



## **LA POLÉMICA SOBRE LA LICITUD DE BAILES Y DANZAS EN EL ESPECTÁCULO TEATRAL DEL SIGLO XVII**

*THE CONTROVERSY ABOUT THE LEGALITY OF DANCES IN THE THEATRICAL SPECTACLE OF SEVENTEENTH  
CENTURY*

*DRA. M<sup>a</sup> JOSÉ MORENO MUÑOZ  
CENTRO PRIVADO ESCUELA DE DANZA "MAICA", CÓRDOBA<sup>1</sup>  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA<sup>2</sup>  
Correspondencia: [mjosmoreno@yahoo.es](mailto:mjosmoreno@yahoo.es)*

*(Recibido el 3 de marzo 2017 y aceptado 20 de mayo de 2017)*

## RESUMEN

Bailes y danzas experimentan en el siglo XVII un auge considerable gracias, sobre todo, al creciente éxito del espectáculo teatral, el cual se convierte en un verdadero fenómeno de masas, y a la vez, objeto de las más feroces críticas y censuras. El aspecto dancístico es el más atacado dentro de la representación teatral áurea, quizás, por ser uno de los elementos más aclamados, que a lo largo del siglo tendrán un mayor desarrollo y consideración. Los debates acerca de la licitud de los bailes y las danzas y las causas que los suscitan será el objeto del presente estudio, las cuales, a su vez, pondrán de manifiesto características estéticas y formales de lo que se bailaba, convirtiéndose en una valiosa fuente de información coreográfica. El análisis de este tema aparentemente moral nos llevará a otros (económico, político, artístico,...) que nos ayudarán a comprender el lugar que ocupaba la danza en esta época.

**PALABRAS CLAVES:** elemento danzado, éxito, debates, representación teatral, profesionalización.

## ABSTRACT

Dances experimented on the 17th century a considerable boom, especially, to the growing success of the theatrical spectacle, which turned into a real phenomenon of masses, and at the same time, the object of the most ferocious critiques and censures. The aspect dancístico was the most attacked inside the theatrical representation, probably, for being one of the most acclaimed elements, which throughout century will have a major development and consideration. The object of the present study will be the controversy about the legality of the dances and the causes that they provoke it, which will reveal aesthetic and formal characteristics about what was danced, turning into a valuable source of choreographic information. The analysis of this apparently moral topic will take to us others (economic, political, artistic...) that will help us to understand the place of dance in this age.

**KEYWORDS:** danced element, success, debates, theatrical representation, professionalization.

## 1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la danza en el siglo XVII ha de abordarse desde el análisis de otras manifestaciones culturales a las que está ineludiblemente vinculada como son saraos, máscaras, fiestas cortesanas (públicas y privadas), religiosas y populares y representaciones teatrales, en los distintos lugares en los que se realizan: la corte, la calle y el corral, ya que no existe como espectáculo independiente. De todos los ámbitos en los que aparece es en las representaciones donde, gracias al auge que éstas experimentan, la danza logra un mayor desarrollo repercutiendo, a su vez, en el éxito de las primeras. Por ello, las danzas y los bailes teatrales y su evolución a lo largo de este siglo deben ser analizados a la hora de estudiar, por un lado, el arte coreográfico de la época en su totalidad, así como, los espectáculos teatrales en su conjunto.

El objeto de este artículo se circunscribe a un aspecto de los bailes y las danzas realizadas en las representaciones: el debate que suscita su licitud, a través de los diferentes argumentos que tanto detractores como defensores sostienen con ardor y de las diversas reglamentaciones que surgen al respecto.

Los textos analizados, aunque se refieren a las representaciones en general, hacen referencia a la realización de bailes y danzas deshonestos como una de las causas por las que arremeten contra las primeras. Los razonamientos adversos son diversos, siendo el tono empleado bastante elevado la mayoría de las veces. Además de determinar la situación y consideración del espectáculo teatral, así como de sus bailes y danzas, los diferentes textos de la polémica aportan datos muy interesantes acerca de las características de la parte coreográfica, lo cual me parece importante para dilucidar qué y cómo se baila, de una forma más o menos profesional.

El teatro y la danza se ven inmersos en el debate que afecta al panorama artístico de la época, en el que tiene lugar una infatigable lucha entre las ideas socio-morales conservadoras y la tendencia formal-hedonista que, si bien en el siglo anterior se apunta, será en el XVII cuando alcance su máximo

apogeo (García Berrio, 1978). El mundo del arte y las letras, en general, sigue desarrollando el camino del deleite artístico, para satisfacer el gusto de un público cada vez más exigente, del cual depende el artista. Para lograr tal propósito, los “empresarios” no dudan en dejar que los artistas realicen cambios sobre lo ya hecho o inicien nuevos caminos, llevados por las leyes que rigen el mercado, al ser el teatro un producto monetario, dependiente de la demanda del público que paga. Por ello, chocarán con la intransigencia de moralistas y teólogos que persiguen y censuran cualquier obra que no se atenga a las normas establecidas. En realidad, las razones de los censores, en principio morales, se amplían adentrándose en el ámbito estético, y, profundizando más, en el económico también, por lo cual el problema no es tan simple como parece.

