

# Diablotexto *Digital*



Chacona, ¡sátira es!

The *Chacona* is satire!

SEBASTIÁN LEÓN  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**Resumen:** La chacona era uno de los bailes más difundidos y ejercitados desde finales siglo XVI en España. A pesar de que no se conserven indicaciones coreográficas y pocas partituras musicales de este, se menciona en diversos textos literarios repetidas veces. Como baile cantado y con su recurrente estribillo –o bordoncillo– particular, el cual delataba su nombre y su consigna –a manera de lo que llamaríamos actualmente un *slogan*–, la chacona se incluía no solo en romancerillos y panfletos, sino además en comedias y, vuelta “a lo divino”, en autos sacramentales. Este baile llegaría a formar lo que se podría categorizar como un subgénero poético y parateatral, relacionado estrechamente con las temáticas pícaras, burlescas y socarronas que se suponían cantadas en los romances y letrillas sobre su base musical.

**Palabras clave:** Chacona, Siglo de Oro, danza, baile, poesía, teatro.

**Abstract:** The *chacona* [chaconne] was one of the most widespread and practiced dances from the end of the sixteenth century in Spain. With no surviving choreographic indications and barely any music scores preserved, it is mentioned repeatedly in various literary texts. As a sung dance and with its distinctive repetitive refrain –or *bordoncillo*– revealing its name and theme, or in modern terms its slogan, the chaconne was not only used in *romancerillos* and pamphlets, but also in comedies, and, in a turned “a lo divino”, in the *autos sacramentales*. The dance was to become what could be categorised as a poetic and paratheatrical subgenre, closely related to the bawdy, licentious and satirical themes set to music and sung in the *romances* and *letrillas*.

**Key words:** Chaconne, Spanish Golden Age, dance, poetry, theatre.



Cuando transcurrían en España las últimas dos décadas del siglo XVI se empezaban a respirar nuevos aires. La lozana generación de poetas daría variadas formas a los versos castellanos con temáticas preferentemente amorosas, con diversos metros y músicas que ayudaban a fijar las nuevas formas del romance en las memorias, y, con sus ritmos vivaces, en los cuerpos ávidos de danzas y bailes<sup>1</sup>. Estos cambios y tendencias en la expresión lírica reflejaban la voluntad de rescatar y afianzar la espontaneidad de la copla castellana popularizante, con sus naturales temáticas, giros retóricos y expresiones verbales, para evocar así la más pura manifestación oral del pueblo, en contraposición a los metros a la italiana que se venían tanteando, los cuales al parecer nunca llegarían a calar del todo en la naturaleza espontánea de la poesía cantada –y bailada– de aquellos personajes<sup>2</sup>.

Como bien sabemos, gran parte de los nuevos romances eran copiados e impresos en libritos y panfletos de uso práctico para poder ser aprendidos y recordados, sobre todo por cantores al uso que acompañándose con preferencia a la guitarra rasgueada y ya no a la vihuela punteada, los trasmitían a través de tonadas conocidas o recicladas nutriendo su constante “banda sonora”. Pero en donde más se evidenciaban las alusiones a ese sabor popular que se pretendía imitar era en las tonadas cantadas sobre esquemas o matrices musicales de bailes recurrentes y comunes en la época<sup>3</sup>. Sobre estos bailes cantados se solían escuchar popularmente versos que hacían alusión a su carácter mismo o a la forma de bailarse, conteniendo estribillos y coplas que permitían identificarlos casi de inmediato y que en muchas ocasiones incluso les daban y revelaban sus nombres<sup>4</sup>. El furor y éxito de este género llegó a ser tal, que además de poderse escuchar en las casas, plazas, tabernas y hasta lupanares –no sin generar numerosas polémicas y prohibiciones por parte de las autoridades–<sup>5</sup>, lo aclamaba el público en los corrales de comedias que acogían ya la *Comedia Nueva* y se colaría incluso en finas celebraciones cortesanas, al lado de las danzas de alta alcurnia y hasta en festividades religiosas con versos

---

<sup>1</sup> Vid. Menéndez Pidal 2008, pp. 107-162. Fernández Montesinos. Josa, Lambea. Frenk 2003.

<sup>2</sup> Delahaye-Grélois, León [en prensa].

<sup>3</sup> Valdivia, pp.107-108, 117, 192-193.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pp. 117, 192.

<sup>5</sup> Flórez, pp. 62-63. Pancorbo, Mariño León.



contrahechos a *lo divino*. Además de los textos aludidos a bailes cantados en novelas y obras literarias, ya para mediados del siglo XVII estos formaban parte importante de las escenas sobre los tablados, llegando también a formar subgéneros teatrales y poéticos como parte de entremeses, finales o intermedios de las comedias<sup>6</sup>, así como otros sueltos e independientes, a manera de piezas de menor duración, por lo general cómicas y satíricas, en las que la música y el baile jugaban un papel determinante<sup>7</sup>.

