

87 1 30 (23)

LES LANGUES NÉO-LATINES

la quartana de D. Juan II	Marie de MENACA	1
Lope de Vega	J. CASTRO ESCUBERO	20
Pablo de Olavide	G. DUFOUR	34
contribution à l'étude de « Gloria »	B. SICOT	45
Emilio Prados	J. SANCHIS BANUS ..	56
panorama de « Cien anos de soledad »	A. FERRARI	65
chronique catalane		84
vie universitaire		88
sujets de concours		100
revue des livres		136
vie de la société		145

Bulletin trimestriel de la SOCIÉTÉ DES LANGUES NEO-LATINES

8^e année, Fascicule III

3^e trimestre 1972 - N° 202

Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega⁽¹⁾

XXII. MASCARA, MASCARILLA. Danzas cortesanas.

La primera la cita Antonio de Mendoza en su *Relación de la fiesta de Aranjuez en la primavera de 1622* (Obras, p. 149). Para la segunda, en una acotación del *Don Juan de Austria en Flandes* de Lope, jornada II (Acad. XII, p. 417), leemos: «*Salen cuatro príncipes con máscaras y danzan una mascarilla... Donoso baile*». Es el único caso en que Lope escriba tal contradicción, «*danza*» en la acotación y «*baile*» en el diálogo. «*Máscara de música con ocho galanes y una dama*» que salió como danza en la Procesión del Corpus de 1594 (Pérez Pastor, *Histrionismo...*).

XXIII. MORISCA, La...

Danza que no se puede calificar de cortesana por no ser practicada por los cortesanos en sus «*Saraos*», pero sí danzada en los salones por profesionales, siendo exacto testimonio el que la Emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos I, tenía a su servicio «*un bailador de morisca*», (Salazar, *La Música de España*, p. 155). Muy extendida por la corte europea que la consideraban importada de España ya en la Edad Media, tomando su denominación del nombre de los árabes, los invasores de España (Brenet, *Diccionario de la Música*). Ya en 1410 y 1430 la Morisca se danzaba en la Corte de Borgaña, y, en Tours en 1457 se dió una comida a los embajadores húngaros, en la que hubo «*bebidas, entremets, morisques, momeries y otro misterio de niñas salvajes*» (Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, pp. 193-4). Thoinot Arbeau, en su *Orchesographie*, 1589, escribe refiriéndose a las Morisques, que en su juventud vió, que en la alta sociedad después de comer entraba en la sala un joven enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo y

calzones con cascabeles que danzaba la Morisca y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después retrocedía, volvía al lugar de donde había salido y realizaba un nuevo paso con diversos floreos. Añade que se hacía también un zapateado de punta y tacón. A esta descripción coreográfica, añade la melodía propia de esta danza. Como fin de fiesta o de comedia se practicó en Italia durante los siglos XVI y XVII. En la época de Shakespeare gozaba de gran prestigio en Londres, considerándola también como venida de España, y este poeta en su obra *La segunda parte del rey Enrique VI*, dice: «*Le vi cabriolar en el aire como un frenético bailarín de la danza morisca, agitando los dardos ensangrentados como el otro sus cascabeles*». En Inglaterra esta danza: «*Morrisdance*» se practicaba durante las fiestas de mayo y se supone se remonta al siglo XIV, se acompaña con flautas y tambor, que indica, en parte, ese origen morisco (traducción de Astrana Marín, ed. Espasa-Calpe, p. 113, nota). Conocida también de antiguo en Portugal; Gil Vicente dice en su *Farsa Auto da Fama*, III, escena 53:

«*E achareis
em calma suas gales
e as velas feitas em isca
e balhando a mourisca
dentro gente portuguez.*»

En Castilla fue danza popular a fines del XVI y en Cataluña ha sido conservada con tal carácter en algunos pueblos del Norte de Lérida. J. Maluquer y Viladot, *Teatre català* 1878, escribe que en los siglos XI y XII empezaron las representaciones dramáticas, y mientras los juglares con sus pantomimas y canciones daban vida a los «*jocks partets*» y ponían en acción las sencillas comedias religiosas conservadas tradicionalmente como por ejemplo *Las Virgenes fatuas* y *La Morisca*, que, andando el tiempo se convirtió en una danza programática, simbolizando el danzante la persecución y definitiva posesión de una joven mora que el cristiano ha logrado cautivar y a la cual obliga a prestar vasallaje expresado por un golpe que da con el pie en el suelo al mismo tiempo que dispara un arma de fuego coincidiendo con la cadencia final de la música. La danza, según los personajes exigidos, no precisaba más que hombre y mujer. También, y según costumbre, pero prescindiendo de ese programa, se practicaba por un solo danzante: primero intervenía el alcalde, después el párroco y después por aquellos que pagaban a los intérpretes de la música, previa oferta o subasta de la cantidad de dinero precisa (40).