## 2. RAZONES MORALES: RECHAZO DEL DELEITE ARTÍSTICO

El argumento más repetido por los censores en los últimos años del siglo XVI y durante todo el XVII, es el rechazo de las comedias por producir deleite en el pueblo, siendo las danzas y los bailes deshonestos y lascivos uno de los elementos que contribuyen a tal deleite. Tampoco faltan testimonios a favor, como por ejemplo el del agustino Alfonso de Mendoza, en 1587, el cual expondrá su defensa del deleite artístico de una forma similar a como se hará entrado el XVII. En sus *Quoestiones quodlibeticae et reletio theologia, christi rego ac dominio*, dice el agustino que las comedias no son ilícitas, e incluso son necesarias pues sirven de esparcimiento y alivio al cuerpo, y de ejercicio al ingenio. En pocas palabras, afirma que son muy positivas porque, además de educar, sirven para distraer al pueblo, cumpliendo de esta forma una doble función: *docere* y *delectare*, conceptos claves en la preceptiva de la época, en relación a la finalidad de la obra de arte (Cotarelo y Mori, 1904, pp.466-467). Por otro lado, tampoco olvida matizar que el oficio de representante no es ilícito “si no se acompaña con palabras, cantares y gestos deshonestos y lascivos”, del mismo modo que harán los defensores de la comedia durante el XVII.

Parecida opinión muestra el jesuita Pedro de Rivadeneira en su *Tratado de la tribulación* (1589), afirmando que

... no es pecado el representar, ni ver representar comedias, ni el oficio de representa es ilícito y malo en sí,... y lo que nosotros decimos es verdad, que entreteniéndose en las representaciones palabras lascivas, hechos torpes, meneos y estos provocativos a deshonestidad, de hombres infames y mujercillas perdidas, y habiendo exceso y estos provocativos a deshonestidad, de hombres infames y mujercillas perdidas, y habiendo exceso y demasía que cada día se representan, son ilícitas y perjudiciales... (Cotarelo y Mori, 1902, pp. 522-523)

En 1590, Fr. Manuel Rodríguez, franciscano descalzo, en sus *Obras Morales*, es de la misma opinión (Cotarelo y Mori, pp. 523-524).

En 1598, tras la muerte de la Infanta Catalina, Duquesa de Saboya, el rey suspende temporalmente las representaciones, lo cual mueve a la Villa de Madrid a remitir una súplica por la que pide al rey que levante la suspensión, solicitando éste último las opiniones de varios teólogos al respecto. A raíz de esto surgen en esta fecha diferentes textos donde se debate acerca de la conveniencia de la prohibición definitiva como el *Parecer del Sr. García de Loiasa y de los P.P. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias*. En este *Parecer* hay un rechazo de los bailes nuevos y en general de las fiestas, banquetes y diversiones cortesanas, utilizando como argumento el hacer a la gente ociosa, blanda y contraria al espíritu militar tan necesario políticamente para el reino en estos momentos de crisis:

... y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace la gente de España muelle y afeminada e inhábil para las cosas del trabajo y guerra (Cotarelo y Mori, pp. 392-395).

Continúa abundando en estos argumentos políticos, aunque en realidad muestra un rechazo del ocio del pueblo en general, del deleite, en detrimento del espíritu militar que propugna dada la situación que vive en esa época el país.

Un año más tarde el Padre Fr. José de Jesús María, carmelita descalzo, en el capítulo XVII de

su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, al hablar de las danzas y bailes repite los argumentos utilizados en el *Parecer* de los teólogos de 1598:

... y con la zarabanda y otros bailes deshonestos, con fiestas, banquetes y comedias, se hacen todos los hombres muelles y afeminados e inútiles para todas las empresas arduas y dificultosas.

El Padre se vale, no sólo de razones morales, sino económicas y políticas, culpando al deleite de los problemas del país:

Porque como dice sabiamente Platón, los corazones de hierro se ablandan y derriten como cera con el deleite, al cual él mismo llama cebo de todos los vicios y maldades (Cotarelo y Mori, pp. 375-376).

Pero será el Padre Juan de Mariana el que muestre una actitud más radical contra el espectáculo teatral en general y los bailes en particular. En el *Tratado de los juegos públicos* (1609) desarrolla históricamente lo que él define como Espectáculo, sus tipos, las causas de su perjuicio, y todos aquellos temas relacionados con él, que le ayuden a reafirmar las razones por las que debe ser rechazado. Su exposición acerca del deleite, así como su definición de espectáculo, es totalmente representativa de la opinión conservadora y moralista de la época: “no es otra cosa sino un juego instituido públicamente para deleitar al pueblo” (Cotarelo y Mori, p. 434). El P. Mariana va exponiendo las causas por las que no es conveniente permitir el espectáculo teatral de su tiempo, y entre ellas las principales son las músicas y los bailes que incluyen, explicando científicamente por qué producen deleite.

