

Los instrumentos músicos y las danzas en el QUIJOTE

Por Cecilio de Roda.





Los instrumentos músicos y las danzas en el "Quijote,,"

SEÑORAS Y SEÑORES:

Líbreme Dios de intentar siquiera una elucubración sobre Cervantes músico, ni sobre ninguna de las tan socorridas como desacreditadas variantes de ese tema. Aunque probablemente Cervantes sabía muy poco de música, ni en el Quijote, ni en sus novelas dice disparates, ni confunde términos y conceptos distintos como ocurre en la inmensa mayoría de nuestras modernas producciones literarias. En torno de Don Quijote y de Sancho, se desenvuelve la vida española de principios del siglo XVII, la vida española pura, exhuberante, riquísima en manifestaciones, y ya que los organizadores de estas conferencias han querido que la música tuviera una intervención en ellas, y me han designado para ese empeño, voy á tratar de hacer un bosquejo de lo que eran los instrumentos y las danzas en esta época, de la manera más llana posible, intentando así, una ilustración al libro del centenario, inferior seguramente á las de Pellicer y Clemencín, pero quizá no desprovista de interés para el que tenga afición á estas cosas, y no guste de revolver libros viejos.

La dirección científica que durante tantos siglos siguió la música; el menosprecio en que, hasta tiempos muy recientes, fué tenida la música popular, y la poca importancia é intervención que en todas las manifestaciones de este arte tuvieron los instrumentos músicos, hasta el siglo XVI, explican suficientemente por qué para conocer el número y calidad de los instrumentos que se usaban en una época de-

terminada, haya necesidad de acudir á monumentos arquitectónicos ó á producciones literarias con preferencia á tratados técnicos, los cuales, sobre ser reducidísimos, se limitan siempre á reseñar los que estaban en uso entre los maestros, y, cuando más, entre el elemento aristocrático.

De fines del siglo XII tenemos en España una muestra sin rival, en la *puerta de la gloria* de la Basílica de Santiago; del siglo XIII, Juan Lorenzo de Segura, al describir en el *Poema de Alejandro*, la entrada de este Príncipe en Babilonia, nombra los instrumentos sinfonía, arpa (arpa), giga, rota, albogues, salterio, cítola (flauta), cedra (cítara) y viola; un siglo más tarde, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de los cantares*, recibe á D. Carnal con panderos, zampona, albogues, caramillo y cítola, y «los clérigos é legos, é fraires é monjas, é dueñas é joglares», van al encuentro de D. Amor con «la guitarra morisca, el corpudo laud, la guitarra latina, rabel, orabín, salterio, bihuela de péndola, media caña, arpa, rabel morisco, galipe, rota, tamborete, vihuela de arco, caño entero, pandereite, sonajas de azófar, órgano, adedura, albardana, dulcema, axabega, albogón, sinfonía, baldosa, odrecillo francés, mandurria, trompas, añafles y atambales».

No hay en el *Quijote* un cuadro tan completo y tan rico en instrumentos, pero una coincidencia curiosa, permite establecer el catálogo de los más en uso, en los principios del siglo XVII. En 1615 se publica la segunda parte del *Ingenioso hidalgo*, la más interesante desde este punto de vista. En 1616, dá á luz Cerone su *Melopeo*, dedicando el libro XXI á tratado instrumental. Cervantes no habla más que de los instrumentos populares, Cerone sólo de los que cultivan los maestros, y he aquí como sumando unos á otros puede obtenerse un catálogo de todos, si no completo, muy nutrido y exacto.

Cervantes divide los suyos en instrumentos pastoriles, militares, populares y aristocráticos.

Entre los pastoriles menciona en primer término el rabel, instrumento de arco (el único de esta especie que se cita en el *Quijote*), análogo á las rebecas, con tres cuerdas afinadas en intervalos de cuarta y quinta, del grave al agu-

do, que servía únicamente para acompañar el canto, uso en el que lo emplean el pastor Antonio al entonar su romance á Olalla, y Anselmo, el desdeñado pretendiente de Leandra.

Este rabel figuraba ya en la relación del Arcipreste de Hita. Los pastores y cabreros continuaron usándolo en su forma rústica, y ennobliciéndose pasó á ser instrumento cortesano en tiempo de los Reyes Católicos.

Con los rabeles, junta Don Quijote, en sus fantasías sobre la vida pastoril, cuando vencido por el Caballero de la Blanca Luna, va de retiro á su aldea, las churumbelas, las gaitas zamoranas, los tamborines, las sonajas y los albuges. Con algunos de estos nombres se designaban instrumentos diversos. Las churumbelas, por ejemplo, figuran en el *Paso honroso de Suero de Quiñones*, como instrumento militar; las gaitas zamoranas se citan como verdaderas gaitas y como sinónimo de la sinfonía y del *organistrum* (la famosa *vielle*, tan popular en la Edad media, que, movida por un manubrio, hacía sonar las cuerdas colocadas en el interior del instrumento); los albuges los señala el diccionario como una especie de dulzaina, ó como platillos, y Góngora, en su *Polifemo*, como un instrumento análogo al silbato de capador.

Las churumbelas, en el sentido que les da Don Quijote, deben referirse á un instrumento, muy en uso por entonces, análogo y más pequeño que las chirimías; los albuges según la explicación que el mismo Don Quijote da á Sancho, son, sin duda, los platillos que hoy se usan en bandas militares y orquestas, aunque de menor tamaño, y hechos de azófar, y el nombre de gaitas zamoranas se aplica aquí al instrumento que actualmente lleva el nombre de gaita, no sólo á juzgar por el desuso en que la sinfonía había caído en España en este tiempo, sino también por lo que se deduce de aquellas palabras de Don Quijote de que el son de los albuges «viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamboril».

De los instrumentos guerreros hay gran profusión en la aventura del desencanto de Dulcinea. Allí atruenan el aire con sus bélicos sonos los clarines y atambores, las

trompetas y pifaros, las cornetas, cuernos y bocinas, que aisladamente van nombrándose en la aventura de los carneros; y del rebuzno, en el retablo de las Maravillas, en los combates de Don Quijote con el lacayo Tosilos y con el Caballero de la Blanca Luna, en la ínsula de Sancho y en la visita á las galeras. Todos estos instrumentos, en forma más ó menos perfeccionada, han llegado hasta nosotros; hasta los pifaros los usa todavía el Real Cuerpo de Alabarderos.

En el retablo de Maese Pedro intervienen también las dulzainas y los atabales; las primeras una especie de oboe, empleado en los regocijos y fiestas, parecido á las chirimías, aunque Van Der Straeten lo considera como análogo al fagot; los atabales, que también se dejan oír en la aventura del rebuzno y en la visita á las galeras, son nuestros antiguos timbales, que se tocaban á caballo, y que todavía se conservan como recuerdo histórico en la ceremonia de la publicación anual de la bula.

En las galeras, en la recepción que hacen á Sancho en la ínsula, cuando entra en la sala para comer, en el carro donde va encantada Dulcinea, suenan las chirimías que tan profusamente aparecen en el teatro de Calderón. Estos instrumentos de origen español, de uso tan extendido, que lo mismo se empleaban en las iglesias para reforzar y entonar las voces, que en las fiestas y regocijos populares, y á bordo de las galeras de S. M., tenían en el siglo xvii un marcado carácter de música de ceremonia, eran los instrumentos que rodeaban y acompañaban á los grandes señores en las solemnidades en que intervenían: análogos á nuestros clarinetes ú oboes, con nueve agujeros, de los cuales sólo seis se tapaban ó abrían con los dedos. Todavía se conservan en algunas regiones de España y de la América latina, en Méjico singularmente.

