

IV

JÁCARAS

I.— ETIMOLOGÍA Y SENTIDO DE LA VOZ *jácara* Y DE SUS DERIVADAS.

La palabra *jácara*, nacida en la *germania*, y como todas las de este origen, voz de capricho y carácter burlesco, procede de la de *jaque*.

Jaque es lance del juego de ajedrez que consiste en perseguir y acosar alguna pieza principal del contrario y obligarle á defenderla, aun á costa de otras inferiores, so pena de que la pierda en el lance que sigue, llamado *mate*, y con ella el juego ó partida si la pieza perdida es el *rey*.

La razón de adaptar la voz *jaque* á los guapos y valientes de la hampa resulta clara, porque estos *jaques*, con su aire de reto y facilidad en sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar á todo el que se le ponía delante.

El empleo de esta acepción habrá comenzado en el siglo XVI, con el desarrollo de la literatura picaresca, que alguna vez aceptó en igual sentido la correlativa de *mate* y más aún la derivada *matante*.

En la segunda parte anónima del *Lazarillo de Tormes*, que corresponde á 1555, se dice: «Parecióme que á poco de aquellos *jaques* podría ser *mate*» (II, IV).

Matante, era ya á fines del siglo XVI sinónimo de *jaque*.

Agustín de Rojas en la loa XII (pág. 356 de este tomo), dice por boca de la niña:

MARÍA. Ya va de un hombre *matante*; señor Rojas, atención.

(Representa de *rufián*.)

Amaine, señor Garrancho, no se entruche con la iza, que es muy godeña marquiza la Guimara de Polancho...

En el siglo XVII sigue la denominación de *matante*, ya sustantivo ó ya adjetivo con esta aplicación, según puede verse en las *jácaras* de Benavente que hay en este tomo.

Y todavía la usaba D. Francisco de Rojas en su comedia *Lo que son mujeres* (I, página 198 de Rivad.).

Matante de las del hampa sois con vuestro rostro bello.

Al *jaque*, se llamó también *jácara*, *jaco*, *jacarando* y *jacarandino*.

Cervantes, en la *Ilustre fregona* (página 170 de la edición de Rivad.), decía: «Barrida está Sevilla y diez leguas á la redonda de *jácaros*; no pára ladrón en sus contornos.»

Y en el *Sainete famoso de los rufianes*, que es de 1632 (núm. 45 del presente tomo), dice la

TOLEDANA. Ya, á vista de mi belleza, mis dos *jaques* compitiendo, á lo *jácara* se acercan á poner á su amor cerco.

Quevedo, en su *Jácara XIII* (pág. 111 de Rivadeneyra), se expresa así:

A la salud de las marcas y libertad de los *jacos*, se entraron á hacer un brindis en la bayuca del santo ¹.

Don Luis de Góngora, en uno de sus romances (en Rivad., pág. 137), decía:

Dos años fué mi cuidado lo que llaman por ahí los *jacarandos*, respeto, los modernos tahalí.

La palabra *jácara* se aplicó en un principio á designar el conjunto de *jaques*, rufianes ó pícaros, su vida y costumbres, ó lo que es igual, á la *picaresca*, pero en lo que tenía de más alegre, ruidoso y menos criminal.

¹ Cervantes emplea como adjetivos las voces *jácara* y *jaco*.

Es un romance *jacaro*, que le igualo y le comparo al que mejor se ha compuesto: echa de la hampa el resto en estilo *jaco* y raro.

Nótese que no es esdrújula la palabra *jacaro*.

Cervantes, al principio de la jornada III de su comedia *El Rufián dichoso*, dice por boca del lego Antonio y aludiendo á la vida de *jaque* que en su mocedad había hecho el héroe de la comedia:

Está advertido á una treta que el padre Cruz me mostró cuando en la *jácara* fué águila volante y diestra.

En el mismo sentido emplea la palabra en su novela de *La Ilustre fregona*, página 177. «El cual, como estaba hecho al trato de las almadrabas, donde se ejercita todo género de rumbo y *jácara* y de extraordinarios juramentos, volcó allí el capelo y empuñó un puñal que debajo del capotillo traía.»

El mismo Cervantes, en el *Coloquio de los perros* (pág. 217 de Rivad.), pintando un valiente, dice: «La noche nos halló en Triana, en una calle junto al molino de la pólvora, y habiendo mi amo *avizorado* (como en la *jácara* se dice) si alguien le veía, se entró en una casa.»

Compuestas y derivadas de esta palabra fueron las jocosas y algo despectivas de *jacarandina*, *jacarandana*, *jacaranda*, *jacarandaina*, todas en igual significación, según comprueban estos curiosos textos:

En el romance de Juan Hidalgo, «Descripción de la vida airada», se dice:

En el corral de los Olmos, de manflotescos morada, do está la *jacarandina*, que vive la vida airada.

Y en otro romance incluido por el mismo Hidalgo en su colección con el título de «Apartamiento de Pedro de Castro á Catalina», dice Castro en la despedida:

¡Ay coima, la más godeña de toda la germanía; por quien mi brazo derecho ha mostrado su valía, sin que rufo ni rufezno... haya podido agraviarte desde que te cantas mía, usando por ti más flores que hay en la *jacarandina*!

Cervantes, en el *Rufián dichoso* (Jorn. I, folio 88 de la edic. de 1615), dice también:

Del gran corral de los Olmos, do está la *jacarandina*, sale Reguilete, el *jaque*, vestido á las maravillas.

Y poco después (1620) decía Juan de Luna haber hallado la segunda parte del *Lazarillo* «en unos cartapacios en el archivo de la *jacarandina* de Toledo» (*Prólogo á los lectores*).

La voz *jacarandana* habrá nacido al

mismo tiempo que la otra, porque se halla en el aludido romance de Juan Hidalgo:

Darle he tirantes velludas y algodón de seda parda, red y sarzo de contray, pifo de color morada; gavión de crisna de oro y una muy rica medalla, que tengan envidia todos los de la *jacarandana*.

Jacaranda se halla en Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso: Plat. IV, folio 97*): «Esta había hecho hilachas y añicos los rostros de muchas hembras de *jacaranda*.»

Y *jacarandaina*, escribió el autor del *Estebanillo González* (pág. 286 de la edic. de Rivadeneyra): «Yo me llamo Estebanillo González, flor de la *jacarandaina*.»

Pero la voz *jacarandina* tuvo además otras significaciones, como fué muy especialmente la de lenguaje de los *jaques*, rufianes y pícaros.

Tal es la principal acepción que le da Covarrubias en su *Tesoro* (1610): «*Xacarandina* es la germanía ó lenguaje de los rufianes, á los cuales llaman *xagues*.»

El autor de *La Pícaro Justina* (1604) decía (pág. 74 de Rivad.): «No sabía otros jeroglíficos (*de idioma*), sino *jacarandina*.» «Entre ellos y en su habla *jacarandina* era indicio de imperativo modo» (pág. 93). «Que en nuestro lenguaje *jacarandino* sería decirle» (pág. 128).

Quevedo, al final del *Buscón* (pág. 528 de Rivad.): «Estudié la *jacarandina*, y á pocos días era *rabi* de los otros rufianes.» Sabido es el oficio de los rabinos en la secta judaica.

El mismo Quevedo, en la *Hora de todos* (pág. 384 de la edic. de Rivad.), decía: «Júpiter, que se vió salpicar de *jacarandinas* los oídos.» Y Rojas Zorrilla (*Lo que son mujeres*, II, pág. 203 de Aut. esp.):

—En hablar culto trabaje.
—¿Mas que se le va el lenguaje...
—¿Dónde?

—A la *jacarandina*?

El otro significado era el de tono, música ó canción. Cervantes, en el comienzo de la jornada 2.^a de su *Rufián dichoso* (pág. 101 de la edición de 1615), dice:

La música no es divina, porque, según voy notando, al modo vienen cantando rufo y de *jacarandina*.

Y Quevedo, en la *Jácara 6.^a*, al principio, aludiendo á ser pieza cantable, dice:

Allá vas *jacarandina* apicarada de tonos.

Y en la *Jácara* 7.^a:

Tocando con la cadena
la *jacarandina* á coces,
y punteando á palmadas
con los dedos el roble...¹

Volviendo ya á la palabra *jácara*, nos hallamos con un texto de Cervantes, en que la voz pudiera tener el sentido que venimos buscando de composición poética, aunque no lo aseguraremos. Está en el *Rufián dichoso* (Jorn. 1, folio 91). Queriendo el calavera Cristóbal de Lugo dar una canaleta á cierta cortesana, entra en escena con dos músicos y sus guitarras y les dice:

A la *jácara* toquen, pues comienzo;

ó lo que es igual: á la *manera jácara* ó de los *jaques*, donde el vocablo es adjetivo. ¿Puede entenderse de aquí que se llamase *jácara* cierta clase de versos? Los que entona Lugo no forman una verdadera *jácara*, porque ésta había de ser forzosamente cantada y alusiva á los asuntos y sucesos de gentes de la hampa.

Dos partes, por consiguiente, tenía este nuevo intermedio de teatro. En tal sentido emplean el vocablo, Castillo Solórzano, en su entremés del *Casamentero*, impreso en 1627 (pág. 307 del presente tomo), hablando de poetas por boca de una dama:

No le quiero tampoco desgarrado,
que á *jácaras* se dé ni á la braveza;
que en versos, la perfecta valentía,
consiste en apacible melodía.

Y D. Antonio de Solís (*Poesías varias*, folio 169) parece indicar ser reciente el uso de las *jácaras*:

Esta es, cuadro ó no cuadro,
esa *jácara* afamada,
aunque *moza*, más cantada
que las *Tres ánades*, madre.

