» desde el siglo XVI,¹ cabe tener en cuenta que no se trataba de meras manifestaciones de carácter físico, sino que estaban concebidas y adaptadas a las obras dramáticas como elementos parateatrales conjugados tanto con la propia literatura como con en la música, formando parte de un todo íntimamente relacionado.² Es cierto que los bailes y las danzas eran también, en buena parte, considerados como un género independiente, si se entienden como patrón poético-musical que no se limitaba a los confines de los espectáculos teatrales.³ En todo caso, las

1 León, «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 3-4.

2 Los tratados y fuentes documentales suelen coincidir en la descripción del género de *danzas* como aquellas en las que se mantenían los brazos en posición baja, el cuerpo erguido y no se tañían castañuelas (Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642, fols. 44v-45r). En los bailes, por el contrario se elevaban los brazos, tañendo castañuelas o sonajas e incluso saltando y retorciendo el cuerpo; así lo indica Covarrubias en la entrada *baylar*: «los que bailan se arrojan en alto con lascabriolas, y se tuercen a un lado y a otro en las mudanzas»; Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana · Vervuert · Real Academia Española, 2020 (2.^a), p. 276.

3 Se puede, por ejemplo, encontrar la práctica de estos géneros en festividades civiles, sociales y religiosas, cuyos argumentos e integración reforzaban el carácter

clasificaciones que se hicieron, a nivel teórico, entre bailes y danzas respondían, en fundamento, no solamente a la manera de ejecutarse, sino a una cuestión de decoro y a la necesidad de librar de las censuras de la época las prácticas que figuraban en diversas fuentes. Para ejemplificar la percepción del ejercicio de bailes y danzas sobre los escenarios, citamos, a modo de muestra, las del *Tratado de la tribulación*, de Pedro Ribadeneira, quien escribe:

Pues las mugercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con lo meneos y gestos de todo el cuerpo, y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala a manera de sirenas, cantan y transforman a los hombres en bestias.⁴

Y en la consabida *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid*, de Francisco Ortiz, se lee:

Y así no solo me parece que se destierre del teatro la mujer o el hombre que cantan estas desvergüenzas, sino también de las repúblicas y del mundo. El bailar y danzar siempre fue tenido por un género de locura.⁵

Las listas con bailes prohibidos se alimentaban cada vez más y las censuras que se les aplicaban fluctuaban según la acogida o rechazo que generaban, ofreciendo material a poetas y dramaturgos para satirizar y burlar su devenir. Por poner un simple caso, cabe recordar que un baile tan conocido como el *Escarramán*, tildado, entre otros, por Quevedo como una expresión denigratoria ligada a los vicios y la lascivia por su supuesto parentesco directo con la chacona o la zarabanda. Esta genealogía la describe Quevedo en el baile de *Los valientes y las tomajonas*, cuando se describe al padre, ya achacoso, de esta manera:

de los eventos; Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, pp. 166.167. Jauralde señala que también se puede entender los “bailes” como composiciones poéticas, por lo general polimétricas, que no se limitan a su asociación musical, pero que utilizan, sin embargo, sílabas de un ritmo muy marcado y la frecuente integración de estribillos que se relacionan con este género, en *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*, Madrid: Calambur, 2003, p. 145.

4 Ribadeneira, *Tratado de la tribulación*, Madrid: Pedro Madrigal, 1589, fol. 70v.

5 Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid* (c. 1614), edición de Louis C. Pérez, Chapel Hill, N. C: Estudios de Hispanófila 45, Madrid: Castalia, 1977. p. 95.

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

Del primero matrimonio
 casó con la *Zarabanda*,
 tuvo el ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! enfermo
 y a *Ejecutor de la vara*.

Este, andando algunos días,
 en la *Chacona* mulata
 tuvo a todo el *Rastro viejo*
 y a los de la *Vida airada*.⁶

Este baile del Escarramán era en realidad muy semejante —al menos desde el punto de vista del patrón armónico seguían la misma base—,⁷ que sus bailes descendientes y otros de similar naturaleza, tales como la rebautizada jácara, finalmente aceptada por todos.⁸ Es así como la “descendencia familiar” sobre la que satiriza Quevedo, es el reflejo no solamente desde una perspectiva moral, sino también musical, debida a las progresiones armónicas, el esquema rítmico y las melodías resultantes sobre las que se componían estos bailes. Este fenómeno lo describe Francisco Valdivia a través del concepto de «matriz musical» en donde la base es el elemento determinante para determinar el patrón primario, aunque haya variaciones en los ritmos y las melodías y se añadan otros acordes que generen otras versiones a partir de la raíz musical original de la danza, baile o son en cuestión.⁹

No creemos necesario realizar aquí un repaso exhaustivo de todas las censuras a las que se tuvieron que enfrentar, ya que de ello nos hemos ocupado anteriormente y otros trabajos así lo han apoyado,¹⁰

6 Quevedo, *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española, 2020, pp. 669-670.

7 Valdivia, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, p. 114.

8 Stein, «“Al seducir el oído...” Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», *Teatro cortesano en la España de los Austrias* (Cuadernos de Teatro Clásico, 10), Madrid: 1998, p. 183.

