



# VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,  
Plástica y Corporal  
Máster en Música Hispana

## La jácara en el siglo XVII

Literatura y música entre las fuentes escritas y  
la tradición oral

Trabajo de Fin de Máster

Autor: Luis Martínez Campo

Tutora: Amaya Sara García Pérez

Salamanca, 2015





# VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,  
Plástica y Corporal  
Máster en Música Hispana

## La jácara en el siglo XVII

Literatura y música entre las fuentes escritas y  
la tradición oral

Trabajo de Fin de Máster

Autor: Luis Martínez Campo

Tutora: Amaya Sara García Pérez

Salamanca, 2015





# Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Introducción .....</b>  | <b>7</b>  |
| 1.1. Objetivos .....  | 7         |
| 1.2. Estado de la cuestión .....  | 8         |
| 1.3. Metodología y fuentes .....  | 15        |
| 1.4. Estructura del trabajo .....   | 17        |
| <b>2. Los orígenes de la jácara.....</b>                                      | <b>17</b> |
| 2.1. Orígenes de la palabra. Etimología .....                                 | 17        |
| 2.2. El término como descripción de una realidad concreta.....                | 25        |
| 2.3. Literatura y música: dos sistemas semióticos distintos.....              | 30        |
| <b>3. Dimensión literaria de la jácara.....</b>                               | <b>37</b> |
| 3.1. Romances de temática germanesca y jácara poéticas.....                   | 37        |
| 3.2. Jácara “devocionales” y jácara como coplas de villancicos.....           | 40        |
| 3.3. Jácara teatrales o entremesadas .....                                    | 42        |
| <b>4. Dimensión musical de la jácara.....</b>                                 | <b>44</b> |
| 4.1. La música y los textos .....   | 44        |
| 4.2. La improvisación y la transmisión oral .....                             | 46        |
| 4.3. Las danzas y los bailes .....  | 48        |
| 4.4. Mismos bailes, distintos nombres. Mismos nombres, distintas danzas. .... | 51        |
| 4.5. El <i>Escarramán</i> .....   | 53        |
| <b>5. Las fuentes musicales de la jácara .....</b>                            | <b>57</b> |
| 5.1. Música vocal profana. La jácara y los tonos humanos.....                 | 57        |
| 5.2. Música vocal religiosa. Los “villancicos-jácara” .....                   | 59        |
| 5.3. Música instrumental. La jácara en series de diferencias. ....            | 61        |
| <b>6. El esquema musical de jácara .....</b>                                  | <b>65</b> |
| 6.1. Las características musicales.....                                       | 66        |
| 6.2. El <i>tono de jácara</i> .....   | 70        |
| <b>7. Conclusiones.....</b>   | <b>74</b> |
| <b>8. Bibliografía.....</b>   | <b>78</b> |
| 8.1. Bibliografía anterior a 1800 .....                                       | 78        |
| 8.2. Bibliografía posterior a 1800.....                                       | 79        |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>9. Anexos .....</b>  | <b>84</b> |
| Anexo I. Tratados italianos de guitarra .....                           | 84        |
| Anexo II. Partituras de jácaras en fuentes de música vocal .....        | 87        |
| Anexo III. Jácaras en fuentes de música instrumental .....              | 100       |
| Anexo IV. Partituras de jácaras en fuentes de música instrumental ..... | 104       |

# 1. Introducción

“Jácara” es uno de esos términos polisémicos que da origen a páginas y páginas de discusiones terminológicas y derrocha acepciones en cualquier diccionario, teniendo todas ellas algo en común: los jaques (rufianes) como protagonistas y el ambiente del hampa de los barrios de germanía como escenario. Hoy conservamos fuentes literarias y musicales del siglo XVII que dan muestra de la amplia difusión que tuvo el término. Desde romances a series de diferencias en libros de música instrumental, pasando por obras de teatro breve y coplas de villancico, esta palabra titula composiciones de diversos tipos. Pero, ¿qué designaba realmente la palabra “jácara”? ¿Era una pieza literaria? ¿Una danza? ¿Un tipo de obra de teatro breve? ¿Un *tañido*?

Además de dar título a varias piezas musicales, en algunas fuentes literarias teatrales del siglo XVII encontramos la expresión “cantar al tono de jácara”, lo que nos indica la existencia de un *tono* conocido por el interlocutor al que estaban destinadas dichas fuentes: las actrices de los corrales de comedias. Un *tono* cuya difusión fuera posiblemente mucho más amplia y alcanzara a gran parte del público del momento. Por un lado, surge la incógnita de si las fuentes literarias de la jácara tenían un vínculo directo con las fuentes musicales; por otro, esto nos hace preguntarnos la posible relevancia de la transmisión oral en la configuración de este *tono*. En ambos casos se crea una interrelación entre dos dimensiones distintas de la jácara (la literaria y la musical) que plantea varios problemas de estudio.

Cronológicamente podríamos situar el fenómeno cultural de la jácara entre principios del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Las fechas, como veremos, varían dependiendo de la dimensión a la que aludamos.

## 1.1. Objetivos

Este trabajo pretende ser un primer acercamiento a las distintas dimensiones o vertientes de la jácara desde un punto de vista integrador, con especial atención a la dimensión musical y su correlación con la dimensión literaria. Los objetivos de esta investigación son:

1. Definir y contextualizar el término “jácara”, su origen y etimología.
2. Establecer los diferentes significados y dimensiones del término a lo largo del siglo XVII.

3. Estudiar la relación entre las fuentes literarias y musicales, y por tanto, la conexión entre la música y la literatura en la jácara del siglo XVII.
4. Analizar la estructura del esquema musical de jácara durante el siglo XVII y principios del XVIII.
5. Determinar los diferentes intercambios culturales que se realizan bajo el término “jácara”.

## 1.2. Estado de la cuestión

Los estudios sobre la jácara y en general, sobre todo el teatro breve, toman como punto de partida el trabajo del crítico Emilio Cotarelo y Mori<sup>1</sup>, polifacético estudioso de principios de siglo XX. En su *Colección*, edita buena parte del teatro breve conocido en el momento, realizando también un estudio de varios de los géneros existentes, entre ellos la jácara. La narración en general es bastante caótica y va proponiendo algunas incógnitas mientras hace descripciones individuales de jácaras. Propone un discurso organicista sobre el género creando una línea evolutiva desde el teatro renacentista hasta la tonadilla dieciochesca, a la que considera “declive y decadencia” de la jácara. Para Cotarelo la jácara nace, crece y muere, dando paso a un nuevo género que se fragua en la etapa final del anterior.

Sus afirmaciones sobre el aspecto musical de la jácara muchas veces son gratuitas y no se sostienen a partir de las fuentes originales del siglo XVII; aún así, muchos estudiosos posteriores las han asumido en sus discursos, creándose un mito historiográfico que ha tenido mucha difusión. Según Cotarelo, la jácara siempre ha tenido una dimensión musical asociada.

Desde el punto de vista filológico, son muchos los estudios dedicados al teatro breve y la jácara durante todo el siglo XX. Algunos de ellos son los de José Luis Alonso Hernández<sup>2</sup>, Maxime Chevalier<sup>3</sup>, Catalina Buezo<sup>4</sup>, Laura Puerto<sup>5</sup>, Elena Di Pinto<sup>6</sup> o María Luisa Lobato<sup>7</sup>, que serán trabajados en los capítulos 2 y 3.

---

<sup>1</sup> COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly Baillièrre, 1911.

<sup>2</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis". *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, nº 8, 1989, p. 603-622.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona, Crítica, 1992.

<sup>4</sup> BUEZO, Catalina. "Jácara y tonadilla", en HUERTA, Javier, *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 92-100.

<sup>5</sup> PUERTO, Laura. "Jácara en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII", en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 29-49.

<sup>6</sup> DI PINTO, Elena. *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2005; DI PINTO, Elena. "Jácara de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácara)". en DÍEZ BORQUE, José María, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Visor Libros, 2010, p. 217-242; DI PINTO,

El primer intento por estudiar la dimensión musical de la jácara se encuentra en la primera edición del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>8</sup>. La voz “Jácaras” de este diccionario está firmada por E. Thomas Stanford y en ella el autor hace una muy breve incursión en la materia. Relaciona la jácara con los “rufianes de ascendencia morisca en Andalucía” y lo define como una variante del villancico. Respecto a la música, dice que la jácara se basa en una variante del patrón melódico con el que empieza el villancico (Jácara a 4) de Juan Gutiérrez de Padilla *En la noche más buena*:

**Ejemplo 1: Melodía de *En la noche más buena***



Este es el único acercamiento de Stanford a una posible melodía o armonía de la jácara. No especifica que este patrón pueda funcionar como *cantus firmus*, como bajo ostinato o que sea un patrón melódico. Solamente dice que la jácara “suele contener una variante de esta melodía”. También menciona que la instrumentación suele incluir una guitarra en estilo “punteado” y resalta que no en estilo “rasgueado”. Con esto, obvia las jácaras que conservamos en notación alfabética (llamada en las fuentes españolas *alfabeto* o *abecedario*), de origen italiano y específica del rasgueado.

En 1992 Maurice Esses publica un trabajo que comprende una recopilación fundamental para el estudio de este repertorio<sup>9</sup>. Hace una síntesis histórica de la jácara como poesía y género teatral, partiendo de los romances y la poesía de Quevedo. Menciona también las jácaras *a lo divino* y la transformación de la misma en danza aristocrática. Aunque no entra en ningún momento a analizar las fuentes musicales, nos brinda transcripciones de 28 jácaras localizadas en libros de guitarra, arpa y teclado. Paradójicamente, no habla de ellas de forma específica, sólo hace el repaso histórico y cita las fuentes. Es decir, no intenta establecer patrones comunes ni características musicales (tarea, por otro lado, casi imposible teniendo en cuenta la cantidad ingente de danzas y fuentes que recopila). Es un libro muy completo para

---

Elena. "El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?" en LOBATO, Maria Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 195-217.

<sup>7</sup> LOBATO, Maria Luisa. *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 2014.

<sup>8</sup> STANFORD, E. Thomas. "Jácaras". en *The new Grove dictionary of music and musicians*. 1ª éd. London, Macmillan, 1980, Vol. IX, p. 435.

<sup>9</sup> ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, 2 vols. Stuyvesant, Pendragon Press, 1992.

trabajar con las fuentes primarias, ya que contiene explicaciones para entender las distintas notaciones y tablaturas, así como consideraciones respecto a la edición y la imprenta en el siglo XVII.

Aunque no es un trabajo específico sobre la jácara ni sobre esquemas musicales de danza, es necesario citar el famoso estudio de Louise K. Stein<sup>10</sup>, básico para cualquier aproximación a música y teatro en la España del siglo XVII. Además del buen desarrollo que hace sobre la música en la *Comedia Nueva* y los espectáculos de Corte, una buena parte del trabajo lo conforma una recopilación extraordinaria de fuentes. Stein divide las fuentes referidas a esta materia en varios tipos y propone un interesante catálogo de las canciones teatrales españolas del siglo XVII que se conservan en la actualidad.

Sobre la jácara en concreto, Stein habla poco. Identifica como tal, en base a parámetros estrictamente musicales, el monólogo de Clarín “Noble en Tinacria naciste” en la ópera de Juan Hidalgo *Celos aún del aire matan* (1660). Aunque no es calificada como tal en el original, posee muchas de las características del esquema jácara.

Craig H. Russell, es el primero que habla de unas características armónico-melódicas de la jácara, aunque subraya que estas no se pueden estandarizar. Inicia su investigación sobre el tema en la edición del manuscrito *Códice Saldívar nº 4*<sup>11</sup>, atribuido a Santiago de Murcia, ampliándola años más tarde en la voz “Jácaras” de la segunda edición del *New Grove* (2001)<sup>12</sup>. Si bien ya habla de jácaras vocales profanas ligadas al teatro, jácaras religiosas y jácaras instrumentales, los patrones que cita se refieren principalmente a las del último grupo. Dice poco sobre los textos de las jácaras, centrándose en lo estrictamente musical, cuyas características principales define como:

- Dos progresiones armónicas estándar, con dos variantes cada una, basadas en frases de cuatro compases con una hemiolia en los dos segundos.

**Ejemplo 2: Progresiones armónicas de la jácara según Russell**

(a) 1. i V      1\*. i V i V

(b) 2. i (III)VI V i V      2\*. i VI V i<sup>b</sup> V

<sup>10</sup> STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

<sup>11</sup> RUSSELL, Craig H. *Santiago de Murcia's « Códice Saldívar no. 4 »*. 2 vols, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.

<sup>12</sup> RUSSELL, Craig H. "Jácaras" en *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan, 2001, p. 716-717.

- A pesar de que la tonalidad más utilizada es Re menor, hay algunas en Sol menor (que el autor atribuye al uso de “claves altas”)
- Motivos melódicos recurrentes

**Ejemplo 3: Motivos melódicos de la jácara según Russell**



Aunque es una descripción bastante breve, es un buen punto de partida para estudios posteriores.

Casi simultáneamente a la primera publicación de Russell, Leonardo Waisman leyó una conferencia titulada “Una aproximación al villancico-xácara”<sup>13</sup>, en la cual no se mencionan los trabajos de Russell posiblemente por la cercanía cronológica. A pesar de esto, Waisman establece casi las mismas características musicales que Russell, añadiendo la importancia del teatracordo descendente y algunos grados utilizados con menos frecuencia. Después, aunque se centra especialmente en los ejemplos de “villancicos-xácara” (ejemplos de jácara con textos religiosos), enumera diferentes textos poéticos y teatrales relevantes para el entendimiento de la jácara como composición literaria. A pesar de que Waisman se interesa por los textos de los villancicos, muchas de las características musicales que establece se basan en libros de guitarra de finales del XVII y principios del XVIII.

El artículo de Antonio Ezquerro para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>14</sup> es amplio y trata diversas cuestiones relacionadas con la jácara. En un primer epígrafe titulado “Procedencia”, describe los posibles orígenes del término y sus usos, aunque se limita a hacerlo desde un punto de vista filológico, recurriendo en muchas ocasiones a Joan Corominas<sup>15</sup>. Esta primera parte es un poco caótica, ya que no se reduce al castellano y busca relaciones con otras lenguas, alejándose a veces de los distintos significados que tenía el término en castellano. Parece no tener demasiado sentido teniendo en cuenta el segundo epígrafe, “Acepciones”, donde realiza un análisis mucho más conciso de los usos de la palabra *jácara* basándose en muchos casos, al igual que Waisman, en el

<sup>13</sup> WAISMAN, Leonardo. Una aproximación al villancico-xácara. *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. 1996.

<sup>14</sup> EZQUERRO, Antonio. "Jácara", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, Vol. 6, p. 523-529.

<sup>15</sup> COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 1a. ed., 5a. reimp. Madrid, Gredos, 1980

*Diccionario de Autoridades*. Centrándonos en la parte estrictamente musical, Ezquerro realiza un análisis bastante escueto y basado en gran medida en el artículo de Stanford para la primera edición de *The New Grove*<sup>16</sup> (sustituido en la edición del 2001 por el artículo de Russell). Ezquerro respalda la idea de Stanford, diciendo que la música de la jácara se basa en una variante del patrón melódico de *En la noche más buena* de Juan Gutiérrez de Padilla. Reproduce también la idea de que la jácara se acompañaba con guitarras en estilo “punteado” y no rasgueado. Ambas consideraciones de Ezquerro son directamente heredadas sin revisión de Stanford, ya que las copia literalmente.

Por último, rítmicamente sitúa la jácara en la estela del baile popular *El Vito*. De acuerdo con Torrente, el problema es que Ezquerro no dice que este ritmo es característico de los versos octosílabos con acentuación en la tercera sílaba y no específico sólo de la jácara<sup>17</sup>. El resto del artículo se dedica al baile, la coreografía y la relación de la jácara con otras danzas (zarabanda, pasacalle y chacona).

Desde el punto de vista teatral el libro de María Asunción Flórez<sup>18</sup> aporta ideas interesantes. Por un lado, establece un origen y evolución de la jácara a través del teatro, desde su inclusión como canción en los espectáculos teatrales de principios del siglo XVII a su consolidación como género teatral independiente (la llamada “jácara entremesada”). Encontramos ejemplos de textos de jácara y textos que hablan sobre ella, respaldando en muchos casos sus ideas sobre la evolución del género. Una de estas ideas (que comparte con Waisman) es la gran popularidad de la jácara, que era reclamada por el público de los corrales, hecho aprovechado por las compañías para establecer una comunicación directa entre público y actores. Por otro lado, Flórez establece la guitarra y el arpa como instrumentos esenciales para su interpretación, respaldándose de nuevo en textos (en muchos casos de Quiñones de Benavente). Es importante decir que este estudio se basa en la jácara como género teatral, aunque es curioso no encontrar citada ni una característica musical siendo un libro específicamente sobre música

El trabajo de Lambea y Josa sobre la *Jácara con variedad de tonos*<sup>19</sup>, propone una reconstrucción poético-musical de la misma. La “jácara” en cuestión se encuentra en un

---

<sup>16</sup> SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 1980.

<sup>17</sup> TORRENTE, Álvaro. “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?” en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 162.

<sup>18</sup> FLÓREZ, María Asunción. *Música Teatral En El Madrid De Los Austrias Durante El Siglo De Oro*. Madrid, ICCMU, 2007

<sup>19</sup> LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. « *Jácara con variedad de tonos* ». *Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII*, on-line. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22356>. Comunicación presentada en el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Cáceres entre los días 12-15 de noviembre de 2008.



manuscrito de la Biblioteca Nacional de Catalunya y parece reflejar una práctica paralitúrgica de finales del siglo XVII similar a la de los villancicos. Esta *Jácara con variedad de tonos* está emparentada además con el género de la ensalada, ya que se compone por varios tonos intercalados por versos recitados. Ninguno de estos tonos parece estar relacionado con el esquema de jácara musical, por lo que los autores remarcan que el título “jácara” tiene que ver con la relación de los personajes con el interlocutor, es decir, con la manera de presentar la acción: “*Sin embargo, pese a que la estructura textual de la composición nos permitiría calificarla como ensalada, su carácter dialogístico interno y externo respecto al oyente-espectador la convierte en jácara*”. Por lo tanto, para estos autores, lo característico de la jácara (genéricamente) es la relación que establece con el público, y quizás la temática. La consideración de esta pieza como “jácara” requiere un estudio en profundidad y no la tendré en cuenta para este trabajo.

Francisco Valdivia, en su artículo sobre el baile del *Escarramán*<sup>20</sup> hace una posible reconstrucción de un romance cantado por el personaje Escarramán en el entremés *El rufián viudo llamado Trampagos* de Miguel de Cervantes. Valdivia, a partir de una danza llamada “Escaraman” encontrada en dos libros de guitarra de Carbonchi, supone que el romance cervantino podía ser cantado al “tono de Escarramán”. Para reconstruir la melodía (ya que la de Carbonchi es en estilo rasgueado), utiliza una de las jácaras de Antonio de Santa Cruz. Esta, al igual que las dos versiones del “Escaraman” de Carbonchi, comienza con un acorde de dominante. La conclusión de Valdivia es que ese “tono de Escarramán” es un tipo de jácara que comienza en el V grado.

También centrándose en la música instrumental, Gerardo Arriaga<sup>21</sup> hace un interesante análisis de las jácaras en fuentes instrumentales, principalmente en libros de guitarra y algunos de arpa y tecla, casi todos impresos a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Arriaga establece, al igual que Russell y Wasiman, una serie de características musicales comunes a todas ellas y las divide en cuatro tipos: jácaras “primitivas”, jácaras “modales” (o frigias), jácaras *de la costa* y jácaras *francesas*, siendo las dos primeras categorías creadas por él. Es el único autor que hace esta distinción señalando las características musicales de cada

---

<sup>20</sup> VALDIVIA, Francisco Alfonso. "La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico". *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 2012, n° 16. pp. 25-29

<sup>21</sup> ARRIAGA, Gerardo. "La jácara instrumental en la música española del Barroco", en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 179- 194.

una de ellas, sin contar a Esses, que cita las que se encuentran en las fuentes originales (jácara, jácaras de la costa y jácaras francesas) pero no indica las diferencias entre ellas<sup>22</sup>.

El trabajo más actualizado sobre la dimensión musical de la jácara es el artículo de Álvaro Torrente “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?” en el libro editado en 2014 por Lobato y Beguè sobre la literatura y música en el hampa<sup>23</sup>. Este artículo, además de analizar los rasgos de las jácaras cantadas y proponer elementos comunes entre los repertorios conservados, realiza un estado de la cuestión bastante interesante. Repasa las aportaciones de Stanford, Esses, Russell, Waisman, Ezquerro, Valdivia, Stein y Arriaga. Además, propone la reconstrucción (creando una nueva melodía a partir de células melódicas preexistentes) de la *Carta de Escarramán a la Méndez*. Torrente se centra en la jácara desde un punto de vista poético-musical, con especial atención al intento por reconstruir o esclarecer la estructura del llamado “tono de jácara”. Partiendo del trabajo de Craig H. Russell en la edición crítica del *Códice Saldívar* y su artículo para el *The New Grove* por un lado, y del estudio de Leonardo Waisman sobre el “villancico-xácara” por otro, resume las características musicales, de las que hablaremos en el capítulo 6. Podríamos decir que lo más interesante y revelador de la aportación de Torrente es que establece un esquema musical de jácara, creando unas bases sólidas para la reconstrucción de jácaras a partir de fuentes textuales.

Revisados todos estos estudios en torno a la dimensión musical de la jácara, podemos decir que el elemento unificador, lo que todos comparten unánimemente respecto a la jácara, es que es una narración relacionada con rufianes, jaques, y en general, gente del mundo del hampa. Esto, además de en la temática de los argumentos, se ve reflejado en el vocabulario que los personajes utilizan, la llamada “jerga de germanía”. Para fundamentar estas ideas, todos los autores recurren en mayor o menor medida al análisis etimológico del término, fijándose especialmente en el *Diccionario de Autoridades*.

Respecto al esquema musical de jácara, parece haber consenso en cuanto a algunos de los elementos musicales que lo conforman. A pesar de esto, hemos visto que son pocos los autores que analizan dicho esquema en busca de patrones comunes.

Es interesante resaltar que ningún investigador, salvo G. Arriaga y M. Esses, habla de las jácaras de la costa y las jácaras francesas. Estos dos tipos de jácara, reflejados en las fuentes musicales, son obviados en la mayoría de los casos.

---

<sup>22</sup> ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance*. Vol. 1. Stuyvesant, Pendragon Press, 1992. p. 673

<sup>23</sup> TORRENTE, “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?” Aprovecho para agradecer a Álvaro Torrente el haberme cedido el artículo antes de su publicación.

Nos encontramos también un problema de fuentes. En todos los estudios se establecen tres tipos de jácara musical: instrumental, vocal profana y vocal religiosa. Respecto a las primeras (que suelen ser el objeto de los estudios estrictamente musicales), podríamos decir que las fuentes son abarcables y están localizadas. Conservamos 31 jácara en fuentes instrumentales, 28 de ellas transcritas por Esses<sup>24</sup>. En cuanto a las segundas, parece que solamente se conserva un ejemplo con el título “Jácara”, las coplas *No hay que decirle el primor*, recogidas en el *Libro de Tonos Humanos*. Tendríamos otro ejemplo no titulado como tal, pero identificado así por Stein: “Noble en Tinacria naciste”, monólogo de *Celos aún del aire matan* de Juan Hidalgo. Lo que pasa con estos ejemplos, es que los estudiosos que se meten de lleno a analizarlas, coinciden en que son demasiado complejas para ser interpretadas en el teatro, o dicho de otra forma, que el esquema de jácara utilizado para improvisar era mucho más sencillo que estas. Por último, los villancicos-jácara, calificados por la mayoría de los autores como los más abundantes, parecen ser una fuente desperdigada entre muchos archivos y casi ilocalizable. Además, a lo que la gran parte de estudios se refieren son a pliegos de villancicos, es decir, a textos. En realidad, muy pocos villancicos son tenidos en cuenta en los trabajos sobre la jácara.

Para finalizar, hay que decir que ningún estudio es integrador y aborda la jácara desde todos los puntos de vista (música, poético, teatral) De esta forma, parece olvidarse una de las características que todos los estudios destacan: que era música cantada en los teatros.

### 1.3. Metodología y fuentes

Las fuentes musicales que analizaremos son en gran medida de música instrumental. Para la mayoría de los ejemplos utilizaremos las transcripciones realizadas por Maurice Esses. En el caso de los textos extraídos de fuentes musicales (por ejemplo, tratados de guitarra) aludiremos siempre que sea posible al escrito original, debido a la amplia disponibilidad de digitalizaciones libres en Internet.

Uno de los grandes problemas metodológicos con el que nos encontramos al trabajar este repertorio es la organización tonal-modal de esta música. La armonía tonal funcional empieza a estandarizarse a mediados del siglo XVIII, tras un largo proceso de transformación desde la música modal. Esto causa que durante el siglo XVII gran parte de la música todavía no se pueda explicar con el sistema tonal y para la que el sistema modal tradicional de la

---

<sup>24</sup> ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: Musical transcriptions*. Vol. 2. Stuyvesant, Pendragon Press, 1994.

polifonía renacentista se ha quedado obsoleto. Por ejemplo, el caso que veremos de las jácaras en Re menor (primer tono) que acaban en Dominante; algo que desde el punto de vista tonal es sumamente extraño y que tiene una explicación con el sistema modal del siglo XVII. El problema es que no todos los casos son tan claros. Por ello, a falta de una teoría modal sólida sobre la música del siglo XVII, utilizaremos el sistema tonal actual, ya que describe la realidad sonora aunque no los procesos tal y como eran entendidos en el momento. En los casos que sea estrictamente necesario, nos referiremos al sistema “modal” del siglo XVII.

Estudiaremos la interrelación entre la literatura y la música. Muchos de los problemas con los que nos hemos encontrado en esta tarea, son fácilmente explicados desde un punto de vista semiótico. En concreto, los conceptos que Rubén López-Cano aplica en varios de sus trabajos<sup>25</sup>: sistema semiótico, entidad sistémica, relaciones intersemióticas,...

Nos hemos encontrado también múltiples problemas historiográficos, especialmente dentro del campo de la filología. La mayoría de ellos tienen que ver con una visión lineal de la historia en términos evolucionistas. Para hacer frente a estos problemas utilizaremos las paradojas de la tradición de las que Peter Burke habla<sup>26</sup>.

Por último, para analizar las distintas dimensiones de la jácara como una sucesión de intercambios culturales recurriremos al concepto de movimientos “hacia arriba” y “hacia abajo” acuñado por Peter Burke<sup>27</sup>. Con esta metáfora, el autor intenta representar los trasvases que hay entre la subcultura “erudita” y la “popular”, y cómo lo transmitido va cambiando. Burke señala que estas culturas no son siempre de clases altas y bajas: a veces la dicotomía se crea entre la cultural “oficial” y la “no oficial”, aludiendo directamente al famoso trabajo de Mijail Bajtin<sup>28</sup>. Por otro lado, para el tema de nuestro trabajo, una diferenciación entre cultura erudita y popular (u oficial y no oficial) se queda bastante escasa, ya que perderíamos muchos procesos que no están en ninguna de las dos esferas o están en las dos a la vez. Por ello, a la metáfora de “hacia arriba” y “hacia abajo” añadiremos las ideas de tradición escrita y tradición oral que Giuseppe Fiorentino<sup>29</sup> aplica en su reciente estudio sobre la folía. Por tanto,

---

<sup>25</sup> LÓPEZ CANO, Rubén. "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII". *Actas del V y VI Congresos de la SibE*. 2002, p. 191-210.; GONZÁLEZ AKTORIES, Susana y LÓPEZ CANO, Rubén. "Estrategias intersemióticas en la canción hispana del Siglo XVII. El caso de José Marín". *Pauta*. 2004, nº 92, p. 54-71.