De lo literario de él hablaremos luego. Antes debemos exponer algunos antecedentes acerca del canto y música en nuestro teatro, que á la vez lo serán de lo que en el capítulo anterior hemos dicho acerca de los bailes.

2.—EL CANTO Y LA MÚSICA EN EL PRIMITIVO TEATRO ESPAÑOL.

Coinciden con sus orígenes. Muchas de las piezas dramáticas de Juan del Encina, terminan por un villancico cantado. De alguno de ellos existe la música, que ha sido publicada por D. Francisco Asenjo Barbieri,

¹ Las voces *jacarear*, *jacarero*, *jacarandoso* son también derivadas de *jácara*.

en su *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*. (Madrid, 1890. Véase páginas 353, 354 y 357.)

Todo un *Diálogo para cantar sobre* «¿Quién te hizo Juan, pastor?» tiene Lucas Fernández en su teatro, cantado alternadamente por el mismo Juan y otro pastor llamado Bras, lamentando cada cual sus contrariados amores. En las demás piezas se canta al final un villancico como en Juan del Encina.

Terminan en villancicos cantados algunas comedias de Torres Naharro, como la *Trofea*, la *Soldadesca*, la *Himenea*, la *Jacinta* y el *Auto del Nacimiento*, y hay un conato de *danza* á la conclusión de la *Tinelaria*.

Al fin de la *Farsa sacramental* de Fernán López de Yanguas, impresa en 1520, acuerdan los pastores cantar, haciendo Agustín los *tenores*, Jerónimo y Gregorio la *cuentra más alta* (contraltos), Ambrosio lo *baxo* y como les falta el *tripe*, se ofrece el Ángel, diciéndole:

AGOSTÍN. ¿Y tú, cantarás chillidos mayores
aquí entre nosotros?

ANGEL. Yo sí, cantaré.
JERÓNIMO. Y di: ¿bailarás?
ANGEL. También bailaré.

Desde sus primeros ensayos dramáticos emplea Gil Vicente el canto no sólo al principio y al fin de sus obras sino en medio.

En el *Auto pastoril del Nacimiento*, en celebridad del del rey D. Juan III, dice el pastor Gil:

Cantaré mil chanzonetas
muy ufano,
si allá llego vivo y sano...
(Canta.)
«Menga Gil me quita el sueño,
que no duermo.»

Llegados los pastores ante el pesebre «Con tangeres e bailes offrescem, e a despedida cantaon esta *Canzoneta*:

Norabuena quedas, Menga,
á la fe que Dios mantenga.»

En el *Auto da Sibila Casandra*, representado á la reina Beatriz, entran Salomón, Isaías, Moisés y Abraham «cantando todos quatro de *folia* a cantiga seguinte»:

¡Qué sañosa está la niña!
¡Ay, Dios, quién la hablaría!

(Volta.)
En la sierra anda la niña
su ganado á repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.
Sañosa como la mar está la niña.
¡Ay, Dios; quién la hablaría!

Este mismo auto acaba cantándose un *vilancete*.

En el *Auto da fe*, que corresponde á 1510, dice al final: «Cantaon a quatro voces huma enselada que veio de França, e assi se vaon con ella, e acaba a obra.» (*Obras*, I, 75.)

En otros autos hay también más cantigas.

En el auto de la *Barca do Purgatorio* (1518) «entraon tres anjos, cantando o romance seguinte, com seus remos (*Obras*, I, 246):

Remando vaon remadores
barca de grande alegría...»

Al final de este mismo auto. «Sahem os diablos do batel, e, com huma cantiga *muito desacordada*, lèvaon o taful; e os Anjos, cantando, levan o menino.» (*Obras*, I, 273.) Se ve ya á la música no sólo emplear medios expresivos sino aplicarlos al asunto de la obra, pues el tatur es conducido á los infiernos y el niño á la gloria. Y esto se hacía en 1518.

Por fin, en el auto de la *Barca de la gloria*, que es del año siguiente, hay un coro. (*Obras*, I, 333.) Otro de *Lavandeiras* nos ofrece la *Comedia de Rubena* que es de 1521 (*Obras*, II, 48), que cantan:

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.

En la comedia *Sobre á divisa la cidade de Coimbra* (*Obras*, II, 127): «Canta huma doce musica de longe.»

En la tragicomedia *La fragua de amor*, que es de 1525, sale «hun Negro cantando na lingua da sua terra» y lo que canta (*Obras*, II, 333) es una variante de las coplas de la *Malmaridada*.

La bella mal maruvada
de linde que a mi ve,
vejo-ta triste nojada
dice tu nazaon puruqué.

En la misma pieza «entra o Negro na fragoa, e andaon de martellos todos quatro em seu compasso, e cantaon as serranas quatro veces a o compasso dos martellos esta cantiga seguinte, feita pelo Autor ao propósito» (*Ob.*, II, 339).

En la tragicomedia del *Templo d'Apolo* que es de 1526, un romero y una romera entran «cantando hum duo» (*Ob.*, II, 385). En la de las *Cortes de Júpiter* (1519) dice (*Ob.*, II, 401): «Este vilancete foi cantando á tres voces» por tres personajes de la obra. En la misma (*Id.*, II, 413) dice: «Cantaon todas estas figuras em chacota a cantiga de *Llevarme por el rio*»; y poco más adelante (pág. 417): «Este romance cantaon os Planetas e Signos a quatro voces, pera con as palavras e música desencantaren á Moura Taes de seu encantamento» y al final (pá-

gina 419): «Tornaon todos a cantar a modo de *chacota*: «Por el rio me llevad» e con ella se foraon e acabaon as Cortes.»

Por último, en la *Farça dos fisicos* (*Idem*, pág. 323), después de decir uno de los personajes:

Voime á la huerta de amores
y traeré una *ensalada*
por Gil Vicente guisada,

añade: «Vieraon quatro cantores, os quais cantaron a voces esta *Ensalada*:

En el mes era de Maio,
véspera de Navidad
cuando canta la cigarra... etc.

En muchas de las piezas de Sánchez de Badajoz se canta al final un *villancico*, generalmente á tres voces.

En medio de la *Farsa teologal*, dice: «Aquí viene una Negra, cantando y tañendo con su pichel, al son del *Villancico*...» (I, 119).

En la *Moral* (I, 253): «Aquí entra la Justicia, vestida de colorado y trae un peso y una vihuela en que viene tañendo y cantando (un *villancico*).» Luego la misma Justicia y Nequicia cantan á «duo» una còpla. En esta pieza cantan, además, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza, que lo hace «al tono de *Como sois tan bonitico*» (I, 268).

En la *Farsa militar* (I, 408 y 409), se dice:

PASTOR. Ora por contra y tenor,
cantemos por el camino.
MANCO. Comienza.
COJO. Empiece el señor.
CIEGO. Di.
COJO. Más di.
FRAILE. Diga el Pastor.
PASTOR. Yo empiezo: tomáme el tino.

(Folia.)

PASTOR. «Y esta noche festejemos,
pues nació por quien nacemos.»

(«Dice el Pastor sólo y bailando, y así los siguientes, las coplas que se siguen.»)

De modo que aquí tenemos mencionado uno de los bailes que luego habían de ser más famosos, la *folia*, aunque en esta época sólo era tono ó manera especial de cantar. El canto se repite en otras piezas al son del pandero ó *adufre* (I, 429), así como el baile entre varias personas (I, 437).

La *Farsa del juego de cañas* es casi una zarzuela, en que la música aparece empleada con muy originales registros expresivos, como se ve por estas acotaciones que hay desde el comienzo de la obra (II, 270): «Aquí dice la Sibila en alta voz, medio cantando en un tono igual, lo siguiente.» «Aquí dice San Juan, cantando como quien apregona, sin que lo vean, lo siguiente» (271). «Aquí *folian* y cantan con sus panderetas

y su atambor los que están encubiertos en el coro... la folía siguiente, al tono de: «*Quién os puso en tal estado, la de lo verdugado?*» (273) «Aquí cantará uno de los que están escondidos en el coro, sin que lo vea el pueblo, la copla siguiente al tono de la folía que está dicho; y acabada la copla, responderán todos juntos la folía, cantando y bailando como la primera vez» (II, 274). Luego cantan, Adán, Noé, Abraham, Moisés, David, Elías, Jeremías, cada uno sendas coplas respondido por los demás actores; y, poco después, «cantan el Pastor y la Serrana juntamente este villancico, *bailando mano por mano*» (278). Y el villancico es curioso para ser cantado en una iglesia:

No me las enseñes más,
que me matarás. (Repiten.)
Estábase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas,
de so el velo negro.
Más
que me matarás.

Siguen cantando los actores otros villancicos y coplas, hasta que en la página 285 se dice: «Aquí cantará el coro el verso siguiente en *fabordón*.» Prosiguen aún los villancicos, los bailes *mano por mano*, el *fabordón*, hasta «que para fenecer la obra dirá el coro, en *canto de órgano*, lo siguiente: *Gaz, gaz, gaz...*», etc.

Aquí tenemos una obra que no cede en curiosidad histórica á las mejores fiestas cortesananas de Gil Vicente, coetáneo de Sánchez de Badajoz.

En la comedia *Vidriana* de Jaime de Huete (1530), la criada canta en el acto segundo esta cancioncilla:

Llueve menudico
y hace la noche oscura;
el pastorcillo es nuevo,
no iré segura.
Alo pues:
¡ay qué pesado mal es!
¡esta tos me desatina!

Como Lope de Rueda no disponía de los elementos auxiliares de voces, instrumentos y decoración que las iglesias y palacios de los magnates, en sus obras, todas representadas al pueblo en humildes *corrales*, tal como los pinta Cervantes, no es de extrañar que ni la música, ni el canto, ni otros arrequives teatrales haya en sus obras.

