



---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MÁSTER EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS SUPERIORES:  
INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES PROFESIONALES

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Alicia Esperesate Pajares

*Estudio y edición de una obra teatral  
manuscrita del Siglo de Oro: Jácara en  
esdrújulos*

Dirigido por: Dr. Héctor Urzáiz Tortajada  
Departamento de Literatura Española  
y Teoría de la literatura y Literatura Comparada  
Curso académico: 2017-2018



## ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN .....	1
2. INTRODUCCIÓN	
2.1. Historia de la jácara como género teatral .....	2
2.2. Transmisión textual: testimonios y censura .....	9
2.3. Atribución de la obra .....	23
2.4. Representación: la compañía de Antonio de Escamilla y la actriz Manuela de Escamilla .....	30
2.5. Organización del texto dramático y argumento .....	35
2.6. Métrica .....	38
2.7. Lenguaje .....	41
2.8. Temática y ambiente rufianescos .....	45
2.9. Personajes .....	47
2.10. Criterios de la edición .....	50
3. EDICIÓN CRÍTICA DEL TEXTO	
3.1. <i>Jácara en esdrújulos</i> de Matías de París .....	52
3.2. Aparato crítico .....	71
4. CONCLUSIONES .....	75
5. BIBLIOGRAFÍA .....	78





## 1. PRESENTACIÓN

El objetivo del presente trabajo es realizar un estudio completo de una jácara entremesada anónima de la segunda mitad del siglo XVII titulada *Jácara en esdrújulos*. Aunque dicha pieza teatral ha sido citada en varios catálogos y manuales sobre manuscritos teatrales de los Siglos de Oro, hasta ahora no existe ninguna edición crítica o trabajo sobre el texto, su autoría y su censura.

Para realizar dicha edición hemos tomado como base del texto el manuscrito 15.281 de la Biblioteca Nacional de España, por tratarse del único testimonio autógrafo de la pieza teatral, y lo hemos comparado con los demás testimonios conservados, los manuscritos 14.817 y 15.604 de la BNE y los manuscritos 46.714 y 61.569 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, reflejando las variantes textuales existentes entre ellos en el aparato crítico que sigue al texto.

Precediendo a la edición crítica del texto se incluye el estudio introductorio relacionado con la obra. En el primer apartado incluimos un breve esbozo sobre la trayectoria de la jácara como género literario, desde sus orígenes a finales del siglo XV en forma poética arromanzada, hasta su entrada en los teatros en el siglo XVII.

A continuación, trataremos cuestiones sobre la autoría de la obra, sobre su transmisión textual, atendiendo especialmente a las causas de las depuraciones realizadas por el censor y por el *autor de comedias*, y sobre la posible representación de esta pieza breve por la compañía de Antonio de Escamilla.

Tras las anteriores secciones, procederemos a analizar el texto teatral en sí: la métrica y las razones por las que la rima en esdrújulos acabó convirtiéndose en un recurso burlesco; el léxico germanesco, el humor a través de los juegos de palabras y la confusa comunicación; la temática y ambiente típicamente rufianescos, y los personajes, atendiendo en especial a las características e historia del protagonista.

Para finalizar el trabajo, trazaremos una síntesis de lo expuesto incluyendo las conclusiones a las que nos han conducido el análisis de la obra y del manuscrito, y ofreceremos nuestra opinión sobre las características de la *Jácara en esdrújulos* que la hacen digna de estudio.

## 2. INTRODUCCIÓN

### 2.1. Historia de la jácara como género teatral

El registro más antiguo de la palabra “jácara” nos lo ofrece Cervantes, en su *Coloquio de los perros*: “y, habiendo mi amo avizado (como en la jácara se dice) si alguien le veía, se entró en una casa, y yo tras él, y hallamos en un patio a todos los jayanes de la pendencia, sin capas ni espadas, y todos desabrochados.” (Cervantes 2001: 256r). Se trata de uno de los términos literarios de los Siglos de Oro con más acepciones, ya que al usarlo se puede hacer referencia a piezas poéticas, dramáticas, coreográficas o musicales, todas con una temática similar. Su etimología revela algunas características del género que asocian a todas sus manifestaciones:

El término “jácara”, procedente del lenguaje de germanía, deriva de “jaque”, lance del juego de ajedrez en que el contrario tiene que defender una pieza principal amenazada. Retadores, prontos a sacar la espada y a acosar al primero que se les ponía delante eran asimismo los “jaques”, guapos o valentones, denominados también “jácaros”, “jacarandos”, “jacos” o “jacarandinos”. Al conjunto de estos rufianes, a su vida picaresca, alegre y bulliciosa se la llamó “jácara.” (Huerta Calvo 2008: 92-93)

Sin embargo, aunque el término lo encontremos a partir del siglo XVII, las primeras manifestaciones literarias de temática germanesca antecesoras de las jácaras aparecieron a finales del siglo XV y principios del XVI. Se trataba de composiciones poéticas populares que narraban la vida y el trágico fin de personajes de los bajos fondos vinculados con la prostitución y con el ejercicio de actividades delictivas utilizando la jerga natural de estos estratos, el llamado lenguaje de germanía. John M. Hill incluyó en la primera parte de su libro *Poesías germanescas* veintidós poemas con métrica heterogénea (romances, seguidillas, sonetos, coplas reales...), los cuales son los poemas más antiguos de tema y lenguaje germanesco que han llegado hasta nosotros. La mayoría de ellos son anónimos, pero sí que conocemos algunos de los nombres de los autores de esos textos, como Rodrigo de Reinosa, Álvaro de Solana, Pedro de Padilla y Pedro Liñán de Riaza. Parte de sus poemas contribuyeron a la fijación del tipo del jaque, como en el poema compuesto por Rodrigo de Reinosa “Razonamiento por coplas en que se

contrahace la germanía e fieros de los rufianes e mujeres del partido; e de un rufián llamado Cortaviento y ella Catalina Torres-Altas” que “se presenta ya al jaque Cortaviento con su indumentaria típica: capa y sayo, broquel y espada, su lenguaje germanesco, su tono fanfarrón y la venganza de su daifa, Catalina Torres-Altas” (Lobato 2014: 19).

Algunos sitúan en esta misma época los precedentes de las jácaras dramáticas en las piezas dramáticas de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro. Dichas obras incluían cancioncillas, intercaladas o a modo de cierre, cuya temática, al principio variada, terminó por abrazar la materia rufianesca. Asimismo, en el entremés o paso se empezaron a introducir personajes del hampa, siempre desde un humor burlesco y una visión alejada del personaje.

Todas estas tempranas composiciones poéticas hay que ponerlas en relación con la aparición de la otra literatura basada también en la germanía<sup>1</sup> que aparece en el siglo XVI y principios del XVII, la literatura picaresca. Es el caso del *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, la *Segunda Celestina*, *Rinconete y Cortadillo...* La visión renacentista de la literatura como ejemplo de virtud y como muestra de las nobles acciones de personajes superiores ha sido superada. El éxito de ficción picaresca y germanesca es uno de los factores que muestran el ascenso de los antihéroes, de un modo de escritura en el que se retira el velo de las imperfecciones y vicios humanos para criticarlos a través de la sátira. Muchos cultivadores de las jácaras justifican sus escritos como modo de prevención de la caída en esas formas de vida licenciosas; de hecho, muchas de ellas terminan con el protagonista muerto o sufriendo un terrible castigo como consecuencia de sus terribles actos. Sin embargo, la crítica subyace bajo el mensaje ejemplarizante superficial de estas obras<sup>2</sup>. Cuentan testimonios de víctimas de la hipócrita sociedad española en los tiempos de la Contrarreforma. Dicha sociedad vivía obsesionada con la defensa del libre albedrío en contra de la predestinación; el catolicismo apoyaba la capacidad de redención del ser humano, su cambio moral a través de la voluntad, pero el poder no ofrecía oportunidades que provocasen esta transformación. Los estratos más

---

<sup>1</sup> Coincidimos con el juicio de Luc Torres acerca de la vinculación entre literatura picaresca y la jácara, ya que sus grandes disimilitudes las convierten en dos productos literarios bien diferenciados: “creo más bien que el mundo hampesco influyó a la vez y de manera diferente en sus modalidades literarias (picaresca y jácara) y que, en todo caso, la picaresca tiene su «arte poética» que se diferencia de los rasgos germánicos de la jácara” (2014: 110).

<sup>2</sup> Como veremos a continuación, el mensaje ejemplarizante se ve intensificado en las jácaras de finales del siglo XVII.



bajos de la sociedad que se trasladaban a las ciudades en busca de suerte se veían en muchos casos abocados a la delincuencia para poder sobrevivir y por ello, esa sociedad que les negaba su mejora los castigaba duramente. Las jácaras reflejan desde sus primeros testimonios, las poesías, dicha crítica a las desigualdades socioeconómicas.

Ya en 1609<sup>3</sup> Juan Hidalgo publicó *Romances de germanía de varios autores*, una recopilación con los romances que reunió de distintos escritores, algunos de su propia pluma, en la que aparece el primer vocabulario conservado con la terminología germanesca. El alegato que expone Juan Hidalgo sobre la honradez de su obra, para librar a la misma de la censura, se basa fundamentalmente en su fin propedéutico, aparte del deleite, debido a que al revelar el “oscuro lenguaje” de la germanía a los lectores, los prevenía contra los engaños de las gentes que la empleaban. A partir del éxito de esta publicación, el romance octosílabo de rima asonante en los pares se convierte en la forma representativa de la jácara, y comienzan a penetrar otros géneros que se inspiran en sus personajes y motivos, e incluso se insertan en algunas comedias. Algunos ejemplos son la inclusión de una jácara de Jerónimo de Cáncer dedicada a Periquillo el de Madrid en la comedia *La reina María Estuardo* de Diamante o la jacarandina popular en *El alcalde de Zalamea* de Calderón<sup>4</sup>.

El triunfo del género se debe también en gran parte a Quevedo, quien llevó a la jácara a su etapa de mayor esplendor gracias a su rico lenguaje de germanía lleno de ingeniosos procedimientos conceptistas y de una gran agudeza para abordar lo grotesco. Existen estudiosos que proponen la hipótesis de que Quevedo colaborase en la compilación de Juan Hidalgo a principios de siglo XVII<sup>5</sup>, pero la primera composición de tema rufianesco de cuya autoría tenemos seguridad es la “Carta de Escarramán a la Méndez”, la cual fue transmitida primero a través de pliegos de cordel, y después en su colección de *Poesías varias* (1654), en la que se incluían otras de sus jácaras. La intención que buscaba Quevedo, según Carreira, era recordar con “nostalgia unos tiempos heroicos inventados por el pesimismo de Quevedo.” (2000: 104)

---

<sup>3</sup> Hill ofrece un fragmento de la obra de Bartolomé Jiménez Patón *Elocuencia española en arte* en la que se menciona una colección de romances de germanía con cinco años de antelación a la publicación de la obra de Juan Hidalgo. Las hipótesis que ofrece Hill son la posibilidad de una impresión anterior de la obra de Juan Hidalgo de la que no tengamos constancia, o la existencia de otra recopilación de distinto autor (Hill 1986: VII).

<sup>4</sup> Para ahondar más en las jácaras incorporadas en comedias y otros géneros véase Lobato (2014: 185-197) y Urzáiz (2000: 9-12).

<sup>5</sup> Lobato apunta la posibilidad de que colaborase en la recopilación de Juan Hidalgo de forma anónima (2014: 39-40).

Como señalamos antes, la gran riqueza de las composiciones hampescas de Quevedo reside en la utilización magistral de la germanía, llegándose a popularizar términos y expresiones acuñadas por él entre el hampa de la época. La lengua de germanía es un medio ideal para reflejar el nuevo concepto que el Barroco ofrece del lenguaje. En contraste con las épocas anteriores, en el Barroco se empieza a concebir el lenguaje como algo arbitrario, algo que distancia la esencia de las cosas en vez de acercarla. El significado y el significante carecen de relación, por ello, los significantes son confusos y no permiten transmitir de una forma eficiente las ideas y pensamientos. El mundo se convierte en confuso, lleno de falsas apariencias que esconden su verdadera naturaleza. Esta confusión es una de las principales vías de humor, la incapacidad del hombre de volver a alcanzar el lenguaje perdido en la Torre de Babel<sup>6</sup>.

El gusto del público por oír recitar estos ingeniosos poemas, sobre todo los de Quevedo, desembocó en la progresiva y definitiva inclusión de las jácaras en el teatro en el siglo XVII. El componente dramático que albergaban los poemas germanescos provocó su subida los escenarios: la primacía del diálogo frente a la narración en muchas de ellas, la influencia del teatro en la métrica de las más antiguas<sup>7</sup>, el dinamismo de sus acciones, su violencia, el atractivo de su lenguaje, sus personajes arquetípicos y pintorescos...

Inicialmente, los ruegos del público por escucharlas se mitigaron con recitados de jácaras, independientes de la acción dramática, enunciados en el escenario por un actor o varios en el lapso entre jornadas y, en ocasiones, intercaladas en la misma comedia. Tiempo después, en los años 40 del siglo XVII, surge la jácara entremesada, donde los actores dramatizan una reyerta a través del diálogo y una gesticulación exagerada, acompañados del canto de alguna jácara y baile. Es en esta época donde podemos encontrar en múltiples jácaras entremesadas referencias o gracias metateatrales

---

<sup>6</sup> Es revelador en este aspecto lo que Foucault expone en *Las palabras y las cosas* a raíz del estudio del *Quijote*: “Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; [...] los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura” (Foucault, 1968: 54).

<sup>7</sup> Puerto Moro señala que Reinosa utiliza en “Razonamiento por coplas en donde se contrahace la germanía y fieros de los rufianes y las mujeres del partido, y de un rufián llamado Cortaviento, y ella Catalina Torres-Altas” la copla real o doble quintilla, una estrofa cultivada en multitud de piezas teatrales del siglo XVI (2014: 33).

relacionadas con la exigencia del público de oír jácaras en el teatro, como muestran los siguientes fragmentos de Quiñones de Benavente:

*Sale Tomás a bailar y piden jácara desde el patio*

TOMÁS:                   ¿Que tanta jácara quieres,  
                                  patio mal contentadizo?  
                                  Ayer ¿no te la cantamos  
                                  por todo cuanto distrito  
                                  tiene este pobre corral?  
                                  Pues si no quedó resquicio  
                                  por donde no se cantasen,  
                                  ¿qué habemos de hacer contigo?  
                                  Las novedades no duran  
                                  por los siglos de los siglos.  
                                  ¿Por dónde o qué han de cantar,  
                                  que no esté ya hecho o dicho? (Quiñones de Benavente  
                                  2001: 473)

*Pide en el patio jácara un representante*

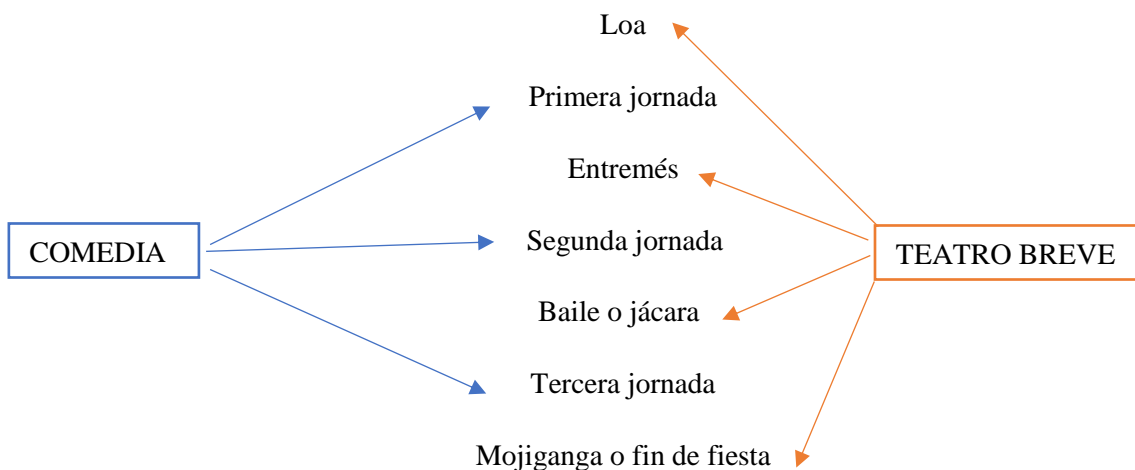
FRANCISCA:            La jácara de pedís,  
                                  ¿cómo he de negarla yo,  
                                  si la voz de vuestro gusto  
                                  es quien gobierna mi voz?  
                                  Vaya una jácara entera,  
                                  y si es poco, vayan dos,  
                                  que más hacéis en pedillas  
                                  que en cantaros yo un millón. (Quiñones de Benavente  
                                  2001: 313).

Algunos autores que cultivaron estas piezas teatrales con éxito fueron Cáncer, Diamante, Calderón y Quiñones de Benavente. Este último, Luis Quiñones de Benavente, gran maestro del género breve, fue el responsable de la renovación de las estructuras teatrales, de la introducción de la fantasía y alegoría en las piezas breves teatrales, y de la

presencia cada vez mayor de la danza y la música en la escena. Este eclecticismo artístico, iniciado por Benavente, fue el causante de la cada vez mayor similitud entre los géneros teatrales breves y de que la jácara terminase por englobar a varias manifestaciones artísticas distintas, pero conectadas en los escenarios barrocos: las jácaras entremesadas, los romances germanescos y la característica música y danza que los acompañaban:

Con Quiñones tenemos por primera vez el especialista en entremeses que no hace comedias por sistema, que se queda en el arte menor del entremés. Es Quiñones quien fija procesos métricos y técnicos, y quien levanta el entremés cantado y la jácara a la altura del entremés representado. (Rozas 1977: 66)

El público de la jácara era muy amplio, se representaban en los corrales de comedias, en las fiestas barrocas que contenían representaciones en las plazas, e incluso en ambientes cortesanos. Se escenificaba entre las jornadas de la comedia o auto, generalmente en el orden que a continuación mostramos, pero en ocasiones, según el lugar o el tipo de fiesta barroca, había variaciones en el orden:



La decadencia del género llegó a finales del siglo, con la proliferación de obras de baja calidad en las que se centraban en los elementos truculentos y moralizantes de las jácaras, junto con la fusión del tipo del jaque con el del bandolero. La jácara como género puede que se perdiese a lo largo de las décadas, no obstante, su legado ha sido transmitido por muchos autores:

Pero el gusto por la estética del matonismo estaba ya arraigado en el público y traspasó incluso la centuria, instalándose como una singularísima constante en la tradición teatral española. La jácara asegura una forma de dramaturgia presente en todos los tiempos: Torres Villarroel, Ramón de la Cruz, González

del Castillo, López Silva, Arniches, Valle-Inclán, Sastre, Nieva, Romero  
Esteo, Miras, Alonso de Santos... (Huerta Calvo 2001: 73)

## 2.2. Transmisión textual: testimonios y censura

El texto de la *Jácara en esdrújulos* se conserva en tres manuscritos del siglo XVII, uno de ellos supuestamente autógrafo, custodiados por la Biblioteca Nacional de España; también existen dos copias del siglo XIX, una de ellas con notas de Emilio Cotarelo y Mori, que se hallan en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. El testimonio más antiguo, y sin duda el que más información nos aporta, es el Ms.15.281 de la BNE, un supuesto autógrafo firmado por Matías de París, lleno de correcciones, añadidos y supresiones, del cual son copias los demás testimonios. Las copias del siglo XVII (Ms.15.694 y Ms.14.817) contienen el texto ya expurgado, con apenas variantes entre ellas, por lo que hemos decidido tomar el Ms.15.281 como texto base para nuestra edición. Al contrario de los otros manuscritos, en cuya escritura solo ha participado una persona, en el Ms.15.281 intervienen tres manos: el texto dramático, una copia en limpio, está escrito supuestamente por el autor de la jácara; la escritura de parte de las supresiones y todas las anotaciones añadidas pertenecen al famoso *autor de comedias*<sup>8</sup> Antonio de Escamilla, y los tachones de censura de pasajes y la nota final son obra de una mano desconocida.

