

IV. EL RENACIMIENTO: ITALIA. TRADICIÓN E INVENCION. LA DANZA

1

A LA llamada Edad Media, que fue la consecuencia de la expansión y hegemonía del catolicismo romano por Europa, corresponden los dos grandes estilos arquitectónicos de los siglos que suceden a la decadencia clásica: el estilo románico y el gótico. Pero, más todavía que estilos en la construcción y decoración de las grandes naves religiosas, lo románico y lo gótico suponen un conjunto de cosas e ideas vinculadas a las normas de vida dentro de las cuales transcurrieron los siglos románicos y góticos. Mientras Roma ejerce su política de expansión legislando toda manifestación social, privada o pública, íntima en lo profundo de las conciencias o exterior en el boato de las ceremonias, la entidad más tarde comprendida como Italia no había llegado a la madurez de su formación. Las diferentes nacionalidades que compondrán lo que habrá de llamarse Europa tan pronto como la universalidad del concepto Roma comience a decaer, solamente adquirirán carta de naturaleza cuando en varias tierras del continente quede desplazado el empleo del latín clásico por nuevas lenguas que nacen en la continuación y transformación de aquella lengua prestigiosa en el latín vulgar. Son las lenguas ro-

80

mances; lenguas derivadas del habla de Roma, pero que serán habladas por gentes que, a su vez, presentan caracteres diferentes de los del pueblo romano, y que aquellos pueblos han heredado de sus mayores, a través de una larga lucha de tradiciones vernáculas contra la imposición romana.

Por ello ocurre que los pueblos en donde más fuertemente habrá de acusarse la serie de hechos que confluyen en el estilo gótico sean aquellos donde se extendió la política romana, más que en Roma misma. Cuando en el suelo patricio del latín surjan los dialectos cuyo conjunto habrá convertido a Roma en Italia, un nuevo espíritu se levantará triunfante en esa tierra prestigiosa; espíritu lleno de novedades, a la par que acusará un fuerte sentido tradicional, mientras que el medievalismo gótico continuará privando todavía durante algún tiempo en los pueblos germánicos, en Francia, en Inglaterra y en España.

A ese nuevo espíritu se le ha dado el nombre de Renacimiento (mucho tiempo después de haber florecido y fructificado). Como la denominación anterior de *Edad Media*, el Renacimiento es un vocablo que tiene un sentido especial y supone la vuelta a la antigüedad clásica, nunca extinguida en tierras romanas; un *renacer* al espíritu de la Roma clásica y a modos de sentimiento y prácticas de vida que el catolicismo había intentado extirpar, aunque solamente lograra silenciarlos. En tal sentido, *Edad Media* viene a significar el tiempo que existe entre la cultura clásica y el Renacimiento a ella: muchos siglos, sin duda, que dieron al hombre europeo una conciencia enteramente distinta de la del hombre de la gran época pagana. El Renacimiento no logrará más que superponer en la conciencia del hombre

de su tiempo sentimientos que estaban larvados en ella, nuevas maneras de comprender la vida y sus bellezas, incluso nuevas maneras de comprender las normas antiguas, esencialmente las religiosas. El Renacimiento no habrá transformado enteramente al hombre, pero es el gran paso en esa transformación que conducirá al hombre moderno.

Mientras que Alemania, Francia e Inglaterra, España también en parte, siguen siendo países góticos, es decir, que se prolonga en ellos el medievalismo, el Renacimiento es un fruto típicamente italiano. Italia, su idioma, son, sobre todo, producto del movimiento espiritual de Toscana. El Renacimiento es, antes que nada, florentino. La Florencia de los Médicis es el trono del Renacimiento italiano, y en este nuevo tiempo varios factores intervienen para darle hechura y color. De una parte: vivificación de todo lo que constituyó la gran cultura pagana: teatro clásico; estudio del latín y del griego, de su literatura, conservada en el fondo de los viejos costumbres. Suben a la superficie añejas costumbres, como las fiestas romanas y el Carnaval, persistentes durante toda la Edad Media, van a adquirir nuevo apogeo; solidariamente, el aspecto plástico y decorativo del teatro religioso medieval, tan acusado desde el siglo XIII en las festividades del *Corpus*, adquiere un predominio singular y se convierte poco menos que en razón de Estado. Los carros, los arcos triunfales, los desfiles y cortejos a caballo o a pie, de día y de noche, a la luz de antorchas humeantes, ocultos los rostros bajo la hipocresía libertina de las máscaras, *il travestimento* que ya conocía la Edad Media en sus *momerías*, fiestas de momos que dieron origen a todo un género literario; en seguida, las danzas, *il ballo*, que tanta rique-

za suntuaria adquirirán en los salones. Y, para que el baile exista, la canción a cuyo son se canta, la *canzone a ballo*.

En las pequeñas repúblicas que integran la península italiana, un tipo de aristocracia recién nacida se apodera de la gobernación de aquellos estados. Son gentes que proceden de la burguesía comerciante o de la mano fuerte del *condotiero*. Los nombres de algunas de ellas revelan su procedencia: los Sforza, los Can Grande della Scala, los Médicis, con su escudo donde brillan las píldoras rojas de su antigua profesión. Todos ellos, mercaderes o guerrilleros, eran gente violenta con remansos de dulzura amenizados por la poesía, la música, las danzas; gente, toda ella, igualmente apasionada por la belleza de la vida, la sensualidad y el deseo de disfrutar de las cosas ricas en su materia o preciosas por su arte; telas, mármoles, estatuas desenterradas en el surco por el labrador atónito, pinturas admirables que se derraman por los muros de catedrales y palacios: con ello, un nuevo tipo de arquitectura cuyos caracteres estilísticos se extienden a las artes suntuarias.

