

A VUELTAS CON LOS MENEOS LASCIVOS Y OTROS GESTOS TORPES EN EL TEATRO ÁUREO: EL CASO DE LA HIJA DE HERODÍAS

Luis González Fernández,
EHEHI-Casa de Velázquez
CAS-LISST, UMR 5193 du CNRS

El interés por asociar el baile en general y el baile en el teatro en lo particular a lo diabólico no es en absoluto nuevo y remonta con toda seguridad a los escritos de Tertuliano en su *De speculis*, seguidos por otras plumas patristicas, una idea que hemos repetido casi todos los que nos hemos interesado por este tema. No voy a entrar aquí en ese debate, no porque no tenga interés, sino porque ya ha sido de sobra tratado y las citas más sustanciosas son de sobra conocidas. Me permito sin embargo hacer un repaso rapidísimo de algunos trabajos que han versado sobre el asunto de la licitud de los bailes dentro del discurso amplio pro o antiteatral. Pasando por algunos estudios seminales como el de J. C. Metford (1951), Marc Vitse (1988), Joaquín Álvarez Barrientos (1989), y la tesis y trabajos posteriores de Carine Herzig de los primeros años 2000 así como otro más reciente del 2019; en los últimos veinte años se han centrado varios estudiosos en comentar específicamente los vínculos entre lo diabólico y el baile empezando, que yo sepa, y sin ánimos de exhaustividad, por un artículo de Agustín de la Granja en el año 1989, seguido por dos más de González Fernández (2002 y 2019), entre los que se intercalan los estudios de Mariana Masera (2014), y uno de caso de Giuseppe Marino de 2015 sobre el manuscrito *Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas*; y “Bailes o aquellarres?” de Ascensión Mazuela-Anguita (también de 2015); el extenso trabajo sobre la seguidilla de José Manuel Pedrosa (2022), otro comparativo de Cruz Carrascosa Palomera sobre el cuento tradicional del diablo bailador, de 2019 y, el más reciente del que tengo noticia, de Florence D’Artois salió de las prensas a principios de 2023. Ella repasa, como algunos de los anteriores, el corpus que Emilio Cotarelo estableció en 1904: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, monu-

doi: https://doi.org/10.59010/9783967280746_007

Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea. Fernando J. Pancorbo (ed.). Kassel, Edition Reichenberger, 2024, págs. 167-186

mental libro de referencia para este tema en el que abundan alusiones a lo lascivo de los bailes y los torpes y deshonestos meneos de los danzantes, poniendo especial hincapié en la zarabanda, que ha sido objeto, por su parte, del esmerado estudio de Fernando Pancorbo y Sebastián de León (2020). Como se puede constatar con esta lista, insisto, no exhaustiva, el tema del baile y la música en general y del baile y lo diabólico en particular ha hecho correr ríos de tinta y no corro yo peligro de equivocarme si digo que queda materia de sobra para explorar tanto en el campo literario como en el de la tratadística.

A pesar del empeño con el que los moralistas se centran en los “meneos lascivos” y “torpes y deshonestos bailes”, no resulta especialmente fácil encontrarlos en los textos impresos de las comedias y, si en la tratadística son la norma, en la comedia nueva son, a mi juicio, la excepción. Naturalmente se cantaba y bailaba, y numerosos textos abundan en didascalias en las que la presencia de músicos y danzantes se explicita, pero sin que luego se nos dé siempre información sobre la naturaleza del baile o de la música empleada. Que existieron no cabe duda por las repetidas alusiones (incluso en los diccionarios canónicos que son el *Tesoro* de Covarrubias y *Autoridades*) que afloran en textos en los que se habla de determinados bailes (las ya referidas zarabanda y seguidilla, por ejemplo), que quizá hayan sido en su momento tan escandalosos para ciertas personas como lo fue la *lambada* a finales de los ochenta y el *perreo* en tiempos más recientes. Bailes hay (y muchos) en la comedia, pero cuando se los examina de cerca sorprende la parquedad de detalles sobre los mismos, aunque la proximidad, concomitancia más bien, cultural entre los bailes y danzas y los impresos o manuscritos en los que aparecen, explican el que no pierdan tiempo los dramaturgos e impresores detallando en acotaciones implícitas o explícitas lo que era una obviedad para cualquiera, como decir hoy en una obra que suena un tango o un pasodoble.

En lo que se refiere a bailes específicamente a la vez lascivos y demoniacos dispongo de dos ejemplos claros, sobre los cuales ya he escrito en otras ocasiones, pero que conviene traer a colación para saber qué es lo que podríamos esperar como pináculo del tema que nos interesa. Cronológicamente, el primer ejemplo lo encontramos en *El rufián dichoso* de Cervantes (impr. en 1615), en una escena precedida de otros episodios festivos y musicales, fray Antonio intenta despertar al padre Cruz¹:

1 Cito por la edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini (1986).

¡Padre nuestro, despierte,
 que se hunde el mundo todo
 de música! No hallo modo
 bueno alguno con que acierte.
 La música no es divina
 porque, según voy notado,
 al modo vienen cantando
 rufo y de jacarandina. (vv. 1752-1759)