9 Valdivia, *op. cit.*, p. 107-108.

10 Véase nuestro capítulo: León y Pancorbo, «Chaconas y zarabandas condenadas», *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Elena Martínez Carro, Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 157-172.

pero bastará con recordar aquel fragmento de la explícita «Reformación de las comedias» que se encuentra la *Prohibición de bailes y prohibición de nuevos con otros nombres*, redactada el 8 de abril de 1615 en el Consejo de Castilla:

Que no se representen 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; de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trujeron en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres.¹¹

Esta sentencia da buena fe de la consecuente permeabilidad de estos bailes y de los constantes cambios de máscara que se vieron obligados a realizar para asegurar su existencia sobre las tablas. De hecho, Juan de Esquivel, en su tratado *Discursos sobre el arte del danzado*,¹² evidencia este mimetismo al referirse a uno de estos bailes prohibidos, como era la chacona, que, en lugar de sucumbir a la moralidad y excesiva mojigatería de sus detractores, sufrió una serie de modificaciones, llegando incluso a ser enaltecida al alcanzar —desprovista también de textos cantados—¹³ la categoría de *danza de cuenta*,¹⁴ y, de este modo, manteniéndose aún viva en la cultura colectiva. Por lo tanto, para partir de unas ideas claras, si desde un punto de vista teórico, «danza» y «baile» no era lo mismo en cuanto a género, se puede ver que sobre las tablas los límites se volvían borrosos, teniendo en cuenta que estaban adscritos a dos artes, las cuales, en buena medida, eran las que marcaban sus naturalezas. De ello da fe Pedro de Herrera en una de las crónicas sobre las fiestas organizadas por el duque de Lerma en 1617, donde se dan informaciones que apoyan este argumento:

Oyóse también de adentro que, por estar muy estrechos, sería bien hacer los bailes en el patio. Salieron algunos músicos, cantando versos

11 *Autos del Consejo sobre reforma de Comedias* (1615), BNE, Ms. 14.004/6, *apud* León y Pancorbo, *op. cit.*, p. 166.

12 Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.

13 León y Pancorbo, *op. cit.*, pp. 168-169.

14 Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, fols. 44v-45r.

de pendencias avalentadas, entre bravos y acciones del Escarramán, con ademanes y compases de temeridad, en mucha diferencia de mudanzas, obrándose lo cantado con agrado y novedad, mezclando pasos de danzar de cuenta entre alegres bailes de castañuelas, que se acabaron en un juego de pelota, danzado y bailado por estremo, así se entraron todos.¹⁵

Como murmuraciones son los bailes

Más allá de las descripciones con las que contamos sobre el ejercicio de estos bailes, como se puede ver, por ejemplo, en letrillas y romances dedicados a ellos, se debe considerar que los propios textos poéticos y dramáticos condicionaban su concepción a partir de su integración, representación y asimilación. Para subrayar esta intención, proponemos algún ejemplo evidente, como es el caso de un pasaje de la silva quinta de *La Gatomaquia* de Lope de Vega, en la que, después de la decorosa danza de la gallarda, la naturaleza desenvuelta del baile de las dos gatas —al son de cáscaras de almendras haciendo las veces de castañetas—, ocasionando el cuchicheo de los gatos viejos:

Ocupadas las sillas y el estrado,
salió Trebejos, gato remendado,
y, sacando a la bella Gatiparda,
comenzaron los dos una gallarda
como en París pudiera Melisendra
y luego, con dos cáscaras de almendra
atadas en los dedos, resonando
el eco dulce y blando,
bailaron la chacona
Trapillos y Maimona,
cogiendo el delantal con las dos manos,
si bien murmuración de gatos canos.¹⁶

Más explícito es uno de los textos que se encuentra copiado repetidas veces en cancioneros manuscritos de la Biblioteca Riccardiana y otras

15 Herrera, *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma*, fol. 58r; la transcripción es nuestra. Esta crónica se encuentra también, con la ortografía sin normalizar, parcialmente editada en Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, p. 279.