<sup>26</sup> BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*, [2004] Barcelona, Paidós, 2006. pp. 41-42

<sup>27</sup> BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. [1997] Madrid, Alianza, 2000. p. 164

<sup>28</sup> BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. [1965], Madrid, Alianza, 1999.

<sup>29</sup> FIORENTINO, Giuseppe. « *Folía* »: *el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, Ed. Reichenberger, 2013.

un movimiento “hacia arriba” será un intercambio de la tradición oral a la tradición escrita, y un movimiento “hacia abajo” será lo contrario.

#### **1.4. Estructura del trabajo**

Empezaremos nuestro estudio centrándonos en los orígenes de la palabra “jácara”, su etimología y los usos que tenía a principios del siglo XVII. Después analizaremos la relación entre literatura y música en el caso de los romances de germanía, haciendo hincapié en las dificultades que surgen al relacionar ambos campos. En el tercer capítulo haremos un breve repaso de las diferentes manifestaciones literarias de la jácara, lo que hemos denominado “dimensión literaria” de la misma. A continuación, veremos los múltiples problemas que plantea un análisis exhaustivo de la “dimensión musical” de la jácara y su relación con la “dimensión literaria”. En el quinto capítulo, describiremos las fuentes musicales de la jácara. Por último, intentaremos esclarecer las características del esquema musical de la jácara, es decir, los parámetros musicales que definen las fuentes musicales agrupadas bajo el título “jácara”.

## **2. Los orígenes de la jácara**

### **2.1. Orígenes de la palabra. Etimología**

Como ya hemos dicho, “jácara” es un término polisémico, con muchas acepciones y significados cambiantes. Un acercamiento a la misma, sea del tipo que sea, requiere cierta aclaración etimológica, especialmente si tenemos en cuenta las distintas dimensiones que podía alcanzar la palabra.

Si hacemos un breve repaso de los significados que la palabra *xácara* (jácara) tiene en distintos diccionarios y léxicos del siglo XVII y principios del XVIII, nos encontramos que las referencias son bastante tardías, a pesar de que el surgimiento de la jácara poética se suele situar en la primera década del siglo XVII con la obra de Quevedo<sup>30</sup>.

El primer diccionario escrito exclusivamente en castellano, es decir, en el que el léxico es definido en esta misma lengua, es *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián

---

<sup>30</sup> PEDRAZA, Felipe B. "De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara". *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. 2006, p. 77-88.

de Covarrubias Orozco, publicado en Madrid en 1611<sup>31</sup>. Suele ser la primera fuente que se consulta cuando hablamos de léxico del siglo XVII y es ampliamente citada por investigadores de distintas disciplinas dentro del campo de las humanidades. En este diccionario no encontramos la palabra *xácara*, aunque sí las palabras *xaque*, *xacaranda* y *xacarandina*<sup>32</sup>. Este hecho, que analizaré más tarde, nos da pistas sobre la formación y utilización del término a principios del siglo XVII.

Localizamos la primera acepción de *jácara* (en un diccionario) en *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae* (Madrid, 1679) escrito por el jesuita Baltasar Henríquez. Este diccionario, de impronta ciceroniana<sup>33</sup>, define la *jácara* como “*Poema lepidum, facetum*” (Poema agradable, gentil). Esta acepción, no nos deja indiferentes. No sólo por ser la primera y aludir a un poema “agradable o gentil” cuando la *jácara* parecía ser todo lo contrario (al menos en temática), sino por el hecho de que Hernández utiliza una cita de Cicerón. La peculiaridad no es el diccionario en sí (ya que muchos diccionarios latín-castellano están escritos citando a autores clásicos como Virgilio o Cicerón) sino por parecer el único en el que aparece la palabra *jácara*.

Ya en el *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1739), fuente también ampliamente utilizada y a la que se remiten la mayoría de los trabajos recientes sobre la *jácara*, encontramos seis acepciones. Estas se repiten (solamente con rectificaciones en la escritura, pero con el mismo contenido) en las ediciones de 1780, 1783, 1791:

1. s. f. Composicion Poética, que se forma en el que llaman Romance, y regularmente se refiere en ella algun sucesso particular, ò extraño. Usase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre. Lat. *Dimetrum hispanum historiôla distinctum*. SOLIS, Poes. pl. 169.

*Esta es, quadre, ò no quadre*  
*essa xácara afamada,*  
*aunque moza mas catada,*  
*que las tres anades madre.*

---

<sup>31</sup> Todas las referencias a diccionarios y léxicos se tomarán, a no ser que se indique lo contrario, del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la RAE, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

<sup>32</sup> A partir de ahora, cuando escriba las palabras *xácara*, *xaque*, *xacarinda* y *xacaranda*, lo haré con *j* (a excepción de las citas textuales), siendo esta la grafía actual para dicho fonema.

<sup>33</sup> MEDINA, Antonia María. "Cinco siglos en la historia de los diccionarios bilingües latín-español y español-latín (XV-XIX)". *Philologia hispalensis*. 2008, n° 22, p. 259-288.

2. Se toma tambien por el tañido que se toca para cantar, ò bailar. Lat. *Quidam sonus*, vel *tonus*
3. Se llama assimismo una especie de danza; formada al tañido, ù son proprio de la xácara. Lat. *Quoddam tripudium*.
4. Se toma tambien por la junta de mozuelos, y gente alegre, que de noche anda metiendo ruido, y cantando por las calles. Dicese, porque por lo comun andan cantando alguna xácara. Lat. *Adolescentum cantantium turba nocturna*.
5. En estilo familiar se toma por molestia, ò enfado, tomada la alusion del que causan los que andan de noche cantando xácaras. Lat. *Molestia. Importuna locutio*.
6. Se toma tambien por mentira, ò patraña: tomado de que las mas veces lo es el sucesso, que en ella se refiere. Lat. *Fabula. Figmentum*.
7. [En la edición de 1803 se añade] fam. Cuento, historia, razonamiento; y así se dice fulano ya echó su xácara. *Fabula, narratio*.

Por último, en la 22ª edición del *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), vemos que las acepciones respecto a las distintas ediciones del *Diccionario de Autoridades* no han cambiado en absoluto:

1. f. Romance alegre en que por lo regular se contaban hechos de la vida airada.
2. f. Cierta música para cantar o bailar.
3. f. Especie de danza, formada al tañido o son propio de la jácara.
4. f. Junta de gente alegre que de noche anda alborotando y cantando por las calles.
5. f. coloq. Molestia o enfado.
6. f. coloq. Mentira o patraña.
7. f. coloq. Cuento, historia, razonamiento. *Antonio echó ya su jácara*.

Esto nos dice, por un lado, que los significados semánticos del término *jácara* no han cambiado desde mediados del siglo XVIII hasta hoy (debido seguramente al desuso de la palabra); por otro, que estos se establecieron a lo largo del siglo XVII, ya que en el *Tesoro* de Covarrubias la palabra no está (1611) y en el *Diccionario de Autoridades* tiene seis acepciones (1739). Esto nos deja un margen de algo más de cien años, en los que no solo se conforman unos significados, sino también unas prácticas musicales y teatrales. Es importante tener en cuenta que lo que digan estos diccionarios no se debe tomar como una evidencia cronológica, ya que los significados suelen estar difundidos antes de que estos se redacten y a veces los términos ya están en desuso cuando se redactan o reeditan (solo hay que ver las

acepciones de la 22ª edición de la DRAE, en las que no se hace ninguna mención a que es una práctica artística del pasado)

Si exceptuamos la definición de Baltasar Hernández, las alusiones en diccionarios a la palabra *jácara* llegan ya en el siglo XVIII. Incluso teniendo en cuenta esta, no sería hasta la segunda mitad del siglo XVII. Por otro lado, sabemos que la palabra se utilizaba ya a principios del siglo XVII, especialmente por las alusiones en algunos entremeses de Cervantes. Es decir, la palabra estaba en uso pero no se recoge en ningún diccionario. Por lo tanto, podríamos aventurarnos a decir dos afirmaciones: que su significado no estaba establecido por completo o que no era una palabra de uso generalizado<sup>34</sup>.

Ya que no hay más referencias sobre la palabra, se hace necesario buscar otros términos relacionados con ella que posiblemente existían antes, cuyos significados ya se habían establecido o cuyos usos estaban más difundidos.

*Jácara* parece provenir de la palabra *jaque* (*xaque*). Encontrábamos su relación en la primera de las acepciones del *Diccionario de Autoridades*. Esta palabra, posiblemente de origen árabe<sup>35</sup>, está presente en los diccionarios desde principios del siglo XVII. Las primeras definiciones aparecen en diccionarios de lengua francesa, italiana y española escritos por hispanistas franceses e italianos. Estos son los diccionarios *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (París, 1604) de Jean Palet, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (París, 1607) de Cesar Oudin y *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española* (Ginebra, 1609) de Girolamo Vittori. Los tres comparten la misma definición, en la que se hace alusión al jaque del ajedrez:

*xaque, eschec au ieu (jeu) des eschets, scacco al gioco de scacchi* (Vittori, 1609)

La primera vez que encontramos esta palabra en un diccionario o léxico específicamente castellano es en la obra de Francisco del Rosal *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana* (1611):

---

<sup>34</sup> Esto incluye tanto su difusión como su posible pertenencia a la jerga de germanía, de la que hablaremos después.

<sup>35</sup> César Hernández establece su origen en la palabra "*sak*" (rey, jaque en el ajedrez) y cita al respecto las investigaciones de Salillas (1896), Corominas y Pascual (1980) y él mismo (1999). También propone un posible origen, que le daría verosimilitud a su uso germanesco, en *s-k-r* (emborracharse) y *sakkar* (borracho). Ver HERNÁNDEZ, César. "Introducción a la lengua de las jácara", en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 14.



Xaque. al Rufián, por algun Rufian famoso llamado Jaque, Jaco, ò Jacques, que quiere decir Diego. Sino fue por el Xaco ò Jaco de armas, que estos suelen traher encubierto

Podemos ver que en esta definición ya se habla del jaque como rufián o malhechor. También en la obra de Covarrubias *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611) hay varias entradas dedicadas a jaque:

IAQVE, termino de los que juegan al agedrez, quando se avisa al contrario que mude el Rey de su casa, o le cubra con otra pieça: es palabra Arabiga de raiz Hebrea (...)

XAQVE, con x, vale anciano, alcayde, señor, y en Germania el rufian.

XAQVE (2), (...) Brocensis Xaque Arabicè, abertura, resquicio, rima: vnde estar el Rey en Xaque, es estar la calle abierta.

Todas las definiciones que encontramos en la multitud de diccionarios y léxicos del siglo XVII, aluden al jaque como elemento del juego del ajedrez o como rufián. Algunos citan ambos significados. Curioso es el caso de John Stevens en *A new Spanish and English Dictionary* (Londres, 1706), que habla de ambas vertientes y a la última le añade una pequeña característica musical:

*Xaque*, Check at Chefs. In Cant, a Ruffian, a Bully, Arab. (Stevens, 1706)

Por último, en el ya citado *Diccionario de Autoridades* (1739) encontramos siete acepciones de la palabra *xaque*:

1. XAQUE. s. m. Lo mismo que Xequé. Es voz Arábiga, y Covarr. la pone en la combinacion de la *j*, y alli mismo dice que se escribe con *x*.
2. En el juego del Axedrész es el lance, en que con esta voz se dá aviso siempre que el Rey está herido de alguna pieza, ò trebéjo del contrario, para que se libre, y aparte, para evitar el que llaman mate con que se acaba el juego. Es tomado, ù de la voz Persiana, que vale el Rey está en peligro, [r.535] ò segun el Brocense de la misma voz Arabe, que vale Abertura; porque estár el Rey en xaque, es estár la calle

abierta. Lat. *Vox, quâ in latruncolorum ludo Regem periculum subire indicitur.*  
ENCIN. Cancion. f. 47.

*Montserrat en empanada  
vino alli de dos en dos,  
y el buen Juan devoto à Dios  
mui picado en ensalada,  
dando xaque por el roque.*

3. Se llamaba una especie de peinado liso, que estilaban las mugeres antiguamente, con que cubrían la mitad de la frente, partiendo el cabello, y dexando una raya, por la que se descubría el casco. Lat. *Crinium, dimidiam frontem tegentium, muliebris ornatus.*
4. Llamaban en Aragón à qualquiera de los dos lados de las alforjas. Dicen tambien Xequé. Lat. *Manticæ quævis pars.*
5. Modo de hablar, con que se avisa à alguno, que se aparte, ò se vaya. Dicese freqüentemente Xaque de aqui, y se toma la alusion del juego del Axedrèz. Lat. *Fuge. Apagè. LOP. Rim. Sonet. 81.*

*Xaque de aqui con esse santo Roque,  
Peste cruel, que quiere Dios que aplaque  
Este bordón con su divino xaque,  
Todo peligro que à los hombres toque.*

6. En la Germanía significa el Rufian. Lat. *Leno, nis.* JUAN HIDALG. Rom. de la Germ. Rom. 1.

*Las armas que el xaque lleva  
diré en breve relacion,  
baldeo largo, y tendido,  
rodancho, y remollerón.*

7. Y MATE. Lance del juego del Axedrèz. Vease Mate.

En la edición de 1803 se añade “Valenton, rufian, perdonavidas. Pudo decirse de xequé.  
*Balatro*”

Todos los diccionarios relacionan al jaque con el ambiente del hampa. Parece que hay unanimidad en este significado, lo que situaría a nuestra jácara en un lugar muy concreto: los ambientes suburbanos en los que se habla la germanía.

Por último, es necesario hablar de las palabras *xacarandana* y *xacarandina*, a veces cambiadas en los textos (aunque no en los diccionarios) por *xacaranda* y *xacarandaina*. Estas dos parecen ser las antecesoras, junto con *xaque*, de la palabra *xácara* (al contrario de lo que dice Cotarelo, que las deriva de la misma).

La primera entrada de *xacarandina* en un diccionario la encontramos en Covarrubias:

XACARANDINA, en la Germania, o language de los rufianes, a los quales llaman xaques. (Covarrubias, 1611)

El resto de definiciones que hay en otros diccionarios a lo largo del siglo XVII coinciden con lo descrito en esta. Un caso curioso vuelve a ser el de Stevens, que de nuevo saca a colación la faceta musical de los *xaques*:

*Xacarandina*, in Cant, the Gibborish, or Language of Rogues, and Goal-Birds; or a Company, or Gang of them. Cant, or a Canting Crew. (Stevens, 1706)

Poco antes, Francisco Sobrino en su *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (Bruselas, 1705) la había definido como “Chanson”. Por último, en el *Diccionario de Autoridades* encontramos tres acepciones de *xacarandina* y una de *xacarandana*:

1. XACARANDINA. s. f. Voz de la Germanía, [r.533] que significa lo mismo que Xacarandana. JUAN HIDALG. Rom. de la Germ. Rom. 1.

*En el corral de los olmos,  
de manflotescos morada,  
dó está la xacarandína,  
que vive de vida airada.*

2. Significa tambien el lenguaje de los Rufianes. Traheho Covarr. en este sentido en su Thesóro. Lat. *Lenonum dialectum*.
3. Se toma tambien por lo mismo que *xácara*, ò el modo particular de cantarla los Xaques. QUEV. Mus. 5. Xac. 7.

*Tocando con la cadena  
la xacarandína à coces,  
y punteando à palmadas  
con los dedos en el roble.*

XACARANDANA. s. f. Voz de la Germanía, que significa Rufianesca, ò junta de rufianes, ò ladrones. Lat. *Lenonum, seu latronum cætus*. JUAN HIDALG. Rom. de la Germ. Rom. 1.

*Darle he tirantes velludas,  
y algodón de seda parda,  
gabión con crisna de oro,  
y una mui rica medalla,  
que tengan embidia à todos  
los de la xacarandana.*

Los significados de estas dos palabras nos llevan de nuevo al mundo del hampa, de los rufianes y matones que tenían su propia jerga para entenderse y no ser entendidos por la autoridad ni por nadie ajeno a su micro-sociedad. Estas dos palabras, aparentemente utilizadas antes que *jácara* (ya que aparecen en Covarrubias, y las alusiones literarias son anteriores<sup>36</sup>), son utilizadas como sinónimo de germanía o de reunión de rufianes. También parecen tener que ver con un aspecto musical de carácter festivo, con un tipo de canto interpretado en las calles por los *jaques*.

Lo interesante de este análisis no es el qué fue antes o después –ya que, aunque el término *jácara* es recogido más tarde por los diccionarios, ya era utilizado por Cervantes en el *Coloquio de los Perros* (escrito antes de 1613)- sino el cómo varían los significados de estas palabras y las realidades a las que denominan.

Como conclusión, todo parece indicar que el centro de esta red de palabras es *jaque*. Jaque como rufián, como personaje del hampa. A su vez, existen más palabras de la misma familia que tienen como nexo la alusión al ambiente de germanía: *jacaranda*, *jacarandina*, y finalmente, *jácara*. La utilización de las tres palabras parece ser, al menos en un principio, indistinta.

La relación directa de estas palabras con algún aspecto musical podría estar presente desde un principio, aunque no sea una característica reflejada en los diccionarios. Así, en *El Rufian dichoso* de Miguel de Cervantes, se hace alusión a la *jácara* y su dimensión musical:

---

<sup>36</sup> En la recopilación de Juan Hidalgo *Romances de germanía* (1609), ya encontramos el término en algunos de los textos. Hay que tener en cuenta que la publicación de la colección es posterior a la escritura de muchos de los romances.

Toquen, que esta es la casa, y al seguro  
que presto llegue el bramo a los oídos  
de la ninfa, que he dicho, jerezana,  
cuya vida y milagros en mi lengua  
viene cifrada en *verso correntío*.  
A la *jácara* toquen, pues comienzo<sup>37</sup>.

Por otro lado, en la misma comedia se utiliza la misma palabra con un significado distinto que parece hacer más alusión a un ambiente o lugar que a un aspecto musical:

Con las paletas aquí  
haré dos tretas de esgrima.  
Precíngete como yo,  
y entrégame una paleta,  
y está advertido una treta  
que el padre Cruz me mostró  
cuando en la *jácara* fue  
águila volante y diestra<sup>38</sup>.

Con todo esto, creo que las evidencias no son suficientes para poder afirmar que *jácara* y sus variantes tienen alguna dimensión musical en sus orígenes. En primer lugar, porque todo indica a que hay una serie de palabras utilizadas indistintamente (*jácara*, *jacarandana*, *jacarandina*) de forma bastante indeterminada. Es decir, muchas veces son utilizadas como adjetivos o para hacer referencia a un ambiente o una forma de hacer las cosas, más que a un género concreto.

Lo único que podemos decir a nivel de significado es que todas ellas están relacionadas con el hampa y el mundo de los *jaques*.

## 2.2. El término como descripción de una realidad concreta

---

<sup>37</sup> CERVANTES, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid, 1615. Jornada primera, vv. 556-561

<sup>38</sup> CERVANTES, *Ocho comedias y ocho entremeses...* Jornada tercera, vv. 196-203

Hasta ahora hemos hablado de la palabra *jácara*, pero, ¿qué pasa con las composiciones (del tipo que sean) tituladas *jácara*? Es decir, ¿en que momento la palabra *jácara* pasa a designar una realidad concreta?

Desde principios el siglo XVI existe una tradición de poesía de germanías, esto es, composiciones poéticas que recogen (y utilizan) el vocabulario de la jerga de los rufianes y matones del hampa. Esta práctica, cuyo primer exponente conocido serían los versos de Rodrigo de Reinosa (ca. 1505-1510), cristaliza en la publicación, a modo de colección, *Romances de germanía* (1609) de Juan Hidalgo. A lo largo del siglo XVII encontramos múltiples ejemplos de este tipo de poesía en pliegos sueltos, estudiados muchos de ellos por Laura Puerto<sup>39</sup>

De acuerdo con Corominas-Pascual<sup>40</sup> y Di Pinto<sup>41</sup> la palabra *jácara* aparece por primera vez, como ya hemos dicho, en el *Coloquio de los perros*. Pero en el entremés cervantino no se alude a un tipo de romance o composición, sino que es utilizado como sinónimo de germanía<sup>42</sup>. Según Di Pinto, esta palabra es utilizada por Cervantes como un neologismo. Por el contrario, para Alonso Hernández el sentido con el que lo utiliza Cervantes hace alusión a un tipo de composición poética<sup>43</sup>. Por otro lado, las famosas *jácaras* de Quevedo, muchas escritas en la década de 1610, fueron publicadas en realidad años más tarde (1648). Pero, inicialmente, ni Quevedo las llamó *jácaras*, ni él mismo utiliza dicho término en ellas. Es su editor, José Antonio González de Salas quien las nombra así<sup>44</sup>. Con el caso de Quevedo como ejemplo, es evidente que el significado de la palabra *jácara* cambia desde la década de 1610 hasta 1648, tanto que lleva a su editor a renombrar las composiciones originales.

El primer registro del término *jácara* en alusión a una composición literaria se encuentra, según Corominas-Pascual<sup>45</sup>, en la publicación *Tiempo de regocijo* (1627) de Alonso de Castillo Solórzano:

Un poeta en crepúsculo; bien dijo,

---

<sup>39</sup> PUERTO, "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII"

<sup>40</sup> COROMINAS y PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*

<sup>41</sup> DI PINTO, "Jácaras de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácaras)." p. 219

<sup>42</sup> "En dar vueltas a la ciudad, para dejarse ver, se pasó lo que quedaba del día, y la noche nos halló en Triana, en una calle junto al Molino de la Pólvara; y, habiendo mi amo avizorado (como en la *jácara* se dice) si alguien le veía, se entró en una casa, y yo tras él, y hallamos en un patio a todos los jayanes de la pendencia, sin capas ni espadas, y todos desabrochados". CERVANTES, Miguel de, *El Coloquio de los perros. Novelas ejemplares*, 1613

<sup>43</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, "Los lenguajes de la *jácara* en su metamorfosis"

<sup>44</sup> DI PINTO, "Jácaras de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácaras)." p. 218

<sup>45</sup> La cita concreta la tenemos que suponer, ya que Corominas solamente dice que es de Castillo Solórzano y la fecha en 1627. La única publicación del autor que he encontrado en ese año es la citada *Tiempo de regocijo*, en la que hay una alusión a *jácara*.

que hay versos que con ser de mala mano  
por oscuros parecen del Ticiano.  
No le quiero tampoco desgarrado  
que á *jácaras* se dé, ni á la braveza,  
que en versos la perfecta valentía  
consiste en apacible melodía<sup>46</sup>.

Aunque la cita no es demasiado específica y Corominas no lo explica, podríamos suponer que se refiere a una forma de escribir, o al menos que relaciona la palabra “jácara” con alguna dimensión literaria. Aún así, la primera referencia a *jácara* como composición literaria que se refleja en el título de la misma está localizada por Laura Puerto en un cuaderno de romances impreso “en Valladolid por la viuda de Francisco de Cordova” en 1632, conservado en la Biblioteca de Copenhague. El título del pliego dice así:

Contiene este pliego seis Romances muy curiosos. Los dos primeros, de los sentimientos de la muerte del Infante don Carlos. El tercero, con sus trapos Inesilla. *El quarto, vna Xacara famosa de vnos valientes Xacos de Madrid.* [...] Compuestos por el Licenciado Juan de Gamarra, natural de Valladolid.<sup>47</sup>

Si asumimos que estas son de las primeras utilizaciones del término con este sentido, y las situamos cronológicamente pocos años antes de su publicación, nos encontramos con que en periodo de unos veinte años el neologismo utilizado por Cervantes ha pasado a denominar una composición poética con unas características determinadas. Según Alonso Hernández, dichas características serían las siguientes:

1. Personajes marginales por antonomasia puesto que se trata de maleantes de todo tipo o muy próximo a la maleancia;
2. con una lengua propia, críptica o semi-críptica, ajena, en todo caso a la norma de la comunidad;
3. que presentan problemáticas “trágicas” fácilmente desdoblables en una proyección cómica, por ejemplo: enumeración de actividades delictivas o de castigos que merecen las mismas presentadas bajo un ángulo eufemístico y ridiculizador: robar

---

<sup>46</sup> CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. *Las harpias en Madrid y Tiempo de regocijo*. Ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los bibliófilos españoles, 1907. p. 279.

<sup>47</sup> PUERTO, "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII". p. 32. (Cursiva de la autora)

a alguien sería aliviarle de un peso inútil que lleva; remar en galeras no es castigo sino cosa de hombres o servir a su majestad, etc. Conflictos de competencia o valentía que se resuelven a la orilla de un pellejo de vino;

4. y, por último, que se acompañan en sus relatos de una música alborotadora cuando no desapacible<sup>48</sup>.

Dejando aparte los atributos musicales que Alonso Hernández da a la jácara, las características citadas parecen comunes a la poesía germanesca del siglo anterior, tal y como nos dice Lobato:

(...) se entiende por *romance de germanía* a fines del XV y en el siglo XVI un tipo de composición poética y cercana a lo musical que se manifiesta normalmente en tiradas octosílabas asonantes en los pares con un lenguaje propio, el germanesco, y un contenido que tiene como eje principal las hazañas y valentías de diversos representantes de ese mundo del hampa, los jaques y sus daifas, que constituye en una traslación antiheroica de los antiguos personajes míticos e históricos<sup>49</sup>.

Como la propia autora indica, los romances de germanía serían el antecedente directo de las jácaras del siglo XVII. Pero entonces ¿cuál es la diferencia entre estos romances de germanía y las jácaras? ¿Es simplemente una diferencia terminológica o temporal? Ambos autores coinciden en que cuando Juan Hidalgo publicó su vocabulario en 1609<sup>50</sup>, la germanía era un mundo desaparecido de la oralidad críptica. Es decir, que a principios del siglo XVII, al igual que había pasado a principios del XVI<sup>51</sup>, la germanía había perdido su condición de jerga utilizada por un grupo social determinado para no ser entendido por los demás grupos (en especial por las autoridades y la justicia). Esta podría ser una diferencia entre ambos géneros: los romances de germanía como reflejo literario de una realidad y las jácaras como recreación ficticia de un pasado cercano. O simplemente, la diferencia podría ser cronológica: cuando la palabra *jácara* comienza a utilizarse de manera generalizada pasa a denominar una composición literaria.

---

<sup>48</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis". p. 605

<sup>49</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 13

<sup>50</sup> Dentro de *Romances de germanía*, Juan Hidalgo escribe un *Vocabulario de germanía* donde explica el significado de varios términos de la lengua de germanía

<sup>51</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 11. Según la autora, a finales del siglo XV empieza a hablarse una "nueva germanía" porque la "vieja" había perdido el carácter críptico.