(40) En el folklore español tenemos un buen número de ejemplos de estas danzas programáticas, siendo de gran interés el «*Baile de Torrente*» (Baill de Torrent) de Valencia. «*Constituye este baile*, — dice Ruiz de Lihory, *Diccionario Biográfico de Músicos Valencianos*, Valencia, 1903, p. 155, — *una especie de comedia mímica, en la que juega importante papel los bailables, como aderezo de las si-*

(1) Les différentes parties de cette étude ont été publiées dans les numéros 150, 151, 152-153 du Bulletin.

En el teatro es Lope de Vega casi el único que la sitúa en sus comedias, pero no se limita a citarla como otras danzas y bailes, sino que hace bailar a un personaje como sucede en *El Maestro de danzar*, jornada III (N. ed. Acad. XII, p. 506):

« Quiero empezar
y la morisca será »...

Inician la danza, aquí cortesana, Florela y Aldemaro. En la *Devoción del Rosario*, jornada III (N. ed. Acad. II, p. 122), igualmente de Lope, en una acotación dice: « Salen los músicos con un baile morisco con máscaras », lo que supone el mismo carácter de la Morisca descrita por Thoinot y antes citada, y, por último de este autor *El primer Fajardo*, Acto II (Adad. X, p. 21) « ... de moros muy bizarros, entren el paseo de la morisca ».

En la *Farsa nuevamente compuesta* por Hernán Lopez de Yanguas sobre la « felice nueva de la concordia y paz »... impresa a la mitad del siglo XVI, se lee:

« Bailemos a la borrisca.
No nos tañas la morisca,
sino el villano de antaño... »

lo que da una mayor antigüedad a dicho baile, el Villano (cf. Bonilla, *Entremeses de Cervantes*, p. 200, nota 87).

Esta danza no tenía una determinada característica rítmica, pues tan pronto se escribía en compás binario, lo que dió lugar a atribuirle cierta relación con la Siciliana de origen más moderno, como se escribía en ternario. Su carácter consistió principalmente, en cierto primitivismo de aspecto rudo.

XXIV. NARANJA, Baile de la...

Lope de Vega en *San Isidro Labrador de Madrid*, acto I (Acad. IV, p. 564), en la acotación de una de sus escenas dice: « Tome una naranja puesta en un palo y dos reales metidos en ella, y saque con reverencia a Teresa y bailen los dos. » Se tituló o consideró esta escena como « Baile de la Naranja », cuando no es otra cosa que una costumbre de boda de la provincia de

tuaciones cómicas que se suceden en lo que pudiéramos llamar desarrollo de la acción dramática; de suerte, que los actores, a imitación de los antiguos histriones, sólo con la acción y el gesto han de convencer y divertir a los espectadores... El asunto o argumento de este baile, ha sido siempre la serie de episodios cómicos de una visita hecha por los señores al pueblo donde radica su señorío, en tiempos de fiestas. Dentro de este marco han variado, según las épocas, los accidentes grotescos del baile. A continuación de las interpretaciones. Las transcripciones musicales de Lihory son defectuosas, pero pueden verse corregidas en Eduardo M. Torner, *Danzas valencianas*, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, Barcelona, 1938, p. 23 y sigtes.

Toledo y que llegó hasta tiempos próximos a nosotros, sustituyendo la naranja por una manzana según la siguiente descripción: « Se hacen las ofrendas a la novia en el clásico baile de la manzana, que se celebra en la plaza principal del pueblo. Los recién casados se sientan luego ante una mesa, y junto a ellos el padrino y la madrina, dando frente al sitio en que ha de bailarse; los invitados forman un amplio círculo. Comienzan las ofrendas o sea los regalos que todos hacen a los casados, siempre en metálico; estos donativos los recibe el padrino, el cual los coloca en una manzana que ha sido previamente rajada, la que pincha en un palo o tenedor, volviendo a entregarla al donante. Este entonces hace la ofrenda de la manzana a la novia, la cual la acepta, saliendo a bailar con él, con la manzana del óbolo en la mano. » Y así se repite la escena con todos los invitados a la boda (José Bergua, *Psicología del pueblo español*, Madrid, 1934, p. 641). Los versos de esta escena de Lope: « Molinillo que mueles amores », fueron puestos en música por Juan del Vado (B. N. de Madrid, Papeles sueltos. Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, 1935, p. 87, transcribe esta música).