16 Vega Carpio, *La Gatomaquia*, p. 217.

bibliotecas italianas¹⁷ que contiene uno de los tantos romances que se cantaban sobre este mismo baile de la chacona, correspondiendo la cualidad erótica y pícaro de éste:

Una tarde fui llamado
de un balcón de cierta dama
y viendo que me llamaba,
quise estar allí abrasado.

[...]

A un punto los dos llegamos
con gemidos y congojas;
fueron tales nuestras cosas,
que me halle todo mojado.

Y el chiquillo, algo enojado
de como así le trataba,
de cólera echó la baba
y luego se quedó lacio.

Como cortés de palacio
se quitó la caperuza
y, cual cerquillo o rasura
de fraile está su corona.

*Vida, vida, la vida bona,
vida, vámonos a Chacona.*

Este texto, como muchos otros de similares características, no se encuentran copiados en fuentes ibéricas, muy probablemente, además de sonrojar a más de uno, por ser transmitidos de manera efímera y popular en la península, sin necesidad de ser anotados, o, también, debido a las censuras que se le aplicaban a estas picantes letras.¹⁸

En otros ejemplos, la presentación del baile o su personificación alegórica —marcada según las pautas de la tradición prostibularia—, no resulta evidente en una primera lectura, como sucede en el caso del auto sacramental lopesco de *El hijo pródigo*, en donde se inserta una chacona, y a pesar de no mencionar de manera explícita en el estribillo el nombre del baile, como solía hacerse,¹⁹ se dan señas de su

17 Copiamos la versión contenida en el Ms. 2774, fol. 24 v; véase Cacho Palomar, «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque* 2, 1992, p. 29.

18 León y Pancorbo, *op. cit.*, pp. 158-159.

19 León, «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), p. 93.

identidad, además de por su estructura poético-musical, por la inclusión de tópicos ligados a ellos como la referencia a la «vida bona». En esta escena, en la que el Pródigo es conducido a la casa de ciertas “damas” —encabezada por la figura del Deleite—, no puede haber música más propicia para ambientar el desenfreno de los placeres y vicios presentes en aquel lugar. Damasceno, el pródigo, pide música para amenizar la velada, pero no tañida por «un liuto» como propone el personaje del Juego, sino una guitarra, pues más le agrada la «música española». Pero la inclusión de este baile —una chacona «estremada», según el texto—, que generaba tanta discordia, se justifica porque los músicos, representados por las alegorías de la Lisonja y la Locura, desvelan en la letra que se canta, casi a manera de advertencia moral, la estafa hecha al Pródigo y las consecuencias de dejarse conducir a tal estado de perdición.²⁰ De esta manera se puede ver que los hechos se narran en el romance y las moralejas se advierten en los estribillos. Algunos extractos del texto dicen:

[MÚSICOS]

En la casa de la Gula
hoy hay regocijo y boda:
el Hombre con el Deleite
se dan la mano y desposan.

Presentes están los Vicios,
vestidos de ricas ropas,
con aguas de olores riegan
y siembran flores y rosas.

Con el vino del olvido
le han quitado la memoria;
ya no se acuerda del cielo,
centro en que el alma reposa.

*Esta es vida en el mundo bona,
pero no llega a la gloria.*

[...]

Los enemigos del alma
acabando van sus bríos

20 De manera similar, y con el mismo objetivo de adoctrinamiento, Lope de Vega incluye también una chacona en el auto de *La Maya*, integrado asimismo en *El peregrino en su patria*, véase Flórez Asensio, «La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega», *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini y A. Zinato (eds.), Venecia: Edizione Ca'Foscari, 2017, pp. 515-516; León, «Chacona, ¡sátira es!», pp. 94-95.

y no menos los del cuerpo,
 Juego, Venus, Gula y Vino.
*Antes que se corte el hilo,
 vida, mira que vas perdido.*
 Ciego está el entendimiento,
 la voluntad se apasiona,
 ya de sus cinco sentidos
 llevó el Deleite victoria.
 Las dos caras del Engaño
 fueron sierpe venenosa
 que con la lengua le halaga
 y muérdele con la cola.
 El Deleite, salteador
 de la hacienda y de la honra,
 los ojos tiene en los suyos
 y las manos en la bolsa.
*Huye, vida, la vida bona,
 que uno vende y otro pregona.*²¹