Sólo algún villancico, probablemente á palo seco, como el de *Gila Gonzalé*, que canta la negra Eulalia en la *Comedia Eufemia* (I, 76); el que canta el pastor Aleto en el *Coloquio de Camila* (II, 18). A este pastor le manda luego otro compañero que «tomes esa tu chilladora guitarra, y tangas y cantes algunos de aquellos versos que yo

en los días pasados... compuse» (II, 21), y el mismo añade (pág. 24): «Agora tocando tu zampoña ó sonora guitarra te suplico que nos vamos cantando alguno de aquellos cantarcillos que sabes» (Cantan un villancico alternado).

En esta misma obra cantan á la vez Camila y Fortuna, y «canta y baila» el bobo Pablos Lorenzo.

En el *Coloquio de Timbria*, otra negra canta el romancillo de los *Comendadores* y una *Canción* la encantadora Mesiflua. Termina con una cancioncilla la *Querrela de amor*.

En el auto de *Naval* «salen cuatro tranquiladores cantando» un romancillo muy corto (II, 359); hay otros fragmentos de canto y acaba el auto con un *Villancico* más extenso.

Mayor ingreso que en las comedias de Rueda tiene el canto y la música en las de su cofrade Alonso de la Vega, y muy especialmente en la *Comedia Tolomea* (página 23), donde Cristinilla esboza una *Canción* en la escena quinta. Algo después, el Nigromante, Febo y Cupido cantan un villancete, y en seguida los tres y Argentina «cantan los cuatro esta canción:

Gózate, dama guerrera,
pues ganaste la cimera»;

y antes de acabar esta escena (la sexta) «Vuelven á cantar todos y sálense» (p. 29).

Al final cantan también Medea y Orfeo, y acaba cantando todos una canción.

En la *Comedia Serafina*, escena cuarta, hay tres episodios de canto á tres voces, aunque muy cortos. Un villancico cantan «dos salvajes» en la sexta, y después de otras ligeras muestras acaba también con una canción esta comedia.

En la comedia de la *Duquesa de la Rosa* cantan ya en el *Introito* y á cuatro voces unos versos de arte mayor, y después á tres loando al dios Cupido. Al principio de la obra, la duquesa, con otros tres caballeros, entran en escena cantando una canción de romería, que no haría mal efecto si la música acompañó á las voces. Sucesivamente cantan un portugués en su idioma, varios pajes, otra vez los romeros; la *Verdad*, el *Consuelo* y el *Remedo* la canción dolorida

¡Ay de ti, triste Duquesa;
ay de ti!

que luego «éntranse cantando esta canción» (cuatro endecasílabos), y acaba la obra también con un canto breve.

En la *Comedia Florisea* (1553), de Francisco de Avendaño, cantan en medio sus villancicos. Pero al final dicen:

SAL. Por San Vasco no iréis,
que primero atenderéis
á ver mis saltos que doy.
FORT. Comienza.
SAL. Comience el señor, que sabrá
cantar por *sol, fa, mi, re*.
FLOR. Yo digo que lo haré;
pero ¿quién me ayudará?
PEDR. Yo diré
la cuenta, que bien sabré
llevarla por descantado.
SAL. Ya está medio concertado.
MUERT. El tenor yo lo diré.
SAL. Pues la tiple,
yo diré quien lo repique,
que bien lo sabrá hacer.
PEDR. ¿Quién lo dirá, Salaver?
SAL. La señora, ¡por San Pique!

Y acaban, en efecto, cantando un villancico.

En la *Victoria de Cristo*, de Bartolomé Paláu, desde el principio interviene la *Música*, cantando en latín alabanzas al Padre Eterno y á los ángeles. Pero luego desaparece enteramente.

La *Farsa Ardamisa*, de Negueruela, empieza con un villancico que «sale la Dama cantando» y repite; canta el *Aguador*, un portugués, un pastor y acaba la obra con varios cantarcillos y coplas cantados al parecer.

«Navarro, natural de Toledo... sacó la música que antes cantaba detrás de la manita al teatro público», es decir, al escenario. (CERVANTES, *Prólogo* de sus *Comedias*.)

Lo confirma Rojas en la *Loa de la comedia*, hablando de Lope de Rueda:

Tañían una guitarra,
y ésta nunca salía fuera,
sino adentro y en los blancos,
muy mal templado y *sin cuerdas* (!).

En fuerza de querer Agustín de Rojas ponderar los progresos realizados en su época, no se detiene en estampar desatinos, como el de tañer una guitarra *sin cuerdas*.

Acabamos de ver que mejor música que ésa tenían nuestros corrales.

Cantábase, pues, á principios del siglo XVII, á dos y á tres voces por los músicos de la compañía, acompañándose de sus guitarras y vihuelas y aun del arpa, un tono, que solía ser un romance pastoril, amoroso, caballeresco ó jocoso, pero que en ningún caso tocaba de cerca ni de lejos á la comedia que seguía. Esta poesía la cantaban á veces las damas del teatro, como ya hemos visto en la farsa de Diego de Negueruela; el asunto del romance fué tal cual vez relativo á la vida y fechorías de la gente hampesca, y así nació naturalmente la *jácara*.

La maligna intención y travesura que las actrices sabrían dar á su canto cayó tan en gracia al público que ya no quiso otra clase

de tono más que éste. Entonces se pensó en darle más variedad y amplitud, y de ahí la gran diferencia de *jácaras*: dialogadas, entremesadas, bailadas, sueltas é intercaladas en los entremeses y bailes que se hicieron y cantaron en todo el siglo XVII.

3.—APARICIÓN DE LAS JÁCARAS.—SU DESARROLLO HISTÓRICO.

Pero ¿quién fué el primero que compuso *jácaras*? Si hubiéramos de creer á D. Jusepe Antonio González de Salas, editor de las poesías póstumas de D. Francisco de Quevedo, no sería otro que este grande ingenio.

Don Jusepe dice que el nombre de *jácaras* se lo dieron los *jaques* mismos y añade: «Muchas *jácaras* rudas y desabridas le habían precedido (á Quevedo) entre la torpeza del vulgo; pero de las ingeniosas y de donairoso propiedad y capricho, *él fué el primer descubridor, sin duda*; y como imagino, el *Escarramán*, la que al nuevo sabor y cultura dió principio.» (Dedicatoria de la *Musa Terpsichore*, á D. Antonio de Luna: en Rivad., pág. 367 del tomo 3.º de Quevedo.)

Y en el encabezado de la *jácara* de *Escarramán*, añadió: «Dispénsese aquí la vulgaridad de este romance por la anterioridad suya de primero (como ya se dijo en la disertación) á todos los muchos que de este género, escritos así ingeniosamente de tantos buenos poetas, han después solicitado su imitación».

Engañóse Salas; porque muchísimos años antes del *Escarramán*, de Quevedo, se habían compuesto los tres primeros romances de los recopilados por J. Hidalgo, que por su lenguaje y estilo están diciendo ser de mediados del siglo XVI y también anteriores son los otros ocho que añadió el mismo Hidalgo y todos los cuales son artísticos y tan buenos como el de Quevedo. Uno de ellos tiene la fecha de 1570, año en que Quevedo no había nacido.

Los romances que bautizó D. Jusepe Antonio González de Salas con el nombre de *jácaras* son 15, y lo mismo pudo llamárselo á otras 20 ó más composiciones semejantes. Quevedo no usó la voz *jácara* para estas obras. Una de ellas, la VI principia así:

Allá vas, *jacarandina*,
apicarada de tonos,
donde de motes y chistes
navega el amor el golfo.

Pero ésta es justamente una de las que no son verdaderas *jácaras*, pues se limita

en ella á celebrar la hermosura de una señora que era rubia. Esto aparte de que el autor parece referirse á la música y no á la letra de su romance.

Cuestión dudosa de resolver es si las jácaras de Quevedo se cantaron en el teatro. Si se tiene en cuenta que D. Francisco de Quevedo escribió obras de teatro que fueron representadas, no parecería difícil creerlo ni temerario el afirmarlo. Pero atendiendo á que, en general, son largas y á que en la época en que las compuso era todavía poco frecuente este uso, ya la duda es tan fuerte que sería preciso alguna prueba para decidirse.

La que principia:

Todo se sabe, Lampuga,

la puso el mismo Quevedo al final de su entremés de *La Venta*, en que hace oficios ó sirve de baile, como allí se expresa, aunque no debió de haberse cantado toda. Quevedo sólo pone los primeros versos.

Las tituladas *Carta de Escarramán á la Méndez* y *Respuesta de la Méndez*, son las dos primeras.

La edición de Quevedo de los *Bibliófilos andaluces* (II, 399), fija á estos dos romances la fecha de 1613; pero debe de ser algo anterior, porque en la respuesta de la Méndez se alude á los moriscos como existentes aún en España, y es sabido fueron expulsados en 1610.

La amistad que Quevedo establece entre Escarramán y la Méndez es, probablemente, fingida; habría querido soldar romances aislados que de cada uno de estos héroes de la hampa andarían entre el vulgo. La Méndez, que, sin duda, es anterior á Escarramán, tuvo otros compromisos amorosos.

En el romance de *Perotudo*, que pone Juan Hidalgo como el más antiguo de Germanía (y es de mediados del siglo XVI), se dice que él trae consigo tres marcas:

La una era la Gámez,
la otra la Salmerón,
y la otra era la Méndez,
Méndez de Sotomayor.

A cada una de ellas pone á ganar en diferente pueblo, á fin de poder él adquirir un trotón que, de feria en feria, le lleve «de Burgos á Villalón».

La Gámez dejó en Toledo;
en Burgos la Salmerón;
la Méndez lleva consigo,
que es marca de arte mayor.

