

# Maladros ‘padre fundador’ de la germanía: presencia literaria y edición del entrémes inédito *Los valientes*, de Juan Vélez de Guevara<sup>1</sup>

María Luisa Lobato  
Universidad de Burgos  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Filología  
c / Villadiego s/n  
09001 Burgos  
mlobato@ubu.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 17, 2013, pp. 229-258]

## INTRODUCCIÓN

Entre las parcelas más lábiles de la literatura española está la jácara. Nacida como manifestación en verso de la vida y andanzas de personajes de un mundo marginal, la jácara incorporó pronto elementos dramáticos hasta constituirse de forma progresiva en un género teatral autónomo que recibió diversos nombres, entre los que el plurisignificativo de ‘jácara’ fue uno de los más frecuentes, tanto en los romances como en las piezas teatrales, si bien convivió avanzado el tiempo con otros más precisos como el de ‘jácara entremesada’ y con los más neutros: ‘entremés’, ‘sainete’, ‘baile’, o el más raro ‘baile de jácara’, todos ellos adjetivados en ocasiones como ‘famoso / a’, ‘nuevo / a’, ‘curioso / a’, ‘entretenido / a’, incluso varios de ellos en el mismo título, antepuesto y pospuesto al título respectivamente.

La jácara nació en verso. En la monografía que está en prensa sobre *La jácara*, me ocupo con detenimiento de su evolución desde las primeras manifestaciones escritas hasta fines del segundo Siglo de Oro, por lo que no será necesario repetir aquí lo que de forma más completa podrá leerse en su momento. Para lo que interesa ahora, cabe recordar los fundamentos del género en la obra poética de los primeros tiem-

1. Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-16890, del que soy Investigadora Principal, y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO radicado en la Universidad de Burgos, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

pos escrita por Rodrigo de Reinoso, heterónimo de Rodrigo de Linde<sup>2</sup>, Alvaro de Solana, Pedro de Padilla y Pedro Liñán de Riaza, así como la tarea recopiladora de Juan Hidalgo ya a comienzos del siglo xvii y, sobre todo, la magnífica producción de Quevedo que fijó el género y esculpió alguno de los tipos más inmortales del mismo.

Sus creaciones se plasmaron en tipos de imprenta y se sumaron a otros textos en colecciones de mitad de los años treinta, como *Primavera y flor de los mejores romances* de Pedro Arias Pérez (1636) y *Romances varios de diversos autores* (1635 o 1636), con sucesivas ediciones que confirman como el momento estelar del género poético, en cuanto al número y calidad de las jácara impresas que estaban en circulación, la cuarta década del siglo xvii. En concreto, 1648 fue el año del descubrimiento de las jácara de Quevedo a raíz de la publicación de *El Parnaso español* aunque, sin duda, esas obras circulaban manuscritas desde bastante tiempo antes. A ellas se sumó nuevo patrimonio con la publicación de las *Obras* (1651) de Cáncer, las *Poesías varias* (1654) de Alfay y una serie de pliegos sueltos impresos entre 1650-1660. Por todo ello podría decirse que la jácara poética logró durante la primera mitad del siglo xvii lo más granado de su producción.

Entreverada en el tiempo surgió alguna manifestación teatral vinculada en temas, ambiente, tipos y lenguaje con el singular mundo de la germanía y se hace obligatorio citar obras que aparecieron todavía de forma aparentemente aislada, en cuanto a su adscripción genérica, como el entremés titulado *La cárcel de Sevilla*, que retrata el ambiente prostibulario de aquel lugar –centro del hampa de la época– e introduce ya la figura del Escarramán quevedesco en el ámbito teatral. *La cárcel de Sevilla*, que mucho ha dado que hablar a la crítica, mereció la atención de Dámaso Alonso (1936) y de Eugenio Asensio (1971), quienes presupusieron para este entremés escrito hacia 1612 un autor culto, conocedor del folklore carcelero y patibulario, buen lector de fuentes literarias que asimiló en su propia obra, el cual no piensan que pudo haber sido Cristóbal de Chaves / Juan Hidalgo, como dirían años más tarde Julio Caro Baroja<sup>3</sup> (1990) y César Hernández y Beatriz Sanz (1999)<sup>4</sup>. En todo caso y atendiendo a cuestiones cronológicas, lo que aquí interesa es que sería una de las primeras piezas dramatizadas que tiene como argumento el mundo germanesco, compuesta al terminar la primera década del siglo xvii.

Las jácara de Quevedo y, en especial, la que tuvo como protagonista a Escarramán, fueron las responsables de la penetración del ambiente literario de la jácara poética, si se me permite denominarlo así, en la jácara entremesada, la cual, a través de los tablados, alcanzó una difusión aún mayor al formar parte de la fiesta teatral que obtuvo de forma

2. Puerto Moro, 2008.

3. Caro Baroja, 1990, p. 252.

4. Hernández y Sanz, 1999, pp. 399-403.

mayoritaria el favor del público durante el Siglo de Oro. Y esto tanto por la fuerza y la difusión que alcanzaron los hechos y las palabras de protagonistas como el que se ha nombrado, Escarramán, como por los artificios de naturaleza dramática que Quevedo incorporó a sus textos, sin olvidar la música y el baile que a menudo las acompañaron y que fueron siempre un elemento de fuerte atracción para los espectadores.

De modo que se puede fechar de forma aproximada la mitad del siglo XVII como el momento en que el romance de germanía, la forma más habitual de la jácara poética, alcanzada ya su plena madurez, fue adoptado por dramaturgos que lo convirtieron en hipotexto de numerosas composiciones, aunque de la jácara incorporada a otros géneros, como por ejemplo la novela, no será posible ocuparme aquí. La jácara llevada de un lugar a otro vivió en variantes, sin que eso pareciera importar a quienes la reclamaban desde los teatros con ahínco, en la que buscaban una y otra vez el *ritornello* de personajes, fechorías, defensas y castigos conocidos, y aceptaban de buen grado variantes menores y, en especial, la autonomía del 'germano', que adquirió vida propia y se convirtió en centro de acciones dramáticas.

#### LOS PRIMEROS NOMBRES: MALADROS, «PADRE FUNDADOR» DE LA GERMANÍA

Pero vayamos ya a casos concretos. Aunque el análisis podría realizarse desde puntos de vista muy diversos, el elegido es partir de un personaje protagonista de una jácara poética para observar cómo se constata su presencia y difusión en piezas dramáticas posteriores. Un caso señero es, claro está, la obra de Quevedo, creador de algunas de las figuras más emblemáticas del mundo literario germanesco, algunas de ellas ya bien estudiadas como es el caso de Escarramán<sup>5</sup>.

Parece que Escarramán, con toda la fuerza de su creación y linaje posterior, no fue sin embargo el primero, porque Quevedo llama a un tal Maladros «padre fundador» de jaques<sup>6</sup> y conviene detenerse en esta apreciación que, sin duda, el poeta no hizo sin tener un buen fundamento<sup>7</sup>. Cuando se busca la primera vez que aparece por escrito el nombre y las hazañas de Maladros de forma definida hay que ir a dos de los seis romances dedicados al dios Marte que Juan Hidalgo recopiló en 1609, en los que describe 'la vida airada' y que guardan entre sí una exquisita organización, de la que no está exenta la declaración de

5. Di Pinto, 2005.

6. Quevedo, *Los valientes y tomajonas*, núm. 965, vv. 161-162, en *Poesía original completa*.

7. Tampoco sería su única cita de Maladros, pues lo incluye en la jácara titulada *A la salud de sus majestades, la musa Tersicore, en festiva alusión a la pendencia mosquito, que escribió don Francisco de Quevedo, la pinta con tiento y hace la razón con medida en ésta*. Consultado el ejemplar impreso en [Madrid], en la imprenta de Diego Martínez Abad, en la calle de Atocha, junto a la Trinidad, [s.a.], 4 h. 4º. Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE] R 37898(14).

intenciones. Así, en el primero de ellos, que sirve de presentación a los restantes y lleva el núm. xxviii en la colectánea que reunió Hill<sup>8</sup>, se lee:

En estos cinco romances  
sus desventurados casos,  
sus vicios y sus maldades,  
cual en el primero canto  
la descripción de la vida  
airada<sup>9</sup> y así la llamo (vv. 17-22).

Un primer romance, por tanto, dedicado a la vida airada (núm. xxix)<sup>10</sup>, al que seguirán cuatro protagonizados cada uno por un jaque, como cuadros de germanía. Pedro de Castro protagoniza el segundo poema (núm. xxx)<sup>11</sup>:

En el segundo se cuenta  
de cómo Pedro de Castro  
se apartó de Catalina,  
y toda su historia narro (vv. 23-26).

Cantarote será el protagonista del tercer poema (núm. xxxi)<sup>12</sup>:

En el romance tercero  
el hecho famoso canto  
del valiente Cantarote  
en venganza de su agravio (vv. 27-30).

