

LES LANGUES NEO-LATINES

Rebâtir l'école	P. CONARD	1
Franceses y españoles en Vizcaya a fines del siglo XVIII	A. LAFARGA	7
Balles y danzas en el teatro de Lope de Vega	J. CASTRO ESCUDERO	25
Le schisme d'Angleterre vu par Calderón	M. CABANTOUS	43
20 años después: Manuel Machado en mi recuerdo	E. JAREÑO	59
A Don Miguel	Fr. ADAN	67
Le problème du bilinguisme en Catalogne	M. BENSOUSSAN ..	72
Deux contes de Jorge Icaza	RICHARD	77
Revue des livres		112
Letteratura		116
Vie de la société		141

Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega ⁽¹⁾

131

VII) CAPONA, La... Baile.

Como baile lo define el «Diccionario de Autoridades» y semejante a la Mariona pero más rápido y bullicioso, caracter afirmado por el siguiente verso: «...de la capona desgaires» de Funes Villalpando, *Entremés del carnaval* (Cotarelo, p. CCXXXI) (31). Rodrigo Caro en *Días geniales...* (se fecha esta obra en 1626; fue editada por primera vez en 1884), habla de ella como baile desusado en su tiempo. El documento que más interesa a este baile lo tenemos en Salas Barbadillo, *El Prado de Madrid y baile de la Capona*, 1635, (texto completo en Cotarelo, I, p. 297); de él se deduce que se bailaba por dos parejas y con castañuelas, al final del entremés cantan:

«El baile de la capona,
que a ser como baile danza,
no fuera de cascabeles
porque a su padre le faltan». (siguen 13 coplas).

Alude a las danzas llamadas de «cascabel», a las que dio origen principalmente la *zarabanda*.

En el teatro es donde únicamente fue practicado este baile y su nombre sirvió para hacer equívocos y chistes del siguiente modo:

«Remozaba un capón con gran donaire...
¿Qué engendran los capones?
¡Gran portento!
...de ver que de Capadocia
viniese este baile a España.

(1) *N.d.l.r.* — La première partie de cette étude a été publiée dans les «Langues Néo-Latines» de janvier 1961, n° 156. La publication totale du travail n'ayant pu être faite en livre, les «Langues Néo-Latines» reprennent l'impression de ces recherches utiles pour les amis du théâtre espagnol du Grand Siècle.

Venid al baile mozuelas,
venid las que sois bizarras,
no reparéis en su nombre
que muchos nombres engañan.»
Salas Barbadillo, obra citada.

Francisco de Leyva en *Socorro de los mantos*.

... «que capona en una boda
aún no suena bien bailada»,

y, por último sobre estos equívocos, Quevedo, *Musa VI, Romance*
82:

«Suéltales las seguidillas
y a ejecutar de la vara
y la capona, que en llaves
hecha castradores anda»

(Cotarelo, pp. CLXXXII, CCXXXI, CCXXXVII, CCXLIII y CCL).

A la Capona se le concede la nacionalidad andaluza por
Quevedo en *Las cortes de los bailes*:

«Muy lampiña la capona
y con ademanos brujos,
por Córdoba y por el Potro,
viene calzada de triunfos.»

Hay que tener presente su acompañamiento de castañuelas
y el aludido parentesco con la zarabanda, en fin, detalles que
confirman su origen.

En Navarrete y Ribera, *La escuela de danzar*, dice el maestro:
«Tócala una capona punteada», e igualmente Bernardo de
Quirós en *El poeta remendón*, describe esta extraña Capona:
«Saldrán los penitentes bailando la capona, con sus hachas,
y los disciplinantes con sus llagas de bocací colorado y tóquenes
la capona punteada». Al determinar que la Capona fuese
«punteada», se refiere al tañido y se reconoce existían también
«rasgueadas». La afirmación de esto documentalmente no es
posible hoy día por no haberse conservado su música y aunque
sí se conserva música de la Marioneta, con quién se compara, nos
falta el ritmo exacto de aquella. Las rasgueadas suponemos eran
las cantadas con acompañamiento de guitarra; se citan ciertas
coplillas que le eran peculiares como la siguiente del anónimo
Baile de la almoneda:

«Afuera, afuera,
que si me amostazo
le echaré de un soplo
en aquel tejado»

(Cotarelo, p. CCXXXIII; Cejador, (32), I n.º 913). Las
punteadas se interpretarían por un instrumento, bien la guitarra
o la vihuela.

La cita Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, tranco I: «...cos-

quillas de la capona»; Lope de Vega, en «*El premio del bien
hablar*», acto III, esc. 3, y en los anónimos entremeses del
Conde Alarcós, *El maestro de armas*, y *El doctor Soleia*.

VIII) CATALINETA, La... Baile.

No poseemos otra referencia que la del baile de Lope,
Pásate acá, compadre, parte VIII de las Comedias, 1617; (texto
completo en Cotarelo, II, p. 193, n.º 206) Sobre los versos
cantados de Lope en este baile: «Di que tienes; la Catalineta»,
anota Ureña, *Versificación irregular*, p. 204: «Los versos de
gaita gallega en las danzas: El ritmo de danza es perceptible
en ellos, según la observación de la Señora Michaelis durante
los siglos XVI y XVII se aplicaron a no pocos bailes (entre
estos) la Catalineta».

IX) CERDANA, La... Danza cortesana.

Andrés de Mendoza, *Relación de las fiestas, torneos y
saruos de Barcelona, al nacimiento de la Infanta Nuestra Señora*,
Barcelona, Sebastián Comellas, 1625, (Alenda, *Relaciones*,
p. 248): «Por la noche hubo sarao en casa de D. Francisco
Grimao... de dos a dos, en varias danzas o en la Cerdana, en
que entran todas las que caben, empleándose de este modo la
mayor parte de la noche». No hay duda de que su coreografía
fue semejante a la conocida Sardana catalana, (Capmany, p. 291
y siguientes) (33). Lope de Vega la cita en *El Maestro de
danzar*, jornada II (Acad. XII, p. 500).

X) CONDE CLAROS. Danza.

En la comedia de Lope, *Las hazañas del Cid*, jornada II,
(N. ed. Acad. XI, p. 49) dice una acotación: «El juglar tocando
el Conde Claros»... pero en el parlamento y canto del juglar
que sigue a la acotación citada, no se alude a esta danza ni
al nombre del personaje del romance que la titula. El mismo
Lope en *La Villana de Jetafe* ya se refiere claramente a ella
pero como baile:

«¿Qué es lo que queréis bailar?...
Conde Claros. Puede ser,
gusto a quién tuviere amores,
si es verdad que con amores
no podía reposar».

En el anónimo baile, *La Boda de Fuencarral*, se apunta
cierta coreografía que permite clasificarlo como danza que se
practicaba «con el sombrero en la mano», «reverencia», y
demás detalles de las graves danzas cortesanas, (Cotarelo, I;

Moreto

n.º 194). En el baile de Moreto, *Conde Claros*, (Cotarelo, p. CXCII), lo encontramos como baile burlesco, trata grotescamente el asunto del romance y salpica el texto de versos tomados de otros romances conocidos.

No se puede asegurar que la música cifrada por los vihuelistas Mudarra, Narváez, Pisador, Valderrábano y Venegas, ritmara los pasos de esta danza para unos y baile para otros autores.

**

XI) CORRO.

Lope de Vega en *Los Prados de León*, acto I (Acad. VII, p. 149) dice:

« Que son habemos de hacer.
Uno que andemos en corro ».

Aunque en los versos ni en la acotación indique taxativamente que de danzar se trata, no cabe duda que su intención fue practicar la más sencilla y primitiva forma coreográfica: la « chorea » de los griegos, las danzas en rueda tan abundantes en el folklore. (Louis Séchan, *La Danse grecque antique*, Paris, Bocard, 1930).

**

XII) CHACONA, La... Baile.

Considerada generalmente como baile, aunque algunos autores debido a su evolución la clasifiquen como danza. Su historia es paralela a la de la zarabanda, el escaramán y otras danzas y bailes que sufrieron prohibiciones y fueron anatematizadas por sus movimientos al parecer poco honestos. Se dijo que su nombre viene del de su inventora, como igualmente se supone el de la zarabanda, y que bien pudo ser, pero ¿qué noticias tenemos de tal portento de mujer? Hay autores que apuntan su origen americano: « Se ha aventurado la hipótesis de que el baile español la Chacona procediera del Chaco, pero nada hay que lo pruebe » (Cortijo, *La música popular*, p. 300). Es cierto que la referencia más antigua de este baile se encuentra en el entremés *El Platillo* de Simón Aguado, 1599, donde se practica este baile y se canta el siguiente estribillo que advierte esta procedencia:

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

(Texto completo de este entremés: Cotarelo, I, p. 226, n.º 59. Se publicó también en la Rev. de Archivos, Madrid, 1903, tomo

Aguado

VIII. El manuscrito autógrafo en nueve hojas, fechado en Granada, 16 de julio de 1602, en la Bib. Nac. de Madrid).

Narciso Díaz de Escovar en los *Anales del teatro español*, correspondientes a los años 1581 a 1625, escribe, p. 47: « 1599: Con motivo de la boda del Rey Felipe III en Valencia, escribió el granadino Simón Aguado el entremés del *Platillo*, en el cual introdujo el baile *La Chacona*, descubriendo por la letra su procedencia americana ».

Es significativo para el supuesto origen americano el que Quevedo escribiera: « ...la chacona mulata »; (B.A.E. p. 115).

También se ha supuesto su origen italiano e inventada su música por un ciego, de aquí el nombre de « ciacona », de « cieco », ciego. Hay que tener presente que en Italia no fue baile ni danza, sino tema en la música de cámara con la forma de una pieza escrita sobre un « bajo obstinado », es decir: uniforme y repetido durante toda la obra, y generalmente con « variaciones »; siempre en movimiento grave y lento, forma que perdió al darle Rameau cierta flexibilidad formal por la supresión de ese bajo obstinado. Tarquinio Merula, 1637, compositor italiano, dio el nombre de « Ciacconas » a duos y arias. Todos estos últimos datos hizo suponer ese origen italiano.

Dado que en el vasco tenemos la voz « chacona », lindo, también se acusó esta procedencia.