### El donaire de los pies

Es pertinente aclarar aquí, que desde un poco antes de la época que tratamos y hasta bien entrado el siglo de la ilustración, en la Península Ibérica se solía hacer diferencia entre los géneros de los *bailes* y las *danzas*, términos que en nuestros días pueden considerarse casi equivalentes<sup>8</sup>. En algunas referencias se mencionan sus particularidades debidas a cuestiones sociales, morales y al contexto en el que se ejecutaban<sup>9</sup>, además de la música misma que los identificaba y de sus variantes coreográficas. Los tratados y fuentes documentales sobre estos, suelen coincidir en la descripción del género de *danzas* como aquellas en las que se mantenían los brazos en posición baja y no se tañían castañuelas. Esta categoría se describe como *danza de cuenta*<sup>10</sup> y en algunas fuentes se mencionan generalmente bien arraigadas, aceptadas en la alta sociedad y en celebraciones oficiales, aunque en las escuelas privadas y academias se enseñaran también los bailes<sup>11</sup>. Estas hacían parte fundamental de la formación, afición y actividad constante de monarcas y nobles, no solo como regocijo, sino como método para afianzar y pulir sus ademanes,

---

<sup>6</sup> Así lo señala Agustín de Rojas en una loa a la comedia insertada en su *Viaje entretenido*: «y ya en este tiempo usaban / cantar romances y letras, / y esto cantaban dos ciegos / naturales de sus tierras. / Hacían cuatro jornadas, / tres entremeses en ellas / y al fin con un bailecito/ iba la gente contenta», Rojas, p. 126. También escribe el Fénix en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Y era que entonces en las tres distancias / se hacían tres pequeños entremeses / (y ahora apenas uno) y luego un baile», Lope de Vega 2009, p. 143.

<sup>7</sup> Bergman, pp. 21-24.

<sup>8</sup> Agradezco muy especialmente a Anna Romaní, de la *Compañía de música y danza antigua y tradicional Xuriach*, por sus precisiones sobre las fuentes coreográficas.

<sup>9</sup> Deleito y Piñuela, p. 62.

<sup>10</sup> Esquivel, fol. 44v-45r.

<sup>11</sup> *Ibid.*, fol. 30v.



gestualidad y postura<sup>12</sup>. Por el contrario, en los bailes se solían usar los brazos, con los que se tañían las castañuelas o sonajas, y su ejecución se describe en ocasiones saltando o incluso retorciendo el cuerpo<sup>13</sup>. Esta categoría se denominaba danza o baile de *cascabel*<sup>14</sup>.

Lope, en su comedia *La villana de Getafe*, pone estos versos en boca de Félix en la escena del baile, en los cuales, a través de una polisemia, las mudanzas aluden no solo a aquellas propias de la coreografía, sino también a las implícitas en el amor:

FÉLIX                    [...] Ponte las castañuelas, y el donaire  
de esos hermosos pies dé invidia al aire;  
que mientras bailas tú, sin divirtirme,  
en tus mudanzas estaré yo firme<sup>15</sup>.

Los bailes generarían múltiples polémicas y censuras debidas a su supuesto carácter desinhibido y lascivo<sup>16</sup>, así como a los romances y letrillas picantes que se solían cantar sobre su música, ocasionando que, con la intención de “salvarlos”, se les rebautizara repetidas veces, pero, incluso con leves variantes, su estructura musical seguía siendo muy similar<sup>17</sup>. También existían otros géneros mixtos en los que al parecer se alternaban también pantomimas y representaciones; estos solían hacer parte de fiestas públicas y procesiones y son aquellos que suelen describirse en los autos sacramentales<sup>18</sup>. Pero, en fin, el término *baile*, en el contexto teatral y como patrón musical o poético, también se relacionaría, además de las versiones que se podían ver y escuchar sobre la escena, con los géneros híbridos cantados o con composiciones poéticas polimétricas, no necesariamente escritas para el canto, en las que se usan los tópicos recurrentes de este género<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Vid. Robledo Estaire, pp. 111-113. Esquivel, fols. 4v-5r.

<sup>13</sup> Así lo indica Covarrubias en la entrada *baylar*: «los que bailan se arrojan en alto con las cabriolas, y se tuercen a un lado y a otro en las mudanzas» (Cov.). Vid. Deleito y Piñuela, p. 62.

<sup>14</sup> Esquivel, fol. 44v. Deleito y Piñuela, p. 63.

<sup>15</sup> Lope de Vega 2015, vol. I, p. 289.

<sup>16</sup> Esquivel, 5v.

<sup>17</sup> Valdivia, p. 114. Vid. Cotarelo, p. CXC.

<sup>18</sup> *Danza hablada*: «La compuesta de personajes vestidos al propósito de alguna historia, como conquista de plaza; lo que ejecutan al tiempo que danzan, mezclando entre las mudanzas alguna representación» (Aut.). Deleito y Piñuela, p. 63.

<sup>19</sup> Vid. Jauralde, p. 145. Díez Borque, 166-167. Valdivia, p. 107. Moreno Muñoz, p. 173.



## Chaconerías

El baile de la chacona sería uno de los más divulgados entre aquellos que se empezaron a diseminar desde los tiempos de aquellos ochentenos aires del 1500. Sin pretender hacer aquí un seguimiento o estado de la cuestión sobre la extensa y desbordante bibliografía que se ha escrito sobre esta –la cual podrá, sin duda, el lector y melómano curioso encontrar–, vale la pena, sin embargo, recordar aspectos de su ejercicio y algunos ejemplos de los abundantes textos literarios y poéticos relacionados con ella.

