

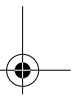
El romancero de Quevedo. Notas sobre la innovación barroca de un género literario

Remedios Morales Raya
Universidad de Granada

El romancero como subgénero de la lírica experimenta en el Barroco una revitalización por obra de los grandes y menos grandes autores de este tiempo, que está dentro del proceso evolutivo renovador que en general acaece a las letras y las artes. Y don Francisco de Quevedo es uno de los artífices de dicha innovación. El gusto por los romances, difundidos a lo largo de todo el XVI por vía oral y a través de pliegos sueltos, cancioneros y romanceros, se incrementa a finales de siglo con la enorme explosión que supuso el denominado romancero nuevo¹, creación juvenil de Góngora y Lope sobre todo, pero a la que habían contribuido y contribuirían también toda una legión de compositores entre los que figuran en sus inicios Cervantes, Liñán, Medinilla o Barahona. Fueron muchos los poetas que colaboraron en el acrecentamiento de uno de los fenómenos literarios más significativos del momento, junto a la comedia, a la que por otro lado, estuvo muy ligado. Necesidades expresivas, dado el agotamiento por el uso, de los temas y procedimientos legados por la tradición renacentista, habían lanzado a escritores y artistas a la búsqueda de nuevas vías de experimentación lírica en su etapa manierista, búsqueda que se vería satisfecha con el impulso vital² barroco inmerso en el advenimiento del acontecer nuevo de una también nueva

¹ No entro en el debate de si el romancero nuevo comienza con los poetas de la corte de los Reyes Católicos que componen ya una obra individual a diferencia de la colectiva transmitida por vía oral fundamentalmente y que pervivió en el pueblo a través de numerosas versiones y variantes. Denomino romancero nuevo a la creación de los poetas esencialmente barrocos, que habían comenzado a componer en las últimas décadas del XVI y a la de los poetas que por entonces ya los elaboraban. Para Palomo, 1988, p. 47, «en conjunto, el nuevo romancero es una modalidad de sutil artificiosidad, que una sociedad cortesana acoge y difunde como muestra exquisita de urbanidad».

² Orozco Díaz, 1988, p. 87, subraya la sorprendente violencia con que irrumpe la realidad, manifestada con un vocabulario no ya coloquial, sino vulgar, grosero e incluso degradante, al considerar temas y géneros de la poesía barroca heredados de la tradición clásica renacentista.





época, el cual impregnaría el mencionado subgénero culto de amplia tradición popular.

No hay duda de que el romancero de Quevedo es una creación esencialmente barroca, como demuestra la mera lectura de las composiciones que la conforman considerando:

1) Circunstancias que las inspiraron, que fundamentalmente las arraigan en su época. Editores y comentaristas nos las han ido esclareciendo a través del tiempo. Aunque de sólo unos pocos romances conocemos con certeza las razones concretas que los motivaron y de algunos otros son muy difusas, podemos intuir las de muchos y elaborar una hipótesis basada en los indicios y referencias que contienen. Esa circunstancia es en parte la vida que irrumpe en la creación barroca imprimiéndole el sello del espíritu de su tiempo histórico. Entre las que inspiraron a nuestro poeta están las relacionadas con su estancia en Valladolid, con la emulación primero y los ataques después a Góngora, con los movimientos de la corte y las personas reales, privados, nobles, y los distintos episodios protagonizados por ellos, con la publicación de pragmáticas y prohibiciones o de obras literarias, con su destino en la escena, con la idea de ser cantadas o recitadas en el teatro, etc.

2) Temática: predominio de unos temas sobre otros y recreación innovadora de muchos de acuerdo con las actitudes del hombre barroco, determinadas éstas por los hechos históricos y sociales que sobrevienen. Si los que afloran en su literatura moral (caducidad de los bienes y glorias mundanas, el paso inexorable del tiempo, el amor más allá de la muerte...) salen a luz, como obsesiones en los poemas de tono serio sobre todo, la mayoría adopta un innovador enfoque satírico burlesco al tratar el amor, la mujer, el uso del poder, los privados, la hipocresía y las falsas apariencias, la pobreza, estados y oficios, la vida de seres de bajo estrato social, el mundo del hampa, etc.

3) Estructura, composición, arquitectura, que a su vez comprende a) argumento poético (es lo primero que salta a la vista: historieta, episodio, relato, anécdota); b) marco o encuadre (configuración genérica según el aspecto formal que adopte, parodie o imite). Es aquí donde la pragmática, el vejamen, la confesión pública, modalidades o géneros literarios como la picaresca, los sueños, el elogio satírico, la literatura ejemplar, moralejas, sentencias, fábulas, el salmo bíblico (Job), la epístola, relación, minuta, la loa... se revelan como modelos estructurales del contenido, contribuyendo a otorgarles la unidad integradora que distinguen a las creaciones barrocas. Todos los romances desarrollan un argumento, muchas veces encuadrado en su marco específico en cuanto a disposición del material contenido, que a su vez se conforma dentro del genérico con el que puede establecer un contraste o afinidades complementarias. En otros casos el marco específico está sobreentendido.

4) Moralidad. Está casi siempre implícita: por debajo de las burlas surge el aviso, si se acepta la explicación de González de Salas³. Al poder



ser interpretados a contrario, se reconoce incluso por debajo del sentido que al término burlesco daba Robert Jammes⁴.

5) Sátira (crítica, censura, ataque, los tipos, actitudes, conductas). Desfila por este conjunto la tipología de su obra festiva: viejo verde, viejas niñas, busconas, calvos, hidalgos chanflones, maridos consentidos, bravos o valientes, médicos, sastres, alguaciles, corchetes... privados, el poder, las figuras, no tanto las naturales como las artificiales, esbozadas en *Vida de la corte*⁵...

6) Estilo: conceptismo o artificio como superación del petrarquismo y las tradiciones castellanas culta y popular heredadas; intensificación y acumulación de procedimientos y recursos expresivos aplicados al lenguaje coloquial y germanesco, principalmente al servicio de lo burlesco.

Ejemplo de la innovación que experimenta el romancero en el Barroco es el romance que comienza «Anilla, dame atención»⁶, titulado *Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos*; un poema que, pese a mostrar algún giro lingüístico gongorino que nos remontaría a 1610⁷ y alguna concomitancia en la caracterización de Hércules con Francisco de Aldana⁸, que avalaría dicha fecha⁹, debió ser compuesto tardíamente, como también deduce Pablo Jauralde de Pou¹⁰. A esa fecha de composición tardía remite igualmente el hecho

³ A propósito de Talía: «Esta Musa, cuyo estilo *jocoserio* que de sí promete, a dos respectos mira [...]. Uno es aquella mezcla de *burlas* con las *veras*, que en ingenioso condimento se sazona al sabor y paladar más difícil. El otro respecto a que mira es que, con la parte, conviene a saber, que *deleita*, también contiene la que es tan estimable de la *utilidad*, castigando y pretendiendo corregir las costumbres con artificiosa disimulación y mañoso engaño; pues tantas veces el que llegare a la golosina del donoso decir, quedará sin cuidar lo advertido, y enmendado alguna vez de los defectos y errores, que, siéndole muy propios, aún no los conocía y se logrará felizmente entre la graciosidad que regale los oídos, aquel gran *puncto* y encarecido maridaje de lo *útil* con lo *dulce*» (Quevedo, *Parناسo*, pp. 403 y ss.; también en Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, vol. 1, p. 135).

⁴ Ver Jammes, *Obra poética de don Luis de Góngora*, p. 34.

⁵ Quevedo, *Vida de corte*, ed. Buendía, pp. 53-65.