El criterio dramático parece ser también algo importante a tener en cuenta tanto en las jácaras como en los romances de germanía, no siendo indispensable en ninguno de los dos géneros. Así, Alonso Hernández establece una diferenciación entre narratividad y teatralidad dentro de la siguiente división:

- Romances de germanía de principios del siglo XVI, en su mayoría escritos de manera dramática
- *Romances de germanía de varios autores* publicados en 1609 por Juan Hidalgo, de carácter marcadamente narrativo
- *Jácaras y Bailes* de Quevedo, siendo los del segundo grupo explícitamente dramáticos
- *Poesías germanescas del siglo XVII*, donde lo narrado ahoga prácticamente lo teatral<sup>52</sup>

Si bien las composiciones pertenecientes al segundo y cuarto grupo son narrativas, y está claro que los *bailes* de Quevedo son de carácter dramático (con acotaciones y demás elementos teatrales explícitos), la controversia llega en los escritos del primer grupo y en las *jácaras* de Quevedo.

Mientras Puerto da la razón a Alonso respecto al anclaje dramático de las primeras poesías germanescas<sup>53</sup>, Pedraza pone en duda esto, argumentando que:

Tanto Cotarelo como Alonso Hernández, al insistir en la dimensión teatral de los orígenes de las jácaras o de los poemas germanescos, se dejan engañar por la efectiva presencia escénica del género, que no se producirá más que después de la intervención de Quevedo en lo que podríamos llamar la refundación del género con la *Carta de Escarramán a la Méndez*; precisamente a partir de la difusión de esas obras que, en opinión de Alonso Hernández, nada nos dicen desde «el punto de vista dramático»<sup>54</sup>

Es importante señalar que la adjudicación de ese carácter dramático a la poesía germanesca es asociado por Pedraza con una tradición empezada por Cotarelo y que se deja influenciar por lo que la jácara supuso después: un género de teatro breve. La relevancia dada

---

<sup>52</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis". p. 609. A su vez, Alonso se basa en la división clásica en cuatro bloques establecida en la edición crítica de HILL, John M. *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana University, 1945.

<sup>53</sup> PUERTO, "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII". p. 33

<sup>54</sup> PEDRAZA, "De Quevedo a Cervantes..."

a Quevedo por el autor es apoyada por María Luisa Lobato en su monografía sobre la jácara, donde establece los inicios de los tipos y argumentos de la jácara entremesada en la figura de Quevedo<sup>55</sup>.

Lo que podemos sacar en conclusión de todo esto es que los orígenes teatrales de la jácara son inciertos. Hay autores que destacan el dramatismo de algunos romances de germanía, mientras otros atribuyen la teatralidad a la difusión de la obra de Quevedo. Por otro lado, todo parece indicar que la diferencia entre los romances de germanía y las jácaras poéticas es una diferencia cronológica, pasando los romances de germanía a denominarse jácaras en la segunda década del siglo XVII, cuando el uso de esta palabra se generaliza.

### **2.3. Literatura y música: dos sistemas semióticos distintos**

Pero, ¿qué pasa con la música? ¿Podría haber una diferencia también en el uso de la misma? Los estudios revisados del campo de la filología analizan la teatralidad, la lingüística o la temática, pero siempre dan por supuesta la dimensión musical de las jácaras. Muchos autores la citan como una característica: desde Cotarelo hasta Lobato, pasando por Alonso Hernández, Buezo<sup>56</sup>,... Pero, al contrario que el resto de rasgos, que quedan patentes con el análisis de los textos, las evidencias de una dimensión musical, o mejor dicho, de cómo era esa dimensión musical, no están tan claras.

Cuando no está asumida por herencia de estudios anteriores, las referencias a textos de la época son vagas o imprecisas. En todos los estudios hay una fuerte influencia del eternamente citado estudio de Cotarelo y Mori. Como ya advertía Pedraza con el carácter dramático de la poesía germanesca, la visión de una dimensión musical de la jácara desde sus orígenes parece estar influida por lo que la jácara fue a finales del siglo XVII. Es decir, como la jácara a finales del XVII tiene música, parece que todas las jácaras anteriores tienen que tener música. Estaríamos ante lo que Peter Burke denomina una de las dos paradojas de la tradición<sup>57</sup>: los signos externos de la tradición pueden enmascarar la innovación. Es decir, una temática y textos compartidos (tradición) hacen que obviemos que la dimensión musical pueda ser nueva (innovación). Esta paradoja se repite cuando vamos a los orígenes de la jácara y su relación con la poesía germanesca: la temática del hampa (tradición) enmascara la

---

<sup>55</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 160

<sup>56</sup> BUEZO, "Jácara y tonadilla".

<sup>57</sup> BURKE, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 42

posible distinta dimensión musical y carácter dramático (innovación) de la jácara a principios del siglo XVII.

La otra paradoja enunciada por Burke sería la inversa: la aparente innovación puede enmascarar la persistencia de la tradición. Cuando Burke plantea estas paradojas está buscando alternativas para estudiar culturas como totalidades sin caer en la homogeneidad cultural. Si queremos tratar la jácara como un “todo” cultural, o mejor dicho, hablar de una “cultura de la jácara” debemos tener en cuenta los problemas de la tradición de los que habla Burke, especialmente a la hora de intentar esclarecer el origen de su dimensión musical. Para esto, no es necesario ver la jácara como todo innovación o todo tradición respecto a la poesía germanesca del siglo XVI. Lo que creo que se hace necesario es establecer qué características o dimensiones son heredadas, cuáles son nuevas, o como diría Burke, cuánto de lo transmitido cambia.

Cotarelo en su conocido estudio publicado en 1911, hace una “colección” de jácaras y las describe. Divide su discurso en cuatro partes: etimología de la palabra jácara, la música en el “primitivo teatro español”, la aparición y desarrollo histórico de las jácaras y por último, la tonadilla escénica a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Los dos epígrafes centrales son muy interesantes, no solo por la temática que tratan, sino por la forma en que lo hacen.

Lo primero que hay que decir sobre el estudio de Cotarelo es que describe la jácara como un género muy definido, con unas características concretas que la diferencian de otros. Es decir, ve la jácara como una unidad que se puede estudiar como un todo. Dentro de este “todo” se engloban las composiciones con el título “jácara”, si bien señala las que lo tienen y no comparten el resto de rasgos. Partiendo de los múltiples problemas que da esta visión, ya que unifica una realidad con varias prácticas distintas, en el tercer epígrafe se dedica a hacer una especie de “historia” de la jácara. En ella habla de sus antecedentes germanescos, la publicación de Juan Hidalgo, las jácaras de Quevedo (del que pone en entredicho la posible fundación del género) y de las jácaras dramáticas (o dialogadas) de varios autores. Su discurso, a veces un tanto aleatorio, se limita a citar ejemplos y describirlos. Pero, en algunas ocasiones, reflexiona sin motivo aparente sobre algunas cuestiones teóricas, características y límites del “género”:

[hablando de la *Jácara con glosa de doce jácaras*, de Miguel Rojo] *La Méndez*, que dice fue su marca. De alguno de ellos citará más de una jácara; porque nombres propios no trae otros, excepto del verdugo:

Si queréis saber, señores,  
lo que de mi historia falta,  
preguntádselo al Gurrea,  
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.<sup>58</sup>

Como se ve en este ejemplo, a Cotarelo se le ocurre plantearse el momento en el que se canta la jácara porque el texto de una de ellas alude a que su personaje “canta su historia”. Obviando la desconexión entre el comentario y el ejemplo, es significativo que el autor aluda a cómo los músicos tocaban jácaras sin justificar dicha afirmación. La razón de esta suposición la encontramos en el segundo epígrafe: “El canto y la música en el primitivo teatro español”. Desde Juan del Encina y Torres Naharro hasta Lope de Rueda, Cotarelo describe la importancia de la música en el teatro del siglo XVI. Aunque este nos puede parecer el típico apartado de “antecedentes”, la realidad es que Cotarelo establece un modelo organicista en el que el “nacimiento” del teatro hispánico se relaciona con la música, estableciendo un binomio inseparable. Así, el teatro de Juan del Encina que finalizaba con un villancico, es el principio de una línea evolutiva hacia la jácara:

Cantábase, pues, a principios del siglo XVII, a dos y a 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 o jocoso, pero que en ningún caso tocaba de cerca ni de lejos a la comedia que seguía. Esta poesía la cantaban a veces las damas del teatro, como ya hemos visto en la farsa de Diego de Negueruela; el asunto del romance fue tal cual vez relativo a la vida y fechorías de la gente hampesca, y así nació naturalmente la *jácara*.

---

<sup>58</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...* p. CCLXXXIV

La maligna intención y travesura que las actrices sabrían dar a su canto cayó tan en gracia al público que ya no quiso otra clase de tono más que este. Entonces se pensó en darle más variedad y amplitud, y de ahí la gran diferencia de *jácaras*: dialogadas, entremesadas, bailadas, sueltas e intercaladas en los entremeses y bailes que se hicieron y cantaron en todo el siglo XVII.<sup>59</sup>

Así finaliza Cotarelo este epígrafe, estableciendo una continuidad de prácticas entre la música y el teatro del siglo XVI y las del siglo XVII. Lo más alarmante es que todos los ejemplos que cita son anteriores a 1570, incluida la farsa de Diego de Negueruela (*Farsa llamada Ardamisa*, c. 1530). Por tanto, además de basarse en una visión organicista de evolución del género, no cita ejemplos de principios del siglo XVII que lo corroboren. La continuidad de Cotarelo es una suposición que parte de la música en el teatro de la primera mitad del siglo XVI y llega a la *jácara* entremesada de mediados del siglo XVII, asumiendo que las prácticas teatrales que hay entre medias aún unan música y drama.

El gran problema que nos encontramos es que, aunque desde el punto de vista de la filología esto ha sido desmentido –ya que a nivel de prácticas no podemos comparar el teatro de Juan del Encina con el teatro del siglo XVII- en el campo de la música esto parece haber creado un “mito” entre algunos investigadores. Si bien Álvaro Torrente dice claramente que los múltiples ejemplos de música y teatro en el Renacimiento no parecen antecedentes de un teatro musical posterior<sup>60</sup>, son muchos los investigadores que asumen las afirmaciones de Cotarelo.

Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera tienen un interesante artículo sobre la retórica de la libertad en la *jácara*<sup>61</sup>. Recurriendo en múltiples ocasiones al trabajo de Mijail Bajtin<sup>62</sup>, relacionan la *jácara* con la cultura de lo “bajo” y la metáfora del Carnaval como ejemplo de realidad paralela y crítica al poder establecido. Pero, a pesar de situarse en este marco teórico que presupone que existen distintas voces de un mismo texto, en el plano musical reafirman la idea estudiada por Cotarelo:

---

<sup>59</sup> COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas...* p. CCLXXIX

<sup>60</sup> TORRENTE, Álvaro. "La música en el teatro medieval y renacentista", en HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*. 1 (De la Edad Media a los Siglos de Oro). Madrid, Gredos, 2003, p. 299.

<sup>61</sup> RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio. "Ligaduras y retórica de la libertad: la *jácara*". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. 1983, p. 121-136.

<sup>62</sup> BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media...*

Se ha dicho que la jácara es originariamente un género poético en el que el aspecto musical es decisivo, constitutivo [refiriéndose en nota al pie a la publicación de Cotarelo]<sup>63</sup>

Por otro lado, Alonso Hernández comienza su ya citado artículo sobre el lenguaje de la jácara reproduciendo las ideas de Cotarelo. Especialmente en lo que respecta a la música. De esta forma, respalda la continuidad asumida por este respecto a la música en el teatro de los siglos XVI y XVII:

Sitúa Cotarelo los antecedentes y orígenes de las jácaras en las cancioncillas que al final sobre todo, pero también intercaladas, aparecen en las obras dramáticas en los comienzos mismos del teatro peninsular y que nada tienen que ver con el asunto principal de dichas obras.<sup>64</sup>

Podría ser el inicio de una crítica a lo que dice Cotarelo, pero no lo es. A partir de esta idea, Alonso Hernández desarrolla su discurso sobre la jácara afianzando sus cimientos en las prácticas musicales y teatrales del siglo XVI. De esta forma, enuncia las características de la jácara más arriba citadas<sup>65</sup>, siendo la última “que se acompañan en sus relatos de una música alborotadora cuando no desapacible”. Aparte de la asunción inmediata del carácter musical de las mismas, es curiosa también la calificación de “alborotadora” y “desapacible” que parece que el autor infiere de su carácter popular y festivo.

De la misma forma, Catalina Buezo empieza su capítulo dedicado a la jácara y la tonadilla en la *Historia del teatro breve en España* parafraseando a Cotarelo y su explicación de la etimología de la palabra “jácara”. Al igual que Alonso, Buezo presupone el mismo origen musical de la jácara:

Los antecedentes de las jácaras hay que buscarlos *al parecer* en las cancioncillas que se intercalan o sirven de cierre a las obras dramáticas de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro. Estas canciones, en principio variadas, acaban cantando la vida de los jaques o maleantes en una lengua también especial y críptica, la germanía.<sup>66</sup>

No cita a Cotarelo, ni tampoco busca algún argumento para establecer el origen de las jácaras en los villancicos de Juan del Encina. No podemos saber si con “al parecer” quiere dar a entender que no es una idea propia o que no lo puede afirmar.

---

<sup>63</sup> RODRÍGUEZ y TORDERA, "Ligaduras y retórica de la libertad..." p. 124

<sup>64</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis". p. 603

<sup>65</sup> Ver páginas 27-28

<sup>66</sup> BUEZO, "Jácara y tonadilla". p. 93 (Cursiva mía)

Más tarde, la autora vuelve a parafrasear a Cotarelo, sin justificarlo ni citarlo, recogiendo esta vez una de las afirmaciones que el musicólogo de principios del siglo XX escribe sin motivo aparente:

No hay que olvidar, sin embargo, que la jácara se originó del tono con el que los músicos aliviaban la impaciencia del auditorio mientras se acomodaba en sus asientos, por lo que se cantaba al principio del espectáculo y, como más arriba hemos indicado, también al fin.<sup>67</sup>

Lobato, en su reciente monográfico dedicado a la jácara, hace un itinerario crítico en torno a la bibliografía sobre la jácara áurea. Defiende que Alonso desmiente lo dicho por Cotarelo:

[Alonso Hernández] rebatió la opinión de Cotarelo que situaba los orígenes y antecedentes de las jácaras en las cancioncillas finales y algunas intercaladas en obras primitivas de Juan del Encina, Lucas Fernández,... (...) <sup>68</sup>

Contrariando esto, Alonso Hernández no solo no había desmentido lo dicho por Cotarelo, sino que una de sus conclusiones lo reafirmaba:

[La jácara] procede del *villancico*, *folía*, *ensalada* etc. de que tratamos al principio [cuando cita a Cotarelo] y desemboca, completamente degenerada, en el baile, la tonadilla y ¿por qué no? en ciertos romances de ciego.<sup>69</sup>

Lobato también hace alusión a la dimensión musical, en su caso de los romances de germanía, relacionándolo con la jácara posterior. Nos encontramos de nuevo con la suposición inicial de una continuidad en la dimensión musical de la jácara:

se entiende por *romance de germanía* a fines del XV y en el siglo XVI un tipo de composición poética cercana a lo musical (...) Podría decirse que el romance de germanía es el antecesor directo de la que se llamará *jácara* a partir de la primera década del siglo XVII.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> BUEZO, "Jácara y tonadilla". p. 94

<sup>68</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 216

<sup>69</sup> ALONSO HERNÁNDEZ, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis". p. 622

<sup>70</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 13

Todos estos ejemplos están en consonancia con lo que algunos investigadores ponen de relieve: la carencia que hay de investigación de los aspectos musicales y coreográficos en el teatro breve<sup>71</sup>.

Además, lo que vemos repasando todos estos estudios filológicos es que también hay un problema en la concepción de la interrelación música-texto. Y es que una canción, o cualquier pieza literaria cantada es “un complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical”<sup>72</sup>. Este nuevo complejo sonoro formaría una nueva *entidad sistémica* de características y funcionamiento distintos. A pesar de esto, en el complejo resultante es posible distinguir características de los sistemas originarios. De esta forma, literatura y música tienen sus propias reglas de articulación interna, siguen procesos de comunicación y significación diferentes y demandan sus propias estrategias receptoras<sup>73</sup>. A lo que dice López Cano podríamos añadir que las técnicas utilizadas por cada sistema varían de forma distinta a lo largo del tiempo. Por tanto, es un poco arriesgado afirmar que la jácara tiene una dimensión musical basándonos en que los romances de germanía la tenían porque:

- Aunque desde el punto de vista literario pueda haber ciertos antecedentes, desde el punto de vista musical no podemos utilizar los mismos datos para afirmarlo.
- Las características literarias comunes que pueda haber entre los romances de germanía y las jácaras no serían las mismas que las musicales, ni siquiera pertenecerían al mismo sistema semiótico.
- Simplemente por la diferencia entre los espacios donde se interpretaban ambos géneros o por los usos y funciones, la tradición musical es a priori totalmente distinta. Cotarelo relaciona la génesis de la jácara con la música del “primitivo teatro español”: villancicos, música de cancioneros polifónicos, etc, interpretada en espacios privados nobiliarios por músicos de capilla. Las prácticas musicales relacionadas con la jácara a principios del siglo XVII se desarrolla en corrales de comedias y ambientes populares, con técnicas interpretativas cercanas a la improvisación.

---

<sup>71</sup> CABALLERO, Carmelo. "La música en el teatro clásico", en HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*. 1 (De la Edad Media a los Siglos de Oro). Madrid, Gredos, 2003, p. 707.

<sup>72</sup> LÓPEZ CANO, Rubén. "Cuando la música cuenta..." Versión on-line disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). p. 2

<sup>73</sup> *Ibidem*



### 3. Dimensión literaria de la jácara

Hemos hablado sobre el origen de la palabra “jácara” y sobre la tradición de los romances de germanía y la posible dimensión musical y teatral de estos. A continuación hablaremos de la dimensión literaria de la jácara, es decir, de las fuentes literarias que tienen como título la palabra “jácara” o que se relacionan, de una u otra forma, con el ambiente, los personajes y el vocabulario de germanía.

#### 3.1. Romances de temática germanesca y jácaras poéticas

Como ya hemos dicho, la palabra “jácara” es un neologismo acuñado por Cervantes en *El coloquio de los perros* (1613). Asimismo, el primer registro de la palabra en el título de una composición literaria data de 1632<sup>74</sup>. Suponiendo que esta fuera la primera vez que se utilizara para aludir a una pieza literaria (aunque es probable que se utilizara antes) tendríamos un margen de menos de veinte años en los que la palabra pasaría de su nacimiento a la designación de una realidad literaria. Durante el primer tercio del siglo XVII la jácara adquiere los significados y características formales que la definirán como un subgénero literario.

Desde el punto de vista poético, la jácara tiene sus antecedentes en los ya mencionados romances de germanía. En un principio, la diferencia entre ambos géneros parece solamente cronológica: cuando la palabra “jácara” empieza a difundirse y relacionarse con el ambiente y personajes del hampa, pasa a designar a los romances de germanía. De hecho, los estudiosos utilizan indistintamente la palabra “jácara” para aludir a dos realidades: las piezas literarias tituladas “jácara” y lo que podríamos denominar el “género jácara”, es decir, composiciones de temática germanesca con unas características concretas que no tienen por qué titularse con la palabra “jácara”.

Dentro de esta tradición germanesca de principios de siglo habría que destacar dos publicaciones. En primer lugar, la recopilación *Romances de germanía* (1609) de Juan Hidalgo<sup>75</sup>. En ella, encontramos doce romances que presentan un lenguaje de germanía en pleno apogeo y que son protagonizados por parejas de rufianes en las cuales el hombre acaba

---

<sup>74</sup> PUERTO, "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII". p. 32

<sup>75</sup> HIDALGO, Juan. *Romances de germanía de varios autores*. 1609.

de salir de la cárcel, a veces con la ayuda de su daifa<sup>76</sup>. Son agrupados por el autor/recopilador con el objetivo de “hacer manifiesto su oscuro lenguaje, que sirve de antídoto contra su veneno”<sup>77</sup>, encargándose él mismo de aclararlo en el *Vocabulario de germanía* de las últimas páginas. En esta publicación todavía no aparece la palabra “jácara”, pero sí “jaque” y “jacarandina”, ambas utilizadas en los romances e incluidas en el *Vocabulario* final.

En segundo lugar, las diversas colecciones de *Romances varios* que se sucedieron a lo largo del siglo XVII (1621-1688), siendo en buena medida las unas reimpressiones de las otras. La primera conservada es *Romances varios* (1640), está impresa en Zaragoza y es la cuarta reimpresión de la colección. En ella los investigadores identifican 31 jácaras<sup>78</sup>, si bien en la edición de 1655 (la única a la que he podido acceder) solamente una pieza se titula “jácara”, la *Xacara a las damas de la Reyna nuestra Señora, que se cantó a su Magestad*. Estos romances de temática germanesca poseen las características poéticas de los *Romances de germanía*: vocabulario de germanía, personajes rufianescos y estructura métrica de romance.

Uno de los autores más repetidos en estas múltiples ediciones de *Romances varios* es Francisco de Quevedo. Cuatro de sus romances germanescos estuvieron presentes en casi todas las ediciones de esta colección. Quevedo, considerado por muchos investigadores el máximo exponente de la “jácara poética”<sup>79</sup>, escribió romances de este tipo ya desde principios del siglo XVII. Su *Carta de Escarramán a la Méndez* ya circulaba desde 1613 en un pliego suelto titulado *Aquí se contiene la adversa fortuna del valiente Escarramán*<sup>80</sup>. Pero sin duda, la aportación más importante de Quevedo al género es la publicación póstuma del *Parnaso español* (1648). Esta edición, realizada por José Antonio González de Salas, recoge parte de la poesía de Quevedo y la agrupa temáticamente. La parte dedicada a la *Musa V, Terpsichore*, incluye “poesías que se cantan y bailan, esto es, letrillas satíricas, burlescas, y líricas; xacaras, y bailes de música interlocución”<sup>81</sup> entre las que hay dieciséis jácaras. Comparten las características ya citadas de los romances de temática germanesca, aunque la denominación de “jácara” fue añadida por González de Salas en la edición<sup>82</sup>. Es decir, aunque cuando Quevedo las escribió no se denominaban “jácaras”, en el momento de la edición González de

---

<sup>76</sup> Término de origen árabe que hace alusión a las parejas de los rufianes. En germanía también se utilizan las palabras *iza* o *coyma*.

<sup>77</sup> HILL, *Poesías germanescas*. p.54. Citado en LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 31

<sup>78</sup> MORTENSON, Barbara J. (ed.). *Romances varios (1640)*. Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001. Citado en LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 45

<sup>79</sup> Además de los ya citados Lobato y Pedraza, añadir a CHEVALIER, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*.

<sup>80</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 40

<sup>81</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio. *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*. Madrid, 1648. p. 301

<sup>82</sup> DI PINTO, "Jácara de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácara)". p. 218

Salas decidió intitularlas así debido a que el término ya aludía a una realidad concreta ampliamente difundida. Vemos también cómo González de Salas alude al componente musical de las jácaras y los bailes; no hay evidencias de que las “jácara” de Quevedo fueran musicadas, si bien el editor pudo citar la “música interlocución” como reclamo, dado que ya existían jácaras *entremesadas* (teatrales) con un alto componente musical y un éxito más que probado en los corrales de comedias.

La importancia de Quevedo para la poesía de temática germanesca se manifiesta en varios elementos. En primer lugar, la consolidación de una serie de personajes que tomarían vida literaria propia, con “voz narrativa” autónoma, y pasarían después de unos géneros a otros<sup>83</sup>. El caso más estudiado es el de Escarramán, al que Elena Di Pinto ha dedicado una monografía<sup>84</sup>. A esta creación de tipos y ambientes habría que añadir la estructuración epistolar de sus jácaras y, especialmente, el empleo magistral del lenguaje y lo conceptual en sus juegos de ingenio<sup>85</sup>.

Tras el camino marcado por Quevedo habría que destacar dos publicaciones de la segunda mitad del siglo XVII. Por un lado, el volumen *Obras varias* (1651) de Jerónimo de Cáncer, en el que encontramos doce romances de temática germanesca mezclados con composiciones de otros tipos. De estas doce “Jácara” (ya que así están intituladas todas) cinco son de contenido hagiográfico o “devocionales”, es decir, con texto dedicado a un santo. De las otras siete “a lo humano”, seis están dedicadas a personajes tipo comunes en la literatura jacaesca, tanto poética como teatral<sup>86</sup>. Estas últimas fueron escritas en la década de 1630-40, aunque tuvieron que esperar a 1651 para su publicación conjunta. La obra de Cáncer fue muy difundida y sirvió de inspiración para otros autores, como Quiñones de Benavente, Calderón o Moreto, que las utilizaron en su teatro breve.

Por otro lado, Josef Alfay editó *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654). En esta colección se recogen ocho jácaras, de las cuales seis están protagonizadas de nuevo por personajes famosos del hampa.

Por último, existen varias obras de temática germanesca en pliegos sueltos. Entendemos por pliego suelto un cuaderno de pocas hojas cuyo objetivo es la difusión de textos literarios de forma más cómoda y menos costosa que en publicaciones más elaboradas. Las jácaras en

---

<sup>83</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 55

<sup>84</sup> DI PINTO, *La tradición escarramesca en el teatro del Siglo de Oro*.

<sup>85</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 59-60

<sup>86</sup> Estos son Torote de Andalucía, el Mulato, el Ñarro de Andújar, el Zurdillo de la Costa, Periquillo el de Madrid y el Entruchón de Baeza.

pliegos sueltos han sido ampliamente estudiadas por Laura Puerto<sup>87</sup>. Aunque ella identifica unas 52 obras de temática germanesca, no todas pertenecen al siglo XVII ni todas son llamadas “jácara”. De entre ellas, habría que destacar un corpus de dieciocho romances recopilados por el investigador Antonio Rodríguez Moñino<sup>88</sup>, de entre los cuales once se titulan con la palabra “jácara”.

### 3.2. Jácaras “devocionales” y jácaras como coplas de villancicos

Además de los romances anteriormente citados, se conservan también otros denominados por los investigadores actuales “jácaras devocionales”, aunque en muchos casos son piezas del “género” jácara y no están denominadas originalmente como tal. Estos romances pueden ser de dos tipos.

Por un lado, existen *contrafacta* de romances famosos, es decir, romances profanos de temática germanesca puestos “a lo divino”. Esta práctica, ya utilizada desde el siglo XVI, se difunde especialmente a partir de principios del siglo XVII. Hablando de los textos (de las músicas involucradas en los procesos de *contrafactum* hablaremos después), la técnica se basaba en tomar un romance famoso como molde y modificar ciertos términos para darle un nuevo significado. El resultado es una pieza en la que un santo, o el propio Cristo, son retratados metafóricamente como valentones del hampa. Así, muchas veces la reyerta entre dos rufianes se convierte en la lucha entre Dios y el demonio<sup>89</sup>. Una de los ejemplos que alcanzó mayor difusión fue la versión “a lo divino” de la *Carta de Escarramán a la Méndez* de Quevedo (considerada una de las primeras “jácaras poéticas” como tal): el *Romance de Escarramán, vuelto a lo divino*, escrito por Lope de Vega y difundido en el pliego *Segunda parte del desengaño del hombre* (Salamanca, 1613)<sup>90</sup>.