“Rufo” hace referencia aquí a rufián, y supongo que adjetivado sería rufianesco en este verso. En cuanto a “jacarandina”, basado en la raíz “xacara”, puede llevarnos a varios significados: la música de la jácara, o el baile en sí o música y griterío molesto. El vocablo “xacarandina” lo define *Autoridades* como “lenguaje de los rufianes”, de modo que hemos de suponer aquí una letra moralmente reprobable, como tendremos ocasión de constatar. El episodio continúa con la llegada

a este instante seis [demonios] con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios a lo antiguo y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. (acot. v. 1759)

Lo dice Cervantes, muy dado a explicarnos que todo lo que escribe es justo y verdadero en esta comedia, y a continuación nos proporciona la canción, cuyo tema acompaña muy bien la actitud lasciva de los demonios vestidos de ninfas. Antes de citar la canción, conviene detenerse en la palabra “ninfa”, que no hemos de tomar simplemente como “Fabulosa deidad de las aguas, bosques selvas, etc.”, o “por cualquier mujer moza, y particularmente la que se tiene por dama”, sino más bien en un sentido mucho más peyorativo, el de “Prostituta tributaria de un rufián”²; con este sentido ya se había empleado en esta comedia de temática hampesca. Para añadir aún mayor fuerza a este despliegue sensual, los demonios entonan una canción ligeramente subida de tono:

No hay cosa que sea gustosa
 sin Venus blanda amorosa.
 No hay comida que así agrade,
 ni que sea tan sabrosa,
 como la que guisa Venus,
 en todos gustos curiosa. (vv. 1760-1765)

2 Ver Sonia Fernández Hoyos y José Luis Fernández de la Torre (2019, 79), *apud* Alonso Hernández, y para más referencias bibliográficas.

La canción se extiende aún 28 versos, lo que acabará provocando de parte del padre Cruz un “*Vade retro Satanás*” y la desaparición súbita de los demonios “gritando”. El ejemplo aquí citado reúne todos los ingredientes que podían molestar a los cándidos ojos y orejas pías de los moralistas y su grey: demonio, mujeres lascivas y deshonestas palabras.

De parecido contenido es el ejemplo que encontramos en *Caer para levantar*, de Matos, Cáncer, y Moreto, refundición exitosa³, pero más aparatosa, de *El esclavo del demonio*, en la que se escucha música antes de que llegue la tropa tentadora demoniaca que la acotación describe así: “Sale el demonio, de mujer, con las damas cantando”, cosa que ya había referido el gracioso Golondro, que ya había huido de las tentadoras damas. La canción entonada, sin ser de tono erótico, al menos en la letra que se conserva en la comedia, contiene imágenes más bien relacionadas con la pereza, que, en su sentido espiritual, es uno de los pecados de los que se puede jactar don Gil, que no de holgazanería, porque Gil se muestra muy activo ante las tentaciones demoniacas que siguen la llegada del grupo musical. Con estos dos ejemplos en mente pasemos ahora al tema que nos ocupa de verdad.

Quizá el epítome del baile erótico en la tradición occidental se podría considerar el de la joven hija de la malvada Herodías e hijastra del igualmente malo Herodes, rey de Judea, al que la tradición, siguiendo a Flavio Josefo en sus *Antigüedades judías* (XVIII, 5,4)⁴, dio en llamar Salomé, aunque en el Evangelio no se le dé nombre alguno. En el relato bíblico el episodio se resume a lo siguiente, según los testimonios que encontramos en Mateo y en Marcos:

Mas, llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos, y gustó tanto a Herodes que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, dijo: “tráeme aquí la cabeza de Juan el Bautista”. (Mateo, 14, 6-8)⁵

3 Ver Fernández Rodríguez (5).

4 “Herodías hermana dellos casó con Herodes hijo de Herodes el mayor viudo de Mariammes, hija de Simón el pontífice, de los quales nació, Salomé [...]” (Josefo 339v).

5 *Biblia de Jerusalem*, (2009). “Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi / unde cum iuramento polliticus est ei dare quodcumque postulasset ab eo / at illa praemonita a matre sua da mihi inquit hic in disco caput Iohannis Baptistae” (*Biblia Sacra*, vol. II, secundum Mattheum, 14, 6-8).

Pero llegó el día oportuno, cuando Herodes, con ocasión de su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, que danzó y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey entonces, dijo a la muchacha: “Pídeme lo que quieras y te lo daré”. Incluso le juró: “Te daré lo que quieras, hasta la mitad de mi reino”. Salió la muchacha y preguntó a su madre: “¿Qué quieres que pida?” Ella le respondió: “La cabeza de Juan el Bautista”. (Marcos, 6, 21-24)⁶

Aunque el texto bíblico aquí es parco en detalles, como tantos otros, la relación entre el baile de Salomé y el pecado se establece claramente en la Patrística, aunque hay que ir buscándola por partes: Jerónimo, en su comentario a los versos citados de Mateo no parece comprometerse en sus primeras apreciaciones:

Temiendo que Herodes pudiera arrepentirse un día o que se reconciliara con su hermano Felipe y que su matrimonio ilícito fuera disuelto, [Herodías] instó a su hija a que pidiera en plena fiesta la cabeza de Juan: una digna recompensa de sangre para ese digno trabajo que es la danza.⁷

Para luego afirmar:

Excusa su crimen con su juramento: bajo la ocasión de la piedad se hace impío.