Tan evidente era la relación entre estos bailes con los vicios, en general, y con la lascivia, en particular, así como sus representaciones alegóricas, que más allá de las condenas debidas a su naturaleza, hubo autores que ofrecieron —como en la escena descrita de *El hijo pródigo*— un contra-*exemplum* a partir de la consideración que merecieron de manera extendida. Siguiendo por la misma línea, Lope de Vega escribe una vez más sobre este baile en la *Dorotea*, junto con una queja sobre la acogida de la guitarra: «ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, con tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas».²²

La reprobación moralizante y estrecha relación de los bailes cantados con el género femenino —a quienes, como hemos visto en las censuras mencionadas, se les atañían los escandalosos movimientos sobre las tablas—, se satiriza en la última escena del *Ingenioso entremés*

21 Vega Carpio, «El hijo pródigo», *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, vol. 1, edición de J. Enrique Duarte, Kassel: Edition Reichenberger, 2017, pp. 236-240. Las cursivas son nuestras, las ponemos al ser variantes del típico pareado de las chaconas y al cantarse como estribillo en su estructura musical, véase León, «Chacona, ¡sátira es!», p. 93.

22 Vega Carpio, *La Dorotea*, edición, estudio y notas de Donald McGrady, Madrid: Real Academia Española, 2011, p. 73.

En sus bellas plantas
 lleva mis ojos;
 si vivir quiere alguno
 guárdense todos.²³

Como vemos en estos versos, en los que se hace un guiño al cuestionamiento decoroso de los movimientos desenvueltos de los bailes —«de la cintura abajo, / ¡Dios los perdone!»—, el examinador Miser Palomo, contagiado por las ganas de bailar, invita a que se interprete una pieza del conocido Benavente —«metrópoli de bailes»—,²⁴ con música de Juan López, cantando finalmente todos acerca del rescate de estas composiciones y su práctica con mesurados y bellos movimientos. Del mismo corte son los preceptos que se dictan sobre la integración de los bailes cantados en la escena, a manera de juego metateatral, en un diálogo de *La comedia famosa de la entretenida* de Miguel de Cervantes en el que se dice:

MARCELA	Mira, Cristina, que sea el baile y el entremés discreto, alegre y cortés, sin que haya en él cosa fea.
CRISTINA	Hale compuesto Torrente y Muñoz, y es la maraña casi la mitad de Ocaña, que es un poeta valiente. El baile te sé decir que llegará a lo posible pues tiene que ver y oír, que ha de ser baile cantado, al modo y uso moderno;

23 Hurtado de Mendoza, «El ingenioso entremés de Miser Palomo», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 1, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 327.

24 Sobre la importancia de Benavente, Madroñal señala: «... por estas fechas está cambiando la estética de todo lo que afecta al entremés y al baile dramático, por cuanto la aparición en escena del más grande compositor de estas obritas, el toledano Luis Quiñones de Benavente hacia 1610, va a revolucionar la poética de la pieza breve porque impondrá el verso sobre la prosa y añadirá todo lo que tiene que ver con la música y la coreografía en un avance que consigue el sincretismo de géneros. Eso se aprecia especialmente en los bailes»; Madroñal, «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35 (2008), p. 28.

tiene de lo grave y tierno,
de lo meliflúo y flautado.²⁵

Regresando a Quevedo, con sus constantes menciones al hampesco “personaje bailable” del Escarramán, además de las conocidas jácaras epistolares entre él y su amada, la Méndez, vuelve a aparecer en *Cortes de los bailes*, texto en el cual se pretende juntar los reinos para «remudar los bailes»,²⁶ ya anticuados y desestimados. A estos dos amantes los trae Quevedo a colación integrando de nuevo algún verso de las mencionadas jácaras:

	Por Sevilla, <i>Escarramán</i> , muy afufado y muy turbio, con la Méndez a las ancas bailaron nuevos insultos.
ESCARRAMÁN	Si tienes honra, la Méndez, si me tienes voluntad, forzosa ocasión es esta en que lo puedes mostrar.
MÉNDEZ	Si te han de dar más azotes sobre los que están atrás o estarán unos sobre otros o se habrán de hacer allá. ²⁷

Estos ejemplos retratan de muy buen grado la naturaleza de estos bailes, subrayando o satirizando lo moralmente reprobable, y, como consecuencia, el exilio, la condena o transformación a la que se vieron obligados, aunque se ha de advertir que su desaparición no fue, ni mucho menos, un hecho.