A los romances *contrafacta* habría que añadir “jácaras devocionales” de nueva creación, es decir, piezas nuevas que toman términos de la germanía pero que no se escriben sobre una composición preexistente.

Por otro lado, están las jácaras en villancicos. Las letras de los villancicos eran impresas en pliegos no muy diferentes a los pliegos sueltos convencionales: cuadernillos en formato de

---

<sup>87</sup> PUERTO, “Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII”

<sup>88</sup> RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. “Archivo de un jacarista (1654-1659)” en POESSE, Walter (ed.), *Homage to John M. Hill. In Memoriam*. Bloomington, Indiana University, 1968, p. 45-58.

<sup>89</sup> WAISMAN, “Una aproximación al villancico-xácara”. p. 10

<sup>90</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 82

un cuarto, de dos a ocho hojas de extensión con una portada y un número variable de poemas denominados “villancicos”. La diferencia entre los pliegos sueltos convencionales y los de villancicos, según Torrente, está en la función:

no están pensados para ser leídos o cantados al tono de alguna melodía conocida, sino que recogen las letras de las composiciones musicales interpretadas en una festividad litúrgica concreta, en fecha, lugar y hora determinados, cuya música –y esto es una característica fundamental- había sido escrita por un compositor profesional e interpretada por los cantores e instrumentistas –también profesionales- de una capilla de música eclesiástica<sup>91</sup>.

Dentro de estos pliegos de villancico, encontramos muchos poemas con el subtítulo “jácara”. Aunque lo más común es que aparezcan como coplas de villancico, la palabra “jácara” también puede designar el villancico entero o el estribillo. En los casos en los que solamente titula las coplas, parece que el estribillo también hace alusión a las palabras “jácara” o “jacarilla”<sup>92</sup>. Desde el punto de vista textual son similares a las llamadas jácaras devocionales, si bien las diferencias radican en los usos que tenían. Mientras que las jácaras devocionales se debieron recitar en el ámbito de fiestas religiosas pero no necesariamente en templos, se sabe que los villancicos eran interpretados en las iglesias, catedrales y conventos. No hay evidencias de que las primeras se acompañaran de música, cosa que no ocurre con los pliegos de villancico, que se imprimían exclusivamente para ser cantados. Por último, las jácaras devocionales son romances sueltos, mientras que las jácaras en villancico forman parte de una estructura mayor: se agrupan en nocturnos y estos en series de villancicos, todos interpretados en una misma festividad.

Aunque la práctica de imprimir pliegos de villancico estaba difundida desde principios del siglo XVII<sup>93</sup>, el primero que contiene una jácara como copla está localizado por Alain Bègue en los textos que se cantaron en la Capilla Real y en el Real Convento de la Encarnación en la Navidad de 1649<sup>94</sup>. Es decir, que aunque estos textos sean de nueva creación, su inspiración está claramente en los romances de temática germanesca, jácaras poéticas y jácaras teatrales que ya encontramos en la primera mitad del siglo XVII.

---

<sup>91</sup> TORRENTE, Álvaro. "Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America". *Pliegos de bibliofilia*. 2002, nº 19, p. 3-19.

<sup>92</sup> TORRENTE, Álvaro y MARÍN, Miguel Ángel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

<sup>93</sup> Los primeros pliegos de villancico relacionados con una institución y fecha concretas son de 1612, 1613 y 1619, de la Catedral de Sevilla. Ver TORRENTE, "Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America"

<sup>94</sup> BÈGUE, Alain. "La jácara en los villancicos áureos", en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain, *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014, p. 128

### 3.3. Jácaras teatrales o entremesadas

El teatro en la primera mitad del siglo XVII, y especialmente, la nueva fórmula creada por Lope de Vega, gozó de mucho éxito entre el público. Tras la amplia difusión de los romances de temática germanesca en sus diversas formas, el salto a las tablas era casi el siguiente paso obligado. Como ya vimos en el epígrafe 2.2, muchos autores relacionan esto con la relevancia de la poesía germanesca de Quevedo<sup>95</sup>.

Para entender esta incorporación es necesario tener en cuenta la praxis de la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro. Era común que tomaran personajes ya conocidos por el público, que los había descubierto gracias a romances recitados y cantados. Por tanto, no nos debe extrañar que algo aparentemente tan popular como los romances de temática germanesca, fuera transformado en una forma de teatro *entremesado*. De hecho, algunos de los autores mencionados en el epígrafe anterior, como Jerónimo de Cáncer, escribían jácaras poéticas y teatrales al mismo tiempo.

Las jácaras entremesadas se intercalaban entre las jornadas de una comedia, al igual que las loas, entremeses, mojigangas y bailes. Se caracterizan por tener un mínimo de intriga dramática, el diálogo entre los personajes, las salidas y entradas en escena y la presencia de música y baile<sup>96</sup>. A esto habría que añadir los rasgos que comparten con las jácaras poéticas: los personajes tipo, la temática y el vocabulario de germanía. Sin duda alguna, los tipos y argumentos son heredados en gran parte de la obra de Quevedo<sup>97</sup>.

Las primeras jácaras entremesadas que conservamos son las seis que Luis Quiñones de Benavente incluye en su obra *Jocoseria*, publicada en 1645<sup>98</sup>. Compuestas y representadas en los años de 1635-1640, cinco de ellas son dramatizadas con varios interlocutores, mientras que una solamente tiene un personaje y se asemeja bastante a una jácara poética que narra la vida de una daifa en tercera persona. El componente metateatral es una característica común a las cinco primeras, cuyas acotaciones indican a los actores que “pidan jácaras desde el patio” como si fueran espectadores. En dos de ellas, ambas con el título *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, los personajes interactúan desde diferentes partes del corral;

---

<sup>95</sup> PEDRAZA, "De Quevedo a Cervantes..."

<sup>96</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 154

<sup>97</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 160

<sup>98</sup> QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Joco seria Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos. En Doze Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras...* Madrid, 1645.

la cazuela, lo alto del teatro, las gradas, el desván, un bofetón, un escotillón<sup>99</sup>,... Como veremos más adelante, las jácaras de Quiñones de Benavente tienen un contenido musical explícito.

Tras la estela marcada por Quiñones Benavente, muchos autores escribieron jácaras entremesadas. A excepción de las de este, la mayoría de ellas se publicaron en volúmenes que recogían obras dramáticas breves de varios autores, como *Ramillete gracioso* (1643) o *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (1657). Según Lobato, hoy se conservan unas setenta jácaras entremesadas de diferentes autores<sup>100</sup>, entre los que destacan Calderón, Moreto, León Merchante o Francisco de Avellaneda.

También encontramos jácaras incorporadas a otros géneros teatrales, especialmente entremeses y comedias. Estas ya no son entremesadas, sino que serían jácaras poéticas, romances de temática germanesca introducidos en obras dramáticas. La única salvedad respecto a las jácaras poéticas vistas hasta ahora, es que en estas el componente musical parece esencial. Casi todas se cantan, muchas de ellas al “tono de jácara”, del que hablaremos después.

Los autores tenían dos formas de asimilar jácaras en sus obras dramáticas. La primera era utilizar una jácara propia, ya fuera famosa o de nueva creación. Es el caso de Quiñones de Benavente en el entremés *Los muertos vivos* (1636) o de Cáncer en *El sordo y Periquillo de Madrid* (1649). La segunda forma era usar una jácara de otro autor, como Moreto en el baile *Lucrecia y Tarquinio* (ca. 1664<sup>101</sup>), que utiliza una jácara poética de Cáncer.

Como hemos visto, la jácara entremesada llega a su apogeo en el tercer tercio del siglo XVII, siendo muy pocos los autores que escriben alguna en el siglo XVIII. El éxito en la recepción de la jácara, tanto poética como teatral, hizo de ella un género prolífico. Por otro lado, parece que la dimensión musical era algo casi indispensable en su vertiente teatral, así como en las jácaras poéticas introducidas en obras dramáticas.

---

<sup>99</sup> La *cazuela* era la balconada reservada para las mujeres, situada en la fachada del corral, en frente del escenario. El *bofetón* era un elemento de la maquinaria escenográfica, una plataforma giratoria utilizada para los cambios de personalidad. El *escotillón* era una trampilla situada en el suelo del tablado que servía para las entradas de personajes; comunicaba con el foso, donde estaban los vestuarios masculinos.

<sup>100</sup> LOBATO, *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. p. 158

<sup>101</sup> LOBATO, María Luisa. "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto". *Criticón*. 1989, nº 46, p. 125-134.

## 4. Dimensión musical de la jácara

Como hemos visto, la interrelación entre música y literatura desde los orígenes de la poesía de temática germanesca no está demasiado clara. Por el contrario, el componente musical parece inherente a las jácara entremesadas difundidas a partir de la tercera década del siglo XVII. Siendo así, se nos plantea una incógnita: ¿cuándo podemos empezar a hablar de jácara y música? La respuesta no es sencilla y por supuesto, tampoco es concreta. No podemos establecer una fecha exacta para lo que parece una práctica musical cercana a la tradición oral.

Lo primero que hay que aclarar es que aunque asumamos una dimensión musical de la jácara –una música específica que acompañe a las jácara poéticas y teatrales- las primeras fuentes musicales que conservamos son bastante posteriores a las fuentes literarias más tempranas. Esto nos podría plantear algunas dudas respecto a la dimensión musical de la jácara. ¿Es posterior a la literaria, o solamente lo son las fuentes conservadas? Según Torrente<sup>102</sup>, las fuentes musicales de jácara son de tres tipos: jácara vocales profanas, jácara instrumentales y jácara *a lo divino* o “villancicos-jácara”. Antes de analizar estas fuentes exhaustivamente, se hace necesario aclarar algunas cuestiones generales relacionadas con las mismas.

### 4.1. La música y los textos

En primer lugar, su relación con los textos. El problema de los niveles semióticos tratado en el epígrafe 2.3 nos lleva a este punto. Las jácara vocales profanas y *a lo divino*, poseen estos sobrenombres por la naturaleza y uso de sus textos. Por lo general, los conocidos tonos *a lo humano* son piezas musicales con usos profanos (festivos, conmemorativos,...) que se interpretan en entornos palaciegos y populares. En la primera mitad del siglo XVII predominaron los tonos polifónicos, mientras que en la segunda mitad se difundió el tono *a solo* con acompañamiento de bajo continuo. Por otro lado, los tonos *a lo divino* son composiciones de temática religiosa que pueden ser de nueva creación o escritos a partir de tonos profanos que han pasado por un proceso de *contrafactum*, es decir, un cambio de texto. Este proceso, que encontramos en muchas jácara y que es conocido como *divinización*, se empieza a generalizar en el primer tercio del siglo XVII. Ya hemos citado el ejemplo de la

---

<sup>102</sup> TORRENTE, "¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?" p. 164



*Carta de Escarramán a la Méndez* y su versión *a lo divino*, *Romance de Escarramán*, vuelto *a lo divino*, escrito por Lope de Vega. Este romance de Quevedo tuvo más versiones *a lo divino*, algunas de ellas musicadas. Es el caso del *Romance del Escarramán vuelto al Nacimiento* (1658) de Diego López de Villodas y la jácara como copla de villancico que comienza “Ya está metido en la dança / todo baylarín zagal”, dentro de los *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Reyes, deste año 1655*<sup>103</sup>. Por supuesto, el *contrafactum* no es una característica exclusiva de la jácara, sino que es un método muy común en la creación de todo el repertorio de *tonos* y villancicos durante el siglo XVII.

En principio, esto nos lleva a suponer que las diferencias entre muchas de las jácaras *a lo divino* y *a lo humano* serían principalmente textuales. Pero también habría que preguntarse si todas ellas tenían música antes de su paso a los templos. Es decir, las diferencias entre dos jácaras cambiarían dependiendo del nivel semiótico: el texto funciona estructuralmente igual, con un vocabulario similar, aunque los personajes y la temática cambian relativamente; por otro lado, la música podría ser exactamente la misma para las dos jácaras, podría ser totalmente distinta, tener sólo ligeros cambios o no estar presente en una de las dos. Es decir, cada nivel semiótico es en parte independiente del otro.

En esta relación con los textos surge otra problemática: la diferencia de tipología con las fuentes literarias. Mientras las fuentes musicales se pueden clasificar como vocales profanas, religiosas e instrumentales, las textuales, como ya hemos visto, se organizan de otra manera. Así, los filólogos hablan de jácaras poéticas, jácaras teatrales (o entremesadas), jácaras “devocionales” y jácaras como coplas de villancico. En el caso de los villancicos-jácaras, las fuentes literarias y musicales se relacionan fácilmente, ya que fueron escritas de manera específica. Pero en el resto el vínculo es más difícil de establecer. Solamente hay una jácara vocal profana designada como tal<sup>104</sup> y las fuentes instrumentales no tienen un homónimo literario, a pesar de que suelen ser tomadas como el más claro ejemplo del “tono de jácara”<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Estos son solamente dos ejemplos de los muchos recogidos en DI PINTO, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. pp. 485-489 y 502-503

<sup>104</sup> Las coplas “No hay que decirle el primor” del tono anónimo *Floremitas que al alba*, recogido en el manuscrito titulado *Libro de tonos humanos*. 1656. BNE, M-1262, ff. 253v-254r

<sup>105</sup> TORRENTE, “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?” y WAISMAN, “Una aproximación al villancico-xácaras”

Otra cuestión relacionada con las fuentes musicales es la disparidad entre ellas, tanto temporal como de contenido. Las fuentes más tempranas son de mediados del siglo XVII, principalmente villancicos-jácara. Las fuentes más tardías son libros de guitarra publicados a partir del último cuarto del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII.

#### 4.2. La improvisación y la transmisión oral

Por otro lado, la importancia que le tenemos que dar a las fuentes musicales conservadas es relativa. Seguramente, mucha de la música que acompañaban a las jácaras poéticas y teatrales no se perdió, sino que simplemente nunca se llegó a escribir. Por lo tanto, hay que tomar las fuentes musicales como una pequeña parte de una realidad musical mucho más amplia. Son muchas las muestras que evidencian la importancia de la improvisación en el siglo XVII. Sin ir más lejos, uno de los tratados de guitarra que contiene diferencias sobre la jácara, *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, lo pone de manifiesto. En el “Prólogo al deseoso de tañer” el autor escribe:

En este mi Tratado hallarás reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque de enseñar a multiplicar un Passacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos<sup>106</sup>, aqui hallarás forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y quatro Passacalles, y demás sonos, te enseñaré a que te inventes tantas diferencias como quisieres<sup>107</sup>.

Con “inventar diferencias”, Gaspar Sanz no alude a otra cosa que a la habilidad para improvisar sobre Pasacalles (y otros esquemas) que quiere transmitir al lector de su tratado. A esto hay que añadir la intención del último libro: “(...) otro [libro] más extenso, que solo será para los Musicos que quisieren acompañarse, y tocar sobre la parte”. Es decir, para enseñar a acompañar e improvisar sobre un esquema musical o partitura.

Por otro lado, Lucas Ruiz de Ribayaz en el “prologo al curioso Lector” de su tratado *Luz y norte musical*<sup>108</sup>, pone de relieve el hecho de que la música que recoge sea muy común, “ordinaria”:

---

<sup>106</sup> Se refiere a Juan Carlos Amat en su tratado *Guitarra española de cinco órdenes*

<sup>107</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. [1674] Zaragoza, 1697. BNE, M-1884, f. 4v

<sup>108</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. [1677] Ed. de Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo, Madrid, Alpuerto, 1982.

Dirá el discreto Lector al ver los principios de este Libro (y mas si tiene noticias de Musica, instrumentos, y cifras) que ocioso estava este Autor, pues se puso a escribir unas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican, y ay también Maestros que las enseñen; à que se dan algunas respuestas. La primera, que el mundo es grande y que no en todas partes concurre lo que en Madrid; y que tiene experiencia el Autor (porque ha visto diferentes Reynos, Provincias remotas, y ultramarinas) que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas: porque aún se tañe, y canta, no es mas que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la Musica de Canto de Organo. Lo segundo es, que aunque los discípulos aprendan por cifra, suelen encontrar con Maestros que no las saben ambas, ni la Musica; y otros, que aunque lo sepan todo, no puede acudir à ello, y caso que acudan, no los ay en todas partes con esta generalidad, y aun para Guitarra, Arpa, y Monacordio inclusive, como están en este Libro; (...) La tercera es, porque el que fuere aficionado, y se halla en parte donde no ay Maestro, ò con caudal para traerle, se le doy en este tratado para todo lo que he dicho, lo qual entenderà con facilidad (...)

Este fragmento ofrece muchas claves sobre la música que contiene la publicación (danzas y diferencias). En primer lugar, se habla del nivel de difusión que tenía dicha música, tanto que “hasta los niños (...) la entienden y practican”. En segundo lugar, se alude a la importancia de la transmisión oral en la perpetuación de dichos esquemas musicales, ya que esta música “aún se tañe, y canta, no es más que de memoria”. Asimismo, se hace referencia a la escasa educación musical, exclusiva de los entornos religiosos, ya que hay poca gente que lea música “exceptuando a algunos, que saben la Musica de Canto de Organo”. Por último, el interés del autor por llegar al público aficionado, a aquellos que se encuentren “donde no ay Maestro”; esto corrobora el carácter “popular” de la música incluida en el libro.

Una evidencia más de la importancia de la transmisión oral es la expresión “cantar al tono de...”. En muchas fuentes literarias, especialmente en cancioneros literarios y pliegos sueltos, hay algunos poemas precedidos de la inscripción “cantase al son de...”. Hace alusión al uso de *tonos* populares, muy difundidos y conocidos por la gran mayoría de la gente, para poner música a textos literarios. Este fenómeno es analizado por Emilio Ros-Fábregas en los cancioneros de finales del siglo XV y principios del siglo XVI<sup>109</sup>. Así, era relativamente común encontrarse en el título de algunas coplas “Cantanse [estas coplas] al son que dize

---

<sup>109</sup> ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: se canta al tono de..." *Revista de Musicología*. 1993, Vol. 16, n° 3, p. 1505-1514.

‘aquel pastorcico madre que no viene’” o “cantanse al son de ‘la zorrilla con el gallo’”<sup>110</sup>, ambos ejemplos tomados de las *Coplas* (1485) de Ambrosio Montesino.

Esta práctica, ya difundida como vemos desde finales del siglo XV, se seguiría utilizando bien entrado el siglo XVII. Se han conservado varias fuentes donde aparece la expresión “cantar en tono de jácara”. Por ejemplo, en la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, una de las seis jácaras que Luis Quiñones de Benavente incluye en su *Jocoseria*<sup>111</sup>. Después de la discusión entre dos de los personajes una de las acotaciones indica: “Haze que se vá, y canta Juliana en tono de Jacara”. Otro ejemplo es el entremés *La Perendeca* (1639), de Agustín Moreto, donde de nuevo una acotación reza: “Salen cantando en tono de jácara Marica y Perendeca con sus mantellinas”<sup>112</sup>. Sabiendo el significado que ya tenía esta expresión desde hacía tiempo, es de esperar que las actrices conocieran el “tono de jácara”. Respecto a esto es revelador el estudio de Álvaro Torrente<sup>113</sup>, del que ya hablamos en la introducción y sobre el que volveremos más tarde. Sobre cuál podría ser dicho tono, o mejor dicho, qué esquemas armónico-rítmicos podrían utilizar las actrices para cantarlo, hablaremos más adelante.

### 4.3. Las danzas y los bailes

Cuando hablamos de *danza* y *baile* en España hablamos de dos cosas distintas. Desde el siglo XVI, pero especialmente durante el siglo XVII, encontramos múltiples testimonios de ello. Hay diferencias entre estos, pero la distinción que todos hacen tiene que ver con criterios sociales y morales. La *danza* está asociada por lo general a la aristocracia, es estilizada y siempre utilizada como sinónimo de decoro. Por el contrario, los *bailes* se relacionan con las clases bajas, con un estilo de interpretación más libre caracterizado por movimientos más agitados y todos los autores ponen de relieve su carácter “salvaje” e incluso lascivo. Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana o española*, escribe una entrada para *danza* y otra para *baile*. Cuando habla de “*dança*” dice que “antiguamente había muchas diferencias de danças”, describiendo algunas de sus características sin atender a juicios de ningún tipo. En

---

<sup>110</sup> ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel", en WEISSBERGER, Barbara F., *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*. Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 83-107.

<sup>111</sup> QUIÑONES DE BENAVENTE, *Joco seria Burlas veras...*

<sup>112</sup> LOBATO, Maria Luisa (ed.). *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. 2. Kassel, Edition Reichenberger, 2003. p. 283

<sup>113</sup> TORRENTE, "¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?"

cambio, cuando define “*bayle*”, destaca que su carácter inmoral era algo heredado del pasado y debatido en el momento:

El Bailar no es de su naturaleza malo, ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brio; pero estan reprovados los bailes descompuestos y lascivos: especialmente en las yglesias y lugares sagrados, como está dispuesto por muchos Concilios y Canones.

Por otro lado, el poeta e historiador Rodrigo Caro (1573-1647) pone de relieve esta diferencia en *Días geniales o lúdricos* (ca. 1626), un tratado sobre costumbres y celebraciones populares:

Mas volviendo á nuestro baile, digo que la diferencia entre la danza y él, es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos<sup>114</sup>

González de Salas establece una diferenciación coreográfica entre ambos conceptos en su comentario a la *Poética* de Aristóteles:

Dos formas vienen a ser distintas entre nosotros, las contenidas en esta acción [la tragedia], distinguidas con los dos nombres de *Bailes* , y *Danças*. Las *Danças* son de movimientos mas mesurados y graves, y en donde no se usa de los braços, sino de los pies solos; los *Bailes* admiten gestos mas libres de los braços, y de los pies juntamente. Esta propria diferencia observo en los Antiguos. Atheneo enseña, que primero usaron de las *Danças* solas, no valiendose de los braços, o las manos en ellas, que de los Bailes, en donde movian las manos y los pies a un mismo tiempo. También infiero de el mismo Autor, que las *Danças* serian mas propias de la Tragedia<sup>115</sup>.

Hay que destacar que, aunque la diferenciación se refiere aparentemente a los movimientos del cuerpo, hay una consideración social que subyace. González de Salas acaba diciendo que “despues se confundió, y admitio la Tragedia *Danças* y *Bailes*”. Es decir, el autor ahonda en los orígenes de la tragedia griega en busca de una idea de “pureza”, donde las

---

<sup>114</sup> El manuscrito no se conserva. La cita es de la edición moderna (Madrid, 1978) reproducida en ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1, p. 346

<sup>115</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, 1633. p. 119

danzas estilizadas acompañan al género por excelencia, la tragedia. Esta es definida, citando a Aristóteles, como:

Una Imitacion severa, que imita y representa alguna Accion cabal, y de cantidad perfecta; cuya locucion sea agradable, y deleitosa, y diversa en los lugares diversos. No empero empleandose en la simple narracion que alguno haga; sino que introducionedose diferentes personas, de modo sea imitada la Accion, que mueva a Lastima, y a Miedo, para que el animo se purgue de los afectos semejantes<sup>116</sup>.

El propio Aristóteles marcaba la diferencia entre la tragedia y la comedia en el objeto a imitar, ya que “ésta [la comedia] quiere representar individuos peores que los actuales, aquella [la tragedia] mejores”<sup>117</sup>. De hecho, definía la comedia de la siguiente forma:

La comedia es, tal como dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea, pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible en una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor<sup>118</sup>

Como vemos, la diferencia primordial entre tragedia y comedia tiene que ver con los personajes y acciones sobre los que tratan: la tragedia utiliza personajes moralmente superiores, ejemplos a seguir (que además suelen ser héroes mitológicos o dioses); mientras que la comedia representa conductas reprobables, personajes bajos (generalmente, humanos). Es significativo cómo González de Salas inserta un debate contemporáneo ya existente en su comentario de la *Poética*. Al igual que hiciera Lope de Vega en su ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)<sup>119</sup>, González de Salas busca la autoridad de Aristóteles para hablar sobre un tema. Autoridad sin la cual, posiblemente, ni Lope hubiera sido escuchado<sup>120</sup> ni González de Salas leído. En cualquiera de los dos casos es interesante ver la dicotomía que se presenta entre los binomios tragedia y danza – comedia y baile. A pesar de esto, todo apunta a que esta diferenciación es algo exclusivo del mundo hispano.

---

<sup>116</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua...* p. 11

<sup>117</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilingüe. Madrid: Istmo, 2002. p. 35

<sup>118</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilingüe. Madrid: Istmo, 2002. p. 43

<sup>119</sup> LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. [1609] Edición de Juan Manuel Rozas [on-line] 1976. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/>.

<sup>120</sup> Todo apunta a que el *Arte nuevo* fue escrito para ser leído ante la Academia de Madrid. Para más información ver ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega* [on-line]. 1976. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/>.

Por último, en los tratados escritos por *maestros de danzar* no hay alusión a dicha diferencia<sup>121</sup>. Esquivel Navarro en su *Discurso sobre el arte danzado*<sup>122</sup>, distingue entre *danzas de cascabel*, aborrecidas por los maestros y “de muy inferior lugar” y *danzas de cuenta*. La primera “es para gente que puede salir a dançar por las calles” mientras que la segunda “es para Principes, y gente de reputacion, como lo tengo dicho, y probado en este Tratado”. Aparte de esto, Esquivel Navarro no hace ningún tipo de distinción coreográfica.

Todos los testimonios del momento apuntan a que la jácara era considerada un baile, con todas las connotaciones morales que ello implicaba.

#### **4.4. Mismos bailes, distintos nombres. Mismos nombres, distintas danzas.**

La mayoría de la música instrumental en el siglo XVII en España está relacionada de una forma u otra con las danzas y los bailes. Pero si bien la diferenciación tratada en el epígrafe anterior parece tener que ver más con temas coreográficos, usos y lugares de interpretación, hay otra cuestión que atañe directamente a la música: la confusión con los nombres. Algo a priori tan extramusical crea muchos problemas al estudiar la música de danza. De hecho, parece ser un problema con el que también tenían que lidiar en el siglo XVII, tanto los poetas y eruditos que hablaban de dichas danzas, como las autoridades que las sancionaban y prohibían.

Maurice Esses plantea esta problemática en un capítulo que llama “Dance-Names and Musical Models” (Nombres de danza y modelos musicales)<sup>123</sup>. Por lo general, hay danzas que comparten muchos parámetros, pero las similitudes no son una justificación en sí misma para obviar los nombres. Por lo tanto, en principio hay que considerar que nombres distintos implican danzas distintas. Aunque hay excepciones, este es el principio del que partimos. Por otro lado, la cuestión del nombre no alude solamente a confusiones entre las danzas de distinto nombre, sino también a las realidades a las que alude un solo nombre. En el caso de los orígenes de la jácara, abordamos esto en el capítulo 2. Las dimensiones o elementos a los que, según Esses, puede aludir un nombre de danza, son los siguientes:

- Coreografía
  1. Estilo coreográfico general

---

<sup>121</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1, p. 349

<sup>122</sup> ESQUIVEL NAVARRO, Juan. *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, 1642. fol. 44v-45r

<sup>123</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1, p. 545

2. Pasos o *mudanzas* coreográficas específicas
  3. Supuesta procedencia de la danza
  4. Personajes representados por los bailarines
- Letra (poesía)
    5. Forma de la poesía
    6. Tema de la poesía
    7. Primer verso o título de un poema en concreto
  - Música
    8. Instrumento acompañante
    9. Compás (medida) y forma
    10. Una melodía específica
    11. Un esquema armónico-rítmico específico

De esta forma, podemos tener nombres de danzas que contemplan una sola dimensión, otros que contemplan varias e incluso, algunos que adquieren o pierden dimensiones a lo largo del tiempo. En el caso de la jácara, parece que al principio solamente designaba el tema de la poesía, después pasó a designar un esquema armónico-rítmico o (aunque poco probable) una melodía específica, y por último, una dimensión coreográfica. En todo este proceso parece que la jácara no perdió ninguna de sus dimensiones. De hecho podríamos añadir una dimensión más no contemplada por Esses: un género de teatro breve.

