

*Alla*. La capa como en la *Baja*; reverencia; un sencillo; cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito. Luego soltar de la mano la dama y hacer la mudanza, que es un sencillo adelante con izquierdo y otro atrás con derecho; dar un saltillo sobre el pie derecho juntamente echando el izquierdo adelante en alto. Luego ir á dar con el izquierdo en el derecho y juntamente levantarse atrás en alto. Luego ir á dar con el derecho en el izquierdo y hacer sobre él dos quebraditos. Luego dar un saltillo sobre el pie izquierdo y tornar á hacer otro tanto hacia el otro lado. En acabándola de hacer, hace ella otro tanto, y luego hacen reverencia, con que se acaba. Danzando sólo, en lugar de la mudanza que hace la dama, porque se cumpla el tañido, dan dos saltillos adelante y otros dos atrás. Hácese siempre la mudanza primero hacia el lado izquierdo en compañía adelante de la dama y sólo también sobre el izquierdo y después sobre el derecho.»

Thoinot Arbeau describe también de un modo parecido la *Baja* (*Bassedance*), aunque dice que para ser completa abarca tres partes: 1.<sup>a</sup>, *Bassedance*; 2.<sup>a</sup>, *Retour de la Bassedance*; y 3.<sup>a</sup>, *Tordion*. En todas se usan los mismos pasos que describe nuestro manuscrito, que el francés llama *Reverence*, *branles*, *simples*; *doubles* y *reprise*. También Caroso (1581) trae en su libro varias *Allas* y *Bajas*.

En el *Cancionero musical*, de Barbieri, se conserva la música de una *Alla* destinada á guiar la danza de este nombre (número 439). Es para tres instrumentos.

Y á continuación hay otra pieza, con la letra que se cantaba al son del baile, como se ve por su incongruencia, resto de algún cantar más completo:

Ora baila tú; más tú;  
más tú.  
Ya casaba el colmenero;  
casaba su hija.  
Mas baila tú.  
Ora baila tú,

palabras que indicarían la salida á bailar de las personas que fuesen menester (número 386).

Lope de Vega. *Maestro de danzar* (1594, 1, 4), dice:

ALBER. A tus bodas, mi Florela,  
no les pondrán esa falta.  
Por lo menos, *Baja* y *Alla*  
aprenderás.  
FLOR. Danzaréla,  
y lo demás que quisieres;  
porque (sin conversación)  
son las que no danzan..., son  
retratos, y no mujeres.  
Y así cuando en estas fiestas

no salen luego á danzar,  
colgadas habían de estar,  
que no en el estrado puestas.

Calderón. *El Maestro de danzar* (II, 25):

D. DIEGO. ¿Y qué es la primer lección?  
D. ENRIQUE. Ser solía el *Alla*; pero  
no es danza que ya está en uso.  
LEONOR. Ni la *BAJA*, á lo que entiendo.

Sin embargo, el mismo Calderón en *Mujer, llora y vencerás* (II, 22) hace que se baile la *Alla*, como hemos visto.

*Amorosa* (La). (Véase *Paracumbé*.)  
*Antón Pintado* (Baile). Fué coetáneo de la *zarabanda* (véase), de quien unas coplas satíricas le suponen marido.

*Avilipinti* ó *Avilipinta* (Baile). Citado, con otros varios, por Luis Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo* (Tranco 1, página 22 de la edic. de Rivad.). En la primera edición se denomina *Avilipinti*.

¡*Ay-ay-ay!* (El) (Baile). En el baile de la *Casa de Amor* (núm. 188; pág. 475 de este tomo), al oír dentro gritar «¡ay!», dice:

VALLEJO. Haya muy enhorabuena,  
que á estotra parte me vuelvo;  
que el baile del «¡Ay-ay-ay!»  
no es para estos instrumentos.

En el *Baile del ¡ay, ay, ay!* (1616, número 189 de este tomo, pág. 478) se da el estribillo:

Músicós. ¡Ay, ay, ay,  
estopilla de Cambray!  
¡Ay, ay, ay!, que el ¡ay, ay, ay!  
que hasta el alma se me ha entrado;  
quien el ¡ay, ay, ay! no baila  
el gusto tiene estragado.  
¡Ay, ay, ay!...  
BELTRÁN. Todos dicen ¡ay, ay, ay!  
¡Ay, ay, ay!, con todos digo;  
mal haya quien no dijere  
¡ay, ay, ay!, como yo digo.  
¡Ay, ay, ay!

(«Métese Beltrán en medio y va bailando, con que se da fin al famoso baile.»)

Lope de Vega en su comedia *La villana de Vallecas* (Parte XIV, 1621, pág. 34) dice:

INÉS. ¿Qué es lo que queréis bailar?  
MART. Lo que vos sepáis, señora...  
INÉS. Aquello del ¡Ay, ay, ay!  
tiene un no sé qué á mi modo,  
pues se queja el mundo todo  
de las cosas que en él hay.

Cantan varias coplas de éste, bailan y siguen con éstas:

Una dama me mandó  
que sirviere y no cansase,  
que sirviendo alcanzaría  
todo lo que desease.  
¡Ay, ay, ay!

Una señora me pide  
sobre su amor cien ducados.

¿Qué haré yo, triste de mí,  
que los busco y no los hallo?  
¡Ay, ay, ay!

Algunas parecen viejas y tienen sabor de muy antiguas:

Quise entrar en cierta casa  
donde era su dueño honrado;  
cogiéronme entre las puertas  
y hanme dado muchos palos.  
¡Ay, ay, ay!

El mismo Lope, en *El premio del bien hablar* (III, 10), lo da como anticuado:

MARTÍN. ¡Ay, ay, ay!  
RUFINA. El ¡Ay, ay, ay!  
ha mucho que ya pasó.

Salas Barbadillo, en el entremés del *Caballero bailarín*, impreso en 1635, dice (página 292 de este tomo):

Tan dado á suspirar soy, que compuse  
del ¡Ay, ay, ay! las coplas primitivas.

En una relación impresa en 1618 (véase *Gorrón*) en que se personificaron algunos bailes de la época se dice: «Iba el ¡Ay-ay-ay! representado en un enfermo, vestido un justillo blanco, un tocador en la cabeza; el rostro que parecía se iba quejando, con un barboquejo y algunos parches.»

Quevedo, que lo menciona en el entremés de la *Ropavejera*, en las *Cortes de los bailes*, dice:

El ¡Ay-ay-ay! los lastima,  
tan dolorido y tan mustio.

Según el entremés de la *Renegada de Vallecas*, el estribillo sería:

—¡Ay-ay-ay!, mozueta de hogaño,  
que de amor me ringo, me rango.  
—¡Ay-ay-ay!, mi mancebo rico,  
que de amor me rango, me ringo.

En el entremés de Solís, *Los volatinés* (1655), acaban bailando Bernarda Ramírez y Juan Rana, éste baile con el estribillo:

¡Ay-ay-ay, mi corazón!

*Bailes del río* (Baile). En el fin de fiesta de Francisco de Castro, *El paseo del río*, al final se dice:

DAM. ¡Vaya de fiesta y de baile!  
SOL. Y pues pandero, Catuja,  
trajiste, haciéndose corro,  
de las seguidillas que usan  
las mozuetas de servicio,  
canta, por tu vida, algunas.

(«Ella se pone á tocar por la tonadilla que se canta vulgar de «Suene, suene», y los demás bailan al son del pandero, imitando á los bailes del Río.»)

(Canta.)

Suene, suene el pandero  
y ande la gresca,  
y con el panderillo  
la castañeta.

Suenen, suenen los clarines  
en tu aposento:  
en el mío los oigo  
y me dan contento.

Suenen, suenen los ratones  
en tu alacena,  
para la ensaladilla  
de Nochebuena.

Al paseo del Río,  
en el verano,  
suelen bajar las rufas  
con sus tocayos.

*Baja* (Danza). Fray Antonio de Guevara, en una epístola á D. Pedro Girón, dice: «Se pone un caballero á contar... á do sirvió á una dama y aun á do danzó una *Baja*». (Véase *Alla*.)

*Bran de Inglaterra* (El) (Danza). (Del francés *Branle*.)

Esquivel, que la menciona (folio 38), dice que en su tiempo no se usaba.

Thoinot Arbeau llama *branle* á un movimiento común á las danzas, y además una clase de danzas de las que enumera y describe varias; una de ellas el *Branle de Escocia*, que sería nuestra danza.