Las bodas de Camacho traen gran música de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos, gaitas zamoranas y sonajas. El lugar en que se celebraban, el carácter campestre de sus regocijos explican suficientemente la aparición de algunos instrumentos pastoriles. Sólo las flautas, salterios y panderos se muestran aquí como instrumentos independientes.

Las flautas que en las bodas de Camacho se unen á los instrumentos rústicos, aparecen solas en el túmulo donde yace Altisidora «formando un son sumiso y agradable, que por no ser impedido de alguna humana voz, se mostraba blando y amoroso». De la gran variedad de instrumentos que con este nombre conoce la historia de la música, estas del Quijote deben ser clasificadas entre las flautas rectas, llamadas en España flautas dulces ó pastoriles, con emboadura en bisel, y seis agujeros desiguales en tamaño, descrita y explicada entre los *Instrumenta pneumática (fistula pastoritia y fistula dulcis)*, en el tratado de Instrumentos de Marino Merseno, *Cogitata physico matemática*, impreso en París en 1644. Diferentes en todo de las flautas traveseras, únicas que han llegado hasta nosotros, son por las descripciones, muy semejantes á esos pitos de madera ó de hojalata que tanto se venden en las ferias.

Los salterios tuvieron en un tiempo gran boga, como tipo del instrumento completo después del órgano. Probablemente á ellos deben su origen las espinetas y virginales, que no hacían sino ejecutar por medios mecánicos, lo que en el salterio estaba encomendado á los dedos. Convertido en instrumento popular, no conozco de él más tratado español que el que publicó en Madrid Pablo Minguet, en 1754. Su forma era la de un triángulo, truncado en su parte superior; las cuerdas, en número variable (veintitrés por lo regular), estaban tendidas en dirección paralela á la base del triángulo, con puentecillos movibles, sobre los que se apoyaban las cuerdas, para obtener mediante la colocación de ellos, una afinación exacta; se tocaba con ambas manos, y solían llevarlo los que lo tañían, colgado del cuello.

De los restantes instrumentos que se citan en el *Quijote* —arpas, vihuelas, laudes y guitarras— pueden darse noticias más completas.

El arpa era, como hoy, el instrumento aristocrático favorito de la mujer. Dorotea se acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto ó á tocar una arpa porque, según ella misma dice contando su historia al cura y al barbero, «la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del

espíritu»; Altisidora canta su romance de amor por Don Quijote, acompañándose de una arpa; en el carro donde pasa encantada Dulcinea, las arpas resuenan con los laudes, y en el túmulo donde yace Altisidora, un mancebo vestido de romano, canta, acompañado de este instrumento, las estancias de Garcilaso. Siempre el arpa interviene en el *Quijote* acompañando á la mujer, como el instrumento femenino por excelencia.

No debe, sin embargo, creerse que sea este su verdadero carácter histórico. Lejos de ello, el arpa figura entre los instrumentos favoritos de nuestros compositores del siglo xvi, Venegas de Henestrosa (1555) y Antonio de Cabezón, en las obras de música para tecla, arpa y vihuela, publicadas por su hijo Hernando (1579), y Ruiz de Ribayaz en el xvii, ilustraron la literatura del arpa, minuciosamente descrita en la *Declaración de instrumentos músicos de fray Juan Bermudo*, impresa en 1555.

«No hay número de cuerdas determinado para este instrumento—dice en el capítulo 87 del libro IV.—Algunas veces le ponen veynte y quatro que son toda la mano y más quatro querdas abajo de *gamaut* para hazer las cláusulas los modos naturales cô octava» y extractando lo que sigue, continúa: otras tiene 27 cuerdas, y para entenderlas, basta saber el juego blanco del monacordio (las teclas blancas del piano). No tiene, por consiguiente, más que los semitonos diatónicos. Fray Bermudo encuentra dos defectos capitales al arpa: el primero, que no se puede tañer el género semicromático «con sustentados y puntos accidentales», el segundo, que en los tiples las cuerdas estaban tan tirantes «que no auía oydo músico que lo sufriese». Los medios que propone para remediarlos, no hay para que citarlos aquí.

(La vihuela es el instrumento español por excelencia en el siglo xvi. Distinta del laud y sus variedades extranjeras, engendradora de nuestra actual guitarra, y más parecida en su forma á ella que á ningún otro instrumento, cortesana y aristocrática, cuenta en España con una literatura y un repertorio tan interesante, como adelantado y nuevo para su época.) Desde el famoso libro de Don Luis Milán, publicado en 1536, hasta 1578 en que publica el suyo Her-

nando de Cabezón, una pléyade de compositores, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Luis Venegas de Henestrosa y Esteban Daza, ilustran este instrumento, componiendo para él pavanas, gallardas y otros bailes, y acompañamientos instrumentales para romances, endechas, sonetos y villancicos. Sus obras, publicadas por el Conde de Morphy, y algunas también por los Sres. Barbieri y Pedrell, dan testimonio elocuente del valer de nuestros músicos de entonces, pocos de los cuales, aparte de Cabezón, lograron sobrepujar las creaciones de Milán.

Fray Juan Bermudo y el ciego Salinas, el sabio profesor de música en la Universidad de Salamanca, acogieron la vihuela en sus libros (1555 y 1577). El primero, sobre todo, da muy interesantes pormenores sobre ella en el libro IV de su tratado.

La vihuela común, constaba de seis órdenes ó clases de cuerdas, afinadas del grave al agudo por las notas sol-do-fa-la-re-sol; cita otras afinaciones que podían dársele, menciona las vihuelas pequeñas, y las de siete cuerdas, y como testimonio de la habilidad que algunos habían llegado á adquirir, recuerda al claro Guzmán, que tañía en una vihuela destemplada.

Este instrumento comenzó á perder el favor público con la rápida popularidad de la guitarra. Su literatura puede decirse que termina con la publicación de los libros de Daza y Cabezón, y desde el año 1586, en que el Doctor en Medicina Juan Carlos Amat, da á luz el primer libro de guitarra, sin música, hasta casi un siglo más tarde, cuando Gregorio Sanz escribe su *Instrucción de música sobre la Guitarra Española*, no aparece publicado en España ningún libro, ni de vihuela ni de guitarra, formándose así una inmensa laguna en nuestro arte musical.

De la guitarra en el tiempo de Cervantes, modelo que con pequeñas variantes ha durado hasta principios del siglo XIX, da una explicación muy detallada el citado libro del doctor Juan Carlos, cuyo título demasiado prolijo como todos los de la época, reza así: «*Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Catalana de cinco*

Ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y *b*, mollados (1) con estilo maravilloso. Gerona. Por Joseph Bró.» Aunque no tiene nombre de autor, por la carta de Fray Leonardo de San Martín y por las composiciones poéticas que preceden al texto, se sabe que su autor fué el ya citado, y que ese librito impreso muchas veces en varias ciudades, lo fué primeramente en 1586.

La guitarra, según allí se explica, tiene nueve cuerdas: una, en la prima; dos, afinadas al unísono, en las segundas; otras dos en las terceras; dos á la octava en las cuartas, y otras dos, también á la octava, en las quintas. Su afinación era la misma que la de la guitarra actual, suprimido el bordón.