En la *Farsa dos físicos* y en otras obras, Gil Vicente acota que un personaje entra disfrazado « en chacota »; otra vez escribe: « que puesto no sabemos rezar, hagámosle una chacota » y « aquí ordenan su chacota ». Al parecer se trata de una danza cantada de carácter jocoso como « cantar la gamela » y sobre esto escribe Carolina Michaelis que « parece que houve en tempos de Gil Vicente un instrumento, chamado chacota... » Tal vez una especie de « narren pritsche (esceptro de taboinhas) ».

Lope de Vega en *Las bazarrias de Belisa*, acto III, escena II, dice:

..... « y ese
con que acaban los romances
para la vulgar chacota
que llaman versos finales ».

Estos versos de Lope no fueron interpretados aquí en cuanto a esa « chacota », más que como bulla, algarazara, burla; pero es el caso que S. Kastner en su edición del *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica*, Alcalá de Henares, 1626, compuesto por Francisco Correa de Arauxo (Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1948), confunde « chacota » con « chacona » cuando no hay más razón que la semejanza de ambos vocablos, en cuanto a la Chacona en España. (Cf. A. Salazar, *La Música de España*, Buenos Aires, 1953, p. 214).

En todos los estribillos de las canciones que acompañaban este baile, algunos veremos después, siempre encontraremos el nombre Chacona y de ahí lo más acertado del origen del título, pero ¿qué quiere decir esta voz enigmática?

Covarrubias en su *Tesoro*... escribe acerca del carácter de este baile que todos los autores, que no cita, convienen en que era muy suelto de movimientos y poco honesto, como la zarabanda, a la que desprivó por ser más obscena que ella.

El *Diccionario de Autoridades* la define como « Son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañuelas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones y le dan el mismo nombre ». Aparte de lo referente a la difusión, completamente exacto, el resto es definición poco acertada, que la danza no se baila y las castañuelas no eran indicadas en las danzas cortesanas.

La Chacona triunfó durante todo el siglo XVII según las numerosas menciones que de ella encontramos en los poetas de esa época, y es una prueba de lo extendido y popular de este baile, el *entremés de Los Negros* de Simón Aguado, 1602, donde se dice: « Si va a la plaza ha de ser con la guitarra en la mano, si llega a comprar la escarola ha de ser haciendo la chacona ».

Como su comadre la Zarabanda, dice Martín de la Puente, (Cotarelo, p. CCXL), y otras danzas y bailes añadimos, fue personificada en copias y estribillos; son muy numerosos aparentemente, pero en el fondo son simples variantes de un prototipo indeterminado.

Con fecha exacta: 1626, tenemos el libro de Briceño, citado preferentemente y en parte fuera de un orden cronológico, por asegurar su carácter de estribillos de baile los dos que inserta (cf. José Castro Escudero, *La méthode pour la guitare de Luis Briceño*, Revue de Musicologie, Paris, 1965, tomo LI, nº. 2):

A « Vida, vida, vida bona
vida, vámonos a chacona ».

(cf. F. Asenjo Barbieri, *Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII*; « Ilustración Española y Americana », Madrid, noviembre, 1877).

B « Vida, vida, vidita, vida,
vida, vámonos a Castilla »

(cf.: Cejador, *Floresta I*, p. 105, nº. 157).

Al decirse en el estribillo B: « vámonos a Castilla », indudable alusión geográfica, y considerando la manifiesta variante de uno en relación al otro, nos encontramos de nuevo con el origen ultramarino: « vámonos a chacona », al Chaco. También testimonia en este aspecto Lope de Vega en el auto *La Isla del Sol*, 1616, (Acad. III, p. 93):

« Hay chaconas de Castilla,
de Guinea, gurujú
y bravos Escarramanes

Seguimos con algunas variantes de estos estribillos bailados a lo andaluz:

« Y esta si que era vita bona,
Vámonos todos a Chacona ».

(Durán, *Romancero*, « Romance de la Isla de la Chacona », II, p. 573, nº. 1733).

En Bernardo López del Campo, mojiganga del *Zarambeque*, hacia 1660, unos estudiantes cantan y bailan una chacona con el estribillo:

« Vita bona, vita bona,
la chacona, la chacona »

e igualmente en el *entremés* del mismo autor, *El Colegio de los gorriones* y en el *entremés anónimo Los Gorriones*.

El haberse impreso *Tres famosas chaconas para cantar en Norte de la poesía española*, Valencia, 1616, es la confirmación de su difusión; de estas chaconas damos sus estribillos:

- 1 « Así, vida, vida bona,
vida, vámonos a Chacona ».
- 2 « Así, vida mía,
tú eres el alba de mi día ».
- 3 « Así, vida, vida amores,
vos sois rosas destas flores ».

(Texto completo: Cotarelo, I, p. 493, nº. 207; Cejador, I, 451 a 453).

En Los Romancillos de Pise:

« Vida, vida, vida, vámonos a Castilla;
vita bona, vita, vámonos a Chacona ».

En Quevedo, *El Entremetido*: « Vámonos a Chacona »...

En Quiñones de Benavente, *Entremés nuevo de la Socarrona Olalla y Lanzas*:

« Esta si que es vida bona,
vida y vámonos a Chacona »

(Cotarelo, I, p. 731, manuscrit Bib. Nac. Madrid C. 3-11.)

En Valdiviuelso, *El Hospital de los locos*, auto, escena 15:

« Vita vita, la vita bona,
alma, vámonos a Chacona »

En Lope de Vega, *El Amante agradecido*, acto II:

« Vida bona, vida bona,
esta vieja es la Chacona ».

(N. ed. Acad. III, p. 123). Como la Vieja a quién se zahiere en esta comedia de Lope no había venido de las Indias ni estuvo nunca en ellas, es indudable la alusión al baile.

Por diferentes textos se declara la existencia de chaconas
« a lo divino »: Valdivielso, *Romancero sagrado*:

« Mi vida bona,
bailó Antona,
mi vida bona ».

En Lope, *La Maya*, (Acad. II, p. 42):

« Vida bona, vida bona.
Vida, vámonos a la gloria ».

Francisco Bertout, *Diario del viaje de España*, 1659, (« Viajes de Extranjeros », Aguilar, Madrid, II, p. 623): « En Valladolid... abrieron las puertas de la iglesia, donde esperaba una multitud de pueblo, ví los tamboriles vascos que se ponían acordes con los órganos que tocaban una chacona ».

En el aspecto coreográfico de este baile tenemos *La Boda de pobres* de Matos Frago, donde se citan ciertas figuras y mudanzas que le eran propias, (Cotarelo, p. CXCIII).

También al describir el baile en general y la chacona en particular, el *Entremés del Carnaval* de Funes Villalpando, (Cotarelo, p. CCXXXI), interesa por la coreografía, pero la más completa descripción coreográfica de la chacona en Cervantes, *La Ilustre fregona*, cuando bailan los mozos y mozas a la puerta del mesón del Sevillano, (B. A. E., p. 174).

Sobre la ilicitud de este baile, hay que añadir a lo que se dice a propósito de prohibiciones en la zarabanda, lo escrito en el *Traído de las comedias de Bisbe y Vidal*, seudónimo del P. Juan Ferrer, 1613, impreso en 1618: « Y en cierta ciudad de España corrió un tiempo una canción desas que la llaman chacona, con tanta disolución que vino a parar en escándalos bien graves ». (Cotarelo, p. CCXLIII; Pellicer, *Traído histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, parte I, Madrid, 1804; el manuscrito en la Bib. Nac. Madrid, T. 3692). Hay que observar que sólo menciona la canción, pero no cabe duda de que al baile se refiere, pues en este caso no hay autor ni documento que separen la canción del baile. El Consejo de Castilla, en su *Reformación de comedias* (8 abril 1615), también la prohíbe junto con otros bailes como el Escarramán. Igualmente es anatematizada por Cano y Urreta en *Días de jardín* y Alonso Jerónimo Salas Barbadillo en *Coronas del Parnaso*, folio 126, al decir: « Provocado de la mujercilla seguidillera y chaconista », se declara que era oficio de mujeres livianas y censurado por lascivo.

No insistimos más en este aspecto, citando por último la *Dorotea* de Lope, acto I, escana, 7, que bien declara su carácter lascivo y como arrinconó a ciertas danzas nobles: « Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas ».

No se tienen noticias de su práctica con carácter cortesano. En el teatro se baila la chacona en las siguientes obras, sin agotar las referencias ante su crecido número: Anónimos, *La Inocente enredadora*, « Entremeses de diversos autores », Zaragoza, 1640, (Cotarelo, I, p. 193, nº. 50); *Mojiganga de la gitana*, hacia 1670, donde dice una acotación: « Bailan la chacona con castañuelas y pondrán las mudanzas que mejor parezcan », lo que implica la existencia de una coreografía propia de este baile; Valdivielso, *El Hospital de los locos*, ya citado, y, Lope de Vega, *El Hijo pródigo*, (Acad. II, p. 64) y *La Maya*.

Solamente se cita su nombre en: Anónimos: *Entremés del Conde Alarcos*, 1675; *El Maestro de arpa*, baile y en una *Loa*, (Cotarelo, p. CCXXVI). Cervantes escribe en *El Retablo de las maravillas*: « Toma mi abuelo si es antiguo el baile de la zarabanda y la chacona »; Diamante, *El Figonero*, entremés; Góngora, *Romancillo*, (Gallardo, (34), IV, nº. 4434); Miguel de Madrigal, segunda parte del *Romancero*, 1605, (Durán, (35), I, nº. 545 y 569); Quevedo, *Perinola del doctor Juan Pérez de Montalbán*, (Astrana Marín, Obras en prosa de Quevedo, p. 722, col. 4), *Los Valientes y tomajonas*, *La Visita de los chistes* y *La Ropavejera*; Agustín de Rojas, *Loa III*, 1601, de donde se deduce que a veces se bailaba entre hombres sólo, (impresa en el *Viaje entretenido*, 1604, texto completo en Cotarelo, I, 339, nº. 87); Salas Barbadillo, *El Curioso y sabio Alejandro* y *El Prado de Madrid y baile de la Capona*; Lope de Vega, *Al pasar del arroyo*, acto I, escena 32, (B. A. E. XXIV, p. 391), dice:

« ¡Oh! que bien que baila Gil...
la chacona a las sonajas... »

se conserva la música que corresponde a estos versos en *Tonos castellanos*, en la Bib. de Medinaceli, nº. 13231; cf. el Catálogo de esta biblioteca por V. Trend, p. 516; transcrito a la notación moderna por J. Bal, *30 canciones de Lope de Vega*, Madrid, 1935, pp. 75 y 108; la música, que es de autor anónimo, tiene la forma de un villancico en su primera parte y una chacona en la segunda.