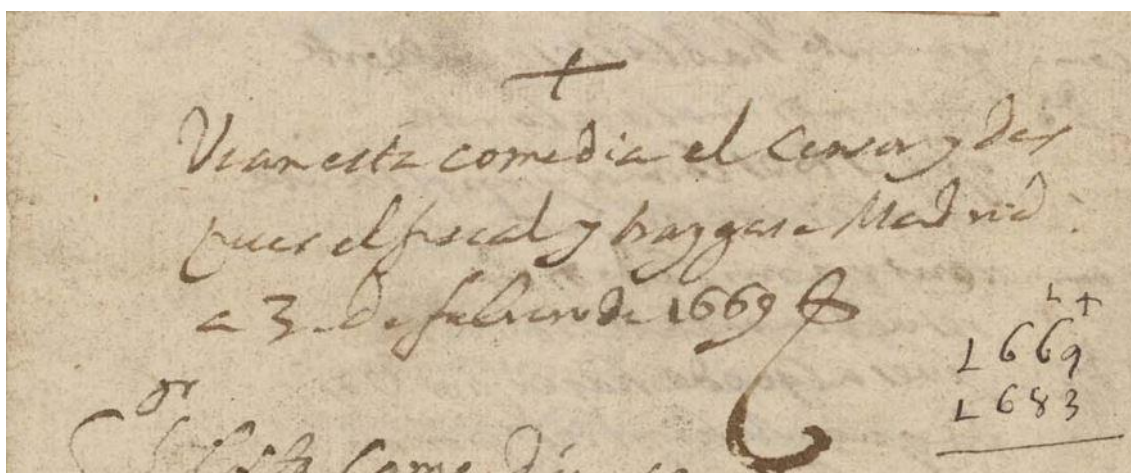
Es de sobra conocido que en el siglo XVII toda obra literaria debía pasar por la censura, que desde 1554 estaba centralizada en el Consejo Real y consistía en un expediente compuesto por el dictamen eclesiástico seguido del civil que se realizaba de manera previa a la representación o impresión de la obra; sin embargo, la censura inquisitorial se solía ejecutar cuando una persona delataba una obra por su posible amenaza política o inmoral<sup>9</sup>. A pesar de que todos los géneros pasaban por el examen de los censores, estos vigilaban con especial cuidado las obras teatrales, debido a su gran difusión entre los espectadores letrados e iletrados. Se centraban en expurgar todo asunto contrario, o que no se correspondiese exactamente, al dogma católico, los ataques o injurias contra el rey y la corona, y el relajamiento de la moral cristiana.

---

<sup>8</sup> Presentamos en cursiva el término “autor de comedias” o “autor” cuando nos referimos al director de la compañía teatral, no al creador de la obra.

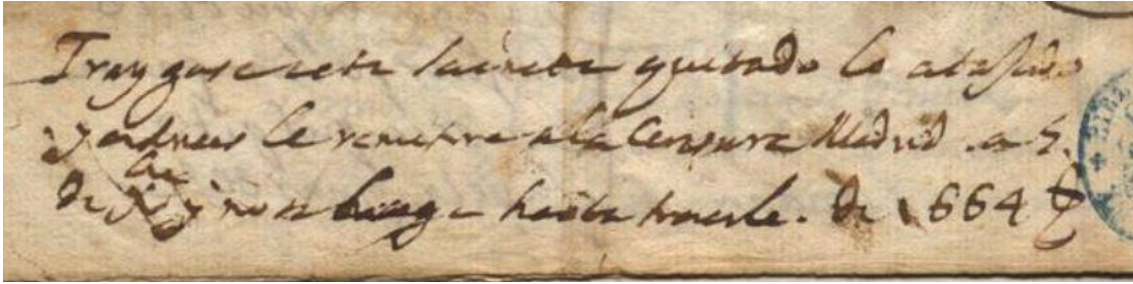
<sup>9</sup> Existen casos en el siglo XVII en los que el Santo Oficio participa en la censura previa de obras que presentaban dificultades para superar la censura. Un ejemplo de ello lo encontramos en la censura de la obra *El bruto de Babilonia* en el Ms.15.041 de la BNE (véase Cienfuegos y Urzáiz, 2017).

Con respecto a la censura de la *Jácara en esdrújulos*, podemos deducir que se trata del primer examen del contenido de la jácara realizado seguramente por un provisor, remitidor o encomendero. El cometido de los provisos dentro de la sucesión de trámites por los que tenía que superar una obra para poder ser representada, era analizar la pieza en busca de amenazas en su contenido y dar aviso de las posibles inmoralidades a los censores y fiscales al remitirles la obra. La misión del provisor de la jácara es la misma, ya que en la nota no deniega la licencia de la obra, sino que dice así: “Tráigase este sainete quitado lo atajado y entonces le remitirá a la censura. Madrid a 5 de diciembre -y no se haga hasta tenerle- de 1664<sup>10</sup>”. El provisor ordena que una vez se hayan suprimido los pasajes censurados, le sea devuelta la obra para poder remitirla a los censores, y una vez examinada por ellos, con sus censuras incluidas, pudiese el provisor dar el visto bueno a su representación. Aunque el provisor no revela su nombre en la rúbrica de la nota, localizamos en un manuscrito de la comedia *Obligados y ofendidos*, de Francisco de Rojas Zorrilla una diligencia de censura realizada por él. El cotejo de la grafía y la rúbrica lo corroboran:



Nota de remisión del manuscrito 16.043 de *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla

<sup>10</sup> La lectura de la nota de remisión es dudosa en algunas palabras.



Diligencia de censura del manuscrito 15281 de *Jácara en esdrújulos*

La nota de remisión a la censura de este manuscrito de *Obligados y ofendidos* data de 1669, al igual que las dos licencias de representación que contiene pertenecientes a los censores Francisco de Avellaneda y Fermín de Sarasa. Tras advertir esta vinculación, procedimos a cotejar todas las fichas de la base de datos del proyecto sobre censura teatral CLEMIT dedicadas a las obras censuradas por Francisco de Avellaneda y por Fermín de Sarasa en busca de otros testimonios. Afortunadamente, dentro del corpus de censuras de ambos, encontramos once manuscritos de piezas dramáticas del siglo XVII que contenían notas del mismo provisor: *El pleito del deshonor a la virgen*, atribuida a Francisco Rojas Zorrilla (Ms.17.022); *La exaltación de la cruz*, *El alcaide de sí mismo*, *El gran príncipe de Fez*, *El postrer duelo de España* y *Los tres mayores prodigios*, de Pedro Calderón de la Barca (Ms.19.597, Ms.16.813, Res.100, Ms.15.273 y Ms.16.641); *El conde de Sex*, de Antonio Coello y Ochoa (Ms.16.630); *Lo que puede la aprehensión* y *La adúltera penitente* de Agustín Moreto (Ms.14.916 y Ms.14.915); *Vida y muerte de San Lázaro*, Mira de Amescua (Ms.16.805), y *El bruto de Babilonia*, obra escrita en colaboración de Jerónimo de Cáncer y Velasco, Agustín Moreto y Juan de Matos Frago.

Desconocemos los pasos posteriores al primer dictamen del encomendador, por lo que no podemos asegurar que dicha obra llegase a los escenarios, o qué parte de su contenido pudo representarse; sin embargo, la proliferación de copias de esta jácara entremesada nos hace pensar que llegó a ser representada tras superar el examen de la censura, probablemente en la forma en la que aparecen en las dos copias del siglo XVII que alberga la BNE, ya que en ellas están omitidos los pasajes atajados en el manuscrito autógrafo.

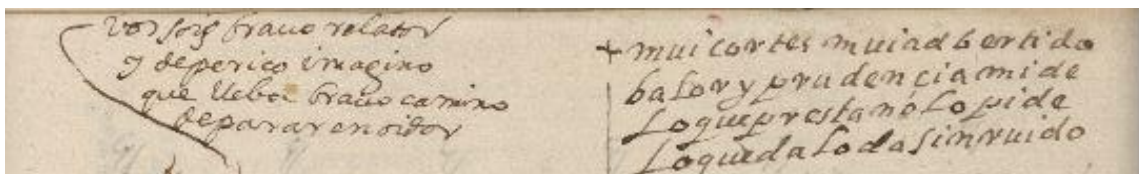
Por otro lado, las enmiendas realizadas al texto y parte de sus supresiones consideramos que pueden pertenecer a Antonio de Escamilla por varias razones: la mención a la actriz Manuela de Escamilla, hija del *autor de comedias*, en la acotación del



final del recto del folio 1 del manuscrito hace pensar que la obra hubiese podido ser representada, incluso encargada, por la compañía de Antonio de Escamilla, debido a que, aunque Manuela de Escamilla ejerció de actriz en otras compañías, fue una de las actrices más fieles a la compañía de su padre; en segundo lugar, es sabido que Escamilla no se limitaba a la corrección e indicación al escritor de los pasajes que debía reescribir, sino que él retocaba la obras, ya fuese para adaptarlas al público o incluso para hacer que los diálogos que le correspondía representar (ya que compatibilizaba su tarea de autor con la actuación) tuviesen más relieve en la pieza:

Como prueban muchos manuscritos o versiones existentes, los comediantes procedieron con frecuencia a adaptar, mutilar o combinar textos teatrales a su propia conveniencia. [...]. Y en el manuscrito de *Cada uno para sí* realizado para la compañía de Antonio de Escamilla, éste no duda en añadir de su propia mano, al menos en dos escenas, una serie de versos espurios con el único objeto de consolidar su lucimiento como el gracioso Hernando. (Huerta Calvo 2003: 674)

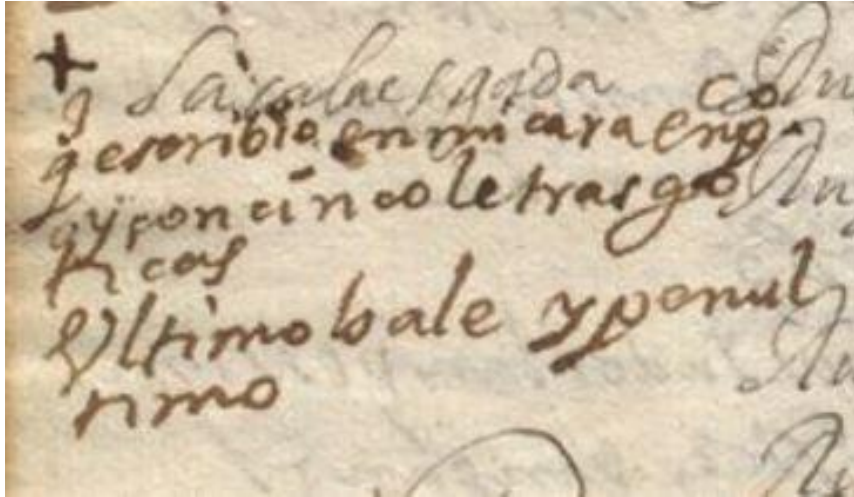
Junto con los argumentos previos, el cotejo de grafías a través de Manos Teatrales<sup>11</sup> nos permite asegurar que parte de las anotaciones al texto pertenecen a la mano de Antonio de Escamilla. En el manuscrito antes citado de *Obligados y ofendidos* encontramos algunas correcciones de Antonio Escamilla similares a las de nuestro manuscrito.



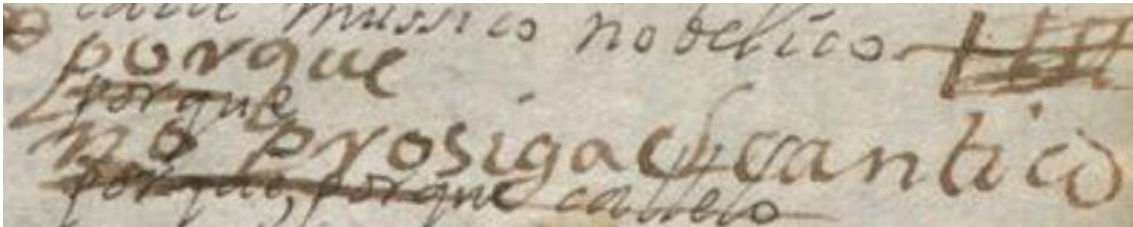
Añadidos pertenecientes al verso del folio 9 del manuscrito de la BNE 16.043 de *Obligados y ofendidos*

---

<sup>11</sup> El cotejo de grafías se ha realizado a través de la base de datos de Manos Teatrales (<https://manos.net/>), en la que figuraba la lista de manuscritos en los que aparecen fragmentos escritos por Antonio de Escamilla y una excelente descripción de su patrón de escritura.



Añadido de Escamilla perteneciente al verso del folio 2 del Ms.15.281



Corrección del recto del folio 1 del Ms.15.281

Gran parte de las correcciones y añadidos de Escamilla en el texto forman parte de su labor como *autor de comedias*: realizar mejoras estilísticas y asegurarse de que el texto es adecuado para la audiencia ante la que va a ser representado.

Teniendo en cuenta el carácter subversivo y carnavalesco de los géneros breves, y su gran difusión, resulta sencillo comprender que estuviesen bajo la mira de censores y moralistas. En el teatro breve del siglo XVI la censura era mucho más relajada; así, en obras de Juan del Encina o Lope de Rueda, podemos encontrar un lenguaje que realiza referencias mucho más explícitas a acciones inmorales, según la mentalidad cristiana del momento, como pueden ser el sexo o la violencia. Con la sofisticación de la censura en el Barroco, la moralidad y utilidad del teatro, en especial de las piezas breves satíricas y burlescas, fueron duramente cuestionadas por ciertos sectores de la sociedad que obligaron a que la censura previa fuese mucho más estricta en cuanto al lenguaje y contenidos de las obras:

A lo largo del siglo XVII son constantes las protestas de teólogos y moralistas acerca de la licenciosidad del teatro breve, una escuela de malas costumbres, donde sólo se mostraban “cosas de amores”, “embustes de rameras”. “enredos

de tercera”, “riñas de rufianes”, “mentiras, enredos y ficciones con que se enseña a pecar a los hombres y se les dan lecciones eficaces para solicitar a las mujeres”, “burlas y juegos del amor que los santos llaman fornicaciones y adulterios”. Ya en el siglo 1600 hay un dictamen del Consejo de Castilla, por el cual se indica que “sean castigados rigurosamente los representantes que en la sustancia de las comedias o entremeses, bailes o cantares, excedieren de lo que las censuraren hubieren ordenado.” (Huerta Calvo 2001 :161)

No obstante, el gran éxito de recepción de estas piezas breves que se representaban entre jornadas, que servían de contrapunto para la comedia y para mantener la atención del público, hizo que fuese imposible abolirlas. Los hospitales de enfermos de la época estaban sufragados por gran parte de las ganancias que se obtenían en las taquillas de los corrales de comedia, por ello no podían prohibir los géneros breves que atraían a tantos espectadores hasta el teatro.

Volviendo al texto que nos ocupa, parte de los tachones se realizan por motivos religiosos y morales, aunque no sabemos muy bien por quién. Son muchos los estudiosos que apuntan a la especial severidad de la censura con los textos para ser representados, más aún que para ser impresos. Esto se debe a la gran difusión a todos los niveles sociales que tenían estos textos a través de los corrales de comedias, a que los textos para las ediciones impresas normalmente ya habían pasado la censura previa para su representación, y a los gestos y diálogos que solían incorporar los actores, que obligaron a que los censores acudiesen a las representaciones para examinar que el texto no fuese trastocado.

Tras analizar el corpus de obras cuya censura encargó el mismo provisor, comprobamos que los pasajes censurados corresponden en su mayoría a transgresiones que afectan al contenido y a la doctrina de las Sagradas Escrituras, gracias de contenido inmoral y sexual, y algunas referencias implícitas a la situación política del momento. En la *Jácara en esdrújulos* encontramos censurados más de cincuenta versos de la versión original por dichos motivos, junto a los estilísticos antes mencionados.

De este modo, una mano procedió a recuadrar marcando con un “no” y tachando los versos que consideraba ofensivos para su censura. El siguiente diálogo, claramente aparece con marcas de censura debido a los ataques explícitos hacia el clero, ya que se alienta a un rufo que no quería atacar a Móstoles por su condición de clérigo a que lo mate a pesar de ello:

MÉNTRIDA	Brígida, ¿el dómine es clérigo?
BRÍGIDA	Aunque lo niega, presúmolo.
MÉNTRIDA	<del>Pues yo a los clérigos, Brígida,</del> <del>perdóneme Dios, no púnjolos</del>
BÁRBARA	<del>¡Mátalo!</del>
BRÍGIDA	<del>¡Hiérole!</del>
JÁTIVA	<del>¡Mátole!</del>
MÉNTRIDA	<del>¡Ya no reparo en escrúpulos!</del> <sup>12</sup> (v. 110-115)

En otros pasajes, las razones de su censura no son tan claras, como el siguiente, que probablemente fuese mandado suprimir debido a que uno de los personajes muestra a la audiencia su pecho, no sabemos si quitándose todas las prendas superiores o simplemente desabrochándose. Junto con este gesto indecoroso, a los ojos del examinador, las menciones sobre el alma y la vida tras la muerte que aparecen en los versos finales pudieron contribuir a la supresión del diálogo.

	<del>Pues, ¿yo acaso al mosto escúpulo,</del> <del>o he apedreado los pámpanos?</del>
GÁMBARO	<del>Pues salude usted.</del>

*Da la jícara a GÁMBARO y quítasela de la mano Manuela*

MÓSTOLES	<del>En público</del> <del>reñir con ventaja.</del>
MÉNTRIDA	<del>Engañase,</del> <del>que este es mi pecho y desnúdolo.</del>
MÓSTOLES	<del>Pues da usted arma el estómago</del> <del>y yo no, ¿no es ventaja?</del>
GÁMBARO	<del>¡Júzgolo!</del>

---

<sup>12</sup> Seguimos el criterio de CLEMIT y señalamos tachados los pasajes de cuya censura estamos seguros y mostramos en negrita aquello que hubiese podido ser objeto de censura, ya que en el texto aparecen señalados o recuadrados, pero no estamos seguros de ello.

MÓSTOLES            ~~Brindo a que mueras sin tósigo  
pues ya estás en el artículo.~~

MÉNTRIDA            ~~¡Tósigo sea tu ánimo!~~ (v.147-156)

Es evidente que el censor marcó todo pasaje que pudiese mofarse de las creencias religiosas católicas o que no fuese totalmente honesto con ellas, como la frívola mención al matrimonio (“y el pulso imposible a rústicas/ ya puede firmar un vínculo”), o como el nombre de una de las rufas, Úrsula, que provoca la censura de dos versos (“Aquí está Úrsula, ánimo. / ¿Por qué lo excusas?/ ¿Yo excúsolo?”). Esto se debe a que Santa Úrsula es una de las santas vinculadas a la virginidad, ya que es la protectora de las doncellas, por lo que resulta irreverente que una prostituta posea ese nombre.

La violencia del acto y el lenguaje a imitación del judicial pueden ser el motivo por lo que se suprima la intervención de Méntrida sobre el tortazo que le propinó Móstoles; sin embargo, no encontramos que estas razones justifiquen que se haya tachado de un modo que dificulta en extremo su lectura:

MÉNTRIDA            No hay dudarlo, allí está el dómine  
~~que firmó mi cara el título  
que con cinco letras góticas  
se escribe solo en un [...].~~ (v. 91-94)

Dos de los versos que hacen referencia al túmulo que se imagina Móstoles también son tachados. Dentro de las construcciones arquitectónicas efímeras, tan célebres en las fiestas y acontecimientos públicos barrocos, la construcción de túmulos estaba reservada para miembros de la realeza. La insinuación de que se imaginaba la construcción quizás sea omitida para no ofender el propósito de honrar la memoria del muerto que tenían estas construcciones, pero lo más posible es que los versos fuesen omitidos por cuestiones estéticas, ya que la anterior mención al túmulo se mantiene:

MÓSTOLES            ¡Válgame Dios! Dime, Bárbara,  
¿por quién han puesto este túmulo  
con tantas luces y lámparas  
que hacen a la vista brújulos?

BÁRBARA            ~~Mire, que aquesas son máquinas.~~

MÓSTOLES            ~~Por ser máquinas preguntole~~ (v. 27-32)

Asimismo, se marcan comentarios de contenido obsceno, como la amenaza que lanza Bárbara a los rufos, que probablemente fuese acompañada de un gesto indecente. Desconocemos por qué se censuraron los versos anteriores, ya que no son extremadamente violentos, ni contienen gracias soeces:

BÁRBARA	<del>Juzga muy seguro Móstoles.</del>
BRÍGIDA	<del>¿Qué haces?</del>
MÉNTRIDA	<del>Al jergón apúntelo con esta paja de bálago.</del>
MÓSTOLES	<del>¿Bálago a mí? ¡Hoz arrámbe!</del>
BÁRBARA	<del>¡Huye, que con este ángulo te he de pasar los testículos! (v. 118-123)</del>

Las referencias a las torturas parecen ser la razón de que se marquen gran parte de la parte cantada y bailada del fin de la jácara. Las referencias jocosas a la horca, a la hoguera y al rasurado de pelo, penas y castigos a los que se sometía a las personas que cometían robo, asesinato, prostitución o delitos contra la religión, aparecen frecuentemente en otras obras, pero puede que fueran eliminados por su violencia. Ciertamente, estos versos tan solo aparecen recuadrados, sin ninguna anotación o tachadura que mostrase explícitamente su censura, aunque en los otros manuscritos no aparecen:

MÓSTOLES	<b>Yo estuve próximo de hacer el último paso de gárgaras por ser mal músico.</b>
BÁRBARA	<b>Pues siga, domine, no hagan en público su cuerpo lámpara, la horca púlpito.</b>
MÓSTOLES	<b>Su pelo guárdese del cercén súbito, que al cerro frámulo le dejé <i>in púribus</i>.</b>
JÁTIVA	<b>Y a mí los señores cónsules no me han dado ningún título.</b>
BRÍGIDA	<b>A usted escribiéronle</b>



Por último, debemos hablar de las copias del siglo XIX pertenecientes a la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, el Ms.46.714 y el Ms.61.569, el primero perteneciente a la colección de Joaquín Montaner y el segundo a la de Fernández-Guerra, las cuales fueron adquiridas por Artur Sedó. Ambos manuscritos no se limitan a copiar el texto del Ms.15.281 de la BNE, sino que, con una destacable voluntad ecdótica, lo comparan con los otros dos testimonios de la *Jácara en esdrújulos* de la BNE y modernizan su puntuación y grafía. El autor del Ms.46.714, Emilio Cotarelo y Mori, introduce la copia con unas consideraciones sobre la obra y sobre los testimonios que hay de ella:

París<sup>14</sup> (Matías de)

Autógrafo y firmada con censura de 1664

Interviene Manuela de Escamilla

No muy buena aunque larga

En esta jácara intervienen muchos personajes

Además del autógrafo hay otros dos manuscritos de esta jácara. Uno de ellos (signatura 14.817) sigue al autógrafo con una fidelidad casi perfecta y, gracias a ello, han podido franquearse libremente el maremágnum de correcciones y arreglos que la censura impuso al texto primitivo. El tercer manuscrito (signatura 15.604) se aparta ya algo del original autógrafo, introduciéndose en él variantes en palabras y a veces de versos enteros. Había pensado anotarlas, pero entiendo que tal cosa no vale la pena de tal labor.