El texto añade:

y a causa de los convidados que estaban con él: quiere que todos participen en su crimen para que traigan platos sangrientos al convite de la lujuria y de la impureza.⁸

6 *Biblia de Jerusalem* (2009). “et cum diez opportunus accidisset Herodes natalis sui cenam fecit principibus et tribunis et primis Galilaeae / cumque introisset filia ipso Herodiadis et saltasset et placuisset Herodi simulque recumbentibus rex ait puellae pete a me quod vis et dabo tibi et iuravit illi quia quicquid petieris dabo tibi licet dimidium regni mei / quae cum exisset dixit matri suae quid petam et ella dixit caput Iohannis Baptistae” (*Biblia Sacra*, vol. II, secundum Marcum, 6, 21-4).

7 Jérôme [San Jerónimo] (300, la traducción al castellano es mía): “Herodias timens ne Herodes aliquando respiceret uel Philippo fratri amicus fieret atque inlicitae nuptiae repudio soluerentur, monet filiam ut ipso statim conuiuio caput Iohannis postulet : digno operi saltationis dignum sanguinis praemium”.

8 Jérôme [San Jerónimo] (300, la traducción al castellano es mía): “Scelus excusat iuramento, ut sub occasione pietatis impius fieret”.

Como vemos, aparecen los términos “luxurioso impuroque”, aunque no se asocian realmente, o directamente, con la danza de la muchacha, y en la cita anterior habría que comprender “digno operi saltationis” y “dignum sanguinis praemium”, con un alto grado de ironía.

Por su parte, Hilario de Poitiers comenta el episodio bíblico en términos quizá más metafísicos, aunque los excesos corporales también se mencionan al hablar de la danza de la hija de Herodías:

Pero el día del cumpleaños, es decir en las alegrías del mundo del cuerpo, la hija de Herodías bailó, porque la lujuria, salido en cierto modo de la falta de fe, fue provocada por todos los gozos de Israel y por todas las vías de seducción [...] pero constreñido por los pecados y el juramento, depravado y vencido por el miedo y el ejemplo de los príncipes que estaban a su vera, obedeció, aun triste, a las seducciones del placer.⁹

Con esta exégesis en mente, no deja de ser sorprendente que en muchas de las representaciones pictóricas de los siglos XV al XVII a la hija de Herodías se la ve lo más del tiempo ataviada con relativa modestia, sus ropas cubriendo prácticamente todo el cuerpo, excepción hechas de sus manos, a veces los brazos y muy rara vez lo alto del busto, sobre todo ya en expresiones artísticas más tardías, aunque un capitel de la Iglesia de la Daurade de Toulouse muestra una relación entre Herodes y Salomé nada casta.

Herodes, con pose relajada, la mano diestra sobre el muslo, desbordando hacia el interior de la pierna, sujeta la barbilla de la adolescente con la mano izquierda y la mira fijamente, mientras la joven mantiene una postura ligeramente en S; la línea de su cuerpo es perfectamente visible bajo un vestido ceñido y con velos que muestran la forma cubierta de sus pechos planos, pero decorados con unos círculos o espirales que evocan los senos, el vientre ligeramente empujado hacia adelante, las caderas bien marcadas, así como el hueco del pubis. La representación de la joven, en posición de sumisión espacial (nótese también la diferencia de tamaño entre ambas figuras) mantiene una actitud ambigua pues no se sabe si su mano derecha se acerca a la del rey para tomarla o

9 Hilaire de Poitiers [Hilario de Poitiers] (18-20, la traducción al castellano es mía): “Die autem natalis, id est rerum corporalium gaudiis, Herodiadis filia saltavit; uoluptas enim tamquam ex infidelitate orta per Omnia Israel totis illecebrae suae cursibus efferebatur [...] sed peccatis tamquam sacramento coactus et principum adiacentium metu atque exemplo deprauatus et uictus illecebris uoluptatis etiam maestus obtemperat”.



Capitel del Claustro de La Daurade, Toulouse (se encuentra actualmente en el Musée des Augustins de Toulouse).

si es un gesto de rechazo¹⁰, el puño casi cerrado de la izquierda denota quizá nerviosismo o que se esté sujetando al mueble que tiene a sus espaldas. La escena tiene una alta carga sensual anatómicamente clara.

Curiosamente, en las piezas sobre la “Degollación de San Juan Bautista”, al menos en aquellas de las que yo tenga noticias, la escena del baile se suele ejecutar sin que se incurra en cuestiones subidas de tono, siendo generalmente evocada con palabras que aluden sobre todo al agrado del espectador y la gracia y donaire de la danzante. Las acotaciones tampoco aclaran nada sobre la puesta en escena: ni a la muchacha se la describe haciendo gestos lascivos, ni se menciona generalmente

10 Agradezco a Caroline Ruiz la idea de la sumisión de la figura femenina aquí, así como sus comentarios sobre la posición e interpretación de las manos.

que a Herodes le mueva la pasión, solo el gusto de lo que ha presenciado (aunque en algún ejemplo veremos un pletórico uso de adjetivos).