⁶ *PO*, núm. 682.

⁷ *Este, pues, años pasados*, (17) refleja la expresión que Góngora utilizó en el v. 49 «Éste, pues, galán un día», de su romance «Aunque entiendo poco griego», fechado en 1610 por Jammes (*Obra poética de don Luis de Góngora*, p. 132) y por Carreño (*Romances*, pp. 339 y 341).

⁸ En las «Octavas [...] en diversas materias descontinuas y desasidas» (*Poesía*, ed. Navarro, pp. 102-104). Quevedo atribuye —como Aldana e igual que Pérez de Moya (Pérez de Moya, *Philosofía*, p. 476)— los padecimientos que Hércules sufre disfrazado de mujer a la imposición de Yole y no de Ónfale, reina de Lidia, más habitual en la tradición mítica. También Aldana dibuja al héroe como jayán, destacando las dimensiones hiperbólicas de su aspecto. Otros detalles menores como la manifestación de ira con el chapín, en Quevedo, el aspecto (fruncido con el hilado).

⁹ Quevedo expresó su deseo de editar a Aldana en 1609, como expresa en *Anacreón castellano*, ed. Astrana, vol. 1, p. 668: «Si alcanzo sosiego algún día bastante, pienso enmendar y corregir sus obras deste nuestro poeta español, tan agraviadas de la imprenta, tan ofendidas del desaliño de un su hermano que sólo quien de cortesía le creyere al que lo dice creará que lo es».

¹⁰ Ver Jauralde, 1998, p. 918: «Creo que este romance, por la alusión a los “flisteos” — los judíos o marranos portugueses— que se refugian en Portugal debe ser posterior a 1630».



de que la alusión a Portugal como refugio de perseguidos por la justicia, es semejante a la contenida en otro romance, «Mirábanse de mal ojo»¹¹, compuesto éste sí, con seguridad casi al final de su vida, cuando se encontraba preso en san Marcos de León, según el primer editor, González de Salas¹². (Pero también pudo tomarla de «Anilla...»).

Este mismo editor antepuso también en la página anterior al texto de «Anilla, dame atención», romance que inicia los agrupados en la *musa Talía*, el siguiente párrafo:

Gran runfla es la que de estos donairosos romances aguarda ya aquí para salir al teatro. Y si bien ellos son así como desiguales en la edad, igualmente en los méritos desiguales, son de manera también que ninguno deje de descubrir algunos rasgos del sabor y del ingenio de nuestro poeta, que después de asegurarnos su legitimación, podrá el más inferior ofrecerse alentado a cualquier delicado paladar, sin el recelo de no ser bien admitido¹³.

La posibilidad de haber sido compuesto pues para ser cantado o recitado en las tablas con la intención de divertir a las gentes, buscando su entusiasta aplauso late en el poema y lo aproxima a otros romances como «¡Vive, Cribas, que he de echar!»¹⁴ y «Clarindo y Clarinda soy»¹⁵ con los que tiene otras afinidades.

«Anilla, dame atención», divertida burla del tema del amor venal, se articula sobre la emulación de las técnicas compositivas de la literatura ejemplar clásica y medieval¹⁶, de cuyo contenido y finalidad hace un uso paródico con la intención de contentar al público, sin olvidar la implícita de «castigar» o mostrar las consecuencias ruinosas del trato con prostitutas.

El argumento del romance está protagonizado por un bravucón que solicita la atención de su coima¹⁷, para mostrarle, a través de las historias que le relata, cuán indefensa se halla su bolsa frente a la embestida estragadora de su belleza ante la que se siente sucumbir sin remedio alguno. Representantes pues, de las esferas marginales de la sociedad se enseñorean aquí de unos versos en otro tiempo sólo dedicados a relevantes héroes, caballeros o pastores idealizados, para exhibir sin pudor la peripecia de sus relaciones, actitudes y sentires. Apuntan a la ampliación temática que como signo innovador experimenta el denominado romancero nuevo.

Las historias que el hablante burlesco, caracterizado a través de sus palabras de valiente, bravucón, cuenta, quedan enmarcadas por el requerimiento que hace a una silenciosa Anilla, cuyo perfil físico será detalladamente dibujado mediante las hipérbolas encomiásticas que le

¹¹ *PO*, núm. 763, «Acójase a Portugal» (v. 45).

¹² *PO*, p. 1018.

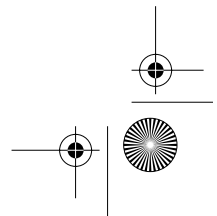
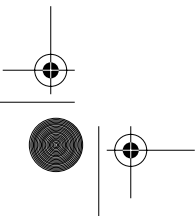
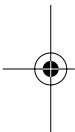
¹³ *PO*, p. 249.

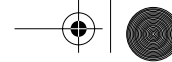
¹⁴ *PO*, núm. 768.

¹⁵ *PO*, núm. 787.

¹⁶ Sin que deje de proliferar en el Renacimiento tanto en prosa como en verso.

¹⁷ Reflejan implícitamente la tópica pareja del avaro y la pedigüeña.





dedica, y por el soez desafío final que lanza contra todo filósofo¹⁸ ‘espada-chín’ que se atreva a desmentir su verdad.

La Biblia y la Mitología clásica proporcionan al relator el material cuentístico que recrea con el lenguaje propio de su condición social, complementándolo además con curiosas apreciaciones personales, resquicios éstas por donde se cuele el aliento vital barroco, el espíritu o alma de toda una época. Se configuran a través de los recursos conceptistas que ingeniosamente maneja el poeta.

Los casos de Sansón y Dalila, Hércules, Yole y Deyanira, Apolo y Dafne, Júpiter y Dánae, Leda, Leto, Europa y el juicio de Paris y las diosas, además de algunas breves alusiones a los mitos de Siringe y Pan y Tereo, Procne y Filomela, se constituyen en amplio muestrario burlesco de la malicia licenciosa y rapacidad femenina.

Revela asimismo esta composición la burla y parodia del estilo cultista al exhibir desde el principio el protagonista del marco la conciencia de dicha tendencia literaria. Son muchos los rasgos gongorinos que pueden espigarse a lo largo de toda ella. A través de la copla inicial anuncia el tema del romance y el estilo con que lo va a desarrollar. Y lo hace al solicitar atención y al calificar a su musa. La explicación jocosa, el juego con el verbo dar en «Anilla, dame atención» especificando «que es dádiva que no empobra» sobreentiende el tema de las ‘dádivas que sí empobran’, es decir, ‘las dadas a la prostituta’ y la adjudicación del calificativo cultipicaña, el estilo literario. El hablante burlesco pide, por tanto, atención a Anilla en tanto que su musa lo favorece, lo inspira. Si el gracioso neologismo de *cultipicaña*¹⁹ o jocoseria, como anota González de Salas, era la musa Talía, la de la comedia y la poesía festiva²⁰. La imagen quevedesca añade pues una licencia, un gesto novedoso, a la que era habitual en la tradición mitológica, la cual estaba representada por una joven risueña coronada de hiedra, con el cayado del pastor y la máscara cómica como atributos distintivos.

El encabezamiento de este poema no dejará de traer el recuerdo paródico del inicio del *Polifemo* gongorino, donde se descubre a la «cultista, aunque bucólica, Talía», apelando a una tradición más antigua que destacaba este carácter bucólico por encima del festivo, según Dámaso Alonso²¹. Ahora es *cultipicaña* esa misma musa que con ademán lascivo se desabrocha. Supera así su representación habitual.

¹⁸ *Filósofo* adquiere el significado de ‘bravo, espadachín’, por semejanza fónica con *filosa* («Voz de la Alemania, que significa la espada. Juan Hidalgo en su *Vocabulario» Aut*).