Cotarelo toma como base el Ms.15.281, pero se sirve del Ms.14.817 para completar algunos fragmentos de difícil lectura y coinciden en los dos los pasajes del autógrafo que aparecen suprimidos. También incluye notas muy interesantes a pie de página y al margen del texto para intentar aclarar el significado u origen de algunos de los términos más oscuros de la jácara entremesada.

Por su parte, la otra copia de la BITB refleja algunas de las variantes del Ms.15.604 e intenta reproducir a la perfección el texto del Ms.15.281, aunque algunos de los pasajes cuya lectura está dificultada a causa de las tachaduras los omite o los suple

---

de Escamilla, al sacar una copia manuscrita del impreso, advirtió que su texto era muy incompleto en la tercera jornada y consultó al propio Calderón, quien la revisó dejando partes de su puño y letra. (BNM, Ms.16.887)” (Urzáiz 2002a:182).

<sup>14</sup> Se debe señalar que esta copia realizada por Cotarelo aparece “París” tachado y corregido por “Castro”. En el próximo apartado de este trabajo hablaremos sobre ello detenidamente.



por las variantes de los Ms.14.817 y Ms.15.604, por lo que se puede asemejar a las ediciones que en ecdótica son llamadas eclécticas<sup>15</sup>. Como en el anexo de este trabajo solo introducimos la reproducción de los tres testimonios de la BNE, a continuación, ofrecemos algunas muestras de estos dos manuscritos de la BITB:

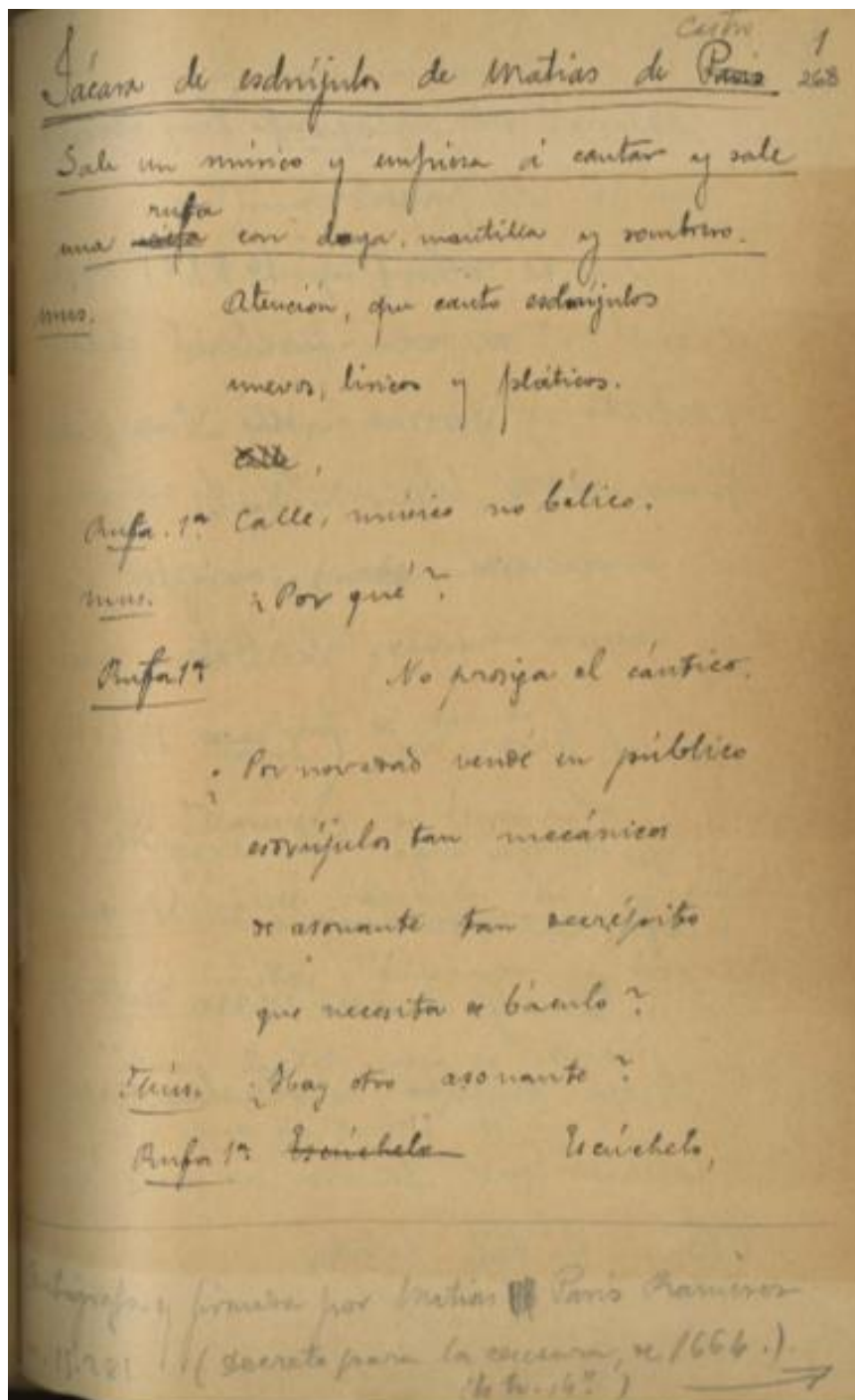


Foto de la copia realizada por Cotarelo (Ms.46.714).

<sup>15</sup> Para saber más acerca de esta propuesta de método ecdótico véase Ruano (1990: 493-518).

ascenas del autografo hay otros m.  
 ms. se interfacaron.  
 Uno de ellos (sig. 14817) sigue  
 al orig. or. con una fidelidad casi  
 perfecta y gracias a ello ha podido  
 franquearse libremente el manuscrito  
 de correcciones y arreglos que  
 la censura impuso al texto original.  
 El tercer ms. (Sig. 15604)  
 se aparta ya algo del original auto-  
 grafo, introduciendo en el verso  
 de palabras y en veces versos enteros.  
 Habia pensado anotarlas pero  
 entiendo que la cosa no vale la  
 pena de tal labor.

Foto de la copia realizada por Cotarelo (Ms.46.714).

así, en el autografo; en el 2.º ms. que tipse.  
 pero que el que hizo la 1.ª copia no entendió  
 la palabra que era el adj. estigia, y se  
 estigia, como si dijéramos infernal, y así  
 -puada

Nota al texto realizada por Cotarelo.

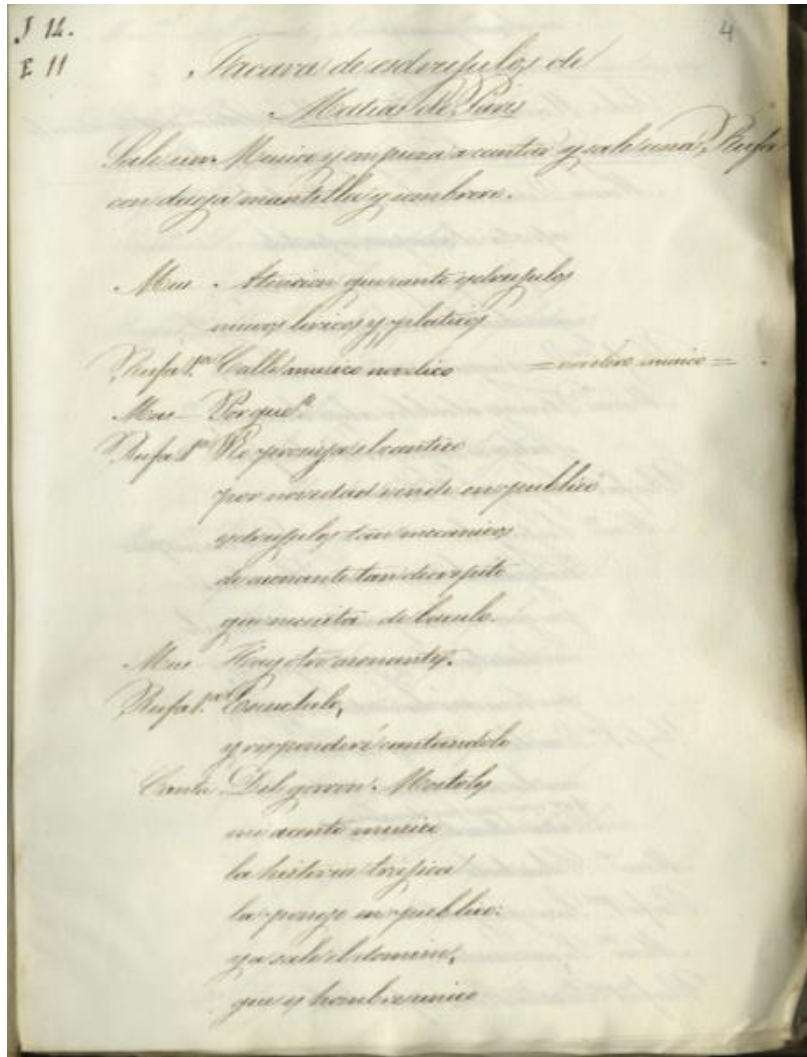
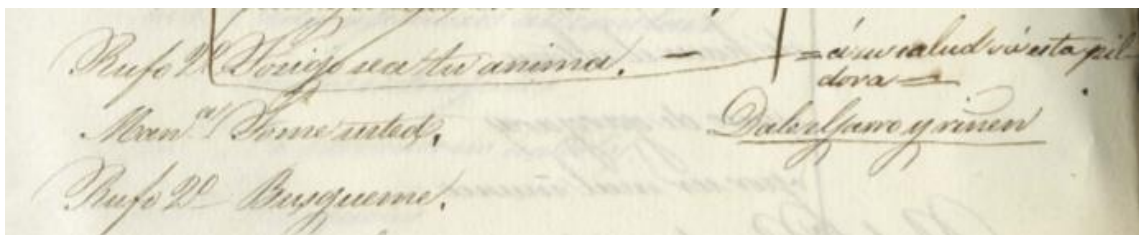


Foto de la otra copia del siglo XIX (Ms.61.569).



Nota al margen que recoge una de las variantes de las copias de la BNE.

### 2.3. Atribución de la obra.

Puede que parezca sencilla la cuestión de la autoría de la obra, ya que el manuscrito 15281 de la Biblioteca Nacional está considerado como autógrafo en todas las entradas dedicadas a la obra en distintos catálogos y dicho manuscrito está firmado por Matías de París, pero no por ello podemos asegurar con total certeza de que no se trate de una pieza creada por otro autor. A partir de mediados del siglo XVII surgieron multitud de autores cultivadores del teatro breve, debido en gran medida a la representación de estos géneros dramáticos en la Corte, entre los cuales era una práctica bastante común no firmarlas o firmarlas con pseudónimo; por esta razón, entre otras que veremos a continuación, no debemos rechazar la hipótesis de que bajo el nombre de Matías de París se esconda otra persona. Del mismo modo, la limpieza del texto, el cual se asemeja más a una copia en limpio de la obra que a un borrador, nos hace dudar de que se trate con seguridad de un autógrafo, ya que la firma puede ser falsificada.

La hipótesis de que la obra pueda estar firmada bajo un pseudónimo nace de la inexistencia de otras obras literarias o de documentos de Matías de París que nos pudiesen aportar luz sobre la biografía y el *usus scribendi* del escritor. De hecho, si observamos las entradas y referencias a la *Jácara en esdrújulos* en los diversos catálogos, observamos que no hay unanimidad en atribuir esta obra a Matías de París.

El primero en citar la jácara es Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, atribuyéndola a Matías París Sanz y dando escasos datos descriptivos sobre el manuscrito (“pieza autógrafa, con licencia de Madrid, 5 de diciembre de 1664”) y sobre su pertenencia a la Biblioteca de Osuna (1860: 297).

A principios de siglo XX, Cotarelo, en su *Colección de entremeses, loas bailes y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII* menciona la *Jácara en esdrújulos* añadiendo algunos de los versos y acotaciones de la obra, un breve resumen de su argumento y una valoración personal de Cotarelo: “No ofrece mayor interés por la escasa libertad que el poeta tuvo en sujetarse a la forma del esdrújulo” (1911: CCLXXXIII).

Años después Paz y Meliá en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* aporta más detalles bibliográficos sobre los manuscritos en los que se conserva la obra en la BNE (añade el primer y el último verso de la jácara, la data de los manuscritos, el número y formato de las hojas, el tipo de grafía...) y corrige La Barrera en el segundo apellido del autor (Matías París Ramírez, y no Sanz) (1934: 623); también es interesante reseñar que nombra la nota final que aparece en el manuscrito autógrafo como decreto para la censura y no licencia, como aparece erróneamente en el catálogo de La Barrera.

Por su parte Simón Palmer en *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* es la primera en dar noticia de las dos copias del siglo XIX de la *Jácara en esdrújulos* de la BITB, pero comete el error de identificar como autógrafo al Ms.61.569 y datarlo como del siglo XVII. El mismo dato erróneo aparece en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Urzáiz, ya que se basa en el catálogo de Simón Palmer (2002a: 500).

Lobato en su principal estudio dedicado en exclusividad a este subgénero, *La jácara en el siglo de oro: literatura en los márgenes*, alude a nuestra pieza en el apartado de jácaras inéditas, pero parece basarse en todos los datos que da de la misma en el catálogo de Paz y Meliá. *Manos teatrales* aporta también una escueta descripción del manuscrito autógrafo de la BNE y menciona el Ms.61.569 de la BITB con una serie de notas internas donde se pone en duda que sea autógrafo y que la autoría sea de Matías de Castro. Deducimos que no hablan del Ms.61.569, sino del Ms.46.714, ya que se anota la corrección de “París” por “Sanz” que aparece en el manuscrito y se manifiesta que parece ser una copia de Cotarelo o un coetáneo (<<https://manos.net/manuscripts/it/61-569-jacara-en-esdrujulos>> última consulta el 30 de noviembre de 2018).

Pese a que en algunos catálogos se referencia al autor como Matías de París Sanz, Antonio Paz y Meliá en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* recoge al creador de la jácara como Matías de París Ramírez y aclara “No Sanz, como escribe La Barrera” (Paz y Meliá 1934: 623). Pensamos que está en lo cierto, ya que la firma que aparece en el Ms.15.281 se aprecia la abreviatura de Ramírez, ya que el trazo de la mayúscula difiere en mucho al de las /s/ que aparecen en el resto del manuscrito, y la tercera letra parece más una /m/ que una /n/.

Cotarelo es el primero que la atribuye al autor Matías de Castro y sabemos que no se trata de un error provocado por la coincidencia del nombre, porque en la copia que realiza de la obra (Ms.46.714) tacha “París” y los sustituye por Castro, aunque desconocemos los motivos de esta atribución, ya que no lo explica. El cotejo del Ms.15.281 con la grafía de Matías de Castro nos muestra que la escritura del manuscrito no pertenece a Matías de Castro, aunque, como antes apuntamos, no podríamos descartar que el Ms.15.281 fuese copiado por otra persona.

Matías de Castro, “Alcaparilla” fue un actor, *autor de comedias* y escritor de la segunda mitad del siglo XVII que compuso piezas de teatro breve cómicas, como el entremés *El melonar*, o la jácara *El pardillo*. En resumidas cuentas, Matías de Castro cuenta con una serie de características que hacen que pueda encajar como el autor de la obra: sus experiencias como autor de piezas breves teatrales, algunas jácaras entremesadas; y su colaboración con la compañía de Antonio de Escamilla en la década de los setenta y ochenta del siglo para la representación en Palacio de numerosas obras que revela que seguramente los dos autores de comedias se conociesen desde antes, de ahí que no resulte absurdo pensar en un probable encargo de Escamilla a Castro.

Por todo ello, procedemos a buscar alguna vinculación entre las obras conservadas de Matías de París y la *Jácara en esdrújulos*, pero nos topamos con que la autoría de muchas de sus piezas breves ha sido puesta en entredicho a lo largo de los siglos. El entremés de *La Olalla* Abraham Madroñal Durán (1996) lo atribuye a Quiñones de Benavente; según Simón Díaz la autoría del entremés de *La sombra y el sacristán* es de León Marchante (1950-1993: 741); la jácara de *El Pardillo* es obra de Lanini según Cotarelo<sup>16</sup>, y Carrascosa Miguel y Domínguez de Paz (1989) afirman la imposibilidad de que Matías de Castro sea el autor del entremés de *El melonar*:

En lo relativo a la cronología, imposible de establecer a partir de la letra del manuscrito (siglo XVII), contamos, extrínsecamente, con un dato de sumo interés, como es la impresión del entremés con el título de la Respondona, en Zaragoza, en 1660, por Juan de Ybar, en el *Laurel de entremeses varios. Repartido en diez y nueve Entremeses nuevos*. Creemos, no obstante, que, aunque no se publique hasta esta fecha, es anterior. Evidentemente, hay en

---

<sup>16</sup> Lobato afirma que “parece ser de Matías de Castro, de quién se conserva el autógrafo” (2014: 164).

todo caso que aceptar el anonimato de la pieza, en contra de Paz y Meliá, puesto que esta cronología no coincide con la de Matías de Castro.

Asimismo, no encontramos ningún rasgo de escritura, expresión o palabra peculiar que tenga en común la *Jácara en esdrújulos* con las piezas teatrales de Matías de Castro, lo que quizás no se deba a que la jácara no es de su autoría, sino a la poca originalidad de la mayoría de las piezas breves teatrales:

Aunque desde luego debe tenerse siempre presente que al hablar de teatro cómico breve nos enfrentamos con un tipo de literatura poco propicia de por sí para el surgimiento de creaciones muy originales, ya que los paradigmas por los que se regía eran poco flexibles, determinados por los gustos y exigencias del público de los corrales. (Urzáiz 2002b: 41)

A lo anterior se une la corta extensión de estas piezas teatrales, lo que dificulta trazar un perfil completo de la escritura del autor de la jácara que nos permita llegar a conclusiones taxativas. No obstante, hemos localizado un romance en esdrújulos de Manuel León Marchante dedicado a Santa Catalina de Siena que comparte palabras con la jácara de nuestro estudio. Además, la estructura de los primeros versos recuerda sutilmente al inicio de la *Jácara en esdrújulos*:

#### **A la misma santa [Santa Catalina de Siena]. Esdrújulos**

Allá van unos <b>esdrújulos</b> <sup>17</sup> ,	fue su frecuente habitáculo,
si todos no fuesen clásicos,	tomando su nombre célebre,
serán por lo menos lícitos	por ser su primer cunábulo.
por lo que tendrán de <b>pláticos</b> <sup>18</sup> .	<b>Cinco</b> años eran tenérrimos
De una Virgen celebérrima	cuando en repetidos <b>cánticos</b>
quiero <b>decir</b> , sin preámbulos,	la Salutación Angélica
cosas que, aunque son verídicas,	ya era su continuo oráculo.
parecen sueños fantásticos <sup>19</sup> .	Yendo con su hermano Estéfano
En Sena, Ciudad Itálica,	de un templo sobre el pináculo,

<sup>17</sup> Mostramos en negrita el vocabulario que comparte con la *Jácara en esdrújulos*. Algunos de los términos son variaciones de la misma palabra.

<sup>18</sup> Estos primeros cuatro versos recuerdan a los primeros de la *Jácara en esdrújulos*: “¡Atención que canto esdrújulos/ nuevos, líricos y pláticos!”.