Escarramán fué un jaque sevillano, que, si hemos de tomar en serio lo que dice Cervantes al final de su entremés *El rufián viudo*, vivía á principios del siglo XVII. Cer-

vantes le supone también amante de la Méndez, que ya estaría bien madura¹.

Por el mismo estilo que las de Escarramán y la Méndez, son la *Carta de la Perala á Lampuga, su bravo*, y los romances de *Villagrán, Montilla, Mojagón y Mari-Pizorra*; todos refieren la vida, robos y castigos de estos jayanes, y vida suelta de la marquiza.

Mejores son los de pendencias y desafíos de jaques, como las *jácaras X y XIII*, y fué muy célebre y muy glosado el de *Añasco el de Talavera*.

No tienen por asunto cosas de jaques, por lo que se despegan del género, dos jácaras (la VI y la XIV). En la primera se limita á ensalzar «á una dama, señora, hermosa por lo rubio», y destina la otra, que es un larguísimo romance, á describir «las cañas que jugó Su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales», que fué en 1623. Al calificar una y otra de *jácaras* (sobre todo, en la época en que fueron escritas), padeció error evidente el colector de Quevedo.

Pero ya por estos días había hecho grandes progresos el género, desde el momento en que admitió el diálogo y á continuación otros primores y adornos que contienen las jácaras del incomparable Luis Quiñones de Benavente.

Sólo siete hemos hallado entre sus obras, pero en todas se advierte el sello del maestro y perfeccionador de estos géneros menudos de literatura. Es de suponer que las que imprimió en su *Jocosería* no sería de las peores, y sin duda á eso habrá que atribuir la superioridad que tienen, aun dentro del gran progreso que suponen, sobre las de Quevedo.

La que lleva el número general 217 de este tomo, y que cantó Antonia Infante, *graciosa* de la compañía de Olmedo, es, no sólo dialogada, sino entremesada, ó sea que encierra una especie de argumento, complicación y arte refinado que no ostentan otras posteriores.

Por su sencillez debe de ser anterior la que lleva el número 225, que cantó Francisca Paula en la compañía de Bartolomé Romero; es un sencillo romance de una moza disfrazada de señora, á quien un jaque da de coces.

Muy original es la del número 233. Sale el gracioso á cantar un tono; pero una cómica, desde la cazuela, pide «¡*Jácara!*»; el gra-

¹ Sin duda por eso dice Cervantes en el mismo entremés, por boca de Escarramán, el que supone regresar de galeras y cautiverio:

La Méndez no estará ya de provecho.

cioso protesta; pero como repiten todos la voz, se retira. La cómica de la cazuela, cantando en tono de jácara, dice que no hará otra tal la graciosa de la compañía (María de Valcázar); pero ésta, desde lo alto del teatro, se defiende diciendo á la otra que salga y le da dos jácaras de ventaja, nombrando de paso á otras dos de las más famosas cantoras de ellas: Rufina de Ortégón y Jusepa Román. Sucesivamente se dan por aludidos otros actores en las primeras y segundas gradas, haciendo exclamar al gracioso, que era el único que estaba en el escenario:

¡Jesús, que se jacarea
por mil partes el corral!
¡Vive Dios, que ya no falta
sino que hable el desván!

Habla, en efecto, pues allí estaba Inés de Hita, que también canta su copla de jácara.

La siguiente (núm. 241, pág. 558), utilizando un recurso algo semejante, salen los actores por escotillones diversos, y hasta María de Valcázar, á caballo, por el patio, retando, como Diego Ordóñez, á todos los jacaristas presentes y futuros.

Un romance seguido de las aventuras de *Doña Isabel la ladrona*, á quien azotaron y cortaron las orejas en Madrid, es el asunto de la núm. 249, cantada por Francisca Paula.

La número 257 es dialogada, y alude á la exigencia popular por que se cantasen jácaras. El asunto es la ordinaria disputa de jayanes y marcas.

La última, que corresponde á 1639, juzga en forma satírica la pragmática contra los guardainfantes, tapadas y guedejas.

Después de Benavente, compuso también graciosas jácaras D. Jerónimo de Cáncer.

Una de *Torote el de Andalucía*, con la Chamusca, fué muy célebre y repetida en otras piezas, especialmente algunos de sus versos, como aquéllos:

El galán que pega, amiga,
antes obliga que agravia,
que el rato que abofetea
trae á una mujer en palmas.

En boca de una marca, quejándose de su jayán que la maltrata, pone Cáncer otra jácara.

Otra es del *Mulato de Andújar*, que tuvo por daifa á la Escalanta, por la cual había dado muerte al Mellado, y á él le ahorcaron.

Muy cantada y celebrada fué la del *Narro*, que principia:

Cansóse el *Narro* de Andújar,
que era aliñado en extremo,
de traer la sogá arrastrando,
y enfaldóse la al pescuezo.

Y no menos celebridad gozó la del *Zurdillo*, que principia:

Al *Zurdillo* de la Costa
hoy otra vez le azotaron;
con que tiene los jubones
á pares como zapatos.

Pero aun tuvo mayor resonancia la de *Periquillo el de Madrid*, que el mismo Cáncer intercaló en uno de sus entremeses y luego otros autores. El entremés es el del *Sordo y Periquillo el de Madrid*, y la jácara incluyó además Durán (*Romancero*, II, 596), tomada de un pliego suelto, lo que prueba su popularidad.

Tiene Cáncer cuatro jácaras á lo divino, en las que en forma jocosa y á veces rufinesca cuenta la vida de algún santo. Una es de *Santa Catalina*; otra de *San Juan Bautista*, de quien dice:

Fuése á vivir al desierto,
y allí, sin temor ni ley,
como el hombre más rompido
trajo á cuestras una piel.

La *Jácara de San Francisco*, comienza:

Erase un valiente jaque,
tan crudo por su abstinencia,
que llegó, á puros ayunos,
á darse todo á la yerba.
Tan respetado de todos
es el jayán donde quiera,
que, sin temer la justicia,
trae cinco marcas godeñas.

La de *San Juan Evangelista*, «cantóse (dice el autor) en una fiesta que hacían los impresores de Madrid.»¹

No desdeñó este género D. Pedro Calderón, aunque sólo conocemos hoy dos de estos juguetes dramáticos.

A la *Jácara del Mellado* llama Calderón *jácara cantada y representada*. Entremesada la bautizó Hartzenbusch, porque la música va cantando la verdadera *jácara*, que es el romance, y los personajes citados en ella, que son el Mellado y su amante la Chaves, van haciendo chistosos ó satíricos comentarios á la letra en un diálogo que se intercala con la música. El procedimiento no parece malo, para evitar la monotonía; pero acusa algo de decadencia y la intromisión de unos géneros en otros.

La *Jácara de Carrasco*, el de Utrera, es un breve diálogo que sostiene con su coima la Pérez de Jerez, donde cuenta el jaque sus trabajos y los de ella, que había sido emplumada.²

¹ Hállanse estas jácaras de Cáncer en la colección de sus *Obras varias*, Madrid, 1651; folios 14, 16, 66, 67, 68, 73 y 87.

² La *Jácara de la Chillonera*, que Hartzenbusch imprimió como de Calderón (*Comedias*, en Rivad., IV, 651), tomada

No podía menos de ejercitarse en estos intermedios D. Antonio de Solís, tan diestro y feliz en el cultivo de otros semejantes, aunque sólo cuatro jácaras han llegado á nosotros:

1.^a *A San Agustín*. Es jácara á lo divino, pues con el símil de valiente refiere los principales sucesos de la vida del Santo. Comienza así:

Aquel valentón robusto,
terror de toda la hería,
¿quién es, que de su semblante
está arrojando centellas?

Y acaba:

A la gala del bravo más fuerte,
que dice y que hace con nueva destreza.
¡Vaya, vaya de jácara nueva!

2.^a *A San Francisco*. Es otra jácara á lo divino, que se inicia así:

Todos los jaques se arrimen,
que hoy un valiente ha llegado,
que cuando prueba sus fuerzas
se la tiene al mismo diablo.

El hecho de componer Cáncer y algunos otros jácaras de esta clase prueba que debieron de cantarse en los teatros.

3.^a *«Hace relación un jaque desde la cárcel del estado en que se halla»*, que no puede ser peor, pues está en capilla. No ofrece cosa de particular y es corta.

4.^a *Celos de un jaque y satisfacción de una marca*. Es la mejor de todas. Tiene pasajes que parecen de Quevedo:

Más seguida que diez pleitos,
más meneada que el zarzo,
más alcanzada que un pobre
y más echada que un bando.

Y, refiriéndose á la misma mujer, añade:

Esto dijo, y le midió
á varas el espinazo,
á pies toda la barriga
y toda la cara á palmas.
Alzó la Mercada á gritos
el caramillo y el bramo,
llorando de carcajada
y á media tos regañando ¹.

Don Francisco de Avellaneda compuso una jácara entremesada de *La Flores y el Zurdillo*. Intervienen en ella la Flores, «de guapa, con mantilla y sombrero», y sus amigos el Zurdillo y el Ñarro de Andújar.

de un manuscrito; en primer lugar no es jácara sino baile, como en el mismo se dice al final:

Y porque el baile acabemos,
en tono más sazonado,
para que usted se consuele
se lo he de decir cantado.

Y en segundo lugar, este baile se ha impreso en las *Tar-des apacibles*, de 1663, como de Villaviciosa á quien pertenece.

¹ Las jácaras de Solís están en el tomo de sus *Varias poesías*, Madrid, 1692; págs. 117, 118, 119 y 120.