XXV. NIZARDA. Danza cortesana.

Solamente la cita Lope de Vega en *El Maestro de danzar*; Jornada I, escena 6 (B. N. ed. Acad. XII, p. 481).

« Sé una francesa nizarda
y sé una bella gallarda.
(Menos que tú que me escuchas)
¿ Nizarda? ¿ Que danza es esa?
Del instrumento estoy falto:
cabriola, abrazo y salto.
¿ Cómo abrazo? A la francesa. »

No se contesta a la pregunta, resultando confusa la noticia de esta danza.

XXVI. PAVANA. Danza cortesana.

Si en las danzas cortesanas, aristocráticas o nobles consistía toda su galanía en reverencias y el pasear la persona como única coreografía, es la Pavana y su hija la Pavanilla los más absolutos modelos, y por lo tanto la danza obligada en los Saraos, lo que prueba los siguientes testimonios: Doña Margarita de Navarra, esposa del Rey Enrique IV, la danzaba al parecer notablemente. En la Corte de los Medicis danzó el 7 de agosto de 1604 el Gran Duque de Florencia el « Ballo della Pavana » con la señora Lucrecia Magolotti e igualmente otras damas y caballeros (cf. Soler, *Musica e dramma*, p. 33). Villaviciosa en el baile de *Los Sones*, personifica la Pavana y la Gallarda de damas:

*« La Pavana, muy ampona
sale a pisar estas tablas,
y puede ser por antigua
ejecutoria en Simancas.*

*.....
Que os parece mi belleza,
no tiene de que estar ancha,
que su hermosura es mentira,
puesto que todo es pavana. »*

El anterior texto afirma su nobleza y antigüedad, al mismo tiempo alude al supuesto origen del nombre según las referencias españolas del nombre que lo hacen venir de « pavo », afirmado por Covarrubias, *Tesoro...* y recordando « las contenencias que tiene de pavo real, que se va contoneando, hecho la rueda »; pero hay que tener presente que no conoció autores franceses al citarla en su artículo « Bayle ». Origen semejante le concede el *Diccionario de Autoridades*: « Especie de danza española que se ejecuta con mucha gravedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados, por lo que se le dió este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real. » Thoinot Arbeau le da también origen español y que el nombre alude a la figura que hacían las damas con sus sayas y los caballeros al levantar la capa con la espada imitando la cola del pavo real, incluyendo en su libro de coreografía, ya citado, los movimientos y línea melódica de una « Pavana d'Espagne ». Sigue atribuyéndole Compan, *Dictionnaire de danse*, París, 1787, el mismo origen y procedencia: « Es una danza grave, venida de España, en que los danzantes hacen la rueda uno delante de otro como los pavones hacen con su cola, de donde le ha venido el nombre. »

Según Cotarelo, p. CCLV: « Modernamente se ha dicho que esta voz es corrupción de Padovana porque se inventó en Padua », lo que recuerda lo del ciego que dió origen al nombre de la Chacona: Ciaccona.

A la mitad del siglo XVI se puede situar el apogeo de la Pavana marcando el ocaso de la Baja y Alta; pero aquella desde el punto de vista coreográfico, de movimientos graves y mesurados, servía perfectamente de introducción o preludio a la Gallarda. Para su coreografía ya se citó a Thoinot; puede verse también en las obras de Fabritio Caroso, *Nobilita...* donde describe extensamente una « Pavana Matthei balletto di M. Battistino » que sería una variante de esta danza. Esquivel, *Arte del danzado*, 1642, sólo menciona la Pavana al hablar de con qué pie comienzan las danzas: « La Pavana se comienza con el pie izquierdo y con cuatro pasos accidentales, dos varios, y un rompido; con izquierdo carrerilla, y otro rompido con el derecho con siete pasos extraños, los cuatro graves y tres breves y la reverencia. Comiénzanse las mudanzas con izquierdo y deshaciéndose con derecho. » Esta, al parecer, complicada técnica y enigmático vocabulario, casi se reduce a lo que los etnógrafos de la danza denominan el « paso de peregrinos »: tres cinco pasos adelante uno o dos hacia atrás. Eliminación de todo elemento pantomímico en

la danza, dejando reducida su coreografía al paseo y reverencia final.