<sup>19</sup> Aparece una presentación de la santa del verso quinto al octavo levemente similar a la presentación del personaje de Móstoles: “Del gorrón Móstoles/ mi acento músico/ la historia trágica/ la pongo en público”.

se le mostró **Dios** Pontífice  
siendo ya con ella máximo.  
Desde entonces, integérrima,  
prometió guardar **diáfano**  
el terso cristal purísimo  
de su castidad, sin átomos.  
De la religión dominica  
tomó el hábito monástico;  
lo negro para lo rígido;  
para lo puro, lo **cándido**.  
Allí la oración armónica  
de aquel instrumento orgánico,  
con elevaciones místicas,  
Con silencio profundísimo  
pasó tres años guardándolo.  
Siendo **mujer** y monástica,  
este fue grande milagro.

eran arrobos estáticos.  
Cuerda fue de clavicémbalo  
su **cuerpo**, pues apretándolo  
con una cadena horripilante  
siempre fue acero magnánimo.  
De duras puntas un **círculo**,  
de su cabeza en el ámbito,  
bañaba en rosas **purpúreas**,  
del **rostro** jazmines **pálidos**.  
Hecha una imagen **crucífera**  
llevó los **cinco** fináculos,  
bandera, hasta entonces,  
de aquel alférez seráfico.

La adaptación de jácara a poemas de temática religiosa es una práctica muy común en el siglo XVII, aunque pueda sorprender debido a la temática y a los personajes de las jácara:

De este modo, se difundieron en ambientes diversos de los que las vieron nacer coplas llamadas “jácara”, normalmente romances octosílabos, en las que el sentido habitual germanesco había sido reemplazado por un nuevo significado, a partir de mínimos cambios de términos --o no tan mínimos-- en el poema. (Lobato 2014: 81)

Lobato muestra de ejemplo la versión “a lo divino” que realizó Lope de Vega del famoso romance de Escaramán de Quevedo, en la que en vez de ser el célebre jaque Escaramán el que nos narre su vida, es Cristo quien habla. El tema podía variar, podían estar dedicadas a Cristo, a la Virgen o ser hagiográficas, como la citada de León Merchante a Catalina de Siena. Además, estas jácara devocionales fueron frecuentemente musicadas como villancicos para ser cantadas en iglesias y catedrales.



Manuel de León Merchante nació en Pastrana en 1626 y fue un autor que “cultivó casi todos los géneros literarios importantes, aunque destaca su producción teatral; se trata de un autor jocoso, burlesco, muy en la línea temática y estilística de Quevedo” (Urzáiz 2002a: 395). Entre su producción, además de las comedias y piezas dramáticas breves, destaca la gran cantidad de villancicos y jácaras a lo divino que compuso:

Manuel de León Merchante (1626-1680) ocupó cargos políticos y religiosos importantes, y tuvo éxito y continuidad como compositor de letras durante el Barroco. Participó en 139 villancicos de los 727 del siglo XVII que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, aunque no siempre compuso la jácara que incluyen. Con todo, su trabajo fue muy importante en las letras de villancicos para Navidad que se cantaron en la catedral de Toledo (1662, 1664, 1666, 1667, 1669, 1671, 1675, 1676?, 1677?) y en los que compuso para las fiestas de Reyes (1669, 1674?) y de Navidad (1673?, 1676) que interpretaron los músicos de la capilla real en Madrid. (Lobato 2014: 96)

Estos datos aportados sobre León Merchante y las sutiles coincidencias entre su romance compuesto a Santa Catalina de Siena y la *Jácara en esdrújulos* no serían suficientes para pensar que León Merchante pudiera ser autor de la jácara de nuestro estudio, pero a todo ello se suma la similitud que observamos entre la grafía del autógrafo Ms.15.281 y algunos de los autógrafos de León Merchante:



Fragmento del folio 1r. del Ms.18.314, que contiene el entremés *La visita de los presos* de León Merchante.

Sirviéndonos de la base de grafías de Manos Teatrales hemos comprobado que las letras son similares, el número de líneas por página e incluso la distancia de los márgenes, pero existen rasgos disonantes en la grafía que nos hacen desconfiar de que pueda ser el mismo autor. De este modo, debido a la falta de pruebas o indicios fehacientes, no podemos por el momento inclinarnos por ninguna de las distintas hipótesis sobre la autoría de la *Jácara en esdrújulos*.

## 2.4. Representación: la compañía de Antonio de Escamilla y la actriz Manuela de Escamilla

Puede extrañar que dediquemos un apartado a la representación de la *Jácara en esdrújulos* cuando anteriormente hemos manifestado nuestras dudas sobre si finalmente pudo ser llevada a escena debido a que en el Ms.15.281 no aparece la licencia de representación. Como también añadimos antes, la profusión de testimonios de esta jácara nos hace pensar que fue representada, aunque las anotaciones que aparecen en el texto de la obra no dan detalle sobre si esta fue concebida para ser representada en un sitio o una festividad en especial, tan solo podemos deducir que encargada por el *autor de comedias* Antonio de Escamilla a partir de las correcciones que él hace al texto y por la acotación en la que se indica que “sale Manuela de Escamilla de estudiante [...]”. Por ello, dedicaremos este apartado a realizar un breve repaso de las trayectorias de Antonio de Escamilla y su hija, Manuela de Escamilla, y de las dificultades que pudieron presentarse al llevar la *Jácara en esdrújulos* al escenario.

Si volvemos al Ms.15.281, veremos que la única información que puede orientarnos sobre su posible representación en escena es la nota del provisor, que está fechada en Madrid a 5 de diciembre, lo que nos hace pensar que la obra pudiese llegar a ser representada en 1665, antes de la muerte en septiembre del rey Felipe IV, que ocasionó el cese de representaciones teatrales durante años, “más de un año y medio en el ámbito del teatro de corral, [...] los autos durate cuatro años; por su parte, las funciones en palacio se cancelaron hasta 1671 o 1672” (Ulla Lorenzo 2013: 254-255).

En esos años, 1664 y 1665, Antonio de Escamilla se encontraba en la cima de su carrera como *autor de comedias*: “uno de los directores con mayor actividad y de mayor prestigio durante las décadas de 1660 y 1670. Su compañía gozó del privilegio de representar autos sacramentales en el Corpus de Madrid<sup>20</sup> de los años 1661 a 1665, 1670 a 1672 y 1675 a 1678” (Ferrer Valls 2008). Sin embargo, Antonio de Escamilla, “llamado en realidad Antonio Vázquez” (Urzáiz 2002a: 304), fue famoso por sus interpretaciones de papeles de gracioso y por tomar el relevo de Cosme Pérez en la interpretación del personaje de Juan Rana. Fue en 1660 cuando unió a sus funciones como actor las de *autor*

---

<sup>20</sup> También fue llamado a representar en fiestas palaciegas en el Palacio Real y el Retiro en numerosas ocasiones. Véase Pérez Pastor (1912; Ferrer Vall 2008).

*de comedias*, al hacerse cargo de la de la compañía de Pedro de la Rosa<sup>21</sup>. Pero antes de proseguir, conviene aclarar las funciones que ejercía el *autor de comedias* y cómo su figura fue relevante para el teatro barroco español:

Las compañías estaban lideradas por el denominado *autor de comedias*, cuyo cometido era simular al de un empresario teatral y un director de compañía moderno. Se trataba de profesionales polifacéticos que debían desempeñar labores bien dispares: dirigían la compañía y velaban por sus intereses (incluidas las finanzas y los pagos a los actores), se responsabilizaban de aportar el hato y el repertorio teatral (tenían un trato muy directo con los poetas o dramaturgos a los que compraban, en ocasiones previo encargo, sus obras, cuyos derechos de representación poseerían por un periodo de tiempo determinado), eran los encargados de adaptar dichas piezas de acuerdo a las circunstancias de su compañía o de la audiencia ante la que debían actuar, acordaban con los arrendadores de los corrales el uso de los mismos para sus funciones y, por supuesto, se encargaban de formar la compañía y de solicitar, a las autoridades pertinentes, la correspondiente licencia para poder representar. (Huerta Calvo 2008: 40)

Antonio de Escamilla no solo dirigía la compañía de actores, sino que tenía que encargar las obras de su repertorio a los escritores, reformar estas obras, pagar a los actores, entre muchas otras tareas. Su gran fama se debe a que puso algunas de las comedias y autos de los mejores dramaturgos del momento, destacando entre todos Calderón: "sirvan como ejemplo los autos sacramentales titulados *Las órdenes militares* y *El verdadero Dios Pan*, que representó en el Corpus de Madrid de 1662 y 1670, respectivamente; o la comedia *Eco y Narciso*, que realizó en el Palacio Real de Madrid en 1661, con motivo de la celebración del cumpleaños de la infanta" (Ferrer Valls 2008).

En cuanto a su hija natural<sup>22</sup>, Manuela de Escamilla, desde una edad muy temprana aprendió el oficio del histrionismo a través de su padre y representó los papeles de Juan Ranilla, siempre en la compañía en la que trabajaba su padre. Recordemos que el decreto

---

<sup>21</sup> "Obligación de Juan Navarro Oliver, Tomás de san Juan, Pedro Carrasco y su mujer Inés Gallo, Juan de Castro Salazar y su mujer Juana Caro y José Luesia de estar desde hoy con Antonio de Escamilla «a cuyo cargo está la compañía de representante que tuvo el año pasado de 1659 Pedro de la Rosa, *autor de comedias*», hasta Carnestolendas de 1661, ganando cada uno la parte que se le señalare. Madrid, 28 Marzo 1660" (Pérez Pastor, C. 1914: 462-463)

<sup>22</sup> Las también actrices Ana de Escamilla y María de Escamilla eran hijas de Francisca Díaz, mujer de Antonio Escamilla, y su anterior marido, Juan de la Cruz.

de 1587 emitido por el Consejo de Su Majestad que permitía la presencia de actrices en las compañías teatrales obligaba a Manuela a ello:

Hay que recordar que, en la época, la legislación establecía que las menores de edad dependían de los padres, o de un tutor si eran huérfanas, y de hecho eran ellos quienes firmaban los contratos en su nombre. De manera que estaban vinculadas a ellos hasta que contrajeran matrimonio (fecha a partir de la cual las menores pasaban a depender legalmente de sus respectivos cónyuges) o, en caso de que no se casaran, hasta adquirir la mayoría de edad (25 años). Es por este motivo por el que, en nuestro caso, las actrices menores de edad y no casadas tenían la obligación de trabajar en la misma compañía que sus padres actores, tal como establecía al respecto la legislación. [...] Otro ejemplo significativo es el de la actriz Manuela de Escamilla –hija del actor y *autor* Antonio de Escamilla y de la actriz Francisca Díaz– que apenas contaba con seis años cuando empezó a representar, junto a su padre, en la agrupación de Pedro de la Rosa. (Salvo 2008)

De esta manera, Manuela de Escamilla trabajó en las distintas compañías en las que actuaba su padre y en la propia de Antonio de Escamilla junto a sus hermanas y a su segundo marido, por lo que no se separó de su padre a lo largo de su carrera actoral. Mientras que su padre solía tomar el papel de graciosos y barbas, Manuela estaba especializada en los papeles que requerían dotes musicales (ya que cantaba y sabía tocar varios instrumentos) y en los cómicos, por lo que no es de extrañar que el autor de la *Jácara en esdrújulos* pensase en ella para encarnar al borracho Móstoles.

Esta dependencia de las actrices de sus padres, maridos u otro familiar para poder dedicarse al oficio nacía de la mala opinión que tenían los moralistas sobre ellas y la alborotada vida que llevaban los actores por lo general. Bien es cierto que en los orígenes del teatro español y en las primeras compañías solo había actores masculinos:

Éstos no hacían más que seguir, según Ferrer Valls, con una praxis ya presente en España en los espectáculos no profesionales, relacionados con los colegios y los círculos eruditos o con el Corpus, en los que todos los personajes, tanto masculinos como femeninos, eran representados por los estudiantes y, por lo tanto, por varones. Así que cuando aparecieron las primeras compañías teatrales y en ellas los personajes femeninos eran representados por hombres, dicha adopción parecía algo natural, ya que no era más que la continuación o

transposición a los escenarios profesionales de una praxis ya utilizada en los espectáculos no profesionales. (Salvo 2008)

Pero a partir de 1587 se permitió que las mujeres se dedicasen a la actuación en el decreto antes citado, en el cual “se indicaba claramente que no sólo las mujeres debían representar «en hábito y vestido de mujer y no de hombre», sino que «de ahí adelante tampoco pueda representar ningún muchacho vestido de mujer»” (Salvo 2008). No obstante, esta prohibición no impidió que, en múltiples comedias, y sobre todo piezas breves, apareciesen mujeres travestidas o actrices representando papeles masculinos.

Esto obedecía a la naturaleza carnavalesca e irreverente del teatro breve, donde prima la irracionalidad y el mundo al revés. La transgresión de los roles de género permitía que las mujeres pudieran realizar acciones o tener comportamientos solo permitidos por la sociedad al sexo masculino, lo que resultaba gracioso y atractivo para el público, y peligroso para los sectores más intolerantes. También hay que sumar a las razones del éxito de la mujer vestida de hombre en los escenarios al componente erótico, pues la vestimenta masculina realzaba las piernas de las actrices.

A pesar de las prohibiciones y de la controversia que generó a lo largo de todo el siglo XVII esta práctica teatral, el éxito de estas obras era tal que un gran número de actrices se especializó en ello, entre ellas, Manuela de Escamilla:

Al hablar de las comediantas más famosas del XVII en su tratado sobre la comedia y el histrionismo, Casiano Pellicer cita algunas que destacan por el arte especial con que desempeñaban este papel: Francisca Baltasara, más conocida como “La Baltasara”, Bárbara Coronel, Jusepa Vaca, Micaela Fernández, María de Navas, Francisca Vallejo, Ana Muñoz y Juana de Villalba. A esta lista habría que añadir los nombres de María de Córdoba, “Amarilis”, María Quiñones, Manuela Escamilla, María Álvarez de Toledo, “la Perendenga”, Francisca Bezón, “la Bezona”, Isabel de Castro, Fabiana Laura, Eufrosia María Reina Andrea de Salazar, Serafina Manuela, Antonia Manuela Sevillano y Margarita Zuazo, entre otras. Sin duda, esta relación es la prueba evidente del éxito que tuvo en las tablas el motivo de la mujer vestida de hombre, y pone de manifiesto una realidad importante en torno a las actrices de la época y la función que la mujer ejercía en las compañías de comedias en las que, además de desempeñar los papeles de actrices en la triple

modalidad de recitado, canto y baile, también asumieron la función de “actores”. (González 2004: 907)

De este modo, entre las dotes histriónicas de Manuela se encontraba la de representar papeles masculinos, llegándolos a hacer hasta en fiestas palaciegas. Un ejemplo es la del 29 de enero de 1672, en el Salón del Buen Retiro, que hizo el papel de bobo vestida de hombre en el fin de fiesta de la representación de la comedia *Hércules o Fieras afemina amor* de Pedro Calderón de la Barca (González 2004: 908).

Como conclusión a todo esto, podemos sugerir que es posible que el hecho de que el protagonista de la *Jácara en esdrújulos* fuese a interpretarlo una mujer influyese en la censura de la obra (que en algunos pasajes consideramos demasiado dura), ya que era uno de los aspectos del teatro que los moralistas de la época criticaban con más fuerza.

## 2.5. Organización del texto dramático y argumento

Tal y como indicamos al principio, la jácara entremesada es un género breve que se representaba intercalado entre las jornadas de una comedia y constituía un componente de la fiesta barroca que servía de descanso de la trama de la comedia al público; por ello, para mantener su atención, las piezas breves contaban con una acción rápida, sin interrupciones, en la que se entrelazaban el carnaval, la danza y la música. Debido a ello, a su distinta función, extensión y elementos, la organización de la acción y del enunciado dramático de la jácara entremesada difieren de los de la comedia.

En primer lugar, la escenografía del entremés desde sus inicios en el siglo XVI se caracterizaba por su austeridad de decorados y atrezo; por ello el texto secundario, las acotaciones, solía ser bastante escueto. Fue después, en el siglo XVII, con la subida de estos géneros teatrales a los escenarios palaciegos y la introducción de temas fantásticos, cuando la escenografía se fue sofisticando y complicando. Esta jácara, aunque datada a mediados del XVII, sigue en este aspecto la línea de los pioneros entremesistas, ya que el ambiente rufianesco propicia el realismo y la sencillez en los decorados. Como consecuencia de ello, las acotaciones son escasas y poco descriptivas, se limitan a indicar la entrada y salida de los personajes, los pasajes que se cantan y bailan, y algunos gestos y acciones relevantes para el desarrollo de la acción que deben ejecutar los actores. Es importante señalar que a las acotaciones no se les daba tanta importancia como lo harían después directores, actores y escritores, llegando al punto en el que en las impresiones de las obras dramáticas no aparecían. Eran vistas como simples comentarios que ayudaban a la escenificación de la obra ajenos en parte a ella, sin ningún valor literario.

Volviendo a las acotaciones de la jácara que nos ocupa, estas no ofrecen ninguna puntualización sobre los decorados; los objetos que menciona son las espadas y el jarro, y los apuntes sobre el vestuario son escasos. No obstante, las indicaciones sobre el vestuario tampoco eran necesarias en la mayoría de las jácaras entremesadas, ya que la vestimenta típica del jaque y la daifa estaba bien definida en el imaginario colectivo de la sociedad barroca española debido a las múltiples descripciones sobre ella en la literatura picaresca y, sobre todo, en los romances germanescos que tan célebres y solicitados eran entre la audiencia. El autor tan solo señala cómo han de ser el vestuario y accesorios de la rufa Bárbara, “con daga, mantilla y sombrero” y el protagonista, Móstoles, “de estudiante ridículo con un jifero en la cinta y fingiendo un borracho”.



Respecto a las acciones y gestos, las notas explicativas del autor señalan los distintos ademanes en la lucha entre los personajes, y las caídas y algunos de los extravagantes gestos que ha de realizar el estudiante Móstoles, aunque, repetimos, no son muy abundantes ni extensas. Los actores tampoco las echaban en falta, ya que poseían múltiples recursos gesticulares para provocar la risa de la audiencia; de hecho, los censores, conscientes de ello, en ocasiones mutilaban partes de texto no por su contenido en sí, sino por el posible movimiento obsceno o demasiado erótico que pudiese realizar el actor.

Por lo que se refiere al texto principal de la jácara que nos ocupa, la acción dialogada no aparece dividida de forma explícita en jornadas o actos, como ocurre en las comedias, sino que las divisiones las marcan las entradas de los distintos personajes. De este modo podríamos separar la acción de la jácara entremesada en cinco secuencias dramáticas: la llamada al público e introducción del protagonista; la acción entre Bárbara y Móstoles; la entrada de dos jaques y dos daifas que discuten con ellos; la entrada de un tercer rufo con un jarro de vino por el cual al final todos se calman; y la parte final cantada y bailada.

El segundo aspecto que debemos abordar en este apartado es el argumento de la obra, que es el siguiente: el estudiante Móstoles, en un estado de embriaguez que le provoca continuas caídas y tropiezos, entabla una conversación con una prostituta llamada Bárbara en la que termina narrándole su riña con Méntrida, causada por una insinuación de la poca masculinidad de Móstoles, y cómo vengó su honra hiriéndole en la cara; después aparecen en escena el rufo Játiva y la rufa Brígida buscando matar a Móstoles debido a los celos de Brígida, y poco después se presentan Méntrida con la daifa Úrsula buscando venganza por las heridas que Móstoles causó a Méntrida; finalmente aparece Gámbaro con un jarro de vino y después de unos golpes los personajes logran apaciguarse gracias al alcohol en un final un tanto abrupto.

Podríamos decir que hay dos partes en la jácara entremesada, basadas en dos tipos distintos de acción habituales en los entremeses y en los demás géneros cómicos populares, la burla y el conflicto entre jaques, aunque esto contradiga algunas definiciones de qué argumento debía tener la jácara entremesada:

La jácara entremesada no se basa en una burla o engaño; no tiene bobos ni burladores; ni la procesión típica de figurones que forma la estructura básica

del entremés y la mojiganga. El conflicto en la jácara entremesada no surge de querella costumbristas ni de cornudos ni de pullas entre figuras encontradas, ya sean estudiantes, sacristanes, soldados, etc. El público espera una pendencia entre criminales que tienen que ser reconocidos como tales por él. Sin duda las controversias son graciosas pero la criminalidad y la violencia, aun sin ser sangrientas, son ingredientes claves, no adornos pintorescos (Bergman 2014: 79-80).

Hay que tener en cuenta que la jácara entremesada es un género teatral que surgió de la combinación de la recitación de los poemas germanescos y la representación de acciones cómicas que se daba en el entremés, en el cual también cabían el canto y el baile. Entra dentro de la normalidad que tome elementos del entremés que no formasen parte de las jácaras poéticas, como es la burla de un personaje, y más teniendo en cuenta la difusa línea que separaba los géneros teatrales breves en la segunda mitad del siglo XVII debido a la mezcla e influencia entre ellos.

La conversación del inicio de la jácara, llena de gracias y burlas hacia el estudiante Móstoles, no ensombrece la acción de pendencias entre Móstoles y los rufos, sino que la complementa. La atmósfera germanesca no se pierde, continúan estando presentes los elementos que caracterizan a la jácara, como la violencia, los poemas germanescos o el lenguaje hampesco, y por ello podemos considerar que la obra conjuga el mundo del entremés con el de la jácara con éxito, sin ensombrecer al segundo.