Rojas: *El mejor amigo el muerto* (II, 15).

ENMASC. 2.<sup>o</sup> Es que hoy cumple nuestra reina  
años, y con un sarao  
esta noche los celebran;  
y aquí es costumbre que cuantos  
quieran entrar, entrar puedan  
con máscaras disfrazados  
en el *Bran*.

D. JUAN. ¿Y qué es el *Bran*?  
ENMASC. 2.<sup>o</sup> Es una danza que usamos  
los ingleses.

*Bullicuzcuz* (Baile). Citalo, con otros, Luis Vélez de Guevara al comienzo de su *Diablo cojuelo* (pág. 22 de la edición de Rivadeneira).

*Caballero* (El) (Danza). La menciona Diego Pisador (1552) en su *Libro de música de vihuela*, con el nombre de *Dejalde al Caballero*.

El *Baile del caballero de Olmedo* (impreso en la *Parte VII* (1617), de Lope de Vega (véase el núm. 203, pág. 491 de este tomo), cuenta en su romance el suceso y da el estribillo del baile:

Esta noche le mataron  
al Caballero,  
á la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

¡Ay Don Alonso,  
mi noble señor,  
caro os ha costado  
el tenerme amor.

En el entremés manuscrito (siglo XVII) de *Los matachines*, salen algunos bailes y danzas con su letra. La de ésta es:

Que de noche le mataron  
al Caballero,

á la gala de Medina  
la flor de Olmedo.

Y pregunta el alcalde:

¿Que hubo un tiempo en que bailasen  
con capa, con gorra y bragas?

Dice Esquivel (folio 38) que en su tiempo ya no se usaba, porque era antiguo. Sin embargo, sale muchas veces en los bailes y entremeses.

En el *Entremés de los sones*, de Villaviciosa (impreso en 1661), donde se personifican algunos bailes y danzas antiguas, «sale el Caballero con vestido antiguo, ridículo», y dice:

CABALLERO. Ya yo estoy en la estacada.

MÚSICO. Esta noche le mataron  
al caballero.

(Comienza á danzar.)

SIMÓN. Yo no quiero que usted dance  
después de muerto.

CABALLERO. Yo morí de una fineza  
por celos de una tirana,  
y los celos me persiguen  
tanto, que aun muerto me danzan.

En la *Mojiganga de los sones*, de Cañizares, «sale el Caballero vestido de toreador ridículo», y dice lo siguiente:

CABALLERO. ¿Ustedes quieren dejarme?  
¿No saben que aquella noche,  
que embozado y muerto de hambre  
iba á la pastelería  
por diez maravedís de hojaldre?  
En Olmedo, en donde son  
los caballeros de alambre,  
me dieron tal cuchillada,  
que cantaban por las calles:  
«Que de noche le mataron  
al Caballero,  
la gala de Medina  
la flor de Olmedo.»  
Pues, ¿qué pretenden de mí?  
¿Pretenden resucitarme  
para meterme en pependencias?  
¿No dejarán que descansen?

**Cachupino** (El) (Baile). Era danza ó baile de indios, pues en la *mojiganga del Folión* (hacia 1660), en que la graciosa ensaya diversos bailes, dice la

I.<sup>a</sup> Señores, esto que toco  
con indios se puede hacer. (Dos corros.)

GRAC.<sup>a</sup> ¿Indios dijiste, mujer?  
Va de indios otro poco:  
«Vení, criollitas de Portobelo,  
adonde las mudanzas ¡danzas!  
tantas mudanzas bailando enseño.

TODOS. Adonde las mudanzas, ¡danzas! etc.

GRAC.<sup>a</sup> ¡Qué Cachupino y qué Cachupé!  
(Se repite.)  
(Corro grande.)

I.<sup>a</sup> ¡Qué Cachupino menea el pie!  
¡Qué Cachupino con lindo garbo;  
Cachupino, el pie y la mano!  
(«El gracioso en medio, haciendo lo que ellas  
hicieren.»)

GRAC.<sup>a</sup> «¡Cachupino, no te detengas,

Cachupino, mano y cabeza!  
¡Cachupino y Cachupé,  
la cabeza, manos y pies!  
Venir, criollita», etc. (Repetición.)  
I.<sup>a</sup> ¡Ligera es como una onza!<sup>1</sup>

**Canario** (El) (Danza y baile). Covarrubias lo define, «Canario el natural de las Canarias y un género de saltarelo gracioso que se trujo á España de aquellas partes.»

El *Diccionario de autoridades* dice: «Tañido músico de cuatro compases que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos.—PUENTE: *Epit. de D. Juan II*, lib. 1, cap. 23: «Gustaban mucho (y aún oy) de ciertos bailes ó saltarelo muy gracioso, que llamamos en España Canario, por haber venido su uso de aquellas islas.» El *Epítome* fué impreso en Madrid, en 1674.

El *Diccionario* vulgar: «Baile antiguo, precedente de las Islas Canarias, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateo.»

No era peculiar en España, pues se bailaba en Italia y en Francia.

Caroso da Sermoneta, en su *Ballarino* (1581, pág. 181) dice que el Canario se baila cogidos de la mano, con reverencia mínima, dos contenencias á derecha é izquierda, ocho seguidos alejándose, hasta el extremo de la sala cada uno, y reuniéndose luego para hacer la cadencia. El hombre sólo hará en seguida la retirada con cuatro pasos graves, y lo mismo la mujer, con otros floreos. La segunda y las demás mudanzas, hasta seis cada uno, tienen semejantes movimientos; y al final, tomándose las manos, juntos harán la reverencia, y el galán llevará la dama á su sitio. Algo antes cita efectivamente el «fioretto battuto al Canario», y el «seguito battuto al Canario».

Thoinot Arbeau (1589) habla también largamente de la *Dance des Canaries*, haciéndose cargo de su origen isleño, aunque según otros lo tuvo en un bailete compuesto para una mascarada, en que los danzantes estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania y de salvajes con plumas de diversos colores. La manera de bailar la es como la describe Caroso. Salen juntos, y el hombre conduce á la dama al extremo de la sala y retrocede hasta donde empezó, mirando siempre á su pareja. Después la va á buscar haciendo ciertos *passages* (serán los batidos de pies), y retrocede como antes. La dama hace lo mismo ante él y se vuelve á su sitio, y ambos repiten sus idas y venidas

<sup>1</sup> Cachupines llaman por desprecio en algunos puntos de la América española á los naturales de España, especialmente á los que desempeñan oficios manuales.

con sus «passages grillards» y extraños que imitan los de los salvajes.

En España, de donde habrá salido, se le menciona ya en 1552 por Diego Pisador con el nombre de «endechas de Canario». Los demás le citan unas veces como danza y otras como baile.

Como tal le trae Cervantes en *El rufián viudo*, al fin:

MÚSICO. Muden el baile á su gusto  
que yo le sabré tocar:  
el Canario ó las Gambetas  
ó al Villano se lo dan...

ESCARRAMÁN. El Canario, si le tocan,  
á solas quiero bailar.

MÚSICO. Tocaréle yo de plata;  
tú, de oro le bailarás.

(«Toca el CANARIO y baila sólo Escarramán.»)

Lope de Vega también le recuerda, con su origen, en *La villana de Jetafe* (P. XIV, 1621, pág. 34).

En el entremés de la *Escuela de Danzar*, de Navarrete y Ribera (1640), dice:

BARBERO. Yo quisiera un Canario bien tañido.

MAESTRO. Lo ligero le tiene envejecido.  
(Tocan el CANARIO y baila.)

MAESTRO. Ese zapateado, á trompicones,  
y afirmarle de estribo en los talones.  
En lo que es el Canario está muy diestro:  
en corto tiempo quedará maestro.

En el entremés *El alcalde Ardite*, de Rojas, se dice:

ALC. ¿Qué hacéis vos en la fiesta?  
2.º Zapateo  
en una danza.

ALC. ¿Véis que no pudiera  
ser? ¿Cómo zapateáis?

2.º Desta manera:  
«Canario y bona rufa y fa;  
si mi padre lo sabe matarme ha.»

ALC. Canario y bona...

VALD. ¡Alcalde!, ¿qué es aquesto?

ALC. Al bamboleo

del zapateado yo me zapateo,

porque ¿quién escuchando quieto está?