En el capítulo XII, “Del baile y cantar llamado Zarabanda”, es donde el tono del Padre alcanza su máxima ferocidad. Comienza diciendo que del estado de paz que disfruta el país se deriva que el pueblo y gente principal disfruten del ocio, por lo cual surge el auge de los espectáculos teatrales, así

como “disoluciones, trajes, comidas, y banquetes muy fuera de lo que antiguamente se acostumbraba y muy fuera de aquello a que la naturaleza de nuestra nación se inclina” (Cotarelo y Mori, p. 434). Continúa diciendo que entre las invenciones que se utilizan en las comedias para agradar más al público se encuentra la Zarabanda, “un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas” (Cotarelo y Mori, p. 434). Por lo que cuenta, se deduce que, con el fin de evitar la censura o de tener éxito semejante al de la Zarabanda, surgen otros bailes parecidos, pero con distinto nombre. Además, denuncia que no sólo se realiza públicamente en los corrales de comedias, sino también en fiestas religiosas: “... en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo, nuestro Señor” (Cotarelo y Mori, p. 435), tal es el éxito del mencionado baile que ni las autoridades religiosas no sólo no logran controlar sino que faltan a su propia prohibición.

En 1610 aparece el texto del agustino Juan González de Cristana, *Tercera parte del confesionario: del uso bueno o malo de las comedias, y de su desengaño, y como se deben permitir, y como no*. A pesar de mostrar una postura tolerante, también hace referencia a los límites que la comedia no debe sobrepasar para que sea permitida, no debiéndose realizar diariamente, sino sólo los festivos y por la tarde:

No sé que haya hombre de razón que diga que es bueno que todos los días de la semana y de todo el año, vaya el pueblo a pendón herido a oír comedias, a bordo del deleite sensual que los trae los sentidos ocupados, y encantadas las potencias, y engañado el gusto, y el juicio de la razón con las músicas, con los bailes, con las invenciones y las fábulas, con el verso limado y la maraña y la razón aguda, con el donaire y el traje y el buen talle dellos y dellas (Cotarelo y Mori, p. 326).

A pesar de ser una crítica, el agustino está describiendo los ingredientes de éxito de las comedias: el deleite producido por las músicas, los bailes, las “invenciones”, las “fábulas”, el “verso limado”, en suma, el conjunto de una serie de elementos, no del texto solamente, de los cuales gusta



cada vez más el pueblo, por lo que van adquiriendo una mayor preponderancia.

El Padre Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas* (1613), publicado bajo el pseudónimo de Dr. Fructuoso Bisbe y Vidal, muestra una actitud menos radical, a pesar de ser jesuita, al señalar que las comedias en sí no son malas, pero tal como se hacen en la época son deleznable:

...representan al pueblo cosas apacibles, deleitosas y tan gustosas, y saben ellos que con tales mugercillas hermosas de rostro, libres de suyo y enseñadas de propósito en sus casas a mayor desenvoltura, el pueblo gusta y recibe grande deleite (Cotarelo y Mori, p. 251).

Ferrer hace alusión al gusto del pueblo y al deleite que producen las representaciones, tal como se hacen en esa época. Unas líneas más adelante explica el proceso mediante el cual se produce el deleite en las representaciones, que en realidad es la razón de su éxito: la unión de aspectos auditivos y visuales, logrando un espectáculo totalizador.

Pues si la poesía (en materia de amores), leída tiene la fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada, dándole los vivos olores y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre y gallardos vestidos, en boca de una mugercilla de buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura, qué efectos podrá causar? ... ¿qué será, viendo por vista de ojos y oyendo con nuestros oídos tantas cosas, cuantas en una comedia inciten al torpe deleite? (Cotarelo y Mori, p. 252).

Se censura la forma de representar, danzar y bailar, pareciendo que es muy diferente a la de tiempo atrás.



### 3. RAZONES ESTÉTICAS: RECHAZO DE LA NOVEDAD

Como se ha visto, en relación con el rechazo del deleite artístico, encontramos testimonios que aportan razones morales para poner fin sobre todo a los bailes deshonestos que se realizan en las representaciones, ya que con su sensualidad y lascivia hacen caer en pecado mortal tanto al que los ve, como al que los realiza. En general los textos que censuran los bailes teatrales lo hacen por deshonestos y lascivos, aunque casi todos reciben además el calificativo de nuevos o inventados, lo cual nos lleva a consideraciones estéticas relevantes, además de morales o religiosas.