Díjose « entrada de pavana », aludiendo a la entrada de esta danza, que se hacía con cuatro pasos muy compuestos y graves. Es una prueba para su patente de danza cortesana, el que los vihuelistas Cabezón, Milán, Mudarra, Pisador, Valderrabano y Venegas, la incluyeran en sus libros de transcripciones u originales y casi en absoluto los guitarristas. Pueden verse también algunas Pavanas en los libros de cifra para arpa de este siglo. Su compás fue siempre de combinación doble: binario, compasillo, dos por cuatro, etc. Es indudable que existieron, aunque hoy no se reconozcan, ciertas melodías de pavana muy populares o tópicas, sobre las cuales se compusieron « diferencias », actualmente « variaciones », conocida forma de composición musical que no precisa explicación. Las « 12 diferencias de Pavana » del libro de cifras de Guerau confirman la existencia de esas melodías tópicas o populares a no ser que utilizara como tema de variación el de un autor que no declara. Para esas melodías populares de Pavana se escribieron e imprimieron diferentes textos poéticos en el siglo XVI: Juan Timoneda compuso una *Pavana de nuestra Señora* que el *Índice expurgatorio* de 1790 (p. 266) prohíbe entre otras obras de Timoneda. Salvá, *Catálogo...* I, p. 37, n.º 105, describe un pliego suelto sin lugar ni año (Hacia 1550) que contiene tres romances, el primero es una *Pavana en loor de Nuestra Señora*. Las canciones o estrofas propias de esta danza, tenían al parecer una particular versificación (cf. Rafael Ferreres, *Estructura de las canciones de Gil Polo*, refiriéndose a Dámaso Alonso, *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, 1960, p. 95).

En el teatro de este siglo, los autores se limitan a simples alusiones no siempre de acuerdo con su carácter, y que da la idea de que su cita obedece a la necesidad de nombrar danzas por conveniencia del desarrollo del diálogo, pero sin tener en cuenta ese carácter como lo hacen con otros bailes y danzas. Muy raramente se danzaba en escena, pero no escasean sus alusiones: En los bailes *Mari Ximenez*-fines del XVII, y *El Maestro de arpa*, el entremés *El doctor Soledá*, 1691; Calderón *El Maestro de danzar* Moreto *Los galanes*, entremés, 1663, se refiere a los pasos de la Pavana y confirma que se danzaba sin abandonar la espada, descripción que repite en la comedia *La fuerza del natural*, acto II, escena 4.

*« Sea la lección primera
una entrada de pavana...
Haced una reverencia,
derecho el cuerpo y airoso;
no lo hagais con ambas piernas...
sino con una, garbosa.
Mirad: esa es más graciosa,
pero estotra es más segura...
Dad los cinco pasos vos...
Dad hacia atrás otros tantos.
Deshace esos pasos dados
con buenaire. Eso si hará. »*

Aquí Moreto respeta en su explicación las reglas de la coreografía clásica de la Pavana. Quiñones de Benavente en el *Entremés de las alforjas* dice: «mas sesga y mesurado que pavana.» También la cita Diego de Torres al cantar el Marizápalos en *Ronda al usa*.

No coincide Lope de Vega, tan perito en cuestiones de danza con los autores citados en cuanto al origen de la pavana al decir en *El Maestro de danzar*, jornada I, escena 6:

«Traigo una buena pavana
que en mudanzas e tañido
nueva y diferente ha sido.
¿De donde es? Napolitana.»

y, por último Zamora en el entremés *Las conclusiones*, hacia 1720, hace danzar la Pavana ridiculizándola, como sucede ya en todo el teatro del siglo XVIII, perdiendo al mismo tiempo su prestigio en los salones.

Don Juan IV, rey de Portugal, en su *Defensa de la música moderna*, incidentalmente se refiere a esta danza (Menéndez Pelayo, *Hist. ideas estéticas*, IV, p. 211).