Mús. Canario y bona rufa y fa.

En el entremés *La visita de la cárcel*, de Cáncer, dice:

TULL. ¿Queréis ver cómo los bailo?  
Pues soltadme las muletas.  
Va el Canario.

ALC. Va el Canario.

TULL. Canario, bona rufa y fa.  
Si mi padre lo sabe matarme ha.

Este era el estribillo, porque á continuación dice:

ALC. ¡Hombre del diablo, detente!,  
porque estoy hecho pedazos...

TULL. Pues yo en mi vida me rindo,  
y ahora me iré bailando.  
¡Canario, bona rufa y fa!

En el entremés de Villaviciosa *Los sones* (impreso en 1661), en que se personifican

algunos bailes, sale el Canario, «de vejete, danzando» y diciendo:

CAN. Alcalde amigo: rufa y fa.  
Mús. Si tu padre lo sabe matarte ha.  
SIMÓN. ¿Quién es su padre?  
VEJ. El Canario;

que son tales mis mudanzas  
que me tienen destruido:  
las suelas traigo gastadas,  
y tengo ya cano el pelo  
del polvo que me levantan.  
SIMÓN. ¡Lindo canario tenemos!  
Fuera del lugar á saca.  
Pretendiente parece  
este Canario;  
pues de hacer reverencias  
anda arrastrado<sup>1</sup>.

En el entremés de *Los órganos y el relox*, de Moreto (1664), dice:

ESCRIB. ¿Sabéis tocar Canario?  
BARB. Y aun aanzalle.

(Danza y los Alcaldes.)

VEJ. Este hombre de matarme tiene talle.  
Basta ya de Canario.

ALC. Pues aqueste es el son más necesario  
por si hay algún herido  
que le tome la sangre.

ESCRIB. ¿Qué han tenido  
que ver con el Canario las heridas?

ALC. Todas duelen al darle las puntadas,  
y el Canario no es más que dar patadas.

Por donde se ve que le llama danza y que era ejercicio violento.

En el entremés de *la Ladrona* (1680) se baila el Canario, con ligera variante en el estribillo:

¡Canario á bona rufa y fa!  
Si mi madre lo sabe matarme ha.  
¡Urruá, urruá, que en la venta está!

**Capona** (La) (Baile). El *Diccionario de Autoridades*. «Son ó baile á modo de la *Marriona*; pero más rápido y bullicioso, con el cual y á cuyo tañido se cantan varias coplillas. QUEVEDO. *Musa* 6.º: Rom. 82:

«Suéltales las seguidillas  
y á ejecutor de la vara  
y á la CAPONA, que en llaves  
hecha castradores anda.»

El mismo Quevedo, en las *Cortes de los bailes*, dice:

Muy lampiña la Capona,  
y con ademanes brujos,  
por Córdoba y por el Potro  
viene calzada de triunfos.  
¡Esta es la Capona, ésta;  
la que desquicia las almas,  
la que sonsaca los ojos,  
la que las joyas engasta!  
Esta bate por moneda  
lo que mira y lo que baila;  
Capona que á todo son  
ya se le sube á las barbas.

<sup>1</sup> Era frecuente la frase: «más reverencias que el Canario.»

Salas Barbadillo, en el entremés de *El Prado de Madrid y baile de la Capona*, impreso en 1635, dice (página 297 de este tomo):

ROBLEDO. La *Capona* será baile ligero, [plumas... que un baile que es capón vendrá con  
D.<sup>a</sup> JULIA. ¿Puede haber cosa buena, si es capona? Sola una, que llaman la *Chacona*.  
D.<sup>a</sup> TOM.<sup>a</sup> La *Chacona*, ¿no es baile muy antiguo?  
ROBLEDO. Remozóla un capón con gran donaire.

Se bailaba á cuatro (dos parejas), y con castañuelas; y así lo hacen al final de este entremés con letra que principia:

El baile de la *Capona*,  
que á ser, como baile, danza,  
no fuera de cascabeles,  
porque á su padre le faltan...

En el entremés *La escuela de danzar*, de Navarrete y Ribera (164), dice:

PANADERA. Dos mudanzas no más haber quisiera,  
que es bastante festín de panadera.  
MAESTRO. ¿Qué se inclina á bailar?  
PANADERA. Soy recatada...  
MAESTRO. Tócale una *Capona* punteada.  
PANADERA. ¡Dios me libre! Señor, no la bailara  
si de antojo de baile reventara.

En el entremés de Bernardo de Quirós, *El poeta remendón*, se describe así una extraña *Capona*. «Saldrán los penitentes bailando la *Capona*, con sus hachas, y los disciplinantes con sus llagas de bocacá colorado; y tóquenles la *Capona* punteada y ellos y los penitentes bailen una mudanza, azotándose á son, con meneos; y dejando las disciplinas en los hombros y las hachas con castañetas bailen.»

El autor dice que esta *Capona* es

de capricho extraordinario,  
con figuras que hasta hoy  
no se han visto en el teatro.

En el baile de la *Almoneda*, dice un valiente que quiere ó desea una dama que cante *jácaras* y que baile la *Capona*.

Canta una la *jácara* de *Añasco* y añade el Valiente:

VALIENTE. Lo de la *Capona* vaya.  
GRACIOSA. Vaya lo de la *Capona*:  
«Afuera, afuera,  
que si me amostazo  
le echaré de un soplo  
en aquel tejado.»  
VALIENTE. Contento quedo y pagado.

En el *Entremés del Conde Alarcos*, se dice:

CONDE. ¿Y bailaréis también una *Chacona*?  
CONDESA. Aunque sean folias ó *Capona*.

Servía también para hacer equívocos y chistes con el nombre.

Don Francisco de Leiva: *Socorro de los*

*mantos*, página 393 de la Biblioteca de Rivadeneyra, escribe:

MOSTACHÓN. Si no basta, en vuestra boda  
bailará seis *Zarabandas*,  
diez *Canarios*, cien *Guineos*,  
y todas cuantas mudanzas  
hay bailables y tañibles,  
exceptuando, por aciaga,  
la *Capona*, que es un son  
de muy malas circunstancias;  
que *Capona* en una boda  
aun no suena bien bailada.

**Capuchino** (El). Baile que se menciona y baila en el entremés de D. Antonio de Solís, *El niño caballero* (1658), en estos términos:

BERNARDA. ¿Te falta algo?  
COSME. No lo siento.

BERNARDA. Ven acá, simple, inocente:  
El *Capuchino*, ¿no queda  
trasconejado?

COSME. Es patente.

¿*Capuchino*?  
DOS MUJ. (Dentro.) ¡*Capuchino*!

COSME. ¿En ecos también?

BERNARDA. Advierte.

(Salen cantando dos mujeres.)

«Aquí, con gran desatino,  
traído por su destino,  
sale á verte el *Capuchino*,  
solo, triste y olvidado.

COSME. Pues pasen ustedes quedito bailando.

Entre estos versos van intercalados los bordoncillos para el compás del baile.

**Cerdana** (¿Sardana?) (Danza). La recuerda Lope de Vega en su comedia de *Maestro de danzar* (II, 17), escrita en 1594:

FELICIANA. ¿Qué danzabas?

ALDEMARO. La *Cerdana*.

FELICIANA. Para mujeres es buena.

ALDEMARO. Para máscara escogida,  
y ésta de agora fingida  
está de remedios llena.

En la *Relación* de Andrés de Mendoza de las fiestas, torneos y saraos de Barcelona, al nacimiento de la Infanta nuestra señora (Barcelona, Sebast. de Cormellas, 1625, f.<sup>o</sup>), dicese: «Por la noche hubo sarao en casa de D. Francisco Grimao... de dos á dos, en varias danzas ó en la *Cerdana*, en que entran todos los que caben, empleándose de este modo la mayor parte de la noche.» (ALENDA, *Relaciones*, pág. 248).

**Colorín colorado** (Baile). Le recuerda, entre otros varios, Luis Vélez de Guevara en el *Tranco I* de su *Diablo Cojuelo*.

**Conde Claros** (Baile). Lope en su comedia *La villana de Jetafe* (Parte XIV, 1621, pág. 34):

INÉS. ¿Qué es lo que queréis bailar?

MART. Lo que vos sepáis, señora...