## 2.6. Métrica

El teatro del siglo de oro se caracteriza por su variedad métrica. Ello no obedecía a razones arbitrarias: los cambios métricos eran un indicador del cambio de escena, del tipo de asunto que se trataba, de la clase social a la que pertenecía el personaje que declamase los versos, el género teatral, la entrada de baile o música...

Si nos centramos en las piezas breves cómicas, debemos señalar que en sus inicios los textos eran en prosa, debido a que se buscaba un lenguaje natural, lejos de la sofisticación y artificiosidad del verso. Ya en el siglo XVII el verso invadió también al teatro breve y los metros de arte menor se establecieron como predominantes, en especial el octosílabo. El verso octosílabo es el típico de la poesía popular española y el que más se asemeja al lenguaje natural. Por ello, no es de extrañar su predominio en obras con fuertes influencias folclóricas que buscaban reflejar el habla de los bajos fondos, aunque también eran comunes en las piezas breves dramáticas otras estrofas de distinto cómputo silábico de arte menor, como las seguidillas y los romancillos.

En la *Jácara en esdrújulos* predomina el verso octosílabo, que es utilizado en las partes en las que se desarrolla la acción, es decir, en la mayor parte de la pieza. Para que el texto se amolde a este metro y todos los versos tengan el mismo cómputo silábico, el autor en ocasiones recurre a métodos artificiosos como la modificación de palabras y el uso de arcaísmos para provocar o evitar sinalefas y mantener de tal modo el verso octosílabo: “Mire *usté*, el cántaro llénase”, “Que *vusté* es cuyo de pánfila”, “Téngase usted, *seor* canónigo”; “¡Cáscaras! ¡La fembra es *tíguere!*”.

A modo de presentación y cierre de la obra, aparecen las partes destinadas a ser cantadas y bailadas en el inicio y final en forma de endechas (estrofas de cuatro versos pentasílabos o hexasílabos, en este caso pentasílabos) con un ritmo de intensidad yámbico. Como mencionamos en el breve esbozo histórico de la jácara, la métrica de las antiguas era variables, el romance de verso octosílabo y rima en los impares todavía no era imperante. Puede que el autor de la *Jácara en esdrújulos* tomase de modelo aquellas tempranas poesías de germanía y por ello, acomodase estas fracciones más cercanas a la poesía de la obra al modelo de la endecha o del romancillo, o puede que siguiese el ejemplo de otras piezas breves teatrales que a partir de mediados del siglo XVII optaron por versos de cinco y seis sílabas, aparte del octosílabo.

Por último, debemos hablar de la rima en esdrújulos, el rasgo métrico que más importante de la *Jácara en esdrújulos*. El uso literario de largas series de esdrújulos<sup>23</sup> con una intencionalidad rítmica surgió en Italia con los himnos religiosos y las canciones de goliardos en latín en la Edad Media y con la lírica bucólica en italiano en el siglo XV. Estos *sdrucchioli* nacieron como un intento de adaptar el ritmo de la lírica latina a sus composiciones. Ya en el Renacimiento, debido a la fuerte influencia de la poesía italiana en la hispana, autores como Boscán, Garcilaso, Montemayor o Cairasco de Figueroa<sup>24</sup> comenzaron a utilizarlos; sin embargo, resultaba muy complicado alcanzar la genialidad de los *sdrucchioli* italianos debido a la escasa cantidad de palabras esdrújulas que posee la lengua española. Esto provocó que, en muchas ocasiones, ante la falta de sustantivos los poetas recurrieran a modificar el acento de algunas palabras, a verbos con pronombre enclítico, a superlativos, etc., lo que provocaba que estas composiciones terminasen por agotar al público.

Lope de Vega fue el primero en descubrir el potencial burlesco que poseía la rima de esdrújulos<sup>25</sup> al relacionarla con el lenguaje excesivo de la literatura culteranista. Esta asociación no se debe a que Góngora abusase de la rima proparoxítona, sino porque muchos de los cultismos provenientes del latín que utilizaba en su lírica eran esdrújulos. De este modo, la rima esdrújula empezó a relacionarse con el estilo afectado y extravagante de algunos poetas, de lo que se burla el autor<sup>26</sup> del entremés *El hospital de los podridos*:

RECTOR: Y no va muy fuera de camino; porque los tales parecen guitarras de ébano con tapas blancas, y se hacen ahembrados. Pero notifíquesele que dentro de tres días esté sano de su pudrición; y si no, que le echarán una melecina de esdrújulos de poetas, que le harán echar el ánima si fuere necesario, preparada con sesos de los dichos poetas.

SECRETARIO: Pues ¿hay en todo el mundo sesos de poetas para henchir media cáscara de avellana, cuanto y más para preparar una

---

<sup>23</sup> John T. Reid (1939: 277-294) y Antonio Alatorre (2007: 193-306) nos ofrecen estudios detallados sobre la historia del verso esdrújulo en España.

<sup>24</sup> Bartolomé Cairasco de Figueroa es famoso por sus composiciones en esdrújulos, de hecho, pretendía recopilarlas todas en un volumen titulado *Esdrújulea*.

<sup>25</sup> Él mismo utilizó esdrújulos en algunas de su primera etapa, pero la mayoría de las veces en verso suelto.

<sup>26</sup> Aparece en la *Séptima de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* de Lope de Vega (1617), pero se le atribuye a Cervantes su autoría.

melecina? Por lo menos ha de llevar cuatro onzas de todos matalotajes que concurren en el arte melecinal. (Vega, L. 1617: 300)

De este modo, pasó de la seria lírica pastoril y religiosa a los cómicos entremeses, bailes, jácaras y composiciones líricas burlescas con un gran éxito. Algunos ejemplos de la rima de términos esdrújulos disparatados en piezas dramáticas cómicas son el baile titulado *Los esdrújulos* de Vicente Suárez de Deza y Ávila o la comedia anónima de principios del siglo XVII *La vida de San Ignacio de Loyola*, en la que se utiliza para ridiculizar el lenguaje médico.

Podemos sacar como conclusión de todo lo anterior que el recurso cómico que caracteriza y da nombre a la *Jácara en esdrújulos* no es tan solo una rima pueril que provoca el encorsetamiento de toda la obra, como Cotarelo afirmó sobre ella (1911: CCLXXXIII), sino que es producto de una tradición burlesca española reaccionaria contra los excesos de algunos poetas que no solo se da durante el Siglo de Oro, sino que sigue durante el siglo XVIII en el género chico, en el XIX contra los románticos y hasta nuestros días.

## 2.7. Lenguaje

A lo largo de la historia, los delincuentes siempre han forjado vocablos u otorgado nuevos significados a palabras comunes con el propósito de esconder sus acciones de las autoridades y de identificarse. Durante los siglos XVI y XVII se popularizó dicha jerga en España, llamada lenguaje de germanía, que, como afirma César Hernández Alonso, “es la jerga más difundida y duradera de nuestra historia de la lengua” (2014: 13). Grandes plumas se vieron atraídas por el gran potencial que ofrecía este lenguaje utilizado por los rufianes en la vida real y decidieron crear a partir de él un lenguaje literario cada vez más alejado del original. Así, a partir de Quevedo, se comienzan a emplear complicados juegos conceptistas y se trastoca la sintaxis de tal modo que las jácaras se convierten en algo distante al estilo coloquial empleado en los bajos fondos.

El lenguaje de la pieza objeto de nuestro estudio es rico en términos y recursos germanescos; sin embargo, la rima y la constante situación de esdrújulas a final de verso provoca que el lenguaje sea en ocasiones artificioso. Ya apuntamos que la rima en esdrújulos es una técnica paródica, utilizada para conseguir la risa del público, más que para aportar riqueza estética al texto. El abuso de los verbos con pronombre pospuesto, la repetición de palabras, y los posibles neologismos y cambios de vocales para ajustarse al patrón de esdrújulos a final de verso y a la rima asonante hacen que el lenguaje de esta obra sea repetitivo en ocasiones y que diste mucho de la calidad estética de las jácaras de Quevedo. A pesar de esto, contiene otros recursos lingüísticos típicos del entremés y del lenguaje de germanía en los que sería interesante detenerse.

La sinonimia es uno de los recursos más característicos del habla de germanía, debido a la necesidad de nombrar ciertas entidades de manera secreta otorgándoles otros significantes, a veces con cierta vinculación semántica o metafórica. La generación de sinónimos era incesante debido a la necesidad de rápida actualización del lenguaje para mantener su crpticismo, por lo que a ciertos objetos o acciones se las menciona con multitud de nombres. Algunos ejemplos presentes en el texto de sinonimia del lenguaje de germanía son “gorrón”, “entretenida”, “cascar”, “solfear”, “sierpe”. También hay casos de polisemia, utilizados en la obra para causar dobles sentidos y equívocos entre los personajes: “máquinas”, “chuchar”, “mullir” ...

A pesar de la profusión de sinónimos y términos polisémicos, la metáfora es el recurso más utilizado en la lengua de germanía debido a su propiedad de esconder significados y a su expresividad: “Los pies son péndolas”, “sierpe”; “ajustar los cinco números”; “sudar pámpanos”; “culebra”; “paja de bálago”; “paso de gárgaras”; “hacer su cuerpo lámpara y la orca púlpito”; “a mí que me papen tábanos”. La expresión “traigo el cerebro algo húmedo” podría parecer una metáfora; sin embargo, en la época probablemente se tomase de forma literal debido a que la teoría hipocrática, que durante siglos rigió la profesión médica, declaraba que los beodos tenían un exceso de humor flemático, el cual ocasionaba el taponamiento de los vasos sanguíneos impidiendo que fluyese el aire por el cerebro, por lo que este acaba poseyendo un exceso de humedad.

Asimismo, encontramos otras figuras retóricas como la antanaclasis, la relación de palabras cuyos significantes son similares y sus significantes muy dispares en la frase “¡Quedo con Bárbara bárbaro!”; la comparación o símil en “mas mis pies parecen títeres que bailan al son de esdrújulos”, y la paradoja, unión de significados dispares sin que haya enfrentamiento entre ellos, en los versos “en alzar júcaras/ más cae de súpito”. Aunque alzar y caer sean antónimos, existe una relación de causa y efecto que permite que la frase tenga sentido, ya que las caídas son causadas por la embriaguez que provoca alzar las júcaras llenas de vino.

Otro de los recursos humorísticos habituales en las júcaras y en los demás géneros breves es la mofa de las hablas extranjeras, de ciertas zonas de España, o de ciertos grupos profesionales o sociales. En algunas obras se convierte en el eje central de las gracias, como es el caso de *La burla de la inocencia* de Vicente Suarez de Deza, en la que el autor se burla del modo de hablar de los criados gallegos. Pocos términos o expresiones extranjeras encontramos en el texto y todo indica que los que aparecen no sirven para vincular a un personaje con cierto origen geográfico o profesión. Por una parte, encontramos el verbo portugués y gallego “chuchar”, que significa ‘chupar’ o ‘extraer’.

Además de regionalismos y extranjerismos, en estas obras también eran comunes términos y expresiones en latín, las cuales no siempre las emitían personajes cultos como clérigos o estudiantes:

Aunque pudiera parecer inconcebible, en germanía nos encontramos con una serie de latinismos no debidos a la cultura de los escritores culos que compusieron diversas obras con léxico germanesco, sino a la presencia de

unas pocas fórmulas fijas, comunes en el habla popular. Por otra parte, la religiosidad “peculiar” de hampones, ladrones y prostitutas [...] los familiarizaba con fórmulas eclesiásticas repetidas insistentemente en el sermonario de la época. Todo ello sin negar la posibilidad de que algún que otro personaje culto anduviera en el ámbito de la delincuencia o de la prostitución. (Hernández Alonso 2014: 25-26)

Al término de la jácara entremesada aparece la expresión “in púribus”, que significa ‘desnudo’, ‘limpio’, que era frecuentemente usada por los hampones para referirse al estado en el que quedaban las víctimas de sus robos. No sabemos muy bien si Móstoles la utiliza con este sentido debido a la poca claridad del fragmento en la que está inserta dicho latinismo.

Por otra parte, es importante atender a la forma de enunciación y a la sintaxis del texto, ya que muestran coincidencias con la de las jácaras poéticas. Debemos tener presente, como apuntamos al inicio, que las jácaras subieron a los escenarios en forma de recitados de las jácaras poética, y fue a medida de los años, cuando se introdujo la acción dramatizada en detrimento de estos recitados. Aunque gran parte de los poemas germanescos tuviesen un importante componente dialogado, su cometido era contar los crímenes o luchas de los jaques y daifas de un modo descriptivo, es decir, diegético. Este componente descriptivo permanece en cierta manera en algunas jácaras entremesadas que no solo se centran en la representación de acciones, sino que contienen fragmentos con jácara poéticas que describen sucesos pasados en las vidas de los personajes.

La *Jácara en esdrújulos* es mayoritariamente dialogada; no obstante, contiene dos composiciones cantadas al inicio y final de la obra, y una intervención de Móstoles casi monologada con componentes diegéticos. La composición en pentámetros que ocupa los versos 13-20 sirve de introducción a la acción y de entrada al personaje protagonista, Móstoles; la composición final, en los versos 210-233, es una recapitulación de lo dramatizado en la jácara entremesada con las menciones a las torturas y condenas a muerte tan comunes en las jácaras germanescas, y en las intervenciones de Móstoles (vv. 56-76) relata el incidente con Méntrida dramatizándolo, de forma muy similar a algunas jácaras poéticas. En resumen, en el texto se deja patente la hibridación entre teatro y poesía que se da con las jácaras, tanto el componente dramático que poseían las poéticas, como los orígenes y fragmentos poéticos de las entremesadas.



En lo relativo a la sintaxis<sup>27</sup>, predominan las oraciones breves unidas entre sí a través de conjunciones coordinantes, en un intento de reproducir el estilo de habla coloquial y de esconder su elaboración literaria. Por lo general, los periodos sintácticos se reducen a una estrofa o unos pocos versos, de tal modo que las ideas se suceden de forma ágil sin conexión o a través de la coordinación. Otra característica sintáctica de la obra, que comparte con las jácaras poéticas, es la repetición de estructuras. La jácara posee abundantes paralelismos y estructuras bimembres, al igual que muchas de las jácaras de Quevedo. A continuación, mostramos un fragmento de la *Jácara en esdrújulos* y de *En la casa de las sardinas*, de Francisco de Quevedo, en los que se pueden apreciar las similitudes sintácticas:

Empuño el jifero y sácole.  
Cojo el manteo y arrúgulo.  
Él saca la sierpe y búscame,  
y yo meto pies y búscolo.  
Vile hecho un perro y ladrándome,  
y yo porque ladre zúzolo  
y, líbrenos Dios, casquétele  
con este plátano y crújele. (v. 61-68)

Reconocióme un portero,  
y el procesado enojóse,  
y juntáronme las causas  
el papel y los cañones.  
Granizó el diablo testigos  
de lo que ni ven ni oyen;  
pusiéronme en el caballo  
de las malas confesiones. (Quevedo 1794: 559)

En definitiva, tanto el léxico como la sintaxis de la obra pretender reflejar el habla coloquial de los miembros del hampa, a pesar de la artificiosidad del lenguaje debido a la rima constante en esdrújulos, y presenta rasgos comunes a las poesías germanescas, producto de la hibridación de géneros inherente a la jácara.

---

<sup>27</sup> El artículo de María José Alonso Veloso “Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo” profundiza más en este aspecto (2006: 31-63).

## 2.8. Temática y ambiente rufianescos

En el siglo XVII la literatura de tema hampesco estaba en alza y el influjo de la literatura picaresca y de *La Celestina* se dejaba ver en todos los géneros literarios, incluidos las obras cortas teatrales. La pobreza, la delincuencia y los bajos fondos son habituales en los entremeses, pero donde más protagonismo tienen es en las jácaras entremesadas. La mayoría de los temas de estas son heredados de sus antecesoras, las jácaras poéticas, como la venganza, la honra y la muerte.

Multitud de comedias del siglo XVII se cimentan en la recuperación de la honra perdida o de los esfuerzos por no que no se fuese dañada, sobre todo la de las mujeres, por lo que no es de extrañar que uno de los temas más presentes en el teatro barroco español se parodie en las jácaras. En la *Jácara en esdrújulos* se trata el tema de la honra de los personajes masculinos y la de la prostituta Brígida de un modo irónico, parodiando los comportamientos y lenguaje de los personajes heroicos y de alta clase de las comedias o las obras épicas. Como consecuencia a estas ofensas a la honra de algunos de los personajes, aparecen en la obra amenazas y diálogos relacionados con la venganza, y la muerte. La violencia estaba muy presente en la vida común de los hampones y prostitutas reales (abusos del jaque a su daifa, torturas, duelos, condenas a muerte por diversos delitos...). Los autores incluían menciones a todo esto justificándolas como un modo de prevenir a la sociedad del peligro y pena que conlleva seguir el camino de estos personajes, pero realmente, se incluían estas gracias porque eran del gusto de la audiencia. El motivo del ofrecimiento de vino, o de comida en otras obras, para poner paz en medio de una disputa entre jaques u otros personajes también es un tópico común en los entremeses. De este modo, se logra finalizar la obra de modo gracioso y ameno.

Con respecto a la localización, no se explicita en texto o en las acotaciones dónde se desarrolla la trama de la jácara entremesada, aunque se puede deducir que sea en un ambiente marginal y urbano, como el de la mayoría de las jácaras. Es importante destacar que esta ambientación, así como la génesis del género, surgió del incremento de la pobreza y delincuencia en las ciudades desde mediados del siglo XVI:

La respuesta literaria a la quiebra económico-social que sufrió España en la segunda mitad del siglo XVI y que produjo fenómenos como la pauperización de masas, la subida de criminalidad y la creación de un ambiente de hampa en

las grandes ciudades, con bien organizados grupos de rufianes, ladrones y prostitutas. No es casualidad que a estos fenómenos históricos y sociales esté vinculada la génesis de otro género literario: la novela picaresca. (Bondenmüller 1997: 7-8)

Tanto la jácara como la novela picaresca tomaron el ambiente y los personajes de una nueva realidad social dentro de los barrios marginales de las grandes ciudades de España, como Madrid, Sevilla o Valencia, donde los delincuentes y prostitutas abundaban. Fue después, con el éxito de las jácaras de Quevedo, cuando el ambiente del hampa se introdujo a más géneros literarios, como el entremés o la comedia, debido a su gran atractivo.

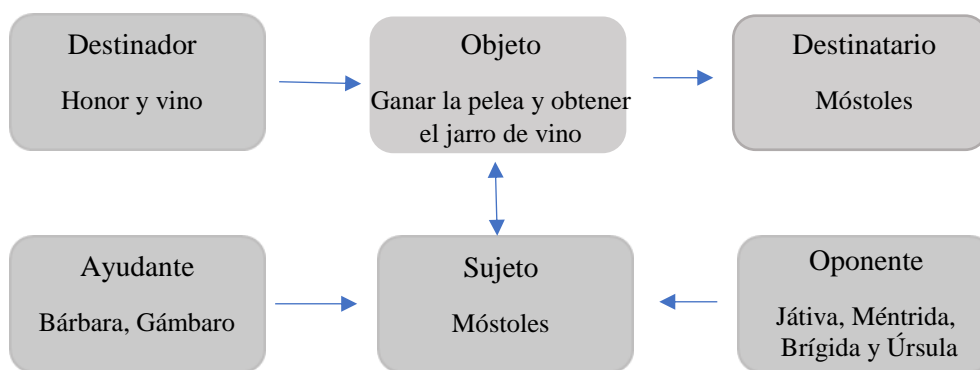
Por lo tanto, podemos deducir que la obra se desarrolla en un ambiente urbano marginal, ya que es donde estaban organizados los maleantes, donde se encontraban las casas de mancebía y donde se utilizaba el habla de germanía para ocultar sus negocios ilícitos de la justicia.

## 2.9. Personajes

Por lo general, en los entremeses de los Siglos de Oro no aparecen personajes con una psicología desarrollada, sino que suelen contener figuras que responden a una serie de arquetipos recurrentes en el teatro popular europeo, como son el bobo, el barbas, la mujer adúltera, etc. De igual modo, las jácaras entremesadas tampoco ofrecieron personajes complejos, sencillamente tomaron los tipos del jaque y la rufa ya trazados por las jácaras poéticas, sobre todo por las de Quevedo, con los que el público tanto disfrutaba.

Uno antecedentes de la figura del jaque los encontramos en *La Celestina*, en el personaje de Centurio, el rufián fanfarrón, con el que comparte el alarde de sus peleas y muertes. Sin embargo, el jaque no suele ser cobarde, sino que suele buscar el enfrentamiento con los demás para conseguir sus propósitos y acostumbra a aceptar su condena a muerte por sus delitos con valentía. Mientras, Centurio, “que se situaría más en la línea de los descendientes del *miles gloriosus* de Plauto” (Lobato 2014: 23), evita en todo momento el peligro debido a su cobardía, la cual suele ponerse de manifiesto en este tipo de personajes.