La voz Pavana ha dado lugar a varios refranes: «Tocar o zurrar la pavana», azotar. En este refrán sustituye el pueblo pavana por badana, y, tal vez es más exacto: aluden al parche del tambor, de piel curtida que puede ser de carnero que recibe el nombre de «badana». «Zurrar la pavana»: vencer a otro en cualquier clase de contienda. «Salida de pavana»: respuesta inesperada, insuficiente y grosera; comportamiento inesperado; desenlace de mal género en un asunto; la interpretación popular de esa «salida coreográfica», no responde a la realidad de la salida o comienzo de la danza citada.

La Pavanilla es una variante de la Pavana que se danzó en Italia y que carece de referencias en nuestro teatro, solamente en las *Cartas* de Eugenio de Salazar, mediados del siglo XVI (B.A.E. LXII, p. 304) se dice: «He deseado mucho ver bailar a estas damas con estos botinicos (escarpines) una pavanilla italiana», y, en la *Relación del juramento del Serenísimo Príncipe de Castilla Don Felipe Quarto a 13 de enero de 1608* (Alenda, p. 146), se dice: «Los reyes danzaron algunas veces, en lo que más hubo que ver fue la pavanilla de a tres, que danzaron tres a tres el Rey, el Duque de Cea y el Conde de Saldaña, de una parte, la reina, doña Catalina de la Cerda y doña Juana de Portocarrero de la otra... en donde se cifró cuanto se puede pensar de danza, gala y bizarría por ser la traza e invención del maestro más primo que hoy se conoce.» Este maestro debió ser Alonso Fernández de Escalante, que lo fue en el Palacio Real desde el 17 de octubre de 1600 a 6 de noviembre de 1629 en que falleció (cf. Cabrera de Córdoba, *Relaciones*; Bertrán, *La Tonadilla*, p. 25).

XXVII. PERRA MORA, La...

Es posible que solo fuese un estribillo como otros que se citan en la *Relación...* de Godoy a la que nos referiremos con más detalles en la zarabanda; igualmente se deduce esto mismo por lo que dice Quiñones de Benavente en el entremés, *Don Gaiferos*:

«...la burla quise haceros
cantando la perra mora.»

(Texto completo: Cotarelo, p. 611, n° 263).

En cierta copla de la zarabanda (véase esta danza) que inserta Restori, *Cancionero Classense* encontramos este estribillo. Su música en el *Cancionero de Medinaceli*, n° II y 13.

XXVIII. PIE DE JIBAO o GIBAO. Danza.

Su origen es contradictorio debido en parte a su título. Ante todo se la consideró como cortesana y de las más nobles y antiguas al decir de Lope por lo que escribe en *La Dorotea*, acto I, escena 7: «Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas... ¡Ay de ti alemana y pie de gibao que tantos años estuvisteis honrando los saraos.» De manera semejante se refiere a esta danza en *Santa Teresa de Jesús* jornada I (Acad. V, p. 477):

«Dese principio al sarao.
Tocad un pie de gibao»...

y, dado el ambiente cortesano de su comedia *El Maestro de danzar*, jornada I, escena 6 (B. A. E. XXXIV, p. 74), no podía olvidar la cita de dicha danza aristocrática.

Quedan referencias de cómo esta danza importaba tanto en los saraos, aunque no coincidentes cronológicamente con la anterior alusión lopesca; así en las *Relaciones Históricas de los siglos XVI y XVII*, se dice: «En el sarao que en 1560 se celebró en Guadalajara, cuando las bodas de Felipe II con Isabel de Valois, el duque de Branzuic y doña Isabel Manrique danzaron un pie de jibao» (Cotarelo, p. CLXVIII). En un sarao que celebró la Infanta María Teresa en 1648 se practicó nuestra danza, y, en las *Cartas* de Eugenio de Salazar (B. A. E. p. 304), se dice: «He deseado mucho ver a estas damas con estos botinicos (escarpines)... un pie de gibao», y, aquí aunque no se mencione el sarao queda entendido si consideramos el sentido de estas reuniones. Argensola en el *Memorial* dirigido al rey Felipe II en 1598 para que levante la suspensión en las representaciones de comedias, aboga por la sola autorización de los bailes y danzas antiguas y permitidas y que sólo provocan a gallardía y no a lascivia; entre estos bailes y danzas estaba el Pie de Jibao (Cotarelo, *Bibliografía de las Controversias*, p. 421; Pellicer, *Tratado*, p. 125). Otra prueba de su carácter cortesano es que formaba parte de los contratos y programas de los maestros de danzar;

así Esquivel, el más conocido, habla primero de la Alemana : « verdadera danza y no movimiento grave que se practica en el pie de jibao », y después al referirse al paso « subtenido », que consistía en permanecer más o menos tiempo sobre las puntas de los pies, dice : « es un movimiento grave que se practica en Torneo, Hacha, Pie de Jibao, Alemana y otras danzas a este tono de que se fabrican lazos para máscaras y saraos ».