Doña Beatriz les indica que bailen *Vacas*, *Folias*, *Canario*, *Villano*; ninguno de los cuales le agrada á la labradora, y la señora añade:

D.<sup>a</sup> BEAT. *Conde Claros*.

INÉS. Puede ser,  
gusto á quien tuviere amores,  
si es verdad que con amores  
no podía reposar.

Alude al conocido romance que principia:

Media noche era por filo,  
los gallos querían cantar,  
Conde Claros por amores  
no podía reposar.

**Contradanza**. Era baile moderno á principios del siglo XVIII, procedente de Francia. El *Diccionario de autoridades* dice: «Cierta género de baile, *nuevamente introducido*, que se ejecuta entre seis, ocho ú más personas, formando diferentes figuras y movimientos.»

Había entrado ya en 1714, pues en el baile de Navidad, *El alboroque*, que es de dicho año, dice uno:

CALF. Habrá  
bailletes, transformaciones,  
músicas y *contradanzas*.

VIZ. ¿Contra qué?

CALF. ¿Qué os admiráis?  
*Aquesta es la moda*.

Se baila al final de la *Mojiganga de los Sopones* (1723), de Cañizares.

En el *fin de fiesta de la Contradanza*, de D. Diego de Torres, se baila al final y parece ser poco usual el hacerlo en el teatro, pues dice:

SEBAST. Pues está armada ya la *contradanza*,  
vayan todos haciendo su mudanza.

TODOS. Y con esta *invención*, aunque molesta,  
le daremos el fin al *Fin de fiesta*.  
(«*Danzan como se prevendrá en los ensayos,  
y se da fin.*»)

Como es baile largo y complicado, durante todo el siglo XVIII se publicaron descripciones de sus figuras, alguna con la música. Una de las más curiosas es la impresa en Cádiz, á fines del referido siglo, con el título de *Relación semiseria nominada la Contradanza*. Finge que el director de ella va enamorando á una joven á la vez que baila y ordena la danza con las voces técnicas de *Rueda entera*, *Cadena*, *Favorita*, *Potros*, *Engaño* y *media Alemanda arriba*, *Esquina*, *Salida*, *Cruz* y *Ese*. El libro de Bartolomé Ferriol, ya citado, trata largamente de las *Contradanzas*.

**Contrapás** (Baile). Covarrubias dice (*Tesoro*) que es «un cierto género de paseo en la danza». Era baile italiano conocido ya en el siglo XVI, pues el Caroso lo describe, añadiendo ser ya antiguo en su tiempo (1581). Lo que dominaba en él eran los pasos y paseos, contenencias y dobles.

Cervantes, en la *Ilustre fregona* (pág. 174 de la edic. de Rivad.), lo menciona en estos términos:

Y todos cuatro á la par,  
con mudanzas y meneos,  
den principio á un *contrapás*.

«Todo lo que iba cantando el asturiano hicieron al pie de la letra ellos y ellas. Mas cuando llegó á decir que diesen principio á un *contrapás*, respondió Barrabás, que así llamaban por mal nombre al bailarín mozo de mulas:—Hermano músico: mire lo que canta y no moteje á nadie de mal vestido; porque aquí no hay nadie con *trapos*, y cada uno se viste como Dios le ayuda. El huésped, que oyó la ignorancia del mozo, le dijo:—Hermano mozo: *Contrapás es un baile extranjero y no motejo de mal vestido.*»

En el entremés de Quiñones de Benavente del *Fuego del hombre* (núm. 304), página 731, se dice:

¡Oh, qué bien que bailan;  
cómo van haciendo  
en gallardas vueltas  
*contrapasos* nuevos.

Según el maestro Pedrell (*Diccionario téc-*

nico de música), en Cataluña es el *contrapás* parte característica del baile catalán llamado *sardana*, que sirve de introducción al mismo, durante la cual, los danzantes y á la ronda se dan mutuamente las manos, cogidos por dos ó tres dedos solamente, colocados á la altura del pecho. Cuando la música empieza á tocar la *sardana*, lo que se conoce por la señal ó *contrapunt*, que ejecuta el *flariol* ó caramillo, empiezan también los danzantes á entretrejer los enrevesados pasos cortos ó largos de que se compone el citado baile.

La *sardana* es propia del Ampurdán.

**Chacona** (Baile). Acerca de este baile no se han cansado de escribir desatinos los autores extranjeros, y lo que es peor, algunos nacionales. Hay quien dice: «La *Chacona* es de origen italiano, inventada, según parece, por un ciego, y de aquí el nombre de *ciacona*.» Otro la hace proceder del vascongado *chocuna*, lindo. Y eso que ya nuestro *Diccionario de autoridades*, aunque hablando de las chaconas degeneradas de su tiempo, había establecido su naturaleza.

«Son ó tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones y la dan el mismo nombre.»

El *Diccionario vulgar* de la Academia dice que fué precedido «del apellido de su inventora». Es una presunción destituida de fundamento serio, pues no se sabe quién la inventó, aunque sí que es de origen americano.

Simón Aguado, en 1599, con motivo de las bodas de Felipe III, escribió el entremés del *Platillo*, en el que se baila la *Chacona* y se advierte la procedencia americana del baile. Empieza así el estribillo:

«Chiqui, chiqui, morena mía,  
si es de noche ó si es de día.  
Vámonos, vida, á Tampico  
antes que lo entienda el mico»,  
que alguien mira la *Chacona*  
que ha de quedar hecho mona.

Cervantes, en un pasaje que trasladaremos luego, la llama «esta *indiana amulatada*», y Quevedo, en otro lugar, dice: «En la *Chacona mulata*» (pág. 115 de la edición de Rivad.).

Lope de Vega, en el *Amante agradecido* (*Parte x* suya (1618), folio 127), dice también:

«Vida bona, vida bona»:   
esta vieja es la *Chacona*.  
De las Indias á Sevilla  
ha venido por la posta

en esta casa se alberga,  
aquí vive y aquí mora.

Como la vieja á quien se zahiere no había venido de las Indias ni estado nunca en ellas, es claro que la alusión es al baile que, como se ve, se le da una vez más origen ultramarino.

Y el mismo Lope, considerando forastero este baile, pero ya aclimatado en nuestra patria, escribía en su auto de *La isla del sol*, escrito en 1616 (*Obr. de L. de V.*, III, 93 de la Acad.):

Hay chaconas de Castilla,  
de Guinea *Gurujá*,  
y bravos *Escarramanes*  
bailados á lo andaluz.

La mención más antigua que conocemos de este baile es la referida del entremés del *Platillo*, escrito por Simón Aguado en 1599, donde además dice *Novato*, uno de los personajes de la pieza (pág. 227 de este tomo): «¿Oyes? Allá me dijeron que traías dos damas que bailaban la *Chacona* por extremo.»

Luego añade que la *Chacona* se acompañaba con las *escobas*, sin duda para el compás.

El mismo autor, en el entremés de *Los negros*, escrito hacia 1602, hablando uno de ellos dice, por boca de su amo (pág. 231): «Si va á la plaza ha de ser con la guitarra en la mano; si llega á comprar la escarola ha de ser *haciendo la Chacona*», prueba de lo extendido y popular del baile.

Que á veces se bailaba entre hombres solos lo dice también Rojas (*Loa 3.<sup>a</sup>*, 1601, página 339 de este tomo):

Y sacando un instrumento  
comenzaron á bailar  
la *Chacona* uno y dos dellos.  
Pues como mi dama vió  
bailar, no tuvo sosiego,  
y arrojóse de la cama  
y empezó á bailar con ellos.

Y como su comadre la *Zarabanda*, fué personificada luego en coplas, y como á ella se le buscó marido según reza el pliego suelto que se intitula: «El casamiento gracioso del famoso *Codillo* con la hermosa *Chacona*. Con una loa muy curiosa. Y un romance nuevo y muy sentido. Compuesto por Esteban Martín de la Puente... Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1608» (4.<sup>o</sup>, 2 hojas). Es un romance no largo. (GALLARDO, *Ensayo*, III, pág. 1272).

Acerca del carácter de este famoso baile todos convienen en que era muy suelto de movimientos y poco honesto. Covarrubias dice que *aesprivo á su prima la Zarabanda*; por ser más obsceno que ella añaden otros.