Y llegan al fin los dos poemas dedicados a Maladros (núm. xxxii y xxxiii):

El cuarto, que se intitula  
*Vida y muerte de Maladros*,  
en que se describe al vivo  
cárcel, presos, vicios, tratos.  
En el quinto se concluye  
toda la historia del cuarto,  
cumpliéndose el *testamento*  
*de Maladros*, con un largo

8. Hill, [1945]. Las citas de los poemas en números romanos proceden siempre de esta edición. El poema al que aquí se hace referencia es el que comienza «A ti, belicoso Marte» y tiene setenta versos, funciona como obertura de la serie.

9. Mucho recuerda este lexema «vida airada» al utilizado por Quevedo en su baile *Las valentonas y destreza* donde se dice de La Corruja y la Carrasca que son «hembras de la vida airada» (*Poesía original completa*, núm. 866, v. 4). También en *La Hora de todos* nos dice el mismo autor que Marte es el dios de la «vida airada» (*La Hora de todos y la Fortuna con seso*, 65).

10. Comienza «En el Corral de los Olmos» y se prolonga 417 versos.

11. Empieza «Calcado de la chanzaina», tiene 458 versos.

12. El que se inicia con el verso «Echando bufos de fuego», de 416 versos.

discurso de aquesta vida  
suelta, tan dañosa a tantos (vv. 31-40):

Tras la presentación del contenido de cada poema, vuelve el autor a invocar a Marte:

Tú, dios Marte, a quien dedica  
mi Musa aqueste trabajo,  
pues eres de la braveza  
el dios que invocan los bravos (vv. 41-44)

Para, a continuación, reiterar el fin ejemplificante de lo que seguirá:

defiende aquestos romances  
que van puestos a tu cargo,  
en que se ve el fin horrible  
de los que siguen tus pasos,  
para que tengan ejemplo  
viendo los vicios y daños  
que resultan de la vida  
que ellos llaman «trato airado» (vv. 45-52).

Maladros es, pues, protagonista de dos importantes poemas en un momento incipiente del género, los cuales llevaron por título, tal como señala el texto de presentación: *Vida y muerte de Maladros* y *El cumplimiento del testamento de Maladros*. Sobre la atribución posible de este grupo de poemas a Quevedo, ya me he manifestado en otra ocasión con detalle<sup>13</sup> y lo que conviene aquí es centrarnos en cómo se presenta literariamente la figura del jaque Maladros, cuáles son sus relaciones con los demás protagonistas, de qué modo presenta el autor su lenguaje –aspecto éste vital en la germanía– y qué función cumple este jaque como iniciador de una de las series más productivas dedicadas a una figura de la germanía.

Pero antes de ello conviene preguntarse si existen antecedentes escritos que prueben la preexistencia de Maladros anterior a estos textos reunidos en 1609. Y, en efecto, unos dieciocho años antes de que Juan Hidalgo publicara estos romances, vio la luz la *Relación de la cárcel de Sevilla*, que la crítica centra en 1591-1592<sup>14</sup>, atribuida a Cristóbal de Chaves / Juan Hidalgo. En ella se incorpora ya la figura de Maladros como uno de los jaques que comparten cárcel con otros germanos como los llamados Barragán, Paisano, Pecho de Acero y Garay<sup>15</sup>. De la cesión de su coima cuando Maladros está a punto de ser ajusticiado me he ocupado en otro lugar<sup>16</sup> como uno de los motivos que atraviesan diver-

13. Lobato, 2009.

14. Hernández y Sanz, 1999, pp. 225-316.

15. Hernández y Sanz, 1999, p. 238.

16. Lobato, 2012.

sas jácaras. Sin embargo, si bien los romances de Maladros se copiaron por escrito en 1609, Maladros deja escrito a través del escribano Mairena en su *Testamento* lo que sigue:

Fecho en la enfermería  
de Sevilla en esta trena,  
a veinte y siete de mayo  
de quinientos setenta (vv. 596-599).

Ese año 1570 que aquí se establece como referencia puede tratarse de una licencia del poema, que podría haber sido escrito en fecha bastante posterior, aunque estudiosos como Rodríguez-Moñino establecen la hipótesis de que pudo ser ése el año de composición<sup>17</sup>. Sin embargo, conviene notar que se adelanta en veinte años, aproximadamente, a la fecha en que se ha datado la *Relación de la cárcel de Sevilla* en la que se cita a Maladros como uno de los valientes a los que otros menos afortunados prestan servicios en la prisión:

Llámanse de ordinario los que sirven de limpiar y lo demás ‘coplilla’, ‘venturilla’, ‘trapaña’, ‘mojarilla’, ‘canbalosos’ y ‘jamones’; y los valientes a quien se acude con el provecho ‘el Paisano’, ‘Baragán’, ‘Maladros’, ‘Pecho de acero’, ‘Garay’ y otros nombres que acuden al oficio y ánimo dellos<sup>18</sup>.

Pero, sin duda, los dos romances que establecen la figura y los hechos del jaque, así como su interacción con otros personajes de la germanía, son los citados del libro de seis romances dedicados al dios Marte, que Juan Hidalgo recopiló ya en 1609: *Vida y muerte de Maladros*<sup>19</sup> (núm. xxxii) y *El cumplimiento del testamento de Maladros* (núm. xxxiii), por lo que conviene centrarnos en ellos antes de pasar a otras cuestiones. Sorprende, en primer lugar, su longitud, pues 798 versos el primero de ellos y 919 el segundo son cifras considerables, aún si los comparamos con las dieciséis jácaras atribuidas con seguridad a Quevedo, en las que, por ejemplo las dos dedicadas a Escarramán y a la Méndez<sup>20</sup> (Quevedo, núm. 849 y 850), tienen, respectivamente, 120 y 172 versos, y la más extensa de todas ellas: *Vida y milagros de Montilla*<sup>21</sup> ocupa 204 versos. Sin tiempo aquí para comparaciones de otro tipo entre las jácaras de atribución posible a Quevedo y las con seguridad quevedescas, observemos el trazado de las dedicadas a Maladros.

Lo primero que llama la atención es el lenguaje críptico con el que están escritas, con múltiples términos de germanía, por lo que los tex-

17. Rodríguez Moñino, 1976, p. 225.

18. Hernández y Sanz, 1999, p. 238.

19. Hill, [1945].

20. Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 849 y 850.

21. Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 855.

tos se sitúan en el ambiente del hampa. Junto a este rasgo lingüístico, propio solo de un periodo de la literatura germanesca, sorprende el dinamismo de ambos poemas (núm. xxxii y xxxiii), logrado a través de varios medios, entre los que no es el menor el juego sintáctico y semántico que cierra, en general, el decurso de lo que se narra cada cuatro versos, pero llama la atención sobre todo la combinación de los puntos de vista y de las voces que hablan. Observemos este último rasgo que será esencial en la dramatización de ambos textos.

El primer romance (núm. xxxii), comienza en boca de un narrador innominado durante 197 versos, en los que el poeta da las voces consecutivas al protagonista: Maladros (vv. 197-210), al que responde la daifa Marquisa (vv. 213-222). A continuación, Maladros manifiesta su enfado por las palabras de la marca (vv. 224-232) a las que sucede el terrible alegato de Marquisa que tacha de cobarde a Maladros aportando múltiples pruebas (vv. 233-296) y sigue la respuesta furiosa del jaque que solicita la presencia del jayán de Marquisa (vv. 301-310). La siguiente escena, presentada por el narrador, trae el estilo directo del 'chulo' evocado (vv. 318-326). Comienza entonces el largo pasaje de la pelea que se pone en estilo indirecto en boca del narrador, así como la tortura a que se condena a Maladros (vv. 327-460) hasta que el jaque recupera su voz y habla en su defensa (vv. 461-522). No consigue, sin embargo, que cese el castigo y el pasaje siguiente está puesto en boca del narrador y se da cuenta en él de que llegan a acompañar a Maladros diversos personajes de la germanía (vv. 523-586). Entre ellos, se presenta el diálogo entre Lorenzo del Barco (vv. 587-603) y Maladros (vv. 603-618), que en su segunda fase trae el motivo bien conocido de que el jayán Lorenzo pide al jaque que va a morir la cesión de su daifa Beltrana (vv. 621-646), asunto del que me he ocupado ya en otro lugar<sup>22</sup>, con la aceptación de Maladros puesta en boca del narrador (vv. 647-660)<sup>23</sup>. Habla entonces en primera persona Beltrana (vv. 661-668) y le responde Maladros que le informa de que ha cedido su protección a un nuevo jaque (vv. 673-686). La reacción de Beltrana está puesta en boca del narrador (vv. 687-704) y le sigue la compañía de los germanos que buscan soluciones para salvar a Maladros mientras pasan las horas y llega el terrible momento de la muerte en la horca que se ejecuta sin disculpa posible (vv. 705-798).