¹⁹ *PO*, p. 768.

²⁰ Ver *Parnaso*, p. 403 y *PO*, p. 132: «Musa deleitosa y agraciada [...] aquella musa entre todas que, con inspiración más propicia y esforzada influyó todo su numen en el feliz ingenio de nuestro poeta [...] A Talía, con propiedad suma, le pertenezcan las poesías todas de gracia y de donaire, ingeniosamente licenciosas».

²¹ Alonso, 1980, p. 40.



Sigue Quevedo a Cóngora en cuanto al hecho de anticipar el estilo y el tema al comienzo del poema narrativo extenso, aunque, por otro lado, sepamos que esto es una convención generalizada, igual que la propia petición de atención.

Con la versión paródica de la historia de Sansón comienza el hablante burlesco el desarrollo de los ejemplos que le sirven para ponderar los irresistibles atractivos de Anilla y las consecuencias esquilmadoras para su bolsa.

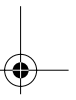
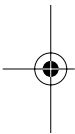
A los detalles generales de la personalidad, hazañas y hechos que acaecieron al Sansón bíblico (fuerza física proveniente del pelo, vencimiento de un león en su juventud, victoria sobre mil filisteos, enamoramiento de la bella cortesana Dalila, traición de ésta al cortar el pelo mientras dormía y entrega a sus enemigos que le sacan los dos ojos, desquiciamiento de las columnas del templo donde es exhibido al crecerle de nuevo y recuperar su fuerza y muerte con todos los filisteos al derribar el templo), latentes en el trasfondo de la versión burlesca relatada, se sobrepone la interpretación reductora que simultáneamente se da de los mismos al presentarlos en el lenguaje familiar y germanesco y al complementarlos con las observaciones ingeniosas que le sugieren. De ese modo, el Sansón que el hablante presenta a Anilla aparece convertido en un forzudo jaque conocido por su arrojo frente a fieros leones y multitud de enemigos, que, sin embargo, incapaz de resistir un día la descarada provocación de la tronga *cejiunta y carihermosa*, de la que andaba enamorado, fue vencido y traicionado, «a cambio de galas y joyas», por ella, que aprovechó el encuentro sexual, minuciosamente descrito, para cortar su cabello y entregarlo a los filisteos, atrayéndole así la fatalidad a su vida. Queda el héroe degradado y acentuado el aspecto erótico y venal de la relación amorosa con respecto a su fuente.

De la historia de Sansón el hablante extrae la graciosa moraleja universal sobre el equívoco de pelo ('cabello' y 'dinero')²², relativa al peligro que corre la bolsa del que se enamora (69-72).

Y, siguiendo de igual modo la técnica de la literatura ejemplar, la aplicación a su propio caso, explicitada ésta mediante la expresión latina *verbi gratia* (burla de latinismos vulgarizados) y argumentada detalladamente con la comparación de Dalila y Anilla, que especifica y pondera la notable superioridad de la segunda a la vez que pone de manifiesto su consecuente indefensión ante cada uno de sus enumerados encantos. Finalmente concluye con la puesta en práctica de la lección extraída sobre la conducta a seguir, es decir: ante el deslumbramiento que le ocasiona, caerá voluntariamente rendido con todas sus pertenencias (93-96). Rendición que conlleva la parodia del sometimiento voluntario del amor cortés, tópico en la relación trovadoresca de vasallaje a la dama.

Una mayor brevedad caracteriza el relato de los siguientes ejemplos, si bien en todos se da la misma desmitificación ridiculizadora: la referencia a las proezas y cacerías, a los célebres trabajos y atributos (*maza*,

²² 'Riqueza' (*Léxico del marginalismo*).





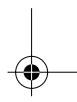
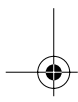
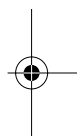
zalea) de Hércules, no impiden su caracterización como personaje carnavalesco, ganapán, esportillero, valentón, jayán, vencido y burlado, primero, por una moza medio loca, la *picarona* Ioles, (que obliga a vestirse grotescamente de mujer y a realizar las labores que le eran propias con la consiguiente vejación que ello le supone); y luego, por *otra maldita mondonga* que celosa, le viste con una *camisa* mortal que acaba con él (97-157). Omitiendo la moraleja de esta leyenda, el hablante muestra a su llamada interlocutora la aplicación a su caso: si hubiera pensado antes que la relación con ella le sería tan costosa, ahora no se vería en la ruina (159-64); y también el propósito: pero dándose por contento del saqueo, le ruega que no cese su trato (165-68).

Cierto paralelismo estructural puede observarse en la composición de las leyendas contadas, sobre todo en la de las dos primeras²³, donde a una semblanza burlesca del héroe siguen el encuentro con una o varias mujeres y la descripción de las humillaciones, pesares y desgracias que éstas les atraen, para concluir con la aplicación del locutor a su caso personal por comparación de las sucesivas bellezas aludidas con Anilla y la aceptación gustosa de su ruina ante la imposibilidad de renunciar a sus amores.

La persecución de Apolo a Dafne, cuadrillero ahora él y, en competencia con Anilla que es el *sol*, ella, *carantoña* y *ninfa* rondante de los *escabeches* y de las *aceitunas*, es relatada para declarar el deseo irrefrenable con que la seguirá si huye y para pedirle que si se metamorfosea lo haga en árboles (ciruelo o encina) que proporcionen frutos comestibles, que le den algún provecho.

Las metamorfosis de Jove en relación con Dánae, Leda, Leto y Europa, son interpretadas en general y de modo más breve, en los mismos términos pecuniarios propios del trato negociante con prostitutas caras. Si bien la de Europa (221-76) es más detallada, dada la mayor extensión dedicada. Así se recrea en la pintura igualmente rebajadora del toro, del que se destaca el aspecto rufianesco (cornudo) y sexual, en la de la joven y desenvuelta prostituta que encarna la protagonista, en la de la travesía marítima del dios metamorfoseado portando a su amada, cuyas siluetas simulan un buque de vela, en el papel de alcahuete que otorga a Neptuno, en la cruda unión de los amantes, en la aplicación personal a su caso con la comparación, degradante para Europa, con Anilla y en su inevitable aceptación futura del abrasamiento por el fuego pasional que ésta desprende. Antes, el cuento de Dánae (189-220) está rematado por la aprobación burlesca de la transformación divina *en paga* por parte del relator, tras haber recreado brevemente la metamorfosis de Jove en dinero contante con el que negociar el trato carnal y eliminar los temores a ser engañadas de las prostitutas. Concisas referencias a los mitos

²³ Señalado en parte también por Martinengo, 2005, pp. 113-23. He tenido ocasión de conocer este trabajo en el mismo congreso en que se presentaba el volumen de la revista en el que se incluye y después de haber leído mi ponencia. Incorporo ahora algunas ideas de este reconocido especialista en la obra de Quevedo.





de Leda, como si de ramera engañada se tratase (205-208), y de Leto, pagada ésta por sus servicios (209-12) —sólo una copla se dedica a cada uno— son intercaladas antes de concluir el hablante con la comparación despectiva de Dánae con la inigualable Anilla, que justificará su decisión de dejarle cobrar todo su caudal.

Una leyenda última es referida como remate de esta extensa casuística burlescamente ejemplarizante: el juicio de Paris en Ida relativo a la belleza de las tres diosas, Minerva, Juno y Venus y su sentencia a favor de la tercera. Ahora Paris es *el catarribera* y, si viera a Anilla, la elegiría, consideraría a aquellas, *marimantas, mariposas* de su *luz* y a Venus, *la buscona de Chipre*, la relegaría.