Sigue Lope citando la chacona en la *Gatomaquia*, (Cotarelo, p. CCXCII), y, *La Villana de Getafe*.

Es citada también por Vélez de Guevara, *Comedia del pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrudejos*, (Cotarelo, p. CCLVIII) y, por último: Villamediana comenzaba en 1621 una de sus poesías satíricas contra los ministros de Felipe III así:

« Toda chacona pasada
se destierre con la mía... »

No siempre el nombre chacona indica un baile; en el siglo XVI existían ciertas tocas femeninas que llevaron dicho nombre, dictado tal vez por la popularidad del baile.

Su música de época se conserva en las cifras de los guitarristas españoles (36).

La definición que Pedrell inserta en su Diccionario, se refiere al momento en que pasó al extranjero y con su nombre, pero sin conservar su carácter, y durante los reinados de Luis XIV y XV de Francia, escribieron Lulli y Rameau, chaconas para intermedios de sus óperas y como danza al final de los ballets de las mismas. También se encuentra la chacona perdido su estilo primitivo en obras de Gluck. (Cf. J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*; Mitjana, *Encyclopédie...*, p. 2101; Ureña, *Vers. irreg.*, p. 146).

En conclusión: Fue un baile esencialmente popular en todos los momentos de su historia, y, como la zarabanda dio origen a otros que heredaron sus movimientos más o menos atrevidos, especialmente en Andalucía. Ya hacia 1604 surgieron las seguidas o seguidillas, rama del tronco de la chacona (Rodríguez Marín, *El Loaysa...* Sevilla, 1901, p. 281). En las *Escenas andaluzas*, Estébanez Calderón, p. 39, escribe: «... que en el bolero se encuentra el paso de la chacona». ¿Qué paso es este? Por nuestra parte no lo podemos precisar, que como baile su coreografía tiene mucho de improvisación y como documentos coreográficos hay que atenerse a las descripciones apuntadas. Es posible que Calderón al escribir «paso» aludiera a su carácter, lo que es frecuente en algunos autores cuando al carácter de un baile se refieren.

Todavía en Lucillo, cerca de Astorga, provincia de Santander, se conserva una danza llamada «Chacona», pero que no recuerda el baile que venimos examinando. Valle Inclán en *La Marquesa Rosalinda* (Obras completas, Plenitud, Madrid, 1962, I, p. 271), escribe: «Yo soy Juanco el de la chacona», posible alusión a la danza «Chacona» montañesa.

♦♦

XIII) DESAFIO, EL...

No hay otra explicación para este título que lo dicho por Lope de Vega en *Santiago el Verde*, acto II, escena 21:

«¿Qué baile cantarán?
El desafío... orilla de Manzanares
valiente a amor desafía».

XIV) ESPADAS, Danza de...

Aunque el proceso de transformación musical y coreográfico y toda la historia de la danza se pierde en el decurso de los siglos, no existiendo en muchos casos más fuentes que los monumentos con falta absoluta de documentos, se puede afirmar que una danza sobrevive a una civilización, (Riber, *Don Quijote en Barcelona*, Bol. Acad. Esp. XIX, p. 455), ejemplo: la Danza de espadas ya citada por Tito Livio, Silo Itálico, y, también, se la puede identificar en la danza guerrera de seis danzantes y un séptimo personaje portador de un monumental cayado,

todos en aptitud muy semejante a una de las figuras de la actual y bien conocida Danza de espadas practicada por el pueblo vasco, y que reseña Hernández Pacheco, (Silvio Itálico, *La pintura asturiana*, Bol. del Centro de Estudios Asturianos, Oviedo, octubre, 1924), como una de las composiciones pictóricas prehistóricas encontradas en Peña Tu, Asturias. Por un documento del año 988 que cita Carreras y Candi, (Folklore y costumbres de España, Barcelona, 1931, I, Prólogo, p. VII), podemos también considerar su antigüedad: «Año 988, Figura en los linderos de San Feliú de Vilademilans, una «serra de Val de Bastons». En este período de indeterminación ortográfica, puede existir la duda de si «val» quiere decir «bal o ball» (baile) o «val o vall» (valle). Cartulario de San Cugat, folio 3, nº. 4, Archivo Corona de Aragón».

En las fiestas que la ciudad de Valencia dedicó al rey Don Juan II en 1459 se menciona la Danza de espadas. Igualmente en las fiestas de Burgos de 1570, dedicadas a la Reina al pasar por esta ciudad con ocasión de su casamiento con Felipe II y en los festejos por el nacimiento del Príncipe en la Plaza Mayor de Madrid en 1657.

Jovellanos dice que se conservaba en Asturias en 1790 y la supone original de la época visigoda: «Es la más antigua (de las danzas asturianas, se entiende), y de noble origen. Todas sus mudanzas o evoluciones terminan en una rueda en que los danzantes, teniendo reciprocamente sus espadas por la punta o pomo, formando la figura de un escudo, sobre el que sube el caporal o guión de la danza, y alzado por sus camaradas en alto, y vuelto en torno a los cuatro puntos principales del mundo, hace con su espada ciertos movimientos como desafiando a los enemigos de su gente».

Sobre esta danza dice Lope de Vega en *Los bandos de Sena*, acto I:

«Arrima esta cruz,
que este son no es de perder;
que así diz quello decía
el sacristán de Paradas
cuando la danza de espadas
en las procesiones vía».

También en la comedia del mismo *La Corona merecida*, acto 4, dice una acotación: «Villanos danzantes, con espadas»; pero en la edición de esta obra por J. F. Montesinos, (*Teatro antiguo español*, V, p. 28) esta acotación se lee así redactada: «Entra una danza de espadas de quatro, con sus camisas y espadas asidas, y los alcaldes y reidores». Lope no da ningún texto para cantar y del diálogo se deduce que danzan ante la Tarasca, la figura de sierpe monstruosa que llevaban delante de la procesión del Corpus en algunos lugares de España. Sigue Lope haciendo practicar esta danza por villanos en *El*

Conde Fernán González, acto III, y, en la misma tragicomedia dice más adelante: «Hagan una dancilla de espadas», sin que podamos establecer la diferencia coreográfica entre danza y dancilla de espadas.

Que la danza de espadas se consideró como danza de procesión y especialmente en la del Corpus, lo confirma también con Lope, Cervantes en *La tía fingida*: «Empezaron a repicar los broqueles y a crugir las mayas, a 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». Igualmente la menciona en el *Quijote*, parte II, capítulos XIX y XX.

Díaz de Escovar, *Anales de la escena española de 1626 a 1639*, p. 35, registra: «Año de 1632: Se representaron en Madrid los cuatro autos del Corpus... Así mismo faltaron dos violines para acompañar la música y los bailes... Se bailó, acaso por vez primera, la famosa danza de espadas de Brunete, compuesta de nueve personas, siete (sic. lease ocho) vestidas de blanco y una de colorado, desde los zapatos hasta el vestido entero con guarnición negra y cascabeles».

Es registrada también por Pérez Pastor, *Histrionismo*, p. 261: «Concierto y obligación de Andrés de la Vega, autor de comedias, de entregar todo lo necesario para una danza de cuenta y otra de espadas que se han de hacer el día de San José de este año en la villa de Valdemoro pagándole 800 reales por el alquiler de todo. Madrid, 18 febrero 1637. Juan Martínez del Postillo, 1637, folio 164».

Con este mismo carácter y con el mismo nombre u otro pero con elementos coreográficos semejantes, ha llegado hasta nosotros o desaparecido hace pocos años, en el cuadro de las romerías cuyo contenido de festividad religiosa es notorio.

La danza de espadas exigía un determinado atavío. No se estudió todavía con todo el interés que merece, la importancia del traje como elemento coreográfico, y a este propósito escribe Miró Quesada, *Renovación de la estética por el toreo*, cap. IV, «La dinámica de la idea», («Cuadernos Hispano-americanos», julio, 1949): «Mientras el señor de levita con el brazo extendido deja un espacio poco bello entre ese miembro y su cuerpo, un compatriota de Fidea, al ejecutar igual gesto, colmaba ese vacío con un trozo de manto en ondulación de belleza».

Numerosos son los textos que pudiéramos presentar, demostrando que esta danza de indudable origen guerrero, quedó entre los campesinos que se vestían de blanco para interpretarla. Entre estos textos: Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, parte I, libro II, cap. VII: «Quedó puesto en blanco, muy acomodado para la danza de espadas de los hortelanos». En el mismo sentido, se puede interpretar la definición de Covarrubias, *Tesoro*...: «...se usa en el Reino de Toledo, y dábanla en camisa, y en gregüescos de lienzo, con unos tocadores en la

cabeza, y traen espadas blancas y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y cuando parece que se la van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas». Estos «gregüescos» o greguescos, son los anchos calzones que se usaron en los siglos XVI y XVII y muy semejantes a los blancos «zaragüelles» usados por Valencia y Murcia.

Antonio Cairón en su *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España... Madrid, 1820, p. 125, coincide en todo con Covarrubias: lugar donde se danzaba, traje, mudanza que llama «degolladera». Sobre las espadas utilizadas, que lo eran de legítimo acero, dice Moraleda, *Los seis de la Catedral de Toledo*, que «... esta danza era la más comprometida, pues hacían los danzantes alarde de manejar las espadas con agilidad y donaire singulares. Simulaban asaltos de esgrima, adoptaban posturas y situaciones arriesgadas. Unas veces se acosaban cuatro a cuatro, otras dos a dos, y a veces lucíanse solos».

En las Provincias Vascongadas todavía goza de gran popularidad, y en donde antiguamente también se acusaba el peligro de su práctica según unas Ordenanzas de Vitoria del año 1486 que dicen: «Se castigará con la multa de sesenta maravedises a los que hiciesen danzas de espadas, por los escándalos y derramamiento de sangre que ocasionaban con ellas». Los vascos visten en esta danza ese color blanco a que se viene aludiendo, ignorándose el por qué de dicho único color.

En Cataluña es la «danza o ball de bastons o bastonets», y en Castilla es la danza de palos o paloteo.

Se conoce también en Galicia, especialmente en Redondela, en donde la mayor autoridad eclesiástica que asiste a la festividad, está obligada a inaugurar la danza y he aquí otro detalle que prueba que el principal ambiente de esta danza residía y reside en las fiestas religiosas.