En relación con los personajes de la jácara que analizamos, por lo general, obedecen al prototipo de jaque: ataviados con espadas y capas, acompañados de sus prostitutas, cuyo honor defienden, y no dudan en desenvainar las espadas a la mínima ofensa. Sin embargo, existen diferencias entre ellos. Las daifas toman un papel secundario en la jácara, tan solo se limitan a alentar a sus protectores a que den pie a la pelea, a excepción de la rufa Bárbara, que toma un papel activo, tanto en los diálogos como en la lucha. Los personajes femeninos activos del teatro breve barroco suelen poseer unas características que obedecen a una visión misógina que inunda toda la literatura de este siglo: una mujer traidora y frívola que hace uso de su inteligencia para lograr a través de tretas sus propósitos, los cuales suelen ser el dinero o la infidelidad. No obstante, en este caso no pensamos que el personaje de Bárbara esté visto desde una perspectiva negativa, ya que es un personaje valiente que no solo pelea contra los rufos, sino que lo hace para defender a su rufo/estudiante Móstoles. Para ver mejor la función y las motivaciones de casa personaje de esta jácara entremesada, presentamos a continuación el esquema actancial:



Volviendo al personaje principal de la jácara, Móstoles, debemos analizar su nombre toponímico, ya que en muchas ocasiones los nombres de los personajes de los entremeses revelan peculiaridades de sus dueños. La ciudad de Móstoles desde el siglo XVI se convirtió en núcleo importante, ya que era la encrucijada de varias vías importantes, por lo que abundaban los viajeros, mercaderes, las tabernas, posadas y ventas. Puede que no sea casualidad que dicho personaje amante del vino tomase el nombre de dicha localidad, ya que la ciudad de Móstoles exportaba gran cantidad de vino a Madrid y a otros lugares de España<sup>28</sup>. En el siglo XVII una tercera parte de los cultivos mostolenses se dedicaban a las viñas y sus vinos eran de gran fama. La localidad también era famosa por un artilugio que mantenía el vino frío a través de unos tubos enfriados con nieve llamado el órgano de Móstoles, el cual aparece en varias obras teatrales (*El alcalde de Alcorcón* de Moreto, en piezas de Quiñones de Benavente). El personaje de Móstoles era conocido para el público desde el siglo XVI. En *La pícaro Justina* encontramos una mención a dicho personaje:

Fue, pues, el padre de mi madre, mi abuelo, y era barbero [...] Almohaba una guitarra por extremo; vez hubo que, por hacer las crines al potro rucio, desechó buenas barbas de su tienda. Muerto por comedias, y ¿cómo muerto?, en Málaga, saliendo a representar la figura de Móstoles, cayó una teja de un tejado que le desmostoló. (Lope de Úbeda 1912: 87)

Cita una frase que probablemente pertenezca a un entremés en el que apareciese la figura de Móstoles: “Otros guiñaban con los ojos y me hacían el ademán del vino de al diablo, que es el mejor, según Móstoles. Otros me hablaban con la boca del estómago”.

<sup>28</sup> Hemos de señalar que el vino más famoso y citado en el teatro de la época era el originario de la localidad de San Martín de Valdeiglesias.

En las notas a la novela realizadas por Julio Puyol i Alonso, se nos ofrece más información sobre dicho personaje:

Es el personaje de un paso, entremés, jácara, baile o romance, pues en todas estas clases de composiciones figuró en el siglo XVI, y aún en 1664 era llevado a la escena en la *Jácara de Esdrújulos*, de Matías de Castro. En un entremés de fines del siglo XVI, titulado *El estrólagu borracho*, hay un personaje llameado Móstoles, (N. B. AA. E, T. 17, p. 52), pero seguramente no es a este entremés al que se refiere el autor de la *Pícara*, pues en otro pasaje (T. 1, 99), nos habla de un cosi-cosi de Móstoles, en otro nos dice que á Móstoles le parecía mal toda receta en que no entrase el vino como ingrediente (T. 11, p. 17 O, y en dicho entremés nada se encuentra que aluda a estos dos particular; en vista de lo cual nos inclinamos a creer que el que se cita en el texto es muy anterior al mencionado y de los que el autor llamaba del tiempo del tiempo de Maricastaña. (López de Úbeda 1912: 207).

Este entremés que Puyol i Alonso también cita, y del único del que tenemos noticia que aparezca también Móstoles, es el entremés anónimo del siglo XVI *El estrólagu borracho*, editado por Cotarelo en su obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo 16 à mediados del 18*, en cuya introducción data al entremés en 1583, sin embargo, Miguel Zugasti la data en el siglo XVII (1999: 399-439). Se trata de un entremés en prosa que, según Cotarelo, presenta indicios de haber sido originariamente improvisado, cuya trama gira en torno a los comentarios a unos pronósticos realizados por Móstoles, que asegura haber estudiado astrología, y la pelea que este tiene con un muchacho porque vende dichos pronósticos porque predicen que la cosecha de vid del próximo año será pésima.

Esto nos hace pensar que Móstoles era un personaje conocido entre el público desde el siglo XVI hasta mediado del siglo XVII, y que probablemente apareciese en varios entremeses o piezas teatrales breves o citado en más obras a parte de *La Pícara Justina*.

## 2.10. Criterios de la edición

A causa de las características de la escritura del manuscrito, comunes en la época de su redacción, es necesario editar el texto siguiendo ciertas pautas para facilitar su lectura y comprensión en la actualidad, pero siempre procurando respetar en la mayor medida el texto original y su intencionalidad.

Por lo tanto, hemos modernizado la puntuación introduciendo la debida separación de palabras, las mayúsculas al inicio de frase y en los nombres propios, los puntos, comas y comillas atendiendo a la sintaxis e intención del texto, y la acentuación de las palabras en los casos que no modifican la rima. También se ha procedido a señalar la falta de versos no subsanables con los otros testimonios con puntos entre corchetes y se han modificado los nombres que indican las distintas intervenciones de los personajes, ya que considerábamos que las anotaciones originales resultaban confusas.

En cuanto la grafía, se ha normalizado y ajustado según las pautas ortográficas modernas: la fricativa velar sorda (trájica > trájica; agusta > ajusta); la fricativa interdental sorda (ýcelo > hícelo; alçar > alzar; azento > acento); la /s/ sonora (mússico > músico; prossimo > próximo); la alternancia de /i/-/y/ (ystoria > historia; mui > muy); la alternancia /u/-/v/ (vsted > usted); la alternancia /v/-/b/ (bende > vende); alternancia /qu/-/cu/ (qual > cual); la /h/ etimológica (onbre > hombre); la simplificación de grupos consonánticos por lo general y el desarrollo de algunos grupos consonánticos simplificados (plántano > plátano; dotor > doctor); el uso de /u/ por /i/ se corrige por los equívocos que pudiese causar (súmulo > símulo); la nasal precedente a /b/ o /p/ (túnbolo > tumbolo); las metátesis entre /l/ y /r/ (crérigo > clérigo); oscilación entre /e/-/i/ (dicrépito > decrépito); las grafías latinizantes se respetan (en púribus > in púribus). Por el contrario, se ha mantenido la grafía en los casos en los que su cambio trastocaba a la métrica de la composición o en lo que dichas grafías pudiesen aportar información de interés como en “aqueste”, los pronombres pospuestos al verbo, el leísmo, la a embebida, la supresión de consonantes para provocar sinalefa, etc.

Las notas a pie de página insertas en el texto intentan aclarar las posibles dudas en la interpretación de ciertos pasajes, de significados o referencias, siempre aportando hipótesis e intentando en todo momento no realizar afirmaciones taxativas en los casos

dudosos. En el texto también hemos reflejado según el criterio de CLEMIT los pasajes de cuya censura estamos seguros tachados y en negrita de los que cuya censura no es clara.

El aparato crítico hemos decidido situarlo después del texto, para diferenciarlo de las notas al contenido que se sitúan a pie de página. Este refleja las variantes que presentan entre sí el manuscrito que ha servido para fijar el texto base y los otros cuatro testimonios escritos (identificando a cada manuscrito con una letra mayúscula) y también las supresiones y correcciones que se producen en el manuscrito autógrafo.

Aunque la nuestra es una edición crítica cuyo texto base es el Ms.15.281, debido a que es el autógrafo y el testimonio más cercano al autor de la jácara entremesada, también sería interesante una edición ecléctica de la misma, debido al valor que presentan algunas de las variantes de los distintos testimonios de la obra (que nosotros hemos reflejado en el aparato crítico).



### 3. EDICIÓN CRÍTICA DEL TEXTO

#### 3.1. *Jácara en esdrújulos* de Matías de París

##### Índice de abreviaturas:

- Aut.* Real Academia Española. (1726-1739). *Diccionario de Autoridades* [en línea]. Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> [Fecha de consulta 28 de noviembre de 2018].
- Correas* Correas, G. (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés. Disponible <https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft> [Fecha de consulta 28 de noviembre de 2018]. Disponible en <http://dle.rae.es> [Fecha de consulta 28 de noviembre de 2018].
- DRAE* Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. [en línea].
- Jocosería* Quiñones de Benavente, L. (2001). *Entremeses completos I. Jocosería*. Ed. I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Léxico* Alonso Hernández, J. L. (1977). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Vocabulario* Hidalgo, Juan. (1779). *Romances de germanía de varios autores: con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*. Madrid: Antonio de Sancha. Disponible en <https://archive.org/stream/romancesdegerman00hidauoft#page/n3/mode/2up/search/rufi%C3%A1n> [Fecha de consulta 28 de noviembre de 2018].

JÁCARA EN ESDRÚJULOS DE MATÍAS DE PARÍS

Personajes:

MÓSTOLES<sup>29</sup>

BÁRBARA

JÁTIVA

BRÍGIDA

MÉNTRIDA

ÚRSULA

GÁMBARO

MÚSICO

*Sale un músico y empieza a cantar; y sale  
una rufa<sup>30</sup> con daga, mantilla y sombrero.*

MÚSICO            ¡Atención, que canto esdrújulos  
nuevos, líricos y pláticos!<sup>31</sup>

BÁRBARA            ¡Calle, músico novélico!<sup>32</sup>

MÚSICO            ¿Por qué?

BÁRBARA                            ¿Por qué? ¡Porque cállelo!

¿Por novedad vende en público

5

esdrújulos tan mecánicos,

---

<sup>29</sup> Móstoles era una localidad que en el siglo XVII exportaba gran cantidad de vino a la capital. Sin embargo, era San Martín de Valdeiglesias el “pueblo madrileño cuyos caldos eran famosísimos y muy celebrados en la época, como prueban los numerosos testimonios literarios” (Urzáiz 2002b: 217).

<sup>30</sup> *Rufa*: ‘prostituta’.

<sup>31</sup> *Pláticos*: “diestro y experimentado en alguna cosa. Dícese con más propiedad Práctico” (*Aut.*).

<sup>32</sup> *Novélico*: posiblemente sea un término de creación propia o una variante del adjetivo utilizado en la época “novelero”, que designaba al “criado de rufián que lleva o trae nuevas” (*Vocabulario*).



	ajusta el compás <sup>41</sup> , ajústolo, mas mis pies parecen títeres que bailan al son de esdrújulos.	20
BÁRBARA	¿Qué es aqueso, señor dómine?	
MÓSTOLES	Traigo el cerebro algo húmedo <sup>42</sup> y salgo a enjugarlo al Céfiro <sup>43</sup> .	25
BÁRBARA	¡Enjúguelo bien!	
MÓSTOLES	¡Enjúgolo!	
<i>Da un suspiro.</i>		
	¡Válgame Dios! Dime, Bárbara, ¿por quién han puesto este túmulo con tantas luces y lámparas que hacen a la vista brújulos <sup>44</sup> ?	30

---

<sup>41</sup> *Compás*: Hace referencia tanto al compás musical, como al compás de esgrima, que denota un movimiento de pies.

<sup>42</sup> Según la teoría de los humores, los beodos sufrían un exceso de humor flemático, que bloqueaba las venas no permitiendo el paso del aire al cerebro, lo que provocaba un exceso de humedad. Juan Luis Vives en *El alma y la vida* relaciona la ebriedad con el exceso de humedad en el cerebro de esta forma: “la lágrima es un humor que se destila a través de los ojos por el caldeamiento del cerebro húmedo y tierno. [...], las lágrimas fluyen cuando el cerebro está humedecido, cual sucede en los ebrios, o cuando es muelle y tierno, como en los niños, en las muchachas y en los enfermos”.

<sup>43</sup> Céfiro: es un dios grecolatino que representaba el suave viento del oeste, por ello en la literatura se utiliza por antonomasia para referirse a la brisa o al viento apacible en general. En lenguaje de germanía también se utiliza como metáfora de soplón, de delator, pero no pensamos que se use con dicho sentido en esta ocasión.

<sup>44</sup> *Brújulos*: podría tratarse de una forma derivada de “brujo” con el sentido de ‘hechizo’ o ‘encanto’ o una variante masculina de “brújula”. La búsqueda de palabras esdrújulas que se adapten a la rima podría haber provocado la formación de este neologismo.

BÁRBARA	Mire, que esas son máquinas <sup>45</sup>	
MÓSTOLES	Por ser máquinas pregúntolo.	
BÁRBARA	Qué bueno viene, mas cáscole con la entretenida <sup>46</sup> y búrlolo por una porfía <sup>47</sup> . Dígame, ¿usted chucha <sup>48</sup> mosto <sup>49</sup> ?	35
MÓSTOLES	Chúcholo.	
BÁRBARA	Será poquito.	
MÓSTOLES	Sí, un cántaro.	
BÁRBARA	Si está lleno, dificultolo.	
MÓSTOLES	Mire usted, el cántaro llénase; mas si está muy lleno, túmbolo.	40
BÁRBARA	Quedo, no se tumbe, Móstoles.	
MÓSTOLES	Aquese tumbar repúgnolo.	

---

<sup>45</sup> *Máquinas*: Bárbara utiliza la palabra con el sentido de ‘imaginaciones, ilusiones, engaños’, mientras que Móstoles al usarla se refiere a las arquitecturas efímeras, como los túmulos funerarios, fachadas ficticias o templetes, que eran frecuentemente usadas en las fiestas barrocas.

<sup>46</sup> *Entretenida*: “mujer que mantiene conversación o trato amoroso con un hombre en situación no legal” (*Léxico*).

<sup>47</sup> El sentido de todo este pasaje es bastante confuso.

<sup>48</sup> *Chuchar*: en gallego y en portugués significa “chupar o extraer” (*O diccionario del dialecto gallego de Luis Aguirre del Río*), entendemos que aquí se utiliza con el sentido de ‘chupar o extraer vino’, es decir ‘beber’. Cotarelo apunta en una nota en el margen del Ms.46.714 que puede proceder del verbo “chuchar”: en el diccionario está con la acepción de ‘cazar con industria de señuelos, redes, etc.’ (de caco, catuto)”. Juan Hidalgo recoge “cachuchero: ladrón que hurta oro” (*Vocabulario*) que parece derivada de “chuchar”, lo que que nos hace pensar que el verbo “chuchar” puede que se utilizase en germanía por “robar”, por lo que la gracia de la situación nace de la polisemia del verbo “chuchar”.

<sup>49</sup> *Mosto*: ‘vino’.

*Da un traspíe grande.*

- BÁRBARA                   ¿Qué es eso?
- MÓSTOLES                               Los pies son péndolas<sup>50</sup>  
y, por ser de lana<sup>51</sup>, múllosos.
- BÁRBARA                   Mullámosle<sup>52</sup> aquí otra plática.                               45  
Escuche, domine.
- MÓSTOLES                               Escúcholo
- BÁRBARA                   ¿Qué lance tuvo usted trágico  
con Méntrida?
- MÓSTOLES                               Fue ridículo.  
Fue el caso decirme Méntrida,  
solfeando él un manípulo,<sup>53</sup>                               50  
bajero de lomo y párpados,  
y la voz de catecúmeno<sup>54</sup>:  
“Quien viste manteo<sup>55</sup> es fémina.”

---

<sup>50</sup> *Péndolas*: ‘péndulos’.

<sup>51</sup> *Pies de lana*: deducimos, por la posterior aparición del verbo “mullir”, que es una variante de la expresión “colchones por piernas”, que es una “alusión a los rellenos que se ponían para que las piernas parecieran más robustas y redondas” (*Jocosería*: 306).

<sup>52</sup> *Mullir*: además de ‘ahuecar o ablandar’, significa ‘disponer o preparar algo’.

<sup>53</sup> No hemos localizado el significado de la expresión “solfear manípulos”. El verbo “solfear” es usado por Quevedo en sus jácara con el sentido de ‘golpear’ y el “manípulo”, aparte de ser una estola utilizada por algunos religiosos, “significa las segundas ataduras, con que ataron a Cristo las manos a la columna, cuando le azotaron” (*Aut.*); puede que sugiera que Méntrida practica la autoflagelación con fines religiosos.

<sup>54</sup> *Voz de catecúmeno*: no hemos encontrado ningún otro testimonio de esta expresión, por lo deducimos que quizás haga referencia al afeminamiento de su voz.

<sup>55</sup> *Manteo*: “la capa que traen los Eclesiásticos, que tiene solo un cuellecito angosto de dos o tres dedos, y les cubre hasta los pies” (*Aut.*). También “opa de bayeta o paño que llevaban las mujeres, de la cintura abajo, ajustada y solapada por delante” (*DRAE*).

Fue en latín e hícelo escrúpulo<sup>56</sup>  
de que con mi lengua un bárbaro 55  
me diga oprobios perjúricos.  
Y ¡zas!, en su rostro pésimo,  
le ajusté los cinco números.<sup>57</sup>  
BÁRBARA ¿Y qué hizo entonces Méntrida?

MÓSTOLES Aquese es otro capítulo. 60

*Hace lo que dicen los versos.*

Empuño el jifero y sácole.  
Cojo el manteo y arrúgulo.  
Él saca la sierpe<sup>58</sup> y búscame,  
y yo meto pies<sup>59</sup> y búscolo.  
Vile hecho un perro y ladrándome, 65  
y yo, por que ladre, zúzolo,<sup>60</sup>  
y, líbrenos Dios, casquétele<sup>61</sup>  
con este plátano<sup>62</sup> y crújele.

*Al decir este verso cae en el suelo.*

BÁRBARA Quedo, no se cruja Móstoles.

<sup>56</sup> *Hacer escrúpulo*: ‘dudar’.

<sup>57</sup> *Ajustar los cinco números*: ‘propinar un tortazo’.

<sup>58</sup> *Sierpe*: “ganzúa” (*Vocabulario*).

<sup>59</sup> *Meter pies*: ‘correr’.

<sup>60</sup> *Zuzar*: procede de “azuzar” que significa “irritar, estimular. “incitar” y “provocar a un perro para que ataque” (*DRAE*).

<sup>61</sup> *Casquetar*: parece derivada de la palabra “casquete” y por el contexto deducimos que significa ‘golpear en la cabeza’.

<sup>62</sup> Posiblemente se refiera a una rama de plátano de sombra, ya que la fruta era desconocida para la gran mayoría de la población de la península. Así, las obras en las que aparece refiriéndose a la fruta del siglo XVII suelen ser crónicas de Indias como *Comentarios Reales de los Incas* del Inca Garcilaso (véase CORDE <<http://corpus.rae.es>>).

MÓSTOLES                      La tierra sea mi túmulo.    70

*En el suelo, sentado.*

Mal haya el mosto, ¿oyes, Bárbara?  
Empújame arriba.

BÁRBARA    Empújolo.

MÓSTOLES                      ¡Jesús! ¡Qué sudor tan pésimo!

*Ponse en pie y da un suspiro.*

BÁRBARA                      ¡Suda usted pámpanos<sup>63</sup>!

MÓSTOLES    Súdolos,  
mas ya el Céfiro es el médico    75  
de mis males. ¡Pulse!

*Tómale el pulso.*

BÁRBARA    Púlsolo.  
Bueno está.

MÓSTOLES    Digo que el Céfiro  
ya me ha sanado con lúzudos<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Modificación de la expresión “sudar sangre”, que significa ‘hacer un gran esfuerzo’, para hacer referencia a la gran cantidad de vino que ha ingerido.

<sup>64</sup> *Lúzudos*: no hemos encontrado documentada en otra obra dicha palabra, por lo que suponemos que podría tener el valor de ‘esplendores, luces’.







Tírame a este pecho cándido  
y hazle, de cándido, púrpuro;  
que yo con quien vengo, véngole.

105

*MANUELA con el cuchillo y BÁRBARA con la daga envisten a ellos.*

JÁTIVA                      Porque eres fémina excúsolo.

MÓSTOLES                [...] <sup>76</sup>

MÉNTRIDA                Téngase usted, seor canónigo.

MÓSTOLES                ¿Juzga mi valor?

MÉNTRIDA                                      Ya júzgolo.

*Llegase MÉNTRIDA a BRÍGIDA.*

Brígida, ¿el dómine es clérigo?

110

BRÍGIDA                      Aunque lo niega, presúmolo.

MÉNTRIDA                Pues yo a los clérigos, Brígida,  
perdóneme Dios, no púnjolos <sup>77</sup>.

BÁRBARA                ¡Mátalo!

BRÍGIDA                      ¡Hiérelolo!

---

<sup>76</sup> Frase ilegible en el Ms.15.281.

<sup>77</sup> *Pungir*: 'herir'.