Sigue la proclamación general de la valía de Anilla sobre *cien mil ninfas*, enfatizada por los estragos que causa en el mundo jurídico (289-92), *pues barbas jurisjueces sabe gastar por escobas*, y sobre cuantos mitos puedan ser difundidos por *cañas flautas y abubillas*, transformaciones respectivas de Sinringe y Tereo.

Se cierra el romance con la declaración que le hace a la joven acerca de la devastación material que causa su irresistible mirada (297-99), con la rotunda afirmación de todo lo dicho y el grosero desafío lanzado a todo filósofo o ‘espadachín’, sin excluir a ninguno, que pudiese decir lo contrario (300-304).

La estructura de «Anilla, dame atención» refleja un modo de renovación del romancero por parte de Quevedo como fue el uso de esquemas literarios propios de la prosa, en sus diversas variantes o modalidades, de los que a su vez se constituyó en eficaz transmisor o difusor. Del mismo modo que, —como ya expliqué en trabajos anteriores— el escritor se valió del esquema de la novela picaresca en el romance «Don Turuleque me llaman» o de los sueños o la visión soñada en «Los que quisieren saber», «Anilla, dame atención» es una muestra de la utilización del patrón estructural de las compilaciones de cuentos con finalidad instructiva y doctrinal que abundaron en la Edad Media y que no dejaron de divulgarse en el siglo XVI²⁴, aunque quizá en ese momento su auge disminuyó ensombrecido por la enorme acogida de las novedosas formas de la prosística renacentista. Supone la actualización áurea de técnicas de composición narrativa medievales, que también se dieron en verso, junto a una nueva interpretación de los contenidos, una nueva lectura de historias y mitos desde la óptica burlesca.

Pero es la forma de presentar los hechos lo que transforma al romance en una creación genuinamente seiscentista plagada de humor e ingenio. Y así advertimos, en la caracterización de Sansón, cómo su fortaleza radicada en el cabello es asociada a la de los paños de Segovia mediante el equívoco de pelo (‘cabello’ y ‘hebras de hilo’), con las connotaciones antisemitas sabidas, y a la inoperancia para extinguirla de Galeno, prototipo de ‘médico asesino’ en la sátira burlesca quevediana.

²⁴ El libro de don Juan Manuel, *El conde Lucanor* fue publicado por primera vez en Sevilla en 1575, gracias a Argote de Molina.



La ignorancia u olvido de que fue una quijada de asno fresca el arma que utilizó Sansón para acabar con mil filisteos (9-12) da lugar al cómico titubeo de su procedencia, (*si fue de suegra u de tía*, 11)²⁵, dando cabida así a reiterados motivos satirizados por Quevedo, y a su inesperada resolución mediante evocación de un dicho popular aludido en parte, núcleo de dificultad y significativo de lo poco que importa la precisión erudita²⁶. El guiño contra los cultos salta a la vista.

La alusión a la hazaña juvenil de Sansón frente a un león que le salió al encuentro rugiendo y al que le desgarró la boca sólo con las manos, en las viñas de Timná (*Jueces*, 14, 5-6), es *magnificada* al señalar que fueron varios los leones enfurecidos o *fruncidos* que venció, y asociada a las ideas de 'fortaleza' y 'ardor sexual' por el equívoco de *calor*, a través de la imagen de un locutorio de monjas. A la vez aflora la figura del devoto de éstas.

El relato del enamoramiento de Sansón y sus nefastas consecuencias (16-68) parte de la apoyatura en el texto o fuente escrita para dar credibilidad a lo contado (17) con la consiguiente burla de un tópico de reminiscencias medievales. Sigue con la enunciación del hecho mismo y con la breve definición de Dalila como *una niña / cejijunta y carihermosa*, que supone el contraste de neologismos chistosos y la aparente paradoja de 'fealdad' / 'hermosura', paradoja que se resuelve interpretando *cejijunta* como 'pronta a airarse, de mucho temple, genio o carácter'. Detalla a continuación el modo cómo se produce y la peculiaridad del mismo, que se reduce al brusco encuentro sexual de los amantes (21-36). Como respuesta impulsiva, atropellada del jaque a la insinuación descarada de la tronga, no ahorra notas descriptivas de gran fuerza plástica. Se trata de un enamoramiento traducido a sexo, la filosofía tosca del amor propia de la sátira quevedesca. En los mismos términos, de minuciosa descripción, transcurre la traición de Dalila y la caída de Sansón en poder de los filisteos. Abundantes recursos expresivos los posibilitan. Así encontramos una sorprendente acumulación de modismos²⁷ y diferentes usos de los mismos adecuándolos siempre al contexto erótico (*cuerpo a cuerpo*, 21; *armada de saya en tocas*, 24, que es calco paró-

²⁵ Desviación humorística de la tradición con la intención de equiparar estas dos figuras peyorativamente y —como queda sugerido en el verso siguiente— por igual al omitido animal.

²⁶ La alusión muy de pasada de *lo mismo hiciera una mosca* (v. 12) a la frase hecha *Aramos, dijo la mosca, y estaba en el cuerno del buey* (o *arando*, o *aramos, dijo el mosquito*) otorga gran dificultad en la intelección de los versos quevedescos y apunta a la atribución indebida de los méritos de otro. Correas la comenta así: «Llegando la zorra donde araban, vio a la mosca o mosquito en el cuerno del buey y preguntó: "¿Qué hacéis, mosca?" Respondió: "Aramos". Aplícase a los que no hacen nada y no son nada en las cosas y dan a entender que son parte y que hacen algo, y de los que se hacen parientes y favorecidos de mayores y cabidos con ellos». (Gonzalo Correas, *Refranero*, ed. Maldonado, p. 35).

²⁷ Los hallamos prolíficamente a lo largo de toda la composición, utilizados de diversos modos expresivos, como elemento caracterizador del habla y estilo bajo del protagonista. Ver Arellano, 1985.



dico de *armada de punta en blanco* y aporta el equívoco de *tocas* 'trabajos de prostituta' (*Léxico del marginalismo*); a *lo zamarro*, términos germanescos (*tronga*, 22) y vulgares (*buscola*, *cholla*, 28; *morra*, 30), equívocos (*vedijas*, 25)²⁸, rasgos de ascendencia gongorina como el uso de *greña* o el diminutivo irónico y ausencia de artículo (*tijeritas*); comparación hiperbólica (33-34), sinécdoques (*estuche*, *armería*), fórmula épica propia de los cantares y del romancero viejo (*el vencedor de tropas*, 36, como luego *las fuerzas más famosas*, 74). Traicionado Sansón *se levantó de corona* (32): evoca chistosamente la tonsura clerical y parodia expresiones como *orden de corona* o *clérigos de corona*.

La vencedora, Dalila, es aludida a través de sinécdoque, *estuche*²⁹, que contiene las *tijeritas* manejadas por ella. Y sobre dicha sinécdoque recae figuradamente *armería* 'armas enemigas'. Puesto que se está caracterizando a Sansón como un valentón y a Dalila como una *tronga* (22), *armería* también se puede entender simultáneamente en su acepción germanesca como «Compañía o reunión de matones, valientes y espadachines» (*Léxico del marginalismo*). Y, dado el contexto erótico de la historia, quizás no deba descartarse para *estuche* un sentido similar al de *cofre*³⁰ en otros lugares de la sátira quevedesca, e incluso el erótico figurado 'boca' y la alusión a la frase *mostrar el estuche*, que contribuiría a subrayar el fuerte temperamento de la hermosa cortesana³¹. La crueldad de los filisteos está ya implícita en su cosificación burlesca al serles aplicados el verbo *usábanse*, (son asimilados a judíos y perseguidos por la justicia). La suposición de su escondite en Portugal conlleva alusión irónica a una realidad social y aversión quevedesca contra un grupo específico —el de los judíos—, incrementada en proporción directa al distanciamiento de Olivares.