Las palabras de Fr. Marco Antonio de Camos, en 1592, en su *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, nos lo confirma:

Donde con este recato no se baila, pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros (Cotarelo y Mori, pp. 128-129). (el subrayado es mío)

Desde finales del siglo XVI se tiene constancia de la antigüedad de la zarabanda y sus constantes modificaciones con el fin de burlar la censura, hasta el punto de repetir el fraile en pocas líneas palabras similares para dejar claro este hecho. Es interesante, además, reparar en otra aseveración del fraile: su sorpresa ante la acogida de la zarabanda, baile popular, entre gente “discreta y de buen lenguaje”, es decir, de buena clase, perdiendo la honestidad y el decoro propio de su condición social. Se está produciendo, una permeabilización entre clases, al intercambiar elementos que forman parte de sus señas de identidad, como es, en esta época, el elemento coreográfico: la danza cortesana caracteriza a la clase noble y el baile popular al pueblo. Pero esta situación viene desencadenada, sobre todo, por la realización de los bailes populares en los espectáculos teatrales, principalmente en los corrales, ya

que acoge a todo tipo de público sin distinción de clases. Los bailes populares siempre han existido, llevados a cabo por las clases humildes, si causar esto ningún perjuicio a las demás, es más, éstos las caracterizan y aumentan la distancia respecto a las clases nobles. Sin embargo, de esto a convertir los bailes en una moda generalizada, de gran éxito, llegándose a pagar por contemplarlos, y a realizar danzas de cuentas, propias de la aristocracia, personas de clase humilde pertenece, va un abismo difícil de salvar, ante el cual se revelarán una y otra vez. A esto se añade el hecho de las múltiples modificaciones que sufren tanto bailes como danzas, lo cual lleva a rechazar con mayor ferocidad su ejecución en las representaciones. En algunos piezas convivían versiones diferentes con el mismo nombre, como es el caso de la Zarabanda, cuyo éxito debió de ser tan grande que existía como baile, danza, cantar y pieza instrumental, con la confusión que provocaría tal hecho (Ruíz Mayordomo, 2003).

En la súplica de la Villa de Madrid al rey también se incluye una crítica a los bailes deshonestos:

... lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mugeres como de hombres, que de esto esta Villa se confiesa por escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni muger baile ni dance sino los bailes y danzas permitidas y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia (Cotarelo y Mori, pp. 421-425).

En esta crítica, que incluye argumentos favorables a la comedia, se observa el rechazo, no sólo de los bailes sino también de las danzas incluidas en las representaciones que no se ajusten a las ya establecidas y permitidas, revelando de nuevo un claro conservadurismo moral y formal, un freno a cualquier tipo de cambio y, consecuentemente, a la evolución de la danza.

Luis de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en 1599, habla sobre las causas de la prohibición de las representaciones, incidiendo en el tema de las danzas inventadas, como una de las “muchas causas” que no especifica:

... y en el nuestro (tiempo) (se prohibieron) porque iban imitando en danzas inventadas a lo que se puede presumir del enemigo común, y por otras muchas causas que debió de haber fueron prohibidas; más conociendo la mucha falta que hacían se volvieron a usar por justas razones (Cotarelo y Mori, p. 142).

En 1611, fray Juan Márquez, en su *Gobernador Christiano*, hace alusión al peligro que tienen las comedias al “irritar la sangre lozana con los sainetes de los bailes y tonos lascivos que cada día se inventan para despertar la sensualidad mediante el regalo de los sentidos” (Cotarelo y Mori, p. 437), continuando la crítica a la invención en los bailes y la sensualidad que provocan.

En la Ordenanza Real de “Reformación de comedias mandada hacer por el consejo para que se guarde, así en esta corte, como en todo el reino, a 8 de Abril de 1615” se recogen leyes que regulen el control de los bailes y las danzas en las representaciones, prohibiendo los nuevos que no se adapten a los parámetros de las danzas antiguas, de manera que la autoridad puede aceptarlos o rechazarlos según lo considere oportuno ejerciendo su papel de censor:

Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos, y se dan por prohibido todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no se inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres. Y cualesquier que hubiere de cantar y bailar, sea con aprobación del señor del consejo a cuyo cargo estuviere el hacer cumplir lo susodicho (Archivo Municipal de Madrid) (Cotarelo y Mori, p. 626).

En esta ocasión, además, se concreta un poco más al citar los nombres de cuatro bailes muy conocidos, en plural cada uno, lo que revela que, o bien, existirían distintas versiones o variaciones de un mismo baile, o bien, habría un estilo para cada baile sin unas mudanzas fijas e invariables. La música y la letra del baile sería algo fijo variando las mudanzas y pasos aunque manteniendo un mismo estilo.