La vida misma se convierte en un espectáculo soberbio. Las fiestas asumen una importancia inusitada. Para darles esplendor se echa mano de todo: de las representaciones al viejo modo del teatro religioso-popular medieval, que ahora estarán destinadas a las piezas de la comedia clásica, con Plauto y Terencio singularmente, y, como se comprende, con lo que el numen de los nuevos poetas creará imitando a los antiguos: Horacio, Virgilio. Músicas ricas en complicaciones polifónicas vocales; auge creciente de la música para instrumentos, címbalos, laúdes y violas en las cámaras; trombones, trom-

petas, metal y madera en los patios de los castillos y en las plazas; opulentos festines que se querrían inacabables y que, para darles mayor amenidad, variedad original y suntuosidad decorativa, apelarán a injertar entre dos platos; *entremets*, espectáculos metidos entre ellos, *intrromese*. De tal modo que esos intermedios, *intermezzi*, entremeses, se convertirán en toda una nueva categoría de arte, en la cual la fantasmagoría escénica tenderá a convertirse en un arte especial y autóctono, y en la que colaborarán con tanta eficacia como capacidad de invención la música y la danza.

2

A pesar de la encarnizada persecución de toda la Edad Media contra el juglar, heredero del mimo romano, del histrión de comedietas y pantomimas, músico de instrumentos y cantor de un repertorio antiquísimo, sin perjuicio de sucesivas renovaciones, el juglar, que era además prestimano y bailarín, llega al Renacimiento como *profesional* de un arte individual que aparece en la denominación castellana del arte histriónico como el *bululú*.

La importancia del juglar dentro del Renacimiento es sin duda muy grande, porque en él radican a la vez la tradición y el espíritu de invención; pero todavía sus prácticas son la excepción en esa época, tanto como lo habían sido en la Edad Media, por tanto en ambas etapas temporales (muy dilatada ésta, muy breve aquélla) el arte tiene un significado social *in extenso*. Sus manifestaciones tienden a la mayor pluralidad, al mayor despliegue de cosas y de gente: el juglar vendrá en seguida en calidad de

solista para dar novedad, originalidad al conjunto y renovar las prácticas y estilos.

Todavía en los últimos tiempos medievales, en la Salamanca de fines del siglo xv, por ejemplo, el juglar de danzas se había filtrado en las fiestas religiosas que organizaba el cabildo salmantino para los días del *Corpus*, tan señalados, con la colaboración de ingenios sobresalientes en nuestra historia literaria como Lucas Fernández y Juan del Encina, con quien puede decirse que el Renacimiento español comienza en nuestras letras. En las cuentas catedralicias vemos mencionados a "Christoval de Rueda e Christoval Tordión", así llamado éste porque era el que organizaba la danza de origen francés conocida por *tourdión*, tan adherida a la persona del tal Christoval que sustituyó su patronímico de Sánchez por el de la propia danza, como si dijésemos Christoval "el del turdión". Había turdiones grandes y pequeños que se bailaban con los momos y las serranas en los autos de Fernández y de Encina. Los momos salían disfrazados de telas de vitre y harpilleras teñidas, y con los cabellos y barbas pintados de verde o con pelucas de cáñamo de vistosos colores. Mucha gente intervenía en estas danzas, entre las cuales figuraba la de espadas, ya citada por Tácito, que era entre nosotros lo que pronto veremos al hablar de la *moresca* italiana, danza de figuras y trenzados, mientras los casca- beles sujetos a las pantorrillas de los danzantes sue- nan conforme éstos agitan rítmicamente las piernas al son de tamborines y sonajas. Había danzantes disfrazados de vizcaínos, indios, negros, serranos y zagales pastores. Las *fiestas* y *regocijos* que la cate- dral de Salamanca organiza hasta mediados del si- glo xvi eran públicos y populares; pero también los

había privados y aristocráticos en el palacio de los primeros duques de Alba en Alba de Tormes, y era Juan del Encina su organizador principal, antes de marchar a Roma para encontrarse con la flor del Renacimiento.

La plebe, en Italia, proseguía desde los últimos tiempos romanos su costumbre de festejar determinadas efemérides paganas disfrazándose de animales totémicos con máscaras y objetos e indumentos



FIG. 51

simbólicos. Incluso en Barcelona el pueblo celebraba las calendas de enero, vivas todavía en el siglo IV,

con el nombre de *Hennula Cervula*, pidiendo aguilaldos o *entrenas* al tiempo que hacían considerable derroche de variados desmanes. Las fiestas procedentes de la paganía celta, con resabios drúidicos, continúan en Francia hasta el tiempo de los trovadores y sólo quedarán extirpadas, no enteramente, con la Cruzada contra los Albigenses. Muchas fiestas de las paganías locales se transforman en fiestas cristianas, así las hogueras de San Juan, de neta procedencia drúidica. Bajo San Gregorio el Grande, las fiestas en honor de Mithra, el 25 de diciembre, se convierten en festividad cristiana del gran ciclo del Nacimiento. Las procesiones, que eran sustanciales en las *Hennula Cervula*, llegan hasta el Renacimiento bajo forma de palios, carros, *trionphi*, en Italia tanto como en España, y que en Inglaterra tienen el significativo nombre de *pageants*. Las fiestas carnavalescas, en sus variadas etapas, descendientes de las *libertati Decembri*, llegan en Italia a las *mascherate e canti carnascialeschi* que tienen ya en 1559 un historiador en la erudita persona de Antonfrancesco Grazzini, llamado "il Lasca". Y fue Lorenzo de Médicis, el magnífico Lorenzo, quien con mayor fruición, gusto, fino lirismo y real inspiración escribía los pequeños poemas destinados a cantarse en las fiestas del carnaval toscano, dentro de una forma poética y en una elegancia de lenguaje que muestran la manera como el pueblo florentino había ascendido a un plano de aristocracia espiritual inequívoca. Las mascaradas figuran en los banquetes franceses en la época de Carlos VI, acabando el siglo XIV, y estaban tan bien dispuestas por ingenios agudos y tan bien organizadas que, más que una fiesta de momos o de máscaras, son ya espectáculos coherentes, anticipando