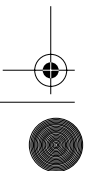
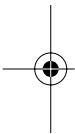
Al referirse a la ceguera de Sansón se incide en la motivación interesada de la traidora, culpándola directamente de esta desgracia (41-44), en el deplorable estado en que quedó merced no sólo a la oscuridad, sino sobre todo a la burla padecida (las expresiones «se quedó a

²⁸ Proporciona una atrevida imagen erótica pues aunque *vedija* era «mata de pelo enredada y enortijada, que cuesta trabajo el peinarla y desenredarla», también «en algunas partes se llaman las bolsas de los testículos» (*Aui*) y «la ingle, por los pelos que hay en ella» (Cov.).

²⁹ *Estuche*: «Caja pequeña donde se traen herramientas de tijeras, cuchillo, punzón y las demás piezas» (Cov.).

³⁰ En el romance núm. 690, vv. 61-64, que comienza «Sepan cuantos, sepan cuantas», leemos: «Júpiter es un borracho, / pues que no deja su moble, / o por verla menear / o por menearla el cofre» *Cofre*: «Cuerpo», *Léxico del marginalismo*. Recuérdese la letrilla de Francisco de Trillo y Figueroa que empieza «Soy toquera / y vendo tocas, / y tengo mi cofre / donde las otras», donde todas las mudanzas glosan las propiedades del mismo. Es significativa la que dice: «Él se ensancha y se reviene / conforme a la cerradura, / y no tiene más anchura / de la que la llave tiene; / pero cualquiera le viene, / porque lo acomodo a todas» (Trillo Figueroa, *Obras*, pp. 122, 123).

³¹ Pues para *Autoridades*, *estuche* es «por metáfora los dos órdenes de dientes, y así *mostrar el estuche* es mostrar los dientes unidos y juntos los dos órdenes, levantando los labios, como cuando los muestra un perro que está para reñir con otro».





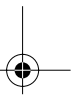
buenas noches» y «acostada la persona» equívocamente utilizadas así lo manifiestan, 45-46) y en su deteriorada imagen física como invidente portando el atributo propio (*bordón*) y desenvolviéndose literalmente con la ayuda de su *memoria* (47-48). Su actitud sigilosa queda expresada mediante la explicación chistosa que conllevan los versos 49-52, que distancian la imagen del cegado héroe bíblico de la representación común del ciego en el XVII desempeñando los oficios o actividades que le permitían sobrevivir (recitar de memoria oraciones, salmos, coplas, pronósticos, almanaques) y que a la vez sirve para deshacer la posible interpretación equívoca de *viviendo de memoria* que el oyente o lector pudiese haber hecho. Es corroborada además con el coloquialismo *calla callando* (53) reflectora del modo en que permaneció en tanto *que creció la borra* y recuperaba sus fuerzas (*de sus fuerzas / le daban nuevas las corvas*).

La alevosía y premeditación de Sansón a la hora de elaborar su plan de venganza se trasluce a través de expresiones interrogatorias del habla cotidiana, dispuestas artísticamente en forma de quiasmo, que denotan el cuestionamiento de una actuación inmediata para desmentirla enseguida mediante oración introducida por la conjunción adversativa *sino...* (57-60). Su acción final es reflejada a través de un símil erótico que equipara el abrazo demolidor de las columnas al que pudiese dar a *mozas*. Ese símil burlesco contribuye a la caracterización rufianesca de Sansón (61-62).

El cúmulo de vocabulario vulgar, expresiones familiares, (*hechos tortilla, de narices*) y perífrasis ingeniosas (*gente / de amarilla ejecutoria*) es grandioso. Otorga al relato un tono de chanza que matiza la gravedad de los hechos. A ello contribuyen también las expresiones latinas de uso muy común, conocidas de todos (*requiem aeterna, verbi gratia*) que se intercalan así como neologismos compuestos burlescos como *trasquilimochas* (88).

La aplicación del ejemplo a su caso personal se erige sobre el contraste entre dos modelos de belleza femenina: el difundido por la poesía cortesana y petrarquista (Dalila es *blanca, rubia y roma*); y el que difundió desde la Edad Media la cancioncilla tradicional popular (la mujer morena, mucho menos celebrada en la poesía culta: Anilla es *aguileña y pelinegra*, pero ahora implica la connotación despectiva 'cristiana nueva' pues la nariz es tópico atributo de los judíos). Contraste y encarecimiento del segundo que es el que representa Anilla.

En los elogios a Anilla se produce la mezcla de elementos ennoblecedores y degradadores que se daba en Góngora (en los romances de Hero y Leandro, por ejemplo, e igualmente en los que Quevedo compuso sobre el mismo tema): *Sansona / de la belleza, que la alma / con luces y rayos corta?*, mantiene metáforas petrarquistas entre otra degradadora. La parodia de los atributos de belleza femenina petrarquistas deja indemne la alabanza a la hermosura de Anilla, aunque la imaginería remita a objetos cotidianos y sea vulgar (*ojos jiferos / de la carda y de la hoja?* 84-85)³². La aposición para la boca, *Oriente / que está chorreando auroras*,





(85-86) intercala un término repulsivo entre otros ennoblecedores. Constituye metáfora sobre metáfora, remedo gongorino.

La metáfora erótica *columnas* (93-96) ‘piernas de Anilla’³³, que sugiere la idea de ésta convertida en templo, en correspondencia con el templo derribado por Sansón, puede ser también una muestra de la evolución barroca del metaforismo petrarquista: evoca «De pura honestidad templo sagrado»³⁴ soneto de Góngora, donde aparece la visión de la amada como proporcionada y rica edificación, considerada entera un templo ante el que se postra el amante, en el que todos sus miembros se han convertido en materias preciosas. Antes Garcilaso había compuesto la doble creación metafórica «¿dó la columna que el dorado techo / con presunción graciosa sostenía?»³⁵ sobre los cabellos de oro cantados por Petrarca.

La presentación burlesca de la leyenda de Hércules acumula múltiples juegos ingeniosos y humorísticos que la actualizan, transformando al héroe clásico en un tipo grotesco coetáneo. Así no extraña percibir cómo encarna, por ejemplo, una sucesión de oficios propios del pícaro literario.

La remisión imprecisa a los hechos transmitidos por la tradición mitológica se cifra en su caracterización como *cazador* (97) y en la especificación de dos de los monstruos vencidos por él (*sierpes*³⁶ y *hidras*³⁷, 99), en el atributo por el que es conocido (*maza*, 101)³⁸, en la estimación merecida por sus *trabajos* (105)³⁹ y en la alusión indirecta a algunos de estos y de otros prodigiosos hechos mediante la cita de imprecisos detalles contenidos en numerosas perífrasis (107-16)⁴⁰. Las apreciaciones del narrador al hilo del relato descubren la conciencia lingüística de

³² Calificativo metafórico «ojos matadores y pícaros como los valentones de la carda y de la hoja, pero de amor; ojos constantemente provocadores, de malos y ruines efectos para el amante». *Jifero*: «cuchillo con que matan y descuartizan las reses y [...] el oficial que las mata y descuartiza» (*Aut*). *Cente de la carda*: «además de significar los pelaires que ejercen el oficio de cardar la lana y los paños, metafóricamente se dice de los que son de una cuadrilla de valentones, rufianes o tienen otro modo de vida malo y vicioso» (*Aut*). *De la hoja*: «modo vulgar que usan los espadachines y valentones para decir que alguno es de su gremio». Otra referencia en romance 688, 13.