Por otro lado, puede ser que varias danzas compartan una misma dimensión pero no las demás. Es lo que parece que pasa con el “Rastro, Jácara, Zaravanda y Tárraga, estas quatro pieças son una mesma cosa” de las que Esquivel Navarro habla en su tratado<sup>124</sup>. Ruiz Mayordomo estudia este caso concluyendo, sin meterse en temas estrictamente musicales, que según las fuentes conservadas la Zarabanda y la Jácara son lo mismo desde el punto de vista coreográfico<sup>125</sup>.

También cabe la posibilidad de que un mismo nombre designe dos danzas distintas en dos momentos cronológicos distintos. Esses pone como ejemplo *el caballero*, nombre que alude a dos danzas sin ninguna conexión aparente: una popularizada en el siglo XVI y otra en el siglo XVII.

---

<sup>124</sup> ESQUIVEL NAVARRO, *Discursos sobre el arte del dançado*, f. 30v

<sup>125</sup> RUIZ MAYORDOMO, María José. "Jácara y zarabanda son una mesma cosa" *Edad de oro*. 2003, Vol. 22, p. 283-307.



#### 4.5. El *Escarramán*

Aplicando los conceptos anteriores, nos encontramos una danza con distinto nombre pero que comparte varias dimensiones con la jácara: el *Escarramán*. La figura del Escarramán como personaje y como baile conforma una tradición analizada exhaustivamente, especialmente en el primer aspecto, por Elena di Pinto<sup>126</sup>. Esta autora sigue la pista del rufián por las obras dramáticas y poéticas del Siglo de Oro<sup>127</sup>, editando además tres obras pertenecientes a lo que llama “tradición escarramanesca”<sup>128</sup>. Escarramán, un personaje del hampa popularizado especialmente a partir de la obra de Quevedo, tiene más trayectoria de la que este autor le confirió<sup>129</sup>. Desde el punto de vista musical, Di Pinto nos habla del baile del *Escarramán* y de dos posibles variantes del mismo, uno “nuevo” y uno “viejo”. La autora también habla sobre los problemas de los nombres y las dimensiones a las que aluden. De esta forma, se plantea que el *Escarramán* tenga algo que ver con la jácara.

La relación entre ambos se basa en varios parámetros. En primer lugar, la temática de los textos, compartiendo ambientes, lenguaje y personajes (el propio Escarramán es un personaje de las jácaras). En segundo lugar, testimonios escritos donde se alude al Escarramán como baile, cronológicamente anteriores a las alusiones a la jácara como baile o poesía. Esto se complementa con alusiones al Escarramán como baile “antiguo” y con un escrito de la Inquisición que dice que “se cantan jácaras y el Escarramán, y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia”<sup>130</sup>. En tercer lugar, la prohibición del *Escarramán* en la “Reformación de Comedias” de 1615. Este dato puede ser significativo, ya que este es el momento, según vimos en el capítulo 2, en el que la palabra *jácara* empieza a aludir a una realidad concreta. La ordenanza, promulgada por el Consejo de Castilla, dice así:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos, ni deshonestos, o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y los bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çaravandas, carreterias, y qualesquier otros

---

<sup>126</sup> DI PINTO, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*.

<sup>127</sup> Algunas de las primeras intervenciones dramáticas del personaje son en el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla* y en el entremés de Cervantes *El rufián viudo llamado Trampagos*.

<sup>128</sup> Las obras son *El gallardo Escarramán* comedia semiburlesca de Salas Barbadillo (de la que ya había edición), *Los celos de Escarramán*, comedia burlesca anónima (inédita) y el *Auto sacramental de Escarramán*, auto sacramental anónimo (inédito)

<sup>129</sup> No olvidemos que Quevedo escribe tres jácaras poéticas con Escarramán como protagonista, la última de ellas, *Romance del testamento que hizo Escarramán*, invitando a un fin del personaje. Para más información sobre las reutilizaciones de materiales de las jácaras de Quevedo ver CHEVALIER, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Capítulo XIII Triunfo y naufragio de la jácara aguda.

<sup>130</sup> Escrito posterior a 1663. Recopilado por Paz y Meliá (1890) y citado en DI PINTO, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. p. 31

semejantes a estos: de los cuales se ordena, que los tales Autores y personas que truxeren en sus compañías no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes, con diferentes nombres<sup>131</sup>.

Aunque Di Pinto solamente hable de esta prohibición como una cita del baile del *Escarramán*, hay que destacar la coincidencia cronológica con el surgimiento de la palabra *jácara*, hecho revelador si tenemos en cuenta la frase “no inventen otros de nuevo semejantes, con diferentes nombres”. ¿Podría ser “jácara” el nuevo nombre dado a lo que se conocía hasta entonces como *Escarramán*, para de esta forma evitar la prohibición del Consejo de Castilla?

El posible parentesco del *Escarramán* con otros bailes queda ya patente en el baile de Quevedo *Los valientes y tomajonas*:

Veis aquí a *Escarramán*,  
gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga.

De el primero matrimonio  
casó con la *Zarabanda*,  
tuvo al ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! enfermo  
y a *Ejecutor de la vara*.

Éste, andando algunos días,  
en la *Chacona* mulata  
tuvo a todo el *Rastro viejo*  
y a los de la *Vida airada*.

El *Rastro viejo* casó  
con la *Pironda*, muchacha  
de quien nació *Juan Redondo*  
el de la rucia y la parda.

*Juan Redondo* fue soltero;  
tuvo una hija bastarda  
que llaman la *Vaquería*,  
mujer de buena ganancia.

Por ella de *Escarramán*

---

<sup>131</sup> Documento nº 6 de los Reglamentos de teatros (14 de marzo y 8 de abril de 1615), reproducido en VAREY, John Earl y SHERGOLD, Norman David. *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*. London, Tamesis, 1971. p. 56

tienen por hembra la casa  
las *Valientas* y *Santurde*  
en el baile de las *Armas*.

Hecho está tierra el buen viejo,  
y, con todo, no se hallan  
sin sus bailes los tablados,  
sin sus coplas las guitarras<sup>132</sup>.

Es interesante la visión del *Escarramán* como anciano “gotoso y lleno de canas” que pone de manifiesto la visión que tenía Quevedo sobre la antigüedad del baile. Remarcable es también la genealogía que nos dibuja salida de los matrimonios con la *Zarabanda* y la *Chacona*.

A estas dudas sobre el *Escarramán* puede arrojar un poco de luz el estudio de Valdivia<sup>133</sup>, en el que se plantea la reconstrucción musical de dicho baile. Valdivia divide los bailes en tres grupos: los que nos han llegado por las fuentes de guitarristas y arpistas que hacían series de diferencias (como la jácara); otros que permanecen totalmente desconocidos debido a su carácter marginal, su vida corta y/o su relación con bailes más conocidos; y un tercer grupo, con pocos ejemplos, de bailes que tuvieron una notable difusión, como el *Juan Redondo* o el *Ay, ay, ay* y que han pervivido hasta hoy en versiones de texto y cifras de rasgueado. En el último grupo estaría el *Escarramán*. Para desempolvar dicho baile, el autor localiza dos fuentes de música para guitarra con los títulos “Escaramanz” y “Scaramanze” en dos tratados de guitarra del florentino Antonio Carbonchi. Es cuanto menos curioso encontrar la única alusión musical al *Escarramán*, personaje tan característico de la poesía hispana, en una fuente italiana. Y más llamativo es cuando uno se pone a revisar las fuentes italianas para guitarra de cinco órdenes (que son muchas) y no encuentra por ninguna parte más referencias a dicho baile<sup>134</sup>. Valdivia relaciona ambas versiones del *Escarramán* con el esquema musical de la jácara, utilizando como nexo las *Jácaras por 5 que es la E*, recogidas en el *Livro donde se veran pazacalles* de Antonio de Santa Cruz<sup>135</sup>. Este manuscrito, cuya datación es conflictiva<sup>136</sup>, tiene algunos rasgos que son descritos por Valdivia como “arcaicos”. Esto hace que el autor lo sitúe en la primera mitad del siglo XVII y haga factible la utilización de la

---

<sup>132</sup> QUEVEDO, Francisco de. *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*. Edición de Ignacio Arellano. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

<sup>133</sup> VALDIVIA, "La música de El valiente Escarramán..."

<sup>134</sup> En el Anexo I elaboro una lista con los tratados italianos de guitarra consultados.

<sup>135</sup> SANTA CRUZ, Antonio. *Livro donde se veran pazacalles*. E Mn M.2209.

<sup>136</sup> Hay discrepancias entre lo que dice Maurice Esses y lo que argumenta Pepe Rey. Sobre esto hablaremos en el epígrafe 5.3, “Música instrumental. La jácara en los libros de guitarra”.

*Jácara por 5* para “reconstruir” o escribir una posible melodía para los *Escarramanes* de Carbonchi. Sobre la posible relación de ambos esquemas musicales hablaremos en el capítulo 6.

Por último, la existencia de un *tono* específico que acompañe al baile del *Escarramán* parece también evidente por la presencia de la expresión “tono de Escarramán” en algunos textos dramáticos. Por ejemplo, en la comedia de Lope de Vega *¿De cuándo acá nos vino?* (1615) el personaje de Beltrán alaba las cualidades de algunas fregonas<sup>137</sup>:

Las mangas presas al hombro,  
que pueden rend[ir al] Draque,  
y en aquel triquititraque,  
que puede causar asombro  
a un maestro de capi[lla],  
cantar lo de Escarramán.  
Y el llevar al horno el pan,  
¿no es notable maravilla?<sup>138</sup>

En esta edición, Gavela destaca que con “causar asombro / a un maestro de capilla” se refiere a que la fregona genera tanto ruido (triquititraque) que asombra a alguien acostumbrado a dirigir un coro. Yo también resaltaría el hecho de que hable del *Escarramán* y no de otro *tono*. Con ello, está aludiendo a la posible inmoralidad (o por lo menos, falta de decoro) del tono en cuestión, ya que el ruido causado por la fregona puede hacer que un maestro de capilla (representante, no lo olvidemos, de la música más “seria” y religiosa) cante un tono popular de decencia reprochable por los moralistas<sup>139</sup>.

Por otro lado, en la ya citada obra *Jocoseria* de Quiñones Benavente, hay un *entremés cantado* titulado *Las manos y cuajares* en el que una acotación reza “Por el tono del Escarraman todos cantan”<sup>140</sup>.

Como vemos, al igual que la *jácara*, el *Escarramán* plantea muchos retos de estudio relacionados con las distintas dimensiones a las que alude el nombre, así como con la tradición oral y los procesos “hacia arriba” y “hacia abajo”. Es difícil establecer una conexión

---

<sup>137</sup> Criada que trabaja en un mesón, taberna o similar

<sup>138</sup> VEGA, Lope de. *¿De cuándo acá nos vino?* Edición de Delia Gavela. Kassel, Reichenberger, 2008. pp. 325-327

<sup>139</sup> Un ejemplo de condena moral del *Escarramán* y la *chacón*, es el de Juan Ferrer en su *Tratado de las comedias en el qual se declara sin don lícitas* (1618). Recogido por ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol.1, p. 484

<sup>140</sup> QUIÑONES DE BENAVENTE, *Joco seria Burlas veras...* fol. 177v

directa entre ambos nombres, pero hay muchas evidencias de que al menos los dos bailes compartían algunas dimensiones. Podría ser que la palabra *jácara* comenzara, en la década de 1610, a aludir a un tipo de baile que hasta entonces era llamado *Escarramán*. Contra esto pesa la alusión de Quiñones Benavente al “tono del Escarraman”, autor que en otras de sus obras utiliza la expresión “canta al tono de Jácara”. Por otro lado, podrían ser dos nombres distintos que aluden a una misma realidad; uno de los nombres se utilizaba desde finales el siglo XVI (*Escarramán*), y el otro se empezó a utilizar a principios del siglo XVII (*jácara*) para designar un baile en el que *Escarramán* tomaba parte y que además hace alusión a textos poéticos. Es decir, el *Escarramán* parece aludir solamente a un personaje y un baile asociado al mismo, mientras que la *jácara* alude a mayores a un corpus literario.

Sea cual sea la conclusión, no podemos confirmarla hasta que no analicemos las fuentes musicales de la *jácara*, así como el funcionamiento del esquema musical.

## 5. Las fuentes musicales de la *jácara*

Una vez analizados los problemas que se derivan de la interrelación entre la dimensión literaria y musical de la *jácara*, examinaremos las fuentes musicales que, de una u otra forma, se relacionan con la misma.

Como ya hemos adelantado, estas fuentes son de tres tipos: vocales profanas, vocales religiosas e instrumentales.

### 5.1. Música vocal profana. La *jácara* y los tonos humanos

Esta tipología de *jácara* es sin duda la que plantea más retos a un investigador actual. El problema reside en que, aunque solamente conservemos una fuente de este tipo titulada “*jácara*” y otra identificada como tal por Louise K. Stein<sup>141</sup>, sabemos, por los testimonios vistos hasta ahora, que se cantaban *jácaras* en distintos entornos profanos y populares. Sin duda alguna, la clave para entender este fenómeno se encuentra a caballo entre las fuentes literarias y musicales. Antes de desarrollar esto, veamos las dos fuentes musicales mencionadas.

La primera son las coplas “No hay que decirle el primor”, pertenecientes al *tono* polifónico anónimo *Floreckitas que al alba*, recogido a su vez en el *Libro de Tonos*

---

<sup>141</sup> STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...*

*Humanos*<sup>142</sup>. Esta recopilación fue realizada por el copista y cantor Diego Pizarro en el Convento del Carmen Calzado de Madrid, entre el 3 de septiembre de 1655 y el 3 de febrero de 1656. Contiene *tonos humanos* polifónicos compuestos y escritos, en su gran mayoría, entre 1621 y 1643<sup>143</sup>, época central del reinado de Felipe IV.

Este tono comparte muchas características con el resto de los que se encuentran en el *Libro de Tonos Humanos*. Escrito a cuatro voces, la más grave está pensada para un instrumento, ya que es la única en la que no se encuentra transcrito el texto. Según Mariano Lambea, desde el punto de vista compositivo estaría entre la *prima prattica* y la *seconda prattica*, al igual que la gran parte de los tonos polifónicos de la primera mitad del siglo XVII<sup>144</sup>. Esto se aprecia, por un lado, en la utilización del contrapunto imitativo, uno de los parámetros ampliamente difundidos en la *prima prattica*. En *Floreccitas que al alba*, a pesar de no ser un recurso demasiado utilizado, se puede ver en los siguientes fragmentos: cc. 4-7 entre la segunda y la primera voz; cc. 11-13 entre la primera y la tercera; 78-88 entre la primera, segunda y tercera. Por otro lado, la *seconda prattica* se caracteriza, entre otras cosas, por la importancia dada a la melodía, que había sido obviada en la escritura contrapuntística de la polifonía religiosa del siglo XVI. En el repertorio de tonos humanos del siglo XVII ya se empieza a dejar ver la relevancia melódica, que convive con otras características de la *prima prattica*. Aunque el estribillo de *Floreccitas al alba* no destaca por la relevancia melódica, sí lo hacen las coplas-jácara “No hay que decirle el primor”. Podría ser una simple casualidad, o por el contrario, podría significar que el “tono de jácara” se asocia con una línea melódica clara desarrollada sobre un bajo de danza determinado. Por otro lado, el texto de las coplas no parece aludir, al menos de forma directa, al mundo del hampa ni utiliza lenguaje de germanía. Esto nos lleva a pensar que en esta jácara lo que la caracteriza como tal es la música, y no el texto. Otra evidencia de la posible existencia de un “tono de jácara” definido. Sobre las características musicales del posible “tono de jácara” volveremos en el capítulo 6.

El segundo ejemplo es una pieza identificada como “jácara” por Louise K. Stein en la ópera de Juan Hidalgo y Calderón de la Barca *Celos aún del aire matan* (1660)<sup>145</sup>. “Noble en Tinacria naciste” es un monólogo en el que Clarín, criado de Céfalo, narra el origen noble de su amo. No hay ninguna alusión a la palabra “jácara” en el título o en el texto, y el romance no trata una temática hampesca ni utiliza lenguaje de germanía. Sin embargo, hay ciertas

---

<sup>142</sup> “Floreccitas que al alba” *Libro de tonos humanos*. 1656. ff. 252v-254r

<sup>143</sup> LAMBEA, Mariano (ed.). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII (I). Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Vol. 1. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. p. 16.

<sup>144</sup> LAMBEA, *La música y la poesía en los cancioneros...* p. 69

<sup>145</sup> STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...* pp. 230-233

características musicales que llevan a la autora a identificarla como una jácara. Destaca el hecho de que sea una pieza musical escrita de manera “transcompuesta” (“through-composed”, del alemán “Durchkomponiert”), es decir, en la que “una estructura de verso que se repite se contradice con el uso de música sustancialmente diferente para cada estrofa, a diferencia de la mayoría de los himnos y canciones populares, donde los textos estróficos están reforzados por una estructura musical equivalente que se repite”<sup>146</sup>. Esto le confiere una importancia especial, siendo la única pieza poética estrófica de la ópera musicada con dicho procedimiento<sup>147</sup>. Los recursos que la ligan a la jácara, según Stein, serían: el modo menor, la “oscuridad armónica” dada por el uso del “tetracordo menor descendente”, el ritmo ternario y la utilización frecuente de hemiolias. La conclusión de la autora es que aunque no sea una jácara desde el punto de vista textual, sí lo es musicalmente y esto le aporta más información al pasaje: relaciona a Clarín con los jaques y el mundo del hampa, recalcando su carácter bruto y su vulgaridad evidentes en otros momentos de la obra. Esto se hace posible gracias al conocimiento, por parte del público del momento, de ciertas convenciones operístico-musicales. Es decir, cuando el interlocutor escuchaba el “tono de jácara” inserto entre las palabras de Clarín, asociaba a este personaje con unos estereotipos determinados.

Llegados a este punto, todo apunta a que existía un esquema musical (el “tono de jácara”) armónicamente sencillo, con unos parámetros definidos y reconocible por el público. Los dos ejemplos expuestos anteriormente parecen composiciones más complejas que ese esquema musical, pero en ellas ciertas características del mismo eran aún reconocibles por el público. También es interesante la relación intersemiótica que se crea entre literatura y música, adquiriendo la música significados de textos de temática germanesca que ya no la acompañan.

## 5.2. Música vocal religiosa. Los “villancicos-jácara”

Los “villancicos-jácara” son un tipo de villancico que contiene, en la mayoría de los casos, unas coplas con el subtítulo “jácara”. Solamente en algunos ejemplos la palabra “jácara” alude al estribillo o al villancico entero. Por villancico entendemos una pieza musical

---

<sup>146</sup> “In the context of art song, ‘through-composed’ describes settings in which a repeating verse structure is contradicted by the use of substantially different music for each stanza, unlike most hymns and folksongs, where strophic texts are reinforced by an equivalent repeating musical structure.” RUMBOLD, Ian. “Through-composed”, en *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 25. London, Macmillan, 2001, p. 434

<sup>147</sup> STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...* p. 233

escrita en lengua vernácula e interpretada en un contexto religioso. El villancico como “género”<sup>148</sup> fue una de las manifestaciones culturales más extendidas en el mundo hispánico desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. El problema de los villancicos es la localización de sus fuentes musicales, que se encuentran en papeles sueltos desperdigados por toda la geografía de archivos catedralicios de España e Hispanoamérica. Por otro lado, ya hemos visto que los pliegos de villancico –las fuentes textuales- son más fáciles de rastrear, debido a que están impresos y a que se han realizado multitud de catálogos<sup>149</sup>.

Hasta la fecha, el trabajo más detallado sobre este tipo de villancico es el de Leonardo Waisman<sup>150</sup>. A pesar de que su artículo plantea solamente un primer acercamiento al tema, la investigación ha sido de mayor envergadura. En conversaciones con el autor<sup>151</sup>, él mismo me aclara ciertos datos importantes sobre el “villancico-jácara”. En primer lugar, habla de la existencia de multitud de ejemplos. El autor asegura que son cientos, y que él llegó a catalogar unos 80 villancicos de este tipo sólo en Hispanoamérica. En segundo lugar, destaca la difusión del género especialmente a partir de mediados del siglo XVII y un apogeo del mismo a finales de siglo (1670-1710). El ejemplo más temprano de “villancico-jácara” con el que Waisman se ha encontrado es “A la jácara, jacarilla” de Juan Gutiérrez de Padilla, fechable en 1653 (Anexo II)

Las características musicales de los ejemplos aportados por Waisman en su artículo coinciden con las identificadas en las jácaras profanas, de las que hablaremos más adelante. Desde el punto de vista formal, el caso de los “villancicos-jácara” es similar al de los tonos humanos vistos en el epígrafe anterior. De nuevo estamos ante composiciones bastante elaboradas y aparentemente escritas a partir de un “tono de jácara” seguramente más sencillo. En algunos casos, ni siquiera la temática o el lenguaje del texto recuerdan a las jácaras poéticas y teatrales; otras, solamente contienen la palabra “jácara” o “jacarilla” en el estribillo o utilizan interjecciones sacadas de las jácaras entremesadas como “Oigan”, “Vengan” o “Ea”<sup>152</sup>. En estos ejemplos, “jácara” sería de nuevo una atribución dada casi por completo a la

---

<sup>148</sup> En contraposición al villancico como “forma”, característico de los siglos XV-XVI. Ver TORRENTE, Álvaro. "The villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function". *Journal of the Institute of Romance Studies*. 2000, nº VIII, p. 57-77.

<sup>149</sup> Algunos ejemplos son: RUIZ DE ELVIRA, Isabel (ed.). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1992.; TORRENTE y MARÍN, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres)...*; TORRENTE, Álvaro y HATHAWAY, Janet. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel, Reichenberger, 2007.

<sup>150</sup> WAISMAN, "Una aproximación al villancico-xácara"

<sup>151</sup> Aprovecho para agradecer a Leonardo J. Waisman su ayuda y su disposición a la hora de aclarar mis dudas vía e-mail, así como por dejarme utilizar la partitura de “A la jácara, jacarilla”.

<sup>152</sup> WAISMAN, "Una aproximación al villancico-xácara". p. 10



dimensión musical. Respecto a la cronología, parece no haber ningún ejemplo anterior a 1650, coincidiendo con la de los pliegos de villancico que contienen jácaras.

Son las fuentes musicales más prolíficas de la jácara, pero ante la imposibilidad de acceder a un número significativo de fuentes musicales de este tipo, daremos por sentado que la mayoría de ellas son similares a las descritas por Leonardo Waisman en su artículo y en las conversaciones mantenidas con él.

### **5.3. Música instrumental. La jácara en series de *diferencias*.**

El tercer tipo de fuente musical son las jácaras en libros y partituras de música instrumental. He localizado 31 jácaras de este grupo, repartidas en tratados de guitarra, arpa y órgano (Anexo III). Por lo general, son jácaras en series de *diferencias*, es decir, variaciones sobre un esquema musical predeterminado. Las más abundantes son las que se encuentran en los tratados de guitarra.

Desde finales del siglo XVI se desarrolla en el mundo hispánico una tradición de escritura guitarrística de gran relevancia. Si durante el siglo XVI habían predominado las composiciones para vihuela, en el siglo XVII y principios del XVIII dominan el panorama de la música instrumental los libros para guitarra de cinco órdenes. Es necesario resaltar la idea de que esto no le da exclusividad al uso del instrumento: la guitarra ya se tocaba en el siglo XVI, y la vihuela no se dejó de utilizar a partir del año 1600. Tampoco quiere decir que en España no se usaran otros instrumentos de cuerda pulsada como el laúd o la tiorba. Esto simplemente nos indica que la guitarra era un instrumento ampliamente difundido entre todas las clases sociales. También es muy representativo de las prácticas musicales relacionadas con la monodia acompañada, fenómeno que propició el florecimiento de todos estos tratados para aprender a “tañer”. De hecho, varios investigadores argumentan que las canciones “a solo” eran muy cultivadas en España ya en el siglo XVI y sostienen la teoría de que ese fue el modelo que los florentinos importaron para confeccionar las primeras óperas<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Como apuntan STEIN, Louise K. "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music". *Actas del Congreso Internacional sobre España en la Música de Occidente*. 1987, Vol. 1, pp. 363-365; HILL, John Walter. *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*. 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1997. pp. 119-120. Extraído de TORRENTE, Álvaro y RODRÍGUEZ, Pablo L. "The « Guerra Manuscript » (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain". *Journal of the Royal Musical Association*. 1998, nº 123, p. 148

Según Craig Russell, “Nada ilustra mejor el cambio de la visión horizontal a la vertical alrededor de 1600 que la notación y tratados de guitarra”<sup>154</sup>. En 1586 (o 1596<sup>155</sup>) Joan Carles i Amat publicó su tratado *Guitarra española de cinco órdenes*, donde ideaba un sistema numérico para representar acordes, a los que llama “puntos”:

el punto de guitarra es una disposicion hecha en las cuerdas con los dedos apretados encima de los trastes. Cada punto tiene su figura y disposicion diferente, y cada una tiene tres bozes diferentes que son baxete, alto, y tiple<sup>156</sup>.

A su vez, describe los veinticuatro puntos, doce “naturales” (acordes mayores) y doce “b,mollados” (acordes menores), y le atribuye un número del 1 al 12 a cada uno de ellos. La variante castellana<sup>157</sup> de este sistema solamente usa los números del 1 al 9 en conjunto con otros símbolos, como X, P o +. Aparece por primera vez en el tratado de Luis de Briceño *Metodo mui facilisimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626).

Por otro lado, los italianos inventaron otro sistema notacional, el *alfabeto*. De manera similar a la propuesta de Amat, el *alfabeto* italiano utiliza letras para designar los acordes. La primera fuente en la que se utiliza es *Nuova inventione d'intavolatura* (1606), de Girolamo Montesardo.