lo que muy poco tiempo después se conocerá como *balletto* en Italia y *balet* o *ballet* en Francia.

Todo ello tiene en Italia su sede natural. Desde los tiempos de Dante y de Boccaccio una poesía de arte menor estaba destinada a bailarse, como las más antiguas inspiraciones trovadorescas de baladas y rondeles, que en Italia se llamarán *canzoni a ballo*, y que, una y otras, son poesía cantada (a veces con tímidas colaboraciones de un instrumento como la *vièle*, ilustre antepasada de las violas) y en seguida bailada, según sus nombres franceses indican en un caso y su calificativo italiano en el otro. Petrarca llega después para unir el genio de Provenza al italiano. Su *Trionfo d'Amore* es ya plenamente renacentista, aun cuando date todavía, como sus *Sonnetti e Canzoni*, de las últimas décadas del siglo XIV. Sus *Trionfi* (que eran la moraleja del cuento, pues que siempre tenía que haber algún triunfador, el Amor en la inmensa mayoría de los casos) estaban anticipados por las descripciones trovadorescas de los *Carros*, de donde, pasando de lo uno a lo otro, los *Trionfi* se convertirían en exhibiciones aparatosas y trashumantes de bellezas vivas en medio de músicas tan agradables como las pudo hacer el talento de los músicos del tiempo. En los desfiles de carros engalanados había un principio de argumento, lo mismo que en las mascaradas, donde se daba preferencia a los clérigos, a las fúrias, a los viejecitos, a las monjitas escapadas de los conventos, a los pescadores de ranas, a demonios, judíos y demás fruto de una imaginación todavía llena de resabios medievales. Esos carros no eran, a su vez, sino una reminiscencia de los *cadafalchs* del teatro religioso-popular, que, cuando se construían en alguna plaza tomaban la forma de *edifizzi*, casti-

llos o *rocas* (como en el juego de ajedrez, roca, por castillo) en el Levante español, a los cuales el ingenio de los arquitectos añadía sorpresas que pasarían pronto al repertorio de la *mise en scène*: tales las nubes o *nuvole*, que se abrían dejando paso a carros de oro llenos de deidades, y que se dicen inventadas por Filippo Brunelleschi, el arquitecto de Santa María dei Fiori, en Florencia, con unos paraísos descendientes de aquel medieval teatro y que en el renacentista darán mucho que hacer hasta los tiempos del mismo Cervantes.

De los festines celebrados en Borgoña y en Siena, en los años centrales del siglo XV hay relaciones donde se insiste particularmente en la fastuosidad y atractivo de los *entremets* o *intermezzi*; esta vez, no para ser deglutidos por los comensales, sino para deleite de sus ojos. Dichos espectáculos, lo mismo que el turno de manjares que van con ellos, serán denominados *entrées*. Cuando el espectáculo titulado de allí a poco como *ballet* esté suficiente-

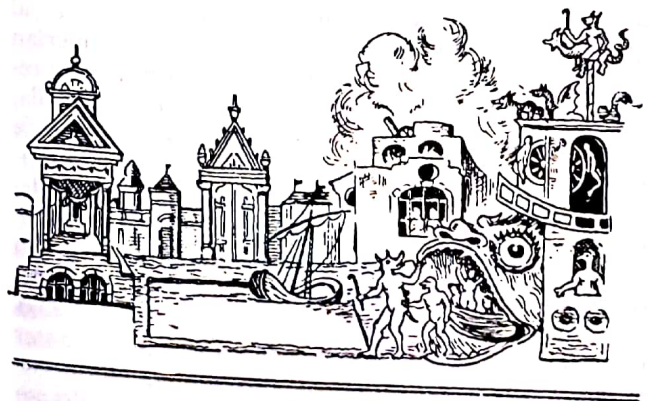


FIG. 52

mente difundido, se conocerá en su fase más simple y suelta de forma como *ballet à entrées*, cada una de las cuales es un número de lo que nosotros diríamos ser una revista. Una de las entradas más comunes consistía en la vieja danza de espadas, que los italianos del Renacimiento conocían como *Moresca*. Muy complicada después, llegó a gran fastuosidad en la corte de Aragón, en Nápoles. Junto a ella venía la que denominaban *Brando*, en la cual había alguna acción pantomímica, lo cual va a persistir en sus colegas franceses, los *Branles*, conocidos en España simplemente por *Bran*, con algún calificativo especial, tanto allí como *Branle des Chevaux*, *Branle des Lavandières* (con una mímica imitativa un tanto burlesca, que es lo que se llamaba *guignoler*, y de ahí el personaje llamado Guignol en la comedia francesa *dell arte*) o en España, con el *Bran de Inglaterra*, lo cual da a entender la trayectoria del vocablo y de la danza.