Airs espagnols, balli alla spagnola

Las diferentes matrices musicales, e incluso coreográficas, de los bailes cantados que generaban sentencias moralizantes, eran compar-

25 Cervantes, «Comedia famosa de La Entretenida», ed. de Ignacio García Aguilar, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, 2015, p. 759

26 Quevedo, *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española, 2020, p. 700.

27 *Ibid.*, p. 703.

tidas por otros que no necesariamente estaban mal concebidos y difundían con estribillos asimilados desde la poesía tradicional. Es el caso, por traer un ejemplo, del *Baile de pásate acá, compadre*,²⁸ que se imprime en 1617 en la *Octava parte de las comedias* de Lope de Vega. Las seguidillas que encabezan este baile —«Riberitas del río / de Manzanares / lava y tuerce mi niña / y enjuga el aire»— se encuentran anotadas musicalmente, con ligerísimas variantes del texto, en el tercer libro de *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarrre* de Étienne Moulinié, siendo el único testimonio musical de las mismas.²⁹ De igual manera se cita y canta el estribillo del conocido baile de *El polvillo* —«Pisaré yo el polvillo / menudillo, menudillo / pisaré yo el polvo / a tan menudo»—, el cual se cita y copia repetidas veces tanto en piezas teatrales y poemas, como en el manuscrito llamado cancionero *Corsini* 625, con alfabeto para la guitarra, conservado en la biblioteca de la Accademia dei Lincei en Roma.³⁰ Así pues, esta pieza atribuida a Lope, articulada a través de estribillos de bailes probablemente muy conocidos, da a ver este lugar común entre estos géneros, remarcando, además, que no solo eran unas fronteras muy débiles en el caso del contexto español, sino también en los casos conservados en el contexto francés e italiano.

Siguiendo el rastro de los testimonios que se hicieron cabida en fuentes fuera de España, otra de estas fuentes que nos da razón de este uso común de las matrices musicales por medio de piezas paradigmáticas de la tradición española es el *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de Luis de Briceño.³¹ Este impreso francés de 1626 es una muestra clara de transmisión de estos esquemas musicales y de sus textos poéticos, ampliamente conocidos sobre los que se canta-

28 Vega Carpio, «Baile de Pásate acá compadre», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 2, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 493.

29 Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarrre... Troisième livre*, París: Pierre Ballard, 1629, pp. 28-29.

30 Frenk, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1, México: Facultad de Filosofía y Letras · UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 1066-1067. La versión de Corsini 625 se encuentra editada por Debora Vaccari, junto con un completo estudio sobre este baile, en Botta, (coord.), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles: Liguori Editore, 2022, pp. 207-217.

31 Briceño, *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*, París: Pedro Ballard, 1626.

ban, agrupando, entre otros bailes y danzas, las comunes zarabandas, chaconas y folías. El libro de Briceño es, a pesar de su nombre, más que un extenso método de aprendizaje, una colección que pone en valor la práctica de la guitarra rasgueada por parte de los aficionados, ofreciéndoles los acordes a través grupo de canciones y bailes de sobra conocidos. La particularidad, además, de esta suerte de impresos y manuscritos, tanto en el caso francés como en el italiano, es que no cuentan siempre con una notación diastemática y mensural, utilizando, en vez de ésta, escuetas indicaciones a través de cifras y letras para los acordes; en el caso de Briceño se trata de la llamada «cifra castellana».³² De este modo, se puede confirmar que se tañía y se cantaba en base a modelos asumidos desde la práctica popular, pues eran piezas destinadas y realizadas por y para el pueblo, gracias a la creciente acogida que tuvo la guitarra española y a la fácil técnica con la que se tañía.³³ De hecho, en el mismo caso de Briceño, además de una graciosísima e hiperbólica apología de la guitarra —la cual describe como el instrumento «más favorable para nuestros tiempos, que jamás se vio [...], salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados»—³⁴, se ofrecen tablas que dan las secuencias básicas —las que Briceño llama *pasacalles*— sobre las que se cantaban este género de composiciones, incluso en el contexto teatral, como el propio autor señala.³⁵

Tal como se ha visto con el libro de Briceño, y yendo más allá de los contextos puramente teatrales, hay suficientes razones para ver que la asimilación o adopción de estos bailes en escenarios cortesanos siguieron manteniendo un carácter lúdico, quizás ya no tan libidinoso, al estar desprovistos de textos execrables, que dejaban inferir, aun así, el carácter popular que tuvieron desde sus inicios. Basta con observar algunas fuentes, en el caso francés, como el mencionado libro de Moulinié y otras colecciones, todas también editadas por Pierre Ballard, de piezas

32 La utilización y difusión de estos sistemas nació como un método mnemotécnico de aprendizaje y memorización, siendo una simple guía para que el intérprete recordara las piezas que conocía previamente y como herramienta para aprender las matrices musicales comunes y coincidentes en muchas de ellas; 32 Valdivia, *op. cit.*, p. 141; Gavito, «Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy», *Recercare*, 27, 1/2 (2015), pp. 186-187.