El poeta elige el momento en que les van á leer la sentencia: al Ñarro de horca y al Zurdillo de azotes y galeras. Dan consejos á la Flores, y á su vez ella, «en tono de la costa», les canta la verdadera jácara de despedida. Es entremesada, porque al principio conversan los tres. Todo ello es irónico ó satírico. Así cuando le dicen á la Flores cómo debe conducirse, añaden:

ÑARRO. Traer tu jubón escotado,
tu guardainfante y basquiña,
pues tienes, gracias á Dios,
licencia de la justicia.

Aludiendo á que, como mujer pública, así lo podía hacer, puesto que á las mujeres honradas les estaba prohibido el uso de guardainfante y escotados.

De Matos hay la *Jácara retratando á una dama* (1661). Parece querer empezar y seguir como verdadera jácara, pues dice:

¡Miren qué brava se ofrece
la jaquetona del gusto!
¡Fuego en ella! ¡con qué gala
esgrime las puntas de humo!

Pero luego abandona este estilo, y al describir las perfecciones de la dama se expresa como cualquier poeta lírico.

Entre las jácaras anónimas y de autores menos conocidos, sólo citaremos algunas de las que nos han parecido mejores, teniendo en cuenta lo poco abundante de esta clase de obras, perdidas en su mayor parte.

Las impresiones sueltas de ellas se hicieron ya tarde ¹; y como el uso de cantarlas tampoco duró mucho, de ahí la escasez de textos aun manuscritos.

Jácara entre dos mujeres (la *Chaves* y la

¹ «Aquí se contienen dos famosas jácaras curiosas y entretenidas. La primera es la de *Periquillo el de Madrid* que se ha cantado ahora nuevamente en las comedias. La segunda de un valentón al uso, que contando su vida á su dama en breue, se queixa de que no la acude. Con vnas seguidillas por postre, á varios asumptos.» Madrid, Alonso Paredes, 1650, 4.^o, á dos columnas, cuatro hojas.

Empiezan: *Periquillo el de Madrid* (Durán, II, 506 la copia).
A la Chillonera se queixa (Véase Gall. I, 219).

Seguidilla. Todo el tiempo lo cura.

Son, como hemos dicho, de Cáncer y Villaviciosa.
«Aquí se contienen dos jácaras, vna del *Mulato de Andújar*, que se ha cantado en la comedia. Otra del desafío que tuvo *Periquillo el de Baeza* con *Periquillo el de Madrid*.»

Sin lugar ni año, sobre 1650; 4.^o, dos columnas, una hoja. La primera empieza:

Con el mulato de Andújar (Durán, II, 597 la copia).

La segunda:

Periquillo el de Baeza.

Durán en su *Romancero* recopiló varias jácaras desde 1650, algunas de las que se habían cantado en los teatros.

Las demás refiérense á asuntos y cosas populares: «sobre las medias de pelos; batallas de lavanderas y esportilleros (1654); desafío del chocolate y el vino; ladrones famosos: Francisco Sera, Pedro Andrés y Juan Martínez, Portillo el de Alcalá, Sancho el del Campillo, etc.

Pérez). Último tercio del XVII. Cántanla ellas mismas:

—La Chaves soy, la de Osuna,
la que me supe valer
por lo largo de mis manos,
por lo bravo de mis pies.

—Yo, señores matasiete,
soy la Pérez de Jerez,
que en el fuego de mis ojos
al más crudo le asaré;

contando sus vidas (hurtos, azotes, tormento, escalera) y las de sus jaques el *Zurdillo* y *Añasco el de Talavera*.

Jácara de esdrújulos, de Matías de Castro. Autógrafa y firmada; con censuras para 1664. «Sale un músico y empieza á cantar, y sale una rufa con daga, mantilla y sombrero.» Esta le anuncia la salida del gorrón Móstoles,

que es hombre único
en alzar jácaras
casi de súbito.

Y «Sale Manuela de Escamilla con un jifero en la cinta, fingiendo un borracho». Salen otros rufos y daifas que disputan con los anteriores, sacan las espadas y riñen, y se calman ante la presencia de un jarro de vino. No ofrece mayor interés por la escasa libertad que el poeta tuvo en sujetarse á la forma pueril del esdrújulo.

Jácara del Mellado, de D. Antonio de Cardona. Segundo tercio del siglo XVII. Es distinta de la de Calderón. El artificio es que la música va haciendo la acusación del Mellado, refiriendo sus malos hechos, y Bernarda, su daifa, le defiende. También le notan lo rufos:

Vivió siempre amancebado
con mujer escandalosa,
y con sus flaquezas della
hacia él la vista gorda.

Esta jácara termina con baile.

Las Marcas de Sevilla. El manuscrito la llama entremés, pero es una jácara entremesada. Canta la Galíndez:

Estéme la manfla atenta,
que no ha de ser en la manfla
siempre el rumor de broqueles
y siempre el triunfo de espadas.

Sale cantando la Tristona, que es marca de Robledo, así como la Galíndez de Carrasco, ambos lacayos. Se saludan en términos de escuela y dicen:

CARR. Siéntese cada jembra.
GAL. Y cada godo.
CARR. Pues prosigue la jácara.
ROBL. Y tú, y todo.

Sigue el canto, que interrumpen desde dentro cantando la fregona Ginesa, obligando á decir á la Galíndez:

Por el agua de Dios que es muy mal jecho
quitarme lo que canto de la boca.

Y la Gasita, que dice:

La Roberta, siempre airosa,
tan pálida y mojidama,
que por la cintura, entiendo,
que se quiebra cuando baila.

Siempre cantando, ultrájense las mujeres, llegando á decir la Galíndez a Ginesa:

Que es Rastro el ruido y Alcorcón la mina,
chinela el garbo, el toldo mantellina,
espetera el solar de tu linaje;
lo más pulido del requiebro, un paje.

Los hombres las apaciguan y acaba en baile.

Jácara del Pardillo. Es de 1667 ó poco después, porque dice el Pardillo que cuando el rey D. Carlos se coronó le perdonó la vida. También es entremesada. Comienza con un diálogo entre la Corrusca y la Catuja, marcas del Zurdillo y el Pardillo que lamentan cantando su soledad, pues los jaques iban camino de las galeras.

CORR. Yo no tengo quien me pegue,
que es lo que más siento, amiga;
pues con la mano de gato
solía salir muy linda.

Entran los jayanes y las tratan de consolar, pues ellas se fingían muy afligidas, diciendo:

CORR. ¿No hemos de llorar, si vemos
que os reforma la justicia,
y vais á servir al rey
sin vuestras dos compañías?
PARD. No lloréis, que estos señores
sólo á escribir nos envían
dos comedias en el agua,
porque no hay quien las escriba.

Ya todo cantado y bailado, uno y otro, cuentan sus fechorías. De dentro dice una voz que hasta cuarenta días no sale la cadena y entonces canta la Corrusca:

Pues vaya de baile y jira,
que hasta que llegue el pesar
se han de festejar las dichas.

Jácara con la glosa de doce jácaras, de Miguel Rojo.

Atención, señores míos,
que un jaquetón de la hampa
os sale á glosar su vida
sin olvidar las pasadas.

Las jácaras que menciona son, aunque confusamente, la de *la Solana*, que dice fué su madre; *Aniceta la de Madrid*; *el Zurdillo de la Costa*; *el Ñarro*; *Pabillos de Valladolid*:

Ahorcaron á Pabillos
quedando yo en la estacada,
como hijo de sus obras
heredero de sus maulas.

La Méndez, que dice fué su marca. De alguno de ellos citará más de una jácara; porque nombres propios no trae otros, excepto el del verdugo:

Si queréis saber, señores,
lo que de mi historia falta,
preguntádselo al Gurra,
músico de grande fama;
pues para cantar mi historia,
ya que mi voz no bastaba,
puso pies en que le diera
los pasos de mi garganta.

Tampoco dice su nombre este jaque.

¿Cuándo se cantaba la jácara? Nacida del tono con que los músicos entretenían la impaciencia del público mientras se acomodaba en sus lugares, siguió cantándose al comienzo del espectáculo. Sin embargo, las excepciones fueron muy frecuentes.

En la de Quiñones de Benavente, que lleva el número 233, se dice haberse cantado en un intermedio, pues empieza el gracioso:

Mientras se viste una niña
que un sainete ha de empezar.

Pero después, añade:

Tened, parad, oid,
los que jácara pedís
cuando salen á bailar...

Y acaba:

Aquí jácara y después
baile y más, si queréis más.

A veces iban al fin del entremés formando parte de él (véase el entremés de *Los ciegos*, de Cáncer) ó intercalada en ella, como se observa en el entremés del *Sordo*, del mismo autor.

En el citado entremés de *Los ciegos*, de Cáncer, intercálase también algo de jácara, que ya anuncian así.

(Cantan.)

DENTRO. «¿Ah, de la jácara nuestra?»
CANTAN. ¿Qué queréis los de la vida?
DENTRO. Que vengáis á enjaccarnos.
DENTRO. Allá va la jacarilla.

En el entremés de *Juan Rana en el Prado*, se intercala otra jácara que canta Bernarda Ramírez y comienza:

A galeras va el Romillo.

En el de *La melancolía* se canta la jácara á la puerta de una taberna.

De estas jácaras interpoladas en los entremeses y bailes hay otros muchos ejemplos.

Lo es la que Bernardo de Medrano canta en el entremés cantado ó baile, *Las manos y cuajares* (núm. 246), de Quiñones de Benavente y que comienza indicando ya este carácter acomodaticio de la jácara.

Allá va la jacarilla
como dama de ajedrez,
que anda de casa en casa,
de entremés en entremés.

Y más claro aún, poco después, añade (página 569):

Y aquí acaban tres engertos
que os hemos dado á comer:
una jácara en un baile
y un baile en un entremés.