En 1641 aparece otra nueva ordenanza real con el fin de poner orden en las representaciones, volviendo a incidir en la prohibición de bailes y danzas que no sean los antiguos y permitidos, “Instrucción que se ha de guardar de las comedias, así en las representaciones, como los autores y representantes dellas y las demás personas a quien tocara, por mandato de D. Antonio de Contreras, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo y Cámara de S. M.”. En el fragmento siguiente trata el tema de los bailes:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares lascivos, ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y qualisquier que hubiere de cantar y bailar, sea con la licencia y aprobación que arriba está dicho... ( Cotarelo y Mori, p. 632).

Después de 26 años la situación no ha cambiado demasiado, ya que se siguen censurando las mismas cosas, debido al caso omiso que hacen los autores y los representantes a las reglamentaciones reales y a las opiniones de las autoridades en general.

Tras la muerte de la Reina en 1644 se cierran los teatros provisionalmente, por lo cual el Consejo de Castilla expone en un documento ciertas normas que se han de seguir en caso de permitirse las comedias. En cuanto a la parte cantada y bailada dice: “VI. Que no se cantasen jácaras, ni sátiras, ni seguidillas, ni otro ningún cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarró ni acción poco modesta, sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danzas de cuenta y todo con la mesura que en teatro tan público se requería...”(Cotarelo y Mori, pp. 164-169). En esta norma que dicta el Consejo de Castilla se hace alusión a la moralidad de los bailes y cantes, a las invenciones, seguramente, porque después de algunos años de prohibiciones en vano, se seguirían haciendo los mismos bailes censurados con anterioridad con otro nombre, o bien, con algún cambio coreográfico, resultando familiares a la gente, y deshonestos e indecorosos a los censores. Además, se hace referencia a la forma de realizar “los bailes de modestia” y “las danzas

de cuenta”: con la medida que precisa el teatro público, redundando en la reinterpretación que se hace en las tablas de estas últimas.

En *Memorial al Rey* (1649), Cristóbal de Santiago Ortiz, seudónimo tomado por este moralista, cuyo nombre auténtico se desconoce, muestra su opinión adversa acerca de los bailes inventados últimamente, lamentando que no se censuren:

... ni los bailes; porque en casi todos los que se han inventado e inventan de doce años a esta parte hay muchas cosas que piden rigurosa reformatión y aún merecen que de todo punto se prohíban los que no fueran como aquellas danzas antiguas en que se introducen un género de verso grave y honesto (Cotarelo y Mori, p. 544).

Es curioso que sólo se retrotraiga doce años en cuanto a la invención de bailes, pero vuelva a reclamar la prohibición de todos aquellos que no sean como las danzas antiguas. Esto nos lleva a pensar que las opiniones adversas han sido ignoradas claramente debido al respaldo de público que gozan tanto las comedias en general como los “nuevos” bailes que siguen surgiendo.

#### 4. RAZONES TÉCNICAS: BAILES DESHONESTOS Y DANZAS ARTIFICIOSAS

En algunas obras los autores, al describir lo negativo del espectáculo teatral, enumeran características estéticas de las actrices-bailarinas y técnicas de las danzas y bailes que se llevaban a cabo en las representaciones en esa época.

El Padre Juan Ferrer, en la censura que hace en su *Tratado de las comedias...* (1613), apunta dos de las características del baile nacional que se mantendrán e intensificarán hasta llegar a nuestros días (actualmente llamada Escuela bolera), los saltos y el acompañamiento de las castañuelas: “¿Qué vergüenza, dice San Ambrosio, se puede hallar donde tan libremente anden volando los pies y cacareando las castañuelas?” (Cotarelo y Mori, p. 251). Unas líneas más abajo sigue comentando:

“con los bailes de la chacona y el escarramán, baila también el diablo, y da saltos y brincos de placer”(Cotarelo y Mori, p.251). El P. Ferrer cita dos de los bailes que junto a la zarabanda son objeto de continuas prohibiciones: la chacona y el escarramán, ambas por su carácter demoníaco; así como uno de los movimientos que se rechazan, los saltos, frente a la medida, tranquilidad y ceremonia de las danzas antiguas aceptadas.

Importante me parece señalar la descripción que el Padre hace del aspecto y la indumentaria de una actriz-bailarina:

¿Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando, a una de estas mujeres cuando está con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con voz dulce y regalada, bailando con aire y donaire, afeitada por el pensamiento, el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata? (Cotarelo y Mori, p. 252).

En este fragmento se pueden destacar varias cuestiones importantes. Se describe el oficio de actriz en ese momento, enumerando las tareas que debe desempeñar: tocar la guitarra, cantar, danzar y bailar. La especialización no existe en esta época, de modo que el artista teatral, por lo general, debe saber hacer de todo. Por otro lado, se vuelve a hacer referencia a la diferenciación danza-baile: la danza se realiza “con grande compostura” y el baile “con aire y donaire”, dándose ambos en el espectáculo teatral. En cuanto al atuendo de la artista se describe el adorno del cabello y la belleza del cuello, de acuerdo con los cánones de la belleza femenina de la época, se hace referencia al acortamiento de las faldas de la bailarina, seguramente por las necesidades creadas con los nuevos pasos que se introducen: intensificación de los saltos, giros, pasos más elaborados, que van determinando un vestuario específico que permita su realización más fácilmente. A esto se añade el componente erótico que tendría para un espectador del siglo XVII tal indumentaria, moviéndose con energía, dejando ver algo más que el tobillo de la mujer.