Sin adentrarnos aquí en cuestiones estrictamente etimológicas, el origen y nacimiento de la chacona sigue siendo incierto y ambiguo. La mayoría de referencias literarias la identifican mulata y venida de las Indias<sup>20</sup>, como es el caso de los más que conocidos versos que se sobre ella se cantan en la novela cervantina *La ilustre fregona*: «esta indiana amulatada / de quien la fama fregona...»<sup>21</sup>. También se la relaciona con el asimismo «descompuesto y lascivo» baile de la *zarabanda* y como nieta de una tal *encorvada*<sup>22</sup>, probablemente debido a la manera de bailarse y a los esquemas armónicos y rítmicos comunes de estas tres. Aunque no se conserve ninguna coreografía sobre chaconas ibéricas, Esquivel la menciona en 1642 en su conocido tratado, junto a otras danzas y bailes que se enseñaban en academias<sup>23</sup>, momento en cual también los cantados romances, letrillas o bailes teatrales escritos sobre ella se veían casi desaparecidos –seguramente por la cantidad de polémicas que estos generaban–, para dar paso a otros nuevos como la *jácara*<sup>24</sup>. Entrado el siglo XVIII, parece que ya “adiestrada” y desprovista de poemas que la acompañaran, era descrita en *Autoridades* como una *danza de cuenta* que se había difundido en otras naciones. En Francia, por ejemplo, ya desde mediados

---

<sup>20</sup> Una de las primeras menciones de este baile parece ser la *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*, mss. 19.287 de la Biblioteca Nacional de España (fols. 1-26), *vid.* Ruiz Jiménez.

<sup>21</sup> Cotarelo, pp. CCXL-CCXLI. Stein, p. 184.

<sup>22</sup> Es mencionada por Covarrubias en estas dos entradas: *Çarabanda*: baile bien conocido en estos tiempos, si no la hubiera desprivado su prima la chacona; es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos. *Encorvada*: «una danza descompuesta que se hace torciendo el cuerpo y los miembros, *ab incurvando*; a esta sucedió la zarabanda y parece ser nieta suya la chacona» (Cov.). Esquivel, en cambio relaciona a las zarabandas con el rastro, la *jácara* y la *tárraga*, fol. 30v.

<sup>23</sup> Esquivel, fol. 30v.

<sup>24</sup> Stein, p. 183.



del siglo anterior se danzaban las chaconas, en algunos casos también cantadas, como parte de los finales de óperas o *ballets* y de las cuales se conservan elaboradas y detalladas coreografías<sup>25</sup>.

En el aspecto estrictamente musical, y en consonancia con la falta de coreografías, se conservan en España poquísimas fuentes tempranas de este baile con indicaciones de la música o notación específica. Este fenómeno se debe más a una práctica local generalizada de la música –también, por supuesto, aplicada a la poesía, la danza y el teatro– hecha al improviso y sobre esquemas tan difundidos y conocidos que no hacía falta anotarlos<sup>26</sup>. Gracias a los primeros ejemplos con música que nos han llegado de este baile –impresos en Italia a principios del 1600–, en los cuales solamente están indicados los acordes para rasguearse a la guitarra<sup>27</sup>, sabemos que su esquema o matriz musical más común consta de unos 3 o 4 acordes que se repiten cíclicamente, en tonalidad mayor y compás ternario<sup>28</sup>. La primera partitura completa sobre el baile cantado de la chacona, ejemplo al que volveremos más adelante, es la compuesta por Juan Arañés, impresa igualmente en Italia en 1624.

Vale la pena recordar algunos de los múltiples romances y letrillas que se escribían sobre ella, ya fueran para ser cantados y bailados sobre su secuencia de acordes repetidos en bucle, como baile inserto o mencionado en comedias y entremeses, o como seña de un tipo y estilo de poesía que se relacionaba con el ambiente tópico que giraba en torno a su ejercicio. En los estribillos de estos –o bordoncillo, como los nombra Cotarelo–<sup>29</sup> se aclamaba la promesa de la buena vida; el más común de ellos dice: “Vida, vida, vida bona, / ¡vida, vámonos a chacona!”<sup>30</sup>. Volviendo al ejemplo de la chacona insertada en la *Ilustre fregona* Cervantina, confirmamos que “El baile de la chacona, / encierra la vida bona”<sup>31</sup>. Lope, por su lado, en la comedia de *La prisión sin culpa* hace una burla, en boca de Lucinda, sobre la métrica de estos estribillos:

CAMILA            Si tú esas alas le das

<sup>25</sup> Vid. Francine Lancelot, *La Belle Dance*.

<sup>26</sup> Mariño León. Vid. Menéndez Pidal 1960, p. 35.

<sup>27</sup> Estampados por el italiano Girolamo Montesardo en Florencia en 1606. Vid. Eisenhardt, 82.

<sup>28</sup> Valdivia, p. 115-116.

<sup>29</sup> Cotarelo, CCXLI.

<sup>30</sup> Frenk 2003, p. 1043.

<sup>31</sup> Cervantes, pp. 184-186.