La visión de baile sensual que tenemos hoy en día seguramente tiene mucho más que ver con las fantasías decimonónicas o con las representaciones de los péplums que con lo que se podía encontrar tanto en los tablados como fuera de ellos en los Siglos de Oro. Los cuadros que he podido consultar de una época más o menos cercana a las de las comedias áureas muestran a una Salomé vestida elegantemente y con muy poca piel visible, generalmente las manos, brazos y cuello y lo alto del busto ya en el XVII, los gestos son elegantes y la ropa rica pero llevada con decoro.

Cuatro son las piezas dramáticas que he podido localizar en las que se llevó a las tablas el sangriento final del Bautista, con el preludeo del baile y la petición macabra: la primera obra, cronológicamente hablando, aparece en el Códice de Autos Viejos con el título *Aucto de la degollación de sant Juan Bautista*, y la podemos fechar como anterior a los años 1575, sin mayor precisión. El segundo testimonio forma parte de otra colección de autos del quinientos, y se encuentra en el llamado “Manuscrito de 1590”. La obra lleva el título de *Auto de la degollación de San Joan*¹¹, ambas piezas fueron ya identificadas por Pérez Priego años ha. El estudioso da cuenta de otros “seis autos [...] que tenían por asunto la degollación de San Juan [que] se representaron entre 1495 y 1509 en las celebraciones del Corpus de Toledo, según se desprende del estudio de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV*”; todos ellos perdidos hasta el día de hoy, como también lo está el *Auto de quando Herodes mandó degollar a Sant Juan*¹². Ya en el siglo XVII, aunque Pérez Priego asevera que “el tema continuo fecundo” (186), tan solo contamos con la comedia *El lucero eclipsado*, de Sebastián Francisco de Medrano, impresa en 1631, y por último la *Comedia famosa de San Juan Bautista*, de Cristóbal de Monroy y Silva, también conocida por el título de *La syrena del Jordán, San Juan Bautista* (que no he podido fechar por ahora, pero que ha de ser anterior a 1649, año de la muerte de su autor).

11 La *Loa para la Comedia que se ha de representar del primer llanto del alva y perdida de un Niño Dios, en los solemnes cultos que anualmente celebra en Barrio en la degollación gloriosa de su patron invicto San Juan Bautista el día 29 de Agosto de 1744*, no incluye comedia sobre la vida del bautista sino del Niño perdido. De la niñez del Bautista habla el auto *El nacimiento de san Juan Bautista*, de principios del siglo XVII, escrito probablemente por Diego de Villegas, a decir de Bolaños (309-310).

12 Pérez Priego (185, nota 8).

Si vamos por orden a ver los episodios que escenifican el baile de la que Flavio Josefo llamó Salomé, veremos que se encuentran ciertas diferencias, algunas de ellas de cierta relevancia para el tema que nos ocupa. En la pieza proveniente del Códice de Autos viejos, *Auto de la degollación de San Juan Bautista*, el episodio del baile está trufado de leves señales eróticas, sin caer, al menos que se pueda discernir con nitidez, en nada especialmente lascivo, pero no tenemos manera de saber cuáles eran los gestos que acompañaban a la danzante. La escena se desarrolla de este modo:

REY	Con soberano placer festejemos este día.	
HIJA	¿Y sin mí se había de hacer?	
REY	¡Oh, bien vengas, hija mía! Pasa, siéntate a comer.	185
HIJA	Cierto, que vengo a mostrar mi donaire y gentileza.	
REY	Por mi fe, que has de yantar.	
HIJA	No, por vida de tu Alteza, que no deje de bailar.	190
REY	Pues juraste, no es razón que se permita otra cosa. ¡Qué linda disposición!	
HIJA	Mas, a fe, ¿no soy hermosa? Mándame hacer el son.	195
	<i>(Aquí tañen y baila la HIJA)</i>	
REY	¡Oh niña más agraciada que nació de las mujeres! Por tu beldad extremada me pide cuanto quisieres, que, a fe, no te niegue nada.	200
HIJA	De favor tan señalado mi corazón mucho dista. Dame, rey muy ensalzado, la cabeza del Bautista que tienes aprisionado.	205
	Y si me la das cortada en este plato metida, no sólo quedo pagada, mas quedo toda mi vida para servirte obligada.	210

Aunque todo ello tiene un primer nivel de interpretación que nada tiene de sexual, la “linda disposición” que el rey ve en la muchacha denota su atenta mirada, como la que hemos visto en la escultura tolosana, y la respuesta de la Hija tiene un tono de coquetería innegable: “mas, a fe, ¿no soy hermosa?”¹³. Baila la muchacha y en lo que repara Herodes es en su belleza, no en la ejecución técnica del baile. Recordemos que en el texto bíblico se daba a entender que lo que le gusta a Herodes es el baile, o por lo menos hay cierta ambivalencia: “Die autem natalis Herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi” (El día del cumpleaños de Herodes bailó la hija de Herodías entre ellos y le plació a Herodes). La referencia en el auto al pago y al servicio podrían tener también un significado sexual.