³³ Las cuales se levantan sobre pies pequeñísimos que están aludidos metafóricamente, y metonímicamente en el tamaño de sus *servillas*, 94 («zapatillas de cordobán con una suela delgada» (*Aut*). Según *Covarrubias* se llaman así «porque las usan las siervas o mozas de servicio»).

³⁴ Góngora, *Sonetos completos*, ed. Ciplijauskaité, 1985.

³⁵ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas*, Égloga I, vv. 277-78.

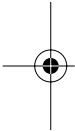
³⁶ Con ocho o diez meses mató dos monstruosas serpientes enviadas por Juno.

³⁷ Alusión al segundo trabajo: la hidra de Lerna.

³⁸ Tallada por él mismo con el tronco de un olivo silvestre, durante su primer trabajo, la caza del león de Nemea.

³⁹ Los *Doce trabajos de Hércules* o las hazañas que realizó a las órdenes de su primo Euristeo, ser despreciable: el león de Nemea, la hidra de Lerna, el jabalí de Erimanto, la cierva de Cerinia, las aves del lago Estinfalo, los establos del rey Augias, el toro de Creta, las yeguas de Diomedes, el cinturón de la reina Hipólita, los bueyes de Geriones, el can Cerbero y las manzanas de oro de las Hespérides.

⁴⁰ A la cacería del jabalí de Calidón, al tercer trabajo o la captura del jabalí de Erimanto y al estrangulamiento de Anteo.





Quevedo y sus obsesiones: selección de vocabulario no culto (*vestigios, gomias*)⁴¹ frente al culto rechazado (*sierpes, hidras*) con el consiguiente dardo antigongorino a través de frase hecha (*no hay demonio que las coma*), asociación de vocablo clave (*maza*) a frase hecha sugerida (*la maza y la mona*, 102) y por correspondencia de ideas, caracterización festiva del héroe propia del XVII (103) y alusión, mediante contractura de frase hecha (*daca la maza*), a actividad ligada a la misma (104)⁴², apreciación genérica coloquial (106), asimilación del héroe a tipos bajos del XVII (107-108)⁴³ y reducción burlesca mediante denominaciones vulgares (*bravatas, valentonas*) de las proezas generales del héroe.

En cuanto a su trato con mujeres y desgracias que le provocan las observaciones del locutor comienzan con la escueta caracterización de Ioles como una *mozuela* contemporánea al autor, algo loca (modificación expresiva de una frase disyuntiva de negación, 120), que se enfrenta en términos de batalla, con el único propósito de burlarse⁴⁴, al *jayán* (vocablo definidor de Hércules⁴⁵, entre otros despectivos como *salvaje* 141, o perífrasis que parodian irónicamente los epítetos épicos de los cantares de gesta 122, 123). Sigue con la descripción reductora de las humillaciones padecidas por imposición de Ioles: las alusiones al vestido femenino (*saya*) y al cosmético que lo acicala (*yeso* 'polvos de Solimán') y oculta sus defectos (*alhombra* 'manchas rojas producidas por una especie de sarampión') y las metáforas cotidianas que remiten al ámbito culinario (*embutirole*), al de los caballos (*patas frisonas*) o al de la albañilería (*tabicole*) perfilan su aspecto ridículo y el padecimiento de éste al soportar, dadas sus dimensiones, la estrechez, lo ajustado de su

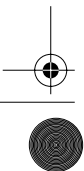
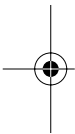
⁴¹ *Vestiglo*: «monstruo horrendo y formidable» (*Aut*). *Gomia*: «tarasca» (*Aut*) (o «sierpe contrahecha»). Ver *Covarrubias*: «Espantan las amas a los niños cuando lloran, diciéndoles: "cata que vendrá la gomía y te comerá"; y píntales una vieja descabellada, muy negra y fea, con unos grandes colmillos; y esto viene de muy atrás, según Lucilio, lib. 30».

⁴² *Hombre de Carnestolendas* (103): porque a Hércules se le representa revestido con una piel de león. Y esto está referido a su primer trabajo: la caza del león de Nemea.

⁴³ *Ganapán del Non plus ultra* (107) incluye expresión latina «no más allá», referida a la inscripción que Hércules puso en las columnas conocidas con su nombre, que en la Antigüedad señalaban los confines del mundo conocido. Durante uno de sus trabajos — el de los bueyes de Ceriones— y en recuerdo de su paso por Tartesos, había erigido dos columnas, una a cada lado del Estrecho que entonces separaba Libia de Europa (el Peñón de Gibraltar y el de Ceuta); *esportillero de rocas* (108) alude a la batalla que libró Hércules con los indígenas de Liguria durante el viaje de retorno a Grecia, una vez conseguidos los bueyes de Ceriones. En ella se encontró falto de municiones y tras dirigir una plegaria a Zeus, cayó del cielo una lluvia de piedras con las que puso en fuga al enemigo (Grimal, 1984, p. 247). También puede estar referida al episodio con el río Estrión, ocurrido casi al final de su hazaña de los bueyes de Ceriones. Hércules maldijo ese río y llenó su cauce de rocas por haberle estorbado la persecución de sus bueyes cuando estos se le dispersaron por el ataque de unos tábanos, enviados de Hera, que los volvió furiosos (Grimal, 1984, p. 247).

⁴⁴ *Hacer la mamona*: «engañar a uno con halagos y caricias fingidas, tratándole de bobo» (*Aut*).

⁴⁵ Aldana también lo aplica al mismo personaje en sus «Octavas» (ver Aldana, *Poesía*, p. 103). Luego se lo dará Góngora a Polifemo.





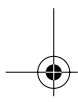
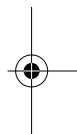
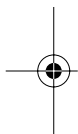
indumentaria. Su enjuyamiento incide en el enorme tamaño del héroe hiperbolizando grotescamente su garganta mediante la alusión a un pueblo de Teruel (Garganta la Hoya), difundido en un romance viejo («Allá en Garganta la Olla») y el tipo de alhajas que luce (*tinajas* en vez de *arracadas* y *horcas* en lugar de *tembladeras*). Su degradación se acentúa con los adornos femeninos del pelo, plagado de liendres, con la faena doméstica (hilar) que tuvo que realizar hiperbólicamente, aludiendo de nuevo a su enorme humanidad de modo explícito y a través de lo exagerado del instrumento usado (*viga*) y la cantidad y rudeza del hilado (*quintales de mazorca*), con la similitud con una *peonza*, descriptiva del modo de bailar que debió aprender, así como con el grotesco aspecto equiparado a *una Parca barbona* realizando gestos melindrosos propios de las damas, que exhibió. Su modo de hilar *fruncido*, / *que parece que la coca*⁴⁶ hacía morir de risa a *la picarona* y suscita al comentarista la utilidad de sus barbas y el hilado para las *echar ventosas*⁴⁷ y el gusto que su degradada estampa pudiese dar a *Caco*, su vencido y monstruoso enemigo que pretendió arrebatarle los bueyes de Geriones cuando volvía a Grecia.