LUCINDA            iráse el niño a Tampico.  
 No me iré sino a chacona,  
 porque en coplas semejantes  
 habrá dos mil consonantes  
 para llamarla fregona.<sup>32</sup>

Además de un ejercicio métrico para respetar las rimas consonantes, el nombre de la chacona, como podemos ver en los versos lopescos, se utiliza como un tópico de lugar placentero y soñado, relacionado, en este caso, con las tierras de Tampico, debido a la misión y colonia que asentarían los españoles en San Luis de Tampico, cerca de Veracruz<sup>33</sup>. El lugar imaginario de la chacona se equipara al utópico *locus amoenus* de la imaginaria isla de Jauja, por lo menos es así mencionado, junto a una larga lista de placeres culinarios y sexuales, en la *Primavera y flor de los mejores romances* de 1621: “Esta isla, amigos míos / es la isla de Chacona, / por otro nombre Cucaña / que entrambos nombres se nombra”<sup>34</sup>. También, en un cuadernillo de romances de 1598 se menciona a la chacona como tierra de placeres asegurados, a la cual se dirigen los personajes ejecutando sus pasos coreográficos, como no podría ser de otra forma:

En Chacona hay petitas  
 que a los gustos se acomodan,  
 hay perniles galicianos  
 y vino blanco de coca;  
 comeremos, beberemos,  
 al son de olorosas botas,  
 haciendo dos mil mudanzas,  
 contrapasos, cabriolas.  
*Vida y bona, vida y bona,  
 ¡ahora vámonos a Chacona!*<sup>35</sup>

En el lopesco auto de *La Maya* –insertado en *El peregrino en su patria*–, bajo el mismo molde de canción popular y sobre el mismo tópico, vuelto a *lo divino*, en el que ya no es la utópica *chacona* sino la gloria divina el lugar de destino, las personificaciones del Regocijo, la Alegría y el Contento, para ensalzar las festividades cantan y bailan “algo conveniente” sobre la *letra* que

<sup>32</sup> Alín, p. 232.

<sup>33</sup> Lope 2015, vol. II, p. 616.

<sup>34</sup> Arias, 61r. Mariño León, Pancorbo [en prensa].

<sup>35</sup> Frenk 2003, p. 1046.



comienza con este estribillo: “Vida bona, vida bona, / vida, vámonos a la gloria”.<sup>36</sup> Todos los elementos descubren en este caso a la chacona, sin siquiera mencionarse su nombre: las tres personificaciones, representando afectos de ambiente festivo, los instrumentos que tañen –pandero, sonajas y guitarra–, propios de la práctica de este baile, su estribillo, en el se que trueca solo una palabra, y la música que se puede intuir cantada sobre el texto. De manera similar, al son de pandereete y guitarra, en el auto sacramental *El hospital de los locos* de Valdivieso, se introduce a modo burlesco una chacona que trata sobre el personaje del Alma, quien, cegada por los placeres mundanos, es conducida hacia la amena Chacona –no sin antes pasar por el ya mencionado Tampico y con el primer verso en “italiano”, al igual que la invitación sugerente de la Gula, usada de nuevo aquí formando una rima consonante–:

INVIDIA	Alma, parecéis espina metida entre cuero y carne.
MUNDO	Hoy tu victoria publico.
GULA	Andiamo a mangiar, madona.
ALMA	¿Dónde vamos?
GULA	¡A Chacona!
ALMA	Pues vámonos por Tambico.
MÚSICA	<i>Vita, vita, la vita bona, ¡Alma, vámonos a chacona!</i> Al hospital de la culpa vino enferma esta señora a quien el sol del deleite dio una terrible modorra. A la cama de Cupido, que es de espinas entre rosas, llevan a la pobre dama que entre sus males se goza. Es la Gula la enfermera y la Carne la doctora, que cualquier médico ignorante la manda que beba y coma. Es el Mundo boticario que las píldoras le dona, dándole agua del olvido de sus fingidas redomas. Ella, cual simple cordera lleva arrastrando la sogá, y con ir al matadero repite en voces sonoras: « <i>Vida, vida, vida bona,</i>

<sup>36</sup> Lope de Vega 2016, pp. 426-427.



*¡vida, vámonos a Chacona!»<sup>37</sup>.*

Existen otros romances y letrillas sobre la chacona que no necesariamente usan el hipertexto literario que hace referencia a su son, ni llevan el estribillo de “Vida bona”<sup>38</sup>; sin embargo, siguen conservando el carácter amoroso o picaresco. Algunos de estos se encuentran en romancerillos, los cuales indican que se cantan «al tono de chacona», o en cancioneros manuscritos que contienen los acordes de la guitarra, como es el caso del Ms. Corsini 625, conservado en Roma en la Accademia Nazionale dei Lincei, en el cual, al son de la «chacona ordinaria» –es decir, sobre su esquema básico musical–, se cambia el estribillo usual por “Dios me guarde, Dios me guarde / ¡de puta que tiene madre!”<sup>39</sup>.