En este mismo año otro jesuita, el Padre Pedro de Guzmán en *Bienes del honesto trabajo y daño de la ociosidad, en ocho discursos*, vuelve a incidir en las razones del daño de las comedias o lo que es lo mismo del éxito de las mismas:

Óyense allí dulces melodías de instrumentos y voces, agudos dichos y razones pronunciados con mucha suavidad, que, ayudadas del número del verso y poesía, deleitan más; véñse ingeniosas invenciones, curiosos trajes y vestidos, apariencias medio milagrosas, danzas artificiosas, lascivos bailes (Cotarelo y Mori, pp. 350-351).

Rechaza el deleite que se produce a través de la vista y el oído en las representaciones. Respecto al elemento coreográfico, no sólo censura los bailes lascivos sino las danzas, calificándolas de “artificiosas”, lo cual nos aporta información significativa en referencia a la forma de realizar tanto los primeros como las segundas. Hay un rechazo de los bailes populares por lascivos pero también de las danzas realizadas en los corrales. Al calificarlas de artificiosas, con un sentido peyorativo, revela que éstas no corresponderían exactamente a las llevadas a cabo por la clase alta en sus fiestas, sino versiones adaptadas expresamente para las representaciones, resultando demasiado “artificiosas” al parecer del Padre. En realidad, el simple hecho de realizarse unas danzas, propias en su origen de la clase aristocrática, en los corrales públicos cuyos ejecutores pertenecían a una clase inferior, sería una aberración, una ruptura en el férreo sistema de clases del siglo XVII, repercutiendo no sólo en el plano estético-coreográfico sino también en el social y económico, razón por la cual esta polémica que analizamos adquiere tal importancia y duración.

En 1615, un franciscano descalzo, fray Juan de Santa María, en *República y policía christiana para reyes y príncipes, y para los que nel gobierno tienen su lugar*, en su crítica al teatro hace alusión a los movimientos deshonestos que se vierten en él: “... porque las palabras, tonos, tonadillas, los meneos, los movimientos, acciones, hechos con tanto artificio, no es otra cosa (como dijo el profeta)



sino sembrar grama y yerbas ociosas en tierra labrada...”(Cotarelo y Mori, p. 540). El franciscano hace referencia al artificio con que se ejecutan tantos los hechos como los movimientos y lo define como mala yerba que hay que arrancar, de manera que se pone de manifiesto, al igual que en la literatura y el arte, un claro rechazo a la creación donde la natura es modificada por el *ars*, y la *imitatio*, aunque sigue siendo un concepto básico, es en cierto modo transformado, al reclamarse además la doctrina y el estudio (*cognitio*) (Darst, p. 11). En esta polémica hay que situar a la danza como conocimiento obligado del individuo, puesto que también se opera en ella una notable evolución: se amplía el número de pasos y figuras, que además se hacen más elaborados y dificultosos, es decir, con más artificio, alejándose en parte de la simplicidad, solemnidad y austeridad de las danzas antiguas y permitidas, cuyos movimientos, según la opinión de los censores, no inciden negativamente en la moral de las personas que las observan.

En 1617, Alonso Cano y Urreta escribe un libro misceláneo titulado *Días de jardín*, en el que incluye un pasaje relativo al teatro y, concretamente, a los bailes, muy interesante, al señalar algunos de los rasgos característicos de los mismos:

Achacó Roma este mal (del baile) a Cádiz y a Andalucía; de quien, en vez del saltar varonil y fuerte mudó el baile su perfección en vueltas de brazos y meneos lascivos. Siendo quizás la que su Chironimía nuestra Zarabanda, la que Halma nuestra Chacona y la Lastina nuestro Escarramán. Pues la primera consistía en gestos y movimientos de manos; la segunda estribaba en los pies y la tercera en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos. ¿Y que mucho tenga lucifer almacén desta mercadería tiempo? (Cotarelo y Mori, p. 612).

El fragmento es corto pero significativo. Habla de la notable evolución de los bailes, como ya venimos diciendo, de la complicación en los movimientos de los pies, de los brazos, hasta ahora apenas utilizados, de las manos y del torso, rasgos que caracterizan el baile español hasta nuestros días. Hace alusión a la antigüedad de la polémica de los bailes, que ya en Roma deja huella, refiriéndose a su

procedencia geográfica: Andalucía y en concreto en Cádiz, apoyándose en el peso de la antigüedad y autoridad clásica para ponerlos en comparación y del mismo modo que eran rechazados en el pasado, hacerlo ahora.