La del siglo xvi no había tenido más que cuatro órdenes (ó clases) de cuerdas. En opinión general la quinta cuerda grave se la aumentó Vicente Espinel, y de ello dan testimonio, entre otros, Lope de Vega en la dedicatoria de su comedia *El caballero de Illescas* al famoso autor de las décimas, y en la escena final del primer acto de *La Dorotea*, y Nicolao Doizi de Velasco en su *Nuevo modo de cifra para tañer la Guitarra con variedad y perfección* (1640), el cual en el prólogo dedicado al músico, cantor y cantante, dice así: «En la grande variedad de instrumentos que hay y ha habido, es uno la Guitarra. Su inventor con este nombre no le he hallado. Que son antiquísimos todos los instrumentos con cuerdas de niervos de animales, se colige de muchos autores... La que he podido hallar es ser instrumento muy antiguo en España. Si bien sólo de quatro cuerdas, y que Espinel (á quien yo conocí en Madrid) le acrecentó la quinta, á la que llamamos prima, y por estas razones la llamamos justamente en Italia, Guitarra Española.»

A pesar de esos testimonios y del de Gregorio Sanz, que en el *Prólogo al deseoso de tañer* dice «que la guitarra antiguamente no tenía más que quatro cuerdas, y en Madrid el maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta»; hay una razón poderosa, no invocada hasta ahora, para creer que

(1) Modos mayor y menor.

Espinel fué sólo el vulgarizador de la innovación, no el autor de ella. Vicente Espinel nació en 1544, y en 1555 publicaba Fray Juan Bermudo su *Tratado de Declaración de Instrumentos*, donde, en el capítulo 32 del libro II, asegura haber visto guitarras de cinco órdenes de cuerdas, afinadas con el mismo temple de la de Espinel.

De cualquier modo es lo cierto que este instrumento así perfeccionado conquistó rápidamente el favor del público, no sólo en España sino en Italia y Francia, donde en el transcurso del siglo xvii se publicaron los tratados de Foscarini (llamado el Académico Caliginoso), Pelegrín, Granada, Brizeño, Lorenço Fardino, Francisco Corbeta y Doizi de Velasco, quedándose reducida la publicación española al importante libro de Gregorio Sanz (Zaragoza, 1674), y al de Lucas Ruiz de Ribayaz (Madrid, 1677). Si nosotros exportamos la guitarra, Italia y Francia nos importaron la novedad de sus recientes instrumentos, dedicándose á cultivarlos el elemento aristocrático, y nutriéndose sus aficiones de la música compuesta por extranjeros. No debió, sin embargo, nuestro instrumento nacional ser completamente abandonado por las clases cultas. Las danzas que en el siglo xvi se ejecutaban al son de las vihuelas, en el siglo xvii lo eran muchas veces al de las guitarras, y el mismo Gregorio Sanz da una prueba inequívoca de la importancia que la guitarra tenía, al ofrecer, si su libro tenía aceptación, componer otros tres. «El primero, proseguirá con muchas más diferencias sobre todos los sonos de Palacio; el segundo, con sonadas italianas, caprichos, fantasías, alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires extranjeros, y últimamente otro más extenso que sólo será para los Músicos que quieran acompañarse sobre la parte, y éste servirá también para Arpistas y Organistas; en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien dé alguna luz á los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros), les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de la Música Italiana con tantos Sustenidos y Bemoles.»

En el *Quijote* interviene la vihuela como instrumento

aristocrático, acompañándose con ella el Caballero de los Espejos su soneto á Casildea de Vandalia, y el Caballero de los Leones, su romance á Altisidora. Del primero, dice Cervantes que templó un laud ó vihuela, bien porque á la vihuela se le aplicase entonces el nombre de laud (el *liuto* italiano ó *luth* francés), bien porque estos instrumentos se hubiesen introducido ya en España como antes indicaba. Más probable es lo primero, al menos en lo que al *Quijote* se refiere, y en este caso vihuelas serían también las que con las arpas venían tocando en el carro donde pasó la encantada Dulcinea.

De la popularidad y favor de la guitarra hay algunos testimonios en el *Quijote*. Vicente de la Roca, el soldado fanfarrón que burló á Leandra, era un poco músico y tocaba la guitarra á lo rasgado de manera que decían algunos que la hacía hablar. El caballero que enamoraba á la princesa Antonomasia de Candaya, en la relación de la Dueña Dolorida, mezcla saladísima de las más extrañas habilidades, era poeta, gran bailarín, «tocaba una guitarra que la hacía hablar y sabía hacer una jaula de pájaros», y, finalmente, al exponer Don Quijote á Sancho sus proyectos de vida pastoril, cuenta con el barbero «porque todos ó los más de ellos son guitarreros y copleros». Esta debilidad del ramo barberil por la guitarra, no es de hoy, como véis. Al testimonio de Cervantes podrían sumarse otros muchos: el de Mateo Alemán, en *El picaro Guzmán de Alfarache*, cuando al hablar de que las damas no pueden pasar sin perros falderos, dice: «así podrán pasar sin ellos, como un médico sin guantes y sortija, un boticario sin ajedrez y un barbero sin guitarra», el de Francisco López de Ubeda, en *La pícara Justina*, que la califica como mueble ó trasto propio de barberos, y los numerosos de Quevedo en las *Premáticas del tiempo*, *Visita de los chistes* y *Zahurdas de Plutón*.

La trompeta que se deja oír en la aventura de los disciplinantes, el pífaro y el ronco y destemplado tambor que acompañan á la Condesa Trifaldi, las músicas suaves que Don Quijote cita al describir el lago encantado, basta con mencionarlas aquí.

Del libro de Cerone, no voy á hacer más que una indicación ligerísima. Clasifica los instrumentos que entran en los conciertos en de traste, arquillo, de viento y de dedos. En los de viento incluye los sacabuches, fagotes ó bajones, doblados, flautas, dulzainas, cornetas, cornamusas y cornamudas; entre los de traste, hay unos que se tañen por vía de viento: los regales, órganos y claviórganos; otros que se tañen por vía de pluma ó gatillo: monacordios, clavicembalos, Spinetas y la Cítola ó cítara, aunque ésta se tañe con pluma; los de arquillo son las liras, las vihuelas de arco con trastes, los violones y los rabeles ó rebequines; de tañidos con punta de dedos, sólo cita los laudes, arpas y teorbas. En los conciertos perfectos proscribela uso de los laudes y arpas (quizá por lo mismo de ser los más extendidos), y para que pueda verse lo que constituía la orquesta de entonces, cita Cerone un concierto en el que oyó voces exquisitas acompañadas de gran variedad de instrumentos: un Clavicembalo grande, una Spineta grande, tres laudes de diferentes formas, una gran cantidad de vihuelas y otra de sacabuches, dos cornetas, una derecha y otra tuerta, dos rabeles, muchas flautas gruesas, derechas y tuertas, un arpa grande doblada y una lira (1).

Las danzas en los siglos XVI y XVII pueden clasificarse en tres categorías: las danzas aristocráticas, danzas de cuenta ó verdaderas danzas; las danzas populares, danzas cascabel ó bailes; y las danzas mixtas. En todas ellas se ocupa el *Quijote*.