En la corte de Galcazzo Sforza, en Milán, finalizando el siglo xv, los festines con danzas llegaban a un punto de esplendor inigualado. Los *balli*, al aumentar de duración y de fastuosidad, requerían mayor contextura en su argumentación. Era de regla apelar a la antigüedad clásica, y dentro de ella, a los amores de Orfeo y Eurídice, a las cazas de Atlanta y a los viajes marítimos de Jasón y sus argonautas, todo ello bien descrito por los cronistas del tiempo. Era ya lo que nosotros entenderíamos como un *ballet*, pero el vocablo propiamente dicho no ocurre al denominar esos espectáculos en grande, sino simplemente cuando para recreo de las damas y gentes de las mansiones italianas se desea meter el *ballo* dentro de un salón. Aunque aquellas salas fueran de vastas dimensiones, no lo eran tanto co-

mo los salones *a ballo*. Indudablemente no cabrían en aquéllas los *balli* verdaderamente tales, como los ofrecidos en las grandes fiestas, sino espectáculos de pretensiones mucho menores y mayores posibilidades prácticas. Es decir, no un *ballo*: simplemente, un *balletto*. Sin una significación determinada en un principio, como ocurrió con el vocablo *opera*, llegará más tarde a adquirir un sentido específico. El *balletto*, o mejor dicho el *ballet*, en Francia constituirá un espectáculo con caracteres propios que, desde entonces, habrán ido confirmándose hasta nuestros días. Dése el mérito que le corresponde al bailarín florentino Baltasar de Belgiojoso, *baladin* de Catalina de Médicis y de su hijo, el triste Enrique III. No tardaremos en encontrarlos en la sala del Petit Bourbon parisiense. Entre tanto, veamos cuáles eran las danzas más extendidas por Italia, Francia y España durante el periodo renacentista, en el cual las tres naciones estaban fuertemente unidas entre sí por vínculos políticos que daban a sus costumbres sociales una notoria semejanza.

3

En las danzas italianas del Renacimiento lo señorial y lo popular se encuentran. Luchan un momento, se abrazan y se confunden amigablemente. *Señorial* es una manera de hablar, porque, como aquellos señores acaban de llegar a su señoría desde las zonas de más llana extracción, lo que sienten dentro de su sangre y lo que sus gustos prefieren son la danza villana y campesina. Pero, por respeto a sí mismos y a la clase a la que comienzan a pertenecer, deben rendir pleitesía a lo estimado por se-



FIG. 53

ñorial, que es, en resumidas cuentas, lo que queda de tradición medieval. En pocas palabras pueden resumirse los caracteres de lo uno y lo otro: lo popular es la danza alta, en la que se levantan los pies y se golpea el suelo con movimientos rápidos y a veces violentos: el *ballo*, propiamente dicho. Lo señorial es la danza baja, resbalada, en la que los pe-



FIG. 54

sados ropajes de las damas y los tan ceñidos de los caballeros no permiten la agitación muscular: es, propiamente, la *danza*. En ésta, cortesía, ademanes elegantes, reverencias entre damas y caballeros que apenas se tocan la punta de los dedos. En aquélla, la sangre que retoza, los brincos y los saltos, más propicios, como se comprende, a la virtuosidad personal que las danzas de antaño, donde largas pro-

cesiones, carolas o polonesas (como se dirá después) desfilan ceremoniosamente por prados y salones. El *baladin*, el juglar de danzas, va a tomar pronto una importancia espectacular en el Renacimiento. Por lo pronto, y para guardar mejor la seriedad del señorío acabado de acuñar, el bailarín tomará un aspecto nuevo que le permitirá simular su virtuosidad con la severidad del dómine, tal como la encuentra en los físicos y gramáticos. Va a nacer de esa mezcla el *maestro de danzar*. La danza señorial necesita regulación, reglamentación, debe ser sometida a un proceso de convencionalismos sin los cuales no hay lo que se entiende por buena educación o buenas *maneras*. Hay que *amanerar* la danza rústica, evitar la improvisación constante en la danza popular, y cuando el saltarello, la piva, la chacona, la zarabanda y las folías entren en el salón tendrán que someterse a todo un *élevage* y *dressage*, como se dice de los caballos en el picadero. Cierto es que van a perder casi por entero su primer carácter, pero, en cambio, se van a convertir en danzas señoriales de la más solemne especie, con lo cual marcarán, además, algo que es propio de los señores recientemente encumbrados: su señalado desdén hacia las clases de las cuales provienen, su afán de *distinción*, es decir, de marcar la distancia y la diferencia que los distinga de sus antecesores inmediatos, todavía adscritos a la gleba o al hatillo del buhonero... o al puñal y a la daga de la *condotta*.

Así, puede leerse en los tratados de danzas, que vienen en esta época, a lo largo del siglo XVI, que lo enseñan son *balli* lejanos a la esfera del vulgo, inventados para salas señoriales y que solamente deben ser danzados *per dignissime madonne et non*

plebeie. Precaución inútil, porque el pueblo, aunque a veces tome algo de esas danzas del vulgo en-



FIG. 55

riquecido, no es en ellas donde encuentra gusto e inspiración, ni, por otra parte, los aristócratas de sangre, como los de las familias reales francesas, se dejarán engañar a la vista de las *dignissime madonne*; y no dejaron de demostrarlo a la mismísima Catalina de Médicis, reina de Francia a la muerte de Francisco I, que es la flor del Renaci-

miento francés, cuando llega a París a los catorce años, para casarse con el futuro Enrique II, con un ímpetu de dominación y una cantidad de novedades e invenciones que van a imponerse en la sociedad francesa. Con tanta fuerza, por parte de la joven italiana, como descontento, por lo pronto, de la vieja nobleza.