Quiñones de Benavente utilizó este recurso para amenizar sus entremeses, como en el del *Talego*, primera parte (pág. 518 de este tomo). En el *Borracho* (núm. 244) canta el *Soldado* la jácara que comienza:

En el riñón de la corte,
que no es el hígado ó bazo.

Alusiva al hurto que estaba haciendo al barbero.

En *El hambriento*, de Villaviciosa, impreso en 1663, se intercala una jácara entera, cantada alternativamente por dos ciegos, para llenar espacio dado lo corto del asunto del entremés. Es la de *la Rubilla*.

LOS CIEGOS. Lleven la jácara nueva.
CIEGO 1.º ¿Quién me la lleva?
CIEGO 2.º ¿Quién me la lleva?
Que escribió *la Rubilla* en la Galera.

Y la cantan alternando:

«Rapada está la Rubilla
en la galera otra vuelta,
y una taberna amiga
de allá le escribe esta letra.»

En el de Moreto, titulado *Alcolea*, una dama, después de cantar unas seguidillas, dice:

MARIANA. Yo estoy ronca, que no puedo
ganir. Canta tú, Frasquilla,
una jácara.

TODOS. Bien dice.

FRAN. Vaya de jácara, vaya.
«Renegando está el Manquillo
después de disciplinado...»

En el baile de la *Chillona*, de Moreto, se inician no menos que tres jácaras: Primera la que empieza:

A la Chillona se queja
Añasco, de sus desdichas.

La segunda:

Con el Mulato de Andújar
sollozando está Juanilla.

Y la tercera:

En la galera otrá vuelta
rapada está la Rubilla.

En el entremés del *Licenciado Truchón*, de Villaviciosa, se dice:

ALONSO. Marichispa falta ahora
con una jácara enjerta,
en pendencia y entonada.

BEZONA. Toque y vaya de la *heria*.

Y á continuación canta la jácara que principia:

«Una pendencia trabaron
por Marica la Rastrera
Tomasillo el sevillano
y Perico el de Consuegra.»

Lo mismo sucede en el *baile del Mellado*, de Matos (1663), con la jácara de este rufián, en que alternativamente van cuatro mujeres contando su vida y muerte en la horca. Es curiosa la distribución de la pieza, que es toda ella una jácara en acción. Sale primero Luisa Romero «con mantellina y sombrero» cantándola y del mismo modo prosiguiendo el asunto Luciana Mejía y Mariana de Borja. Luisa, ya hablado, les pregunta por qué recogen á medias los puntos de sus coplas y á esto responde Luciana:

Yo de la jácara siempre
me precio de servidora,
y así vengo á acompañarla
porque no se quede sola.

Quizá pueda explicar algo el éxito de este género, estos versos que dice *la Chispa*, iza ó marca del Mellado:

De más que á mí me consuela
ver que ha dejado memoria;
porque no es muy ordinario
el hombre á quien hacen coplas.

En el *baile de la Rubilla*, de Avellaneda (impreso en 1663), se introduce y canta también una jácara entera y no de las más cortas, en forma de diálogo entre *la Rubilla* y *la Montalbo*.

Interpolada es también la jácara entera, y no breve, á una mujer roma que tomaba tabaco. No sólo es el asunto extraño al ordinario de estos cantares, sino que ofrece la particularidad de ser cantada entre cuatro: dos mujeres y dos hombres, diciendo cada uno cuatro versos.

En el entremés de *Los Valientes*, de Don Juan Vélez, se intercala al principio una jácara, advirtiéndolo así los interlocutores:

CATUJA. Vaya, Cambudio.
CAMBUDIO. Alza el bramo.
CATUJA. ¿Ha de ser jácara?
CAMBUDIO. Sí...

(Canta.)

«Escribano era Maladros
del charco de los atunes,
que en la salobre le tienen
delitos del agua dulce.»

Y así alternadamente van los dos cantando el romance con mucho vocabulario jácara y acaba con esta seguidilla:

A boquita de burde
venís, amores;
ondé sornabillasteis
toná la chore.

Una del *Mulato de Vallecas*, se canta al principio del *baile*, de Suárez de Deza. *El galeote mulato*, interrumpida por el diálogo como en los entremesados. Y otra por el mismo procedimiento se halla intercalada en el baile del *Añasquillo* del mismo autor, y en *El corcovado*, ó sea Maladros, de quien sus marcas Juana la de Valdepeñas y Catalina de Almagro, cantan todas sus fazañas y acabamiento.

Una del *Mulato*, muy buena, colocada al final del baile *Los arañes de Juanilla* (hacia 1670) cantan todas y alternativamente entre tres personas, con adiciones y comentarios del propio Mulato.

En el baile anónimo *Los carreteros*, se canta al final una de ellas. «Canta jácara», dice la acotación; pero no es de jaque sino de carretero y fregona:

Porque eres fregona, todos
culpan mi afecto, Juanilla;
que como el amor es niño,
es fuerza andar en mantillas.

En el baile de *Torote*, se intercala y canta por la Perejila (Isabel de Gálvez), una jácara imitada de la de Cáncer.

En el de *Los valientes Sancho el del Campillo y Talaverón*, también al medio, se canta la jácara del primero en coplas alternadas por él y dos mujeres.

A mediados del siglo XVII era también usual llamar jácaras á los cantares de los cocheros, carreteros, etc.

En el entremés *Los coches de Sevilla*, dice:

VENTERO. ¿Oyes? Campanillas suenan:
cerca vienen ya los coches.
CATUJA. Ya vendrá Juan de Requena
sus jácaras entonando,
sin que haya nada en las letras
que no trastrueque al cantarlas.

En el mismo entremés dice:

CATUJA. ¿Qué gente trae en el coche?
PERICO. Dos hermosas *jacareras*
y un portugués derretido
que valentía profesa,
y también músicos traigo.

Y luego:

Cántese una *jacarilla*
mientras algo se adereza.

La canta la Ganchosa así:

Oigan la letra que escribe
Pericón el de Triana,
en que á la Pancha le cuenta
desde la cárcel sus causas.

El público se agradó desde luego de este nuevo plato que los autores y actores le ofrecían, y fué tan exigente en él como lo había sido en los entremeses y bailes. Por eso Quiñones de Benavente en una jácara que compuso hacia 1633, exclamaba por

boca de la actriz encargada de cantarla (página 514 de este tomo):

Entendámonos, señores:
¡cuerpo de diez, con sus vidas,
de catorce con sus almas
y de veinte con su grito!
¿Regodeo cada hora?
¿Perejil cada comida?
¿Sainete cada bocado?
¿Novedad cada visita?
¡Medraremos en corcova!
¿*Jacarita cada día?*
No era malo el arregosto:
vengan de aquí á un mes á oírlo.

Aunque luego la cantan y al final dicen:

Jácara nos pedistes,
ya os la servimos;
y si pidiérais ciento
fuera lo mismo.

Y en otra del mismo autor (núm. 32), dice el gracioso:

¿Qué tanta jácara quieres,
patio mal contentadizo?
Ayer ¿no te la cantaron
por todo cuanto distrito
tiene este pobre corral?¹
Pues si no quedó resquicio
por donde no se cantase,
¿qué habemos de hacer contigo?
Las novedades no duran
por los siglos de los siglos.
¿Por dónde ó qué han de cantar
que no esté ya hecho ó dicho?

Repetidamente alude Quiñones de Benavente á este gusto público por las jácaras. En la número 257, página 593, dice Rufina:

Sin saber si la cantamos,
por jácara voces dan.
¡Pese á sus hígados dellos!
¿No hay más de jacarear?
¿No hay más de tener la gracia
de Josefita, y no hay
más de daros, como ella,
jácara en arpón?

FRANC. No hay más.

En las últimas palabras alude á que algunas jácaras se cantaban al son del arpa. La Josefita es Josefa Román, hermana de María (*Marimorena*) y como ella graciosa de gran mérito.

Y acerca de su difusión y popularidad, se nos dan tan exactas como preciosas noticias en la de Quiñones de Benavente, *Doña Isabel la ladrona* (núm. 249) donde se dice (página 574):

En ese mar de la corte,
donde todo el mundo campa...,
donde vive entremetida
de suerte la *jacaranda*,
que desde los morteruelos
se ha subido á las guitarras;
y las que antes en cocheras
apenas hablar osaban,

¹ Alude á la que ya hemos examinado en que cantan las actrices, desde la cazucla, gradas, aposento y desván.

ya en indianas barandillas
la dan silla y almohada.
¿Qué casada no la gruñe,
qué doncella no la labra,
qué viuda no la pellizca,
qué soltera no la carda,
qué mancebo no la tunde,
qué mozo no la batana,
qué hombre mayor no la roza,
qué muchacho no la masca,
qué estudiante no la hace,
qué seglar no la traslada,
qué sano no se la engulle
y qué enfermo no la pasa?
Las *jacarandinas* viejas
(como hay dellas tanta falta),
para podéllas cantar
las quitan las telarañas.

Por eso Calderón años después suponía (en el entremés de *Las jácaras*), que una muchacha honrada y de buena familia había perdido el juicio con la manía de cantar *jácaras*.

En la graciosa mezcla de géneros que para dar mayor variedad á estos intermedios idearon los autores y cómicos, hállase lo que llamaremos *jácara bailada*; porque si bien en el fondo es un baile, por el asunto, cosas de jaques y los términos y lenguaje propios de los mismos, forman para leída una verdadera jácara. Ejemplo curioso es el baile de la *Zamaladrana* de Moreto, donde á mayor abundamiento se introducen dos coplas de la *jácara de Torote*, de Cáncer.

En el *Entremés ó Baile de la Ronda de amor*, de Avellaneda, se dice al final:

Pues salgan presos y presas,
ya que su culpa declaran,
condenados á bailar
una *jácara* cantada.