(1) Cristóbal Suárez de Figueroa, en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), enumera como instrumentos usados en la Orgánica y Rítmica armónica los siguientes: Órgano, Claviórgano, Clavicémbano, Realejo, Címbalo, Clavicordio, Monacordio, Harpa, Vihuela, Laud, Discante, Guitarra, Cítara, Tiorba, Vihuela de arco, Chirimías, Cornetas, Flautas, Dulzainas, Sacabuches, Orlos, Bajones, Clarines, Trompetas, Cornamutas, Rabel, Zampona, Pito y otros.

Algunas obras de nuestra literatura, anteriores al siglo XV, traen también nombres de instrumentos, aunque sin ofrecer un catálogo tan completo é interesante como los del *Poema de Alejandro* y el *Libro de los Cantares*.

En la *Danza de la Muerte*, se citan las charambelas; en el *Rimado de Palacio*, el tífano y el órgano; en el *Poema de Alfonso Onceno*, el laud, vihuela, rabé, salterio, guitarra serranista, exabebe morisca, gayta, atabales marroquiles, trompas, annafiles, etc., etc.

Comenzando por las últimas, pueden todavía subdividirse en dos grupos: las meramente representativas ó pantomímicas y las habladas. Unas y otras vienen á ser una representación escénica, una comedia en embrión, hecha al aire libre, sin otro escenario que el de la Naturaleza ó el de la plaza y calles de un poblado.

En el *Quijote* hay un ejemplar muy interesante y detallado de las segundas en las bodas de Camacho: El Amor seguido de ninfas representando la Poesía, la Discreción, el Buen linaje y la Valentía, y el Interés guiando á la Libertad; la Dáviva, el Tesoro y la Posesión pacífica, intentan la conquista de la doncella encerrada en el Castillo del buen recato, al son de las flautas y tamborinos, alternando las mudanzas á solo, y en conjunto con los versos y representación. La música en estas danzas era uno de los elementos que en ellas intervenían; no el único ni el principal.

A las meramente representativas, muy análogas á las anteriores, quizá perteneciera la danza que en las bodas de Camacho precede á la descrita, la que guiada por un venerable viejo y una anciana matrona y compuesta de doncellas hermosísimas, tan mozas que, al parecer ninguna bajaba de catorce ni llegaba á dieciocho años, vestidas de palmilla verde, los cabellos, parte trenzados y parte sueltos, pero todos tan rubios que con los del sol podían tener competencia, ceñidas con guirnaldas de jazmines, rosas, amaranillo y madreselva compuestas, bailaban al son de una gaita zamorana, «llevando en los rostros y en los ojos á la honestidad y en los pies á la ligereza».

Estas danzas, origen seguramente de nuestros bailes escénicos, reflejo popular de los bailes pantomímicos, tan en boga en las Cortes Europeas durante el siglo XVII, eran muy frecuentes en España.

El Sr. Navarro Ledesma os hablaba la otra noche de aquel concurso de danzas que se celebró en Sevilla en 1593, poco antes de la prisión de Cervantes. Barbieri, en los artículos que publicó en la *Ilustración Española*, sobre las danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII (años 1876 y 1877), copia también un documento muy curioso existente en el Archivo de la Catedral de Toledo. Dice así:

«Memoria de lo que se ha de hacer para el día de Nuestra Señora de Agosto deste año mil y quinientos y cinquenta y ocho años, placiendo á Dios Nuestro Señor. La primera danza será esta. Primeramente dos salvajes, los cuales van haciendo demostración que van huyendo de ocho monteros que los siguen, y con los monteros vienen ocho ninfas, las cuales serán ocho niños, éstos se vestirán los vestidos de la Obra, que parecerán bien, y llevarán en sus cabezas sus cabelleras, y encima sus guirnaldas de verduras, y ceñidas al cuerpo unas cintas hechas de yedra muy bien; llevarán estas ninfas sus flechas y saetas en las manos, todas muy bien aderezadas. Costarán estos ocho niños de cada salida, dos reales, que son treynña y dos reales. Costarán ocho cabelleras que llevarán estos niños, deciseis reales. Costarán dos hombres que han de hacer los salvajes, dos ducados. Costarán los ocho hombres que han de hacer los monteros: las dos guías delanteras, tres ducados y los otros á ocho reales cada uno; de ocho cabelleras que llevarán los monteros, deciseis reales. Daremos al tamborino que tañere esta danza, ducado y medio. Valen las libreas desta danza, diez ducados de alquiler y calzas, y zapatos y saltanbarcas y monteras y caxcabeles. Valen ocho rostros que han de llevar estos ocho monteros con sus barbas, á dos reales cada uno con barba. De hacer los arcos y las guirnaldas y pretinas para todos deciocho que son, y traer la yedra, todo mil maravedís.

»La segunda danza será esta. Entrarán quatro varones y quatro mugeres, los cuales serán la Magnanimidad acompañada del Recogimiento, los cuales entrarán delante de todos con sus insinias en las manos que á cada uno convenga. Tras éstos entrarán el Silencio y la Caridad, también el uno hombre y el otro muger, vestidos diferentes con sus insinias en las manos al propósito de cada cual. Luego entrarán la Templanza y la Fortaleza con sus vestidos diferentes y sus insinias en las manos convenientes á su estado. Tras éstos vienen la Prudencia y la Castidad que irá con éste, irá toda de blanco, con sus insinias al natural de cada uno.

»La tercera y final danza será que entrarán quatro virtudes que serán la Modestia y la Paciencia y la Mansedumbre

y Desprecio de sí, todos con sus rótulos que van denunciando la calidad de cada uno, los cuales llevarán en hombros á la Humildad, subida en un trono ó silla, la cual va cantando coplas en loor de los humildes y de la virtud dellos, á las cuales coplas responden todos los ocho que irán delante, que serán aquestas ocho virtudes arriba dichas, las cuales van acompañando á la Humildad, y respondiendo los sonetos y coplas que la Humildad dijere... A éstos irá tañendo un salterio.»

Las anteriores danzas no fueron una aislada manifestación de las fiestas toledanas. El Cabildo continuó repitiéndolas cada vez con mayor variedad y en 1634 se llevaron danzantes de Torrijos, que á lo que parece eran los mejores de por entonces.

Para dejar reducido el extremo de las danzas y bailes á los de cuenta y de cascabel, falta solo hablar de las danzas de espadas que también figuran en las bodas de Camacho.

Covarrubias en su *Tesoro* es el que suministra más precisos datos sobre ellas. Se usaban en el reino de Toledo, y danzábanlas los labradores en camisas y en gregüescos de lienzo, con unos tocadores en la cabeza, trayendo en las manos espadas blancas, ó de filos (á diferencia de las negras con botón, usadas para hacer esgrima), haciendo con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llamaban la *degollada*, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas y cuando parece que se lo van á cortar por todas partes, con un movimiento ligerísimo se escapa de entre las manos.

Estas danzas antiquísimas en España, citadas por Tito Livio, por Silio Itálico y por otros muchos, propias primero de juglares é histriones y más tarde de los hortelanos, las he visto ejecutadas por una comparsa hace uno ó dos años en el Carnaval (1). Los que la formaban vestían próximamente el traje descrito por Covarrubias; en vez de espadas blancas llevaban palos ó espadas de madera, y la precisión y rapidez de sus movimientos era tal y tan perfecta,

(1) Unos días después de leída esta conferencia, fué ejecutada en el Ateneo la *Danza de espadas* por el orfeón de Pontevedra.

chocando todos las fingidas espadas tan á compás, ya con el que tenían á la derecha, ya con el que estaba á la izquierda, en mil maneras diversas que, viéndoles, sobre quedar admirado por el aspecto artístico del conjunto, lo quedé también al ver reproducida en las calles de Madrid, y en el siglo xx, esa danza tan característica de los siglos xvi y xvii.