Bajo la denominación general de *balli* los tratadistas italianos como Cesare Negri y Fabritio Caroso da Sermoneta hacen entrar sus propias invenciones, dedicadas a las damas italianas y, muchas de ellas, a las damas españolas que tan decisivamente figuraban en la vida italiana del Renacimiento, imponiendo unas maneras señoriales que, ellas sí, conocían desde



FIG. 56

antiguo, si bien estuviesen ya rancias en la nueva época y se distinguiesen por su aparatosa severidad, su seca dignidad y su artificioso sentido de las conveniencias. La "Eccma, signora duchessa di Medina Cidonia, Governatrice di Milano" tiene en el tratado de Caroso la dedicatoria de una nueva *Gagliarda di Spagna*, que no llegó a Italia desde la Península Ibérica, sino que se llama *española* por entrar dentro del círculo de los regidores españoles de aquellas regiones italianas. Así se ve en la *Cascarda Squilina* que Caroso dedica a la Principessa di Squillace, y que nunca llegó a España en los matrimonios aristocráticos; o la *Contentezza d'Amore*, "balletto di M. Battistino a la Marchesa di Riano": el calificativo de *balletto* debe tenerse en cuenta, pero, en general, lo propio de los *balli* inventados y explicados por los maestros de danzar eran como pequeñas pantomimas superpuestas a un fondo de danzas populares como el saltarello o la piva, incluso el *saltarello tedesco* y la *quaternaria* que vino a ser una especie de doble de aquella, mientras que la *calata*, ya se denomine como española o como italiana, llevaba consigo reminiscencias de las danzas bajas, pues consistía en una intercalación, una manera de entretejerse los danzantes de una fila con los de otra fila opuesta, figura de danza, más que danza misma, que a pesar de existir en España como *calados* no parece que, como danza precisamente, haya tenido alguna boga en nuestro país.

Precisa volver la vista a los dos tipos básicos de la danza renacentista, aún calientes de la palpitación popular en el *saltarello* o fríos en su majestad medieval en la *baja danza*. Puede comprenderse que el saltarello no es una invención italiana. Saltar, como manera de baile, es, justamente, su pro-

pia esencia, y todo baile es, genéricamente *saltatione*. Aunque, la *alta* y la *baja* sean especies bien definidas en España, más que *alta danza*, lo que se dijo después y se sigue diciendo en España es bailar *por lo alto*, o *a lo agudo*, incluso *a lo agudillo*, que es un matiz, en las *charradas saltadas* de la región salmantina. Pero no hay que confundir las danzas bajas, que es un sustantivo seguido de calificativo, con la *basse danse* francesa, porque cuando el rey dice en *La Danza de la Muerte* que él no irá a "tan *baxa dança*" no menciona con eso danza alguna, sino que lo que dice, simplemente, es que no quiere bailar con gentes de tan baja condición como las que está viendo en aquel tripudio póstumo, tan agitado (lo cual no es propio de las danzas bajas) como descarnado y violento: los grabadores del tiempo nos son testigos.

El saltarello italiano tenía su equivalente en Francia en el *pas de brabant* o de *breban* (de Brabante, como origen). Cuando pasa al salón, los bailarines, curiosamente, no deben dar el salto original, sino que deben resignarse a dar dos pasitos rápidos, moviendo el cuerpo hacia los lados. Un manuscrito del siglo xvi existente en la Academia de la Historia



FIG. 57

de Madrid, y que cita reiteradamente Curt Sachs, conserva todavía la idea del *saltillo* sobre el pie derecho mientras se adelanta el izquierdo echándolo por lo alto. Se entrecrocaban los pies y se levantaba el cuerpo con otras variedades de *quebraditos*, que son pequeños queiebros del cuerpo, y de saltillos hacia

adelante y hacia atrás. Las vueltas o *tours* importan en el saltarello francés. Aunque desciendan allí de la *stampida* provenzal del tiempo de los trovadores, como en Alemania las danzas *getreten*, no guardan ya el ritual del golpear en el suelo con el pie, mientras que las danzas populares españolas conservan incólume el zapateo, con aquel ímpetu y violencia que señalan nuestros escritores del siglo xvi. El baile que ellos mencionan como *gambetas* ("con violencia de vihuelas/bailaremos las gambetas", dice Diego Sánchez de Badajoz) debe de pertenecer al grupo de estas saltaciones, así como el *canario*, que consiste en un "dar coces al aire" por un bailarín solo. En el siglo xv, el *alta* se opone al *ioyoso*, baile no especificado, pero que quizá, como las gambetas, fue de importación italiana. El *saltarello* es danza de parejas, dos pasos de las cuales se meten en el tiempo de uno de la baja danza, y se transcribe a tres tiempos.

Curt Sachs, sin embargo, dice que el ritmo de la baja danza consiste en cuatro grupos de figuras triples (un 12/8) o *quaternion*, que ya tenían algunas estampidas y que le parece confirmado en el tratado de Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, que es de 1588, aunque éste diga que la *basse danse* está en tiempo ternario y así se transcriban sus ejemplos. En los más viejos tiempos, como los de Cornazano, mediando el siglo xv, "ogni tempo —cada compás— se divide in quatro parti", pero entonces todavía la baja danza no era, realmente, una danza propiamente dicha, sino que, como se dijo de la *alta*, el calificativo indicaba simplemente la manera de ser ejecutada. Por esta razón no había, por lo menos hasta el siglo xvi, una coreografía definida para bailarla, sino que se ejecutaba *all improvviso*.