En el texto del manuscrito de 1590, *Auto de la degollación de sant Joan*, el elemento erótico entra en escena antes del baile con dos figuras alegóricas antagónicas, la Inspiración, y la Tentación, que la acotación describe como “doncellas” sin dar más detalles sobre su presencia física. No repasaré aquí toda la conversación, pero conviene señalar que el rey espeta “Gozar quiero mis gustos y placeres” (v. 520) y que Inspiración se marcha, dándole por perdido, dejando que Tentación resuma de este modo la actitud del rey:

Bien puedes a tu gusto, rey, holgarte,
a nadie escuches, sigue tus placeres,
las penas y cuidados deja aparte,
haz en tu reino tú lo que quisieres,
y si del mundo quieres apartarte
después lo harás que harto mozo eres,
no quiebres de esta vida el dulce hilo
que a la vejez podrás mudar estilo. (vv. 529-536)

Muy al estilo de la comedia de santos, después de esta batalla interior de conciencia llegará un momento de asueto, la preparación de la fiesta de cumpleaños de Herodes, momento propicio para que el monarca se entregue a sus vicios. El banquete regio está acompañado de principio a fin con música y canciones. Llegado el momento una acotación nos

13 Pensemos en la letra de la canción del manuscrito del *Códex Zuola* “Dime Pedro por tu vida”, estudiada en este mismo volumen por Tatiana Alvarado Teodorika, a quien agradezco el haberme facilitado la letra de la misma: “Dime Pedro por tu vida, / pues siempre me haces merced / ¿No soy yo muy linda moza, / no tengo buen garbo, / eh, eh, eh? [...] ¿No merezco que me adoren? / ¿No soy preciosa, eh, eh, eh?”.

revela: “*Aquí sale la hija de Herodías, que ha de ser un niño pequeño*” (acot. v. 947). Miguel Ángel Pérez Priego afirma que “el baile ejecutado por la Hija («*que a de ser un niño pequeño*», según la acotación) ha perdido toda la sugestión erótica que explicaba el subsiguiente comportamiento de Herodes” (186). No creo que así sea, pues una cosa es el que representa y otra lo representado. Encontramos en esta escena vocablos que recuerdan el auto del Códice, expuesto arriba,

No será esa fiesta poca,
sino de mucho donaire,
si tenéis vos tan buen aire
con los pies como en la boca. (vv. 955-958)

Dice Herodes; y una nueva acotación nos indica: “*Aquí baila la niña*” (acot. v. 986), y su baile convoca nuevas expresiones de admiración:

REY	Oh, donaire y gracia estraña, no hay que ver ni esperar más.
VASALLO 1º	No se habrá visto jamás tal aire en niña tamaña.
REY	Llega, graciosa doncella, llega acá, pide mercedes, pues con gran ventaja excedes a la más graciosa y bella, (vv. 987-994)

Aunque se insiste en la voz “niña”, tanto en la acotación (no oída por el público) como en el texto hablado, parece inverosímil que se trate de “el que no ha llegado a los siete años de edad”, que es como define la voz “niño” *Autoridades*, y Covarrubias lo da como “hijo”, sin entrar en cuestiones de edad. ¿Sería de tan corta edad el actor? Reparemos en que el rey se refiere a ella como “graciosa doncella”, vocablo, este último, que Covarrubias define como “la mujer moza y por casar”. Claro que podría ser una exageración del monarca para hacer creer a la niña que baila “como una mayor” y así aplaudirle su baile, pero creo más bien que se trata aquí de representar con el “niño” una figura femenina muy joven, como la que vemos en la escultura del capitel, una figura menuda frente al adulto que es Herodes para marcar el contraste del lujurioso monarca y la quizás inocente niña. La niña, además, cuando está hablando con su madre sobre qué pedir a modo de recompensa, habla de vestidos, tocados, manto y al final “mas mejor es que me case / y me busque un buen marido”, lo cual denota sino una

actitud adulta sí la de una adolescente o mujer joven casadera. Quizá, más que la representación de la hija-niña-niño, lo que demuestra claramente una ausencia de connotación erótica fuerte es que, en esta petición de que el rey la case, no se nota atisbo alguno de que Salomé quiera seguir engatusándole con posibles promesas sexuales. El que una compañía emplease para un papel tan lujuriosamente connotado a una niña o doncella quizá hubiera provocado más escándalo que el que se empleara a un niño, aunque vaya uno a saber si el público iba a notar la diferencia entre un niño sin voz mudada y una joven doncella una vez ataviado el primero con vestido y peluca. Cuestión imposible de resolver aquí.

Centremos nuestra atención ahora en las “Salomé” del siglo XVII y las denostadas comedias nuevas. *La Syrena del Jordan, san Juan Bautista* de Monroy y Silva desarrolla mucho más que las demás piezas dramáticas hasta ahora comentadas la historia bíblica, escenificando los excesos de Herodes y los conflictos con su hermano Filipo; se incluyen largos parlamentos en los que Juan Bautista insta a Herodes a dejar su viciosa vida, y en los que se ve claramente la inquina y el odio de Herodías hacia el Bautista. Como en otros textos que hemos visto, se presencian escenas musicales en la corte herodiana, pero bastante más desarrolladas, y, en esta obra la Infanta Niña sale en la acción antes del episodio del baile, aunque sin que se le atribuya diálogo. Quien introduce el baile en esta ocasión es Herodías:

El dulce deleite rinde,
señor los sentidos todos,
y así danzará la Infanta,
si gustas, porque los ojos
en la opulenta grandeza,
que asisten, no estén ociosos. (C4v.a)

El Rey se limita a un “Dance la Infanta, y después / volved a cantar vosotros [los músicos]” (C4v.a). A la luz de estas palabras podría parecer que más le interesa el canto a Herodes que la prometida danza, pero la acotación revela, como en otros casos que hemos visto, una atención muy particular y hasta una fijación con la danzante: “Danza la Infanta, y el rey se suspende mirándola” (C4v.a), y se deshace en aclamaciones:

¡Qué diestramente ha danzado!
¡Qué despejo tan airoso!
¡Qué sazonado donaire!
[...]