(Cf. Carbonell, *Contribución al estudio de la prehistoria cordobesa*, Bol. Acad. de Ciencias, Bellas letras y Nobles artes de Córdoba, 1927, VI, n.º 19, p. 429. Sachs, *Histoire de la danse*, Gallimard, Paris, 1938, p. 71 y sigtes.; Capmany, p. 398).

XV) ESPAÑOLETA, Danza cortesana.

Esquivel, folio 38, maestro de danzar al que ya nos hemos referido, dice que era danza antigua que ya no se usaba en su tiempo. El nombre indica que, aunque española de origen, había vuelto a España traducida del italiano. En 1581 encontramos varias «españoletas» en los libros de Fabritio Caroso, *Il Ballerino*, (Venecia, 1581) y *Nobilta di dame*, (Venecia, 1605), con coreografía y «cifra» para laúd, que se danzaban hallándose la dama a un extremo de la sala y el galán al otro; al mismo

tiempo hacían la reverencia y comenzaban los paseos, cadencias y retiradas, y, primero uno, después otro y luego juntos, hacían sus mudanzas, acabando con reverencia. Tenía cinco tiempos. Caroso señala también la «spagnoleta nueva» que danzan dos damas con un caballero o al contrario, en seis partes o tiempos y semejante coreografía.

Como danza cortesana era propia de los «saraos» y así la practicaron en el sarao de la Infanta María Teresa en 1648, según Alenda en sus *Relaciones...* p. 229, (Cotarelo, p. CLXIX). Solía danzarse junto con «Galería de amor», «Canario» y otras en las Pascuas u días muy festivos como final de dichos saraos.

En el *Auto de los cantares*, de Lope, (Acad. II, p. 410), se canta y danza con versos octosilábicos propios de las canciones para danzas de cuenta; versos que Urefia, *Vers. irregular*, p. 165, considera como de «danza gallega».

En la *Mojiganga de los sones* de Cañizares, aún sin negarla su origen cortesano, parece identificarla primero con las «folias», pero después dice:

« Señor, con la españoleta,
 todos los minuets callen »,

colocándola, por lo tanto, por encima del «minuet», danza cortesana por excelencia. Algo entrado el siglo XVIII comenzó a desvirtuarse, como se deduce de lo que dice Antonio de Zamora en el *Baile del juicio de París*, 1716, «Arroja el manto y puesto el sombrero (como hoy suele hacerse en algunos bailes andaluces) baile la entrada de la Españoleta:

« Arrojéme el señor Cupidillo
 las saetas que flecha veloz,
 arrojémela y arrojéselas
 y venimos a amar los dos ».

Estos versos es una variante de la copla que puede verse en alguna comedia de Tirso de Molina y Lope de Vega y que termina así su cuarto verso:

... « y volviómelas a arojar. »

Su versificación también sufrió allí cierta modificación.

En Cataluña existe todavía una danza llamada «Espanyolet», reminiscencia de la que tratamos (cf. Juan Amades, *Imágenes marianas de los Pirineos Orientales*, «Rev. de Dialectología y Tradiciones... Madrid, 1955, XI, p. 95).

Sobre su música escribe Gaspar Sanz, *Instrucción...* I, p. 11: «El aire de la proporción, se compone de tres movimientos desiguales, como el compás y tiempo de la españoleta...» y copiamos estas líneas de Sanz sin seguir adelante en sus explicaciones sobre la interpretación del compás, solamente para señalar lo popular del ritmo de la españoleta que servía de referencia para la interpretación de toda música en ritmo ternario.

Otros ejemplos de su música en los libros de «cifra» de vihuela y en los de guitarra de Guerau, *Poema harmónico*; Ruiz de Ribayaz; *Cifras* de 1705; Minaluzzi y en «Danzas antiguas», fondo Barbieri, manuscrito de la Bib. Nac. de Madrid, signatura 14031.

J. Castro ESCUDERO.
(sigue).

NOTAS

(31) COTARELO: abreviatura bibliográfica de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XVII, 1911, tomo I en dos volúmenes.

(32) CEJADOR: abreviatura bibliográfica de Julio Cejador, *Floresta...*

(33) CAPMANY: abreviatura bibliográfica de Aurelio Capmany, *El baile y la danza*, en *Folklore y Costumbres de España*, vol. II, Barcelona, 1931, 2a. edición 1944.

(34) GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos formada con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo. Coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, Madrid, Rivadeneira, 1863.

(35) DURAN: *Romancero General*, B. A. E. tomos X y XI, Madrid, 1849-51.

(36) GUITARRISTAS — CIFRAS: Referencia a los autores de música cifrada para guitarra: Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, MVIC. XXVI (1628). Cf. José Castro Escudero, *La méthode pour la guitare de Luis Briceño*, Revue de Musicologie; Paris, 1966, tome LI, n° 2 — Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española*, Madrid, 1677 — Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674; — Libro de diferentes cifras de guitarra, 1706, mss. Bib. Nac. Madrid.

La ilustración musical en el teatro clásico

Puede afirmarse, con excepciones que no hacen la regla, que las ediciones de clásicos españoles de la literatura, carecen de la aportación musical que reclaman como bien puede deducirse de algunos ejemplos que sin preferencia anotamos, y, quién dice las ediciones más o menos críticas, puede decir las monografías o ensayos históricos, estudios, clasificaciones y cuantos trabajos existen en torno a esa literatura.

Pero si los historiadores y críticos de la literatura olvidaron que la música no fue un accidente para Juan del Encina, Espinel, Lope de Vega y otros, tampoco los historiadores y críticos de la música, los llamados musicólogos, tuvieron en cuenta que existen obras literarias con una mayor fuerza como fuente para la Historia del arte del sonido, que un simple tratado didáctico musical o una partitura.

Y: para ejemplo vamos:

En *La Celestina*, «aucto primero», dice Calisto a Sempronio: «... Pero tañe y canta la más triste canción que sepas», a lo que responde este último con los siguientes versos que hay que suponer de acuerdo con el desarrollo de la obra, que los cantaba: «Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardia, / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolla». Estos versos en que se narra en romance el incendio de Roma por Nerón, siempre se comentan refiriéndose al romance de Altisidora en *Don Quijote*, (2a. parte, capítulo 44): «No mires de tu Tarpeya / este incendio que me abrasa, / Nerón manchego del mundo / no lo avives con tu saña», y, hasta alguien vió en los versos de Altisidora, (!!) el origen de los de Sempronio, olvidando que hay que ir más lejos para el común origen de los dos y de otros semejantes en obras de la misma época. Pero lo olvidado u omitido en las ediciones y estudios, es que la línea melódica que corresponde a los versos de este romance, se encuentra en el libro de Pray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, Osuna, 1555. A la objeción de que la fecha del libro de Bermudo no es la de *La Celestina*, hay que responder: Bermudo si no es propiamente un vihuelista fue uno de sus teóricos. Estos músicos del siglo XVI, de extraordinario interés en el aspecto social de la música en su época, no son esencialmente compositores o creadores, casi se limitaron a la transcripción de obras anteriores en sistemas cifrados de fácil divulgación por lo que tenían de sencillos en su lectura. Nuestro Bermudo sigue el ejemplo y titula el capítulo donde se encuentra esta melodía: «Exe(m)plo de cifras — Capítulo lxxiif», y al referirse concretamente a la melodía de su ejemplo dice: «... es un romance viejo del modo quarto»... Es significativo su indicación de «Modo quarto», que se refiere a los modos eclesiásticos del sistema occidental, cuarto modo o segundo plagal, formado por la escala si-ei, el mixolidio de los modos griegos y que de aceptar la atribución a cada uno de estos modos un carácter psicológico, el de este modo era triste, melancólico, de acuerdo con la canción que Calisto descaba y que observaran los que puedan examinar esta melodía como también su andalucismo manifiesto.

No nos detenemos en otras obras donde se encuentra este romance como en *Don Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, donde lo canta una doncella acompañada del arpa, pero si en la comedia *Romas abrevada* de Lope de Vega, acto 3º, donde cantan este romance Nerón, Popea, Niceto y Fenicio. En la versión de Lope se intercala cada cuatro versos a modo de estribillo: «;Que alegre vista!» Mateo Flecha, el interesante compositor español del siglo XVI, incluye en una de sus «*Ensaladas*», composiciones vocales polifónicas en estilo madrigalesco, este romance a cuatro voces: tiple, contralto masculino, tenor y bajo, el cuarteto clásico vocal como es el que componen los personajes de Lope, un papel femenino y tres masculinos. No se puede afirmar que la versión de Flecha es la utilizada por Lope, pero sí destacar la semejanza formal. Hay

que estimar el valor de aquellos actores capaces de declamar e interpretar una obra vocal polifónica, para la cual se precisa una excelente cuadratura musical.

Y siguiendo con Lope de Vega en relación con la música, hay que señalar a Juan Blas de Castro, su gran amigo, nacido en Aragón hacia 1560, y fallecido en 1631. Por los años de 1654, músico en la corte del Duque de Alba, desde 1605 de la Capilla de Felipe III y aunque quedó ciego en 1611 conservó sus cargos oficiales: Ugier de Cámara, Mayordomo mayor de Su Magestad, consecuencia de la consideración que mereció como músico.

Lope no le regatea el elogio: Castro es el Brasido en la *Arcadia*; *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro en Vega del Parnaso*; en *La Dorotea* refiriéndose a los «tonos» de Juan Blas: «... esto cantan ahora los músicos del Duque de Alba»; en *La Bella mal maridada*, «... a los tonos de Juan Blas, / que es un ángel en la tierra»; en *El Peregrino en su patria*; y, por último, sin agotar los elogios, en *La octava maravilla* compara los versos de Garcilaso con los tonos de Juan Blas.

Es posible que en el incendio del antiguo Palacio Real de Madrid en 1734, la de parte del archivo del Ducado de Alba en otro incendio cuya fecha ahora ignoramos; el del *Conservatori de Música de Madrid* y otros accidentes, sea la causa de la pérdida de las obras de Castro, el músico de Lope, pues sólo llegaron hasta nosotros 20 de sus composiciones a tres y cuatro voces conservadas en el *Cancionero de Claudio de la Sablonara* y entre estas: «Entre dos álamos verdes» de *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega.

Castro fue también muy apreciado de Tirso de Molina y Suárez de Figueroa.