Como ha podido observarse, la fuerza expresiva del texto se apoya tanto en el lenguaje, que aquí no es posible analizar con detenimiento, como en la dramatización del mismo a través de las voces cedidas a Maladros y a Marquisa, al jaque enemigo, a la amada Beltrana y al amigo Lorenzo del Barco en quien se deposita el bien más querido

22. Lobato, 2009.

23. Por cierto que Beltrana es en el entremés *La cárcel de Sevilla* la daifa de Paisano y cuando le van a ajusticiar él se la encarga a Solapo (Hernández y Sanz, 1999, p. 422). El mismo Paisano aparece también citado como compañero de Maladros en la *Relación de la cárcel de Sevilla*.

para el jaque, su daifa, de modo que quede amparada tras la ejecución del protagonista. El narrador tiene tres largos parlamentos entreverados con estos y perfectamente situados en la parte primera (vv. 1-197), intermedia (vv. 327-460) y final del poema (vv. 687-798), además de otros fragmentos menores que le convierten en observador de la acción y le dan un papel de enlace entre los parlamentos de los diversos personajes. Por tanto, 443 versos están puestos en boca del narrador frente a 355 en que predomina el estilo directo hablado por diversos personajes, lo que representa más de un 75% del total, en una fase de dramatización muy avanzada que hace a esta jácara un buen precedente de las que luego se escribirán para el teatro.

El retrato y etopeya de Maladros quedan perfectamente delineados en este primer poema, que parte de la etimología inventada de su nombre: Maladros: 'mal ladrón' (vv. 9-10)<sup>24</sup>, para indicarnos que es natural de Segovia (v. 43) y que estuvo desterrado de su ciudad diez años como castigo a sus fechorías (v. 78), lo que le llevó a vagar entre Valladolid, Medina, Córdoba y Sevilla (vv. 85-104), donde recibió diversos castigos, entre ellos le cortaron las orejas y tuvo que remar en galeras, hasta que quedó libre y pudo establecerse en Sevilla, tierra prioritaria del hampa que se reunía en el Corral de los Naranjos (v. 152). Se le presenta, además, como cortejador de daifas, de Marquisa en concreto, aunque sin éxito, porque la respuesta de la mujer a sus pretensiones de protección y a su declaración de valor (vv. 197-210) no es precisamente positiva. El alegato de Marquisa es un insulto continuado durante aproximadamente sesenta versos en el que le tacha de cobarde a partir de casos bien concretos (vv. 234-296). Los primeros se refieren a las «espantadas» de Maladros que huyó de otros jaques en ciudades concretas: de Olmedo en Écija, de Antón Garrancho en Granada, de Andrés Maimón en Córdoba, de Juan Polanco en Osuna, etc. Además, la mujer le acusa también de desfavorecer a amigos que encuentran la cárcel por su culpa, como ocurrió con Campanudo. Otra parte de su parlamento se refiere a su cobardía en dejarse quitar a las daifas por otros jaques: a Marianilla se la «hizo alzar» Polanco en Jaén, a la Méndez se la quitó Lope Taguado en Andújar, a Violante se la arrebató Lozano en Estepa, etc. De todo ello Marquisa concluye que mucho mejor ella seguirá con su jaque Tarragón:

Más agravios te cantara,  
cobarde, que te han pasado,  
mas bastan estos que he dicho  
contra tu entono y tu garlo,

24. En el manuscrito de la *Relación de la cárcel de Sevilla*, que se conserva en el Archivo Municipal de aquella ciudad, datado en el primer tercio del siglo XVIII [Sección XI, t. 3 (41), docs. 6, 7 y 8], en lugar de «Maladros» se lee «Maladíos», lo que debe ser una lectura deturpada, si es que no es un eufemismo el nombre de Maladros.



queriendo ser mi respeto,  
siendo Tarragón mi amparo (vv. 291-296).

Pero Maladros no se deja abatir por las duras palabras de Marquisa y muestra su valor al enfrentarse a ella y al jaque que la acompaña, el cual la defiende en nombre de Tarragón ausente. La pelea atrae a buen número de «birlos» y de «germanos» que estaban en los alrededores y el ensañamiento se centra en los dos jaques protagonistas: Maladros y Tarragón que llega. Tras una ardua pelea son separados por las fuerzas de la justicia y comienza ahí el calvario de Maladros, que declara sus acciones delictivas mientras le torturan, entre las que se cuenta el asesinato de varios jaques. El valor de Maladros parece quedar a salvo tanto en su confesión, como en la aceptación de la tortura y la muerte. También queda patente su afección por la Beltrana, de la que se ocupa hasta dejarla bajo la protección de un colega, como se ha dicho. Por último, el poema recoge el reconocimiento de los «germanos» que le acompañan hasta sus últimos momentos:

El jaque lleno de ansias,  
aunque entero y esforzado,  
se despide allí de todos  
y todos dél sollozando (vv. 763-766).

Con su terrible muerte ajusticiado, dice el narrador, «pagó su vida Maladros» (v. 798). Tenemos así un nuevo ejemplo de cómo los romances de germanía presentan al jaque como un hombre valiente y luchador, pero también capaz de crímenes y venganzas por las que merece un castigo que acepta con resignación e incluso con honor.

El segundo romance dedicado a Maladros en esta misma colectánea (núm. xxxiii) se titula *Romance del cumplimiento del testamento de Maladros* y continúa, por tanto, la trama iniciada en el anterior. Se divide en dos partes con casi idéntico número de versos, 459 y 460, respectivamente. La segunda es propiamente el *Testamento de Maladros*, mientras que la primera sirve de larga introducción al mismo y a su vez se escinde dos casos: el primero desligado de lo que será el testamento posterior, pues se ocupa de las disputas entre jaques; el segundo caso es ya la introducción a lo que será la lectura del testamento, la lección del mismo, la reacción de quienes lo oyen y la administración de justicia. Como en el poema anterior de la misma serie (núm. xxxii), también en éste sorprende la vivacidad lograda por medio del lenguaje germanesco en que el narrador cede la palabra con frecuencia a los propios jaques e izas. Pero sobre todo llama la atención el abigarrado mundo de «germanos» que actúan o se nombran en el romance. Por ejemplo, cuando se presentan los dos grupos que se van a batir en duelo, catorce jaques son partidarios de Perotudo y once de Garrancho; hay, además, cuatro daifas, entre las que están las izas de los dos citados: Vayandina

y Camarona, respectivamente, y se hace referencia a otros treinta jaques con nombres y otros datos. Resulta, por tanto, una historia repleta de personajes a varios niveles, que parecerían preexistentes a este romance, aunque falten pruebas escritas.

El romance comienza en tercera persona y en su primera parte (vv. 1-459) presenta los dos casos que se han señalado en el párrafo anterior. El primero de ellos abarca desde el v. 1 al 397 y en él se da cuenta del duelo entre los dos grupos de jaques (vv. 1-77), que son los partidarios de Garrancho el de la Rambla y los de Perotudo el de Estepa, antes amigos y ahora enfrentados, a los que concierta Palomares «jubilado en la braveza» (v. 48) al que todos respetan la autoridad. Tras la presentación de los contrincantes, salen a escena sus daifas la Camarona y Vayandina (vv. 117-127), que tratan de impedir la pelea recordándoles la amistad que se deben por favores pasados. La Camarona habla a su rufo Garrancho (vv. 144-173) y Vayandina le insiste en lo mismo (vv. 174-181 y 208-269). Garrancho responde a las dos (vv. 182-203 y v. 261), pero no está dispuesto a ceder y expone a su marca Vayandina el porqué de este enfrentamiento, a lo que ella responde apaciguando los ánimos. Logra, al fin, que el duelo se suspenda y los rufos hacen las paces con alegría en una larga escena de celebración (vv. 180-397), en la que se oyen también en estilo directo las voces de algunos de los germanos (vv. 279-297). Solucionada la disputa, toma la voz el narrador (vv. 298-397) que es también quien introduce la llegada de la Beltrana, daifa del ajusticiado Maladros, que entra en escena clamando y pidiendo justicia a Palomares, Buharro y Gil Buitrera, albaceas de su jaque, porque Lorenzo del Barco, a quien la dejó confiada su bravo, no la atiende (vv. 398-437). Con su parlamento comienza el segundo momento de esta primera parte. Es entonces cuando entra en acción Palomares, que sienta a la iza junto a sí y pide a Taladro que lea el testamento de Maladros delante de todos (vv. 438-459).

La segunda parte del romance (núm. xxxiiii) se distingue de forma clara de la primera con un titulillo propio: *Testamento de Maladros* (vv. 460-919) y, en efecto, contiene en primer lugar un largo escrito del jaque Maladros que abarca ciento sesenta y nueve versos en el que deja sus últimas voluntades (vv. 460-607). Sigue a éste la reacción de las coimas y germanos (vv. 691-701, 716-719, 721-723), antes de que Palomares pida explicaciones a Lorenzo del Barco sobre el abandono en que tiene a Beltrana (vv. 644-657). De nada sirven las disculpas del jaque (vv. 662-675), porque la Beltrana le replica (vv. 678-689) y todos la apoyan (vv. 690-733), hasta que Palomares dicta sentencia (vv. 734-797) con lo que no le queda más remedio que cumplirla. La alegría de las marcas al ver restablecida la justicia de su mundo de germanía marca la tercera etapa en el desarrollo argumental del romance, en el que ofrecen regalos para que Palomares se los dé a Beltrana, y se manifiesta el contento y la complicidad de todos (vv. 802-891). El romance termina con el aviso de que llega la «gura», la justicia, y la huida en busca

de protección (vv. 892-911). Recupera la palabra el narrador para dar cuenta del modo en que escapan (vv. 912-919). Si se hace el recuento final es posible observar que 461 versos de los 919 del total se expresan en primera persona, esto es, algo más de un 50% son versos de gran fuerza dramática, que sumados al 75% de versos también en boca de distintos personajes en el romance anterior (núm. xxxii) dan para la dilogía de Maladros un grado de teatralización muy elevado.