## 5. PROFESIONALIZACIÓN: LOS ACTORES

En 1630, el P. Puente Hurtado de Mendoza en *De Fide*, describe una serie de características de las actrices, exagerándolas de tal modo que hasta las tacha de prostitutas, opinión, por otra parte, bastante generalizada en la época, destacando además su profesionalidad en lo que al oficio teatral se refiere:

Aumenta el peligro por cuanto las mujeres de teatro son hermosas, elegantes de cuerpo y traje, graciosas, falaces, bailarinas y músicas y peritas en todos los juegos escénicos sumiendo en lascivia a los espectadores; entregándose a muchos y recibiendo dineros y vestidos (Cotarelo y Mori, pp. 362-364).

El P. Ponferrosa y Quintana en 1683 en *El buen zelo, o examen de un papel que con nombre de el Reverendísimo P.M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera...*, incide en la profesionalidad de nuevo de las actrices-bailarinas al describir con qué destreza representan, tocan, cantan y bailan:

... en el aire con que le canta, en la acción con que le anda, en la dulzura de voz con que le quiebra, en la destreza con que la acompaña con el instrumento con la castañuela, con el lazo del baile, con otros mil sainetes y atractivos de que usan estas sirenas... (Cotarelo y Mori, p. 264).

Destaca la destreza de las bailarinas con las castañuelas y con el lazo del baile, es decir, con el paso, aludiéndose de nuevo al aspecto técnico-coreográfico e indirectamente al moral al considerarlas sirenas capaces de hipnotizar con sus encantos al que las ve. Otros escritos inciden en

esta caracterización tanto de actores como de actrices. En 1689 el P. Ignacio de Camargo, jesuita, en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, vuelve a aludir a los “bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mujeres bailan, tocan y danzan, ya con hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura”(Cotarelo y Mori, p. 125). A pesar de las actitudes adversas que se desarrollan durante todo el siglo, observamos que la situación sigue igual: las actrices continúan desempeñando diversas funciones, cada vez con más destreza. Se hace alusión de nuevo al artificio en las danzas, es decir, se refiere a ellas desde un punto de vista técnico, mientras que al referirse a los bailes lo hace más desde un punto de vista moral que técnico: “primorosos”.

## 6. ÉXITO Y RECHAZO DE LOS BAILES: SU CONSOLIDACIÓN

Las constantes opiniones adversas no sólo no impiden la continuidad de las representaciones teatrales sino que además, cuentan con la asistencia de autoridades tanto eclesiásticas como laicas, lo que hace imposible su prohibición definitiva, ya que parte de los mismos censores gozan asistiendo a presenciarlos. Fray Juan Márquez en 1611 se lamenta de que los mismos magistrados que deberían poner orden asisten a los espectáculos teatrales que deberían prohibir:

Pero aunque esto es así, no hay duda que bastaría el brazo de los magistrados para atajar este daño de todo punto, si se dice que son ellos los primeros que gustan de las comedias ¿quién asegurará que no hazían otro tanto los censores? (Cotarelo y Mori, p. 437).

El obispo de Osuna, D. Juan de Palafox y Mendoza, en 1645, en uno de los capítulos de su *Tomo Quinto de las obras del Ilustrísimo y Reverendísimo señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, incluye este encabezado: “Que los curas y sacerdotes no vayan a las comedias ni se hallen en los Autos por bailes”(Cotarelo y Mori, p.495), desprendiéndose de él que, es tan grande la popularidad del elemento coreográfico que ni siquiera el clero respeta las prohibiciones realizadas por sus compañeros

de fe. Además, refleja la similitud entre las danzas y bailes realizados en los corrales y en los autos sacramentales, lo que pone de manifiesto una semejanza en la forma de realizarlos, en el estilo.

Tras todos estos testimonios que censuran sobre todo las danzas y bailes teatrales, Gaspar de Villarroel, en su *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio* (1656), muestra una actitud bastante radical:

Los que escriben comedias lascivas y los que las representan con ánimo de que peligren otros o de deleitarse torpemente ellos, pecan mortalmente; y lo mesmo si aunque no tengan esta intención, son las cosas que representen tales que por sí mismas exciten a deshonestidad y el modo de representarlas levanta las mesmas polvaredas. Y a esta clase también se reducen los cantores y cantoras, los bailarines y bailarinas (Cotarelo y Mori, p. 600).

Villarroel declara cuál es la consideración de los actores-bailarines en la época: están en pecado mortal.

Terminando el siglo, Francisco Antonio de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1689-1690), al hablar de las danzas parece confirmar que la polémica sobre la licitud del teatro y la danza está ya terminada:

Dirán que yo suscito ahora esta cuestión dormida ya en el mundo, siendo peor el revolverla, y que siendo sólo un cortesano lego me quiero oponer al parecer de tantos graves y religiosos teólogos, y en algún modo provocarlos (Cotarelo y Mori, p. 74).