JÁTIVA

¡Mátole!

MÉNTRIDA

¡Ya no reparo en escrúpulos!

115

*Están MANUELA y BÁRBARA espalda con espalda*

MÓSTOLES

Tú mis accesorias guárdame,  
que yo guardaré tus músculos.

BÁRBARA

Juzga muy seguro Móstoles.

BRÍGIDA

¿Qué haces?

MÉNTRIDA

Al jergón<sup>78</sup> apúntolo  
con esta paja de bálago<sup>79</sup>.

120

MÓSTOLES

¿Bálago a mí? ¡Hoz arrámbelo<sup>80</sup>!

BÁRBARA

¡Huye, que con este ángulo<sup>81</sup>  
te he de pasar los testículos!

JÁTIVA

¡Cáscaras! ¡La fembra es tíguere<sup>82</sup>!

*Riñen dando vueltas al torno y sales otro rufo con la espada en una mano y en otra un jarro.*

---

<sup>78</sup> *Jergón*: ‘tripa’.

<sup>79</sup> *Bálago*: ‘paja de cereal’. El rufo hace referencia a su espada, pero Móstoles interpreta la palabra por su sentido literal.

<sup>80</sup> *Arrambar*: de “arramblar” que significa “arrastrarlo todo, llevandoselo con violencia.” (*DRAE*).

<sup>81</sup> *Ángulo*: hace referencia al ángulo que forma el brazo que sujeta la espada respecto al cuerpo.

<sup>82</sup> *Tíguere*: modificación del término “tigre” para convertirlo en esdrújulo. No obstante, Cotarelo en una nota del Ms.46.714 apunta “que será el adjetivo estigere o de Estigia, como si dijésemos infernal, endemoniada”. De hecho, en el Ms.15.281 se corrige con una intención escénica “estigere” por “estigere”, cuya sonoridad se acerca más a Estigia que a tigre.

GÁMBARO                    ¡Ténganse todos o júrolos                    125  
que, si al jarro no hacen séquito,  
que haga sus cascós húmedos<sup>83</sup>!

MÓSTOLES                    Nuestro padrote<sup>84</sup> eres, Gámbaro,  
y asina<sup>85</sup> ajústalo.

GÁMBARO                    Ajustolo

**en que usted riña con Móstoles,**                    130  
**pues puso su rostro púrpuro.**

MÓSTOLES                    **Yo vengo en ello.**

MÉNTRIDA                    **Yo acéptolo.**

GÁMBARO                    Mientras se rompen los cúpulos<sup>86</sup>,  
por verlos reñir, ¡sentémonos!

TODOS                    ¡Sentémonos!                    135

GÁMBARO                    Pues salúdolos<sup>87</sup>.

*Hale dado la espada GÁMBARO a MÓSTOLES y riñen.*

---

<sup>83</sup> Gámbaro amenaza a los rufos y a Móstoles con romper el jarro lleno de vino si no finalizan la lucha.

<sup>84</sup> Probablemente Gámbaro se trate del “padre de mancebía”, es decir, el dueño del burdel.

<sup>85</sup> *Asina*: ‘así’.

<sup>86</sup> *Cúpulo*: podría ser una variante de la palabra “cápulo” a la que remite Cotarelo: “debe ser una forma ad libitum de capita o cabeza”.

<sup>87</sup> *Saludar*: en este contexto seguramente signifique ‘beber a la salud de alguien’.



MÉNTRIDA

¡Apúrolo!

*Bebe.*

BÁRBARA

¡Andares<sup>91</sup>!

MÉNTRIDA

Tome la jícara.

MÓSTOLES

Pues, ¿yo acaso al mosto<sup>92</sup> escúpolo,  
~~o he apedreado los pámpanos<sup>93</sup>?~~

GÁMBARO

~~Pues salude<sup>94</sup> usted.~~

*Da la jícara a GÁMBARO y quítasela de la mano MANUELA.*

MÓSTOLES

~~En público,  
reñir con ventaja.~~

150

MÉNTRIDA

~~Engañase,  
que este es mi pecho y desnúdolo.~~

MÓSTOLES

~~Pues si usted arma el estómago<sup>95</sup>  
y yo no, ¿no es ventaja?~~

GÁMBARO

¡Júzgolo!

---

<sup>91</sup> *Andares*: no conocemos con certeza el significado de esta interjección, pero suponemos que tiene el mismo valor que “¡anda!” o “¡andallo!”.

<sup>92</sup> *Mosto*: véase la nota al v. 36.

<sup>93</sup> *Apedrear los pámpanos*: variación de la frase hecha “apedrear las viñas” que se utiliza cuando a uno “no le hacen partícipe y no le dan a beber, bebiendo otros, mostrando gana de ello y de lo otro que fuere.” (*Correas*). El cambio de viñas por pámpanos posiblemente no tenga otra motivación que conservar la rima esdrújula.

<sup>94</sup> *Saludar*: véase la nota al v. 135.

<sup>95</sup> El vino que acaba de beber es el arma que protege su estómago.

MÓSTOLES ~~Brindo a que mueras sin tósigo~~<sup>96</sup>,  
~~pues ya estás en el artículo~~<sup>97</sup>. 155

MÉNTRIDA ¡Tósigo sea tu ánima!

*Dale el jarro y discuten.*

MÓSTOLES **¡Tome usted!**

MÉNTRIDA ¡Búsqueme!

MÓSTOLES ¡Búscolo,

puto<sup>98</sup>! ¡Y cuál tira<sup>99</sup>, mas cáscole!

*Cae en el suelo.*

RUFO ¡Ay! ¡Que me ha pasado un músculo!

MÓSTOLES Aquesto es hecho, tendiómela 160  
y tendiose. (*Tíralo*).

GÁMBARO ¿Qué hace?

MÓSTOLES Ayúdolo  
a bien morir.

---

<sup>96</sup> *Tósigo*: ‘pena’.

<sup>97</sup> *Artículo [de la muerte]*: “último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte” (*DRAE*).

<sup>98</sup> *Puto*: ‘homosexual’, “el hombre que comete el pecado nefando” (*Aut.*).

<sup>99</sup> *Tira*: “en la Germania vale camino” (*Aut.*) o ‘distancia’.







MÉNTRIDA            **¡Y a mí que me papen tábanos<sup>111</sup>!**            190

ÚRSULA            **Escuche usted su capítulo.  
Usted fue astrólogo  
que hizo círculos<sup>112</sup>  
en globo diáfano  
del golfo húmedo<sup>113</sup>.**            195

BÁRBARA            Pida aplausos al cónclave  
de estos esdrújulos.

MÓSTOLES            De perdidos, no hállolos.

BÁRBARA            ¡Búsquelos!

MÓSTOLES            ¡Búscolos!

*Repítenlo y bailan.*

*Fin.*

---

<sup>111</sup> *Y a mí que me papen tábanos*: alteración, causada por la rima esdrújula, de la expresión “y a mí que me papen duelos”, la cual “diciese cuando no meten en cuenta de comodidades a alguno.” (*Correas*).

<sup>112</sup> Seguramente aluda al movimiento que hacen los condenados a galeras al remar.

<sup>113</sup> Las referencias a los círculos y el golfo húmedo nos hacen pensar que hable de la condena a remar en galeras, pero no hemos encontrado estas expresiones haciendo alusión a ello en ninguna otra obra.

### 3.2. Aparato crítico

El manuscrito 15.281 presenta enmiendas introducidas por el *autor de comedias* Antonio de Escamilla, por ello, a continuación, presentaremos las variantes presentes en dichas correcciones del manuscrito 15.281 y las variantes de los manuscritos 14.817 y 15.604 de la BNE y los manuscritos 46.714 y 61.569 de la BITB.

#### Siglas bibliográficas

**A:** Manuscrito autógrafo con enmiendas del *autor de comedias* Antonio Escamilla y con censura, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Ms.15281).

**B:** Ms.15.604 conservado en la Biblioteca Nacional de España.

**C:** Ms.14.817 conservado en la Biblioteca Nacional de España.

**D:** Ms.46.714 copia realizada por Cotarelo conservada en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

**E:** Ms.61.569 copia conservada en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

#### Lista de abreviaturas

<i>add.</i>	añadido
<i>cancell.</i>	tachado
<i>corr.</i>	corregido
<i>in marg.</i>	en el margen
<i>om.</i>	omitido
<i>acot.</i>	acotación
<i>supra scr.</i>	escrito encima

#### Variantes textuales

- Jácara de esdrújulos de Matías de París] **B, C:** Jácara en esdrújulos de Matías de París; **D:** Jácara de esdrújulos de Matías de París *corr.* Castro
- 3 músico novélico] **B:** *corr.* novélero músico; **E:** *in marg.* novélero músico
- 4 ¿¡Por qué!?! ¡Porque cállelo!] **B, C, D, E:** No prosiga el cántico; **A:** *corr.* No prosiga el cántico
- 10 y responderé] **A:** *cancell.*
- 14 la pongo] **B:** *corr.* la pone

- 18 mas cae de súpito] **B**: *corr.* como unos púlpitos; **D**: mas *cancell.* casi de súpito
- 18-19 *acot.* de Escamilla] **B, C** *om.*; y fingiendo] **C, B, E**: y *om.*
- 20 ajusta el compás, ajústolo] **B**: *corr.* gala, saludelo, húngaro; **D**: ajusta el compás, ajústalo.
- 21 mas mis pies] **B**: *om.*
- 22 esdrújulos] **B**: *ante corr.* Móstoles *cancell.*
- 26-27 *acot.* Da un suspiro] **C, B**: *add.* Manuela
- 31-32 **A** *cancell.*; **B, C, D, E**: *om.*
- 35 **D**: *om.*
- 40-41 **B, C, E**: *add. acot.* Da un traspie
- 42-43 *acot.* Da un traspie grande] **C, B**: Da otro traspie; **D**: Da un trapiés grande
- 48 Fue ridículo] **B, C, D, E**: Grande y súpito; **A**: *corr.* Grande y súpito, *add. cancell.* Él fue promulgo
- 50 solfeando él] **B, C, D, E**: solfeándome; **A**: *corr.* solfeándome
- 56 perjúdicos] **B**: *corr.* tan rústicos
- 57 pésimo] **B**: *corr.* Rómulo [*sic.*]
- 60 Aquese] **C, D, E**: Ese es; **A**: *corr.* Ese es
- 60-61 *acot.* Hace lo que dicen los versos] **B, E**: Va haciendo lo que dicen los versos; **C**: haciéndolo y diciendo los versos
- 64 yo meto pies] **D**: yo meto pie
- 66 zúzolo] **B, C**: zúzole; **D**: azúzolo
- 68 crújele] **B, C, D, E**: crúzolo; **A**: *corr.* crujo-
- 71-72 **B, C, E**: *add. acot.* Siéntase
- 72-73 *acot.* **C**: Ayudalo a levantar y en estando en pie da un suspiro; **B, E**: Ayudale a levantar y en estando en pie da un suspiro
- 75 Céfiro] **D**: médico *cancell.* Céfiro *corr.*
- 76 *acot.* **B, C, E**: Larga la mano y le pulsa la rufa
- 78 con lúzudos] **C**: *om.*; **B**: por último (*sic.*); **E**: con luzuros (*sic.*), *in marg.* por último
- 79-80 **B, C, D**: *om.*
- 79 rústicas] **E**: rúblicas
- 72

- 82 Repúgnolo] **B**: *corr.* Repúdiolo
- 84-85 *acot.* **B, C, E**: Ponse a hablar los dos y sale un rufo y una rufa; **D**: Salen un rufo y una rufa, y ponense a hablar
- 90 calavera] **D**: cabeza
- 90 *acot.* **B, C**: Salen por otro lado otro rufo y otra rufa
- 92-94 **B, C, D, E**: que escribió en mi cara en público/ hoy con cinco letras góticas:/ “Ultimo vale y penúltimo”; **A**: *corr.* que escribió en mi cara en público/ hoy con cinco letras góticas: “Ultimo vale y penúltimo”
- 97-98 **B, C, D** *om.*
- 99 Empuña y de puño cáscale] **B**: *corr.* Sé su matador y arrástrale
- 100-101 *acot.* **E** *om.*; **B, C**: a un tiempo *om.*
- 102 Pesie] **B, C, D, E**: Pesie (*sic.*); **A**: Pues *corr.* Pesíe (*sic.*).
- 109 ¿Juzga mi valor?] **C**: ¿No juzga mi valor?
- 109 Ya júzgo] **B**: ya *cancell.*; **C**: ya *om.*
- 113 perdóneme Dios, no púnjolos] **B**: los reverencio por únicos *corr.* los veneró por el círculo; **C**: los reverencio por únicos
- 115 Ya] **B, C**: Yo
- 115-116 *acot.* **B, C, E**: *om.*
- 119-123 **B, C, D**: *om.*
- 124 **D**: *om.*
- 124 tíguere] **B, C, E**: tigre; **A**: *corr.* tígere
- 124-125 *acot.* dando vueltas al torno] **B, C, E**: *om.*
- 131 su] **B**: en [*supra scr.*] su; **C**: en su
- 132 Yo vengo] **B, C**: yo *om.*
- 132 Yo acéptolo] **B, C**: Pues acéptolo
- 135-136 *acot.* Hale dado la espada Gámbaro a Móstoles y riñen] **B, C, E**: Bebe con el jarro
- 138 a la obra] **B, C, D**: a las obras
- 140 ¡Ah, perro, no me hagas círculos!] **B, C, E**: Tome estos cominos rústicos **A**: *corr.* No me hagas vínculos rústicos
- 141-142 *acot.* **B, C, E**: *om.*
- 142-145 **B, C, D**: *om.*
- 145 *acot.* **B, C, D, E**: *om.*

- 145-146 *acot.* Bebe] **B, C, D:** *om.*; **E:** Bebe el segundo
- 148 o he apedreado los pámpanos] **B, C, D:** a su salud va esta píldora (*Bebe*); **A:** *corr.* A su salud va esta píldora; **E:** *in marg.* A su salud va esta píldora
- 149-155 **B, C, D:** *om.*
- 157 Tome usted] **B, C, D:** Riña usted; **A:** *corr.* Riña usted
- 158 Y cuál tira] **C:** y *om.*
- 158-159 *acot.* **B, C:** *om.*
- 163 Oh, qué rúbrico] **B:** Oh, que es rúbrico, es *cancell.*; **C:** Oh, que es rúbrico
- 165 Pues] **B, C:** Mas
- 167-168 *acot.* **B, C:** *om.*
- 170 De perdidos no hállolos] **B, C:** Mucho dudo el hallármelos; **A:** *corr.* Mucho dudo el hallármelos; **D:** (*Canta*) Mucho dudo en hallármelos; **E:** *in marg.* Mucho dudo el hallármelos
- 171-172 *acot.* **B, C, E:** *om.*
- 172-195 **B, C:** *om.*
- 186 A usted escribiéronle] **A:** *coor.* Yo a usted escribiéndole
- 198 De perdidos no hállolos] **B, C:** Mucho dudo el hallármelos
- acot. final* [Repítenlo y bailan] **B, C:** *om.*

#### 4. CONCLUSIONES

La *Jácara en esdrújulos* de Matías de París ha sido desatendida por los estudiosos a lo largo de los siglos, como tantas otras piezas breves del Siglo de Oro, pero en el presente trabajo hemos podido comprobar que el valor de la pieza es mayor del que en un principio pueda parecer, ya que, a pesar de su mediana calidad, posee propiedades que la hacen merecedora de un estudio individualizado.

La primera sección del trabajo está destinada al estudio de la obra y su transmisión a modo de introducción a la edición crítica del texto. Esta sección se inicia con una breve historia del género que abarca desde los orígenes poéticos de la jácara con las poesías germanescas recogidas por John M. Hill en su libro (Hill 1987), la recopilación de Juan Hidalgo con el primer vocabulario de germanía y el éxito de las jácaras de Quevedo, las cuales influyen en toda la literatura germanesca posterior; hasta su subida en el siglo XVII a los escenarios a través de recitados y de jácaras entremesadas, como las de Quiñones de Benavente o Calderón, cuya temática, personajes y ambientes han servido de inspiración a grandes dramaturgos hasta nuestros tiempos.

En el apartado dedicado a la transmisión de la obra nos centramos en identificar las diferencias en el texto de los cinco testimonios, un supuesto autógrafo y cuatro copias, dos del siglo XVII y otra del XIX; también estudiamos la serie de modificaciones y supresiones realizadas por distintas manos en el Ms.15.281, entre las que identificamos algunas realizadas por el *autor de comedias* Antonio de Escamilla e intentamos buscar las causas de la censura de ciertos pasajes de la obra.

Después pretendemos aclarar el problema de autoría que surge de la consulta de los distintos manuales en los que se menciona a la *Jácara en esdrújulos*, ya que algunos la vinculan a Matías de París, un autor casi desconocido, y otros a Matías de Castro, un famoso actor de mediados de siglo XVII. Sin embargo, la repetición de recursos de este tipo de obras, la inexistencia de más testimonios de Matías de París y los recelos de que muchas de las obras atribuidas a Matías de Castro sean realmente de su autoría, dificultan encontrar rasgos estilísticos comunes que nos muestren una vinculación con alguno de los dos autores. Además de estos dos posibles autores, también sugerimos que Manuel León Merchante, un célebre escritor de piezas dramáticas y villancicos, podría tratarse del autor debido a dos razones: las leves similitudes entre un romance en esdrújulos



dedicado a Santa Catalina de Siena de dicho autor y nuestra jácara, y la similitud entre la grafía de Merchante y la de la mano del Ms.15.281.

Las anotaciones de Antonio de Escamilla en el Ms.15.281 nos han dado pie a estudiar en el apartado de la representación cuándo pudo representarse esta jácara entremesada, la labor de Antonio de Escamilla como *autor de comedias*, las dotes musicales e histriónicas de Manuela de Escamilla para encarnar el personaje de Móstoles y la posible controversia que pudo levantar que un personaje femenino interpretase a un hombre y sus posibles consecuencias en la censura.

En cuanto a la métrica de la *Jácara en esdrújulos*, analizamos cómo se adapta a los modelos estróficos del teatro breve (acogiéndose a los metros de arte menor y cambiando según la situación dramática) y la situamos dentro de la tradición burlesca del uso de tiradas de versos con rima esdrújula nacida en el siglo XVII.

A pesar de que esta rima esdrújula provoca que el lenguaje de la obra resulte artificioso y repetitivo, vemos que esta jácara posee un lenguaje de germanía rico con sinonimias, metáforas, latinismos, símiles... Asimismo, es interesante como la obra alterna el uso del discurso diegético con el mimético (que muestra la hibridación entre la jácara poética y el entremés) y utiliza una sintaxis simple (llena de paralelismos y estructuras bimembres) para acercarse al habla popular.

Otros de los asuntos que tratamos son la temática, que toca materias como la honra, la venganza, las torturas y la muerte desde un punto de vista satírico y cómico, y el ambiente urbano marginal donde se desarrollan las jácaras, producto de la crisis económico-social por la que atravesaba España.

Los personajes de la obra son típicos jaques, valentones y rufas pasivas dependientes de su rufo a excepción de dos figuras destacables: Barbara, una daifa que toma un papel activo en la trama, y el estudiante Móstoles. El personaje de Móstoles es interesante debido a que aúna características de jaque con las de bobo o figurón, y porque es mencionado en la novela *La pícara Justina* y aparece en el entremés del siglo XVI *El estrólogo borracho*. Lo anterior nos hace pensar que fue un personaje teatral conocido por el público durante los siglos XVI y XVII que quizás apareciese en más entremeses o piezas breves dramáticas.

Para finalizar el trabajo, hemos presentado nuestra edición de la *Jácara en esdrújulos*, la cual pretende acercar al lector actual el texto a través de la transcripción del Ms.15.281, de su adecuación a la puntuación y a la grafía actual y de la inclusión de notas al texto que intentan arrojar luz a las palabras y expresiones más complejas. En el aparato crítico, el cual no es un instrumento accesorio, hemos recogido las variantes de las cuatro copias, cuyas lecturas en muchas ocasiones resultan interesantes y nos muestran que el texto posee una tradición textual con varias líneas de transmisión.