Los dos poemas dedicados a Maladros constituyen, pues, de forma simultánea una presentación del jaque y la configuración de un tipo llamado a tener una extensa e intensa trayectoria literaria. Así, de modo semejante a amadises y belianises, que presumen de linaje extenso, los héroes de la germanía estuvieron llamados a tener larga descendencia. En el caso de Maladros, cuando llegamos a autores como Jerónimo Cáncer, ya bien avanzado el siglo xvii, su jaque el Entruchón<sup>25</sup> de Baeza<sup>26</sup> da consejos a su hijo sobre el modo de actuar en esta vida, mientras le recuerda los méritos de su genealogía como nieto de Maladros y biznieto del Zurdo, en una alusión a su abuelo camino de la horca. Sus palabras son:

Niño, tú no vales nada,  
y si mañana te faltó,  
temo que eres tan ruín  
que has de dar en hombre honrado.  
Pues cierto que eres ilustre,  
porque tu abuelo *Maladros*  
entró en la plaza cubierto  
el caballo de mil lazos (vv. 13-20).

Una vez asentada con viveza la figura del jaque, no extraña que su mención parezca en otras obras, en las que se valoran diversos aspectos de su personalidad, por ejemplo el jaque como protector de mujeres. En el romance satírico *Efectos del amor y los celos*, de Quevedo<sup>27</sup>, el poeta incluye estos dos versos: «¡Qué capitán pierde Flandes, / qué Maladros las busconas!» (vv. 15-16) para parangonar los méritos del protagonista del texto con los de la historia y la germanía, en este caso. Este romance sirvió de loa a la comedia *Amor y celos hacen discretos*, de Tirso, impresa en 1627, que se representaba desde 1615<sup>28</sup>. La referencia a este jaque era bien conocida por el público, que pudo así sonreír con el verso que se le dedicaba. El mismo autor lo incluyó también en *Matraca de los paños y las sedas*<sup>29</sup>, donde se pondera a un personaje de que era «preciado más de las marcas / que Antón de Utrilla y Maladros» (vv. 93-94). Ese romance lo fecha González de Salas durante la cárcel que

25. *Entruchón* significa aquél que ‘descubre algo que tendría que estar oculto’.

26. Cáncer y Velasco, *Obras varias*, núm. 63, v. 1.

27. Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 768, pp. 976-980.

28. Blecua, en Quevedo, *Poesía original completa*, p. 976, n.

29. Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 763, pp. 952-962, p. 955 en concreto.

sufrió Quevedo en León, esto es, entre 1639-1643. Otras referencias de Quevedo a Maladros están en la comedia inconclusa *Pero Vázquez de Escamilla*<sup>30</sup>, en la que Escamilla se vanagloria de haber tenido una pendencia con él: «Tuve no sé qué mohína / en la güexca con Maladros; / levantó, y de un sopetón / pidió confesión en vago» (p. 229).

#### LA DRAMATIZACIÓN DE MALADROS EN EL TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO

La presencia de Maladros en las letras áureas fue importante y no solo en romances de germanía. Este rufo apareció al menos en nueve piezas teatrales breves del Siglo de Oro<sup>31</sup>, con predominio de entremeses: uno de Quiñones de Benavente, dos de Quirós, dos de Moreto, uno de Suárez de Deza, uno de Lanini, otro anónimo e inédito hasta el momento, que presenté en un congreso reciente<sup>32</sup> y el inédito de Juan Vélez de Guevara, que se publica al final de este artículo. Todos ellos —excepto el de Quiñones y el anónimo, de fecha incierta— fueron representadas en torno a la mitad del siglo XVII, cuando ya el personaje poético estaba bien delimitado, como se ha visto, y explotado de forma oral y escrita en pliegos sueltos.

Su figura recorre la literatura áurea y traspasa con fluidez las fronteras de la poesía hasta llegar al teatro en corto espacio de tiempo y adquiere categoría proverbial, por lo que los diversos textos presentan variantes en aspectos que no se consideran fundamentales, como si sus autores tuvieran en su bagaje cultural la figura de este jaque en su conformación más general, pero permitieran que viviese en variantes en los textos de nueva creación.

Para analizar la misma, cabría distinguir en primer lugar las producciones en las que Maladros es solo una cita, de aquellas en las que conforma un microtexto y, por último, las que le tienen como protagonista de un macrotexto, en concreto una obra teatral completa dedicada a su figura. Entre las que he podido localizar pertenecientes al género teatral<sup>33</sup>, es posible tener en cuenta las siguientes presencias, que se citan por orden cronológico siempre que ha sido posible:

30. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [20/06/2011]

31. La novena sería la cita que se hace del jaque en los últimos versos de la jácara anónima titulada *A la salud de sus majestades, la musa Tersícure, en festiva alusión a la pendencia mosquito, que escribió don Francisco de Quevedo, la pinta con tiento y hace la razón con medida en ésta*. Consultado el ejemplar impreso en [Madrid]. en la imprenta de Diego Martínez Abad, en la calle de Atocha, junto a la Trinidad, [s.a.], 4 h. 4°. BNE R 37898(14).

32. Lobato, Réunion, 2011, en prensa.

33. Otras citas de tono más impersonal se encuentran insertas en poemas, por ejemplo, en el *Romance en jácara imitando a don Francisco de Quevedo* de Carlos Alberto de Cepeda y Guzmán (1640-1690), de fines del siglo, que comienza: «Entramos pies en la trampa», donde se dice que «por traición de un Maladros» llegó el jaque protagonista de la historia al trance que se describe y se acusa a este Maladros, ya casi proverbial, de

- Este jaque es uno de los personajes que Salas Barbadillo introduce en su comedia semi-burlesca *El gallardo Escarramán* (1616-1619)<sup>34</sup> localizada en Sevilla. Maladros, junto a otros jaques, alaba al protagonista y recibe también de él elogios por ser «persona de cuenta» (v. 92). Junto a Escarramán salen él y otros a «cazar» (v. 101) y Maladros se muestra como un jaque de carácter fuerte al que los demás han de apaciguar (vv. 349-350).
- Se le cita en el entremés cantado *La verdad* (1636-1639)<sup>35</sup> de Quiñones de Benavente, en el que uno de los personajes llama Maladros al protagonista Lorenzo y le hace un gesto de cortesía fingida: «Beso a vuestas las manos, / señor Maladros» (vv. 102-103).
- Aparece su nombre en el baile entremesado *El Mellado*<sup>36</sup>, escrito por Moreto para el cumpleaños de la Princesa niña Margarita María, que había nacido el 12 de julio de 1651, a la que se llama «pimpollo tierno» (v. 193); esta pieza es anterior a 1657, porque no se menciona al infante Felipe Próspero que nació aquel año. Se nombra a Maladros (v. 40) entre otros jaques y daifas a los que se indulta con motivo del aniversario del nacimiento de la infanta. Se le hace, además, responsable de los azotes que sufrió otro jaque, el Zurdo.
- En el entremés *Ir por lana y volver trasquilado* (a. 1656) de Francisco Bernardo de Quirós<sup>37</sup>, Maladros acepta el envite de un amigo para burlar a dos vendedores de ropa que asedian a los posibles clientes en la calle e idea quedarse con uno de los trajes que tienen a la venta. Logra su propósito y el alguacil sentencia: «Por ser burla de buen gusto / no te prendo» (fol. 74v). El título del entremés responde al consejo cantado que dan todos tanto a los roperos que cansan a la gente con su insistencia como a los hombres que van a comprar ropa y han de pagar al contado (fol. 75). El mismo Quirós llevó a Maladros a otro entremés, como luego se dirá, y a sus *Aventuras de don Fruela* (1656). En *Ir por lana* actualiza el 'fabliau' medieval *Des trois aveugles de Compiègne* atribuido a Cortebarge<sup>38</sup>, llamado a tener larga descendencia hasta el siglo XVIII en Francia, Italia, España y Portugal. Este entremés sería imitado años más tarde en el titulado *La burla del ropero*<sup>39</sup>, de peor calidad, en el que Ortuño comparte con el Maladros

«gallilibre y calvizurdo / como mandria cauteloso / y como marica astuto» (véase Sotelo Salas, 1973, p. 86).

34. Di Pinto, 2005, pp. 41-163.

35. Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, pp. 565-573.

36. Moreto, *El Mellado*, en *Loas, entremeses y bailes*, vol. II, pp. 368-398.

37. *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós*, fols. 71-75. BNE R 3709. La licencia es de septiembre de 1655, por lo que las obras son anteriores a esa fecha.

38. Véase el magnífico recorrido de la burla que hace Carballo Picazo, 1947.

39. Se conserva en la BNE un ms. anónimo de letra del siglo XVIII, con signatura Ms. 14851.

de *Ir por lana* su capacidad de mentir. Coincide también la burla con la del entremés anónimo *Los locos* protagonizado por Juan Rana<sup>40</sup>.