Pídeme lo que quisieres,
 Infanta, que tan gustoso,
 me has dejado, que no sé
 qué favor no será corto
 ahora, para pagarte
 tanta lisonja a mis ojos. (C4v.a)

Cuando la Infanta le pide la cabeza del Bautista, de la tristeza bíblica y molestia demostrada por el personaje de Herodes de otras piezas, sorprende encontrar en la versión de Monroy a un Herodes fuera de sí. Así como cubrió de elogios a la muchacha tras el baile, el monarca se pierde en una larga sarta de violentos (y, dicho sea de paso, muy anafóricos) improprios:

¿Qué has dicho, inhumano monstruo?
 ¿Qué has dicho, engañosa esfinge?
 ¿Qué has dicho, áspid venenoso?
 ¡Viven los cielos! (C4v.b)

A lo que la Infanta tan solo responde un, supongamos, asustado “Señor” (C4v.b); y Herodes casi viene a dar pena, de lo compungido que se muestra por tener que ceder a la petición sangrienta de la Infanta. Será el propio rey quien le entregue la cabeza, un gesto que recibirá el agradecimiento de la Infanta con un “tu amor conozco”, y, dicho esto, Herodías concluye la obra con el consabido saludo al senado, con el macabro suceso aun presente en el escenario.

En *El lucero eclipsado*, la última obra de la que tengo noticias, comedia de “estructura clásica” (Martínez Carro 164) impresa en 1631, a no ser que se me haya escapado algo en la lectura de la comedia, no se presencia el baile de la muchacha. Sin embargo, sí nos ofrece Medrano un banquete con música: “Sonando toda la música que se pueda” 8acot. Fol. 163). Del baile en sí da noticias la Hija a su madre en términos que no dan para una interpretación erótica del mismo, mucho menos lasciva (seguimos con el vocabulario laudatorio que hemos podido presenciar en otras piezas)¹⁴:

¿Cómo no me ha querido
 favorecer en ocasión, que he sido
 de tantos admirada?

14 Modernizo la ortografía del texto citado salvo en casos que afecten la pronunciación.

El rey me ha prometido,
y delante de todos me ha jurado
de mi baile agradado,
que luego me dará lo que le pida. (fol. 169)

Como se puede constatar, lo que agrada a Herodes es el baile de la joven, sin que medie ninguna actitud cercana a la turpitud que hemos podido inferir en otras ocasiones con mayor o menor intensidad. Poco más sabemos del baile de esta pieza aunque merece traer a colación un comentario que Medrano pone en boca de un discípulo de San Juan. Ananías, hablando de la suerte del Bautista¹⁵, dice:

La cabeza ha pedido del Baptista
la bailadora infame.
Mas el Rey se ha quedado pensativo,
y confuso repara.
Ella vuelve la cara
con el semblante esquivo. (fol. 172)

Y la califica luego de “saltatriz cruel” (fol. 173). Con lo cual Medrano se inscribe en la línea de los padres de la Iglesia en sus calificativos negativos frente a los positivos que arbolan los personajes de la corte perniciosa de Herodes.

Difícilmente se puede saber exactamente cómo interpretaban sus bailes las jóvenes que representaban a “Salomé”, y por desgracia nada muy claro nos dicen los textos, pues los adjetivos que emplean tanto Herodes como los demás espectadores cuando se pronuncian no son sino vocablos positivos (donaire, airoso, etc.), lo cual da a entender un baile cortesano y decoroso, y en ningún momento habla nadie de “meneos”, honestos o deshonestos. Juan Bautista, tan prolijo en condenaciones del matrimonio medio incestuoso de Herodes y Herodías, no presencia los bailes, pues se encuentra en prisión, y no puede emitir ninguna valoración pertinente para el caso que nos ocupa. Solo podemos conjeturar, o bien que la joven bailaba con movimientos hechos para disparar la lascivia del rey y con ellos suscitar la promesa de dar lo que pidiera la muchacha, o bien que la Infanta-niña-Salomé bailó una danza de tipo cortesano, con elegancia y garbo y que esto es lo que plació al rey. Imposible saberlo. En todo caso, quizá lo que importe

15 Dicho sea de paso, la ejecución, como el baile de “Salomé”, tampoco se presencia en escena, sino que es narrada por Herodías en una especie de delirio premonitorio.

aquí más que la actitud de la joven Infanta, sea la de Herodes, puesto que es quien desde su mirada proyecta, o no, su lascivia sobre la danzante, baile ella como baile.