En cada caso particular, las figuras y demás detalles se confiaban a la memoria del danzante, aun cuando todas tuvieran por común denominador el aire lento, las actitudes solemnes, los pasos rastreados y un ligero movimiento de elevación sobre los pulgares. Los pasos eran simples y dobles y todo se iba en cortesías, reverencias y cumplidos. Más tarde, en el siglo XVII, la *basse danse* se contamina con pasos de la gallarda, dominadora en este tiempo, y pierde su carácter tradicional. *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, todavía las practicaba, pero el de Calderón daba ya por cosa caduca la alta tanto como la baja, las cuales según Covarrubias, que se inventaba tranquilamente las cosas cuando no las sabía a ciencia cierta, dice, en el *Tesoro de la lengua castellana, o española*, a comienzos del siglo XVII, que la alta procedía de la Alemania alta, mientras que la baja procedía de la Alemania baja, que es Flandes.

La distribución de los valores musicales dentro de la medida y su correspondencia con los gestos y actitudes era, sin embargo, muy minuciosa, pero la variedad de bajasdanzas era grande, y en un festival (Sachs, *op. cit.*, p. 313) celebrado en Nancy en 1445 se danzaron bajasdanzas de Borgoña, de "la *Madame de Cessile*" (Sicilia), "de *bourbon*", "de *Madame de Kalabre*", "de *Madame la daufine*", "de *Madame de façon*". En todas ellas se encuentran, a más de los pasos dobles y triples, las figuras que se denominaban *congé*, para despedirse de la dama, y las *reprises*, para continuar la danza. También había *pas menus* y *pas levés*; había bajasdanzas mayores y menores, entre las cuales se intercalaba un *pas de breban* para dar variedad y contraste a los movimientos. Así aparece realizado el principio fundamental de la *tanz* y de la *nachtanz* que continuará

por siglos en la *suite* instrumental y cuya última reminiscencia se halla en la sucesión de minueto-triominueto. Los tratadistas como Cornazano, Domenico y Arbeau detallan minuciosamente la sucesión de los pasos y las actitudes del galán y de la dama con relación a los valores musicales dentro del compás, a los cuales deben sujetarse estrictamente.

Cualesquiera que fuesen las novedades que el tiempo nuevo introdujo en las bajas y en las altas danzas al ser llevadas a las fiestas renacentistas, la danza típica de este momento es, como se ha indicado, la Moresca. No hay festín sin *moresca*, ni baile más o menos casero, porque la *moresca* puede bailarse por una persona sola, por parejas o por grupos más o menos numerosos. A qué se deba ese nombre es cosa no muy clara, aunque parece natural que vaya unido al *travestimento* o enmascaramiento de los danzantes, quienes favorecían con tanta abundancia como poca originalidad a los disfraces de negros o moros. Ya los hemos visto en los autos salmantinos de fines del siglo XV. Los autos de Gil Vicente, que se extienden por las primeras décadas del XVI, mencionan explícitamente las *morescas*. Algún autor la cree de origen español neto, de donde pasaría a Francia en calidad de *entremets*. Thoinot Arbeau la denomina *morisque* y alude a lo tiznado de la cara en el joven danzarín que se lucía zapateando de punta y tacón. Este tratadista indica cómo se alterna el zapateo con cada pie, en un ritmo binario, saltando sobre los talones en el quinto tiempo. El *Maestro de danzar* de Lope, finalizando el siglo XVI, indica una sucesión compuesta por una floreta, un paso atrás, una contención, o momento de reposo (o desplante), en el cual se mira de hito

en hito a la pareja o a la concurrencia, en seguida de lo cual viene una media vuelta y el voladico, que puede ser trezado, como en la *capriola intrecciata*, cabriola trezada, que dio origen al *entrechat* francés.

Alguien relaciona la *moresca* con la zambra musulmana, en calidad de *danza morisca*, al paso que se discute si la *Morris dance* inglesa que se danza hoy de una manera análoga a la *espatadantza* vasca, última reminiscencia, en suelo español, de la danza de espadas, sea una pervivencia de aquélla, pues que la *Morris dance* parece ser una reconstrucción erudita que data de hace unos cincuenta años. Sachs la relaciona con las *danzas de caballitos* que, presididas por el diablo, se bailan todavía en Mallorca (*ball de cavallets*) y que han perdurado en la Europa centro-oriental desde los tiempos griegos hasta encontrarnos con los *arapi* o moros, con cascabeles en las piernas, en danzas vivas hoy en los Balcanes, no sin ciertas reminiscencias totémicas.