- Aparece también formando un microtexto en el entremés *El cortacaras* de Moreto, representado antes de 1663 ante los reyes, al que Cotarelo calificó de «preciosa sátira contra el matonismo»<sup>41</sup>. Trata el tema de los falsos valientes y aparece en él Maladros como rufo de Juana a la que trata de reconquistar el protagonista del entremés, Lorenzo, el cual, al descubrir en él y en otros una valentía sólo de mentira, se atreve con ellos y Juana, al ver su valor, lo elige frente a Maladros (vv. 168-241)<sup>42</sup>.
- Suárez de Deza le dedicó el baile entremesado *El corcovado de Asturias* (a. 1663)<sup>43</sup>, expresión dedicada a Maladros precisamente, en el cual él mismo es consciente de que su vida está ya en boca de todos. Dramatiza los últimos momentos de este jaque antes de sufrir la horca, en los que le acompañan Juana de Valdepeñas y Catalina de Almagro, que van alternando los cantos en los que dan cuenta de las fechorías del jaque, a cada uno de ellos sigue la réplica de Maladros / corcovado. Por ejemplo:

*[Cantan]*

JUANA                    *El que en cas de un mercader  
se entró un día de ermitaño,  
y con no verle ninguno,  
dejó a todos arrobados.*

CORCOVADO        *Eso también fue virtud,  
y es mal hecho el censurarlo,  
porque un ermitaño logra  
su virtud donde hay peñascos (fol. 48r).*

Como puede observarse por el nombre de las daifas, no aparece ya Beltrana, que era el nombre que recibía su iza en las jácaras, aunque conviene notar que ya Moreto daba a su marca el nombre de Juana en el entremés citado *El cortacaras*. Tampoco coincide con las versiones primeras el lugar de origen del jaque, esta vez Asturias, con el que se le adscribía en las jácaras de inicios del siglo xvii, donde se hablaba de Segovia: «Sabrán que el rufo que canto / es natural de Segovia, / en bajos vicios criado» (*Vida y muerte de Maladros*, vv. 42-44)<sup>44</sup>. Y es que, como en otros lugares he detallado, si la esencia del jaque permanece estable, varían las circunstancias en que se desarrolla su vida, incluidas entre estas su lugar de origen o el nombre de su daifa.

40. BNE ms. 17155, letra del s. xvii.

41. Cotarelo, 1911, vol. 17, pp. xci-xcii y Lobato, 1991.

42. Moreto, *El cortacaras*, en Moreto, *Loas, entremeses*, vol. II, pp. 661-676.

43. Suárez de Deza, *El corcovado de Asturias*, en *Teatro breve*, pp. 336-351.

44. Hill, [1945], pp. 83-94.

- De nuevo Quirós incorpora a Maladros a otro entremés, el de *El cuero y cohete* (a. 1668)<sup>45</sup>. Protagoniza la primera parte de la pieza en que se dice que está recién llegado de Indias y narra sus aventuras increíbles mientras los otros jaques, Camacho, Ortuño y Truchado, dudan de la veracidad de lo que cuenta. En la segunda parte, él y sus compinches se portan como valientes de mentira.
- A Maladros le busca el borracho que protagonizó el entremés *El día de San Blas en Madrid* (ca. 1670)<sup>46</sup> de Pedro Francisco de Lanini Sagredo. Cuando sale a escena pregunta por él y de nuevo algo más adelante, pero el jaque no actúa en ningún momento:

Mas ¿conoce usted a Maladros,  
mi compadre, que es un hombre  
un poquito altibajo  
que aquí ha de estar con su hembra? (p. 128)

- Protagonizó el entremés *Las tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos* [s.d.], pieza anónima de buena calidad<sup>47</sup>, en la que hizo una burla a dos ciegos robándoles la comida de la mesa, treta que podría ponerse en conexión con un motivo folklórico de larga descendencia, que se puede ver en obras bien conocidas como *La cueva de Salamanca* de Cervantes o *El Dragoncillo* de Calderón. Este papel de burlador es común con el que tuvo en el ya citado *Ir por lana y volver trasquilado* de Quirós. Cuando llegan los tres representantes de la justicia, la mesonera le acusa pero él regresa disfrazado al escenario y aprovecha para robarles las capas. En el entremés se le achaca como daifa a la Rubilla y se dice que son «uña y carne entrambos» (fol. 48). Termina la pieza con celebración «pues con industrias y tretas / Maladros nos dejó en blanco» (fol. 47v) y anuncia en su última parte un baile final «al compás y tono de jácara» que comienza:

MUJER I                      Perdónele, so alcalde,  
vaya de fiesta y sarao,  
que el delito que es gracioso  
viene a ser chico pecado.

45. Quirós, *El cuero y el cohete*, en *Ociosidad entretenida*, 1668, fols. 23v-27v.

46. Lanini y Sagredo, *El día de San Blas en Madrid*, en *Migajas del ingenio*, 1908, pp. 123-129.

47. Se presentó en el reciente congreso celebrado en la isla de Réunion, véase Lobato, (en prensa). El manuscrito que se conserva tiene 12 hoj., 4º, letra del s. XVIII, hof. Procedente de Osuna. BNE ms 16406. Se pone en boca de Maladros el refrán «El que es pobre, todo es tragos» (fol. 40), desviación del título calderoniano *El hombre pobre, todo es trazas*, impresa en 1637. También se lee «Mas peor está que estaba» (fol. 43v), que remeda el nombre de otra obra de Calderón: *Peor está que estaba*, editada en 1635. Ambas eran también expresiones de la época.

CHAPARRO Yo le perdono, señoras,  
mas guárdese<sup>48</sup> él de mis manos,  
que le he de colgar, sin duda,  
sin ser día de su santo (fol. 47v).

- Por último y lo que más interesa aquí, Maladros protagoniza la jácara que se canta dialogada «en estilo nuevo» en el entremés *Los valientes* [ca. 1660]<sup>49</sup> de Juan Vélez de Guevara, inédito. En ella Zambudio y Catuja se refieren al castigo en galeras de Maladros, lo que sirve como reclamo para que otros jaques salgan a escena.

Por tanto, diez obras teatrales incluyen la presencia de Maladros en mayor o menor grado. Una de ellas es una comedia semi-burlesca y nueve son piezas breves entre las que hay dos bailes entremesados, un entremés cantado y seis entremeses representados que no excluyen pasajes cantados y bailados. En casi todas ellas la aparición o actuación de Maladros se sitúa en el contexto de una jácara con forma de romance, cantada o representada, que insiste en las características ya fijadas en las jácaras poéticas de principios de siglo. En cinco de esas obras su actuación es como protagonista: *Ir por lana y volver trasquilado* (a. 1656) y *El cuero y cohete* (a. 1668), ambos de Quirós, *Los valientes* [h. 1660]<sup>50</sup> de Vélez de Guevara, *El corcovado de Asturias* [a. 1663] de Suárez de Deza y la anónima *Las tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos* (s.d.).

#### EL ENTREMÉS *LOS VALIENTES*, INÉDITO DE JUAN VÉLEZ DE GUEVARA

La pieza titulada *Los valientes* se conserva en dos manuscritos. El más antiguo tiene letra del siglo xvii de manos del «seudo Matos Fragoso», procede de la Biblioteca de Osuna y se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. 16430 y es el que se toma como base de la edición que finaliza este trabajo. En el siglo xix se hizo una copia que se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona con signatura 46564 y notas de Cotarelo en portada. La atribución a Juan Vélez de Guevara está ya en el manuscrito antiguo y no ha sido puesta en duda. Este autor, hijo del conocido dramaturgo Luis Vélez de Guevara, escribió varias obras teatrales entre las que destacan sus piezas cómicas breves<sup>51</sup>.

48. *guárdese*: guárdase en el ms. 16406.

49. Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona [en adelante BITB] 46564, copia de ms. letra siglo xvii procedente de la Biblioteca de Osuna BNE 16430 que era de mano del «pseud Matos Fragoso». Letra s. xix.

50. BITB 46564, copia de ms. letra s. xvii procedente de la Biblioteca de Osuna BNE 16430 que era de mano del «pseud Matos Fragoso». Letra s. xix.

51. Véase el catálogo de su producción en Urzáiz Tortajada, 2002, pp. 694-698.



Respecto al hecho de que la copia antigua sea del «seudo Matos», como ya en su momento puntualizó Manuel Sánchez Mariana<sup>52</sup>, otras piezas breves de Juan Vélez se conservan también en copias de su mano, por ejemplo, los entremeses *La melindrosa* y *Los holgones*, conservados en los ms. 15613 y 15688 de la Biblioteca Nacional de España, respectivamente. *Los valientes* es, por tanto, anterior al año 1675 en que fallece Juan Vélez y se ha solido datar en la década de 1660, porque se conservan otras copias del «seudo Matos» realizadas todas ellas entre los años 1661 y 1669. Desconocemos si se imprimió en la enigmática recopilación de sus entremeses, que Nicolás Antonio dató en 1664, pero que nunca se ha podido encontrar<sup>53</sup>.