Y vamos á las danzas.

¿Queréis interrogar conmigo á un maestro de danzar del siglo xvii?

Se llama Juan de Esquivel Navarro, tiene abierta su escuela en Sevilla, acaba de publicar en 1642 sus *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, y es discípulo de Antonio de Almenda, «Maestro de Dançar de la Magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe IV el Grande».

No creáis que su profesión es baladí, ni que esto de las danzas sea cosa que inventaron los hombres. He consultado con personas doctas, nos dice, «y por estos medios he conseguido y alcançado á saber que en quanto al origen de la Dança es cosa indubitable conforme al sentir de los que della han escrito, que es una imitación de la numerosa armonía que las Esferas celestes, Luzeros y Estrellas fixas y errantes, traen en concertado movimiento entre sí».

Le atajamos en sus divagaciones históricas sobre Teseo, Pirro, Tubal Caín, los libros sagrados, y al hablarnos de las excelencias de su oficio, funda nada menos que en la Filosofía las virtudes y excelencias de la danza. «Antonio de Obregón y Cerceda, Capellán de Felipe II, en el libro dirigido á Felipe III, siendo Príncipe, titulado *Discursos sobre la Filosofía moral de Aristóteles*, dice (discurso V, folio 100) que el Dançado es necesario para los Reyes y Monarcas, y funda en Filosofía que el Arte del Dançado muestra á traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza».

Menudamente y al detalle nos explica que los «Movimientos del Dançado son cinco, los mismos que los de las Armas: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales. Destos cinco Movimientos nacen las cosas de que se

componen las Mudanças en su riquísima variedad de «Floretas, Saltos al lado y en buelta, Encaxes, Campanela con sus variedades breve, de compás mayor y por de dentro, Bazios, Cabriolas enteras, atravessadas y medias cabriolas, Sacudidos, Quatropeados alante y atrás, Bueltas de Pecho, de Folias y al descuydo, Giradas, Substenidos, Cruzado, Reverencia cortada, Floreo, Carrerillas, Cargados, Retiradas, Boleo, Dobles, Rompidos y Passos».

No creáis que estas Mudanzas y Movimientos son para que los aprenda gentecilla de poco más ó menos. Su clientela es lo principal de Sevilla; la de su maestro, el mismo Rey, los grandes señores, los linajudos, los que tienen á su servicio docenas de criados, y escuadrones de dueñas y pages dedican parte de su tiempo á aprender las danzas, no limitadas entonces al exótico vals y á los paseados rigodones, sino fecundas, riquísimas en nombres y caracteres: la Gallarda (el baile de los Reyes), la Española, el Bran de Inglaterra, el Turdión, la Pavana, la Hacha, el Caballero, la Dama, el Piedigibao, la Alta, la Baja, el Rey Don Alonso el Bueno, Madama Orliens, El Saltarelo, la Alemana, El Canario, Las Folias y muchas más.

Con toda clase de detalles nos explica en qué consisten los pasos y mudanzas; las Floretas, «la flor del Dançado», el más suave y curioso de todos, y que siendo el más necesario hay pocos que le den al punto, «han de hacerse bien cortados, y saltando un paso con ellas al empearlas, sin pasar el pie que las comienza delante del otro, sino siempre siguiendo con el encaxe del pie, mirando el talón del que va adelante, sin tocar en él»; el Salto, que más consiste en suspender el cuerpo que en saltar demasiado á lo largo; los Bazios, que son unos movimientos violentos y naturales á modo de puntapiés; las Cabriolas que han de ser bien tejidas, levantándolas lo posible, cayendo sobre las puntas sin doblar la rodilla, «porque han de ser derechas, tiesas y bien passadas»; los Quatropeados, que se han de ejecutar con violencia y presteza, levantando los pies en buena perfección, y en sentando el pie que la comienza alzar el otro y con la misma presteza cargar sobre el pie que está en el suelo; las Giradas, el más peligroso de los movimientos que hay en el

danzado, y ejecutando el cual, son pocos los que no miden el suelo; los Encajes, que habían de hacerse en el salto, porque el Encaje que se obra sin saltar es muy frívolo y mal parecido; las Carrerillas, con las que se ha de ir corriendo á modo de galope menudo; el Floreo, que consiste en dar un puntapié y una cox con salto, y todas las demás mudanzas, siempre agitadas, siempre violentas, siempre exigiendo una gran destreza, «que todo el Dançado requiere obrarse saltando ó suspendiendo el cuerpo hazia arriba, cada cosa en su tiempo, para que sea ayroso, porque el Dançado sin suspensión es muy çonço».

Él os dirá que «ha de ir el cuerpo dançando bien derecho, sin artificio, con mucho descuido, del mesmo modo que se lleva por la calle, sin enderezarle más de aquello que su natural le da, ni doblarle por mirarse á los pies, ni por otro accidente. Porque la afectación y presunción es cosa con que se desluce todo cuanto se obra bien»; que tampoco se ha de ir mirando al techo, sino llevar los ojos serenos, mirando al descuido donde le pareciere, dando á entender que lo que está obrando es al descuido, porque verdaderamente el Danzado es un descuido cuidadoso; que al tiempo de comenzar la reverencia se ha de quitar el sombrero, llevándole la copa afuera poniéndole á la faltriquera derecha, volviéndoselo á poner al acabar el saludo, que ha de ser á un tiempo con el fin del tañido; que todas las danzas es costumbre danzarlas con el sombrero puesto después de la reverencia, menos la Gallarda, que por ser baile de reyes, se ha de danzar con el sombrero en la mano; que hanse de llevar los brazos caídos de modo que las manos estén á las faltriqueras de los lados, sin devanar con ellos, sino moverlos muy poco y descuidadamente; que á los que danzan altos de cuerpos se les debe enseñar á danzar recogido, y á los medianos desparcido, lo uno y lo otro sin extremo, «porque ver danzar á un hombre alto cogiendo una sala de un paso, cayendo al suelo con un promontorio de huesos, haciendo temblar una sala provoca á risa y, por el contrario, si un hombre muy mediano va haciendo vainillas en los pies, él y el danzado parecen una abreviatura».

Y si le interrogamos sobre su escuela nos explicará con

detalles prolijos todo el mecanismo de su funcionamiento, entrando en minuciosidades como aquella de «que las Pascuas y Carnestolendas deben los buenos discípulos regalar á sus maestros y pagarles las cuelgas», y como aquella otra de que si entran mujeres en la escuela debe el maestro levantarse con mucha cortesía y acomodarlas en parte que no estén junto á los hombres, ni conversando con ellos, «y lo mejor fuera tener unas tarimas á su lado para sentarlas con mucha decencia, porque de otra suerte tiene mal remedio, porque esto de no consentir que estén las mujeres con los hombres, se debe hacer aunque vengan con sus maridos ó hermanos, porque los circunstantes no lo saben, y si acierta á entrar un juez no lo puede saber y debe quitar la comunicación ó averiguar la verdad, lo cual cesa con hallarse apartados».