En este mismo *Cancionero*, «En una playa amena» de *La Arcadia*, puesta en música por Mateo Romero, el Maestro Capitán y algunos versos de Góngora y Quevedo.

Siguiendo con las canciones puestas en música de Lope, el el *Cancionero de Romances y Letras* de la Biblioteca Nacional de Madrid, «Como retumban los remos» de *Las flores de Don Juan* y «Mafianitas floridas» de *El Cardenal de Belén* de compositor anónimo. En *Tonos Castellanos* de la Biblioteca Medinaceli de Madrid: «Oh que bien que baila Gil» de *Al pasar el arroyo*, anónima, y «En el campo florido» de Juan de Palomares a quién también elogia Lope.

Y lo mismo que anotamos de Lope, pudiera hacerse de tantos poetas del siglo XVI y XVII y de antes y después.

Gran interés tendría conocer las obras de Calderón con la música de Juan Hidalgo y especialmente *Celos aún del aire matan*, cuya partitura manuscrita fue descubierta por Subirá en los archivos del Duque de Alba.

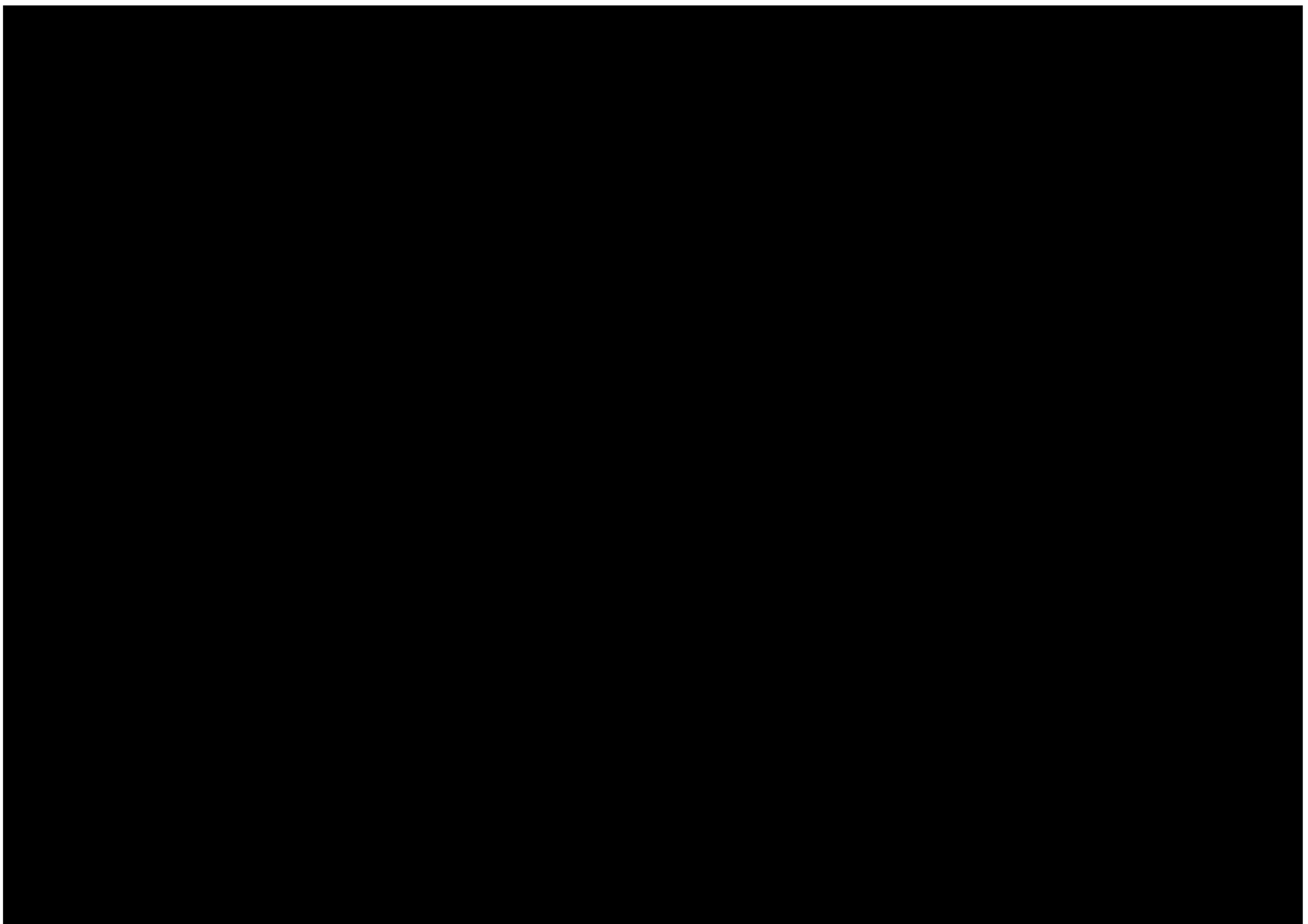
En 1890 Barbieri descubre el *Cancionero de Palacio* y en él buen número de composiciones de Juan del Encina, lo que reveló el músico que hasta entonces se suponía por no conocer otra cosa que su obra poética y la musical de ciertos testimonios. Es indudable que Encina marca una época de la música auténticamente española. Pues bien: sus Eglogas siguen leyéndose o representándose, pero no se «oyen».

Si después de la canción fijamos nuestra atención en el baile y la danza citadas o practicadas en el teatro de estos siglos XVI y XVII, y cuyo repertorio se aproxima a un centenar de títulos, reintegrarlas al lugar que aquellos poetas les dieron en sus obras, es respetar su intención y revalorizar su acción dramática. No es nada difícil pues su coreografía se conserva en los libros de los maestros de danzar o descritas en la misma obra y en cuanto a la música, ahí está en los libros de cifra de los vihuelistas y guitarristas, especialmente Gaspar Sanz que en su libro *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, 1674, que recoge todas las danzas antiguas y a cuya línea melódica se adaptan los diferentes textos poéticos, que afirma que sus autores adaptaron la métrica de sus versos al ritmo tradicional de aquellas danzas y bailes.

De Lope, Calderón, Quevedo y otros, no tenemos noticias concretas de su práctica de la música, pero sí de su profundo conocimiento teórico. No hay que olvidar que durante la Edad Media y avanzada la Moderna, apoyándose en las teorías de Boecio, el título de músico se concedía principalmente al músico especulativo antes que al práctico, lo que justifica y explica la cultura musical de los poetas y hombres de letras de entonces, el uso de la música en sus imágenes, en el ambiente descriptivo o evocador de situaciones dramáticas o recursos escénicos, ect.

Aquí, repetimos, sólo apuntamos un tema y algún ejemplo: ahora sólo falta que una mano cariñosa, que como al arpa olvidada en un ángulo oscuro, que dijo el poeta, saque de archivos y estantes aquella música cuya audición completaría la lectura o la representación y la fidelidad a la idea del autor. Hoy existen procedimientos mecánicos que lo permiten y alcanzar lectores a los cuales la grafía musical no les es conocida, y, si acaso no es para ellos un arcano la escritura musical, acompañada de una audición aunque sea en un «disco», tanto mejor.

J. CASTRO ESCUDERO.



8^e 1 30

(23)

LES LANGUES NÉO-LATINES

la quartana de D. Juan II	Marie de MENACA	1
Lope de Vega	J. CASTRO ESCUBERO	20
Pablo de Olavide	G. DUFOUR	34
contribution à l'étude de « Gloria »	B. SICOT	45
Emilio Prados	J. SANCHIS BANUS ..	56
panorama de « Cien anos de soledad »	A. FERRARI	65
chronique catalane		84
vie universitaire		88
sujets de concours		100
revue des livres		136
vie de la société		145

Bulletin trimestriel de la SOCIÉTÉ DES LANGUES NEO-LATINES

8^e année, Fascicule III

3^e trimestre 1972 - N° 202

Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega⁽¹⁾

XXII. MASCARA, MASCARILLA. Danzas cortesanas.

La primera la cita Antonio de Mendoza en su *Relación de la fiesta de Aranjuez en la primavera de 1622* (Obras, p. 149). Para la segunda, en una acotación del *Don Juan de Austria en Flandes* de Lope, jornada II (Acad. XII, p. 417), leemos: «*Salen cuatro príncipes con máscaras y danzan una mascarilla... Donoso baile*». Es el único caso en que Lope escriba tal contradicción, «*danza*» en la acotación y «*baile*» en el diálogo. «*Máscara de música con ocho galanes y una dama*» que salió como danza en la Procesión del Corpus de 1594 (Pérez Pastor, *Histrionismo...*).

XXIII. MORISCA, La...

Danza que no se puede calificar de cortesana por no ser practicada por los cortesanos en sus «*Saraos*», pero sí danzada en los salones por profesionales, siendo exacto testimonio el que la Emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos I, tenía a su servicio «*un bailador de morisca*», (Salazar, *La Música de España*, p. 155). Muy extendida por la corte europea que la consideraban importada de España ya en la Edad Media, tomando su denominación del nombre de los árabes, los invasores de España (Brenet, *Diccionario de la Música*). Ya en 1410 y 1430 la Morisca se danzaba en la Corte de Borgoña, y, en Tours en 1457 se dió una comida a los embajadores húngaros, en la que hubo «*bebidas, entremets, morisques, momeries y otro misterio de niñas salvajes*» (Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, pp. 193-4). Thoinot Arbeau, en su *Orchesographie*, 1589, escribe refiriéndose a las Morisques, que en su juventud vió, que en la alta sociedad después de comer entraba en la sala un joven enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo y

calzones con cascabeles que danzaba la Morisca y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después retrocedía, volvía al lugar de donde había salido y realizaba un nuevo paso con diversos floreos. Añade que se hacía también un zapateado de punta y tacón. A esta descripción coreográfica, añade la melodía propia de esta danza. Como fin de fiesta o de comedia se practicó en Italia durante los siglos XVI y XVII. En la época de Shakespeare gozaba de gran prestigio en Londres, considerándola también como venida de España, y este poeta en su obra *La segunda parte del rey Enrique VI*, dice: «*Le vi cabriolar en el aire como un frenético bailarín de la danza morisca, agitando los dardos ensangrentados como el otro sus cascabeles.*» En Inglaterra esta danza: «*Morrisdance*» se practicaba durante las fiestas de mayo y se supone se remonta al siglo XIV, se acompaña con flautas y tambor, que indica, en parte, ese origen morisco (traducción de Astrana Marín, ed. Espasa-Calpe, p. 113, nota). Conocida también de antiguo en Portugal; Gil Vicente dice en su *Farsa Auto da Fama*, III, escena 53:

«*E achareis
en calma suas gales
e as velas feitas em isca
e banhando a mourisca
dentro gente portuguez.*»

En Castilla fue danza popular a fines del XVI y en Cataluña ha sido conservada con tal carácter en algunos pueblos del Norte de Lérida. J. Maluquer y Viladot, *Teatre catalá* 1878, escribe que en los siglos XI y XII empezaron las representaciones dramáticas, y mientras los juglares con sus pantomimas y canciones daban vida a los «*jocks partets*» y ponían en acción las sencillas comedias religiosas conservadas tradicionalmente como por ejemplo *Las Virgenes fatuas* y *La Morisca*, que, andando el tiempo se convirtió en una danza programática, simbolizando el danzante la persecución y definitiva posesión de una joven mora que el cristiano ha logrado cautivar y a la cual obliga a prestar vasallaje expresado por un golpe que da con el pie en el suelo al mismo tiempo que dispara un arma de fuego coincidiendo con la cadencia final de la música. La danza, según los personajes exigidos, no precisaba más que hombre y mujer. También, y según costumbre, pero prescindiendo de ese programa, se practicaba por un solo danzante: primero intervenía el alcalde, después el párroco y después por aquellos que pagaban a los intérpretes de la música, previa oferta o subasta de la cantidad de dinero precisa (40).