A modo de síntesis, podemos decir que comenzamos este trabajo desde la perspectiva de realizar un estudio y una edición de un texto que considerábamos de poca relevancia literaria debido a su encorsetada rima en esdrújulos y al poco interés que había despertado en los estudiosos del teatro barroco a lo largo de los siglos; sin embargo, a medida que la investigación fue avanzando, observamos el valor que contiene la pieza y la complejidad que acarrea su estudio. Algunas de estas dificultades fueron los tachones y censuras presentes en el autógrafo, hicieron que tuviésemos que observar el manuscrito original en la BNE con una hoja de luz para poder transcribirlo; la lenta obtención de las reproducciones de las copias del siglo XIX de BITB, ya que no eran accesibles a través de internet y tuvimos que solicitarlas; o la escasez de información que pudiese clarificar la autoría del texto. No obstante, a pesar de estos obstáculos, la obra y su transmisión es merecedora de este análisis debido a las distintas vías de transmisión del texto que muestran los cinco testimonios, a las censuras y modificaciones que sufrió la pieza, al interés que encierra el personaje de Móstoles y su bagaje en el teatro del siglo XVI y XVII... Por todo ello, estimamos que la *Jácara en esdrújulos* debe ser considerada en futuros estudios sobre la jácara y el teatro breve en el Siglo de Oro.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre del Río, L. (2007). *O diccionario del dialecto gallego de Luis Aguirre del Río*. Ed. C. Hermida Gulías. Madrid: Editorial CSIC. Disponible en [https://books.google.es/books?id=RvB9S6vV5eUC&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.es/books?id=RvB9S6vV5eUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s) [Fecha de consulta 22 de noviembre de 2018].
- Alatorre, A. (2007). *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México D. F.: El Colegio de México.
- Alonso Veloso, M. (2006). “Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo” *Revista de Filología Española*, 86 (1): 31-63.
- Alonso Hernández, J. L. (1976). *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Alonso Hernández, J. L. (1979). *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII, la germania: (introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Barrera y Leirado, C. A. (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra.
- Bergman, T. L. L. (2014). “La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas” *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Eds. M. L. Lobato y A. Bègue. Madrid: Visor Libros. 71-91.
- Bondenmüller, T. (1997). *El mundo del hampa a través de Quevedo: análisis de la jácara “Estábase el padre Ezquerria” de Francisco de Quevedo*. Augsburg: Universität Augsburg.
- Carrascosa Miguel, P. y Domínguez de Paz, E. (1989) “El melonar y la respondona: estudio y edición de un entremés olvidado” *Criticón* (46): 135-151.
- Carreira, A. (2000). “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: «Estábase el Padre Esquerria»” *La Perinola: revista de investigación quevediana* (4): 91-106.

- Casa, F. P. y Vega García-Luengos, G. (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Cervantes, M. (2001). *El coloquio de los perros* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coloquio-de-los-perros--0/> [Fecha de consulta 30 de noviembre de 2018].
- Cienfuegos, G. y Urzáiz, H. (2007). “Censura de una comedia colaborada: El bruto de Babilonia” *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. J. Matas Caballero. Olmedo: Ayuntamiento de Olmedo. 243-253.
- Correas, G. (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Jaime Ratés.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1908). *Migajas del Ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid: Impr. de la Rev. de Archivos.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Baillière.
- Escalonilla López, R. A. (2001). “Mujer y travestismo en el teatro de Calderón” *Revista de Literatura*. 63 (125): 39-88. Disponible en [revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/227/238](http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/227/238) [Fecha de consulta 1 de noviembre de 2018].
- Ferrer Valls, T. (dir.) (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger. [Recurso en electrónico]
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. trad. Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI.
- González, L. (2004). “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica” *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Coord. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López 1: 905-916. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_075.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_075.pdf) [Fecha de consulta 1 de diciembre de 2018].

- González Maya, J. C. (ed.) (2012). *Entremeses nuevos (1643)*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Granja, A. (2002). “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27: 217-239.
- Hidalgo, J. (1779). *Romances de Germania de varios autores con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Hill, J. M. (1987). *Poesías germanescas*. reproducción de la edición publicada en "Humanities series, n. 15" por: Bloomington, Indiana: Indiana University Publications, 1945.
- Huerta Calvo, J. (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- Huerta Calvo, J. (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana.
- Lledó, J. (s.a.). “Móstoles (una ciudad para vivir)” [en línea]. Móstoles: Ayuntamiento de Móstoles. Disponible en [http://www.imsn.es/pau4/concurso/Memoria\\_historica\\_1808.pdf](http://www.imsn.es/pau4/concurso/Memoria_historica_1808.pdf) [Fecha de consulta 30 de noviembre de 2018].
- Lobato, M. L. (2014). *La jácara en el siglo de oro: literatura de los márgenes*. Madrid: Iberoamericana.
- Lobato, M. L. y Bègue A. (eds.) (2014). *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros.
- Lobato, M. L. (2016). “Reflejos del hampa en las Novelas ejemplares cervantinas: La violencia contra la mujer en Rinconete y Cortadillo”, *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Coord. Eduardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila. 203-213.
- López de Úbeda, F. (1912). *La pícaro Justina*. Ed. J. Puyol y Alonso. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Martínez, R. (2011). “Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco” *Anagnórisis* [en línea] (3): 9-33. Disponible en [http://www.anagnorisis.es/pdfs/ramon\\_martinez.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/ramon_martinez.pdf) [Fecha de consulta 30 de noviembre de 2018].

- Paz y Meliá, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass S. A.
- Pérez Pastor C. (1914). “Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Siglo XVII” *Bulletin Hispanique* 16 (4): 458-487.
- Puerto Moro, L. (2011). “Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones” *eHumanista* 19: 296-312.
- Puerto Moro, L. (2014). “Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII” *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Eds. M. L. Lobato y A. Bègue. Madrid: Visor Libros. 29-49.
- Quevedo, F. (1794). *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco Quevedo y Villegas*. VI. Madrid: Sancha.
- Quevedo, F. (2007). *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*. Ed. I. Arellano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-burlesca-tomo-ii-jacaras-y-bailes--0/> [Fecha de consulta 30 de noviembre de 2018].
- Quiñones de Benavente, L. (1996). *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*. Ed. A. Madroñal Durán. Kassel: Reichenberger.
- Quiñones de Benavente, L. (2001). *Entremeses completos. 1, Jocosaría*, eds. I. Arellano, J. M. Escudero, A. Madroñal. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Real Academia Española. (2018). Corpus Diacrónico del Español [en línea]. Disponible en: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [Fecha de consulta 1 de noviembre de 2018].
- Reid, J. T. (1939). “Notes on the History of the verso esdrújulo” *Hispanic Review* 7 (4): 277-294.
- Rich Greer, M. y Varey, J. E. (eds.) (1997) *El Teatro Palaciego en Madrid: 1586-1707; Estudio y Documentos*. Madrid: Editorial Támesis.

- Rozas, J. M. (1977). *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro (2ª parte: El siglo de Oro. El teatro en tiempos de Lope de Vega)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ruano de la Haza, J. M. (1990). “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVIII: el método ecléctico” *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*. Coords. J. Cañedo Fernández e I. Arellano Ayuso. Madrid: Castalia. 493-518.
- Salvo, M. (2008). *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* [Documento de Internet, fecha 30 de noviembre de 2018, disponible en <https://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mujer%20en%20la%20practica%20escenica%20de%20los%20Siglos%20de%20Oro.htm>].
- Simón Díaz, J. (1950-1993). *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica.
- Simón Palmer, M. (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: C.S.I.C.
- Ulla Lorenzo, A. (2013). “La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso” *Anuario calderoniano*, 1: 253-274.
- Urzáiz, H. (2000). “Matones y rufianes a escena: la jácara dramática” *Ínsula* (639-640): 9-12.
- Urzáiz, H. (2002a). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Urzáiz, H. (2002b). *Luis Vélez de Guevara. Teatro breve*. Madrid: Iberoamericana.
- Vega Carpio, L. (1617). *El Fénix de España, Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio: séptima parte de sus comedias con loas, entremeses y bayles*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín.
- Vives, J. L. (1992). *El alma y la vida*. Ed. I. Roca. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. [Recurso en Internet, fecha 30 de noviembre de 2018, disponible en

<http://bivaldi.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&posicion=1&idUnidad=9961>].

Zugasti, M. (1990). "Edición crítica del teatro cómico breve de Lorenzo de las Llamosas: *El astrólogo* (sainete) y *El bureo* (baile)" *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Eds. I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 399-439.





---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MÁSTER EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS SUPERIORES:  
INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES PROFESIONALES

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Alicia Esperesate Pajares

*Estudio y edición de una obra teatral  
manuscrita del Siglo de Oro: Jácara en  
esdrújulos*

ANEXO

Dirigido por: Dr. Héctor Urzáiz Tortajada  
Departamento de Literatura Española  
y Teoría de la literatura y Literatura Comparada  
Curso académico: 2017-2018

## ÍNDICE

1. MS.15.281 DE LA BNE.....	1
2. MS.14.817 DE LA BNE.....	7
3. MS.15.604 DE LA BNE.....	1



1. MS.15.281 DE LA BNE



Y aligo acufugarlo al ceñiro  
en juguelo bien

enjugolo  
balgamedis Dime barbaria  
porquien an puesto este tumulo  
con tantas liges y lamparas  
que ager ala vista brusullos

~~maire que a que enat con maquina~~  
Ca seles maginios preparat  
que buans biene rras cascole  
con la entre tenida y durlolo  
por mpor fin digame  
este chucha mosto

chucholo ● ●  
sera soquitos  
si mcontar  
dista llens de seultolo  
mireruste, el cantaro llenose  
mas di esta milieno tumolo  
quido no se bu de mosto les  
a que se bubar desugnolo

que es = ~~Quinta pignam~~  
Los pies son pendas las  
y por ser de lana mullolo el  
mullamo se aqui sta plastica  
escuche domine

estucholo  
qu lancee buo rto, crasio  
con mentida grandey  
que dectula supstos  
que el caso deirme mendada  
sol seando el un manipulo

Enfers de loms, y parpadof  
(La bo de abecumenos) 2.

quien brite montos, es femina  
me en latin y yccio ererupulo  
De que con mi len qua rra bar bato  
mediga aprobio, perjudios  
Yas en la tortis perim  
Le afute. los cinis numerof

Y que fco entoyes mentrida  
~~capis~~ ths capibals  
chpuris el biers y sacole  
tols el mantos y aringols  
el saca la tierpe y buscame  
y Yo metopio y buscol

dite lechs y rro y ladima  
# Y yo, po que ladre y golo  
Librenos Dios carguelote  
con este plantano, y el rro  
quedo, no se crala mosto les

La tierra eta mi tumolo  
mal aya el mosto, oyes dar bava  
en pulame arria on  
ex pasolo  
sems, que sudor tan pessimo  
tada rto, fampans  
La dolos

mas ya el ceñiro es el medio  
derris males pulre, = ~~tomale el~~  
Pulolo  
buens esta  
Digo que el ceñiro

Ya me a sanado con suueda  
Del pulre, y en pulre a laticof

Ausfa la  
man,  
afelo que dicen los  
gentiles

Ausfa la  
man,  
en el suelo  
Cay en el suelo  
Ausfa la  
man,  
en el suelo  
dentado

Ausfa la  
man,  
con seempie y de  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,

Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,

Ausfa la  
mana,  
Dauus pias

Ausfa la  
man,  
Ausfa la

man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la

man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,

Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,  
Ausfa la  
man,

Ausfa la  
man,



Auto 3<sup>o</sup>

Padre

atadado la espada Auto 3<sup>o</sup>  
el Auto 3<sup>o</sup> a thoma

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 3<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 3<sup>o</sup>

Mano<sup>a</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

mientras se componen los siglos  
por verlos venir se temenot  
en temores.

pues taludados  
La tregon fare ene can dole  
nesti cantado a la bu mudo

biton y a la obra mator  
u mator mator mator

tongase mostres, tongate  
que quiere

Deus  
pues (Bugels) tirale

puedo que a brindado gombos  
y es un pesotes en un pub.

no ay de la raga  
pues en la raga

zapure el sucaro  
apuros  
andares

tome la piana  
pues y acaso almosto scruplo

o apetezendo los panpanes  
pues a la bu de udes

en un blico  
venir en ben tusa

en gopase  
que esten en pi peca y demeris

pues a su to dama el estomago  
y no no es un tafala

el golo  
brando aque mueras a budo  
pues y esta en el ar rido  
pago sea tuani m

Valcel (pao)  
y rinen

Cayonellulo

tome el pao

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>

Auto 2<sup>o</sup>



Al conon supito  
que al terra flamulo  
Ledice en puides  
Yami los tenores con dices

Sub 1º

No me an dadas ningun dulas  
auste es en dironle  
en los dos muelubst  
Ducientos Parrasos  
con vosos Numeros

Y auste en dironle  
y auste en dironle

Sub 2º

Y ami queme papentabans  
escuche y los lucapitulos  
usted. fue astrologo  
que lico tirubst  
en globe diatans

Sub 3º

Al golfo vnaeds  
pida aplantros alborclau  
Gestor es drosulo  
de per didos no albor  
barqueros  
barrocol

Man 1º

Man 2º

Man 3º

Repi tenloy dnylon

Matthias Paris Land

Imy gorette luvira quido la atipis  
y auste en dironle  
Dulce in d dny - hacha hacha. De 1664



2. MS.14.817 DE LA BNE

Xacura en abrigo de la demencia de Paris

musico a tenion quanto el brufato  
muehos lixios y platios

Pasala calle musico no oblio  
muy por que

Pasala no propia el antic  
por no obedir a la de publico

el bruxulos tan mecanico  
de aonante tan de cepito

Inocencia de batulo  
by otro aonante

Pasala eluchelo  
y responder cantando lo  
canta del fono mollos

inallato musico  
La Sitoria baxica

Lapongo el publico  
va de el domine

del Sombre conio  
en alar si caray

mas cay de lapito  
que dito va lo de mollos

apista el ompas apital  
mas mupii parecer interq

q bay tan alto el brufato  
Pasala de lag-eto de domine

man ta traye de el electro de vmed  
y bay acifajar el alcepro

Pasala en quel via  
man ta en feso  
va gamedis dime barbara  
por que el supido de el bumbo



Salaman, de q no; Dadias  
Cunspiko en la ta su  
fiando; Venborado

1821 unupio man



que me da ellos en barbara  
 Parte 1<sup>o</sup> moriva  
 Parte 2<sup>a</sup> juvels  
 Parte 3<sup>o</sup> juvels

esta Cruz q se pone en la tta de la espada  
 en uca labra  
 Parte 3<sup>a</sup> salen por el lado otro  
 Parte 4<sup>o</sup> Parte y otra Parte  
 noy en parte all esta el domine  
 q en bio la micara la publico  
 or contino. etas solias  
 ultimo bale y pe multimo

Parte 2<sup>a</sup> saca laulebra y barba  
 Parte 2<sup>o</sup> para saca el yome y pto lo saca la espada  
 Parte 3<sup>o</sup> empuna y de pmo caale  
 Parte 2<sup>o</sup> para saca la espada y trimpolo  
 queda con barbara barbaro  
 parte aldo mine per fridio  
 tirame a este pello con drido  
 y saca el de canido purpuro

Parte 1<sup>o</sup> Dyo con quia. veyo veyo le m, condud' llo  
 Parte 2<sup>o</sup> por qe y femina el uolo  
 Parte 3<sup>o</sup> tangase vted. Nox canomigo  
 Parte 2<sup>o</sup> no juzga m' balor  
 Parte 2<sup>o</sup> juzgo lo

Parte 2<sup>a</sup> exixida el domine el tiempo y. va  
 Parte 2<sup>o</sup> a ong lomiga p' chumulo  
 Parte 2<sup>o</sup> para y a las cleris bixida  
 los de barbas por vnos

Parte 2<sup>a</sup> matale  
 Parte 2<sup>a</sup> barba b' rulo  
 Parte 1<sup>o</sup> matale  
 Parte 2<sup>o</sup> yono papuro en el barbas

Parte 2<sup>a</sup> en mi aletorias suar aome

Parte 2<sup>o</sup> Dyo guar dare fut mit lletol  
 Parte 3<sup>o</sup> casaras. gata tra el tpre  
 tangase to dos churolos  
 tangase no salen sequito

Parte 2<sup>a</sup> para sacas los vmedos  
 metro paroste erer garbaro  
 yalina afustalo

Parte 3<sup>o</sup> apusto  
 Parte 2<sup>o</sup> para puse en b' l' t' r' o purpuro  
 Parte 2<sup>o</sup> veyo b' l' l' o  
 Parte 3<sup>o</sup> para acetos

Parte 3<sup>o</sup> mientras se rompa los supulos  
 por verlos. Penir. Sentenonol  
 Sentenonol

Parte 3<sup>o</sup> para saca de los  
 Parte 2<sup>a</sup> para saca en echando le  
 Parte 2<sup>o</sup> aeste ayutado ab' t' m' l' o  
 Parte 2<sup>o</sup> chitor y abas ch' r' a' m' o' l' l' y  
 Parte 2<sup>o</sup> tome elos. Comino. Pus' r' a' s' t'  
 Parte 2<sup>o</sup> tangase mosto les tangase  
 Parte 2<sup>o</sup> queguire  
 Parte 2<sup>o</sup> beber  
 Parte 2<sup>o</sup> para chupelo  
 Parte 2<sup>o</sup> andares  
 Parte 2<sup>o</sup> tome laf' i' a' r' a  
 Parte 2<sup>o</sup> para yo acato el mosto el uolo  
 para el uca en esta p' l' l' o' r' a

Parte 3<sup>o</sup> debe con el l' a' r' o

Parte 2<sup>o</sup> debe el 2<sup>o</sup>

Parte 2<sup>o</sup> debe el 2<sup>o</sup>

2<sup>o</sup> Pina verde  
 m<sup>a</sup> buque me  
 2<sup>o</sup> bulolo  
 m<sup>a</sup> puto q'altira mascalote  
 2<sup>o</sup> ay q' me apatado de miscalote  
 m<sup>a</sup> aquello es echo tambien la (triale)  
 2<sup>o</sup> y tendiere  
 m<sup>a</sup> q' hace  
 ayudolo  
 abita moriv  
 3<sup>o</sup> quedo y buelle  
 ese balsamo  
 2<sup>o</sup> s' q' Publio  
 docho para el Santissima  
 1<sup>a</sup> mas pro siguiendo en el buque  
 m<sup>a</sup> ay ayanas en temon

1<sup>a</sup> diga el do mire ad bivio  
 m<sup>a</sup> buques mitol  
 1<sup>a</sup> mucho buedo el ballarinetos  
 m<sup>a</sup> buquelos  
 m<sup>a</sup> bulolo  
 1<sup>a</sup> p' va aplausos alonclane  
 m<sup>a</sup> de los el bu xulos  
 1<sup>a</sup> mucho buedo el ballarinetos  
 m<sup>a</sup> buquelos  
 m<sup>a</sup> bulolo



55004817  
 1267201  
 U.S. MAIL  
 U.S. DEPARTMENT OF THE INTERIOR  
 BUREAU OF LAND MANAGEMENT  
 1267201

3. MS.15.604 DE LA BNE

Quatro esdrújulos demasíadespartidos

musico atencion queante esdrújulos

Nufas nuevos Nivos yplaticos, ~~masculinos~~

musico porque

Nufas pororiga elantico

sonobedad bende enpublico

Esdrújulos paramecativos

deasonantes tan de crepitati n

mas ay otro asonantes

Nufas Es cuche lo

yrresponder e cantar do lo

canta del gorrion mostoles

mi agento musico

aystoria tralica

~~Esdrújulos~~ enpublico

ayaras el domine

quees hombre vrico

+ Caralgar, secatas ~~sonomas~~

~~caralgar~~ ~~sempita~~

Sale manuela descendiente de diablo con vñifer

Enlaciata finiendo vborracho

ta que dito balor demostol galasatullo

Refutta elocapat ~~estab~~ Ungaro

que boy Lan salton dem ~~estab~~ esdrújulos

quees aguesto señor domine

Nufas quees elcelebro algo Nredo

manu traygo elcelego algo Nredo

yoalgo aenjugarlo alcelego







ya me a sanado por el bñmo  
y si requiriera barbas  
que fuera muyo

que me quedo muyo  
que bñte et cuyo deparfita  
y noes mi amor para escrupulos

gouense a ablar faldas y salen para yo y una y una

que me bñte me bñte señor satiba  
que me bñte me bñte ante sumulo  
que me bñte me bñte con barbas

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte  
que me bñte me bñte  
que me bñte me bñte

que me bñte me bñte otro y uno y otra y una

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

que me bñte me bñte

Vusfo<sup>3</sup> a justalo  
 En que pterri na conmostes  
 La ptes guo su trobo purpuro  
 m<sup>o</sup> bengo en ello  
 Vusfo<sup>2</sup> ptes a ceto  
 Vusfo<sup>3</sup> miontras serompen las pupulas  
 gaberlos Vemir sentemones  
 todos Lentemones  
 Vusfo<sup>3</sup> ptes a hidofos  
 mane larracon hare enechandole  
 a este uytrdo a utromulo  
 Vusfo<sup>2</sup> chiton y alas obras mosto de  
 mane to me ester comnos justicos  
 Vusfo<sup>2</sup> tengase mostos tengate  
 mane que quere  
 Vusfo<sup>2</sup> bebe  
 mane que chupelo  
 todos andas  
 Vusfo<sup>2</sup> tome lasi cara  
 mane que yo a caso lmosto erigolo (bebe)  
 asuwa sud baerigildora  
 Vusfo<sup>2</sup> rina vite  
 mane busqueme  
 Vusfo<sup>2</sup> buicolo  
 mane puto y que tira marcosole  
 Vusfo<sup>2</sup> ay que me pasado Smanit Calo  
 mane a questo es hecho tendhome las (pirate)  
 stendione  
 Vusfo<sup>2</sup> que base  
 mane ayudoso  
 abienmorit  
 Vusfo<sup>3</sup> quedo yau se crebabamo