Estos sistemas de notación estaban pensados para una forma concreta de tocar la guitarra: el estilo *rasgueado*. Como su propio nombre indica, se basa en rasgar todas las cuerdas de la guitarra y producir un sonido “armónico”, es decir, en el que varias voces se superponen al mismo tiempo. Esta manera de tocar convive en el tiempo con el estilo *punteado*, heredado de la tradición vihuelística y laúdística. La gran innovación que supone el estilo *rasgueado* y sus sistemas notacionales, es que popularizan el aprendizaje de la tradición escrita de la guitarra y por extensión, el de la música<sup>158</sup>. Ya vimos como Ruiz de Ribayaz

---

<sup>154</sup> RUSSELL, Craig H. "Radical innovations, social revolution and the baroque guitar". *The Cambridge companion to the guitar*. Cambridge, Cambridge University press, 2003, p. 153

<sup>155</sup> Existen controversias, ya que Leonardo de San Martín, que escribe el prólogo a la edición de 1639, señala que Amat tiene 67 años y que escribió el tratado en 1586. Esto querría decir que Amat lo publicó con catorce años, hecho poco probable. Es posible que haya una errata en la edad (que fueran “setenta y siete” en vez de “sesenta y siete”) o en la fecha de publicación del tratado (que fuera 1596 en vez de 1586). Ver RUSSELL, Craig H. "Amat, Joan Carles", en *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1. London, Grove, 2001. p 443

<sup>156</sup> AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b,mollados, con estilo maravilloso*. Lerida, 1627. f. 6r

<sup>157</sup> Las denominaciones de sistema catalán, castellano e italiano, es hecha por primera vez en MINGUET Y YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales*. Madrid, 1754.

<sup>158</sup> Quizás el estilo rasgueado en sí sea un intercambio cultural “hacia arriba”, es decir, una asimilación por parte de la tradición escrita de prácticas cercanas a la oralidad.

orientaba su tratado, en parte, a músicos autodidactas<sup>159</sup>. Esses también señala este hecho cuando habla de la relevancia histórica de la música recogida en estos tratados:

“están destinados a principiantes y diseñados para autodidactas. Como resultado de esto, multitud de conceptos tradicionales de la teoría musical son simplificados. Podría sugerirse que esta simplificación y modificación de las ideas tradicionales contribuye, aunque a menudo de manera inadvertida, a la formulación de ideas más modernas de afinación, organización de los tonos, notación métrica y estructuras rítmicas”<sup>160</sup>

Respecto a la jácara, da título a piezas tanto en estilo rasgueado como en estilo punteado. Habría que añadir un tercero que aúna elementos de ambos, el estilo *mixto*, que se localiza en fuentes del siglo XVIII, concretamente en las atribuidas a Santiago de Murcia. De las 20 jácaras localizadas en libros de guitarra, seis están en estilo *rasgueado*, once en estilo *punteado* y tres en estilo *mixto*.

Por otro lado, se conservan cinco jácaras para arpa, cuatro para teclado (órgano) y dos para violín<sup>161</sup>. Las cinco fuentes de arpa están escritas en tablatura, así como dos de las de teclado y una de violín. El caso de la difusión de los tratados de arpa es similar al de los de guitarra, a excepción de que el arpa se asociaba en mayor medida a círculos profesionales, como las capillas nobiliarias, las eclesiásticas y las compañías de teatro<sup>162</sup>.

Estas fuentes están contenidas en catorce publicaciones. Todas están detalladas en el Anexo III, si bien aquí nos detendremos en las que tienen especial relevancia.

Dos de las fuentes plantean varios problemas de datación. La primera de ellas son las anotaciones manuscritas en un ejemplar de *Facultad organica* (1626) de Correa de Arauxo<sup>163</sup>. Conforman una serie de piezas breves escritas en los espacios de tablatura vacía que hay entre cada tiento y el siguiente. Maurice Esses data dichas anotaciones en 1635 sin demasiada justificación<sup>164</sup>. Entre sus transcripciones no figura esta jácara completa porque no tuvo acceso al manuscrito, por lo que yo la transcribo y adjunto en el Anexo IV.

---

<sup>159</sup> Ver página 47

<sup>160</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1. p. 71

<sup>161</sup> Una de ellas, la que se encuentra en el Bc M.1452, es para un instrumento melódico indeterminado. Es casi seguro que esté escrita, al igual que todo el manuscrito, para un violín. Ver ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1. p. 337

<sup>162</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1. pp. 186-187

<sup>163</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*. Alcalá, 1626. E Mn R.14069.

<sup>164</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1. p. 248

La otra fuente es el *Livro donde se veran pazacalles*, de Antonio de Santa Cruz<sup>165</sup>. Existen argumentos encontrados sobre la fecha de escritura de este manuscrito. Por un lado, Pepe Rey argumenta que es la primera colección española de guitarra en estilo punteado<sup>166</sup>, situándola antes de la publicación de Gaspar Sanz (1674). Para ello se basa en la denominación del instrumento como “bigüela hordinaria” y en la inclusión de cuatro fantasías. Aunque no aventura ninguna fecha, la emplaza después de 1629. Por otro lado, Esses la fecha cerca de 1699, apoyándose en la inclusión de un “Marizápalos” y ciertos rasgos notacionales<sup>167</sup>.

Estos ejemplos son bastante significativos, ya que ambos podrían ser los más tempranos de su ámbito<sup>168</sup>. Por un lado, las anotaciones manuscritas de Mn. R.14069 podrían ser la primera fuente musical de jácara conservada, mientras que el libro de Santa Cruz, de fecharse antes de 1674, sería el primer libro de guitarra con jácaras entre sus composiciones.

La publicación que más ejemplos de jácara recoge es el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*<sup>169</sup>. Este manuscrito contiene 108 piezas para guitarra en estilo rasgueado, punteado y mixto, entre las que hay siete jácaras. Una de ellas (D-242) coincide sustancialmente con una de Gaspar Sanz (D-238) y otra (D-261) con una de Santiago de Murcia (“Jácaras francesas”). A pesar de ello, *Libro de diferentes cifras* no reconoce el autor de ninguna de las obras que contiene. Este volumen presenta bastantes incongruencias rítmicas, tanto en la colocación de las barras de compás como en los signos rítmicos (figuras). Según Valdivia<sup>170</sup>, el manuscrito pudo ser copiado por un guitarrista con pocos conocimientos musicales o por un copista profesional no músico que transcribió varias fuentes manuscritas por encargo. Esses decide transcribir respetando las barras de compás, por lo que a veces salen combinaciones rítmicas poco usuales en el resto de jácaras. Por el contrario, Valdivia, que hace una edición más que una transcripción, decide variar la colocación de las barras. Ambos tienen que obviar muchas veces la figuración rítmica, que posee múltiples errores,

---

<sup>165</sup> SANTA CRUZ, *Livro donde se veran pazacalles*

<sup>166</sup> REY, Juan José. "Guitarra", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, Vol. 6. pp. 97-98.

<sup>167</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 1. p. 128

<sup>168</sup> Hay un ejemplo más que no he incluido en el Anexo III porque no he podido acceder a él. Es una jácara recogida en un manuscrito de Góngora, E Mn Ms.4118. Según Arriaga, podría ser el ejemplo más temprano de fuente musical de jácara. Ver ARRIAGA, "La jácara instrumental en la música española..." pp. 186-188

<sup>169</sup> *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. 1705. E Mn M.811.

<sup>170</sup> VALDIVIA, Francisco Alfonso (ed.). *Libro de diferentes cifras: Ms /811 (1705)*. Madrid, Sociedad de la vihuela, 2008.

aunque las notas son en ambos casos las mismas. La forma más cómoda de leer las piezas contenidas en el *Libro de diferentes cifras* es con el original y ambas transcripciones.

El resto de fuentes no plantean demasiados problemas documentales. Son los libros de guitarra de Gaspar Sanz<sup>171</sup>, Lucas Ruiz de Ribayaz<sup>172</sup> y Francisco Guerau<sup>173</sup>; el *Códice Saldívar n.º 4*<sup>174</sup> y *Cifras selectas de guitarra*<sup>175</sup>, atribuidos ambos a Santiago de Murcia; el tratado de arpa de Diego Fernández de Huete<sup>176</sup>; una de las colecciones recopiladas por Antonio Martín Coll<sup>177</sup>; un manuscrito anónimo de arpa conservado en la Library of Congress; y una serie de fuentes que contienen piezas sueltas de varios autores.

En todas estas fuentes, el vocablo “jácara” hace alusión a un esquema armónico-rítmico específico<sup>178</sup>. En ninguna de ellas hay un texto asociado a la música, por lo que deducimos que en el último cuarto del siglo XVII, la palabra “jácara” tenía asociada una dimensión musical determinada. A continuación, veremos las variantes de este esquema, así como las características y parámetros musicales que lo definen.

## 6. El esquema musical de jácara

Una vez identificadas las fuentes musicales asociadas a la palabra “jácara”, la pregunta que debemos plantearnos es: ¿qué es lo que une a todas estas fuentes bajo el mismo nombre? O dicho de otra forma, ¿qué es lo que define musicalmente una jácara?

Para empezar, podemos diferenciar tres tipos de jácara contenidas en las fuentes de música instrumental. En primer lugar, está la que nosotros denominaremos jácara “estándar”, que a su vez ha sido llamada por Gerardo Arriaga jácara “primitiva”<sup>179</sup>. Es la más repetida y carece de “apellido”, calificativo o denominación alguna más allá del vocablo “jácara”. En segundo lugar, está la jácara *de la costa*, denominada así en las fuentes y que posee un

---

<sup>171</sup> SANZ, *Instrucción de música sobre la guitarra española*

<sup>172</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, *Luz y norte musical*

<sup>173</sup> GUERAU, Francisco. *Poema harmonico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid, 1694.

<sup>174</sup> RUSSELL Craig H. *Santiago de Murcia's « Códice Saldívar No. 4 »: Facsimile and transcription*. Vol. 2. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.

<sup>175</sup> MURCIA, Santiago de. *Cifras Selectas de Guitarra*. Edición de Alejandro Vera, Middleton, A-R Editions, Inc., 2010.

<sup>176</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas*. Madrid, 1702.

<sup>177</sup> MARTÍN COLL, Antonio. *Flores de musica. Obras y versos de varios organistas*. 1706.

<sup>178</sup> Ver páginas 51-52

<sup>179</sup> Utilizaré la denominación de “estándar” para evitar connotaciones temporales con el adjetivo “primitiva”. Ver ARRIAGA, “La jácara instrumental en la música española...” p. 186

esquema musical similar al de la jácara “estándar”, pero en modo mayor. En último lugar, se conservan tres ejemplos de jácaras *francesas*, siendo los tres aparentemente de Santiago de Murcia y muy parecidos entre sí<sup>180</sup>; este tipo de jácara tiene un desarrollo armónico mayor y no se conserva ningún ejemplo anterior a 1705.

Hay un cuarto tipo no reflejado como tal en las fuentes, que Gerardo Arriaga denomina jácaras “modales” o “frigias”. Se refiere a un número reducido de composiciones en cuarto tono por *alamire*, lo que en términos tonales sería Re menor con final en el acorde de Dominante mayor (La mayor)<sup>181</sup>. Esta cuestión no es sencilla, ya que dos de los ejemplos de música instrumental de este tipo (D-237 y D-241) tienen en el título la denominación “Jácara del 5”, es decir, Re menor según el sistema castellano de notación.

### 6.1. Las características musicales

Las características musicales de la jácara “estándar” señaladas por varios autores son<sup>182</sup>: tonalidad menor, mayoritariamente Re menor; frases musicales de cuatro compases, con los dos primeros en armonía de tónica y los dos segundos de dominante; utilización en ocasiones del tetracordo descendente de tónica a dominante<sup>183</sup> en la primera parte, compás ternario con frecuente uso de la hemiolia en la segunda parte de las frases; y ausencia de una melodía característica, aunque se repite la aparición de ciertos “melotipos”. A continuación, analizaremos cada uno de estos parámetros detenidamente.

De las veinte jácaras con esquema “estándar”, diecisiete están en Re menor y las otras tres en La menor. Además estaría el ejemplo de “Noble en Tinacria naciste” en Sol menor, que aunque es una composición armónicamente más desarrollada, utiliza el esquema de jácara estándar. Estas son las progresiones armónicas más repetidas, según Rusell<sup>184</sup>:

---

<sup>180</sup> Dos de ellos se encuentran en el *Códice Saldívar n° 4* y en *Cifras selectas de guitarra*, ambos con muchas concordancias entre sí. El tercero, aunque pertenece al *Libro de cifras selectas*, es una variante de la misma jácara.

<sup>181</sup> Este es uno de los casos más evidentes en los que el sistema tonal actual no explica el funcionamiento real del tono utilizado.

<sup>182</sup> RUSSELL, "Jácara"; WAISMAN, "Una aproximación al villancico-xácara" pp. 3-4; TORRENTE, "¿Cómo se cantaba al 'tono de jácara'?" p. 164

<sup>183</sup> Tetracordo que ha sido llamado, en diferentes momentos y por diferentes autores, “tetracordo frigio”, “cadencia frigia”, “cadencia andaluza” o “cadencia de cuarto tono”.

<sup>184</sup> RUSSELL, "Jácara"

**Ejemplo 4: Progresiones armónicas de la jácara según Russell**

Casi todas las jácaras hacen uso, en mayor o en menor medida, del tetracordo descendente (Re - Do - Sib - La).

Aparte del ejemplo de Antonio de Santa Cruz (D-241), solamente tres de las veinte jácaras no acaban en la tónica. Estas son jácaras para guitarra en estilo rasgueado (D-235, D-236 y D-237). La D-237 pertenece al *Libro de diferentes cifras*, que plantea muchos problemas rítmicos de escritura, como ya vimos en el capítulo anterior. Los otros dos ejemplos pertenecen a Ruiz de Ribayaz (1677) que incluye en su tratado, además de estas dos jácaras, ejemplos de jácaras en estilo punteado que acaban en tónica. También hay que destacar que estas jácaras están separadas por una barra de repetición, lo que podría indicar dos frases del mismo *tañido*:

**Ejemplo 5: Jácaras rasgueadas en *Luz y norte musical* (1677), de Lucas Ruiz de Ribayaz**

Se interpretaran o no conjuntamente estos dos esquemas de jácara, nos encontramos con que en el libro de Ruiz de Ribayaz hay dos tipos de jácara: un tipo de jácara rasgueada con final en Dominante, y otro tipo de jácara punteada con final en tónica, ambos tipos en modo menor.

Todas las jácaras están en compás ternario. La mayoría hacen uso reiterado de la hemiolía, a excepción de las dos de Ruiz de Ribayaz arriba citadas. La hemiolía es un recurso rítmico muy utilizado en la música del barroco hispánico. En los casos de música de danza, sirve para aligerar danzas lentas en compás ternario y crear una sensación de fluidez con pasos más cortos al final de las frases musicales. Cuando la música acompaña un texto, se

utiliza para unir versos entre sí y hacer encabalgamientos; es decir, se utiliza el último tiempo de la hemiolía para cantar las sílabas del verso siguiente que anteceden al acento textual, haciendo coincidir el acento textual con el acento musical (las barras horizontales coinciden con los inicios de frase musical):

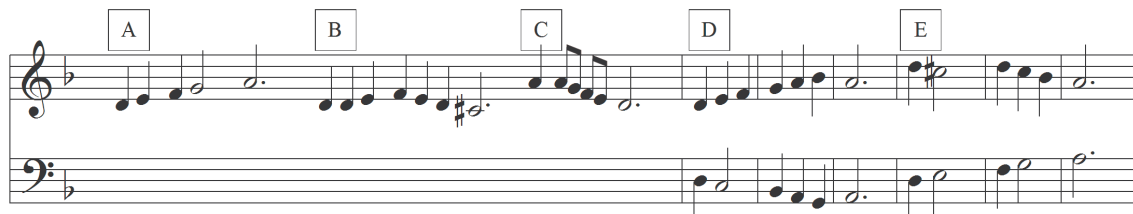
| No hay que decirle el primor  
ni con | el valor que sale,  
que yo | sé que es la rapaza  
de las que rompen el aire<sup>185</sup>

Por último, aunque la jácara estándar no tiene asociada ninguna melodía específica, hay ciertos “melotipos” que se repiten en ellas. Según Russell y Waisman, los más recurrentes son los siguientes:

**Ejemplo 6: Motivos melódicos de la jácara según Russell**



**Ejemplo 7: “Melotipos” de la jácara según Waisman**



Como vemos, tampoco cabría esperar demasiadas combinaciones más con cuatro compases de duración y dos acordes por frase. Tanto en las series de diferencias como en las canciones estróficas, las escalas por grados conjuntos y las disminuciones son de los recursos más difundidos. Lo revelador es ver que hay una tendencia a que la melodía se desarrolle en los dos primeros compases y los dos segundos tengan un carácter más rítmico, marcado por la hemiolía. En la música instrumental, esto ocurre mayoritariamente al principio, cuando se presenta el esquema musical sobre el que se van a realizar las diferencias.

<sup>185</sup> “No hay que decirle el primor” *Libro de tonos humanos*. ff. 253v-254r



Existen dos tipos más de jácara: las jácaras *de la costa* y las jácaras *francesas*. La jácara de la costa tiene un esquema musical muy parecido al de la jácara estándar, con la salvedad de estar en modo mayor (Sol Mayor o Re Mayor). Se conservan nueve ejemplos en las fuentes de música instrumental: dos para guitarra rasgueada, tres para guitarra punteada, una para guitarra mixta y tres para arpa. Al contrario que con la jácara estándar, son bastante parecidas en cuanto a armonía, ritmo y fraseo. En todas se alternan dos compases de tónica y dos de dominante, con una breve incursión en la subdominante en algunas ocasiones; tienen compás ternario con la hemiolia en los acordes de dominante; no poseen melodiosos tan característicos como los de la jácara estándar, si bien las melodías tienen cierta tendencia a desarrollarse antes de la hemiolia. Respecto al tetracordo característico del modo menor, se deja ver casualmente en una de las jácaras de la costa. Aunque no es el mismo tetracordo, se compone de cuatro notas descendentes desde la tónica a la dominante. Se puede ver en las diferencias 3, 6 y 9 de las “Jácaras de la costa” de Francisco Guerau<sup>186</sup> (D-255).

Hay que señalar que existe la expresión “cantar al tono de la costa” y que casualmente, se suele relacionar con las jácaras entremesadas en las que aparece un personaje en concreto: el Zurdillo de la Costa. Solamente he localizado un ejemplo de dicha expresión, aunque en otras muchas el personaje canta u otros cantan sus males<sup>187</sup>. La cita se encuentra en una acotación de la jácara *Las Flores y el Zurdillo*, de Francisco de Avellaneda: “Canta la Flores en tono de la costa”<sup>188</sup>.

En el *Diccionario de Autoridades* se hace alusión al *tono o corrido de la costa* como “Cierta tañido que se toca en la guitarra u otro instrumento, a cuyo son se cantan las que llaman xacaras. Dixose assi, porque se inventó en la Costa de Málaga.” Todo parece apuntar a que la jácara de la costa es una variante del “tono de jácara”.

En cuanto a las jácaras *francesas*, solamente se conservan tres ejemplos. Los tres parecen de Santiago de Murcia y son variantes de la misma composición. Son las jácaras D-261 (incluida en el M.811), las “Jacaras francesas” del *Códice Saldívar n° 4* y las “Jacaras francesas” de *Cifras selectas de guitarra*. Las dos últimas son casi idénticas, por lo que en los anexos solamente reproduzco las del *Códice Saldívar*. Las jácaras francesas constan de dos

---

<sup>186</sup> GUERAU, *Poema harmonico*, f. 37r-39r

<sup>187</sup> En el entremés de Calderón titulado *Las jácaras*, Mari-zarpa, la joven que se obsesiona con las jácaras y no para de cantarlas, entona: “Al Zurdillo de la Costa / hoy otra vez le azotaron, / con que tienen dos jubones / papales como zapatos”. También hablan sobre él en *Los órganos y sacristanes*, atribuido a Quiñones de Benavente y en la *Jácara del Zurdillo de la Costa que haciendo sus diligencias para morir en la horca, murió de enfermedad en la cama*, de Jacinto Alonso Maluenda.

<sup>188</sup> Francisco de Avellaneda (1622 – 1675). *Las Flores y el Zurdillo*. vv. 120-121. Diponible en [http://betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/36#\\_ftn1](http://betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/36#_ftn1)

frases de cuatro compases cada una. La primera frase se desarrolla en Re menor con un esquema similar al de la jácara estándar; en la segunda, la armonía modula a La menor, y repite dicho esquema. La tonalidad principal parece ser La menor, ya que en *Cifras selectas* el título dice “Jacaras francesas por la D”, siendo D la cifra del acorde La menor.

La gran diferencia con la jácara estándar es que la anacrusa que marca el comienzo de cada frase está en dominante y el final en tónica. Es decir, la estructura es V – i – V – (iv) – V – i. El paso por la subdominante se aprecia bien en los rasgueados iniciales del ejemplo recogido en el *Códice Saldívar* (Anexo IV)

Las jácaras francesas suponen un tipo de jácara bastante aislado, ligadas a un mismo compositor en el primer tercio del siglo XVIII. No es de extrañar que este sea Santiago de Murcia, que al contrario que otros autores españoles de guitarra, recoge gran cantidad de danzas francesas en todas sus publicaciones. Esto ocurre especialmente en *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714), publicación que recoge más de 50 piezas de Raoul-Auger Feuillet, y en *Pasacalles y obras* (ca. 1732), donde Murcia asimila la forma de suite francesa. La existencia de unas “jácara francesas” podría ser una muestra de la influencia del gusto francés en el mundo hispánico a principios del siglo XVIII. Sería interesante ver si en el repertorio francés del momento existe algo parecido a lo que Santiago de Murcia llama “jácara francesas”.

## 6.2. El tono de jácara

Como vimos en el capítulo 2, la dimensión musical no parece algo inherente a la poesía germanesca desde sus inicios. Lo mismo ocurre con los romances de temática germanesca y las jácara poéticas. Son las jácara entremesadas las que tienen un componente musical claro, casi indiscutible. Si fechamos las primeras jácara entremesadas en la década de 1630 y las primeras fuentes musicales a mediados de siglo, podríamos decir que la “jácara” como realidad musical reflejada en estas fuentes se empieza a desarrollar antes. Los *tonos* humanos y los villancicos-jácara parecen composiciones desarrolladas a partir de un esquema musical sencillo y repetitivo, con unas características que lo definen y diferencian de otros. Algo similar al que reproducen las fuentes de música instrumental. Pero, ¿cómo era el esquema musical del *tono de jácara* que rezan las acotaciones teatrales? Si consideramos que este podría ser parecido al que he llamado jácara “estándar”, ¿hay una sola variante del mismo? ¿Es el *tono de jácara* igual durante todo el siglo XVII?

Después del estudio realizado, podríamos lanzar varias hipótesis alternativas:

1. La jácara estándar es un esquema musical establecido en la primera mitad del siglo XVII que se mantiene casi invariable durante todo el siglo.
2. La jácara estándar recogida en los libros de guitarra de finales del XVII deriva de un esquema anterior.
3. La jácara estándar es una *variante* del *tono de jácara*, existiendo diferentes variantes que no podemos ordenar cronológicamente.

La primera hipótesis sería pensar en que el esquema musical de jácara estándar se mantuvo más o menos inmutable durante un siglo. Es decir, desde la década de 1630 hasta las últimas publicaciones de Santiago de Murcia (ca. 1734).

Respecto a la segunda hipótesis, si no conservamos ninguna fuente musical de jácara anterior a 1650<sup>189</sup>, no podemos saber con seguridad cómo era esta en la década de 1630. Podría ser que en los *tonos* y villancicos-jácara los compositores de mediados de siglo hubieran tomado ciertos parámetros musicales de la jácara y hubieran obviado otros, como por ejemplo, una melodía característica. Las jácaras en fuentes instrumentales posteriores tendrían el esquema musical “creado” por los compositores de mediados de siglo. La idea de un “tono de jácara” primitivo, con algunos rasgos distintos a los de la jácara estándar, es la defendida por Francisco Valdivia<sup>190</sup> para las fuentes de música instrumental.

Por último, la tercera opción se basaría en la idea de *variante*. Las dos hipótesis anteriores se basan en la existencia de un *tono de jácara* “institucionalizado”, es decir, un “ancestro” común a todas las *versiones* conocidas. El problema que hemos visto es, como dice López-Cano, que

para articular árboles genealógicos que determinen el parentesco cronologizado de cada una de las versiones y variantes encontradas, la metodología documental requiere de la localización de registros datables. (...) Al postular la hipótesis según la cual ancestros populares o tradicionales transmitidos oralmente dan origen a algunos tonos, la búsqueda de documentos donde se registre tales modelos es imposible. Por esta razón, los investigadores se basan en algunos rasgos estilísticos y el grado de elaboración de cada canción para determinar su

---

<sup>189</sup> Las fuentes fechadas antes de 1650 tienen una datación conflictiva. Ms.4118, podría ser anterior o posterior; R.14069, aunque fechada en 1635, podría ser también bastante posterior, opción por la que me inclino; respecto a las “Jacaras por 5 que es E” de Santa Cruz, no importarían para esta hipótesis, ya que hemos visto que no comparte el mismo esquema que las demás.

<sup>190</sup> VALDIVIA, Francisco Alfonso. “La música de El valiente Escarramán...” p. 29.

ubicación cronológica. Sin embargo, la debilidad de la conceptualización estilística, sin duda, entorpece esta tarea.<sup>191</sup>

La *versión* supone la presencia de un objeto musical perfectamente establecido. La *variante*, por el contrario, se basa en colocar los objetos relacionables horizontalmente y vincularlos entre sí en virtud de sus semejanzas pero no en referencia a un objeto único. Si tenemos en cuenta los procesos de improvisación y transmisión oral de los que hemos hablado, la *variante* respondería a muchas de nuestras preguntas.

De esta forma, podríamos ver la jácara estándar como una *variante*. Esta podría ser bastante parecida a otra *variante* anterior, con la que llegó a convivir o no. La jácara de la costa sería otra *variante*, aunque con más diferencias formales, es decir, una *variante* más alejada. Las jácaras que terminan en la dominante serían otra *variante*; al verlas de esta forma, no tendríamos que buscar un *tono* común entre estas y el resto de jácaras. Es probable que el *tono de jácara* que se cantaba en las jácaras entremesadas fuera una *variante* del esquema musical que se desarrolla en las fuentes de música instrumental. Incluso el baile del *Escarramán* podría ser una *variante*. Por el contrario, las jácaras francesas serían una *versión* de la jácara estándar, ya que parecen proceder de ella. Se pueden resumir las características comunes a todas las variantes en:

1. Tono menor en la mayoría de los casos, tono mayor asociado al *tono de la costa*.
2. Frases de cuatro compases, con alternancia entre dos compases de tónica y dos de dominante.
3. Tetracordo descendente en el bajo de la tónica a la dominante.
4. Compás ternario
5. Uso reiterado de la hemiolia
6. Características métricas que proceden de la vinculación con un texto poético en romance

No parece que ninguna de las variantes de la jácara se asocie a una melodía concreta, hecho que suele ocurrir cuando hay un texto concreto ligado al esquema musical.

---

<sup>191</sup> LÓPEZ CANO, Rubén. "Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente", en CASARES, Emilio y TORRENTE, Álvaro (ed.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. Vol. 1. Madrid, ICCMU, 2002, p. 199

Para ilustrar el fenómeno de las variantes, recurriré de nuevo al concepto de Peter Burke: los intercambios culturales “hacia arriba” y “hacia abajo”. Es casi imposible establecer si la jácara (tanto literaria como musical) tuvo un origen “erudito” o “popular”. Lo que sí se puede analizar es cómo funcionan los intercambios culturales y cómo varían los significados. En el caso de la dimensión literaria de la jácara, los romances de germanía tienen una temática popular aunque son escritos por personas de ambientes cultos (cosa que podemos afirmar casi simplemente por el hecho de ser escritos). Cuando el género es difundido por Quevedo, se realizan muchas versiones de sus jácaras e incluso son difundidas oralmente y en pliegos sueltos. Este fenómeno es aprovechado por los autores teatrales, que componen jácaras entremesadas, que a su vez son famosas y reclamadas por el público. Como vemos, hay un continuo intercambio de arriba a abajo y viceversa; a pesar de esto, en ningún momento parecen las jácaras producciones enfocadas a élites reducidas. Por lo tanto, aquí podríamos hablar más que de tradición “cultura” y “popular”, de tradición escrita y oral.