(40) En el folklore español tenemos un buen número de ejemplos de estas danzas programáticas, siendo de gran interés el «*Baile de Torrente*» (Baill de Torrent) de Valencia. «*Constituye este baile*, — dice Ruiz de Lihory, *Diccionario Biográfico de Músicos Valencianos*, Valencia, 1903, p. 155, — *una especie de comedia mímica, en la que juega importante papel los bailables, como aderezo de las st-*

(1) Les différentes parties de cette étude ont été publiées dans les numéros 150, 163, 166-169 du Bulletin.

En el teatro es Lope de Vega casi el único que la sitúa en sus comedias, pero no se limita a citarla como otras danzas y bailes, sino que hace bailar a un personaje como sucede en *El Maestro de danzar*, jornada III (N. ed. Acad. XII, p. 506) :

« Quiero empezar
y la morisca será »...

Inician la danza, aquí cortesana, Florela y Aldemaro. En la *Devoción del Rosario*, jornada III (N. ed. Acad. II, p. 122), igualmente de Lope, en una acotación dice : « Salen los músicos con un baile morisco con máscaras », lo que supone el mismo carácter de la Morisca descrita por Thoinot y antes citada, y, por último de este autor *El primer Fajardo*, Acto II (Adad. X, p. 21) « ... de moros muy bizarros, entren el paseo de la morisca ».

En la *Farsa nuevamente compuesta* por Hernán Lopez de Yanguas sobre la « felice nueva de la concordia y paz »... impresa a la mitad del siglo XVI, se lee :

« Bailemos a la borrisca.
No nos tañas la morisca,
sino el villano de antaño... »

lo que da una mayor antigüedad a dicho baile, el Villano (cf. Bonilla, *Entremeses de Cervantes*, p. 200, nota 87).

Esta danza no tenía una determinada característica rítmica, pues tan pronto se escribía en compás binario, lo que dió lugar a atribuirle cierta relación con la Siciliana de origen más moderno, como se escribía en ternario. Su carácter consistió principalmente, en cierto primitivismo de aspecto rudo.

XXIV. NARANJA, Baile de la...

Lope de Vega en *San Isidro labrador de Madrid*, acto I (Aced. IV, p. 564), en la acotación de una de sus escenas dice : « Tome una naranja puesta en un palo y dos reales metidos en ella, y saque con reverencia a Teresa y bailen los dos. » Se tituló o consideró esta escena como « Baile de la Naranja », cuando no es otra cosa que una costumbre de boda de la provincia de

*tuciones cómicas que se suceden en lo que pudiéramos llamar desarrollo de la acción dramática; de suerte, que los actores, a imitación de los antiguos histriones, sólo con la acción y el gesto han de convencer y divertir a los espectadores... El asunto o argumento de este baile, ha sido siempre la serie de episodios cómicos de una visita hecha por los señores al pueblo donde radica su señorío, en tiempos de fiestas. Dentro de este marco han variado, según las épocas, los accidentes grotescos del baile ». A continuación da las interpretaciones. Las transcripciones musicales de Lihory son defectuosas, pero pueden verse corregidas en Eduardo M. Torner, *Danzas valencianas*, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, Barcelona, 1938, p. 23 y sigtes.*

Toledo y que llegó hasta tiempos próximos a nosotros, sustituyendo la naranja por una manzana según la siguiente descripción : « Se hacen las ofrendas a la novia en el clásico baile de la manzana, que se celebra en la plaza principal del pueblo. Los recién casados se sientan luego ante una mesa, y junto a ellos el padrino y la madrina, dando frente al sitio en que ha de bailarse; los invitados forman un amplio círculo. Comienzan las ofrendas o sea los regalos que todos hacen a los casados, siempre en metálico; estos donativos los recibe el padrino, el cual los coloca en una manzana que ha sido previamente rajada, la que pincha en un palo o tenedor, volviendo a entregarla al donante. Este entonces hace la ofrenda de la manzana a la novia, la cual la acepta, saliendo a bailar con él, con la manzana del óbolo en la mano. » Y así se repite la escena con todos los invitados a la boda (José Bergua, *Psicología del pueblo español*, Madrid, 1934, p. 641). Los versos de esta escena de Lope : « Molinillo que mueles amores », fueron puestos en música por Juan del Vado (B. N. de Madrid, Papeles sueltos. Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, 1935, p. 87, transcribe esta música).

XXV. NIZARDA. Danza cortesana.

Solamente la cita Lope de Vega en *El Maestro de danzar*; Jornada I, escena 6 (B. N. ed. Acad. XII, p. 481).

« Sé una francesa nizarda
y sé una bella gallarda.
(Menos que tú que me escuchas)
¿ Nizarda? ¿ Que danza es esa?
Del instrumento estoy falto :
cabriola, abrazo y salto.
¿ Cómo abrazo? A la francesa. »

No se contesta a la pregunta, resultando confusa la noticia de esta danza.

XXVI. PAVANA. Danza cortesana.

Si en las danzas cortesanas, aristocráticas o nobles consistía toda su galanía en reverencias y el pasear la persona como única coreografía, es la Pavana y su hija la Pavanilla los más absolutos modelos, y por lo tanto la danza obligada en los Saraos, lo que prueba los siguientes testimonios : Doña Margarita de Navarra, esposa del Rey Enrique IV, la danzaba al parecer notablemente. En la Corte de los Medicis danzó el 7 de agosto de 1604 el Gran Duque de Florencia el « Ballo della Pavana » con la señora Lucrecia Magolotti e igualmente otras damas y caballeros (cf. Soler, *Musica e dramma*, p. 33). Villaviciosa en el baile de *Los Sonos*, personifica la Pavana y la Gallarda de damas :

« La Pavana, muy ampona sale a pisar estas tablas, y puede ser por antigua ejecutoria en Simancas.

.....
 Que os parece mi belleza,
 no tiene de que estar ancha,
 que su hermosura es mentira,
 puesto que todo es pavana. »

El anterior texto afirma su nobleza y antigüedad, al mismo tiempo alude al supuesto origen del nombre según las referencias españolas del nombre que lo hacen venir de « pavo », afirmado por Covarrubias, *Tesoro...* y recordando « las contenencias que tiene de pavo real, que se va contoneando, hecho la rueda »; pero hay que tener presente que no conoció autores franceses al citarla en su artículo « Bayle ». Origen semejante le concede el *Diccionario de Autoridades*: « Especie de danza española que se ejecuta con mucha gravedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados, por lo que se le dió este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real. » Thoinot Arbeau le da también origen español y que el nombre alude a la figura que hacían las damas con sus sayas y los caballeros al levantar la capa con la espada imitando la cola del pavo real, incluyendo en su libro de coreografía, ya citado, los movimientos y línea melódica de una « Pavana d'Espagne ». Sigue atribuyéndole Compañ, *Dictionnaire de danse*, París, 1787, el mismo origen y procedencia: « Es una danza grave, venida de España, en que los danzantes hacen la rueda uno delante de otro como los pavones hacen con su cola, de donde le ha venido el nombre. »

Según Cotarelo, p. CCLV: « Modernamente se ha dicho que esta voz es corrupción de Padovana porque se inventó en Padua », lo que recuerda lo del ciego que dió origen al nombre de la Chacona: Ciaccona.

A la mitad del siglo XVI se puede situar el apogeo de la Pavana marcando el ocaso de la Baja y Alta; pero aquella desde el punto de vista coreográfico, de movimientos graves y mesurados, servía perfectamente de introducción o preludio a la Gallarda. Para su coreografía ya se citó a Thoinot; puede verse también en las obras de Fabritio Caroso, *Nobilita...* donde describe extensamente una « Pavana Matthei balletto di M. Battistino » que sería una variante de esta danza. Esquivel, *Arte del danzado*, 1642, sólo menciona la Pavana al hablar de con qué pie comienzan las danzas: « La Pavana se comienza con el pie izquierdo y con cuatro pasos accidentales, dos varios, y un rompido; con izquierdo carrerilla, y otro rompido con el derecho con siete pasos extraños, los cuatro graves y tres breves y la reverencia. Comiénzanse las mudanzas con izquierdo y deshaciéndose con derecho. » Esta, al parecer, complicada técnica y enigmático vocabulario, casi se reduce a lo que los etnógrafos de la danza denominan el « paso de peregrinos »: tres cinco pasos adelante uno o dos hacia atrás. Eliminación de todo elemento pantomímico en

la danza, dejando reducida su coreografía al paseo y reverencia final.