La *moresca* es, de cualquier manera, una especie dentro de la clasificación general del *brando*, ya mencionado antes, y que fue más bien una procesión danzada, como la *carola*, a la que sustituyó con una particularidad y fue la de intercalar entre los pasos solemnes de la procesión un episodio pantomímico (que a veces era una *bassadanza*), por lo cual los *branles* se multiplicaron. Unas veces con indicación locativa, como el de Bourgogne, el Poitou, el *branle de Malte*, o el *branle d'Ecosse*; otras para indicar el juego de *guignolage*: así había un *branle des lavandières*, otro *des sabots*, o *des pois* y muchos más. La indicación locativa va a tomar carácter regional, si no nacional, como en la Alemana, la Pavana, que se dice procedente de España,

aunque los escritores españoles de la época como Cervantes no la conozcan; la Gallarda, netamente



FIG. 58

italiana, pero que algunos quieren también española; en fin, hasta las islas Canarias habrían dado su danza en una *entrée* del ballet francés, y los desiertos sudamericanos del Chaco habrían enviado a las

coimas andaluzas su chacona, danza desconyuntada que ellas habrían regalado a las damas francesas, todo compostura y miramiento, a través de los tratadistas de guitarra, instrumento favorito en la corte de Luis XIV, y del propio Rey-sol, particularmente.

De todas estas danzas procedentes de las filas abiertas, o de una manera procesional, la gallarda va a pasar al primer plano durante siglo y medio en la sociedad europea, italiana, francesa o española, hasta muy entrado el tiempo del Barroco, es decir, mediando el XVII. La gallarda va a aparecer como una danza posterior o *nachtanz* de la pavana, alternando con ella. Pronto, ambas van a ser inseparables. En los tratadistas españoles de vihuela, Milán, Venegas de Henestrosa y Valderrábano, en la primera mitad del siglo XVI, hay abundantes ejemplos de pavanas, pero no todavía de gallardas, mientras que Alonso de Mudarra menciona ya a ambas, en 1546, en su libro de cifra para vihuela impreso en Sevilla.



FIG. 59

La gallarda se enriquece constantemente como baile, y hay gallardas a la medida de todo el mundo. "La gallarda, dice Arbeau, se llama así porque se

debe estar animado y alegre para bailarla. Y cuando la baila una persona apropiada, los movimientos son vivos, aunque deba ser más lenta para un hombre alto que para uno bajo, debido a que el alto toma más tiempo al ejecutar sus pasos y para mover sus piernas hacia adelante y hacia atrás que el más bajo. La gallarda, además, incluye el turdión, el cual debe bailarse después del *retour* de la bajadanza; pero el turdión se baila con mayor tranquilidad y con acciones y gestos menos violentos." Debe, en todo caso, recordarse que la manera de bailarse una danza, ya sea la baja, ya el turdión, incluso la gallarda misma, difiere según los tiempos y lugares. Cervantes menciona la gallarda "y su paseo". Una de las danzantes, que nada tiene de señoril, hace ese paso *rastreándolo*; es decir, arrastrando los pies como en las danzas bajas. Ello va a engendrar pronto otro tipo de baile, el *rastreado* o *rastro*, que se encuentra en el teatro posterior al cervantino; pero, en el momento de su aparición, esa fase de la gallarda parece que es exclusivamente española. La francesa, que es la descrita por Thoinot Arbeau,

consta de seis pasos en dos compases ternarios, mas el quinto paso se pierde en el aire, viniendo a ser como una especie de silencio en la danza.

Ya la sucesión de la gallarda, turdión y bajadanza es, en rigor, un grupo o *suite*. Tal sucesión se complica paulatinamente. Las



FIG. 60

gallardas en la corte inglesa de Jacobo I forman una serie compuesta por gallarda, branle, otro branle, gallarda, branle y courante o danza corrida, para terminar, la cual en castellano se tradujo del francés como *corranda* o *corranta*, aunque todavía en manuscritos del siglo XVIII se la veía escrita con su nombre original, mientras que otras veces se la denomina *corrente*. Otras series donde se incluye la *corranda* pertenecen ya al periodo barroco, con bajadanza, pavana, pasamezzo, canario, *corranda* y danza de los bufones. Estas danzas menores tienen mucha significación en el teatro popular español de ese tiempo. Nacida la *corranda* en el siglo XVI, parece ser en su origen una danza pantomímica, como algunos branles, y, en efecto, sus primeras apariciones se hacen en el género de los *branles courans*, en dos grupos de pasos: cuatro a la izquierda y cuatro a la derecha; cada grupo de ocho pies, no alternados, sino juntos dos de ellos en esta forma: *i-d-d-i*, lo cual obliga a un saltillo, que queda equilibrado con un quebradito o meneo.

Queda por mencionar por qué personajes, y cuántos, se danzan los bailes mencionados y otros afines. La distribución que hace Sachs es triple: danzas de parejas sueltas, de parejas unidas y danzas múltiples o corales. Al repasarlas, encontraremos las españolas más famosas de la época cervantina, tantas veces mencionadas por él y por sus contemporáneos.

Danzas de parejas sueltas. Son, principalmente, la pavana (y la pavanilla italiana, con la pavana española), la españoleta o *spagnoletta*; el *passamezzo* o paso y medio; la gallarda; el turdión; la *corranda* o *courante*; el canario o *danse des Canaries*; la *carda*, desconocida en España, y a la cual se daba

como final algunos compases de canario; la bergamasca, la zarabanda (con la jácara, rastro y tárraga, que algunos autores aproximan a la zarabanda o identifican con sus variantes dentro ya del XVII por lo menos), la chacona y el pie-de-gibao. En Cervantes se ve que el canario estaba bailado, en el pasaje en cuestión, por una sola persona, mientras que la gallarda se hacía en dos grupos de tres danzantes: dos mujeres con un hombre en medio y dos hombres con una mujer entre ellos.