La mejor descripción del baile de la *Cha-*

cona nos la dió Cervantes en su novela *La ilustre fregona* (pág. 174 de la edic. de Rivadeneyra), en la que bailan las mozas y mozos, en número de doce, á la puerta de la posada ó mesón del Sevillano:

Entren, pues, todas las ninfas  
y ninfos que han de entrar,  
que el baile de la *Chacona*  
es más ancho que la mar.

Requieran las castañetas  
y bájense á refregar  
las manos por esa arena  
ó tierra del muladar <sup>1</sup>.

Todos lo han hecho muy bien,  
no tengo que les retar:  
santiguense y den al diablo  
dos hijas de su higueral.

Escupan al hidep... (*el diablo*)  
porque nos deje holgar,  
puesto que de la *Chacona*  
nunca se suele apartar.

(Cambio el son, divina Argüello,  
más bella que un hospital;  
pues eres mi nueva musa,  
tu favor me quieras dar.)

*El baile de la Chacona*  
encierra la vida bona.

Hállase allí el ejercicio  
que la salud acomoda,  
sacudiendo de los miembros  
á la pereza poltrona.

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,  
derrítense la persona,  
y con gusto de sus dueños  
las mulillas se descorchan

El brio y la ligereza  
en los viejos se remoja  
y en los mancebos se ensalza,  
y, sobre todo, se entona.

*El baile de la Chacona*  
encierra la vida bona.

¡Qué de veces ha intentado  
aquesta noble señora,  
con la alegre *Zarabanda*,  
el *Pésame* y *Perra-mora*,

entrarse por los resquicios  
de las casas religiosas  
á inquietar la honestidad  
que en las santas celdas mora!

¡Cuántas fué vituperada  
de los mismos que la adoran!  
Porque imagina el lascivo,  
y al que es necio se le antoja,

que 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.

Esta, 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 sola la *Chacona*  
encierra la vida bona.

Como baile y como canción llegó á tener una popularidad que alarmó á los moralistas (véase *Controversias sobre la licitud del teatro*, pág. 253), y prueba de su difusión es el haberse impreso en el *Norte de la Poesía española* (Valencia, 1616: véase el número 207 de este tomo) tres *Chaconas* para cantar, cada una con diferente estribillo:

- 1.<sup>a</sup> *Así, vida, vida bona,  
vida, vámonos á Chacona.*
- 2.<sup>a</sup> *Así, vida, vida mía,  
tú eres el alba de mi día.*
- 3.<sup>a</sup> *Así, vida, vida amores,  
vos sois rosa destas flores.*

Don Luis de Góngora decía en uno de sus romancillos (GALLARDO: *Ensayo*, IV, 1224):

Irémonos juntas  
á una y otra boda;  
tañerás sonajas,  
bailarás *Chacona*.

Y hasta una *Chacona*, á lo divino, se canta en el auto del maestro Valdivielso, *El hospital de los locos*; escena xv (Pedroso, 266), con dos estribillos:

¡Vita, vita, la vita bona!  
Alma, vámonos á *Chacona*.  
.....  
¡Vida, vida, vida bona!  
¡Vida, vámonos á *Chacona*!

Este poco más ó menos era el bordoncillo usual en ella.

En el libro de Luis Briceño, *Método... para tañer la guitarra á lo español* (París, Pedro Ballard, 1626), que contiene los estribillos y letras de algunos bailes como la *Zarabanda*, *Villano* y *Marizápalo*, el de la *Chacona* era de dos maneras:

*Vida, vida, vida bona:*  
*vida, vámonos á Chacona:*

y la otra:

*Vida, vida, vidita, vida,*  
*vida, vámonos á Castilla.*

Barbieri, que cita el pasaje de Briceño, copia toda la letra del baile, que es una de las infinitas que tuvo (véase *Bailes de los siglos XVI y XVII*, en *La Ilustración Española y Americana* de 1877, II, pág. 346).

Que á veces era satírica la letra, declarólo Lope de Vega en su comedia *La villana de Gelafe* (*Parte XIV*, pág. 34), 1621, al decir:

INÉS. ¿Qué es lo que queréis bailar?  
MART. Lo que vos sepáis, señora...  
D.<sup>a</sup> BEAT. *Chacona*...  
INÉS. Sátira es.

Y el conde de Villamediana comenzaba

<sup>1</sup> Esta sería la que Lope de Vega llamaba «*Chacona de Castilla*».

<sup>1</sup> Para evitar el sudor.

en 1621 una de sus poesías satíricas contra los ministros de Felipe III, así:

Toda *Chacona* pasada  
se destierre con la mía,  
pues la murmuración pía  
la da por encomendada.

La *Chacona* siguió, con todo, viviendo y triunfando todo el siglo XVII, pues son frecuentísimas las menciones de ella en todo él por nuestros escritores. El citado Lope de Vega en la *Gatomaquia* (Silva v), decía:

Bailaron la *Chacona*  
Trapillos y Maimona,  
cogiendo el delantal con las dos manos.

En la *Dorotea* (1632, folio 40), la censura por lasciva. Y el mismo concepto le merecía á Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en las *Coronas del Parnaso*, folio 126, al recordar que era oficio de mujeres livianas. «Provocado de la mujercilla *seguidillera* y *CHACONISTA*.»

En el entremés *La inocente enredadora* (impreso en 1640), se dice (pág. 195 de este tomo):

CELESTINA. ¡Hola, músicos, hola: salid fuera;  
lo que mi amor pregona  
es que bailemos todos la *Chacona!*  
(Bailan.)

Y en la mojiganga del *Zarambeque*, de Bernardo López del Campo, que es de hacia 1660, unos estudiantes cantan y bailan una *chacona*, con esta letra:

¡Oh, bien haya nuestro padre  
rector, que en la vida holgona,  
no nos manda tener duelos,  
penas, cuidados ni honra!  
¡Vita bona, vita bona!  
¡la *Chacona*, la *Chacona!*  
Cuando el domine Miguel  
va á pedir con prosa escasa,  
suele limpiar una casa  
si se descuidan con él.  
Mas si le cogen infiel  
hace al punto la temblona.  
¡Vita bona! ¡vita bona!

Estos mismos versos se hallan en el entremés del *Colegio de los gorriones* (*Migajas*, pág. 43) y en el entremés anónimo de *Los gorriones*.

En fin, la *Chacona* pasó al extranjero y tuvo mucha boga en Francia durante los reinados de Luis XIV y Luis XV. Lulli y Rameau escribieron *Chaconas* para intermedios de sus óperas, y como danza se hacían al final de los bailettes de ellas, entre todos los bailarines. Las últimas *Chaconas* se hallan en las obras de Gluck.

En Italia no fué baile, sino tema musical bailable en la música *di camera*. Giraba sobre un bajo uniforme y repetido y su movimiento era más lento y grave que el pasa-

calle. T. Merula dió el nombre caprichoso de *Ciacconas* á dúos y arias.

**Chamberga** (Baile á la). Le cita León Marchante en el *Sainete á la boda del Marqués de Liche*, que dice:

Primeramente á las bodas  
traigo un baile á la *Chamberga*.

Más adelante añade: «Saldrán mujeres con mantillas y sombreros y cantarán las coplas á la tonadilla de la *Chamberga*.» La tonadilla estaba compuesta de varias coplas como ésta:

El abril con un baile  
sirve á Teresa,  
y si no *cabriolas*  
hace *floretas*.

«Repiten ésta copla y cantando y bailando se entran »:

Por cierto que ha estado linda  
la dama de la *Chamberga*.

La confusión entre danzar y bailar estaba ya operada.

En la mojiganga representada en Sevilla en 1672, por la compañía de Bernardo de la Vega, se dice:

GRACIOSO. ¡Tengan, tengan, que ahora quiero,  
pues se hallan todos, que en jerga  
me canten ya la *Chamberga*,  
porque es soncillo nuevo.

Se bailaba en *corro* y *bandas*. El aire era el que hemos puesto, al hablar de las jácaras.

**Dama** (La). Danza antigua española que cita Esquivel (folio 38), diciendo que ya no se usaba en su tiempo.

Sin embargo, todavía á principios del siglo XVIII la sacó á relucir Cañizares en su *Mojiganga de los Sones*, haciéndola salir en figura y diciendo de ella la *Jácara*:

La *Dama* es esa señora  
tañido de manto grave,  
y ambas por el *Caballero*,  
si lo es el que ama á dos haces  
andamos como Dios quiere.