Una chacona muy distinta se encuentra debida a la pluma de Juan de Tassis, en la cual, a pesar de usarse el bordoncillo prototípico de esta, la temática es una revista y verdadera burla de la vida política y cortesana del momento, en la que no se salvan sus compatriotas y hasta se ríe de si mismo:

*Vita bona, vita bona,  
¡la chacona, la chacona!  
Toda chacona pasada  
se destierre con la mía,  
pues la murmuración pía  
la da por encomendada.  
Si de uno fuere culpada  
de mil será bien oída;  
escúchenla por mi vida,  
que ya mi musa entona:  
«¡vita bona, vita bona!...».  
[...]  
Por no deshacerse el cuello  
dejo al duque de Pastrana  
y cojo a Villamediana  
por la boca con anzuelo;  
con más gomas que un ciruelo  
está sin causarle pena,  
como la boca esté buena  
con la que a nadie perdona.  
«¡vita bona, vita bona!...».  
[...]  
Un necio en obras y en talle*

<sup>37</sup> Valdivieso, fols. 19r-19v.

<sup>38</sup> Vid. Valdivia, p. 117.

<sup>39</sup> Cacho Palomar, p. 598.



quiero agravar con verdad,  
y para su vanidad  
lo mejor es no nombralle.  
Salid, mozas a la calle,  
si es que queréis conocello  
el gentil hombre de Tello,  
varón digno de chacona.  
«¡vita bona, vita bona!...».  
[...]  
Los que recibís placeres  
con estas chaconerías,  
dentro de muy pocos días  
veréis la de las mujeres.  
Las de buenos pareceres  
serán santas, serán diosas;  
más las viejas enfadosas  
molerán en la tahona.  
«¡vita bona, vita bona!...»<sup>40</sup>.

En estas redondillas Villamediana hace uso del ambiente del baile de la chacona con un tono burlesco. En esta ocasión el nombre *chacona* se podría pensar como sinónimo de sátira, pues se hace aquí mofa, entre otras personalidades, del que sería futuro Conde de Villaverde, Tello de Guzmán, el cual, por vanidoso, es digno de que se le cante una chacona, es decir, que se le haga una burla; asimismo, vemos como, al final del poema, Tassis promete componer una futura «chaconería» sobre las mujeres<sup>41</sup>.

En la misma escena citada anteriormente de *La villana de Getafe* de Lope, en la cual Ruíz, caminante, pide al estudiante Martínez que acompañe un baile con su guitarra, para cantarlo con doña Beatriz. Esta, al ver llegar a Inés, labradora, le pide que cante con ella. Antes de finalmente decidirse por el baile del Ay, ay, ay, buscan entre varias opciones el más afín:

INÉS	¿Qué es lo que sabéis bailar?
MARTÍNEZ	Lo que vos sepáis, señora.
BEATRIZ	¿Vacas?
INÉS	Aunque labradora, dama, no las sé bailar.
BEATRIZ	¿Folías?
INÉS	Comunes son.
BEATRIZ	¿Canario?
INÉS	Soy toledana.
BEATRIZ	¿Villano?

<sup>40</sup> Villamediana, pp. 1127-1135.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 446.



INÉS	No soy villana en ingenio y condición.
BEATRIZ	¿ <i>Conde Claros</i> ?
INÉS	Puede dar gusto a quien tuviere amores, si es verdad que con amores no podía reposar.
BEATRIZ	¿ <i>Zarabanda</i> ?
INÉS	Está muy vieja.
BEATRIZ	¿ <i>Chacona</i> ?
INÉS	Sátira es <sup>42</sup> .

Aquí, al igual que en los versos de Tassis, Lope nos confirma que las chaconas eran percibidas y usadas como género satírico, el cual, como define *Autoridades* “se toma por cualquier dicho agudo, picante y mordaz”, o *Covarrubias* como un “género de verso picante, el cual reprehende los vicios y desordenes de los hombres”, recordándonos así el anteriormente mencionado ejemplo del *Hospital de los locos* de Valdivieso. Este carácter burlesco y *quasi* parateatral lo encontramos en otro romancerillo, *Primera parte del jardín de amadores*, en un romance burlesco en el que se menciona a la chacona, junto a la zarabanda, como dos formas de sainete: “No se come ya tan rancio, / que aún las de catorce enfadan / y les piden por sainete / la chacona y zarabanda”<sup>43</sup>.

### ¡Un bravo sarao!

Como se ha mencionado, la primera chacona vocal en castellano puesta en notación es la famosísima pieza «Un sarao de la chacona»<sup>44</sup>, la cual se encuentra en el *Libro segundo de tonos y villancicos*, impreso en Roma en 1624 y compuesto por Juan Arañés, quien fuera compositor y músico al servicio de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana, durante su servicio y estancia como embajador en esta ciudad<sup>45</sup>. Esta particular pieza contrasta con el resto de las incluidas en el *Libro segundo*, pues es la única pieza a 4 voces en la se canta el texto de manera isocrónica –una nota por sílaba– y homofónica –cuando las voces se mueven paralelamente con el mismo ritmo– sobre melodías desprovistas de ornamentos, sin repeticiones de palabras, solamente repitiendo

<sup>42</sup> Lope de Vega 2015, vol. I, pp. 289-290.

<sup>43</sup> De la Puente, fol. 73r.

<sup>44</sup> Arañés, pp. 22-23.