En contradicción a las anteriores definiciones, algunos autores aluden a sus movimientos poco naturales e impropios de toda danza cortesana. El « pie de jorobado » como literalmente indica su nombre, para Covarrubias vale tanto como decir « danza de corbetas », que se hace con los caballos napolitanos amaestrados que hacen reverencias y doblan las corvas. Lope de Vega se contradice en cuanto al carácter de esta danza en la misma comedia *El Maestro de Danzar*, acto II, escena 2 :

« Aprende el pie de jibao
a costa de tu cabeza. »

Calderón en la comedia de este mismo título, acto II, escena 27, alude también a estos movimientos poco naturales :

« Ella danza la gallarda
y él el pie de jibao. »

Navarrete y Ribera en el entremés *La escuela de danzar*, 1660 :

« ¿ Quiere un pie de jibao ?
Es corcovado
y no quisiere el gusto trabajado. »

Por estos versos vemos que servía para hacer chistes y equívocos con su nombre. Moncayo Gurrea, *Atalanta...* es el único que lo titula « pie gibao ». Su música en los libros de cifra de guitarra (*Libro de diferentes cifras de guitarra*, B. N. Madrid, signatura Música, 811). Su ritmo binario y disposición de los valores de las notas, acusan su carácter de danza cortesana.

XXIX. RASTREADO. Baile.

Cervantes en el entremés *El Rufián viudo* atribuye su invención a una ramera llamada la Repulida, pero sin comprobación si la noticia es natural o de invención :

« La Repulida comience
con su brio y rastrear,
pues ella fue la primera
que nos le vino a mostrar. »

Parece ser se bailaba « a seis » y su carácter de movimientos rápidos se deduce de los versos que acompañaba a la música con que se practicaba, al menos en este entremés cervantino :

« ... no se puede desear
más ligereza o más garbo,
más certeza o más compás.
¡ Oh que desmayar !
¡ Oh que lucir y que juntar !
¡ Oh que nuevos laberintos
donde hay salir y entrar ! »

Este mismo carácter se deduce del siguiente texto de Quevedo : en *Hora de todos*, 1635 (B. A. E. p. 425) : « Venus aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgobernó en un rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses. »

Salas Barbadillo en *Casa del placer honesto*, 1620, parece le supone otro inventor pero el mismo carácter : « Un diablillo bullicioso, y al ruido de unas sonajas, guitarra y pandero, empezó a bailar lo que acá en el mundo se llama el baile rastreado »... Sigue describiendo el violento baile del diablillo y en párrafo siguiente añade : « Los primeros que la sembraron fueron dos rastros hembra y macho... de donde se le siguió al baile el título de Rastreado. » Rastros eran las gentes que vivían y servían en los rastros o mataderos de reses. Vuelve Salas a citar simplemente el Rastreado junto con otros bailes en el *Curioso y sabio Alejandro*. Es Quiñones de Benavente el poeta que más atención prestó a este baile en sus obras sin discutir su natural carácter ; en el entremés *El amolador*, dice :

« Con rastreadas mudanzas
y espíritu chaconil... (cf. Chacono).

En *El Doctor y el enfermo* :

« Toquen el rastreado y baile sola
que no quiero en mi casa tabahola. »

Tocan el rastro y baila doña Tomasa sola de donde se deduce que Rastro, otro baile, era semejante que al que ahora nos ocupa. En el entremés de *Don Gaijeros*, dice Melisendra :

« El baile se ha contentado
y aunque me riña mi dueña
he de bailar, que en Sansueña
no hay Sotillo ni rastreado » ;

lo bailan y sigue un gran número de versos que parece ser correspondían a la música de este baile y hoy perdida (Texto completo Cotarelo, I, p. 613, n° 263). Al mencionar el autor el « Sotillo », es posible que recuerde la famosa pradera madrileña tan llevada y traída en el teatro de estos siglos y en lo cual puede adivinarse cierto deseo de madrileñismo en este baile. En *Los Sacristanes Cosquillas y Talegote* de Quiñones tocan y bailan al final « a lo gracioso » un Rastro, igualando asimismo en esta obra los dos bailes (Cotarelo, I, p. 600, n° 259).