33 Valdivia, *op. cit.*, pp. 139-140.

34 Briceño, *op. cit.*, Dedicatoria «A mi señora de Chales», fols. [2r-2v].

35 Esta sección se encabeza con la rúbrica «regla para saber todas las entradas de teatro, como son pasacalles, los cuales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y romances graves; españoles o franceses», Briceño, *op. cit.*, fol. 14r.

musicales como las de Antoine Boësset y Gabriel Bataille, músicos activos en la corte de Luis XIII, publicaciones en las que, a pesar de conservarse piezas con notación diastemática para el canto y tablaturas para el acompañamiento instrumental, su estilo musical y poético delata la cualidad espontánea y “popularizante”, así como la influencia del estilo rasgueado de la guitarra, de estos *airs espagnols*.³⁶ Algunos fragmentos de las letras de estas piecitas —describiendo amoríos a orillas del Tormes o el Guadalquivir— que evidencian estas características son:

Por la verde orilla
del claro Tormes,
va corriendo la niña,
tras sus amores.³⁷

Frescos aires del prado
que a Toledo vais
decid a mi dueño
cómo me dejáis.³⁸

Río de Sevilla
quién te pasase,
sin que la mi servilla
se me mojase.³⁹

En el caso italiano se puede observar esta asimilación en los mencionados cancioneros manuscritos con el *alfabeto della chitarra*, y en diversos libros impresos con notación, entre los cuales se destacan las colecciones recopiladas por Giovanni Stefani.⁴⁰ Este hecho se ve apoyado en las fuentes por el uso reiterativo de seguidillas —entre otras formas métricas como romances, romancillos, letrillas y villancicos— y de esquemas musicales tan comunes como lo eran *las folías*, las cuales, re-

36 Durosoir, *L'air de cour en France 1571-1655*, pp. 121 y 271-274; Rico Osés, «Los *airs de cour* en español publicados en Francia: 1578-1629», *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 49-69.

37 Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare... Troisième livre*, París: Pierre Ballard, 1629, fol. 30v.

38 Boësset, *Airs de cour avec la tablature de luth... Douzième livre*, París: Pierre Ballard, 1617, fols. 20v-21r.

39 Bataille (comp.), *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth. Second livre*, París: Pierre Ballard, 1609, fol. 63v.

40 Stefani (comp.), *Affetti amorosi*, Venecia: Giacomo Vincenti, 1618; *Scherzi amorosi*, Venecia: Alessandro Vincenti, 1622.

cordando los preceptos de Correas en su *Arte de la lengua castellana*, sobre ellas se podían cantar cualquier tipo de «coplas desiguales de 3 y 4 versos, de más y menos sílabas, dispuestas a cantar con guitarra, sonajas y pandero». ⁴¹

Una muestra clara de este proceso de mimetización se puede ver en el caso del *Grand bal de la douairière de Billebahault* [Bilbao], de 1626, celebrado en la corte de Luis XIII, del cual el mismo monarca tomó parte. Se trata de una pieza burlesca en la que, entre el desfile del sinfín de personajes, se cuenta la entrada de españoles que tañen sus guitarras para dar paso a un baile prototípico, la zarabanda, acompañado por el tañido de castañetas, como se puede observar en los dibujos que realizó Daniel Rabel para documentar la ocasión. ⁴² Es interesante subrayar que esta primera pieza que da comienzo a la escena es cantada en castellano y en coplas de seguidillas, tal y como se puede ver en los siguientes versos:

Murmuraban las olas
y los peñascos,
juraré que murmuran
de mis engaños.
A la orilla del Tormes
sale Belisa,
y las flores se alegran
porque las pisa. ⁴³

En el caso italiano se puede constatar que la llegada de estos bailes cantados tuvo un proceso similar a la suerte que corrieron en Francia. En la *Festa a ballo*, evento organizado por el tercer duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón y Velasco, en Nápoles en 1620, ⁴⁴ se describe la pieza

41 Correas, *Arte de la lengua española castellana* (1625), edición de Emilio Alarcos García, 1954, Madrid: CSIC, pp. 444-445. Siguiendo esta práctica, Stefani, imprime, por ejemplo, una pieza sobre el *Aria della folia* que se puede cantar con el texto en italiano impreso en la partitura o bien con el texto alternativo que imprime en la siguiente página en castellano bajo la rúbrica de «L'Ausencia. Canción sobre las folias»; Stefani, *Scherzi amorosi*, pp. 25-26.