Con la música pasa algo similar. Un esquema musical utilizado en el teatro y muy difundido entre las clases populares es utilizado por los compositores de tonos humanos y villancicos. Los compositores de música instrumental lo utilizan para hacer “tañidos de rasgado” y series de diferencias destinadas, en gran medida, a músicos aficionados y autodidactas. De nuevo el intercambio entre tradición oral y escrita es continuo, surgiendo variantes del esquema musical de jácara.

## 7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha intentado esclarecer el origen de la dimensión musical de la jácara y su posterior estandarización como un esquema musical sobre el que se improvisaba durante el siglo XVII. Para ello, hemos empezado buscando los orígenes de la palabra “jácara”, tanto en diccionarios y léxicos como en obras literarias de principios del siglo XVII. La palabra “jácara” surge como un neologismo utilizado por Miguel de Cervantes en *El coloquio de los perros*, a partir de palabras que se relacionaban con el ambiente del hampa, los “jaques” (rufianes) y la jerga de germanía. En un principio, no alude a una realidad concreta, sino que se utiliza como sinónimo de “jacaranda” y “jacarandina”, palabras ya utilizadas a finales del siglo XVI para aludir a temas relacionados con la rufianes y la germanía. En ese momento, tampoco parece tener una dimensión musical asociada a la palabra.

Los romances de germanía son piezas literarias que narran las vivencias de rufianes y jaques. Parece ser que en algún momento de principios del siglo XVII la palabra “jácara” pasó a denominar a estos romances. Un problema con el que nos encontramos es que los investigadores actuales utilizan la palabra “jácara” para aludir a dos cosas distintas: a las piezas literarias tituladas “jácara” y a lo que podríamos denominar el “género jácara”.

Hemos profundizado en la búsqueda de una posible dimensión musical y teatral de los romances de germanía, sin que haya pruebas concluyentes para afirmarlo. Respecto a esto existe otro problema, y es que en muchos estudios filológicos sobre estos romances se da por sentado una dimensión musical de los mismos, debido a la influencia del estudioso de principios del siglo XX Emilio Cotarelo y Mori. Examinando la cuestión a fondo, comprobamos que tanto Cotarelo como los que le citan sin una visión crítica, dan por hecho una unión indivisible entre la dimensión literaria y la musical de la jácara. Aunque estos dos niveles semióticos se interrelacionan para crear una nueva entidad sistémica con significado propio, algunas características de los sistemas originarios se mantienen, es decir, que pueden cambiar a lo largo del tiempo de manera distinta. Obviando esto, se asume que como los romances de germanía son los “antecesores” directos de la jácara poética, y como la jácara a mediados de siglo XVII tiene una dimensión musical, los romances de germanía debían tenerla. Es lo que Peter Burke denomina una de las paradojas de la tradición: los signos externos de la tradición pueden enmascarar la innovación.

Lejos de que esta interrelación sea tan fácil de establecer, podemos hablar de una dimensión musical a partir del salto a los teatros de la jácara poética, convertida en jácara *entremesada*. Es en la década de 1630 cuando la palabra “jácara” empieza a aludir a una realidad concreta, apareciendo en títulos de composiciones literarias y dando nombre a piezas de teatro breve en las que los jaques y daifas son protagonistas o en los que se narra su vida. En muchas de estas jácaras entremesadas hay acotaciones con la frase “cantar al tono de jácara”, expresión ya utilizada con otros *tonos* en el siglo XVI.

También tenían dimensión musical las jácaras como coplas de villancico, es decir, composiciones religiosas en lengua vernácula pensadas para ser acompañadas por una música específica. De hecho, en algunos casos, la palabra jácara pasa a denominar solamente a la dimensión musical, ya que el texto deja de estar relacionado con la temática usual de las jácaras literarias.

Intentar esclarecer cómo era la música que acompañaba a las jácaras teatrales conlleva relacionar estas con las fuentes musicales. Las coplas de villancico se relacionan directamente con las fuentes musicales, pero no pasa así con las jácaras entremesadas.

Describiendo todos los problemas que plantean las fuentes musicales conservadas (la relación con los textos, la importancia de la improvisación y la tradición oral, las diferencias terminológicas entre las distintas danzas y bailes), comprobamos que son solamente un reflejo de una realidad musical mucho más amplia. Dichas fuentes se podrían clasificar en tres tipos: fuentes de música vocal profana, música vocal religiosa y música instrumental. Observamos que estas fuentes comparten ciertas características musicales, la mayoría de ellas visibles e identificables en casi todos los ejemplos. En algunas de estas fuentes se puede apreciar cómo la música ha adquirido significados asociados a los textos, y cuando estos se cambian, los significados se mantienen. Esta relación intersemiótica entre las distintas dimensiones de la jácara podría explicar la aparición tardía de fuentes de música instrumental, aunque esto tendría que ser estudiado más a fondo en investigaciones futuras.

Teniendo en cuenta la importancia dada a la improvisación y los procesos de transmisión oral, llegamos a la conclusión de que existen diferentes *variantes* del llamado *tono de jácara*. Una jácara que he denominado “estándar”, que es la más repetida en las fuentes de música instrumental y cuyas características musicales parecen coincidir con las de algunos villancicos-jácara y tonos humanos. Otra variante conocida como “jácara de la costa”, asociada también con la expresión “cantar al tono de la costa”, con algunos parámetros compartidos con la jácara estándar y otros diferentes. Una *versión* (no variante) asociada al guitarrista Santiago de Murcia y denominada “jácaras francesas”, con un desarrollo armónico

mayor que las otras variantes y cronológicamente posterior. Por último, el *tono de jácara* que acompañaba a las jácaras teatrales sería también una variante de jácara, posiblemente con muchos rasgos en común con la jácara estándar.

La relación entre las variantes de la jácara se entiende gracias a los intercambios culturales entre la tradición escrita y la tradición oral. De esta forma, el origen exacto de la dimensión musical de la jácara pierde cierta relevancia, cobrando más importancia los procesos de improvisación musical que sirven para salvar distancias entre la música y la literatura, que adaptan la música a los textos dependiendo de sus características métricas.

De cara a estudios futuros, quedan abiertas distintas vías de investigación. En primer lugar, se hace necesario un estudio amplio sobre las fuentes musicales teóricas y prácticas del siglo XVII que aclare la organización de los tonos y la forma en la que se entendía el sistema modal, con el fin de proponer una teoría que explique las complejas relaciones que hemos abordado superficialmente en este trabajo. Además, habría que investigar la influencia que pudo tener en la conformación de este sistema el cambio de una visión contrapuntística y horizontal a una visión acórdica y vertical.

También queda abierta la cuestión de la relación de la jácara con otras danzas y bailes del siglo XVII, como la zarabanda y la chacona. Una investigación que requeriría hacer algo similar a lo realizado en este trabajo pero con cada una de las danzas, teniendo en cuenta las relaciones que se pueden establecer entre ellas desde varios puntos de vista: el musical, el literario, el coreográfico,...

Otro tema relacionado con la música en el teatro del Siglo de Oro es el papel de las actrices-músicas. La importancia que cobran tanto en las compañías teatrales, como en la configuración de un tipo de teatro comercial con un gran peso musical, requiere de un trabajo específico. Una perspectiva de género que intente aclarar cuestiones como la educación musical de las actrices, su relevancia a la hora de conformarse nuevos *tonos* y danzas cantadas, su posición frente a los prejuicios morales del momento o su relación con las instituciones eclesiásticas.

Por último, me hubiera gustado desarrollar de manera más amplia la posible relación de la jácara con los conceptos de cultura oficial y cultura no-oficial. Según Bajtin, “el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial” por lo que estas “ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber



construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida*<sup>192</sup>. Aunque Bajtin se refiere más a la Edad Media y el Renacimiento, creo que sería muy interesante relacionar estos conceptos con la “cultura de la jácara” e intentar comprobar hasta qué punto esta es una representación de la cultura no-oficial, o si por el contrario es una forma cultural institucionalizada.

Este estudio ha pretendido ser un primer acercamiento exhaustivo a la relación entre las dimensiones literaria y musical de la jácara, situadas entre las fuentes escritas y la tradición oral. La jácara fue una manifestación cultural ampliamente difundida y demandada en la España del Siglo de Oro, hecho que hizo que en algunas ciudades se llegara a prohibir su interpretación en los corrales e incluso, a decir solamente su nombre:

En la ciudad de Sevilla, a 19 días del mes de noviembre de 1648 años, el señor don Antonio de Mendoza, marqués de San Miguel de Ijar (...) mandó se pregone en el dicho corral de la Montería que ninguna persona de cualquier estado y calidad que sea, no inquiete ni alborote las comedias que se representan en la dicha Montería, pidiendo jácaras ni bailes ni otras palabras, sino que dejen representar a su voluntad lo que quisiere el autor y su compañía, pena que el que contraviniere a ello, si la persona fuese ordinaria, de vergüenza pública y dos años de servicio de Mámora, y las demás personas, de cien mil maravedises y dos años de un presidio<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media...* p. 11

<sup>193</sup> “Archivo del Alcázar de Sevilla, legajo 96. Recogido en SENTAURENS, Jean. "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?" *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*. 1983, p. 83

## 8. Bibliografía

### 8.1. Bibliografía anterior a 1800

- AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b,mollados, con estilo maravilloso*. Lerida, 1627.
- CERVANTES, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid, 1615.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*. Alcala, 1626, E Mn R.14069.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan. *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, 1642.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas*. Madrid, 1702.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio. *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*. Madrid, 1648.
- . *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, 1633.
- GUERAU, Francisco. *Poema harmonico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid, 1694.
- HIDALGO, Juan. *Romances de germanía de varios autores*, 1609.
- Libro de diferentes cifras de guitara escojidas de los mejores autores*. E Mn M.811., 1705.
- Libro de tonos humanos*, 1656.
- MARTIN COLL, Antonio. *Flores de musica. Obras y versos de varios organistas*, 1706.
- MINGUET Y YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales*. Madrid, 1754.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela musica, segun la practica moderna*. Zaragoza, 1724.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis. *Joco seria Burlas veras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos. En Doze Entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras...* Madrid, 1645.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*, 1677.
- SANTA CRUZ, Antonio. *Livro donde se veran pazacalles*. E Mn M.2209., s. f.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674.

## 8.2. Bibliografía posterior a 1800

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, n.º 8 (1989), pp. 603-622.

ARRIAGA, Gerardo. “La jácara instrumental en la música española del Barroco”, en LOBATO, Maria Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 179-194.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. [1965] Madrid, Alianza, 1999.

BÈGUE, Alain. “La jácara en los villancicos áureos”, en LOBATO, Maria Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 125-155

BUEZO, Catalina. “Jácara y tonadilla”, en HUERTA, Javier, *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 92-100

BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. [1997] Madrid, Alianza, 2000.

———. *¿Qué es la historia cultural?* [2004] Barcelona, Paidós, 2006.

CABALLERO, Carmelo. “La música en el teatro clásico”, en HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-716.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. *Las harpias en Madrid y Tiempo de regocijo*. Editado por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los bibliófilos españoles, 1907.

CHEVALIER, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona, Crítica, 1992.

COROMINAS, Joan, y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly Baillièrre, 1911.

DI PINTO, Elena. “El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?”, en LOBATO, Maria Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 195-217

———. “Jácaras de sucesos: otra modalidad (El Caso en jácaras)”, en DÍEZ BORQUE, José María *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Visor Libros, 2010, pp. 217-242

- . *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2005.
- ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and Background, Music and Dance*. Vol. 1. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.
- . *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: Musical Transcriptions*. Vol. 2. Stuyvesant: Pendragon Press, 1994.
- EZQUERRO, Antonio. “Jácara”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, pp. 523-529
- FIORENTINO, Giuseppe. «Folía»: *el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, Ed. Reichenberger, 2013.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, ICCMU, 2006.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, y LÓPEZ CANO, Rubén. “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del Siglo XVII. El caso de José Marín”, *Pauta*, n.º 92 (2004), pp. 54-71.
- HERNÁNDEZ, César. “Introducción a la lengua de las jácaras”, en LOBATO, Maria Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 13-27
- HILL, John M. *Poesias Germanescas*. Bloomington, Indiana University, 1945.
- HILL, John Walter. *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*. 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- LAMBEA, Mariano. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII (I). Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Vol. 1. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- LAMBEA, Mariano, y JOSA Lola. “«Jácara con variedad de tonos». Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”, Comunicación de congreso, 12 de marzo de 2010. <http://digital.csic.es/handle/10261/22356>.
- LOBATO, Maria Luisa. “Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto”, *Criticón*, n.º 46 (1989), pp. 125-134.
- . *La jácara en el siglo de oro. Literatura de los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 2014.

- . , ed. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. 2. Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- LOBATO, María Luisa, y BÈGUE Alain, eds. *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*. Madrid, Visor Libros, 2014.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”, *Actas del V y VI Congresos de la SIBE*, 2002, pp. 191-210.
- . “Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente”, en CASARES, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 193-204
- MEDINA, Antonia María. “Cinco siglos en la historia de los diccionarios bilingües latín-español y español-latín (XV-XIX)”, *Philologia hispalensis*, n.º 22 (2008), pp. 259-288.
- MORTENSON, Barbara J., ed. *Romances varios (1640)*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2001.
- MURCIA, Santiago de. *Cifras Selectas de Guitarra*. Editado por Alejandro Vera. Middleton, A-R Editions, Inc., 2010.
- PEDRAZA, Felipe B. “De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara”, *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2006, pp. 77-88.
- PUERTO, Laura. “Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII”, en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 29-49.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poesía burlesca. Tomo II: Jácaras y Bailes*. Editado por Ignacio Arellano. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- REY, Juan José. “Guitarra”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, pp. 90-99
- RODRÍGUEZ, Evangelina, y TORDERA, Antonio. “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, 1983, pp. 121-36.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. “Archivo de un jacarista (1654-1659)”, en POESSE, Walter (ed), *Homage to John M. Hill. In Memoriam*, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 45-58.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: se canta al tono de...” *Revista de Musicología* 16, n.º 3 (1993), pp. 1505-1514.

- . “Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel”, en WEISSBERGER, Barbara F, *Queen Isabel I of Castile: power, patronage, persona*, Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 83-107
- RUIZ DE ELVIRA, Isabel, ed. *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1992.
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. [1677] Editado por Rodrigo de Zayas y Maria Rosa Calvo. Madrid, Alpuerto, 1982.
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y zarabanda son una mesma cosa”, *Edad de oro* 22 (2003), pp. 283-307.
- RUMBOLD, Ian. “Through-composed”, en *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 25, p. 434
- RUSSELL, Craig H. “Amat, Joan Carles”, en *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 443.
- . “Jácaras”, en *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 12, pp. 716-717.
- . “Radical innovations, social revolution and the baroque guitar”, en *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge, Cambridge University press, 2003, pp. 153-181.
- . *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar No. 4»: Commentary*. Vol. 1. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.
- . *Santiago de Murcia's «Códice Saldívar No. 4»: Facsimile and transcription*. Vol. 2. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995.
- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, MacMillan, 1980.
- SADIE, Stanley, y TYRRELL, John, eds. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed, London, Macmillan, 2001.
- SENTAURENS, Jean. “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?” *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, 1983, pp. 67-87.
- STANFORD, E. Thomas. “Jácaras”, en *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 1980, vol. IX, p. 435.
- STEIN, Louise K. “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”, *Actas del Congreso Internacional sobre España en la Música de Occidente* (1987), pp. 357-70.

- . *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TORRENTE, Álvaro. “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?” en LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain (eds), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014, pp. 157-177
- . “La música en el teatro medieval y renacentista”, en HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp 269-302.
- . “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America”, *Pliegos de bibliofilia*, n.º 19 (2002), pp. 3-19.
- . “The villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, n.º VIII (2000), pp. 57-77.
- TORRENTE, Álvaro, y HATHAWAY, Janet. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel, Reichenberger, 2007.
- TORRENTE, Álvaro, y MARÍN, Miguel Angel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- TORRENTE, Álvaro, y RODRÍGUEZ Pablo L, “The “Guerra Manuscript” (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, *Journal of the Royal Musical Association*, n.º 123 (1998), pp. 147-189.
- VALDIVIA, Francisco Alfonso. “La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico”, *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, nº 16 (2012). pp. 25-29
- VAREY, John Earl, y SHERGOLD, Norman David. *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*. London, Tamesis, 1971.
- VEGA, Lope de. *¿De cuándo acá nos vino?* Editado por Delia Gavela. Kassel, Reichenberger, 2008.
- VERA, Alejandro. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de los Tonos Humanos (1656)*. Barcelona, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2002.
- WAISMAN, Leonardo. “Una aproximación al villancico-xácara”, *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Santa Fe, 1996.

## 9. Anexos

### Anexo I. Tratados italianos de guitarra<sup>194</sup>

| <b>Estilo <i>Rasgueado</i></b>  | <b>Estilo <i>Mixto</i></b>  |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Anónimo               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1648)</li> <li>○ (1678)</li> </ul> </li> <li>▪ Abatessa, Giovanni Battista               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1627)</li> <li>○ (1635)</li> <li>○ (1637)</li> <li>○ (c. 1650)</li> <li>○ (1652)</li> </ul> </li> <li>▪ Calvi, Carlo. (1646)</li> <li>▪ Carbonchi, Antonio               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1643)</li> </ul> </li> <li>▪ Colonna, Giovanni Ambrosio               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1620a y 1620b)</li> <li>○ (1623)</li> <li>○ (1627)</li> <li>○ (1637)</li> </ul> </li> <li>▪ Constanzo, Giovanni Battista (1627)</li> <li>▪ Corbetta, Francesco               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1639)</li> <li>○ (1643)</li> </ul> </li> <li>▪ Foscarini, Giovanni Paolo               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1629)</li> <li>○ (c. 1630)</li> <li>○ (c. 1632)</li> <li>○ (1640)</li> </ul> </li> <li>▪ Marchetti, Tomasso               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1660)</li> </ul> </li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Asioli, Francesco (1674)</li> <li>▪ Bartolotti, Angelo Michele               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1640)</li> <li>○ (1655)</li> </ul> </li> <li>▪ Bottazzari, Giovanni (1663)</li> <li>▪ Carbonchi, Antonio (1640)</li> <li>▪ Corbetta, Francesco (1648)</li> <li>▪ Coriandoli, Francesco (1670)</li> <li>▪ Granata, Giovanni Battista               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1646)</li> <li>○ (1650)</li> <li>○ (1651)</li> <li>○ (1659)</li> <li>○ (1674)</li> </ul> </li> <li>▪ Pellegrini, Domenico (1650)</li> <li>▪ Pesori, Stefano               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1648)</li> <li>○ (c. 1648b)</li> <li>○ (c. 1660)</li> <li>○ (c. 1660b)</li> </ul> </li> <li>▪ Roncalli (1692)</li> <li>▪ Valdambri, Ferdinando               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1646)</li> <li>○ (1647)</li> </ul> </li> </ul> |

<sup>194</sup> Nos limitaremos a citar el autor y la fecha, ya que la información sobre todos los tratados se puede encontrar en la base de datos realizada por Gary R. Boye, de la Appalachian State University: <http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/>



|  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1665)</li> <li>▪ Milanuzzi, Carlo <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1622)</li> <li>○ (1623)</li> <li>○ (1625)</li> </ul> </li> <li>▪ Millionsi, Pietro <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1627a)</li> <li>○ (1627b)</li> <li>○ (1627c)</li> <li>○ (1631)</li> <li>○ (1635a)</li> <li>○ (1635b)</li> <li>○ (1636)</li> <li>○ (1661)</li> </ul> </li> <li>▪ Milloni/Monte <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1637)</li> <li>○ (1640)</li> <li>○ (1644)</li> <li>○ (1647)</li> <li>○ (1652)</li> <li>○ (1666)</li> <li>○ (1673a)</li> <li>○ (1673b)</li> <li>○ (1678)</li> <li>○ (1684)</li> <li>○ (1737)</li> </ul> </li> <li>▪ Monte, Lodovico (1636)</li> <li>▪ Montesardo, Girolamo (1606)</li> <li>▪ Pico, Foriano <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1608 ó 1609)</li> <li>○ (1628)</li> </ul> </li> <li>▪ Ricci, Giovanni Pietro (1677)</li> <li>▪ Sanseverino, Benedetto <ul style="list-style-type: none"> <li>○ (1620)</li> <li>○ (1622)</li> </ul> </li> <li>▪ Sfondrino, Giovanni Battista (1637)</li> </ul> |  |
|--|--|

|  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>▪ Trombetti, Agostino<ul style="list-style-type: none"><li>○ (1639a)</li><li>○ (1639b)</li></ul></li></ul> |  |
|--|--|

## Anexo II. Partituras de jácara en fuentes de música vocal

### 1. “A la jácara, jacarilla” de Juan Gutiérrez de Padilla<sup>195</sup>

Jácara a 4  
A la jácara jacarilla  
Juan Gutiérrez de Padilla

Transcripción: Nelson Hurtado

[Tiple]  
A la xa...

[Alto]  
A la xa... A la já-ca-ra ja-ca-ri-lla, de buen gar-boy

[Tenor]  
A la xa...

[Bajo]  
A la xa... A la já-ca-ra ja-ca-ri-lla, de buen gar-boy

lin - do por - te, trai - go por pla - to de cor - te, sien - do pas - to

lin - do por - te, trai - go por pla - to de cor - te, sien - do pas - to

46

<sup>195</sup> Transcrita por Nelson Hurtado y cedida por Leonardo J. Waisman.

12

A la já-ca-ra ja-ca-ri-lla, A la já-ca-ra  
de la vi-lla, A la já-ca-ra ja-ca-ri-lla,  
A la já-ca-ra ja-ca-ri-lla, A la já-ca-ra  
de la vi-lla, A la já-ca-ra

18

ja-ca-ri-lla,  
ja-ca-ri-lla,  
ja-ca-ri-lla, Ja-ca-ri-lla, de no-ve-dad, no-ve-dad de no-  
ve-dad, de no-ve-dad

24

ve-da-des, aun-quea más de mil na-vi-da-des quea-le-gra la  
ve-da-des, aun-quea más de mil na-vi-da-des quea-le-gra la



30

va-ya, va-ya, de ja-ca-ri-lla va-ya, va-ya, de  
 va-ya, va-ya, de  
 na-vi-dad, va-ya, va-ya, de  
 na-vi-dad, va-ya, va-ya, de ja-ca-ri-lla

36

ja-ca-ri-lla, va-ya, de ja-ca-ri-lla queel al-  
 ja-ca-ri-lla va-ya, de ja-ca-ri-lla  
 ja-ca-ri-lla va-ya, de ja-ca-ri-lla queel al-  
 va-ya, va-ya, de ja-ca-ri-lla queel al-

42

ti-si-mo sehu-mi-lla, sehu-mi-lla,  
 queel al-ti-si-mo sehu-mi-lla, sehu-mi-lla,  
 ti-si-mo sehu mi-lla, sehu mi-lla,  
 ti-si-mo sehu-mi-lla, sehu-mi-lla,

50

va - ya, va -

va - ya de já - ca - ra va - ya, queçl a - mor pa - sa de ra - ya va - ya, va - ya,

va - ya, va - ya,

va - ya de já - ca - ra va - ya, queçl a - mor pa - sa de ra - ya va - ya, va - ya,

57

ya, va - ya de já - ca - ra va - ya, queçl a - mor pa -

va - ya de já - ca - ra va - ya, va - ya, queçl a - mor pa -

va - ya de já - ca - ra va - ya, va - ya, queçl a - mor queçl a - mor pa -

va - ya de já - ca - ra va - ya, va - ya, va - ya, queçl a - mor pa -

64

sa de ra - ya va - ya, va - ya, va - ya, va - ya,

sa de ra - ya va - ya, va - ya, va - ya, va - ya,

sa de ra - ya va - ya, va - ya, va - ya, va - ya,

sa de ra - ya va - ya, va - ya, va - ya, va - ya,

[Fine]



71 Coplas a Dúo

[Alto]

1. - A - go - ra que con la no - che, se sus - pen - den nues - tras pe  
 4. - Quién co - moé - lla le ha - te - ni - do, quien co - moé - lla le ten - drá,  
 7. - Mi - ran de sie - rra ne - va - da al - tos y en - cum - bra - dos ris -  
 10. - Va - len - ti - aen el do - nai - re y do - nai - reen el mi - rar

[Bajo]

72

nas, ya pa - gar cul - pas a - je - nas, na - ceun  
 vir - gen y ma - dre se - rá, del quees  
 cos en los gran - des o - be - lis - cos, ya nohay  
 pa - raem - pe - zar ha pa - gar de un

83

be - llo ben - ja - mín, 1) síel rey mees - cu - cha - raá mi ¡oh!  
 sin prin - ci - pioy fin, se - rra - nay más Se - ra - fin, que  
 pie - dra so - bre pie - dra es - co - lloar - ma - do de hie - dra yo  
 cria - doo - bli - ga - cio - nes ba - ñan - does - tá las pri - sio - nes con

89

que bien can - ta - ra yo, co - mo nin - gu -  
 se - rra - nay que mu - jer por - que Dios quie -  
 te co - no - cie - di - fi - cio, ya se mi - ran  
 lá gri - mas que de - rra - ma tie - ne de cam -

95

no can - tó del ni - ño más pro - di - gio - so.  
 re - na - cer, a - per - ci - be su jor - na - da.  
 por res - qui - cio las glo - rias a ma - nos lle - nas.  
 po - la ca - ma del hie - lo pues - to al ri - gor.

Solo

100

[Tenor]

2. - Con li - cen - cia de lo her - mo - so, ra - yos de - sen - vai - naar - dien  
 5. - La be - lla bien ma - ri - da - da de las más be - llas que vi  
 8. - En un re - tre - te que a - pe - nas se di - vi - san las pa - re -  
 11. - Hay ver - da - des que en a - mor siem - pre fuis - teis des - gra - cia -

[Bajo]

106

tes, es - cú - chen - me los va - lien tes, es - ta  
 bien es que se di - ga - qui - de sues -  
 des, es - tá pa - raba - cer mer - ce - des, que en su  
 das, las pro - me - sas con - fir - ma - das el más

112

ver - da - de - ra his - to - ria, que al fin se can - ta la glo - ria ya  
 po - so lo ga - lan - te el más ver - da - de - ro a - man - te y el  
 pri - mer a - rre - bol, di - vi - di - do se vió el sol, en  
 tos - co más sea - fi - la, ya la gai - ta bai - ló Gi - la que



118

él la can - taal na - cer, ge - ne - ral se  
 más ven - tu - ro - so jo - ven sin que los cie -  
 bre - ves - pa - cio de cie - lo su glo - ria pu -  
 to ca - ba An - tón Pas - cual, de - je - mos - leen

124

vió el pla - cer, que el cie - lo la tie - rra en - vi - a.  
 los lees - tor - ben den - tro de un A - ve Ma - ri - a.  
 soñen el sue - lo con la vo - lun - tad más vi - va.  
 el por - tal, con prin - ci - pios de ro - man - ces.