Y algo parecido quizá se pueda decir de quienes atacaron severamente la comedia nueva con esa profusión de frases que ponían de relieve los gestos inapropiados de quienes bailaban, y los célebres meneos.

Quisiera abordar un último caso que, aunque no sea de origen bíblico guarda notables paralelos con lo que venimos viendo y escuchando. *El cisma de Ingalaterra* de Calderón, nos proporciona un ejemplo de baile asociado al pecado cuando, en una escena en la que se encuentran ciertas reminiscencias al episodio bíblico que narra la historia de Juan el Bautista, el rey Enrique VIII manda bailar a Ana Bolena:

REY	Dance Ana Bolena agora.
ANA	Danzaré, pues tú lo mandas.
REY (<i>Aparte</i>).	Disimulemos, amor.
PASQUÍN	¿Qué tocarán?
ANA	La Gallarda ¹⁶ .

Danza Ana Bolena y cae a los pies del Rey

REY	A mis plantas has caído.
ANA	Mejor diré que a tus plantas (<i>pues son esfera divina</i>) me he levantado tan alta que entre los rayos del sol mis pensamientos se abrasan más remontados.
REY	No temas, si mis brazos te levantan. Quiera amor que sea, Bolena, al pecho en que idolatrada vives.
ANA	Ya sé lo que os debo. Señor, por ahora basta.
PASQUÍN	¿Ha danzado bien Bolena? Que yo no entiendo de danzas. Todas me parecen unas,

16 "Una especie de danza, y tañido de la escuela Española, assí llamada por ser mui airosa" (Aut.).

pues todas veo que paran
 en ir saltando hacia aquí
 o hacia allí. Una vez se alargan
 con carreras, y otras veces,
 dando salticos se paran,
 siendo pelota de viento
 al compás de una guitarra. (vv. 1161-1186)

Aunque es cierto que estamos aquí en un ambiente cortesano, donde cabría ver danzas en los festejos regios (como en la corte de Herodes), y que nos recuerda el *Diccionario de Autoridades*¹⁷ que danza es un “Báile sério en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas”, los elementos amorosos, y más aún con la notoriamente escandalosa manera como fue tratada Catalina de Aragón por el último rey Tudor, tiñen el episodio de unas características nada decorosas, si bien el gracioso quita hierro al asunto con su incomprensión de las danzas cortesanas. En escenas posteriores muy cercanas, el insidioso cardenal Wolsey (nombrado Bolseo por Calderón) incita a la Bolena a enamorar al rey, y al poco la vemos en acción de seducir a un rey muy voluntarioso, a pesar de estar aun casado con Catalina. Es un contexto de sobra conocido por los contemporáneos y forma parte de las historias más conocidas de la época de la Reforma y Contrarreforma. La danza ejecutada por Bolena, “la Gallarda”, viene a ser una secuencia de seducción en toda regla y parte del juego erótico con el que se lleva al rey Enrique a su ruptura con Roma y posterior divorcio de una infanta española, nada menos que la tía de Carlos V. La danza además la emplea Calderón en esta obra con fines contrastivos, ya que escasos versos antes la reina Catalina había entrado con sus damas, entre ellas Ana Bolena que, dice la Reina “Extremadamente danza”, todo ello con la idea de divertir al Rey, que no deja de dejar escapar, en aparte, un “Ay de mí” cuando se menciona el nombre de la Bolena. Las obras sobre el Bautista no se detienen mucho en comentarios sobre lo ocurrido en el baile y carecen del contexto político y religioso de los acontecimientos en la Inglaterra de Enrique VIII, pero la situación es desde luego muy parecida.

El reducido muestrario de piezas examinado aquí no puede ser representativo de la representación (valga la redundancia) del baile en

17 “La especial y artificiosa postura de los pies para esgrimir, danzar o andar, la qual se varia segun los exercicios en que se usa” (Aut.).

la comedia nueva y en los autos del quinientos y la centuria siguiente: son muchos más los casos y no hay espacio aquí para dar ni siquiera una lista aproximativa de ejemplos, mucho menos para desarrollar y analizarlos. Pero si la intuición de que el baile representado en la comedia es por lo general bastante decoroso, ciñéndose a menudo a los espacios palaciegos, pastoriles y festivos (en el sentido religioso), resulta solvente, ¿no será que, como en el caso de la mirada y las pulsiones de Herodes, quienes veían en el baile lo lascivo, lo torpe y lo deshonesto (sin que necesariamente existiera) eran precisamente los moralistas que atacaban el fenómeno teatral? ¿No será que la expresión de la lascivia está en las plumas rencorosas de los que denuestan el teatro y mucho menos en la gestualidad inapropiada de los personajes que danzan, que ejecutan el baile como parte del espectáculo general para ganarse la aprobación del público con sus trajes suntuosos y músicas alegres? De ser la cuestión de la lascivia representada en su expresión corporal más explícita, los movimientos de cuerpos, resulta extraño que queden tan pocos ejemplos claros en la comedia de los meneos lascivos que tanto proliferan en los tratados antiteatrales. Quizá confundan las churras con las merinas nuestros moralistas y hayan visto (si los vieron) estos bailes en los entremeses o elementos que acompañaban las representaciones de las comedias, pero esto es sin duda otro cantar.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII." *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989): 157-169.
- Auto de la degollación de San Juan Bautista*. En Léo ROUANET (ed.). *Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI*. Madrid-Barcelona: l'Avenç-M. Murillo, 1901: 49-61.
- Auto de la degollación de sant Joan* (ms de 1590). Ed. de Ricardo ENGUIX. *Lemir* 23 (2019): 227-274.
- Biblia de Jerusalem*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam, nova editio*. Ed. de Alberto COLUNGA y Laurentio TURRADO. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, 8ª.