**Danza de espadas**. Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* (1599), libro II, capítulo VII), las describe del modo que poco después hizo Covarrubias. En el *Quijote* (II, XIX) se mencionan, así como los *zapateadores* y las de *cascabel menudo*. En el siguiente capítulo (XX) describe bien una de espadas; otra de jóvenes doncellas y otra «de las que llaman habladas».

En la *Tía fingida* (pág. 222 de Aut. esp.) «Empezaron á repicar los broqueles y á crujir las mallas, á cuyo son no quiso la justicia *danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Corpus* de Sevilla, sino que pasó adelante.»

Aunque harto vista en las fiestas del *Corpus*, fué llevada alguna vez al teatro. Así en el baile del *Amor espadero*, de D. Francisco Benegasi y Luján (fines del siglo XVII), se dice: «Se dará fin con una *danza de espadas*, ejecutada con el mayor primor que puedan.»

La *danza de espadas* es la única que sobrevive de todas aquellas antiguas populares. Todos los años en Carnaval se ve una ó más comparsas vestidas casi como dice Covarrubias, ejecutarla, con la diferencia de que en vez de espadas verdaderas usan unas de madera, con que el ruido es todavía mayor aunque más seco y desagradable.

**Deligo** (Baile). La *Picara Justina*, en el libro II, capítulo I, página 81 de la edición de Rivadeneyra, dice: «Vide lejos que había baile... puse en razón mis castañuelas, y en el aire repiqué mis castañetas de repica punto á lo *deligo*, y di dos vueltas á buen son.»

El *Diablo Cojuelo*, al principio (pág. 22 de la edición de Rivad.), entre los diversos bailes que cita recuerda también el *Deligo*, después de la *Zarabanda*.

Nada más, por hoy, sabemos de este baile. ¿Se escribiría acaso «Baile del *Higo*»?

**Ejecutor de la vara** (Baile). Uno así nombrado menciona claramente Quevedo en un romance (Rivad., 216) en que recuerda otros:

Suéltales las *Seguidillas*  
y á *Ejecutor de la vara*  
y á la *Capona*, que en llaves  
hecha castradores anda.

También cita el romance, que daría el título al baile, en uno de los suyos (Rivadeneira, 115).

**Encorvada** (Baile) (Véase el que sigue).

**Endiablada** (Baile). En el entremés *El Doctor Soleta*, impreso en 1691, pero que es bastante más antiguo, se dice:

SOL. Y al fin, ¿qué es vuestro mal?  
HEREDIA. Sabañones.  
Entra la comezón por los zancajos  
y pongo larenzados unos ajos;  
mas con la picazón con que me veo  
bailo la *Zarabanda* y el *Guineo*,  
las *Folías*, *Canario* y *ENCORVADA*,  
el *Villano*, las *Vacas*, la *ENDIABLADA*,  
la *Pavana*, *Capona* y *Saltarelo*,  
hasta caer de nalgas en el suelo.

**Escarramán** (Baile). Escarramán fué un personaje real, ladrón capeador de Sevilla, condenado á galeras acaso al finalizar el siglo XVI. De sus fechorías, más ó menos idealizadas, hay larga cuenta en la comedia

*El gallardo Escarramán*, de Salas Barbadillo.

Según Cervantes (entremés del *Rufián viudo*), era espalder en su galera cuando cerca de Berbería fué apresado por los turcos; quedó esclavo, y de allí á dos meses pudo, en unión de sus compañeros, alzarse con la galeota en que remaba, recobrar su libertad y volver á España.

El baile que lleva su nombre era nuevo cuando Cervantes escribía su entremés de *La cueva de Salamanca*; pero de su referencia no se deduce que hubiese habido otro baile anterior del mismo título.

Habla Pancraccio, personaje del entremés: «Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las *Zarabandas*, *Zambapalo*, *Dello-me-pesa*, con el famoso del nuevo *Escarramán*?»—BARBERO: ¿Adónde? En el infierno...—LEONARDA: Pues en verdad que tengo yo mis puntas y á collar *escarramanesco*; sino que mi honestidad, y por guardar el decoro á quien soy, no me atrevo á bailarle. SACRISTÁN: Con *cuatro mudanzas* que yo le enseñase á vuesa merced cada día, en una semana saldría única en el baile.»

Por el mismo tiempo en que Cervantes escribía su entremés escribía también don Fructuoso Bisbe y Vidal (ó sea el P. Juan Ferrer) su curioso libro *Tratado de las comedias* (impreso en 1618; pero con aprobaciones y licencias de 1613), y en él decía lo siguiente:

«En cierta ciudad de España corrió un tiempo una canción desas que la llaman *Chacona*, con tanta disolución, que vino á parar en escándalos bien graves; y *agora* corren por esta ciudad unas canciones que llaman *Escarramán*, que en el teatro las han representado, con tante torpeza que, aun los aficionados á comedias se escandalizaban, y muchos, por no oirlas, se salían del teatro.»

Pero aunque nuevo, no tardó en hacerse bien conocido en toda España. Cervantes, que supone en *El rufián viudo* vivo al propio Escarramán, le representa con la cadena de cautivo al hombro. Cuenta su vida posterior á la sentencia de galeras, y después de afirmar que llevaría la cadena á una ermita de San Millán de la Cogolla que había en su tierra (no dice cuál), quiere averiguar lo que se había dicho de él, á que le contestan sus amigos en este primoroso pasaje:

MOSTR. Ya te han puesto en la horca los farsantes.  
PIZPITA. Los muchachos han hecho pepitoria  
de todas tus medulas y tus huesos.  
REPUL. Hante vuelto divino; ¿qué más quieres?  
CHIQ. Cántante por las plazas, por las calles;

*báilante en los teatros y en las casas; has dado que hacer á los poetas más que dió Troya al mantuano Títiro.*

JUAN C. Oyente resonar en los establos.  
REPUL. Las fregonas te lavan en el río; los mozos de caballos te alnohazan.

CHIQ. Túndete el tundidor con sus tijeras; muy más que «*el potro rucio*» eres famoso<sup>1</sup>.

MOSTR. Han pasado á las Indias tus palmeos; en Roma se han sentido tus desgracias y hante dado botines *sine número*.

VADEM. ¡Por Dios, que te han molido como alheña y te han desmenuzado como flores, y que eres más sonado y más mocos que un reloj y que un niño de doctrina! De ti han dado querella todos cuantos bailes pasaron en la edad del gusto con apretada y dura residencia; pero llevóse el tuyo la excelencia.

ESCARR. Tenga yo fama y háganme pedazos: de Efeso el templo abrasaré por ello.

(*Tocan de improviso los músicos y comienzan á cantar este romance*):

Ya salió de las *gurapas*  
el valiente Escarramán,  
para asombro de la *gura*  
y para bien de su mal.

Sigue el romance, y Escarramán baila y danza.

En una relación impresa en 1618 (véase *Gorrón*, baile), se describe personificado: «Iba Escarramán muy á lo de la vida: bigotazos que le hacían cosquillas en las orejas; sombrero de ala grande, ondeado con oropel y prendida el ala con dos cuernecillos; sin espada y con daga de ganchos; por ligas dos paños de manos; vestido frisado y con muchos golpes, y por broches unos pedazos de paño; colete; y capa caída por medio de los hombros; la postura como cuando recibió el usado centenar.»

Pero, sin duda, el mucho uso trajo pronto este baile á prematura vejez, porque viejo y gastado le supone Quevedo en el primero de sus bailes, diciendo (pág. 115 de la edición de Rivad.):

Véis aquí á Escarramán,  
gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga.

Y en el baile *v* (*Las cortes de los bailes*, página 121 de Rivad.):

Y como padre de todos,  
y Adán de tanto avechicho,  
el valiente Escarramán  
desta manera propuso:  
—Están ya nuestros meneos  
tan traídos y tan sucios,  
que conviene que inventemos  
novedades de buen gusto.

**Españoleta** (Danza). Antigua danza española. En las obras de nuestros vihuelistas

<sup>1</sup> Romance *Enstillonme el potro rucio*.

del siglo XVI y posteriores hállanse curiosos ejemplos de esta danza.