Y para despedirnos, no se le quedará seguramente por decir que á los discípulos les enseña primeramente el Alta, cuatro mudanzas de Pavana, seis paseos de Gallarda, cuatro mudanzas de Folías; que éstos y los demás que él enseña son los bailes de las Escuelas, y aunque hay Rastro, Jácara, Zarabanda y Tárraga, estas cuatro piezas «son una misma cosa», y hubiera sido indecente que á ellas asistiesen los maestros, y que entre los grandes danzadores de su tiempo, además de las Majestades de Don Felipe III y Don Felipe IV, se contaban el Duque de Lerma, el Conde Delda, el de Sástago, el de Fuenclara y muchos otros cuyos nombres no tenemos para qué recordar.

Todas estas informaciones podemos comprobarlas. De Felipe III decía Simón Contarini en la *Relación que hizo á la república de Venecia al fin del año 1605 de la Embajada que había hecho en España*: «Danza muy bien, y es la cosa que mejor hace y de que más gusta». El maestro de danzar del Rey disfrutaba en 1570, 30.000 maravedises de gajes, 120 ducados de ayuda de costa, un vestido nuevo y una ración diaria de paja y cebada para su mula. En 1639 se adjudicaba esta plaza á Antonio de Almenda, con obligación de servirla en unión de Manuel Frías, «á los que se comunicaran—decía el decreto—los libros donde están las danzas que se practican en Palacio con uniformidad».

Aquel exagerado remilgo y honestidad de las damas, lo reproduce Lope de Vega en el *Maestro de danzar*, escrito en 1594.

ALDEMARO. Dame tus manos.
FLORELA. ¿Mis manos?
FELICIANA. ¡Ah, Florela!
ALDEMARO. Así has de entrar,
y si la mano le niegas
por vergüenza ó calidad
no pierdes autoridad
si asir de su lienzo llegas,
que asidos de un pañizuelo
no parece mal la danza.
FLORELA. ¿Y al hacer de la mudanza? v
ALDEMARO. Si hay vuelta, suéltale.

(Acto III.—Escena VIII.)

De las Cabriolas, Carrerillas y Quatropeados ¡bien es-
carmentado salió Don Quijote cuando aquéllas damas de
gusto pícaro y burlonas, le molieron no solo el cuerpo, sino
el alma en casa de D. Antonio Moreno! Imaginando su figu-
ra, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido,
desairado y no nada ligero, viéndole sentarse en mitad de
la sala en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador
ejercicio, casi parecen hechas para él aquellas advertencias
de Esquivel Navarro: la risa que provoca el ver caer en
el suelo á un promontorio de huesos, haciendo temblar á
una sala.

De los bailes de cascabel, no tenemos maestro á quien
acudir, para que nos revele sus pormenores. Llamáronse así
porque los bailadores ceñíanse con cercos de cascabeles
piernas y brazos, unas veces de cascabeles menudos, como
en las bodas de Camacho, otras de cascabel gordo como en
Estebanillo González (Cap. XII); danzábanse por las calles,
acogiánlas los comediantes en las tablas de sus corrales, sus
estribillos y coplas eran los disparates mismos, por el estilo
de aquel que cita Monreal:

Bullí, bullí, zarabullí
que si me gané, que si me perdí
que si es, si no es, si no soy, si no fui
por acá, por allá, por aquí, por allí,

ni más, ni menos que ciertos coros de nuestras zarzuelas, y que las letras de algunos bambucos colombianos, hixtías, y otros sones muy populares en algunas partes de la América latina.

Si en las danzas se usaba de los pies solos, y poco ó nada de los brazos, si todo su aquel consistía en que la parte superior del cuerpo permaneciera inmóvil, y como ajena al incesante vértigo de los pies; en los bailes, los brazos y el cuerpo se movían con gestos más que libres.

Reina y señora de estos bailes cascabelescos era la lúbrica y descompuesta Zarabanda, que según el padre Mariana en su *Tratado contra los Juegos públicos* (Capítulo XII. Del baile y cantar llamado la Zarabanda), «era baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego á las personas muy honestas». De 1580 á 1630, tuvimos un verdadero furor por ella. Donde había zarabanda, acudían todos como moscas; ¡zarabanda, zarabanda! pedían los corros que se formaban en las calles para ver bailar á alguna moza; ¡zarabanda! pedían los asistentes al corral de comedias; la zarabanda se entraba por los resquicios

de las celdas religiosas
á inquietar la honestidad
que en las santas celdas mora,

cantaba Lope Asturiano en *La ilustre fregona*; sus bandas, corritos, corro grande, cruzados, deshechas, y otras características mudanzas, suspendían é inflamaban á los que la veían bailar. Vistiéndose un traje postizo y junta con las chaconas y escarramanes penetró en los templos, sin otro disfraz que el de cambiar sus zaragateros estribillos por letras á lo divino, como siglos antes habian penetrado al amparo de los contrapuntistas las obscenas canciones del «hombre armado» y otras de igual calaña. El Ldo. Jerónimo Huerta, en el prólogo de *Florando de Castilla* (1588), dice que el vulgo se perecía por aprender el romance de la Zarabanda, ramera pública del Guayacan; Quevedo, en el romance *Todo se lo muque el tiempo*, la casó con el Escarraman; un poeta anónimo, la hizo mujer de Antón Pinta-

do, escribiendo una *Relación muy graciosa que trata de la vida y muerte de la Zarabanda*.

De tan iguales maridajes salieron el ¡Ay, ay, ay!, la Chacona, el Rastro viejo, la Pironda ó Piriponda, Juan Redondo, la Vaquería, la Carretería, el Hermano Bartolo, Las Gambetas, el Pollo, el Pésame dello, La Perra-mora, la Japona, La Capona, El No me los ame nadie, El Rastrojo, El Guineo, El Villano, El Polvillo, El Pasacalle, La Gorróna, El Juan Redondo, Las Zapatetas, El Dongolondrón, El Guirigay, el Zambapalo, el Antón Colorado, El Martín Gaitero, y otros tantos truhanes, tan regocijados como favoritos de la gente alegre y maleante, de los mozos de mulas, pajes y lacayos, y de las fregatrices y mozas del partido, cuyo catálogo figura en los *Días geniales* de Rodrigo Caro.

(¡Oh qué desmayar de manos,
Oh qué huir y qué juntar,
Oh que nuevos laberintos
Donde hay salir y hay entrar!

decía Cervantes en *El Rufián viudo*. Y á tanto llegó el escándalo, que en el Memorial que dirigió la Villa de Madrid á Felipe II en 1598, defendiendo las comedias, amenazadas de prohibición, decían los honrados vecinos de esta corte: «Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias, es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres: que desto esta Villa se confiesa por escandalizada, y suplica á V. M. que haya orden y riguroso freno, para que ni hombre ni muger baile ni dance, sino los bailes y danzas antiguos y permitidos, y que provocan sólo á gallardía y no á lascivia, y lo mismo en lo de las músicas que siendo de canciones virtuosas y morales (y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos), son loables y de otra manera perniciosos.» Tanta protesta, tanto grito y tantos clamores, no pudieron menos de producir su efecto. El Consejo Real de Castilla prohibió en 1630 el baile de la zarabanda. Nadie protestó, ni nadie se alzó contra esa prohibición: todos la acogieron con respeto.)

Verdad es que la zarabanda había sido destronada por las seguidillas y por la chacona, más alegres, más descompuestas y más lascivas que ella, sobre todo la última, que venida probablemente de Chaco, una región de la Argentina, se había enriquecido con los movimientos de caderas, palillos y castañeteos de la zarabanda.