Díjose « entrada de pavana », aludiendo a la entrada de esta danza, que se hacía con cuatro pasos muy compuestos y graves. Es una prueba para su patente de danza cortesana, el que los vihuelistas Cabezón, Milán, Mudarra, Pisador, Valderrabano y Venegas, la incluyeran en sus libros de transcripciones u originales y casi en absoluto los guitarristas. Pueden verse también algunas Pavanas en los libros de cifra para arpa de este siglo. Su compás fue siempre de combinación doble: binario, compasillo, dos por cuatro, etc. Es indudable que existieron, aunque hoy no se reconozcan, ciertas melodías de pavana muy populares o tópicas, sobre las cuales se compusieron « diferencias », actualmente « variaciones », conocida forma de composición musical que no precisa explicación. Las « 12 diferencias de Pavana » del libro de cifras de Guerau confirman la existencia de esas melodías tópicas o populares a no ser que utilizara como tema de variación el de un autor que no declara. Para esas melodías populares de Pavana se escribieron e imprimieron diferentes textos poéticos en el siglo XVI: Juan Timoneda compuso una *Pavana de nuestra Señora* que el *Índice espurgatorio* de 1790 (p. 266) prohíbe entre otras obras de Timoneda. Salvá, *Catálogo...* I, p. 37, n.º 105, describe un pliego suelto sin lugar ni año (Hacia 1550) que contiene tres romances, el primero es una *Pavana en loor de Nuestra Señora*. Las canciones o estrofas propias de esta danza, tenían al parecer una particular versificación (cf. Rafael Ferreres, *Estructura de las canciones de Gil Polo*, refiriéndose a Dámaso Alonso, *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, 1960, p. 95).

En el teatro de este siglo, los autores se limitan a simples alusiones no siempre de acuerdo con su carácter, y que da la idea de que su cita obedece a la necesidad de nombrar danzas por conveniencia del desarrollo del diálogo, pero sin tener en cuenta ese carácter como lo hacen con otros bailes y danzas. Muy raramente se danzaba en escena, pero no escasean sus alusiones: En los bailes *Mari Ximenez*-fines del XVII, y *El Maestro de arpa*, el entremés *El doctor Soletá*, 1691; Calderón *El Maestro de danzar Moreto* *Los galanes*, entremés, 1663, se refiere a los pasos de la Pavana y confirma que se danzaba sin abandonar la espada, descripción que repite en la comedia *La fuerza del natural*, acto II, escena 4.

« Sea la lición primera
 una entrada de pavana...
 Haced una reverencia,
 derecho el cuerpo y airoso;
 no lo hagais con ambas piernas...
 sino con una, garbosa.
 Mirad: esa es más graciosa,
 pero estotra es más segura...
 Dad los cinco pasos vos...
 Dad hacia atrás otros tantos.
 Deshace esos pasos dados
 con buenatre. Eso si hará. »

Aquí Moreto respeta en su explicación las reglas de la coreografía clásica de la Pavana. Quiñones de Benavente en el *Entremés de las alforjas* dice: «mas sesga y mesurado que pavana.» También la cita Diego de Torres al cantar el Marizápalos en *Ronda al usa*.

No coincide Lope de Vega, tan perito en cuestiones de danza con los autores citados en cuanto al origen de la pavana al decir en *El Maestro de danzar*, jornada I, escena 6:

«Traigo una buena pavana
que en mudanzas e tañido
nueva y diferente ha sido.
¿De donde es? Napolitana.»

y, por último Zamora en el entremés *Las conclusiones*, hacia 1720, hace danzar la Pavana ridiculizándola, como sucede ya en todo el teatro del siglo XVIII, perdiendo al mismo tiempo su prestigio en los salones.

Don Juan IV, rey de Portugal, en su *Defensa de la música moderna*, incidentalmente se refiere a esta danza (Menéndez Pelayo, *Hist. ideas estéticas*, IV, p. 211).

La voz Pavana ha dado lugar a varios refranes: «Tocar o zurrar la pavana», azotar. En este refrán sustituye el pueblo pavana por badana, y, tal vez es más exacto: aluden al parche del tambor, de piel curtida que puede ser de carnero que recibe el nombre de «badana». «Zurrar la pavana»: vencer a otro en cualquier clase de contienda. «Salida de pavana»: respuesta inesperada, insuficiente y grosera; comportamiento inesperado; desenlace de mal género en un asunto; la interpretación popular de esa «salida coreográfica», no responde a la realidad de la salida o comienzo de la danza citada.

La Pavanilla es una variante de la Pavana que se danzó en Italia y que carece de referencias en nuestro teatro, solamente en las *Cartas* de Eugenio de Salazar, mediados del siglo XVI (B.A.E. LXII, p. 304) se dice: «He deseado mucho ver bailar a estas damas con estos botinicos (escarpines) una pavanilla italiana», y, en la *Relación del juramento del Serenísimo Príncipe de Castilla Don Felipe Quarto a 13 de enero de 1608* (Alenda, p. 146), se dice: «Los reyes danzaron algunas veces, en lo que más hubo que ver fue la pavanilla de a tres, que danzaron tres a tres el Rey, el Duque de Cea y el Conde de Saldaña, de una parte, la reina, doña Catalina de la Cerda y doña Juana de Portocarrero de la otra... en donde se cifró cuanto se puede pensar de danza, gala y bizarría por ser la traza e invención del maestro más primo que hoy se conoce.» Este maestro debió ser Alonso Fernández de Escalante, que lo fue en el Palacio Real desde el 17 de octubre de 1600 a 6 de noviembre de 1629 en que falleció (cf. Cabrera de Córdoba, *Relaciones*; Bertrán, *La Tonadilla*, p. 25).

XXVII. PERRA MORA, La...

Es posible que solo fuese un estribillo como otros que se citan en la *Relación...* de Godoy a la que nos referiremos con más detalles en la zarabanda; igualmente se deduce esto mismo por lo que dice Quiñones de Benavente en el entremés, *Don Gaiferos*:

«...la burla quise haceros
cantando la perra mora.»

(Texto completo: Cotarelo, p. 611, n.º 263).

En cierta copla de la zarabanda (véase esta danza) que inserta Restori, *Cancionero Classense* encontramos este estribillo. Su música en el *Cancionero de Medinaceli*, n.º II y 13.

XXVIII. PIE DE JIBAO o GIBAO. Danza.

Su origen es contradictorio debido en parte a su título. Ante todo se la consideró como cortesana y de las más nobles y antiguas al decir de Lope por lo que escribe en *La Dorotea*, acto I, escena 7: «Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas... ¡Ay de ti alemana y pie de gibao que tantos años estuvisteis honrando los saraos.» De manera semejante se refiere a esta danza en *Santa Teresa de Jesús* jornada I (Acad. V, p. 477):

«Dese principio al sarao.
Tocad un pie de gibao»...

y, dado el ambiente cortesano de su comedia *El Maestro de danzar*, jornada I, escena 6 (B. A. E. XXXIV, p. 74), no podía olvidar la cita de dicha danza aristocrática.

Quedan referencias de cómo esta danza importaba tanto en los saraos, aunque no coincidentes cronológicamente con la anterior alusión lopesca; así en las *Relaciones Históricas de los siglos XVI y XVII*, se dice: «En el sarao que en 1560 se celebró en Guadalajara, cuando las bodas de Felipe II con Isabel de Valois, el duque de Branzuic y doña Isabel Manrique danzaron un pie de jibao» (Cotarelo, p. CLXVIII). En un sarao que celebró la Infanta María Teresa en 1648 se practicó nuestra danza, y, en las *Cartas* de Eugenio de Salazar (B. A. E. p. 304), se dice: «He deseado mucho ver a estas damas con estos botinicos (escarpines)... un pie de gibao», y, aquí aunque no se mencione el sarao queda entendido si consideramos el sentido de estas reuniones. Argensola en el *Memorial* dirigido al rey Felipe II en 1598 para que levante la suspensión en las representaciones de comedias, aboga por la sola autorización de los bailes y danzas antiguas y permitidas y que sólo provocan a gallardía y no a lascivia; entre estos bailes y danzas estaba el Pie de Jibao (Cotarelo, *Bibliografía de las Controversias*, p. 421; Pellicer, *Tratado*, p. 125). Otra prueba de su carácter cortesano es que formaba parte de los contratos y programas de los maestros de danzar;

así Esquivel, el más conocido, habla primero de la Alemana : « verdadera danza y no movimiento grave que se practica en el pie de jibao », y después al referirse al paso « substenido », que consistía en permanecer más o menos tiempo sobre las puntas de los pies, dice : « es un movimiento grave que se practica en Torneo, Hacha, Pie de Jibao, Alemana y otras danzas a este tono de que se fabrican lazos para máscaras y saraos ».

En contradicción a las anteriores definiciones, algunos autores aluden a sus movimientos poco naturales e impropios de toda danza cortesana. El « pie de jorobado » como literalmente indica su nombre, para Covarrubias vale tanto como decir « danza de corbetas », que se hace con los caballos napolitanos amaestrados que hacen reverencias y doblan las corvas. Lope de Vega se contradice en cuanto al carácter de esta danza en la misma comedia *El Maestro de Danzar*, acto II, escena 2 :

« Aprende el pie de jibao
a costa de tu cabeza. »

Calderón en la comedia de este mismo título, acto II, escena 27, alude también a estos movimientos poco naturales :

« Ella danza la gallarda
y él el pie de jibao. »

Navarrete y Ribera en el entremés *La escuela de danzar*, 1660 :

« ¿ Quiere un pie de jibao ?
Es corcovado
y no quisiera el gusto trabajado. »

Por estos versos vemos que servía para hacer chistes y equívocos con su nombre. Moncayo Gurrea, *Atalanta...* es el único que lo titula « pie gibao ». Su música en los libros de cifra de guitarra (*Libro de diferentes cifras de guitarra*, B. N. Madrid, signatura Música, 811). Su ritmo binario y disposición de los valores de las notas, acusan su carácter de danza cortesana.