Esquivel, que la menciona (folio 38), dice que era danza antigua que ya no se usaba en su tiempo. El nombre indica que, aunque española de origen, habrá vuelto acá traducida del italiano. Y en efecto, Carosoda Sermoneta, en su *Ballarino* (1581), describe una *Spagnoletta*, que se danzaba hallándose la dama á un extremo de la sala y el galán al otro. Al mismo tiempo hacían la reverencia y comenzaban sus paseos, cadencias y retiradas, y primero uno, después otro y luego juntos, hacían sus mudanzas, acabando con reverencia. Tenía cinco tiempos. Esta sería la *Españoleta* antigua, porque además trae otra, *Spagnoletta nuova*, que danzan dos mujeres con un hombre ó al revés, en seis tiempos, aunque en lo demás parecida á la anterior.

Lope de Vega, en su auto sacramental de *los Cantares* (escena 8.<sup>a</sup>), dice: «Duerme la Esposa y los tres (el Criado, la Gracia y la Alegría), cantan, y los dos danzan esta *Españoleta*, mudando los bailes conforme fueren las coplas.»

Sigue la música con dos octavillas y estribillo, y luego esta otra acotación: «Mudan aquí el baile y dicen el de la *Zarzuela*», que empieza:

Yo me iba, madre,  
al monte una tarde.

Y después de varias coplas en distinto metro, añade: «*Música. (Esto es por la Gallarda).*» Las coplas de la *Españoleta* son como las de la *Gallarda*, en versos de ocho sílabas.

En el baile de Zamora, *El juicio de París* (1716), la danza una mujer que se presenta como tipo de española y se dice allí: «Arroja el manto y puesto el sombrero baila la entrada de la *Españoleta*, cantando al mismo tiempo.»

El estribillo era:

Arrojóme el señor Cupidillo  
las saetas que flecha veloz;  
arrojémelas y arrojéselas,  
y volviómelas á arrojar.

En la *Mojiganga de los Sones*, de Cañizares, parece identificarse primero con las *Folias* (véase esta palabra), pero luego dice el

VIEJO. Señor, con la *Españoleta*  
todos los *minuetes* callen

**Fandango** (Baile). Es puramente español, á tres tiempos y de aire vivo.

Bajo la denominación de *fandango* se comprenden la *Malagueña*, la *Rondeña*, las

*Granadinas* y las *Murcianas*, no diferenciándose entre sí más que en el tono y algunas variantes en los acordes. Los instrumentos suelen ser para acompañarle, guitarra, castañetas, ó violín y otros.

Es uno de los bailes más antiguos y más usados, según se cree; pero Covarrubias no le menciona en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611).

El *Diccionario de autoridades* le define como «Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.»

La introducción se haría á fines del siglo XVII y por eso no se le menciona en los entremeses ni bailes anteriores.

En el entremés *El novio de la aldeana*, que es de principios del siglo XVIII, se «canta y toca el fandango» con unas coplas que principian:

Asómate á esa ventana,  
cara de borrica flaca;  
á la ventana te asoma  
cara de mulita roma.

«Deja de cantar y tocando arman los dos la gritería, chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla, etc.» Cantan de nuevo, y «Vuelven á hacer ahora los dos la misma demostración antecedente, acostumbrada en los fandangos.»

En la *mojiganga de Los Sopones*, de Cañizares (1723), se baila con el estribillo:

Me dice del *fandanguillo*,  
¡ay, picarí, picarillo!  
Mil fincitas al son.

Desde entonces fué comunísimo en España, sobre todo en Andalucía y todavía se baila actualmente.

**Folias** (Danza ó baile). «Folia es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras á pie con sonajas y otros instrumentos; llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros; unos muchachos vestidos de doncellas que, con las mangas de punta, van haciendo tornos y á veces bailan. Y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio; y así le dieron á la danza el nombre de folia, de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso...» (COVARRUBIAS.)

El *Diccionario de autoridades* copia á Covarrubias, pero la etimología del francés y añade: «Se llama también un tañido y mudanza de nuestro baile español que suele

bailar uno solo con castañuelas.» Calderón, en *El alcaide de sí mismo*, jornada 3.<sup>a</sup>:

El barbero,  
¿no está tras de su cortina  
tañendo, que aquí lo oigo,  
el Villano y las *Folias*?

El *Diccionario vulgar de la Academia*: «Del fr. *folie*... *Plural*: Baile portugués de gran ruido que se bailaba entre muchas personas. || Tañido y mudanza de nuestro baile español que solía bailar uno solo con castañuelas.»

Una variedad de este baile serían los *Folijones*, que el *Diccionario* define así:

«*Folijones* (De *Folia*, baile). Son y danza que se usaba en Castilla la Vieja con arpa, guitarra, violín, tamboril y castañuelas.» El *Diccionario de autoridades* dice: «Tañido... sin orden ni concierto.»

En la *Farsa del Fuego de cañas*, de Sánchez de Badajoz (II, 273), escrita hacia 1550, dice: «Aquí *folian* y cantan con sus panderetas y su atambor los que están cubiertos en el coro sin que nadie los vea, la *folia* siguiente, al tono de: ¿Quién os puso en tal estado? La del verdugado:

FOLIA.

CORO. Queyn espera non despera,  
si esperanza e vera. (*Repite.*)

Gil Vicente, en la *Farsa* titulada *Auto da Lusitania* (III, 273), dice:

¿Qué invençon faremos nos  
n'hum aito bem acordado  
que tenha ave e pios?  
Que *folias* ja son frias.

En la comedia *Peribáñez*, de Lope de Vega (I, 1.<sup>a</sup>), cantan y danzan *folias* con letra que principia:

Dente parabienes  
el Mayo garrido,  
los alegres campos,  
las fuentes y ríos.

*Parte IV* (1614) de Lope.

Las cita como baile demasiado común, el mismo Lope de Vega, en su comedia *La villana de Getafe* (*Parte XIV*, 1621, pág. 34).

Salas Barbadillo, en su entremés del *Prado de Madrid* (1635), dice (pág. 296 de este tomo):

D.<sup>a</sup> TOM.<sup>a</sup> Bailemos.  
D.<sup>a</sup> JULIA. ¿Y qué baile?  
D.<sup>a</sup> TOM.<sup>a</sup> *Las folias.*  
D.<sup>a</sup> JULIA. Ese es baile caduco y que no puede  
bailarle quien no fuere setentona.

En el entremés *La escuela de danzar*, de Navarrete y Ribera (1640), se dice:

VIUDA. ¿Hay algún baile que á virtud inclina?  
 MAESTRO. Ese se baila al son de disciplina.  
 VIUDA. Un «*No me los ame nadie*».  
 CRIADO. Ese es *folia*.  
 MAESTRO. ¿Celosita sois vos, por vida mía?  
 VIUDA. Eso me agrada: toque sosegado.  
 ¡Dios encamine á bien este bailado!  
 (*Tócanle las Follas y baila muy despacio.*)  
 ¿Podrá animarse un poco el sonetito,  
 porque me va brindando el apetito?  
 MAESTRO. Bien se puede animar.—Corre la mano.  
 A fe que no acabemos muy temprano.  
 (*Baila más aguda y canta:*)  
 «*No me los ame nadie...*»

En el entremés de *Los sonos*, de Villaviciosa (impreso en 1661) en que se personifican algunos bailes, salen dos ancianas «con antojos y tocas viejas y mantos de anascode» al son de la música de estos versos:

MÚS. Á 4. Estas damas ha ya muchos años  
 que en esta aldehuera al baile se van;  
 porque agüelas de todos los sonos  
 pandero y guitarra no pierden jamás.  
 SIMÓN. ¿Quiénes son viejas tan rotas?  
 CARR. Las *Follas*, que rasgadas  
 salen de en cas del barbero.

En el de *Los órganos y el reloj*, de Moreto (1664), dicen:

ALCALDE. ¿Sabéis tocar *folias*?  
 BARBERO. Y aun bailallas.  
 Con la guitarra sé más que tocallas.  
 (*Toca y baila.*)

En el de *Los matachines* (siglo xvii) salen varios bailes con sus estribillos. El de éstas son:

¡Ay, que no me las ame nadie  
 á las mías *folias*, ¿eh?;  
 ay, que no me las ame nadie,  
 que yo me las amaré!

Así dice; pero lo que el antiguo cantar decía, era:

Que no me los ame nadie  
 los mis amores, ¿eh?

En la *Mojiganga de Los sonos*, de Cañizares, «Salen las *Follas* con mantillas, que al cantar dejan caer».