«Las seguidillas arrinconaron la zarabanda, y otras vendrán que las destruyan y caigan», decía Mateo Alemán en *Guzmán de Alfarache* («Salió Preciosa, rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire»), escribía Cervantes en *La Jitanilla*;

Las jarcias parecían seguidillas,
de disparates mil y más compuestas
que suelen en el alma hacer cosquillas.

apuntaba el mismo Cervantes en el *Viaje al Parnaso*.

Y estas seguidillas, aparecen en nuestro libro cantadas por el macebito á quien se tropiezan Don Quijote y Sancho después de la cueva de Montesinos,

«A la guerra me lleva
mi necesidad
si tuviera dineros
no fuera en verdad.»

y estas seguidillas también, eran aquél género de verso que, según la *Dueña Dolorida*, se usaba en Candaya. «Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y, finalmente, el azogue de todos los sentidos.»

De arriba abajo y de abajo arriba, había, por entonces, un transfusión constante de sonos y bailes. Las que nacieron entre el vulgo, convertíanse en danzas de cuenta. Las danzas de cuenta más favoritas, al popularizarse y caer en manos de mozos de mulas, traginantes y mozas del partido, adquirían un sello particular. Por eso no es extraño ver figurar en el catálogo de las danzas y de los bailes, las Folías, el Villano y algunas otras.

La diferencia entre unas y otros siempre estaba en los

movimientos: ligeros, habilísimos, ágiles, pero sólo de los pies, en las danzas; lascivos, provocativos, incitantes, los de los bailes, donde también los pies tenían su participación en los zapateados y otros pedestres repiqueteos.

Así son tan exactas aquellas palabras de Sancho cuando riñe á Don Quijote por haberse metido á danzarín: «hombre hay que se atreverá á matar á un gigante antes que hacer una cabriola; si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte; pero en lo del danzar no doy puntada», y aquella con que la dueña doña Rodríguez pondera á Don Quijote las habilidades de su hija: «canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida».

Para terminar, voy á deciros unas cuantas palabras de la música de estos bailes y danzas.

Hasta principios del siglo XVI, lo rudimentario de los instrumentos, el gran favor que gozaba la música vocal y más que nada, el desdén de los que se llamaban músicos y maestros por todo lo que no fueran polifonías, imitaciones, contrapuntos y música religiosa, hizo que no hubiera verdadera música instrumental. Las danzas se danzaban al son de canciones; primero á 3 ó 4 voces, limitándose los instrumentos á doblarlas y reforzarlas; después á una voz con acompañamiento independiente, el que, tratado siempre en el estilo de polifonía vocal, contenía asimismo toda la melodía ó canto de la voz, encomendada á una parte intermedia. El libro de D. Luis Milán, el primero de nuestros vihuelistas conocidos, y todos los demás tratados de vihuela de que al principio os hablaba, contienen siempre en la cifra del instrumento toda la melodía del canto, escrita, á veces, con números encarnados. Ya estos músicos empiezan á componer fantasías, pavanas y otros bailes, para vihuela sola, pero todavía demasiado sabios, dominados por la influencia italiana, y más aún que por ella, por los tonos eclesiásticos, sobre los que estaba construído el canto llano, sus obras, interesantísimas como composiciones, reveladoras de una cultura y de una inspiración no sobrepujada, ni igualada por los músicos de entonces en ningún otro país, ofrecen un carácter casi religioso. Sus

fórmulas, sus melodías, sus procedimientos, son los de la música universal. En una pavana de D. Luis Milán hay, al final, un trozo que se asemeja á Wagner en *Los Maestros Cantores*, quien como todos sabéis, recogió una gran cantidad de obras antiguas para trasladar su carácter y estilo á esa hermosa producción. De carácter español, de lo que ha constituido y sigue constituyendo nuestra fisonomía típica en la música popular, no hay en los vihuelistas absolutamente nada: la frescura y el perfume de lo creado por el pueblo, les es ajeno del todo, bien porque no existiera, bien, y esto es lo más probable, porque lo menospreciaran.

Las danzas, tomaron sus nombres primitivos de la letra que para ellas se cantaba:

El Rey D. Alonso el Bueno
gloria de la antigüedad,

era el romance á cuyo son se bailaba la danza el Rey Don Alonso;

Esta noche le mataron al caballero

era el del Caballero, y así sucesivamente.

Poco á poco fué convirtiéndose la música en puramente instrumental: el pueblo, las comedias y los bailes de cascabel, fueron los únicos que siguieron aferrados á su tradición y que continuaron cantando sus jácaras y zarabandas.

Los bailes aristocráticos formaban sus orquestas como aquella de Cerone, ó con los más modestos recursos de clavicembalos, laudes, arpas y algún instrumento de viento: en los corrales toda la masa instrumental de acompañamiento estaba reducida á un par de guitarras y un arpa, cuando más; sonajas, castañuelas y otros ruidosos instrumentos. Una de las modas que por entonces hacía furor en los corrales de comedias, consistía en cantar una jácara, haciendo en la letra una relación de cuanto tenían que ejecutar los bailarines, cambiando el son á cada paso, y obligándoles á recorrer todo el repertorio de estos sonos casca-belescos.

El pueblo, más modesto, se contentaba con su guitarra y su cantador.

Como antes os decía, desde 1578, en que publica Hernando de Cabezón las obras de su padre, hasta 1674, en que Gregorio Sanz da á luz en Zaragoza su *Instrucción de música sobre la Guitarra española*, no se publica en España ningún libro con cifra. Los ilustradores de la guitarra en esta época son todos extranjeros. En español no se imprime más que el *Método muy facilísimo para aprender á tañer la guitarra á lo español*, de Luis de Brizeño, en París (1626), y el *Nuevo método de cifra*, de Nicolao Doizi de Velasco, en Nápoles, en 1640.

El libro de Brizeño no lo he podido hallar, á pesar de los esfuerzos que para ello he hecho. Gaspar Sanz no lo cita entre los publicados en su época; el Conde de Morphy, llama á su autor Brechnao; Barbieri, el único que habla de él como si lo hubiera visto, y copia algunas de sus coplas y estribillos, dice que tiene las cifras de las letras. El de Nicolao Doizi de Velasco, contiene solo la indicación cifrada de los acordes y los círculos para transposición.

No conozco, pues, más que el libro de Gregorio Sanz como el más próximo á la fecha en que apareció el *Quijote*. Otro tratado de guitarra, el de Lucas Ruiz de Ribayaz, impreso en Madrid en 1677, es posterior á aquél y se basa completamente en lo que Sanz dice. Además, el sistema de notación de este último, es bastante defectuoso.

La instrucción de música, de Sanz, no ha sido estudiada, que yo sepa, hasta aquí, y casi estoy por asegurar que es el libro de más transcendencia para la música popular española. «Los libros extranjeros—dice en el prólogo—enseñan los principios en sonos de su país, y á los que empiezan, es menester darles los documentos en los mismos sonos que de ordinario oyen.» Cuando empecé á traducir sus cifras, sin mucha ilusión en verdad, creyendo encontrar allí gallardas y danzas, herederas directas de las de Mudarra, Valderrábano y Pisador, quedé sorprendido. La música de Sanz era española, netamente española; sus cadencias, sus giros, sus dibujos, casi los mismos que los de la música andaluza actual. En aquel tiempo, en que el ritmo se desenvolvía con el encogimiento y la timidez de quien da los primeros pasos, Gregorio Sanz empleaba unas desenvolturas y unas nove-

dades seguramente no suyas, sino nacidas, criadas y fortalecidas por el pueblo, que aun hoy llaman la atención, extrañan y encantan á los compositores extranjeros que estudian nuestra música.