El argumento del entremés es extremadamente sencillo y podría resumirse de la siguiente manera: Dos jaques llamados Zambudio y Catuja<sup>54</sup> comentan entre sí las desavenencias de Juan de Arnao con Justilla de Olmedo, y Zambudio expresa su deseo de componerlos con el Zaíno y la Perales. Para reclamar su presencia, canta una jácara dedicada a Maladros y entran en escena el Zaíno y la Perales, con los que establecen una conversación, que termina al anunciar Zaíno que llegan Arnao y Justilla, y proponer que escuchen su discusión desde el paño. Aceptan todos y aparecen en escena, por lugares diversos, esa pareja de jaques. Arnao va a reprochar a Juanilla que en su ausencia, se fue con Antón de los Pedroches, del que criticará su poca valía en comparación con él, por medio de varias metáforas náuticas, mitológicas y gastronómicas, pero Justilla defiende su relación con Antón. Salen a escena Zambudio, Zaíno y Perales que tratan de poner paz. Aparece después el tabernero, por lo que la acción debió tener una venta como espacio escénico, beben y comen algunas aceitunas y termina la pieza con las seguidillas que cantan Justilla y Arnao, relativas a la vida del hampa. En este entremés, por tanto, Maladros no está presente, sino que se dice de él:

ZAMBUDIO      Escribano era Maladros  
                          del charco de los atunes<sup>55</sup>  
                          que en la salobre<sup>56</sup> le tienen  
                          delitos del agua dulce.

52. Sánchez Mariana, 1984.

53. Noticia que tomo de Urzáiz Tortajada, 2002, p. 695.

54. Catuja protagoniza también otras piezas breves de los años sesenta, por ejemplo, el magnífico entremés anónimo *Los coches de Sevilla*, *El Pardillo* o *Baile de jácara*, de Matías de Castro, y *Las mozas de la galera* de Suárez de Deza. Es también figura de los bailes entremesados *Los forzados de amor* de Gil López de Armesto y Castro, y de *Rompe amor, las flechas*, ambos inéditos, de los que me ocuparé en otra ocasión. Se la nombra también en el entremés *Los burlones estudiantes*, anónimo.

55. *charco de los atunes*: Góngora llama así al Helesponto en el romance burlesco que comienza «Arrojose el mancebito» y Vicente Espinel aprovecha la denominación para referirse al mar Mediterráneo (*Marcos de Obregón*, p. 183).

56. *salobre*: galeras de castigo.

- CATUJA            Pagando está en las gurapas<sup>57</sup>  
cuando bebe y cuando muque<sup>58</sup>,  
a tinaja cada sorbo  
y a piélago cada azumbre<sup>59</sup>.
- ZAMBUDIO        Dan a la chusma refresco  
cuando a la boca de turde  
avizoró<sup>60</sup> con la Chaves  
venir muy hosca<sup>61</sup> a la Núñez.
- CATUJA            Maladros, crudo<sup>62</sup>, ni<sup>63</sup> menos  
desta manera los fuñe<sup>64</sup>,  
con la sed entre dos jarros  
y la vista entre dos luces.
- ZAMBUDIO        A boquita de turde  
venís amores,  
¿ónde sornavillasteis<sup>65</sup>  
toda<sup>66</sup> la chone<sup>67?</sup> (vv. 29-48).

Estamos, pues, en un momento de la evolución del género jacaresco en que los entremeses adoptan tipos y argumentos, y transfieren o crean nuevas jácaras que de forma natural se incorporan como letras cantadas, en respuesta a un público que gusta aún de oír cantadas las historias de jaques y daifas.

Al observar la presencia constante de Maladros en las tablas del siglo XVII cabría una primera hipótesis de que pueda tratarse de un recurso manido que se toma una y otra vez para paliar la falta de originalidad en los personajes y motivos del teatro breve. Sin embargo, hay más posibilidades de que estemos más cerca del horizonte de expectativas de la época que lo vio nacer si tenemos en cuenta que la reiteración

57. *gurapas*: galeras de castigo.

58. *muquir*: comer.

59. *azumbre*: «medida de las cosas líquidas que es la octava parte de una arroba» (*Aut*); *tinaja* y *piélago* se refieren a la mucha pena de cárcel que Maladros sufre por sus delitos. *Piélago* es alta mar, por lo que se ambienta bien con las «gurapas» del v. 33.

60. *avizarar*: «mirar con gran cuidado y atención» (*Aut*).

61. *hosca*: «ora» en el manuscrito. Tomamos la otra lectura de la «jácara de Escamilla» incorporada a la comedia de 1642 *El águila del agua y la batalla naval de Lepanto*, de Luis Vélez de Guevara, pues al inicio de su jornada tercera glosa esta jácara. Obsérvese lo curioso del préstamo de materiales entre Luis y Juan Vélez de Guevara.

62. *crudo*: Valiente, hombre del hampa.

63. *ni*: «si» en el manuscrito. Tomamos la otra lectura de la comedia *El águila del agua y la batalla naval de Lepanto*, ya citada.

64. *fuñir*: existe en lenguaje germanesco el verbo *fuñar* en el sentido de «refunfuniar, murmurar o quejarse protestando» (*Léxico*).

65. *onde*: dónde; *sornavillar*: voz de germanía que significa ‘dormir’ (*Léxico*).

66. *toda*: «tona» en el manuscrito. Tomamos la otra lectura de la comedia *El águila del agua y la batalla naval de Lepanto*, ya citada.

67. *tona la chone*: toda la noche, es deturpación del lenguaje germanesco. En la copia de B17B indica «chore», pero ha de ser errata.

de un tipo como Maladros y el entorno que le rodeó —al menos en la literatura— obedece al deseo de los dramaturgos y de los comediantes de responder a los gustos de un público que reclamaba jácaras desde los corrales y no sólo desde ellos, también desde los palacios, como puede verse en casos como el baile entremesado *El Mellado*, de Agustín Moreto<sup>68</sup> y como recrea la comedia burlesca *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca, representada en un Carnaval cortesano, cuando Céfalo dice en un apunte metateatral: «Jácara piden adentro, / pues 'échala fuera' claman»<sup>69</sup>. Como siempre, el gusto del público es el que prima, pues «porque, como las paga el vulgo, / es justo hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48)<sup>70</sup>.

68. La cita del jaque regresa de nuevo a la poesía en el siglo XVIII y Carlos de Praves hace decir a un personaje de su obra poética que es «el Maladros de chulas», en la que ya no podemos detenernos por exceder el ámbito temporal que aquí interesa (Prades, *Obras*, ed. Romera y Simancas, poema XXXIX, *Respuesta a una carta a don Juan de Cabrerós, caballero del Orden de Calatrava, administrador de la Encomienda Mayor de Castilla*, en <http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obpraweb.htm>).

69. Calderón, *Céfalo y Pocris*, p. 18.

70. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*.

## LOS VALIENTES

De don Juan Vélez de Guevara<sup>71</sup>

## PERSONAS

ARNAO	CATUJA
ZAMBUDIO <sup>72</sup>	EL ZAÍNO
LA PERALES	JUSTILLA
UN TABERNERO	

*Sale[n] Zambudio y Catuja.*

ZAMBUDIO	La taberna de lo caro, del achaque de unos celos, médico ha de ser que cure a tragos los sentimientos.	
CATUJA	Hacer puede ese doctor boticario al tabernero, la mula al que lo pagare y los guantes del pellejo.	5
ZAMBUDIO	El <i>pelado</i> Juan de Arnao y Justilla la de Olmedo ha muchos días que andan como unos gatos y perros.	10

71. Entremés de D. Juan Vélez de Guevara. 3 hoj., 4º, l. del s. xvii de mano del «seudo Matos Fragoso»; hol<sup>a</sup> (procedente de la Biblioteca de Osuna) ms. 16430 / (B) Copia con letra del s. xix en la B1TB 46564 del ms. 16430 de la BNE con letra del s. xvii, de Juan Vélez de Guevara. Cronología de Juan Vélez (1611-1675)

72. *Personas* Véase nota al v. 136.

v. 1 *taberna de lo caro*: lugar donde se vende buen vino. Emplea la expresión Cervantes en la *Segunda parte* de *Don Quijote de la Mancha*, dir. Rico, LXVI, p. 1170.31. Aquí se toma por el lugar donde se curan los celos a base de alcohol.

v. 5 El *doctor*; que es este caso es la taberna de buen vino, puede nombrar ayudante: *boticario* al tabernero. La *mula* y *guantes* suelen asociarse a los viajes y oficio de médico de la época. Para ejemplos de los primero, comp. el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, de Quevedo, p. 122: «Oficio docto [el de doctor], que su ciencia consiste en la mula».