FOLLAS. Las doncellas vergonzantes  
 venimos, señor Marqués,  
 á que usiría no pase  
 á otra cosa; que usiría,  
 por Dios, nos *mojangué*...

MARQUÉS. ¿Y quién sois?  
 FOLLAS. Las españoletas,  
 hermanas de padre y madre;  
 tañido siempre plural  
 que andarse sólo no sabe.

1.<sup>a</sup> Con vosotras jamás hay barbero...  
 2.<sup>a</sup> Que no intente mil barbaridades.

De su procedencia lusitana, atestiguan también D. Antonio Agustín: *Diálogos*, folio 72: «Aquel con que hacen las *folias* los

portugueses», y Luis del Mármol: *Descripción de Africa*, libro I, capítulo 32: «Tañen y cantan suavemente á son de unas sonajas, como las *folias* de Portugal.»

**Folión** (Baile). En la *mojiganga* de este título (hacia 1660), se declara su origen portugués:

GRACIOSO. Con el uno y otro son,  
 á uso de Portugal,  
 el baile puede acabar.  
 GRACIOSA. ¿Portugal? Va de *folián*.  
 Toma tú aquestas sonajas,  
 y estotras tomar me quiero;  
 toca el tambor, yo el pandero,  
 y hagámonos todos rajás.

(*Cantando.*)

«Si vos, miña may,  
 pelejáis conmigo  
 y querés votarme fora,  
 que donde irei  
 minina á tal hora  
 sin tener ningún abrigo», etc.

**Furioso** (Danza). La cita Lope de Vega en su *Maestro de danzar* (I, vi):

ALDEM. Danzo también un *Furioso*  
 cuando me dan ocasión...  
 ALBERTO. Valenciana es esa danza.  
 ALDEM. Verdad: dánzase en Valencia,  
 pero es danza sin paciencia...  
 CORNEJO. Porque le faltaba á Orlando  
 le llamaron el *Furioso*.

**Gallarda** (Danza). El *Diccionario de autoridades* la define: «Una especie de danza y tañido de la escuela española, así llamada por ser muy airosa.»

El nombre y las más antiguas referencias le dan origen español. Sin embargo, algunos escritores modernos como George Kastner y Mr. Fertiault, disparatan á su placer suponiendo que primitivamente se llamó *romanesque*, nacida en la campiña de Roma, etcétera. Otros dicen que también se llamó *saltarello*.

Caroso da Sermoneta, en su *Ballarino* (1581), trata largamente de la *Gagliarda di Spagna* y la recogida por él (folio 22 vuelto), dedica á doña Ana de Mendoza, duquesa de Medinasidonia, gobernadora de Milán. Esta *Gallarda* se divide en diez tiempos. Primero toma el hombre la mano de la dama, haciendo juntos la *reverencia* grave, con dos continencias; luego siguen los pasos graves y seguidos y dos continencias mínimas á diestro y siniestro. En el segundo tiempo hay otra combinación de continencias, seguidos y *trabuchetti* (son saltitos). En el tercero se sueltan; el caballero hace sus pasos y le besa la mano á la pareja. En el cuarto la dama sola repite lo que el galán ha hecho y juntos hacen continencias. En el quinto, el hombre solo hace floreos, *sotto piedi* y cadencias. En el sexto, la dama

hace sola *represas*, pasos y otros adornos. En el séptimo danzan juntos y separados, combinando los movimientos ya dichos y otros con algunas *campanelas*. En el octavo, primero juntos y luego sola la dama, hacen floreos y juegos parecidos. En los dos últimos varían las mismas figuras y terminan con la reverencia grave. Sigue la música de esta *Gallarda*.

Thoinot Arbeau, en su *Orchesographie* (1589), trata también extensamente de la *Gaillarde*, que es de varias clases, incluso una popular que al autor no contenta nada. «Los que danzan la *Gallarda*, por los pueblos danzan tumultuariamente y se contentan con hacer los cinco pasos y algunos *passages* sin ningún orden, con tal que vengán en cadencia...»

La *Gallarda* que enseña es muy semejante á la de Caroso. Añade que la *Volte* es una especie de *Gallarda* familiar á los provenzales. Ni en éste ni el anterior, que son los mejores tratadistas de su tiempo, hay una palabra de *romanesque* ni de *saltarello*.

Esquivel Navarro sólo de paso la menciona dos veces: la primera, al decir «con qué pie se comienzan las danzas»: añade, «La *Gallarda* se comienza con reverencia, que la ejecuta el pie izquierdo. Sálese á los once pasos con izquierdo, éstos son los accidentales, rompiendo con derecho, porque los paseos de la *Gallarda* se obran con él y se deshacen con el izquierdo.» Y más adelante: «En todas las danzas se acostumbra danzarlas con el sombrero puesto, después de la reverencia, excepto en la *Gallarda*, que es costumbre danzarla con el sombrero en la mano. Y porque se quita con la mano derecha, se ha de pasar á la izquierda, que no es bien llevar la derecha ocupada.»

La *Gallarda* se danzó durante el siglo xvii en Francia y en Italia tanto como en España.

En la corte de los Médicis, sucursal de la de Madrid, se danzó en 1615 (24 de Febrero), después de un baile de espectáculo titulado *de las gitanas*, por Sus Altezas y caballeros y damas «la *Gallarda (sic)*», et molti altri balleti.» Y el 26, con el mismo son, un baile de estudio, compuesto por Santino Comesari, danzaron «quattro sorte di balli: cioè calata, corrente, *canari* e *galliarde*.» En 1618 se hizo «il ballo della *Galliarde* al suono di liuti, cetere et *chitarre*»<sup>2</sup>.

En nuestras obras dramáticas á cada paso hay referencias á esta danza.

Lope de Vega, en *El maestro de danzar* (II, II) (1594) dice:

ALDEMARO. ¿Qué quieres?  
 FLORELA. *Pavana* toca.  
 ALDEMARO. Ya va.  
 FLORELA. Mira que es *Gallarda*.  
 ALDEMARO. Como lo es la que me aguarda;  
 el mismo son me provoca...  
 FELICIANA. Mas ya quiero comenzar.  
 ALDEMARO. Con reverencia ha de entrar.  
 FLORELA. ¿Basta así?  
 ALDEMARO. Más baja.  
 FLORELA. Haréla.  
 ALDEMARO. Enderece el cuerpo más.  
 FLORELA. ¿Voy bien?  
 ALDEMARO. Y ese rostro un poco.  
 FLORELA. Tocad despacio.  
 ALDEMARO. Toco.  
 Entrar, y pasos atrás.

Y poco después (II, VIII), añade:

ALDEM. Como enseñarte espero en cuatro días,  
 con seis liciones mías, ó dos solas,  
 harás las cabriolas hasta el techo...

ALDEM. No es la mudanza mucha cuando es buena,  
 y se traba y ordena con donaire.  
 Entra ese pie con aire á dos carreras;  
 tras éstas, bien ligeras se deshacen;  
 y luego en las que hacen el derecho  
 se pone y esto es hecho, se da un salto  
 con media vuelta en alto y campanela  
 y luego desharéla de este modo...

*Idem* (II, XVII):

ALDEM. También esta vuelta es buena  
 cuando los brazos enlazas;  
 y el saltillo en ocasión  
 da al abrazo buen donaire.

La bailan en parodia los gitanos en la *Elección de los alcaldes de Daganzo*, remediando el estribillo:

Reverencia os hace el cuerpo  
 regidores de Daganzo,  
 hombres buenos de repente,  
 hombres buenos de pensado.

El mismo Cervantes, en el entremés del *Rufián viudo*, en el ejercicio de diversos bailes que hace Escarramán, danza la *Gallarda*:

Y en tanto que se remonda  
 la Pizpita sin igual,  
 de la *Gallarda* el paseo  
 nos muestre aquí Escarramán.

Y en la acotación añade: «Tocan la *Gallarda*; dánzala Escarramán, que le ha de hacer el bailarín.»

Salas Barbadillo, en el entremés del *Malcontentadizo*, impreso en 1622, dice (página 285 de este tomo):

MAEST. Pues, señor, ¿danzarése una *gallarda*?  
 D. CAL. Sí, porque hasta su nombre me contenta.  
 Si vos sabéis *gallarda*, grande cosa:

<sup>1</sup> Nótese que el autor da á la palabra la forma puramente española.

<sup>2</sup> SOLERTI: *Ob. cit.*, págs. 21, 97 y 134.