<sup>45</sup> Vid. Cerveró.



el segundo verso del estribillo, e imitando, por decirlo así, una sonoridad “popular”, en la cual evidentemente la letra y su ritmo son los aspectos más importantes. Su texto anónimo, el cual revela en el primer verso sobre qué música está escrito, dista de las «chaconas ordinarias» al tener una estructura de letrilla distinta al resto de poemas que se solían escribir sobre estas. Se agregan aquí más versos y, a manera de pregón, una introducción al estribillo –con la misma música que la primera sección de la *copla*–, del cual se repite solamente el “bordoncillo” entre las coplas; por lo tanto, se incluyen más frases musicales y armonías algo distintas a la matriz básica de este baile, fenómeno que es totalmente comprensible al tratarse de una pieza formalmente compuesta y puesta en notación. Querol asegura que la versión de Arañés podría tratarse de una versión primitiva del baile de la chacona<sup>46</sup>, pero lo cierto es que el esquema básico musical es aquí usado como esqueleto, evocación y recurso, el cual se intercala entre los agregados versos y melodías. En el siguiente esquema podemos notar cómo está organizada su estructura poética y sus frases musicales, las cuales se indican aquí con letras. Para mayor evidencia, se compara esta pieza de Arañés con una chacona del libro de Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*<sup>47</sup>, la cual corresponde al esquema armónico-melódico más usual para este baile sobre un romance con estribillo<sup>48</sup>:

<i>La gran chacona en cifra</i> Luis de Briceño	Frases musicales	<i>Un sarao de la chacona</i> Juan Arañés	Frases musicales
[Estribillo] <i>Vida, vida, vida bona,</i> <i>¡vida, vámonos a chacona!</i> <i>Vida, vida, vidita, vida,</i> <i>¡vida, vámonos a castilla!</i>	A B A B	[Estribillo] <i>Un sarao de la chacona</i> <i>se hizo el mes de las rosas,</i> <i>hubo millares de cosas</i> <i>y la fama lo pregona:</i> <i>¡A la vida, vidita bona</i> <i>vida, vámonos a chacona!</i> <i>(¡vida vámonos a chacona!)</i>	A B A B C A D

<sup>46</sup> Querol, p. 62.

<sup>47</sup> Briceño, fols. 11v-12r.

<sup>48</sup> Una transcripción de la partitura de la chacona de Arañés se puede encontrar en: <<https://uma.es/victoria/varios/pdf/Aranes-Chacona.pdf>>. Un ejemplo de audio –entre la desbordante cantidad de grabaciones que se han hecho de esta pieza– se puede escuchar en: <<https://youtube.com/watch?v=LcgzDveou2c>>. Para un audio de la pieza de Briceño: <<https://youtube.com/watch?v=llWifimBnHE>>.



Romance		Copla	
Es chacona un son gustoso	A	Porque se casó Almazán	A
de consonancias graciosas,	B	se hizo un bravo sarao,	B
que en oyéndole tañer	A	danzaron hijas de Anao	A
todos mis huesos retozan.	B	y los nietos de Milán.	B
No hay fraile tan recogido,	A	Un suegro de don Beltrán	E
ni monja tan religiosa,	B	y una cuñada de Orfeo,	A
que en oyendo aqueste son	A	comenzaron un guineo	F
no dejen sus santas horas.	B	y acabó una macona,	G
[...]		y la fama lo pregoná:	B
<i>Vida, vida, vida bona...</i>	A	<i>¡A la vida, vidita bona,</i>	C
		<i>vida, vámonos a chacona!</i>	A
		<i>(¡vida vámonos a chacona!)</i>	D

Esta pieza de Arañés, además de ser algo más elaborada en el aspecto musical, es bastante peculiar en el aspecto poético. El texto, al estar impreso con tipos móviles en una imprenta dirigida por un italiano, presenta errores evidentes del cajista y otros que, al no poder encontrarse más referencias, son difíciles de cotejar o rastrear, y, por lo tanto, el texto se ha venido transcribiendo una y otra vez con faltas o con enmiendas que no siempre corresponden al sentido del poema.

A pesar de que nunca sabremos en qué contexto se cantó esta pieza –si es que se llegó a cantar en un evento real– en su estribillo se indica que se trata de un sarao hecho en el mes de mayo. Aquí la voz *sarao* es utilizada bajo la acepción de «corro, danza o procesión ordenada»<sup>49</sup>. En esta, la cuadrilla de personas pregoná el famoso bordoncillo de la «vida bona» para dirigirse así hacia la idílica *chacona*, en donde tiene lugar la celebración que nos descubre la primera copla: las nupcias de un tal «Almadán», que bien podría tratarse de alguno de los marqueses con el título de Almazán. A la chacona se dirige toda esta caterva no solo como el sitio de celebración de una boda, y como usual sarao cortesano, sino como espacio de una verdadera satírica representación. Al igual que en la sátira de Villamediana, aquí se nombran toda variedad de personas, pero en este caso no se trata necesariamente de personajes reales – a menos de estar ocultos en clave<sup>50</sup>. En este sarao se presentan –y representan– desde figuras mitológicas tales como Orfeo, Dánao, Milantes, una

<sup>49</sup> Rosal, p. 528.