Y sin duda de esto, habrá precedido el baile particular llamado *jácara*, que hemos descrito antes.

JÁCARAS ENTREMESADAS. Este carácter y nombre tomaron las últimas jácaras, en que se introdujo el diálogo recitado y un asomo de acción en ellas. Por tal camino se aproximaron á una clase de bailes en que también se introdujo algo de acción y había parte no cantada.

De esta clase son el *Baile de la Chillona*, de Calderón; el del *Mellado*, de Moreto y una de Avellaneda, la de la *Flores y el Zurdillo*.

Lo son igualmente los bailes de Suárez de Deza, titulados *El Añasquillo* y *El Galeote mulato*; *Borracho y Talaverón*, baile de Luis Marchante. (Un manuscrito le llama «jácara entremesada») y el *Baile de la Pulga y la Chispa* «jaquetonas» que son dos marcas ó izas del Mellado y del Mulato, cuyas vidas cuentan en jácara.

Jácara entremesada la llama ya el mismo

autor á la de *Gargolla*, igual á los bailes anteriores. El jaque (Antonio de Escamilla) está enfermo de unas heridas, que por celos de la Ganchosa (Manuela de Escamilla) le dió otro jaque. Llegan médicos y le vaticinan pronta muerte, precisamente cuando él se siente mejor, tanto que acaba la pieza bailando.

4.º — LA TONADILLA EN EL SIGLO XVII Y PRIMERA MITAD DEL XVIII.

El desvío del público y su aborrecimiento á esta literatura rufianesca y patibularia, acabó con las *jácaras*, que en lo que tenían de más artístico y bello, la música y el canto, renacieron ó continuaron en la *tonadilla* que logró su mayor auge y perfección en la segunda mitad del siglo XVII.

Pero como siempre ocurre que entre dos usos diferentes, en que el nuevo ha de reemplazar al antiguo, hay un momento en que, degenerado el uno y poco definido el otro, coexisten ambos, tal sucedió con jácaras y tonadillas á fines del siglo XVII.

Los nombres de *tono* y *tonada* eran ya comunes en el siglo XVI á las piezas cortas de canto que se acompañaban de música. Con tal denominación pasaron al teatro para significar lo que se cantaba al comienzo de la función ó dentro de ella.

Cervantes, en el entremés del *Rufián viudo*, decía por boca de uno de los músicos (pág. 9 de este tomo):

Que no haré sino colar seis tragos
y cantar dos *tonadas* y partirme.

Calderón, en el suyo de *La Plazuela de Santa Cruz* (1661) dice también por medio de la

ENTREMETIDA. Pues porque á su tierra vaya
con alguna cosa nueva,
le cantaré una *tonada*
al son deste panderillo.
DON GIL. Si es nueva, será bizarra
para mi lugar.

Tonadilla se llamó después á la música que servía para bailar en el teatro. «Loa entre un galán y una dama donde se da cuenta de las condiciones de los hombres y mujeres, con un curioso baile á la *tonadilla* del *Agua va*. Con licencia. En Madrid, por Julián de Paredes. Año 1651.» (4.º, 2 hojas.)

La *tonadilla* está en seguidillas. Y poco después significó ya la letra de lo cantado, por cualquier concepto, en medio ó al final de los entremeses y bailes. Pondremos ejemplos suficientes de ello. Y á la vez veremos cómo poco á poco va tomando cuerpo esta nueva forma de intermedio,

alejándose cada vez más de su progenitora la *jácara*.

En el baile *La capitana de amor*, que es de hacia 1660, se dice al final:

Cesén las *tonadillas*
y las galeras;
con un vitor al baile
suelten las velas.

En el anónimo de *Los corales*, cantan:

I.ª Pues vaya de baile.
TODOS. Vaya
de gusto y de novedad.
Y la *Tonadi...*
B. *Tonadi...*
M. *Tonadilla*
nuevecita ha venido.
B. De «Es el acero...»
M. No chero, no chero, no chero.

En el entremés *Los coches de Sevilla* (hacia 1660), aludiendo á una canción que entona un cochero, dice Catuja:

La *tonadilla* es rebuena.

En el de León Marchante *Los pajes golosos*, se dice al final:

Pues oigan una *tonadilla*
que les vuelva el alma al cuerpo.

En la loa de D. Pedro F. Lanini para la fiesta de Nuestra Señora de la Peña Sacra, que se hizo en la villa de Manzanares, en 1688, y autógrafo existe en la Biblioteca Nacional, dicen al fin de ella que van á cantar «una nueva *tonadilla*.»

En la *Mojiganga de las Loas*, que es de mediados del XVII, se canta una con este estribillo:

¡Ala y más ala,
que ésta es la *tonadilla*
que se usa en la Sagra.

En la *Mojiganga del Corpus* que hizo en Sevilla en 1672 la compañía de Bernardo de la Vega, con motivo de aprobarse en Roma el rezo de San Fernando, se dice:

Hoy de España un rey santo
celebra Roma;
la *tonadilla nueva*
todos la oigan.
Ya escucho,
porque es tono de gusto
(¡Sirenas!)
cantar á la *Chamberga*,
y el tono *chambergado*
es en todo.

Esta *tonadilla* «por el tono de la *Chamberga*» se canta al final de la *mojiganga* por una sola voz y se baila con ella. Aunque no desligada de la pieza principal, el colocarla al fin ya indica que podría separársela.

En la *Mojiganga entremesada* (de 1686) de la *Ronda del alcalde* se dice:

ALCALDE. ¿Y qué cantabais ahora?
MUJER. Una *tonadilla nueva*

ALCALDE. muy válida en el lugar.
Pues vaya de *tonadilla*.

Y la canta. También podría segregarse de la obra.

En el *Baile de Pascual y Gileta*, que es de hacia 1680, se dice para empezar la letra cantada del baile:

3.^a Vaya, pues, de *tonadilla*.
1.^o Empiece Pascual primero.

En el de *La Plaza Mayor*, que es de 1708, se dice también:

SOLDADO. Pues mientras el baile anda,
Catanilla, á ese pandero
le zurrará la badana.

UNO. Pues rueda la *tonadilla*.

En el *Baile del Ta-ta*, de principios del siglo XVIII, dice:

PAULA. Yo tengo aquí unos papeles
de una *tonadilla*, que
entre gallega, por gaita,
y francesa, por minué,
servirá por conterilla...
y entre copla y copla, un lazo
podremos entretejer.

En la *Mojiganga del Rojillas*, que es de la misma época:

TODAS. Pues di, ¿qué es fácil?
ROJILLAS. Qué con la *tonadilla*
se acabe el baile.

Y á continuación la cantan (30 versos), empezando:

DAMA I.^a Cinta nacaradilla, ¡aires!
con verde listón,
son colores de mezcla, niñas,
que me da mi amor.
Que si quiero, sí;
que si quiero, no;
entregar á Juanillo las llaves
de mi corazón...

En el entremés de *Zangarilleja* dicen al final (siglo XVIII, principios):

Pues célebrense esta burla.
Queridos, salir acá
y vaya de *tonadilla*.

En el baile de Zamora, *El baratillo* (1722), se canta al final una «*tonadilla*» que tiene 16 versos.

En el *del Barquillero*, del mismo Zamora (1703):

LAS DOS. ¿Qué se canta?
LOS DOS. *Tonadilla*,
que huela á los barrios altos ¹.

¹ A veces hacia oficios de *tonadilla* una de las *arias* que solían intercalarse en los entremeses y bailes.
En el entremés de *Los niños fingidos* (1719) dice la graciosa:

Y así cada cual su niño
con un tonillo arrullemos
del *Sereni*, que es el aria
que gusta á mis mosqueteros.

En el anónimo del *Amor pintor* (principios del XVIII):

Haya paz, y dése fin
con *tonadilla*.

En el *Baile del Paracumbé* (1708) se dice:

Pues si esto os agrada, atended,
que de aquestas *tonadillas*
un baile pretendo hacer.

En el entremés *La Plaza Mayor de Madrid* (1714) dice la Gorróna:

Después que una *tonadilla*
cante al pandero;

y canta, en efecto, una en seguidillas.

Una de las más curiosas pruebas de esta genealogía y derivación nos la suministra el baile de D. José J. Benegasi, *El tiro á la Discreción*, escrito á principios del siglo XVIII. Personifica el poeta en la Discreción al buen gusto literario, al cual van á arcabucear el Vulgo, la Necedad y otros entes simbólicos, gritando:

VULGO. ¡Muera!... y *jácara*, señores.
NECEDAD. ¡*Jácara*! y vamos allá.
Acábense los conceptos.

VULGO. *Tonadillas* y no más.

Por donde se ve que ya en esta época eran sinónimas las palabras por ser idénticas las cosas. Más adelante supone que uno de los tacos con que se carga el arma para matar á la Discreción lleva escrito una *T*:

PRUD. Para darnos á entender
(¡oh, qué siglo tan fatal!),
que ya, con las *tonadillas*,
á la discreción postráis.

Y prosiguiendo en identificarlas con las *jácaras*, añade luego la

NECEDAD. Yo, señor, á decir vuelvo,
y éste mi hermano carnal
que llaman vulgo, queremos
(pues no entendemos de más)
jacarillas, bufonadas,
y ver subir y bajar
figuras; que esto también
se ve fuera del corral.

Al fin Apolo decreta que se escriban *tonadillas*, pero que no sólo agraden al vulgo, sino que satisfagan al discreto.

Las primeras solían cantarse al final del entremés. En uno, refundición del de Francisco de Castro, *La burla del figonero*, hecha hacia 1740, se dice:

Vaya de bulla y festejo;
concluya una *tonadilla*
del *Jiquiri-Juaico*.