Este carácter me ha decidido á ilustrar esta conferencia con música del libro de Gregorio Sanz, con preferencia á la de los vihuelistas del siglo xvi. Cervantes vive en el *Quijote* la vida del pueblo, no la vida aristocrática, y la primera manifestación conocida de la vida del pueblo que hay en nuestra música es la del libro de Sanz. No perdáis de vista, al oirlas, que están escritas para guitarra, para la guitarra de entonces, que, con dos cuerdas en cada nota, debía de tener alguna mayor sonoridad que nuestra guitarra actual, pero guitarra al fin, pobre de extensión, limitada de recursos, forzada á dejar huecos en la armonía y á dejar perdidas, en muchos casos, la marcha de una parte secundaria y las notas más características en un enlace de acordes. En conferencias de esta índole, me hubiera parecido una profanación completar la armonía, rellenar huecos, adaptarlas al sentimiento moderno: lo poco que hubieran ganado para el oído lo perderían en carácter. Por eso he preferido darlas tal como allí están.

Como tipos de danzas, he escogido una gallarda y unas folías; como tipos de bailes, la zarabanda y la chacona.

La gallarda, ya lo indiqué antes, era la danza de los reyes; ella y la pavana tenían el privilegio de los movimientos graves y mesurados. Si quereis saber cómo se bailaba, oid la lección que da D. Enrique á Leonor en *El maestro de danzar*, de Calderón (jornada II, escena XXV):

La reverencia ha de ser,
grave el rostro, airoso el cuerpo,
sin que desde el medio arriba
se conozca el movimiento
de la rodilla; los brazos
descuidados, como ellos
naturalmente cayeren;
y siempre, el oído atento
al compás, señalar todas
las cadencias sin afecto.

¡Bien! En habiendo acabado
la reverencia, el izquierdo
pie delante, pasear
la sala, midiendo el cerco
en su proporción, de cinco
en cinco los pasos.....

.....
En cobrando su lugar
hacer cláusula en el puesto
con un sostenido, como
que está esperando el acento.

Romper ahora.....

Con quebradillo
entrar ahora en el paseo
uno, dos, tres, cuatro, cinco
señalados y á concierto.

Y aquí queda interrumpida la lección.

FOLÍAS.—Era una danza más agitada, con cabriolas, volteretas y mudanzas de toda especie. Bien pudieran ser las folías la danza que hizo bailar Cervantes á Don Quijote en casa de D. Antonio Moreno. Su son, ya lo veréis, es genuinamente español y andaluz de hoy.

ZARABANDA.—No tiene nada que ver nuestra zarabanda con la zarabanda francesa, cuya música figuraba, por lo común, en las *Suites* instrumentales de la primera mitad del siglo XVIII. La nuestra engendró esta última, le dió el nombre, pero no el carácter, ni quizá tampoco el ritmo.

Barbieri copia del libro de Brizeño la siguiente letra de este baile.

Andalo, Zarabanda,
que el amor te lo manda, manda.

La Zarabanda está presa
de amores de un licenciado
y el bellaco enamorado

mil veces la abraza y besa,
mas la muchacha traviesa
le da camisas de Holanda.

Andalo, Zarabanda,
que el amor te lo manda, manda.

La Zarabanda ligera
danza que es gran maravilla
síguela toda la villa,
por de dentro y por de fuera.
De mala rabia ella muera
que pulidito lo anda.

Andalo, Zarabanda,
que el amor te lo manda, manda.

No coincide el ritmo y número de estos versos con la música de la zarabanda en el libro de Sanz, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que de este baile debieron existir muchas variedades, y que lo más interesante en él serían los movimientos, contorsiones y zapatetas. Además, la letra copiada no es tan lasciva en las palabras, como para pegar fuego á las personas muy honestas, en una tierra donde se habían cantado villancicos como algunos de los que inserta Barbieri en su *Cancionero de los siglos xv y xvi*, hecho composiciones tan obscenas como el *Pleito del manto*, y publicado novelas como *La tía fingida de Cervantes*.

El principal interés de la zarabanda de Sanz está en el ritmo. Es el ritmo de las guajiras; compases de seis por ocho y de tres por cuatro, alternando, si no con regularidad perfecta, sí con la frecuencia bastante para hacer sentir el choque entre ambos y la combinación que de ellos resulta. Seguramente ese ritmo lo envió España á América en las carabelas que por entonces nos servían de comunicación; nosotros lo olvidamos, y al cabo de dos siglos nos lo trajeron de nuevo los barcos de vapor con otro nombre distinto. ¿No es verdad que resulta curioso ver que las guajiras de hoy son en su esencia y en su tipo rítmico, la zarabanda del siglo xvii?

Como veréis, el interés melódico es muy inferior al interés rítmico. Hasta la terminación sobre el acorde de dominante es característica en este ejemplo.

LA CHACONA era el baile favorito en el tiempo de Cer-

vantes. Lope Asturiano, el fingido aguador, la canta en
La ilustre fregona con el estribillo de

El baile de la chacona,
encierra la vida bona.
Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.

Vierten azogue los pies,
derrítese la persona
y con gusto de sus dueños
las mulillas se descorchan.

El brío y la ligereza
en los viejos se remoza
y en los mancebos se ensalza
y sobre modo se entona.

El baile de la chacona
encierra la vida bona.

.....
Esta indiana amulatada
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios
é insultos que hizo Aroba;
ésta, á quien es tributaria
la turba de las fregonas
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,
dice, jura, y no revienta
que á pesar de la persona
del soberbio zambapalo
ella es la flor de la Olla
y que sólo la chacona
encierra la vida bona.

Su ritmo en el rasgueado es exactamente el de nuestras actuales granadinas; en el punteado de la guitarra trae á la memoria el preludio de la Sonata en *mi* mayor para violín solo de Bach, y aun alguna de sus chaconas, imitación más ó menos directa del libro de Gregorio Sanz, escrito un año antes de que naciera aquel gran músico.

El dicho libro de Sanz trae, además, música de Jácaras, Las Hachas, La Vuelta, Rujero, Paradetas, Matachín, Españaletas, Canarios, Villanos, Marionas, Maricapalos,

Gran duque, Saltaren, Zarabanda francesa, Pavanas, gran número de Pasacalles, etc., etc., pero he abusado en demasía de vuestra atención, y debo dejar esto aquí con la esperanza de que os hayan interesado algo estas referencias á libros viejos.

HE DICHO.

Gaspar Sanz.

Indicaciones.

(= arrastre (= sin herir.

♯ = trémolo (vibrado)



Instrucción de Música sobre
la Guitarra española. 1674.

GALLARDA.

♩ = 104.

Musical score for the first system, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of chords and melodic lines with various ornaments and dynamics.

FOLIAS.

Musical score for the second system, titled "FOLIAS.", consisting of six staves of music. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of chords and melodic lines with various ornaments and dynamics.



Esta glosada toda se corre.



ZARABANDA.



CHACONA.

♩ = 116.

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 116. The music is in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is primarily eighth notes, with some quarter notes and rests. The accompaniment consists of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The piece concludes with a final cadence.