<sup>50</sup> Stein, p. 188.



macona –mujer mala o bellaca, según la lengua de germanía<sup>51</sup>, dos maestros de hacer comedias –Ganasa y Cisneros<sup>52</sup>, hasta Venus tratada como una vil esclava –a través del cepo de la inquisición de la Ley de Bayona<sup>53</sup>, el Cid bailando –por supuesto al son de la chacona–, pastorcillos, gitanos, herejes africanos y hasta una sarta de putas fugándose de Barcelona. Para aumentar todavía más, si es que se puede, el sabor popular que se recrea en esta pieza, en las coplas se insertan toda clase de palabras y vocablos que aluden a refranes populares, algunos aún difíciles de entender o encontrar, pues probablemente se traten de expresiones inventadas o propias de la lengua de germanía. Este fenómeno nos puede recordar al género más antiguo de las *ensaladas*, en las cuales se insertan también personajes, dichos y cancioncillas populares<sup>54</sup>. Pongo aquí de ejemplo dos de las coplas de esta peculiar chacona de Arañés:

Salió Ganasa y Cisneros  
 con sus barbas chamuscadas  
 y dándose bofetadas  
 Anajarte y Oliveros.  
 Con un sartal de torteros  
 salió Esculapio, el doctor,  
 y la madre del Amor  
 puesta a la ley de Bayona,  
 y la fama lo pregona:  
*¡A la vida, vidita bona,  
 vida, vámonos a chacona!*

Salió la raza y la traza  
 todas tomadas de orín,  
 y danzando un matachín  
 el ñaque y la viaraza.  
 Entre la raza y la traza  
 se levantó tan gran lid,  
 que fue menester que el Cid  
 que bailase una chacona.  
 Y la fama lo pregona:  
*A la vida, vidita bona...*<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Alfonso Hernández, p. 495

<sup>52</sup> Davis, Varey, p. 168.

<sup>53</sup> Benzoni, Libro II, fol. 63v.

<sup>54</sup> Véanse, por ejemplo, las ensaladillas insertadas en la *Novena Parte del Romancero general*, fols. 327r-328r y fols. 357v-359r.

<sup>55</sup> Arañés, p. 24.



En esta segunda copla se nos confirma el tipo de chacona que se nos está acercando en procesión, en la cual es representada una batalla por dos grupos de personajes variados –la raza y la traza<sup>56</sup>; mientras dos grupos teatrales –el ñaque y la viaraza<sup>57</sup> bailan el matachín, el cual corresponde a las danzas “mímicas” en las que se representan batallas<sup>58</sup>. Es así como se puede categorizar este chacona como las *danzas o bailes mixtos* anteriormente mencionados, pues la descripción que se hace durante el poema nos hace pensar que en este caso se trata de la evocación de un baile representado por personas disfrazadas de toda esta plaga de figuras disparatadas, formando así un auténtico espectáculo teatral, en el que, recordando lo que describe Rojas en su loa al teatro, se representaban primero tres o cuatro jornadas “y al fin con un bailecito / iba la gente contenta”<sup>59</sup>; baile que por su naturaleza burlesca y socarrona descartaría de nuevo la Inés lopesca, renegando que una “¡sátira es!”.

### **A la vida, vidita...**

A manera de breve colofón, es interesante remarcar que la chacona, al igual que otros bailes cantados, se nos presenta casi siempre silenciosamente, puesto que, apenas contando con ejemplos de su música y ninguno de sus coreografías en la Península Ibérica –los cuales se preterían documentar según un modo de vivir y practicar el arte–, es a través de los textos que se escribían, imitando y evocando su ambiente y temática, que podemos afirmar su percepción común y arraigo. A pesar de contar con relativa poca información y conservarse pocos ejemplos sobre este baile y su contexto, no es difícil suponer que la chacona fuera, como muchos bailes contemporáneos de la época, parte fundamental y base de muchas piezas cantadas –además de bailadas– que supondrían ser la

<sup>56</sup> *raza*: «casta o calidad del origen o linaje». «Raza en los linajes se toma en mala parte como tener alguna raza de moro o judío» | *traza*: “se toma por el modo, apariencia o figura de alguna cosa” (*Aut.*).

<sup>57</sup> Ñaque es dos hombres [...]; estos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo», Rojas, pp. 133-134. *Viaraza*: «figuradamente se llama la acción inconsiderada y repentina, que alguno ejecuta. Covarr. dice que es especie de locura», (*Aut.*).

<sup>58</sup> *Matachín*: «una danza entre cuatro, seis o ocho, que llaman los Matachínes, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire. Covarr. le da la etimología del verbo matar, porque con los golpes que se dan, parece van a matarse unos a otros» (*Aut.*).

<sup>59</sup> Ver nota 6.



música común, viva y cambiante, practicada por personas de todo tipo, tanto en desenfundados festejos callejeros, como en refinadas casas y hasta en celebraciones religiosas. La *chacona* se presenta, pues, como un legítimo lugar común, el cual, acompañado de su amplio imaginario, es el reflejo no solo de la evolución literaria y poética escrita en su entorno, sino también de una gran práctica musical implícita en su innegable difusión y en la percepción que se tenía de ella. Sobre ella se cantarían muchísimos más romances o letrillas, se bailarían complicadas coreografías o se representarían disparates teatrales con movimientos que seguramente nos seguirían sorprendiendo. Pero, en fin, la chacona, al presentarse en todas sus variantes y géneros, ya sea como baile, danza, género poético, intermedio teatral, procesión religiosa, ejercicio métrico o sátira, parece haber sido el manifiesto de la consigna que se pretendía difundir a través de su ejercicio: ¡LA VIDA BONA!