## 7. CONCLUSIONES

Tras todo lo visto se observa que la realización de danzas y bailes es una de las razones de peso por las que el teatro es atacado una y otra vez, sin que, por otra parte, surta ningún tipo de efecto

puesto que las críticas continúan apareciendo durante todo el siglo con las mismas argumentaciones. En ningún documento aparece el rechazo, la crítica o la censura a los bailes populares en general, ni por supuesto a las danzas aristocráticas, consideradas una disciplina obligada en la educación de la nobleza. Sin embargo, son estos mismos bailes y danzas los que al ser llevados a escena, sobre todo en los corrales públicos, originan toda esta serie de opiniones adversas, es decir, son las versiones teatrales de estas piezas bailadas las que están fuera de las normas aceptadas. Esto nos lleva a deducir que en el panorama coreográfico de la época existía una tercera modalidad de la que no se tiene constancia a través de libros de danza, teatro, música, historia, etc, de la época o posteriores: la teatral, las danzas y bailes teatrales. El desarrollo de estas piezas en el teatro profesional tuvo consecuencias en distintos ámbitos bien diferenciados. Tuvieron un efecto claramente positivo en lo que se refiere al aspecto económico, si se tiene en cuenta el apogeo que experimentan durante todo el siglo XVII las representaciones teatrales, las cuales se convierten en un producto monetario sujeto a la ley de la oferta y la demanda, más fuerte que cualquier prohibición, como se ha visto.

En el ámbito social las consecuencias son importantes al causar una fractura en el inalterable, hasta el momento, sistema de clases: apropiación de parte del patrimonio (sus danzas) perteneciente a una determinada clase (nobleza), lo que en la época era algo impensable e imperdonable, convirtiéndolo en un producto comercial, llevándolo a cabo en un espectáculo cuyo público era una amalgama de clases, sin exclusividad alguna. A pesar de todo esto, los sentimientos que despertaban estas piezas bailadas en el teatro eran contradictorios ya que pese a todo el empeño por controlarlas, el gusto por ellas es igual de intenso lo que hace que su censura no surta efecto alguno.

Desde el punto de vista coreográfico, la repercusión ha sido decisiva en la consolidación de la danza profesional en España, es decir, del surgimiento de la primera danza académica española, que tendrá su origen en el teatro del siglo XVII.

Son variadas las razones por las que se censuran, los bailes en mayor medida, pero también las danzas que se hacen al no ser exactamente como las antiguas y permitidas. Una era el rechazo del

deleite como finalidad de la obra en lugar del fin educativo, en función del cual debían de surgir las manifestaciones artísticas. El concepto de teatro profesional lleva inherente el fin del entretenimiento y no tanto el de la enseñanza, al convertirse el espectáculo teatral en un producto sujeto a las leyes del mercado y por tanto obligado a satisfacer el gusto de un público que paga y exige.

Otras de las razones reales por la que se rechazan bailes y danzas es la no imitación de las antiguas y permitidas, es decir, la aparición, en cierta medida de la invención, la novedad, precepto enfrentado a la “imitatio” clásica, razón formal y estética más que moral. Relacionada con ésta, como se ha visto, se observa una razón técnica, es decir, la crítica a ciertos movimientos o formas de realizar determinados pasos (Bailes: aire y donaire, deshonestos, lascivos, gestos y movimientos de manos, quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos, primorosos; Danzas: artificiosas, se baila, toca y danza, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura).

En realidad, a través de todas las opiniones, tanto a favor como en contra, se pone de manifiesto, por un lado, un desarrollo evidente en el aspecto dancístico, lo cual supone un primer paso de la danza hacia su independencia y profesionalización y, por otro, una continua mejora en el oficio actoral de la época, el cual era mucho más completo si lo comparamos con el actual. A esto hay que añadir que las representaciones teatrales eran el espectáculo de moda en la época y sobre todo sus danzas y bailes que tanto y tan apasionado daban que hablar y escribir, y tanta repercusión tenían en la sociedad de la época, por lo que se ha podido comprobar. Por esta razón, las danzas y los bailes teatrales deberían tener una mayor presencia en la enseñanza de la historia y la literatura española del siglo XVII, ya que influyeron considerablemente en distintos ámbitos de la sociedad y del arte de su tiempo.

## REFERENCIAS

Cotarelo y Mori, E. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Darst, D. H. (1985), *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el siglo de oro*, Madrid: Orígenes.

- De Mariana, P. J. (1609), Tratado contra los juegos públicos en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Vol. XXXI, Madrid, en Cotarelo y Mori E. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp.429-437.
- García Berrio, A. (1978), Introducción: Moralización estética y programa de moralidad pública impuesto durante el siglo de oro. La teoría literaria, en *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga.
- Ruiz Mayordomo, M<sup>a</sup> J. (2003), Jácara y zarabanda son una misma cosa, *Edad de Oro* 22, pp. 283-307.