Lope de Vega, *El premio del bien hablar*, acto III, escena 3 (B.A.E. XXIV, p. 504) :

« Sabemos un gateado
que capona y rastreado
son cuartos y estotro plata »,

con lo que declara la superioridad del Gateado, baile también, sobre el Rastreado.

XXX. REY DON ALONSO. Danza o Baile.

Esta danza de noble abolengo, tiene su origen en el primer verso del cantarillo : « *Rey don Alonso, rey mi señor* », que se encuentra en la anónima *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno*, edición de Burgos, 1539. Cervantes en el final de *El Rufián viudo* cita esta danza que anota Bonilla : « De los bailes aquí mencionados, uno de los más antiguos parece ser el del rey don Alonso el Bueno, citado ya como hace notar Hazañas, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho Muño*, IV, 3, impresa en 1542. Pero todavía es más anterior » (Bonilla, *Entremeses de Cervantes*, p. 200, nota 87). Esta última *Tragicomedia*... es la misma que se cita con el título : *Tragicomedia alegórica y la referencia textual* : dice : « No lo estimaba todo en el baile del Rey Don Alonso » (Cotarelo, p. CCLIX). Bonilla se informa para su nota en el *Vocabulario de Correas*. Díaz de Escovar en su *Historia del teatro español*, p. 280, señala que : « Don Alonso el Bueno » era el nombre del autor del romance que se cantaba para ritmar el baile. Este cantarillo se encuentra en Salinas sin la menor modificación en su texto. Otra versión del cantarillo nos la da el vihuelista Milán (*El Cortesano*... Valencia, 1561) :

« Tres monteros
mataron el oso,
monteros son
del rey don Alonso. »

Es danza incluida entre las antiguas y permitidas según Argensola, *Memorial*... impreso, dirigido al rey Felipe III, para que levante la suspensión de las representaciones de comedia, 1598, Pellicer, *Tratado Histórico*, I, p. 125, forma la lista de los bailes y danzas que Argensola interpretó como serios, y así efectivamente lo fué, puesto que era aceptada en las fiestas del Corpus. Anota Pérez Pastor, *Histrionismo*... ; p. 125 : « *Obligación de Andrés de Nájera y Gabriel de la Torre de sacar en las fiestas del Corpus de este año dos danzas, una del Rey Don Alonso, que será de cascabeles y otra de cuenta. Madrid, 4 mayo 1611* »... « *Obligación de Rafael Marroquín, vecino de Alameda, de tañer, en Madrid, con su tamboril para la fiesta del Santísimo de este*

año en la danza que se ha de hacer de El Rey Don Alonso, cobrando diez ducados, medias y zapatos. Madrid 5 mayo 1611 (Pedro Martínez, 1611, folio 134). Las mismas referencias en Díaz de Escovar, *Anales de la escena española*, 1660 a 1613, p. 70. Incluida como danza de corte en los programas de los maestros de danzar, entre estos Esquivel.

Lope de Vega, *Sembrar en buena tierra*, acto II (N. ed. Acad. IX, p. 412), dice :

« ...según es de grande y lindo
del rey don Alonso el baile. »

Del mismo autor *La Villana de Jetafe*, acto I (N. ed. Acad. X, p. 375) :

« Rey don Alonso.
No ves
que es juntar corona y reja, »

aludiendo a la reja del arado, es decir : el dualismo de este baile entre cortesano y popular (cf. Pellicer, *Quijote*..., IV, p. 102. Roda, *Ilustraciones del Quijote* : Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones, conferencias, edición Rodríguez, Madrid, 1905), p. 28, inserta el cantarillo).

Locuciones populares sobre el título de este baile para unos y danza para otros : Cervantes, *El juez de los divorcios*, « ... y como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico », a lo que Bonilla, *Entremeses*..., p. 186, nota 23, comenta con el siguiente texto del *Tesoro de Covarrubias* : « Cuando queremos significar lo poco que estimamos alguna cosa, solemos decir : No lo estima en el baile del rey Perico, por no decir en el baile del rey don Alonso que entre otros había uno que tenía este nombre por ser la canción del dicho rey. » Semejante al anterior comentario es el de Correas, *Vocabulario*... : « No lo estimo en el baile del rey Perico, del rey don Alonso o no lo tengo, no lo tuve, o lo estima ».