42 Se puede ver en la digitalización del folleto manuscrito conservado en el Museo del Louvre en París: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20209992>>.

43 Bordier, et al., *Grand bal de la douairière. Ballet dansé par sa Majesté*, [s.a. ¿1626?], p. 54.

44 *Breve racconto della festa a ballo a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III*, Nápoles: Constantino Vitale, 1620;

con teatro, música y danza que se representó, titulada *Delizie di Posilipo boscarecce e maritime*, en donde se utiliza el castellano como lengua para introducir el baile y el canto del dios Pan, junto a sus faunos y silvanos. Después de concluida la intervención cantada de Venus, seguida por el «baile de los cisnes», se introduce a través de seguidillas —de nuevo como estrofa frecuente del “estilo español”— la música de estas agrestes figuras, imitando el típico ritmo de los bailes ibéricos, así como la música y los giros poéticos asociados a ellos. Contrastando con los versos octosílabos de las coplas, se repetirá una y otra vez el siguiente estribillo:

Lenguas son deste monte
 piedras y plantas,
 que alabando hermosuras
 milagros cantan.

Lenguas son destas playas
 ondas y flores,
 que si ocultan deseos
 cantan amores.⁴⁵

Aun si en el caso de la *Festa a ballo* las acotaciones no hacen una mención explícita de la naturaleza de este baile cantado, la estructura musical que se ve reflejada en la partitura que acompaña al texto bien da a entender que se trata de un aire español. Si bien no podemos afirmar que se atenga a un patrón melódico y rítmico concreto, el compás ternario sobre el que está musicado el texto poético, así como la progresión armónica, nos invita a pensar que podría tratarse de una pieza compuesta sobre un patrón musical desarrollado a partir de la base típica de la matriz de *las folías* —la misma sobre la cual nacería el *Escarramán* y las *Jácaras*—.⁴⁶ Véase que el simple hecho de no acotarse específicamente el tipo de baile en la partitura demostraría la familiaridad del público italiano con estas canciones y bailes *alla spagnola*, además de por la lengua utilizada en el texto cantado, por las características rítmicas, armónicas y melódicas de su acompañamiento musical.

véase el estudio de la edición moderna de Jackson (ed.), *A Neapolitan Festa a Ballo “Delizie di Posilipo Boscarecce, e Maritime” and Selected Instrumental Ensemble Pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*, *Recent Researches in Music of the Baroque Era*, vol. XXV, Madison: A-R Editions, 1978, pp. vii-viii.

45 *Breve racconto della festa a ballo...*, p. 10 (crónica y texto poético); p. 18 (parte musical, del compositor Francesco Lombardi).

46 Valdivia, *op. cit.*, pp. 112-114.

A modo de conclusión, y tras haber hecho un breve repaso a través de varios ejemplos, se puede ver que, si en un primer momento, estos bailes cantados estaban asociados a conductas morales reprobables que se relacionaban, bien por su asociación alegórica a la exaltación de los vicios, bien por su representación textual de corte erótico y festivo, tras sucesivas mutaciones y juegos de máscara burlando las censuras, empezaron a sufrir las mellas de la mojigatería. Tanto es así que, si ya a comienzos del siglo XVII, hay autores que utilizan estas letrillas y bailes para argumentar su *lectio moralis* contra la depravación, tal y como hemos visto con Lope de Vega, Francisco de Quevedo o con Antonio Hurtado de Mendoza, es lógico ver que, lejos de desaparecer, sobrevivieron, desprovistos casi siempre de sus textos poéticos originarios, pero manteniendo su gracia natural, sus matrices musicales y, en algunos casos, claras referencias a sus letras primarias. De este modo, y teniendo en cuenta la clara relación cultural con los escenarios franceses e italianos propios de esta época, se puede constatar que chaconas, zarabandas, folías, y otros bailes y danzas de marcado carácter hispánico siguieron siendo cultivados, asociados a determinados movimientos, y sujetos a unos patrones poéticos, rítmicos y melódicos concretos pasando de ser bailes populares, y percibidos por muchos como vergonzosos, a ser transformados, sublimados y aceptados en los ambientes cortesanos.