Solo

129

[Tiple]

3. - Que en los o - jos de Ma - ri - a, ma - dru - ga - ba un cla - ro sol,  
 6. - Muer - ta de mo - res ve - ní - a la dio - sa de los a - mo -  
 9. - Quien li - ber - ta - des cau - ti - va, quien ro - ba la vo - lun - tad,  
 12. - Y pues no ha de ha - ber más lan - ces, y mi ja - ca - ri - lla vue -

[Bajo]

135

con ce - les - tial a - rre - bol, mos - tró  
 res sa - lú - dan - la rui - se - ño - res y por  
 la no - che de Na - vi - dad, la tie -  
 ía, a ca - bo se ya - ca - be - la, que - ra

141

lagu - ro - ra más pu - ra, mu - chos si - glos de - ber - mo - su - ra, en  
 ma - dre de la vi - da, la da - ban la bien - ve - ni - da per -  
 rra vió su - le - gri - a al pie de - na pe - ña frí - a quees  
 de vi - drioy que - bre - la, a - ca - be - la ya - ca - bo - se quees -

147

po - cos a - ños de - dad, si no sol e -  
 laa per - lay flor a flor ayn por - tal los -  
 ma - dre de per - las ya, tier - no sol mos -  
 ta - baal hie - loy que - bro - se, a - ca - bo - sey

153

ra dei - dad yel sol es quien laha ves - ti - do.  
 lle - vóa - mor yen la no - che más he - la - da.  
 tran - dees - tá o - pues - togal hie - lo yal ai - re.  
 a - ca - be... la quees - ta - baal hie - loy que - bre - la.

[Dal & D.C. al fine]



2. “No hay que decirle el primor” transcrita por Alejandro Vera<sup>196</sup>

The image displays a musical score for the piece "No hay que decirle el primor" by Alejandro Vera. The score is arranged in two columns and consists of six systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a lute accompaniment line (C). The lyrics are written below the vocal lines.

**System 1 (Measures 88-91):**

Vocal: ma - ta - rá con el bri - o de su a - ro - gan - cia de su a -  
 ra - tá con el bri - o de su a - ro - gan - cia de su a -  
 ra - tá con el bri - o de su a - ro - gan - cia de su a -

**System 2 (Measures 92-95):**

Vocal: No hay que  
 ro - gan - cia. ro - gan - cia. ro - gan - cia.

**System 3 (Measures 96-99):**

Vocal: de - cir - le el pri - mor, ni con el va - lor que su - le,  
 que yo sé que es la pa - za de flo - res, mi vo -  
 que yo sé que es la pa - za de las que rom -  
 que yo sé que es la pa - za de las que rom -  
 que yo sé que es la pa - za de las que rom -

**System 4 (Measures 100-103):**

Vocal: pen el ai - re. No la deis a en - ten - der, flo - res, mi vo -  
 pen el ai - re. pen el ai - re. pen el ai - re.

**System 5 (Measures 104-107):**

Vocal: pen el ai - re. pen el ai - re. pen el ai - re.

**System 6 (Measures 108-111):**

Vocal: pen el ai - re. pen el ai - re. pen el ai - re.

<sup>196</sup> VERA, Alejandro. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de los Tonos Humanos* (1656). Barcelona, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002. pp. 542-551



137

so - tras be - lias a - ves, que\_es\_te\_a - mo - ro - so fes - te - jo só -

138

lo por e - lla se ha - ce, que\_es\_te\_a - mo - ro - so fes - que\_es\_te\_a - mo - ro - so fes - que\_es\_te\_a - mo - ro - so fes -

139

te - jo só - lo por e - lla se ha - ce. te - jo só - lo por e - lla se ha - ce. te - jo só - lo por e - lla se ha - ce. Tan bi - za - rra y

140

pre - su - mi - da, tan va - lien - te\_es, y\_a - rro - gan - te\_que\_ha - ju - ra -

141

ha ha do que\_e - lla so - la ha de ven - cer al dios Mar - te, ha

142

ju - ra - do que\_e - lla so - la ha de ven - cer al dios ju - ra - do que\_e - lla so - la ha de ven - cer al dios ju - ra - do que\_e - lla so - la ha de ven - cer al dios



169

[Tp1] Mar-te.

[Tp2] Mar-te.

[Tp3] Mar-te. Que co - - mo deci - dad se juz - ga, de su her - mo - su -

[C] Mar-te. Que co - - mo deci - dad se juz - ga, de su her - mo - su -

176

[Tp1] ra se va - le, y que - re que el mun - do se - pa

[Tp2] ra se va - le, y que - re que el mun - do se - pa

[Tp3] ra se va - le, y que - re que el mun - do se - pa

[C] ra se va - le, y que - re que el mun - do se - pa

183

[Tp1] que no hay bel - dad que la i - gua - le, y que el mun - do se - pa

[Tp2] que no hay bel - dad que la i - gua - le, y que el mun - do se - pa

[Tp3] que no hay bel - dad que la i - gua - le, y que el mun - do se - pa

[C] que no hay bel - dad que la i - gua - le, y que el mun - do se - pa

190

[Tp1] que no hay bel - dad que la i - gua - le

[Tp2] que no hay bel - dad que la i - gua - le. Si

[Tp3] que no hay bel - dad que la i - gua - le.

[C] que no hay bel - dad que la i - gua - le.

197

[Tp1] le - jan las flo - re - ci - llas y a - ves, juz - ga - rá

[Tp2] le - jan las flo - re - ci - llas y a - ves, juz - ga - rá

[Tp3] le - jan las flo - re - ci - llas y a - ves, juz - ga - rá

[C] le - jan las flo - re - ci - llas y a - ves, juz - ga - rá

204

[Tp1] que son te - mo - res lo que ha - ceis por a - gra - da - bles, juz -

[Tp2] que son te - mo - res lo que ha - ceis por a - gra - da - bles, juz -

[Tp3] que son te - mo - res lo que ha - ceis por a - gra - da - bles, juz -

[C] que son te - mo - res lo que ha - ceis por a - gra - da - bles, juz -



211

ga - rá que son te - mo - res lo que ha - céis por á - gra - da -  
 ga - rá que son te - mo - res lo que ha - céis por á - gra - da -  
 ga - rá que son te - mo - res lo que ha - céis por á - gra - da -

218

bles.  
 bles. Que aun - que su va - lor es mu - cho y su bel - dad  
 bles.

225

es tan gran - de, si la mi - ra a - cre - di - ta - da, bien  
 por

232

pue - den to - dos guar - dar - se, si la mi - ra a - cre - di - ta -  
 pue - den to - dos guar - dar - se, si la mi - ra a - cre - di - ta -  
 pue - den to - dos guar - dar - se, si la mi - ra a - cre - di - ta -

239

da, bien pue - den to - dos guar - dar - se. Mue - ra,  
 da, bien pue - den to - dos guar - dar - se.  
 da, bien pue - den to - dos guar - dar - se.

246

con la con - fu - sión  
 de su a - rro - gan - cia pues tra - c,



(283)

bla - són de la vi - to - ra ra - yos con que ha de\_a\_bra -

(289)

sar - se, ra - yos de\_a\_bra - sar - se. Si\_e - lla con que ha de\_a\_bra - sar - se. con que ha de\_a\_bra - sar - se. con que ha de\_a\_bra - sar - se.

(297)

de cruel se pre - cía, y\_a - mue - ra\_a mu - nos de cruel - da - das,

(274)

ca - ba - rá co - mo\_in - gra - la ya que yo mue - ro de\_a -

(281)

man - te, ya que yo mue - ro de\_a - man - te. ya que yo mue - ro de\_a - man - te. ya que yo mue - ro de\_a - man - te.

### Anexo III. Jácaras en fuentes de música instrumental

| Número (Esses) | Título/<br>diferencias                                | Fuente   | Instrumento* | Variante de jácara** | Concordancia/<br>observaciones                                     |
|----------------|---|--|--------------|----------------------|--|
| D-234          | “Jacaras”<br>2 dif.                                   | Sanz (1674), f.<br>18r                                   | Gr           |                      |  |
| D-235          | “Xacaras”<br>1 dif.                                   | Ruiz de Ribayaz<br>(1677), p. 66                         | Gr           |                      |  |
| D-236          | “[Xacaras] por el seis”<br>1 dif.                     | Ruiz de Ribayaz<br>(1677), p. 66                         | Gr           |                      |  |
| D-237          | “Jacara del cinco”<br>1 dif.                          | Libro de diferentes cifras. Mn<br>M.811 (1705),<br>p. 95 | Gr           |                      |  |
| D-238          | “Jacaras”<br>16 dif.                                  | Sanz (1674), f.<br>22r                                   | Gp           |                      | Primeras 6 dif.<br>“Xácaras”, Ruiz de Ribayaz<br>(1677), pp. 70-71 |
| D-239          | “Jacaras”<br>8 dif.                                   | Sanz (1674), f.<br>41r                                   | Gp           |                      |  |
| D-240          | “[Treinta y nueve diferencias de] Jacaras”<br>39 dif. | Guerau (1694),<br>f. 35r-37r                             | Gp           |                      |  |
| D-241          | “Jacaras por 5 que es la E”<br>25 dif.                | Santa Cruz [ca. 1699**], f. 1r-2v                        | Gp           |                      |  |
| D-242          | “Jacaras del cinco”<br>26 dif.                        | M.811 (1705),<br>pp. 1-6                                 | Gp           |                      | D-238  |
| D-243          | “Jacaras del cinco”                                   | M.811 (1705),  | Gp           |                      |  |



|       |  |  |                           |   |  |
|-------|--|--|---------------------------|---|--|
|       | 4 dif.   | p. 103'  |                           |   |  |
| D-244 | “Jacaras por la D”<br>9 dif.                                       | M.811 (1705),<br>pp. 150-152                               | Gp                        |   |  |
| --    | “Jacaras por la E”<br>18 dif.                                      | Códice<br>Saldívar nº 4<br>[Murcia, ca.<br>1732], f. 1r-2v | Gm                        |   | Murcia (1722)                          |
| D-245 | “Xacaras por primer<br>tono”<br>10 dif.                            | Ruiz de<br>Ribayaz<br>(1677), pp.<br>106-107               | Arpa                      |   |  |
| D-246 | “Jacara del seis”<br>1 dif.  | Wc Mk.290<br>[ca. 1710], f.<br>15v                         | Arpa                      |   |  |
| D-247 | “Xacara 1 <sup>aa</sup> ”<br>5 dif.<br>[Anotación<br>manuscrita]   | R.14069 [ca.<br>1635], f. 22v                              | Teclado                   |   | D-250 (cuatro<br>primeros<br>compases) |
| D-248 | “Xacara de Mn Juan<br>Cavanillas”<br>34 dif.                       | Bc M.387 [ca.<br>1697], f. 57r-<br>60r                     | Teclado                   |   | Escritura en<br>pentagrama             |
| D-249 | “Xacara”<br>20 dif.  | Martin Coll<br>(1706), pp. 60-<br>62                       | Teclado                   |   | Escritura en<br>pentagrama             |
| D-250 | “Xacara de 1º tom<br>[de frey Bertolomeu<br>de] Olague”<br>12 dif. | Pm Ms 1577<br>[ca. 1712], f.<br>70r-70v                    | Teclado                   |   | D-247 (cuatro<br>primeros<br>compases) |
| D-251 | “Xac[a]ra”<br>12 dif.  | Bc M.1452,<br>[ca. 1731], f.<br>245r-245v                  | Indeterminado<br>[violín] |   | Escritura en<br>pentagrama             |
| D-252 | “Jachara”<br>2 dif.  | Mn M.2618'<br>(1659), f. 2v                                | Violín                    |   |  |
| D-253 | “Jacara de la costa”<br>1 dif.                                     | Sanz (1674), f.<br>18r                                     | Gr                        | C |  |
| D-254 | “Jacara de la costa”   | M.811 (1705),  | Gr                        | C |  |

|       |  |   |      |   |               |
|-------|--|---|------|---|---------------|
|       | 1 dif.   | p. 101  |      |   |               |
| D-255 | “[Veinte y nueve diferencias de] jacaras de la costa”<br>29 dif. | Guerau (1694),<br>f. 37r-39r                              | Gp   | C |               |
| D-256 | “Jacaras sobre la Cques +”                                       | Santa Cruz [ca. 1699**]                                   | Gp   | C |               |
| D-257 | “Jacara de la costa”   | M.811 (1705),<br>pp. 110-111                              | Gp   | C |               |
| --    | “Jacaras dela costa”<br>15 dif.                                  | Código<br>Saldívar nº 4<br>[Murcia, ca. 1732], f. 39r-40r | Gm   | C | Murcia (1722) |
| D-258 | “Xacara”<br>1 dif.   | Fernández de Huete (1702),<br>pl. 3                       | Arpa | C |               |
| D-259 | “Xacara de la costa”<br>4 dif.                                   | Fernández de Huete (1702),<br>pl. 13                      | Arpa | C |               |
| D-260 | “Xacara de la costa”<br>5 dif.                                   | Wc Mk.290, f. 15r   | Arpa | C |               |
| D-261 | “Jacaras francesas”<br>3 dif.                                    | M.811 (1705),<br>pp. 127-128                              | Gp   | F | Murcia (1722) |
| --    | “Jacaras francesas”<br>9 dif.                                    | Código<br>Saldívar nº 4<br>[Murcia, ca. 1732], f. 29r-30v | Gm   | F | Murcia (1722) |

\* Gr = guitarra rasgueada. Gp = guitarra punteada. Gm = guitarra mixta

\*\* C = Jácaras de la costa. F = Jácaras francesas

Total: 31 jácaras

- 20 para guitarra
- 5 para arpa
- 4 para teclado

- 2 para violín (una de ellas aparentemente)

#### Publicaciones:

- E Mn R.14069 [ca. 1635]. Añadido manuscrito al ejemplar de Correa de Arauxo, Francisco, *Facultad organica*. (1626)
- E Mn M.2618' (1659). Folios pegados en una publicación de *Cantadas a lo humano* de varios autores (1737)
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. 1674
- Ruiz de Ribayaz, Lucas. *Luz y norte musical*. 1677
- Guerau, Francisco. *Poema harmonico*. 1694
- E Bc M.387 [ca. 1697]. Manuscrito con obras de varios autores, la mayoría de Joan Cabanilles.
- Santa Cruz, Antonio de. *Livro donde se veran pazacalles*. [ca. 1699]
- Fernández de Huete, Diego. *Compendio numeroso de zifras armonicas*. 1702
- *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. 1705. Mn M.811
- Martín Coll, Antonio. *Flores de musica. Obras y versos de varios organistas*. 1706
- US Wc Mk.290. Manuscrito de tablatura para arpa. [ca. 1710]
- *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos*. Manuscrito de obras de varios autores. P Pm Ms.1577 Loc. B,5 [ca. 1712]
- Murcia, Santiago de. *Cifras selectas de guitarra*. 1722
- E Bc M.1452. Manuscrito de obras de varios autores. [ca. 1731]
- Murcia, Santiago de. *Códice Saldívar nº4*. [ca. 1734]

## Anexo IV. Partituras de jácaras en fuentes de música instrumental

### 1. Jácaras recopiladas y transcritas por Maurice Esses<sup>197</sup>

D-237 JACARA 355

D-234 JACARAS [dit. 2]

D-235 XACARAS

D-236 [XACARAS]

D-237 JACARA

<sup>197</sup> ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain...* Vol. 2.

D-238 JACARAS

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of 16 measures, each marked with a boxed measure number and a difficulty level label: [dif. 2] through [dif. 16]. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as 'vib.' (vibrato), 'tr' (trill), and 'p' (piano). Some notes are marked with '2' or '3' to indicate fingerings. The score is presented on a single page with a white background and black ink.



D-240 JACARAS

357

D-239 JACARAS

Musical score for D-239 JACARAS, measures 1-29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, trills (tr), vibrato (vib.), and dynamic markings. Boxed measure numbers 5, 11, 17, 23, and 29 are present. Difficulty levels are indicated by [dif. 2] through [dif. 8].

D-240 JACARAS

Musical score for D-240 JACARAS, measures 1-18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, trills (tr), vibrato (vib.), and dynamic markings. Boxed measure numbers 6, 12, and 18 are present. Difficulty levels are indicated by [dif. 2] through [dif. 6].

[24] tr [dif. 7] tr [dif. 8]

[30] tr [dif. 9]

[36] [dif. 10] [dif. 11]

[42] [f. 36r] [dif. 12]

[48] [dif. 13] [dif. 14] ② ③

[54] tr ② [dif. 15] ④ ⑤ ⑥

[60] tr [dif. 16] [dif. 17]

[66] [dif. 18]

[72] [dif. 19] [dif. 20]

[78] tr [dif. 21]

[84] tr [dif. 22] [dif. 23]



90 [dif. 24]

96 [dif. 25] [dif. 26]

102 [dif. 27]

106

109 [dif. 28] [f. 37.]

113 [dif. 29] [dif. 30]

119 [dif. 31]

124 [dif. 32]

129 [dif. 33] [dif. 34]

134 [dif. 35]

139 [dif. 36]



Musical score for D-240 JACARAS, measures 145-155. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 145 is marked with a box containing '145' and '[dif. 37]'. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Trills (tr) are indicated above the notes in measures 145 and 146. Measure 147 is marked with '[dif. 38]'. Measure 150 is marked with a box containing '150' and '[dif. 39]'. Measure 155 is marked with a box containing '155' and ends with a double bar line and repeat sign.

D-241 JACARAS

Musical score for D-241 JACARAS, measures 1-36. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 is marked with a box containing '1' and '[dif. 2]'. Measure 6 is marked with a box containing '6' and '[dif. 3]'. Measure 12 is marked with a box containing '12' and '[dif. 4]'. Measure 18 is marked with a box containing '18' and '[dif. 6]'. Measure 24 is marked with a box containing '24' and '[dif. 7]'. Measure 30 is marked with a box containing '30' and '[dif. 9]'. Measure 36 is marked with a box containing '36' and '[dif. 10]'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure 36 also includes a first ending bracket marked with '1'.

42 [dif. 12] [f. 2.]

48 [dif. 13] [dif. 14]

54 [dif. 15]

60 [dif. 16] [dif. 17]

66 [dif. 18] 1

72 [dif. 19], [f. 2v] [dif. 20] 1

78 [dif. 21] 1

84 [dif. 22] [dif. 23]

90 [dif. 24]

96 [dif. 25] 1



D-242 JACARAS

Musical score for D-243 JACARA, measures 65-101. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody line and a bass line. Measure numbers 65, 71, 77, 83, 89, 95, and 101 are indicated in boxes. Performance markings include dynamics such as [p.5] and [p.6], and difficulty levels [dif. 18] through [dif. 26]. Fingerings are indicated with circled numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line at measure 101.

D-243 JACARA

Musical score for D-243 JACARA, measures 1-11. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melody line and a bass line. Measure numbers 5 and 11 are indicated in boxes. Performance markings include dynamics [p.] and difficulty levels [dif. 2] through [dif. 4]. The piece concludes with a double bar line at measure 11.



D-244 JACARAS

D-245 XACARAS

D-245 XACARAS

13 [dif. 4] [dif. 5]

19 [p. 107] [dif. 6]

25 [dif. 7] [dif. 8]

31 [dif. 9]

37 [dif. 10]



366

D-246 JACARA

D-246 JACARA

Musical score for D-246 JACARA. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of several measures of chords and single notes, ending with a double bar line and repeat dots.

D-247 XACARA

Musical score for D-247 XACARA. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the upper voice and a bass line, with some notes connected by dashed lines. The piece ends with an ellipsis (...).

D-248 XACARA

Musical score for D-248 XACARA. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music includes a melodic line with a 'd=d' marking above it, and a bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

D-249 XACARA

Musical score for D-249 XACARA. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a melodic line with a 'd=d' marking above it and a bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots, with a '[dif] 2.' marking above the final measure.

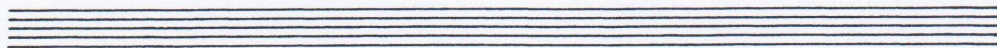
[6] [dif.] 3

[12] [dif.] 4 [dif.] 5

[18] [dif.] 6

[24] [dif.] 7 [dif.] 8

[30] [dif.] 9





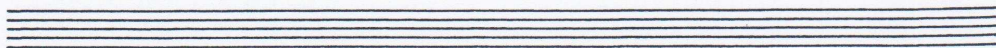
36 [p. 61] [dif.] 10 [dif.] 11

42 [dif.] 12

48 [dif.] 13 [dif.] 14

54 [dif.] 15

60 [dif.] 16

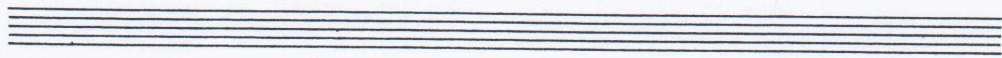


65 [dif.] 17..

69 [dif.] 18      ' [p. 62]      [dif.] 19

74 [dif. 20]

79



D-250 XACARA



370

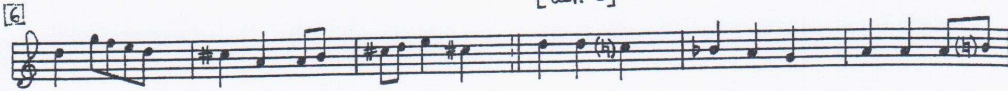
D-251 XAC[A]RA

D-251 XAC[A]RA  
J=)

[dif. 2]



[dif. 3]



[dif. 4]

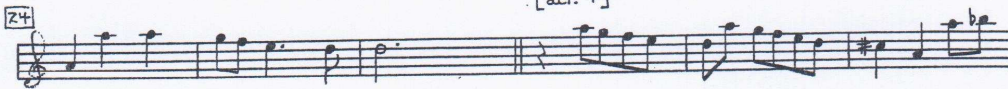


[18] [dif. 5]

[dif. 6]



[dif. 7]



[30] [dif. 8]

[dif. 9]



[f. 245v]  
[dif. 10]



[dif. 11]



[48] [dif. 12]



D-252 JACARA

[dif. [2]



D-255 JACARAS DE LA COSTA

371

D-253 JACARA DE LA COSTA

A

I V I V I

D-254 JACARA DE LA COSTA

I V I V I

D-255 JACARAS DE LA COSTA

[dif. 2]

[dif. 3]

[dif. 4]

[f. 32-]

[dif. 5]

[dif. 6]

[dif. 7]

[dif. 8]

[dif. 9]

[dif. 10]



This musical score is for guitar, spanning measures 40 to 96. It is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations and performance instructions:

- Measures 40-44:** [dif. 11] - Features a melodic line with a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 45-50:** [dif. 12] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 51-56:** [dif. 13] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 57-60:** [dif. 14] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 61-66:** [dif. 15] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 67-72:** [dif. 16] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 73-77:** [dif. 17] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 78-83:** [dif. 18] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 84-89:** [dif. 19] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 90-95:** [dif. 20] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 96-100:** [dif. 21] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 101-105:** [dif. 22] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 106-110:** [dif. 23] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 111-115:** [dif. 24] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 116-120:** [dif. 25] - Features a trill (tr) and a triplet of eighth notes.
- Measures 121-125:** [dif. 26] - Includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes.

Additional performance instructions include *p.* (piano), *f. 39.* (forte), and *vib.* (vibrato). The score is marked with measure numbers in boxes at the beginning of each line.

Musical score for measures 102-114. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 102 is marked with a box containing the number 102 and includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. Measure 108 is marked with a box containing the number 108 and includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. Measure 114 is marked with a box containing the number 114 and includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p*. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and trills.

D-256 JACARAS [DE LA COSTA]

Musical score for measures 1-35. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 1 is marked with a box containing the number 1 and includes a dynamic marking of *f*. Measure 5 is marked with a box containing the number 5 and includes a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. Measure 11 is marked with a box containing the number 11 and includes a dynamic marking of *f*. Measure 17 is marked with a box containing the number 17 and includes a dynamic marking of *f* and a vibrato (vib.) marking. Measure 23 is marked with a box containing the number 23 and includes a dynamic marking of *f* and a marking of *[f. 3 v.]*. Measure 29 is marked with a box containing the number 29 and includes a dynamic marking of *f*. Measure 35 is marked with a box containing the number 35 and includes a dynamic marking of *f*. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and trills.



374

D-256 JACARAS [DE LA COSTA]

Musical score for D-256 JACARAS [DE LA COSTA]. The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains measures 41 and 47. Measure 41 includes a 'vib.' (vibrato) marking and a first ending bracket. Measure 47 includes a second ending bracket and a 'dif. 13' (difficulty 13) marking. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns and rests.

D-257 JACARA DE LA COSTA

Musical score for D-257 JACARA DE LA COSTA. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a 'R' (ritardando) marking and a 'dif. 2' (difficulty 2) marking. The second staff includes a 'dif. 3' (difficulty 3) marking and a 'p. III' (pizzicato III) marking. The third staff includes a 'dif. 4' (difficulty 4) marking. The score features a variety of rhythmic patterns and rests.

D-258 XACARA [DE LA COSTA]

Musical score for D-258 XACARA [DE LA COSTA]. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The score consists of several measures with chords and melodic lines.

D-260 XACARA DE LA COSTA

375

D-259 XACARA DE LA COSTA

[dif.] 2



D-260 XACARA DE LA COSTA

[dif.] 2



376

D-260 XACARA DE LA COSTA

[13] [dif. 4] [dif. 5]

[19]

D-261 JACARAS FRANCESAS

2. Jácaras en el Códice Saldívar n° 4. Transcritas por Craig H. Russell<sup>198</sup>

fol. 1

25 29 33 37 41 45

fol. 2

Jácaras por la E : 106

1. Jácaras por la E

1 5 9 13 17 21

Jácaras por la E : 105

<sup>198</sup> RUSSELL, « Códice Saldívar No. 4 »... Vol. 2

49

53

56

59

62

65

fol. 2º

68

71



20. Jácaras de la Costa

fol. 39  
25  
30  
34  
37  
40  
43

fol. 39<sup>v</sup>  
25  
30  
34  
37  
40  
43

17. Jácaras Francesas

fol. 29  
5  
9  
13  
17

Jácaras Francesas : 163

fol. 40  
46  
49  
51  
53  
56  
58

Jácaras de la Costa : 183

Musical score for "Ídcaras Francesas" showing measures 21-55 and 58-71. The score includes various musical notations such as trills, vibrato, and dynamic markings. A comparison between the original and a suggested change is provided at the bottom right.

Measures 21, 25, 46, 49, 52, 55, 58, 61, 64, 66, 68, 71.

\*Originally Should be

*Ídcaras Francesas* : 164

*Ídcaras Francesas* : 165

3. Jácara manuscrita en el ejemplar R.14069 de *Facultad orgánica* (1626) de Correa de Arauxo, transcrita por Luis Martínez

## *Xacara 1<sup>a</sup>*

Mn R.14069. Adición manuscrita a Correa de Arauxo (1626)

*Transcripción:*  
Luis Martínez

The musical score for *Xacara 1ª* is presented in a two-staff format (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The piece is transcribed by Luis Martínez from a manuscript in Correa de Arauxo's *Facultad orgánica* (1626). The score consists of six systems of two staves each. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line at the end of the sixth system.