Hace algunos años recogimos nosotros una danza en Hoyo-casero (Ávila), cuyo texto dice así :

« Cuatro monteros del rey don Alonso,
los cuatro monteros mataron un oso.
Rey don Alonso, rey mi señor.
Rey de los reyes : el Emperador »

Su música guarda todo el sabor de la música de los bailes y danzas de cascabel de los siglos XVI y XVII, especialmente en cuanto a su ritmo.

XXXI. RUEDA, Danzas de...

Lope de Vega, *Santiago el Verde*, acto II, escena 4 (B. A. E. XXXIV, p. 202), sitúa en el acto del Manzanares : « Gente bailando

en rueda». Es la coreografía más simple, más primitiva: Gentes que giran en corro, en rueda, con movimientos de traslación y pasos que varían según el coreógrafo creador, la «chorea o choreia» de la antigua Grecia (cf. Sechan, *La danse grecque antique*, cap. I. Sachs, *Histoire de la danse*, París, Gallimard, 1938, especialmente pp. 132 y 140). Si se utilizó poco esta forma coreográfica en el teatro y mucho en las danzas populares y folklóricas, fue debido, y lo es, al difícil problema de perspectiva que presenta puesta en el plano de un escenario.

XXXII. RUGERO. Danza.

Calderón, *Jardín de Falerina*, acto I, escena 3, hizo famoso el nombre de Rugero en España. En esta obra hay unos versos citados en la Gallarda y que con algunas variantes son estos con que comienza el baile sin título que se imprimió en la *Parte VIII* de Lope de Vega, Madrid, 1616:

«Reinando en Francia Carlos el primero,
así con Bradamonte vencido de su amor, danzó Rugero.
Reverencia os hace el alma,
gloria de mi pensamiento,
por ídolo de su altar,
por imagen de su templo»

pero como estos versos son también texto de la canción de la Gallarda, resulta que ambas danzas son una misma cosa, sino en la coreografía en los versos que las ritmaba. También la danza el Caballero tiene una íntima relación con la danza que ahora nos ocupa.

Cervantes en el entremés *El viejo celoso*, escribió la siguiente acotación: «Entra Ortigosa y tray un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Grandoso y Rodamonte venga pintado como arrebozado». A esta acotación Bonilla en la edición de estos entremeses (p. 241, nota 235), da la siguiente explicación: «Personajes célebres de los poemas caballerescos italianos, y especialmente del Orlando furioso del Ariosto. Rugero es el enamorado de Bradamonte y el matador del feroz Mandricardo (hijo y sucesor del Rey Agricón de Tartaria); Rodamonte es el cruel rey de Argel, muerto también a manos de Rugero, Grandoso es otro rey pagano a quien mata Orlando.» Solamente esto permite suponer su origen italiano, pero además el poeta napolitano Giambattista del Tufo, 1588, cita el cantar «Maestro Ruggiero» y G. B. Basile, *Pantamerone*, entre los bailes populares italianos da el «roggiero» y el guitarrista del siglo XVII Francisco Palumbi inserta en cifra, varios «Roggiero» y «Roggiero Saltarello», entre otras danzas italianas (Biblioteca Imperial de París, vol. M. S. n.º 55 de la B. de l'Abbaye de Corbié, n.º k. 151 del Catálogo de Ochoa; actualmente tiene el n.º 390 entre los mss. españoles,

debido a que el tejuelo dice «Vilanelle Spagnole», p. 239. B. N. París, Mss. 14039).

Esta danza en el anónimo *Baile curioso y grave*, impreso en *V parte de las comedias de diferentes autores*, Barcelona, 1616, y los versos que la ritma, en metro semejante a los citados, propios del Rugero (Cotarelo, p. CLXXXV, texto completo p. 486, n.º 199); se danza igualmente en *El pintor de su deshonra* de Calderón, acto II, escena 15, con los versos que se citan en la Gallarda y antes aquí: «Reverencia os hace el alma...» y por último: Solís, *El alcázar del secreto* (Cotarelo, p. CCLIX). Su música en los vihuelistas: Valderrábano y Venegas y los guitarristas Ruiz de Ribayaz Moncayo Gurrea.

Castro ESCUDERO.