(*Tonadilla*.)

De la Jamaica ha llegado
de tonadas una flota,
que las jamaicanas cantan
á los jamaicos que adoran.

(*Estríbillo*.)

El *jiquiri-juaico*, galán jamaicain,
se baila y se bulle y se canta así;
¡Ay, qué chusco, ay, qué lindo,
ay, qué alegre le vi venir,
al *jiquiri-juaico*, galán jamaicain!

En el entremés anónimo, también refundición de otros del siglo XVII, hecha á mediados del siguiente, al final se canta una «*tonadilla*» que empieza:

(«*Tonadilla*».)

»En Portobelo te amé,
en la Veracruz te vi,
fui á Buenos Aires muriendo
y en Lima te dije así:
«Si me quisieras, charupa mía,
»yo te arrullara y te llamaría;
»si tú me amaras, sería sólo
»quien te tocara y bailara el polo.»

(«*Estríbillo*».)

»En la Habana, mi vida, cantan así:
«Cacharo faquiel faro tu puqui,
»sirano chaqua catuleberí.»
»Pase por *tonadilla*
y quédese aquí.»

En el entremés del *Gallego Tarasca*, al final se canta la *tonadilla* del *Petibú*, que comienza:

No es dama la que no tiene
su *pitibú* bien compuesto,
porque es galán de la moda
y la moda está en el pelo.

(*Estríbillo*.)

Este es el *pitibú* alegre,
éste es el *pitibú* nuevo;
mécame, mécame, mi chulito,
mécame, mécame, que me duermo.
¡Ay, ro, ro, ro, *pitibú* queridito!
¡Ay, ro, ro, ro, *pitibú* que me mezo!

En el entremés de *Teresa* (hacia 1745) se cantan dos *tonadillas*, una al final, que dice:

(*Canta*.)

Si quieren saber, señores,
cómo bailan las majitas,
óiganlo, por vida suya,
que es una cosa de risa.

(*Estríbillo*.)

Meneando los brazos,
sin embarazos,
con el taconcillo
y el sonsonecillo,
se baila hacia así:
Oiga usted, mire usted, entre usted
con el cascabel,
con el turumbí; oiga usted,
oiga usted, mire usted, entre usted.

En el de *El Colegio de los poetas*, que pertenece á 1748, al final se canta una «*Tonadilla*» que dice:

(*Tonadilla*.)

Ya que se acabó el sainete,
va de *tonadilla* y gracia...
La *tonadilla* en esdrújulos
échala, *jácara*, cántala,
que ha venido de la América
y es el Junquito de Málaga.

(*Estríbillo*.)

«Airecito, sóplame,
vientecito, ráfaga,
que estoy hecha un tósigo
por vida de Nágara» (*sic*).

Donde se ve que aun sigue siendo una especie *jácara*, aunque ya el nombre se había cambiado, si bien llama *jácara* al que supone la ha de cantar.

La sucesión de género está aquí perfectamente explicada.

En el *Fin de fiesta de la Galería mágica* (1748) se cantan dos *tonadillas*: una al medio de la pieza, que es ésta:

Si la escuchan con gusto
las serranillas,
¡*Chairo*, bellas!
óiganme una *tonada*
de Andalucía.
¡*Chairo*, bellas!

Que á tu gusto me pongo yo el gavio:
¡qué chusco, qué bello, qué cuco, qué majo,
qué mono!—¿Me quieres?—Es chasco.
Si yo á ti te adoro. ¡Ay, que eso es engaño!
Pues llega, mi cielo, y dame un abrazo.

Siguen seguidillas y exclaman todos:
«¡Famosa es la *tonadilla*!»

Al final de esta misma pieza, canta Agueda de la Calle la *tonadilla de la araña*, que es así:

Miedo me da cuando miro
una araña en un rincón,
porque con tantos garrones
dará miedo á un gigantón.
¡Ay, hermanita
de toda mi vida!
¡Jesús, y qué araña!
¡qué grande y qué brava!
¡qué ojos me echa!
Y pues que me acecha,
tragarme querrá.
¡San Jorge bendito!
¿Oye usted, mocito?
Tome usted esta caña
y mate esa araña
que aquí me picó.

Repiten esta *tonadilla* con diversa letra otras tres damas.

La *Tonadilla de la Zaranda* se canta al fin del entremés *La oposición á las bodas* (1749).

En el día de *Corpus*
es un contento
la alegría y la bulla
y el zarandeo.
De día y de noche,
¡*Zaranda*!
y á la madrugada,
¡*Zaranda*!
tiene el bien de mi vida,
¡*Zaranda*!
tan linda cara.
¡*Zaranda*!
¡*Zaranda* de día,
y de noche *Zaranda*!

En el entremés *El Doctor Borrego*, que

es de 1750, poco más ó menos, se canta al fin una «tonadilla» que ya tiene el carácter de las definitivas, pues no sólo no es *jácarra*, sino que tiene parte hablada y aun algo de argumento.

(Tonadilla.)

Estando en el retamar
un chusco se llegó á mí.
Yo le dije: ¿Qué me quiere?
Y él me dijo: «Cuchi, chi; cuchi, chi.»

(Hablado.)

Se puso en planta muy aljamada,
sacó el cigarro, quieta la espada,
fumó sin susto, y esta tonada
la cantó así:

(Canta.)

Y este es el buñuelito
de majas del Retamar;
y si os gusta, queriditos,
yo le tengo de cantar.
¡Ay, qué cuco; ay, qué giro; ay, que chairo
viene á estar el buñuelito sabroso,
que es bueno para bailar!
¡Ay, que es bueno para bailar!

En fin, á mediados del siglo XVIII se cantaba aparte y después del entremés. Así en el de *Los gustos de las mujeres* (hacia 1756) dice Mariana al acabar:

Yo ofrezco una tonadilla
para coronar la fiesta.

Y luego Ayala, que dice los últimos versos:

Mientras á cantar empiezan
entrémonos al vestuario,
pidiendo en voz dulce y tierna
el silencio para el canto,
y para el ingenio venia.

Fué tomando mayor incremento el diálogo, llegando á intervenir en las *tonadillas* casi toda la compañía; la música adquirió también mayor vuelo; se intercalaron en ellos episodios hablados, y en fin de todo, llegaron á ser unas verdaderas zarzuelitas.

V

MOJIGANGAS Y FINES DE FIESTA

I.—ORIGEN.—CLASES.—MOJIGANGAS NO DRAMÁTICAS.

La voz *mojiganga* no parece ser, en nuestro idioma, anterior á la tercera ó segunda decenas del siglo XVII. Ni Covarrubias ni lexicógrafo alguno de su época la menciona; y aunque esto no sea argumento decisivo indica, á lo menos, que no sería muy corriente el empleo de tal palabra.

El *Diccionario de autoridades*, que no conoció el interludio dramático de este nombre, define sólo, bajo el de «*Mojiganga*». Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales. Por alusión se llama cualquier cosa ridícula, con que parece que alguno se burla de otro.»

El vulgar de la Academia, más completo, dice: «De *mojigato*. Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales. || Obrilla dramática muy breve para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes.»

La etimología del vocablo nos parece poco acertada. Ni la estructura, ni el sentido de la voz, nos conducen á derivación semejante.

A nuestro ver procede de la voz popular *bojiganga* ó *boxiganga*, como leían en los siglos XVI y XVII, en que también se escribía *moxiganga*. Por el metaplasmo vulgar que hizo *vagamundo* de *vagabundo* y *mimbre* de *bimbre*, se convirtió la *b* en *m*, aplicando la palabra primero á lo mismo que la primitiva y luego extensivamente á otras cosas.

Tal era la opinión de D. Diego Clemencín, que dijo:

«De esta palabra (*boxiganga*) hubo de derivarse la de *mojiganga*, que no se encuentra entonces y sí después, en significación de fiesta en que concurren varias

personas disfrazadas con trajes ridículos.» (Clem. *Quij.*: 4.º, pág. 197.)

Pero, ¿qué era *bojiganga*? Sólo dos textos, por hoy, conocemos de esta palabra, aplicada en ambos á cosas de teatro.

En la extraña nomenclatura que Agustín de Rojas da en su *Viaje entretenido* (1603) á las ocho clases en que, según su importancia, divide las compañías de recitantes de su tiempo, es una de ellas, la sexta, la que describe diciendo: «En la *boxiganga* van dos mujeres y un muchacho, seis ó siete compañeros... Traen seis comedias; tres ó cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de comedia y otra de las mujeres.» (Folio 49.)

El otro texto es del *Quijote* (II, XI), en que al hablar de los cómicos que iban en el carro de *Las Cortes de la Muerte*, dice que uno «venía vestido de *boxiganga* con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vexigas de vaca hinchadas».

Bien se adivina por este pasaje que el traje que vestía el farandulero era ridículo; pero también se ve que la palabra indica un hábito particular y diferente de otros, que no sabemos cómo sería, si no es que, como dice el señor Cejador, sacándolo al parecer de su cabeza, fuese un «traje lleno de bolsas y como muñeco hinchado.» (*Dicción. del Quijote*, pág. 177.)

Una buena prueba de que la voz *mojiganga* se aplicó en el siglo XVII en sustitución de la de *boxiganga*, nos la ofrece el *Estebanillo González* (pág. 318 de la edición de Rivad.), donde se estampa lo siguiente: «Llegó una tropa de infantería representanta, que ni era *compañía*, ni *farándula*, ni *MOJIGANGA*, ni *bululú*, sino un pequeño y despeado *naque*.» *Boxiganga* le llamó, como hemos visto, Agustín de Rojas, de quien es la terminología, con más los grupos de *gangarilla*, *cambaleo* y *garnacha*.

Pero ninguno de estos dos sentidos fué