CATUJA	El gato será el <i>pelado</i> que ha mucho que sabe serlo, que en los perros a Justilla le he de dejar su derecho.	15
ZAMBUDIO	Yo los tengo de juntar porque quiero componerlos con el Zaino y la Perales.	
CATUJA	Buen par de estrujar talegos.	20
ZAMBUDIO	Y así quiero convocarlos cantando en estilo nuevo, porque es lo demás, Catuja, querer vestirse de viejo.	
CATUJA	Vaya Zambudio.	
ZAMBUDIO	Alza el bramo.	25
CATUJA	Norabuena.	
ZAMBUDIO	Pues yo empiezo.	
CATUJA	¿Ha de ser jácara?	
ZAMBUDIO	Sí, que al reclamo vendrán luego.	
	<i>Canta[n]</i>	
ZAMBUDIO	Escribano era Maladros del charco de los atunes que en la salobre le tienen delitos del agua dulce.	30

v. 20 Se refiere al oficio de ladrón.

v. 25 *alzar el bramo*: «Faltar en el modo y tono de hablar que se debe o exasperarse e irritarse, explicándose con términos fuertes» (*Aut*).

v. 29 En el ms. autógrafo aparece escrito en el margen.

vv. 29-32 Comienza aquí la jácara dedicada a Maladros, uno de los protagonistas del mundo del hampa, al que ya Quevedo citó en su obra dedicada *A la salud de sus majestades, la Musa Terpsichore en festiva alusión a la pendencia mosquito que escribió don Francisco de Quevedo, la pinta con tiento y hace la razón con medida de esta jácara*, Imprenta de Diego Martínez, calle de Atocha, y que después protagonizaría bailes entremesados como *El corcovado de Asturias*, de Suárez de Deza, y el entremés *El cuero y cohete* de Francisco Bernardo de Quirós.

v. 30 *charco de los atunes*: Góngora llama así al Helesponto en el romance burlesco que comienza «Arrojose el mancebito» y Vicente Espinel aprovecha la denominación para referirse al mar Mediterráneo (*Marcos de Obregón*, p. 183).

v. 31 *salobre*: cárcel.

CATUJA	Pagando está en las gurapas cuando bebe y cuando muque, a tinaja cada sorbo y a piélago cada azumbre.	35
ZAMBUDIO	Dan a la chusma refresco cuando a la boca de turde avizoró con la Chaves venir muy hosca a la Núñez.	40
CATUJA	Maladros, crudo, ni menos desta manera las fuñe, con la sed entre dos jarros y la vista entre dos luces.	
ZAMBUDIO	A boquita de turde venís amores, ¿ónde sornavillasteis tona la chone?	45
CATUJA	También el Zaíno y su daifa que vienen cantando pienso.	50
ZAMBUDIO	Todo importa para el caso que a más voces, más estruendo.	
	<i>Sale[n] el Zaíno y la Perales</i> <i>Canta[n] ]</i>	
ZAIÑO	En un plato yo y Brígida comemos sólido, con que es ya que no lícito mi amor platónico.	55

v. 33 *gurapas*: galeras de castigo.

v. 34 *muquir*: comer.

v. 36 *azumbre*: «medida de las cosas líquidas que es la octava parte de una arroba» (*Aut*); *tinaja* y *piélago* se refieren a la mucha pena de cárcel que Maladros sufre por sus delitos. *Piélago* es alta mar, por lo que se ambienta bien con las ‘gurapas’ del v. 33.

v. 38 *turde*: *tur* en lenguaje de germanía es ronda de vasos de vino (*Léxico*).

v. 39 *avizorar*: «mirar con gran cuidado y atención» (*Aut*).

v. 40 hosca] ora *B*

v. 41 *crudo*: Valiente, hombre del hampa.

v. 41 ni] si *B*

v. 42 los] las *B*

v. 42 *fuñir*: existe en lenguaje germanesco el verbo *fuñar* en el sentido de «refunfuñar, murmurar o quejarse protestando» (*Léxico*).

v. 45 *turde*. Véase nota a v. 38.

v. 47 *onde*: dónde; *sornavillar*: voz de germanía que significa ‘dormir’ (*Léxico*).

v. 48 *tona la chone*: toda la noche, es deturpación del lenguaje germanesco. *O* y *B* escriben ‘chore’, pero ha de ser errata.

PERALES	Que vuelo más que el céfiro, me dice Hipólita, y aunque siempre soy pájaro nunca soy tórtola.	60
ZAIÑO	Buenos días, seo Zambudio.	
ZAMBUDIO	Vusted los tenga muy buenos.	
ZAIÑO	Güélgome que usted los goce.	
ZAMBUDIO	Para serville la tengo.	
CATUJA	¿Qué hay, Perales?	
PERALES	¿Qué ha de haber?	65
	Mucho amor, poco dinero.	
ZAIÑO	Ya viene[n] Arnao y Justilla mirándose rostituertos, con la queja entre los dientes y la rabia entre los dedos.	70
CATUJA	¡Qué cara trai él!	
ZAMBUDIO	No es mucho si es cara de probar celos.	
CATUJA	Son el vinagre del alma.	
ZAMBUDIO	Pues oyes, no vinagremos.	
PERALES	Dejemos que a solas gasten los primeros cumplimientos.	75
ZAIÑO	Vámonos a la bayuca y a fuer de farsa podemos escucharlos desde el paño.	
ZAMBUDIO	Mire usted que es repostero.	80
	<i>Sale por una parte Arnao y por otra Justilla</i>	
ARNAO	Oye usted, señora honrada.	
JUSTILLA	Bien oigo, señor mancebo.	

v. 60 *tórtola*: en referencia a la asociación entre ese ave y el amor.

v. 63 *usté]* usted B

v. 71 *trai]* trae B

v. 77 *bayuca*: taberna.

v. 78 *a fuer de farsa*: como si se tratase de una pieza teatral.

v. 79 *pañó*: la cortina situada tras los comediantes en el tablado.

v. 80 *usté]* usted B

v. 81 *usté]* usted B

- ARNAO                    ¿Sabe ustedé que soy Arnao?
- JUSTILLA                  Selo poco más o menos.
- ARNAO                    ¿Sabe que siendo su cúyo,    85  
su cuidado y su respecto,  
se fue a Valencia con otro?
- JUSTILLA                  Los que se van tienen eso.
- [Canta Arnao]*
- ARNAO                    Aunque es ingrata esta hermosa,    90  
ivoto a ciento que es mal hecho  
que tenga amor un valiente  
cuando está de agravios lleno!
- JUSTILLA                  Y en fin, seor Arnao, con toda  
esa arenga ¿qué tenemos?
- ARNAO                    No más de darla a entender    95  
su honrado procedimiento.
- JUSTILLA                  Pues díganmelo cantado  
por ver si acaso lo entiendo.
- Canta Arnao*
- ARNAO                    Afufástete, Justilla,    100  
de Madrid donde eras nao,  
con Antón de los Pedroches  
a ser chalupa de ---ao.
- Canta Justina*
- JUSTILLA                  A Valencia me llevó  
robada Antón, seor Arnao,  
siendo yo Elena manchega    105  
y es tu andaluz Menelao.

v. 83 ustedé] usted B.

v. 85 cúyo: de quién. Esto es, yo soy suyo, a quien usted debe guardar fidelidad.

v. 86 respecto] respeto B.

v. 96 *honrado* se utiliza aquí en sentido irónico, ya que achaca infidelidad a la mujer.

v. 97 *díganmenlo*] dígamelo O.

v. 99 *Afufar*: huir.

v. 102 Un borrón de tinta cubre la segunda parte del verso, que parece terminar en 'ao' A.

vv. 99-102 *nao*: nave, barco grande, frente a *chalupa*, v. 102, nave pequeña, es decir, achaca a Justilla haber bajado de categoría al elegir un amante de menos importancia que él.

En cuanto a «clero», que sitúa aquí B debe ser un error al tratar de sustituir el término ilegible por el borrón, que está en el autógrafo O.

vv. 103-106 Referencia burlesca a la historia de Menelao, que se convirtió en rey de Esparta al casarse con Helena de Troya, a la que raptaría Paris, hijo de Priamo, acción



## [Canta Arnao]

- ARNAO                    A ayunar fuiste a tu jaque  
a chuleta y bacallao,  
siendo yo para tu gusto  
figón del pipiripao.                    110
- JUSTILLA                ¿A ayunar? Calla, pobrete,  
que ni el conde de Nasao  
pudiera tocar mejor  
el sacabuche del bao.
- ARNAO                    Ya por lo Antón te pondré,                    115  
Justilla, en el gesto untao  
que el cordobés llama chirlo  
y el valenciano girao.
- JUSTILLA                Anda, mandria, ¿quién te mete  
en querer con él lilao,                    120  
que es un demonio en sacando  
la tarasca de Bilbao.

## [Salen Zambudio, Zaíno y Perales]

- ZAMBUDIO              Háganse estas amistades,  
no quiere a quien digo ao,

que daría lugar a la guerra de Troya.