XXIX. RASTREADO. Baile.

Cervantes en el entremés *El Rufián viudo* atribuye su invención a una ramera llamada la Repulida, pero sin comprobación si la noticia es natural o de invención :

« La Repulida comience
con su brio y rastrear,
pues ella fue la primera
que nos le vino a mostrar. »

Parece ser se bailaba « a seis » y su carácter de movimientos rápidos se deduce de los versos que acompañaba a la música con que se practicaba, al menos en este entremés cervantino :

« ... no se puede desear
más ligereza o más garbo,
más certeza o más compás.
¡ Oh que desmayar !
¡ Oh que lucir y que juntar !
¡ Oh que nuevos laberintos
donde hay salir y entrar ! »

Este mismo carácter se deduce del siguiente texto de Quedo : en *Hora de todos*, 1635 (B. A. E. p. 425) : « Venus aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgovernó en un rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses. »

Salas Barbadillo en *Casa del placer honesto*, 1620, parece le supone otro inventor pero el mismo carácter : « Un diablillo bullicioso, y al ruido de unas sonajas, guitarra y pandero, empezó a bailar lo que acá en el mundo se llama el baile rastreado »... Sigue describiendo el violento baile del diablillo y en párrafo siguiente añade : « Los primeros que la sembraron fueron dos rastrosos hembra y macho... de donde se le siguió al baile el título de Rastreado. » Rastrosos eran las gentes que vivían y servían en los rastros o mataderos de reses. Vuelve Salas a citar simplemente el Rastreado junto con otros bailes en el *Curioso y sabio Alejandro*. Es Quiñones de Benavente el poeta que más atención prestó a este baile en sus obras sin discutir su natural carácter ; en el entremés *El amolador*, dice :

« Con rastreadas mudanzas
y espíritu chaconil... (cf. Chacono).

En *El Doctor y el enfermo* :

« Toquen el rastreado y baile sola
que no quiero en mi casa tabahola. »

Tocan el rastro y baila doña Tomasa sola de donde se deduce que Rastro, otro baile, era semejante que al que ahora nos ocupa. En el entremés de *Don Gaijeros*, dice Melisendra :

« El baile se ha contentado
y aunque me riña mi dueña
he de bailar, que en Sansueña
no hay Sotillo ni rastreado » ;

lo bailan y sigue un gran número de versos que parece ser correspondían a la música de este baile y hoy perdida (Texto completo Cotarelo, I, p. 613, n° 263). Al mencionar el autor el « Sotillo », es posible que recuerde la famosa pradera madrileña tan llevada y traída en el teatro de estos siglos y en lo cual puede adivinarse cierto deseo de madrileñismo en este baile. En *Los Sacristanes Cosquillas y Talegote* de Quiñones tocan y bailan al final « a lo gracioso » un Rastro, igualando asimismo en esta obra los dos bailes (Cotarelo, I, p. 600, n° 259).

Lope de Vega, *El premio del bien hablar*, acto III, escena 3 (B.A.E. XXIV, p. 504) :

« Sabemos un gateado
que capona y rastreado
son cuartos y estotro plata »,

con lo que declara la superioridad del Gateado, baile también, sobre el Rastreado.

XXX. REY DON ALONSO. Danza o Baile.

Esta danza de noble abolengo, tiene su origen en el primer verso del cantarillo : « *Rey don Alonso, rey mi señor* », que se encuentra en la anónima *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno*, edición de Burgos, 1539. Cervantes en el final de *El Rufián viudo* cita esta danza que anota Bonilla : « *De los bailes aquí mencionados, uno de los más antiguos parece ser el del rey don Alonso el Bueno, citado ya como hace notar Hazañas, Tragicomedia de Lisandro y Roselia de Sancho Muñó, IV, 3, impresa en 1542. Pero todavía es más anterior* » (Bonilla, *Entremeses de Cervantes*, p. 200, nota 87). Esta última *Tragicomedia*... es la misma que se cita con el título : *Tragicomedia alegórica y la referencia textual* : dice : « *No lo estimaba todo en el baile del Rey Don Alonso* » (Cotarelo, p. CCLIX). Bonilla se informa para su nota en el *Vocabulario de Correas*. Díaz de Escovar en su *Historia del teatro español*, p. 280, señala que : « *Don Alonso el Bueno* » era el nombre del autor del romance que se cantaba para ritmar el baile. Este cantarillo se encuentra en Salinas sin la menor modificación en su texto. Otra versión del cantarillo nos la da el vihuelista Milán (*El Cortesano*.. Valencia, 1561) :

« Tres monteros
mataron el oso,
monteros son
del rey don Alonso. »

Es danza incluida entre las antiguas y permitidas según Argensola, *Memorial*... impreso, dirigido al rey Felipe III, para que levante la suspensión de las representaciones de comedia, 1598, Pellicer, *Tratado Histórico*, I, p. 125, forma la lista de los bailes y danzas que Argensola interpretó como serios, y así efectivamente lo fué, puesto que era aceptada en las fiestas del Corpus. Anota Pérez Pastor, *Histrionismo*... ; p. 125 : « *Obligación de Andrés de Nájera y Gabriel de la Torre de sacar en las fiestas del Corpus de este año dos danzas, una del Rey Don Alonso, que será de cascabeles y otra de cuenta. Madrid, 4 mayo 1611* »... « *Obligación de Rafael Marroquín, vecino de Alameda, de tañer, en Madrid, con su tamboril para la fiesta del Santísimo de este*

año en la danza que se ha de hacer de El Rey Don Alonso, cobrando diez ducados, medias y zapatos. Madrid 5 mayo 1611 (Pedro Martínez, 1611, folio 134 ». Las mismas referencias en Díaz de Escovar, *Anales de la escena española*, 1660 a 1613, p. 70. Incluida como danza de corte en los programas de los maestros de danzar, entre estos Esquivel.

Lope de Vega, *Sembrar en buena tierra*, acto II (N. ed. Acad. IX, p. 412), dice :

« ...según es de grande y lindo
del rey don Alonso el baile. »

Del mismo autor *La Villana de Jetafe*, acto I (N. ed. Acad. X, p. 375) :

« Rey don Alonso.
No ves
que es juntar corona y reja, »

aludiendo a la reja del arado, es decir : el dualismo de este baile entre cortesano y popular (cf. Pellicer, *Quijote*..., IV, p. 102. Roda, *Ilustraciones del Quijote : Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones, conferencias, edición Rodríguez, Madrid, 1905*), p. 28, inserta el cantarillo).

Locuciones populares sobre el título de este baile para unos y danza para otros : Cervantes, *El juez de los divorcios*, « ... y como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico », a lo que Bonilla, *Entremeses*..., p. 186, nota 23, comenta con el siguiente texto del *Tesoro de Covarrubias* : « *Cuando queremos significar lo poco que estimamos alguna cosa, solemos decir : No lo estima en el baile del rey Perico, por no decir en el baile del rey don Alonso que entre otros había uno que tenía este nombre por ser la canción del dicho rey.* » Semejante al anterior comentario es el de Correas, *Vocabulario*... ; « *No lo estimo en el baile del rey Perico, del rey don Alonso o no lo tengo, no lo tuve, o lo estimo* ».

Hace algunos años recogimos nosotros una danza en Hoyocasero (Avila), cuyo texto dice así :

« Cuatro monteros del rey don Alonso,
los cuatro monteros mataron un oso.
Rey don Alonso, rey mi señor.
Rey de los reyes : el Emperador »

Su música guarda todo el sabor de la música de los bailes y danzas de cascabel de los siglos XVI y XVII, especialmente en cuanto a su ritmo.

XXXI. RUEDA, Danzas de...

Lope de Vega, *Santiago el Verde*, acto II, escena 4 (B. A. E. XXXIV, p. 202), sitúa en el acto del Manzanares : « Gente bailando

en rueda». Es la coreografía más simple, más primitiva: Gentes que giran en corro, en rueda, con movimientos de traslación y pasos que varían según el coreógrafo creador, la « chorea o choreia » de la antigua Grecia (cf. Sechan, *La danse grecque antique*, cap. I. Sachs, *Histoire de la danse*, París, Gallimard, 1938, especialmente pp. 132 y 140). Si se utilizó poco esta forma coreográfica en el teatro y mucho en las danzas populares y folklóricas, fue debido, y lo es, al difícil problema de perspectiva que presenta puesta en el plano de un escenario.

XXXII. RUGERO. Danza.

Calderón, *Jardín de Falerina*, acto I, escena 3, hizo famoso el nombre de Rugero en España. En esta obra hay unos versos citados en la Gallarda y que con algunas variantes son estos con que comienza el baile sin título que se imprimió en la *Parte VIII* de Lope de Vega, Madrid, 1616:

« Reinando en Francia Carlos el primero,
así con Bradamonte vencido de su amor, danzó Rugero.
Reverencia os hace el alma,
gloria de mi pensamiento,
por ídolo de su altar,
por imagen de su templo »

pero como estos versos son también texto de la canción de la Gallarda, resulta que ambas danzas son una misma cosa, sino en la coreografía en los versos que las ritmaba. También la danza el Caballero tiene una íntima relación con la danza que ahora nos ocupa.

Cervantes en el entremés *El viejo celoso*, escribió la siguiente acotación: « Entra Ortigosa y tray un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Grandoso y Rodamonte venga pintado como arrebozado ». A esta acotación Bonilla en la edición de estos entremeses (p. 241, nota 235), da la siguiente explicación: « Personajes célebres de los poemas caballerescos italianos, y especialmente del Orlando furioso del Ariosto. Rugero es el enamorado de Bradamonte y el matador del feroz Mandricardo (hijo y sucesor del Rey Agracán de Tartaria); Rodamonte es el cruel rey de Argel, muerto también a manos de Rugero, Grandoso es otro rey pagano a quien mata Orlando. » Solamente esto permite suponer su origen italiano, pero además el poeta napolitano Giambattista del Tufo, 1588, cita el cantar « Maestro Ruggiero » y G. B. Basile, *Pantamerone*, entre los bailes populares italianos da el « roggiero » y el guitarrista del siglo XVII Francisco Palumbi inserta en cifra, varios « Roggiero » y « Roggiero Saltarello », entre otras danzas italianas (Biblioteca Imperial de París, vol. M. S. n.º 55 de la B. de l'Abbaye de Corbié, n.º k. 151 del Catálogo de Ochoa; actualmente tiene el n.º 390 entre los mss. españoles,

debido a que el tejuelo dice « Vilanelle Spagnole », p. 239. B. N. Paris, Mss. 14039).

Esta danza en el anónimo *Baile curioso y grave*, impreso en *V parte de las comedias de diferentes autores*, Barcelona, 1616, y los versos que la ritma, en metro semejante a los citados, propios del Rugero (Cotarelo, p. CLXXXV, texto completo p. 486, n.º 199); se danza igualmente en *El pintor de su deshonra* de Calderón, acto II, escena 15, con los versos que se citan en la Gallarda y antes aquí: « Reverencia os hace el alma... » y por último: Solís, *El alcázar del secreto* (Cotarelo, p. CCLIX). Su música en los vihuelistas: Valderrábano y Venegas y los guitarristas Ruiz de Ribayaz Moncayo Gurrea.

Castro ESCUDERO.