La intervención de Deyanira a la que se alude mediante *otra maldita mondonga* (nombre que daban en Palacio a las criadas de las damas de la reina, como explica *Autoridades*) evoca la dolorosa muerte que provocó a su marido al enviarle la túnica (aludida mediante el degradador *camisa*) impregnada con el filtro fatal que con engaño le dio el centauro Neso. Incide en la degradación mediante el superlativo despectivo *asna-zo* y en su ruina a través del modismo empleado aquí literalmente *en camisa*. A la vez por antanaclasis esta expresión está usada en la aplicación del relato a su caso para aludir a la desnudez material que Anilla le ha provocado al sonsacarle su dinero. Y de la antanaclasis (*Hilé y, si hubiera hilado / delgado*) se vale para aludir a la prosecución de las relaciones con ella y al hecho de no haber recapacitado en darle todo lo que ella guarda por lo que se ve reflejado en la fatalidad de Alcides, figuradamente mediante *la encamisada*⁴⁸ de Alcides / *no celebrara mis honras* (163-64). La determinación de la conducta a seguir apunta a la aceptación gustosa del despojo de su engaño (nocturno) salteador (*bandolera sorna*)⁴⁹ pero le pide que no cese el trato con él, mediante el continuo uso

⁴⁶ *Cocar* (148): ambigüedad «hacer ciertas señas o gestos los que están enamorados para manifestarse su cariño» o «metafóricamente se toma por agrandar, captar la benevolencia o ganar la voluntad a alguno» (*Aut*) y «asustar» (Cov. y *Aut*).

⁴⁷ Los versos 149-50, porque el hilado era de estopa y la estopa se quemaba para calentar la ventosa. Echar ventosas (150) es frase hecha. (*Ventosa*: «instrumento de cirugía, que es un vaso por lo regular de vidrio, angosto de boca y ancho de barriga, que calentándose con estopas encendidas, se aplica a algunas partes del cuerpo, para atraer con violencia los humores a lo exterior y suelen sajar algunas veces aquella parte y entonces las llaman ventosas sajas; cuando no se hace esta operación, las llaman ventosas secas. Díjose así de la voz viento» (*Aut*). Otra ref. 735, 113.

⁴⁸ Metáfora ponderativa de la propia tragedia pecuniaria del hablante burlesco. *Encamisada*: «Cierto estratagema de los que de noche han de acometer a sus enemigos y tomarlos de rebato; sobre las armas ponen camisas para que con la oscuridad de la noche no se confundan con los contrarios» (Cov.).





equivoco del lenguaje (*desnudo, acuéstala, entierres, desnudez*) y calco paródico de la frase hecha *darse por bien pagado*.

La recreación del mito de Apolo y Dafne perfila al sol, Apolo, arrastrando su luz tras Dafne *como otros suelen la sogá* (170)⁵⁰, ‘arrastrándose por su pasión’ y a la vez como cuadrillero⁵¹ que arroja saetas o cuadrillos en lugar de joyas, el pago anhelado por la prostituta. Antanaclasis, comparaciones y equívocos, contenidos en frases hechas dispuestas con evidente paralelismo y contraste de sentidos describen la persecución y la actitud de uno y otra en la carrera, al dios corriendo tras la ninfa como si de una liebre se tratase y avergonzándose irónicamente ella como una ramera a la que piden que espere⁵² pero no le dan nada (173-76). Si Dafne es una fealdad⁵³ comparada con Anilla, ello justifica la pasión del locutor por ésta que lo impulsa a perseguirla ansioso hasta el punto de que, aún cuando lo hace sin impedimento alguno (*con las alas del viento*), le parece que lo tiene⁵⁴. El mito concluye con el ruego a Anilla de que le otorgue alguna satisfacción a través del lenguaje figurado relativo a su posible metamorfosis.

Términos como *precio, bolsa, contante, numerata pecunia, paga* traducen la lluvia de oro en que se metamorfoseó Júpiter (*Jove*) para gozar a Dánae, aludida mediante expresiva perífrasis (por aliteración de *t*) relativa al lugar, ahora *torre*, en el que fue recluida (tergiversando la mítica cámara subterránea de bronce); y *torre* provoca la asociación con *tordo*, perteneciente a la frase hecha «hablar de seguro como tordo en campanario». Allí *pasaba la vida tonta* (sobre la expresión familiar *pasar el tiempo* «ociosamente, sin trabajar o divertirse, sin motivo particular», *Aut*). Los servicios de la prostituta son negociados *a lo mercader*, porque estas mujeres temen los engaños (*perros*) de los que no les pagan. Y el mismo

⁴⁹ *Sorna* (166): «disimulo y bellaquería con que se hace o se dice alguna cosa con alguna tardanza voluntaria» y «en germanía [...] noche. Juan Hidalgo en su *Vocabulario*» (*Aut*).

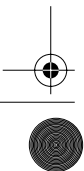
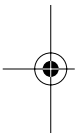
⁵⁰ *Llevar o traer la sogá arrastrando*: «se dice del que ha cometido alguno, o algunos delitos graves y anda fugitivo huyendo del castigo y de la justicia, que le va siempre siguiendo en demanda de la vindicta pública» (*Aut*). «Está tomado del perro o de otro animal que, habiendo estado atado, se soltó y huyendo es cosa fácil asirle la sogá en algún embarazo que le detenga» (Cov.).

⁵¹ *Cuadrillero*: «El individuo de las cuadrillas que nombran las hermandades, para perseguir ladrones y malhechores» (*Aut*).

⁵² *Aguarda*: debe entenderse también con los sentidos disociados de *guarda* y el prefijo *a* (proveniente del griego, que denota privación o negación, ateísmo, apolítico, acromático, *DRAE*, 2001). Así no sólo significa ‘espera’, sino la negación a que Dafne guarde el dinero cobrado a Apolo.

⁵³ *Carantoña* (178): «carátula fea y horrible» (*Aut*); *ninfa que los escabeches / y las aceitunas ronda* (179-80): llama así a Dafne, por su transformación en laurel; el laurel se empleaba y emplea como condimento en los escabeches y en la preparación de la aceitunas.

⁵⁴ *Corma* (184): «instrumento compuesto de dos pedazos de madera, que se echa al pie o pierna y le abraza de suerte que no se le puede quitar él mismo. Hoy se usa de él para castigar a los muchachos traviesos y maliciosos que se huyen de sus casas y a los perros, cochinos y otros animales para que no hagan daño ni entren en las heredades» (*Aut*).





dios (*Tonante* ‘por los rayos que dispara’) si no tiene dinero será apodado *Poca Ropa*⁵⁵.

El uso simultáneo literal y figurado de la frase hecha *hablar por boca de ganso* (‘hablar con ideas y palabras de otro’) sirve para aludir denigrándola a la transformación de Júpiter (*dios avechucho*) en cisne para someter a Leda a sus abrazos, pues ella, para huir del dios, se había convertido en oca. La falsa apariencia, descrita detalladamente mediante metáfora procedente del género dramático, la engaña.

El vocablo *pagó* mantiene presente el mundo prostibulario al contar el mito de Leto, aludida a través de perífrasis que la presenta como *otra dormilona*⁵⁶ y de la modificación expresiva de giros coloquiales que remiten a los detalles del episodio (209-12)⁵⁷.

La pintura denigrante de Dánae (carácter muy agrio, muy gorda de cuerpo y flaca de piernas, mediante símil culinario) continúa en la aplicación personal del cuento para justificar el hiperbólico pago por sus servicios (expresado en metáforas: *lluvia roja, minas*) que dará a Anilla.