- BOLAÑOS, Piedad. "Historia de un enigma literario: el Auto de *El nacimiento de San Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610." *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014): 308-389.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La cisma de Ingalaterra*. Ed. de Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN. Madrid: Cátedra, 2018.
- CARRASCOSA PALOMERA, CRUZ. "Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil." *Boletín de Literatura Oral* 9, (2019): 91-120.
- CERVANTES, Miguel de. *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*. Ed. de Jenaro TALENS y Nicholas SPADACCINI. Madrid: Cátedra, 1986.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: Archivum, 1997 [1904, Madrid: Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos].
- D'ARTOIS, Florence. "L'affaire du diable. La danse dans la controverse espagnole sur les spectacles." *XVII^e siècle* 298-1 (2023): 59-72.
- DE LA GRANJA, Agustín. "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII." *Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989): 79-94.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia y José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE. "Una voz poético-métrica de Cervantes: aquelindo en *El rufián dichoso*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 67-1 (2019): 77-103.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, ed. *Caer para levantar* de Agustín Moreto. En *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, 2016: versión digital: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/caer-para-leuantar-o/>> (consultada el 12 de septiembre de 2023).
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis. "'Meneos lascivos y bailes deshonestos': la musique, la perdition et le diable dans la *comedia de santos* espagnole." En Mireille COULON (ed.). *La musique dans le théâtre et le cinéma espagnols, Pau, 28 et 29 janvier 2000*. Gardonne: Université de Pau et des Pays de l'Adour-Fédération, 2002: 35-45.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis. "'Una vez en la vida salió el diablo de romería': demonios y jolgorios en el teatro áureo." En María Carmen PINILLOS y José Javier AZANZA (eds.). *Et nunc et semper festa*. Pamplona: EUNSA, 2019: 155-165.

- HERZIG, Carine, "Considérations sur la querelle du théâtre en Espagne dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Autour de quelques textes oubliés d'un impossible dialogue (1672-1681)." *Littératures classiques* 98-1 (2019): 91-103.
- HILAIRE DE POITIERS [Hilario de Poitiers]. *Sur Matthieu*. París: Les Éditions du Cerf, Sources Chrétiennes, 258, 1979.
- JÉRÔME [San Jerónimo], *Commentaire sur Saint Matthieu*. París: Les éditions du Cerf, Sources Chrétiennes, 242, vol. II, 1997.
- JOSEFO, Flavio, *Los veinte libros de Flavio Iosepho, de las Antigüedades Iudaycas, y su vida por él mismo escripta, con otro libro suyo del imperio de la Razón, en el qual trata del Martyrio de los Machabeos: todo nuevamente traduzido del Latín en Romance castellano*. Amberes: Martín Nucio, 1554.
- MARINO, Giuseppe. "Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas. Un manuscrito inédito y anónimo sobre las controversias teatrales en España (siglo XVII)." *Bulletin of Hispanic Studies* 92-7 (2015): 775-789.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena. "Límites estilométricos en una miscelánea áurea: *Favores de las musas* de Sebastián Francisco de Medrano." *Hipogrifo* 9-1 (2021): 159-174.
- MASERA, Mariana, "Bailes 'deshonestos' y sonos perseguidos por la Inquisición novohispana." En Mariana MASERA (ed.). *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014: 79-110.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. "¿Bailes o aquellarres? Música, mujeres y brujería en documentos inquisitoriales del Renacimiento." *Bulletin of Spanish Studies* 92-5 (2015): 725-746.
- MEDRANO, Sebastián Francisco de. *El luzero eclipsado, historia trágica, espectáculo triste, muerte lastimosa del gran precursor de Christo, S. Ioan Baptista*. En *Favores de las Musas. Hechos a Don Sebastian Francisco de Medrano*. Milán: Iuan Baptista Malatesta, 1631: 119-179.
- METFORD, J. C. "The Enemies of the Theatre in the Golden Age." *Bulletin of Hispanic Studies* 28 (1951): 76-92.
- MONROY Y SILVA, Cristobal de. *La Syrena del Jordán, San Juan Bautista*. Sevilla: Joseph Padrino, s.a.

- PANCORBO, Fernando José y Sebastián LÉON. "Chaconas y zarabandas condenadas." En Elena MARTÍNEZ CARRO y Alejandra ULLA LORENZO (eds.). *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Kassel: Reichenberger, 2020: 157-172.
- PEDROSA, José Manuel. "El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular." En Cristian YÁÑEZ AGUILAR, Francisco Javier MOYA MALENO y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui, Chiloé (eds.). *Seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*. Valdivia, Chile: Cooperativa CoyDe, 2022: 14-61.
- VITSE, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail-France Ibérie-Recherche, 1988.