- vv. 107-110 Nueva referencia a la mayor categoría que se adjudica Arnao frente al nuevo amante, Antón de los Pedroches, esta vez en metáfora culinaria: él sería *figón del pipiripao* frente a su contrincante, al que tilda de *chuleta* y *bacalao*, alimentos más simples. *Figón* es la «tienda donde se guisan y venden diferentes manjares» (*DRAE*) y *pipiripao* es «convite espléndido y magnífico» (*DRAE*).
- vv. 111-114 *conde de Nasao*: puede ser deturpación de *conde de Nassau*, que fue el título de Juan VI (Wiesbaden 1535-Dillenburg 1606), hermano de Guillermo de Orange. En cuanto a *sacabuche*, «en los navíos es un instrumento correspondiente a las bombas de ellos, para sacar el agua» y *bao* son los maderos gruesos a los lados del barco que sirven para formar sobre ellos la cubierta (*Aut*). De modo figurado, Justilla defiende ante Arnao las ventajas del nuevo amante.
- v. 116 *untao*: este término parece jugar con el nombre del amante, Antón, al que Arnao va a castigar con una cuchillada en el rostro por haberle robado a su daifa.
- vv. 115-118 *chirlo* o *girao* son las cuchilladas en el rostro que piensa infligir a Justilla. *B* escribe ‘jirao’.
- v. 119 *mandria*: «despreciable, o por ser tonto o por ser cobarde; de baja categoría» (*Aut*). En *B* se lee ‘mondria’.
- v. 120 *lilao*: «ostentación vana en las palabras, acciones o en el porte» (*Aut*).
- v. 122 *tarasca*: «figura de sierpe que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de Nuestro Señor Jesucristo por su sagrada muerte y pasión, del monstruoso Leviatán» (*Aut*). La concreción de *Bilbao* parece estar regida por la rima. En los cuatro versos Justilla se refiere a la fiera de Antón, para tratar de amedrentar a Arnao.
- v. 124    digo] diga *B*

- y lo que empezó en pendencia  
puede acabar en sarao. 125
- ARNAO Yo no he de oír de esa moza  
en mi vida un miz ni un mao,  
que para amar tus embustes  
y[a] has amor en catimbao. 130
- CATUJA Y PERALES No haya más entre dos ruines.
- ZAÍNO Ésta es la ermita.
- ARNAO Recemos,  
que tengo la sed de bota.
- JUSTILLA Por ser su virtud de cuero.
- ZAMBUDIO ¡Ah, seor güésped!
- Sale el tabernero*
- TABERNERO ¿Qué me quiere 135  
el señor zampa buñuelos?
- ZAMBUDIO Oye, mi nombre es Zambudio.
- TABERNERO Sí, pero esotro es tu almuerzo.
- ZAMBUDIO ¿Hay algo con que a la hambre  
pueda a la sed hacer gestos? 140
- TABERNERO No faltarán aceitunas.
- ARNAO Vengan, que andan como un viento,  
porque aceitunas que pican  
llegan a la sed muy presto.
- ZAÍNO Venga vino.
- TABERNERO Aquí está el jarro. 145
- PERALES Sentémonos en el suelo.
- ZAMBUDIO Sí, que si aprietan los brindis  
será la caída menos.

*Siéntanse*

- v. 128 *un miz ni un mao*: esto es, no quiero oírla ni una sola palabra.
- v. 130 y[a] has amor ] ya se moren *B*
- v. 130 *catimbao*: es voz de Chile y Perú. Es «la máscara o figurón que sale en la procesión del Corpus» (*Aut.*). La lectura de *A* es muy deficiente: 'y as emor en'.
- v. 133 *de bota*: juego de palabras con *devota*, que es lo que escribe *B*, por el continente del vino, de la que se habla también en el verso siguiente. Era muy habitual en la época.
- v. 136 zampa] *campa B*. A partir del juego de palabras entre 'zampa' y 'Zambudio', damos este nombre al protagonista, aunque en *O* y *B* aparece 'Cambudio'.

CATUJA	¿Estás más desenojada?	
JUSTILLA	Como comiéremos.	
CATUJA	Bueno.	150
ARNAO	¡A la salud de las marcas!	
TABERNERO	Yo hago la razón.	
ZAÍNO	¿Qué es esto?	
TABERNERO	Que se está ardiendo mi casa y yo calentarme quiero.	
ARNAO	Una aceituna ha quedado, como en la bolsa la tengo, que estando yo aquí el comerla ninguno, es cosa de cuento.	155
PERALES	Nadie llegue a la aceituna.	
JUSTILLA	Es del <i>pelado</i> respeto.	160
ZAÍNO	Yo, aunque la comiera bien, sabe Dios que no me atrevo.	
ZAMBUDIO	Ya que comerla ninguno quiera, yo comerla quiero.	
	<i>Cómesela</i>	
ARNAO	¿Quién comió la oliva?	
CATUJA	¡Tate!	165
JUSTILLA	Todos. En Zamora están durmiendo...	
ARNAO	¿Quién comió la oliva?	
ZAMBUDIO	Yo.	
ZAÍNO	Hágale a usted buen provecho.	
ARNAO	Lindamente se ha bebido.	
	<i>Levántanse</i>	
TABERNERO	¿Quién lo paga?	

v. 130 Es decir, Justilla afirma que se le pasará el enfado en cuanto coman.

v. 150 En B falta la primera parte de este verso y el 'Bueno' se atribuye a CATUJA, con lo que se daña la métrica y la rima.

v. 151 *marcas*: gente del hampa.

v. 160 respeto] respecto *O*

v. 166 *Zamora*: Posible referencia a la toma de Zamora, muy recitada en el romancero. Parece un modo de dejar la respuesta en el aire.

ZAMBUDIO	El tabernero u llevará con un jarro.	170
TABERNERO	¡Miren si no me caliento...!	
JUSTILLA	Valentía bellaca, doctor y gala, estos son los que viven de lo que matan.	175
ARNAO	Valentones y pajes, dueñas y pobres, estos son los que mueren de lo que comen.	180

v. 171 u] o O

v. 172 *calentarse*: enfadarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., *El «Hospital de los podridos» y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Aut. Diccionario de Autoridades*, en línea en la página www.rae.es
- Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris. Comedia burlesca*, ed. A. Navarro, Salamanca, Ediciones Almar, 1979.
- Cáncer y Velasco, J. de, *Obras varias*, ed. R. Solera López, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza,-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2005.
- Carballo Picazo, A., «Datos para la historia de un cuento. Una nota sobre el Doctor Carlos García», *Revista Bibliográfica Documental*, 3-4, 1947, pp. 425-466.
- Cárcel de Sevilla, La*, entremés, en Hernández y Sanz, 1999, pp. 399-436.
- Caro Baroja, J., *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 tomos.
- Di Pinto, E., *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid/Franfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Espinel, V., *Marcos de Obregón*, ed. M. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1988.
- Hernández Alonso, C., y B. Sanz Alonso, *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999.
- Hill, J. M., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, [1945].
- Léxico*: J. L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.
- Lobato, M. L., «Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas I-VI [celebradas en] Almería*, eds. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 19-30.
- Lobato, M. L., «Violencia y fatalismo en la literatura áurea: *El Mellado*, entre prosa, poesía y teatro», en *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kazimierz Sabik*, ed. K. Kumor, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 215-236.
- Lobato, M. L., «Sustratos folklóricos en la literatura áurea: la cesión de la esposa y el caso de Maladros», *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, (Università degli Studi di Milano), 2, 2012, pp. 141-151.
- Lobato, M. L., «La degeneración del jaque en la jácara entremesada de fines del XVII: el entremés inédito *Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos*», en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI): épocas de transición*, Saint-Denis. Réunion, 22-23 septiembre 2011 (en prensa).
- Migajas del ingenio*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Imp. de la Rev. de Archivos, 1908.
- Moreto, A., *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jacaras escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1668.

- Puerto Moro, L., *Rodrigo de Reynosa —o de Lynde—, bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*, Salamanca, Tesis Doctoral Universidad de Salamanca, 2008.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1999.
- Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
- Quevedo, F. de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1987.
- Quiñones de Benavente, L., *La verdad*, en *Luis Quiñones de Benavente. Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- Quirós, F. B. de, *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, Madrid, Melchor Sánchez, 1656.
- Relación de la cárcel de Sevilla*, en Hernández y Sanz, 1999, pp. 225-316.
- Rodríguez-Moñino, A., «Cinco notas sobre romances», *Anuario de letras*, 2, 1962, pp. 21-25. Publicado después en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro. Doce estudios con poesías inéditas o poco conocidas*, ed. E. M. Wilson, Barcelona / Caracas / México, Ariel, 1976, pp. 215-229.
- Sánchez Mariana, M., «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragozo)», *Revista de Literatura*, 46, 91, 1984, pp. 121-130. Consultada la versión electrónica. [http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/021/db8/128/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/021db812-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html](http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/021/db8/128/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/021db812-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html) (27/09/2011).
- Sotelo Salas, A. I., «Carlos Alberto de Cepeda y Guzmán (Antología de su obra)», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 54, 166, 1971, pp. 151-187.
- Suárez de Deza, V., *Teatro breve (II)*, ed. E. Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII, vol. II (M-Z)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Vega, Lope de, F., *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Madrid / Toledo / Cuenca, Teatro Español / Sociedad don Quijote de Conmemoraciones Culturales / Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Vélez de Guevara, L., «Jácara de Escamilla», en *El águila del agua y la batalla naval de Lepanto*, en H. Urzáiz Tortajada, *Luis Vélez de Guevara. Teatro breve*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 239-267.