Bibliografía

- BATAILLE, Gabriel (comp.). *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth. Second livre*, París: Pierre Ballard, 1609.
- BOËSSET, Antoine. *Airs de cour avec la tablature de luth... Douziesme livre*, París: Pierre Ballard, 1617.
- BORDIER, René, et al. *Grand bal de la douairière. Ballet dansé par sa Majesté* [s.a. ¿1626?].
- BOTTA, Patrizia (coord.). *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles: Liguori Editore, 2022.
- Breve racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III*. Nápoles: Costantino Vitale, 1620.
- BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard, 1626.

- CACHO PALOMAR, María. «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque* 2, 1992, pp. 17-29.
- CERVANTES, Miguel de. «Comedia famosa de La Entretenida», ed. de Ignacio García Aguilar, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis GÓMEZ CANSECO, Madrid: Real Academia Española, 2015, pp. 687-794.
- CORREAS, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana* (1625). Edición de Emilio ALARCOS GARCÍA, 1954. Madrid: CSIC.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), edición de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA. Madrid: Iberoamericana · Vervuert · Real Academia Española, 2020 (2.^a).
- DÍEZ BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- DUROSOIR, Georgie. *L'air de cour en France 1571-1655*. Liège: Mardaga, 1991.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. *Discursos sobre el arte del danzado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.
- FERRER VALLS, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universitat de València, 1993.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega», *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, A. BOGNOLO, F. DEL BARRIO DE LA ROSA, M. DEL VALLE OJEDA, D. PINI y A. ZINATO (eds.). Venecia: Edizione Ca'Foscari, 2017, pp. 509-522.
- FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1. México: Facultad de Filosofía y Letras · UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GAVITO, Cory M. «Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy», *Recercare*, 27, 1/2 (2015), pp. 185-208.
- HERRERA, Pedro de. *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma; con la solenidad, y fiestas, que tuvo para celebrarla el excelentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1618.

- HURTADO DE MENDOZA, Antonio. «El ingenioso entremés de Miser Palomo», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. 1, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, estudio preliminar e índices de José Luis SUÁREZ GARCÍA y Abraham MADROÑAL. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, pp. 322-327.
- JACKSON, Roland (ed.). *A Neapolitan Festa a Ballo "Delizie di Posilipo Bascarecce, e Maritime" and Selected Instrumental Ensemble Pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*. Recent Researches in Music of the Baroque Era, vol. XXV. Madison: A-R Editions, 1978.
- JAURALDE, Pablo. *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*. Madrid: Calambur, 2003.
- LEÓN, Sebastián. «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, 7 (2020), pp. 88-105.
- LEÓN, Sebastián y PANCORBO, Fernando J. «Chaconas y zarabandas condenadas», *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Elena MARTÍNEZ CARRO, Alejandra ULLA LORENZO (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 157-172.
- MADROÑAL, Abraham. «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35 (2008), pp. 27-34.
- MOULINIÉ, Étienne. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare... Troisième livre*. París: Pierre Ballard, 1629.
- ORTIZ, Francisco. *Apología en defensa de las comedias que se representan en Madrid* (c. 1614), edición de Louis C. PÉREZ. Chapel Hill, N. C.: Estudios de Hispanófila 45. Madrid: Castalia, 1977.
- QUEVEDO, Francisco de. *El Parnaso español*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano. Madrid: Real Academia Española, 2020.
- RIBADENEIRA, Pedro de. *Tratado de la tribulación*. Madrid: Pedro Madrugal, 1589.
- RICO OSÉS, Clara. «Los *airs de cour* en español publicados en Francia: 1578-1629», *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 49-69.
- STEFANI, Giovanni (comp.). *Affetti amorosi*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1618.
- *Scherzi amorosi*. Venecia: Alessandro Vincenti, 1622.

- STEIN, Louise K. «Al seducir el oído». Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Cuadernos de Teatro Clásico/10. Teatro cortesano en la España de los Austrias* (ed. de José M^a Díez Borque). Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 169-190.
- VV. AA. BIBLIOTECA RICCARDIANA (Florencia), I-Fr, Ms. 2793 RI/10, *Canzonette*.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.
- VEGA CARPIO, Lope de. *La Dorotea*, edición, estudio y notas de Donald McGRADY. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- «El hijo pródigo», *Autos sacramentales completos de Lope de Vega, vol. 1*, edición de J. Enrique DUARTE, Kassel: Edition Reichenberger, 2017, pp. 159-269.
- *La Gatomaquia*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Cátedra, 2022.
- «Baile de Pásate acá, compadre», *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, vol. 2*, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, estudio preliminar e índices de José Luis SUÁREZ GARCÍA y Abraham MADROÑAL. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000, p. 493.