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- ALÍN, José María y María Begoña Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis, 1997.
- ARAÑÉS, Juan, *Libro segundo de tonos y villancicos*. Roma: Juan Bautista Robletti, 1624.
- ARIAS PÉREZ, Pedro (Recopilador), *Primavera y flor de los mejores romances*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621.
- BENZONI, Girolamo, *La historia del mondo nuovo*. Venecia: Pietro & Franceso Tini, 1572.
- BERGMANN, Hanna E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1970.
- BRICEÑO, Luis de, *Método muy facilísimo para tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard, 1626.
- CACHO PALOMAR, María Teresa, «El cancionero musical hispano de la Accademia dei Lincei». *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo romero Tobar*. Ángeles Ezama... [et al.] (coords.). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 593-604.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Harry SIEBER (ed.), vol. II. Madrid: Cátedra, 2013.
- CERVERÓ MARTÍNEZ, Francisco Javier (2018), «Juan Arañés Sallén (\*Zaragoza?, 1580a; †La Seu d'Urgell?, 1649p). Hacia una nueva biografía crítica de un destacado músico español del siglo XVII». *Anuario Musical*, 73, pp. 63-80.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.



- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. I. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices por José Luis SUÁREZ GARCÍA y Abraham MADROÑAL. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.
- DAVIS, Charles y John E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615, estudio y documentos*. Madrid: Tamesis, 1997.
- DELAHAYE-GRELÓIS, Séverine y Sebastián LEÓN, «¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes?» L'adoption de la métrique italienne dans l'Espagne de la Renaissance». [En prensa]
- DE LA PUENTE, Juan (Recopilador), *Primera parte del jardín de amadores*. Zaragoza: Hospital real y general de Nuestra Señora de Gratia, [1611].
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de, *Discursos sobre el arte del danzado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.
- EISENHARDT, Lex. *Italian guitar music of the seventeenth century*. Rochester: University of Rochester Press, 2015.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: «Algunos Problemas del Romancero Nuevo». *Ensayos y Estudios de Literatura Española*. México: Ediciones de Andrea, 1959.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austria durante el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2006.
- FRENK, Margit, «Entre el romance y la letrilla». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1. Manuel GARCÍA MARTÍN, Ignacio ARELLANO, Javier BLASCO, Marc VITSE (Eds.). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1990, pp. 379-384.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 Vols. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- JAURALDE, Pablo, *Poesía manuscrita. Manual de investigadores*. Madrid: Calambur, 2003.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro» en Isaías LERNER, Robert NIVAL & Alejandro ALONSO (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*. Vol. 2. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-325.
- MARIÑO LEÓN, Sebastián, «Para gracia y donaire. La mudanza y devenir de la poesía cantada *alla spagnuola*». *La palabra en la cadencia. La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*. [En prensa].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los españoles en la literatura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1960.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Mis páginas preferidas. Temas literarios. Temas lingüísticos e históricos*. Madrid: Gredos, 2008.
- MORENO MUÑOZ, María José, «El papel de danzas y bailes en la comedia de corral en el siglo XVII». *Alfinge*, No. 21, 2009. <<https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/13983>> [Consulta: 5 de febrero, 2020].



- LANCELOT, Francine, *La Belle Dance. Catalogue raisonnée des choréographies françaises en notation Feuillet*. Paris: Van Dieren Éditeur, 1996.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 2009 (2ª).
- LOPE DE VEGA, Félix, *Comedias, parte XIV*. 2 Vols. Edición crítica de Prolope, José E. LÓPEZ MARTÍNEZ, (Coord.). Madrid: Gredos, 2015.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El peregrino en su patria*. Julián GONZÁLEZ BARRERA. Madrid: Cátedra, 2016.
- PANCORBO, Fernando José y Sebastián LEÓN, «Chaconas y zarabandas condenadas». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. [En prensa]
- QUEROL, Miguel, «La chacona en la época de Cervantes». *Anuario musical*, vol. 25. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pp. 49-65.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739. Versión online: <<http://web.frl.es/DA.html>> [Consulta: 30 de marzo, 2019].
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III». *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Alfonso de VICENTE DELGADO, Pilar TOMÁS (coords.). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 93-122.
- ROJAS, Agustín de, *Viaje entretenido*, Madrid: Emprenta [sic] Real, 1604 (Tasado en 1603).
- Romancero general*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1604.
- ROSAL, Francisco del, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, Córdoba, 1601, edición de Enrique Gómez Aguado, Madrid, CSIC, 1992.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *Maestro de danzar (1613)*. Historical soundscape. 2020, ISSN: 2603-686X, DL:GR107-2018, <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1082/lima/es>> [Consulta: 4 de febrero, 2020].
- STEIN, Louise K., «Al seducir el oído...» Delicias y convenciones del teatro musical cortesano en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Cuadernos de Teatro Clásico, 10. Madrid: 1998, pp. 169-189.
- VALDIVIA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.
- VALDIVIESO, José, *Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*. Toledo: Juan Ruiz, 1622.
- VILLAMEDIANA, Conde de. *Poesía impresa completa*. José Francisco RUIZ CASANOVA (ed.). Madrid: Cátedra, 1990.

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2020