Respecto al origen de alguna de esas danzas se ha hecho todo género de suposiciones, ninguna de ellas suficientemente comprobada. La pavana está atribuida a España porque un tratado de danzas para laúd en cifra o tablatura del alemán Hans Jundekünig dice que se trata de una *spanyelischer hoff Dantz*, es decir, una danza cortesana, donde se imita la rueda del pavo real. Pero libros italianos análogos de comienzos del XVI, como los de Petrucci, la titulan como *Padoane*, en cuyo nombre se ve aludida la ciudad de Padua. Los franceses la denominan *pauanes*, con lo que la duda queda en el aire, y Sachs dice que cuando en 1546 aparece una *Padovana* en un tratadillo del laudista Antonio Rotta, tal danza no tiene ya nada que ver con la anterior pavana. Ésta, en la especie, es una danza baja (el pavo hace su rueda arrastrando el cuerpo por el suelo), pero mucho más sencilla que las viejas *basses-dances*, pues que apenas consiste sino en dos pasos sencillos y uno doble hacia adelante y hacia atrás (esto último potestativamente), en frases melódicas de dos compases de cuatro pies cada uno repartidos *i-d-d-i* para el primer compás con doble paso en el segundo. La *Pavane d'Espagne* es más complicada, y si la *spagnoletta* no tiene nada que ver con ella, tam-



FIG. 61

poco la *pavaniglia* o pavanilla italiana, que parece invención de los tratadistas de ese país, Caroso y Negri. El *passamezzo*, en cambio, es una especie de pavana más ligera. Bajadas y turdiones desaparecen con el Renacimiento pero todavía las damas que intervinieron en *La Gloria de Niquea*, el gran balletado en Aranjuez en 1622,

se despiden danzando un turdión, seguramente ceremonial.

Lo único que puede afirmarse con seriedad de la zarabanda y la chacona es que eran danzas muy desenvueltas, de movimientos vivos y ademanes lascivos en tiempos de Cervantes. En su novela del *Celoso Extremeño* el gran escritor nos dice que "el endemoniado son de la zarabanda era entonces nuevo en España". (Las *Novelas ejemplares* se imprimieron en Madrid en 1613 y se refieren, en general, a sucesos acaecidos en la segunda mitad del siglo anterior.) En 1593 la zarabanda se bailó en Sevilla en las fiestas del Corpus, si bien sus coplas estuviesen condenadas por los eclesiásticos desde diez años antes. En el entremés del *Retablo de las Maravillas*, Cervantes considera viejas la chacona y la zarabanda, a cuyas danzas se unían



FIG. 62



FIG. 64

las folías, el zambapalo, el pésame dello y la perra mora, danzas de carácter que vivieron en los teatros durante algún tiempo, con muchas más de cuya manera de ser bailadas no sabemos nada o muy poco. A las gallardas se une la volta, de procedencia popular, que consistía en que el galán sujetase a la dama por la cintura y la hiciera dar un giro de campana para lucimiento de piernas tan aristocráticas como las de la reina Isabel de Inglaterra cuando la danzaba con el conde de Leicester. En Quiñones de Benavente, ambas danzas se mencionan con los *contrapastos*, que considera como nuevos, y que Cervantes conoce en singular, como *contrapás*. El *contrapasso* pasó de la península italiana a Cerdeña, donde, unido a la danza de esta isla, o *sardana*, llegó a Cataluña. Sachs considera la *pasacaglia* italiana (danza que como la chacona se mueve sobre un bajo obstinado en las composiciones del siglo XVII) como danza de parejas sueltas, pero, a lo menos en España, su



FIG. 63

lo menos en España, su

significado es muy diferente. El *pasacalle* es "un baile arriesgado" en el entremés de Navarrete y Ribera, mediando el siglo XVII; después se convirtió en marcha en fila abierta de mozos que recorren de noche las calles de alguna ciudad. También considera Sachs que el *pie de gibao* era danza cortesana de parejas sueltas. Esquivel Navarro, en su *Arte del danzado*, lo entiende como danza grave, al estilo de la Alemana y la del Hacha. Muy antigua, ya estaba en desuso en tiempos de Lope, según lo dice en *La Dorotea*.

Danzas de parejas unidas.—La *volta*, que acaba de mencionarse, era una de ellas, muy típica en el sentido de la reunión de ambos danzantes, pues

de el bailarín necesita sujetar fuertemente a la dama, su pareja. Naturalmente, los moralistas del tiempo tendrían que condenarla por licenciosa. Lope menciona la *francesa nizarda*, pero cuando se le pregunta qué clase de danza es, guarda silencio. Las danzas en remolino alemanas como la *drehtanz* llevan al *laendler* popular y éste irá a parar en el vals del siglo XIX.

Danzas plurales.—Tras de las grandes danzas medievales como la carola, ya procesionales, ya en corro, el *brando* renacentista es la danza, más extendida por toda la época, hasta el punto de tomar



FIG. 65

un significado genérico dentro del cual caben todos los *branles* franceses antes mencionados. Una sucesión de *branles* donde se injertaban movimientos de la gallarda se practicaba en Francia en el país de Gap, en el Alto Delfinado. Ese fue el origen de la *gavota*, en la cual entran las reverencias con besamanos, saltos y cabriolas a más del *ru de vache*, literalmente, coz de vaca, movimiento violento de la pierna hacia atrás, que es fácil de imaginar y que tuvo gran boga en Francia en este momento. En la época del Luis XIV la *gavota* era una danza *alla breve* en cuatro tiempos o pasos que comenzaban en la parte débil del compás y se llevaban con gran ligereza. Más tarde, la *gavota* cambió de carácter y la del siglo XIX no tiene ya contacto con sus antecesoras.