Antanacsis (*convirtiose...convirtió*), sinécdoque («*¡Ucho ho!»,* modo de llamar a los toros), ruptura de frase hecha (*muy toro*), metáforas (*to-reador, rejón*) aluden a la transformación de Jove en toro para raptar a Europa, prostituta también al aparecer *agradecida de sofaldos* («acción de *sofaldar* o alzar las faldas» Cov.), pronta a desnudarse (expresiones dispuestas en quiasmo en los versos 235-36) y por el comentario que suscita al locutor su relación con el toro que, a su vez, apunta a la costumbre muy apetecida en la época de pasear en carroza⁵⁸ por el Prado. El dios, irónicamente *bobo*, es imaginado por el hablante como *nave cornuda* de vela (metáfora descriptiva explicitada en los versos siguientes dispuestos con evidente paralelismo); el mar, *alcabete* por aposición, dignatario de la *coroza*⁵⁹. A la atmósfera celestinesca apunta la expresión equívoca *en conchas*⁶⁰ aplicada a la *orilla*, semejante literalmente a una *esclavina* de peregrino. Neptuno, como alcahete jalea a los amantes con la frase «*¡Ande la loza!*» (258), cuyo sentido erótico es obvio⁶¹; despierta una observación metalingüística que da a entender que la *loza* en los refranes no implica sometimiento y sumisión (evocando la expresión *do-*

⁵⁵ Modismo «con que se nota a alguno de pobre o mal vestido y [...] le falta alguna calidad de estimación» (*Aut*).

⁵⁶ Que asume el sentido que tiene *dormir con una mujer* «tener ayuntamiento con ella» (Cov.).

⁵⁷ Hera o Juno había jurado que Leto (encinta de Zeus) no podría tener hijos en ningún lugar donde brillasen los rayos del sol. Por orden de Zeus, Bóreas condujo entonces a la joven a Posidón, el cual, levantando las olas del mar, fabricó una especie de bóveda líquida por encima de la isla. Al abrigo del sol, Leto pudo dar a luz a sus hijos pese al juramento de su enemiga. (Grimal, 1984).

⁵⁸ *Hartándose de carroza*, metonímicamente ‘relaciones amorosas dentro de la misma’.

⁵⁹ *Coroza*: «Especie de capirote o cucurucho, de aproximadamente una vara, que se hacía de papel engrudado y se ponía en la cabeza por castigo. Llevaba pintadas diferentes figuras relativas al delito del delincuente, que ordinariamente eran judíos, herejes, hechiceros, embusteros, casados dos veces, consentidores y alcahuetes» (*Aut*). Refs. 516, 11; 685, 1 y 712, 10.





blar la rodilla). La antanaclasis (*tomó...tomola*) expresa la llegada a tierra y unión de los amantes. *Chicota, gabacha, vaca, tora*⁶² son vocablos degradantes de Europa empleados en su comparación con Anilla.

A Paris se le denigra como *catarribera*⁶³, las diosas juzgadas *marimantas*, Venus, *la buscona de Chipre*⁶⁴ y más abajo se encuentra la metonimia *barbas jurisjueces* con calificativo neológico entre otros recursos poéticos.

Como dije al principio este romance es ejemplo de la innovación que un subgénero poético experimenta en el Barroco. Composición artística que renueva la lengua mediante el artificio, destinada a una sociedad que gusta y se recrea en la dificultad y posiblemente destinado a complementar el género dramático en la escena, entre otros modos más restringidos de transmisión.

Enclavado en su tiempo como indica la actualización de temas, historias y mitos legendarios, ésta viene dada por su lectura burlesca que implica la transformación de los personajes en tipos del hampa seiscientista y su admirable caracterización lingüística coloquial, familiar y germanesca. La distribución del contenido atendiendo patrones estructurales propios de modalidades literarias anteriores confiere la unidad integradora que distingue a las obras barrocas. Aunque predomina el entretenimiento sobre la lección, siempre puede extraerse un aviso práctico proveniente de su interpretación al contrario que muestra lo que se debe evitar y los efectos nocivos de una conducta. El mundo del XVII en su cotidianidad se cuele a través de las observaciones hechas por el relator burlesco y a través de los numerosos recursos expresivos que configuran e intensifican su modo de hablar. Así el poema contiene una multiplicidad de referencias que descubren la industria

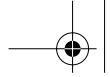
⁶⁰ Equívoco múltiple 'conchas' (porque los peregrinos colgaban conchas de sus esclavinas), 'aconchabamiento' (por semejanza fonética, *conchabanza* o 'unión, liga, concierto para conseguir alguna cosa', transmite su significado a *conchas*), o también 'facilitar los preparativos' (del verbo *aconchar*: «componer o aderezar alguna cosa» (*Aut*); *Aconchar putas: Léxico del marginalismo*, «Preparar y aderezar putas para hacerlas pasar por más jóvenes o por vírgenes; también componerlas y arreglarlas para que parezcan más hermosas») y «bellaca y callada» por la frase vulgar *tener muchas conchas*: «del que es muy bellaco y callado se dice que tiene muchas conchas» (*Aut*).

⁶¹ Aunque para *Autoridades* es «frase con que se da a entender el bullicio y algazara que suele haber en algún concurso cuando la gente está contenta y alegre». *Ande la loza, que de vieja me tornaré moza*: Correas, *Vocabulario*, p. 58: «Dícese a los que se huelgan y recrean en bailes y placeres».

⁶² Dilogía; es tanto un femenino neológico con fines cómicos, como un calificativo 'judía' que el hablante da a Europa. Aunque *tora* es sinónimo cómico de *vaca*, el esquema lingüístico *entre... y entre...* parece requerir otro sentido que contraste de alguna manera con *vaca* y ese es el de 'judía', que contribuye a la degradación del personaje. *Tora*: «Familia de judíos. Es voz hebrea, que según Covarrubias vale la Ley de Moisés, escrita en sus cinco libros. Llamóse también así el tributo que pagaban por familias» (*Aut*).

⁶³ *Catarribera*: «en la Corte se llamaba así a los abogados que se aplicaban a salir a pesquisas y otras diligencias semejantes. Y también a los que pretendían ser alcaldes mayores y corregidores en corregimientos de letras» (*Aut*).

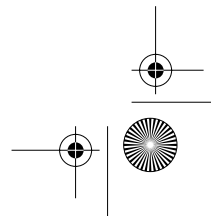
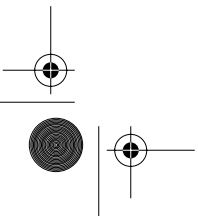
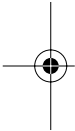
⁶⁴ Porque huyó avergonzada a Chipre, después de haber sido sorprendida en adulterio con Ares y expuestos ambos dentro de una red mágica, preparada por su esposo Hefesto, ante todos los dioses del Olimpo.

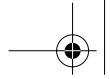


pañera segoviana, el mundo taurino, el judicial, los paseos por el Prado en carroza, el miércoles Corvillo o de Ceniza, los castigos públicos, la alcahuetería, el mercadeo carnal... y una gran variedad de tipos (médicos asesinos, suegras, tías, monjas y sus devotos, clérigos de corona, prostitutas, pedigüeñas, valientes, matachines, pelaires, judíos, condenados, ciegos copleros y pronosticadores, hidalgos de ejecutoria, pobres rezadores y de solemnidad, ganapanes, esportilleros, catarriberas...). Es la irrupción de la vida en la obra de arte, a la que obedecen igualmente la utilización renovada del lenguaje amoroso petrarquista, las burlas del gongorismo y el desarrollo innovador del viejo tema de los males que provoca la mujer al hombre, acorde con la tan cacareada inclinación misógina del poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldana, F., *Poesía*, ed. R. Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994.
- Alonso, D., *Góngora y el "Polifemo" III*, Madrid, Gredos, 1980.
- Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.
- Arellano, L., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *Rilce*, 1, 1, 1985, pp. 7-31.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Bordeaux, Féret et Fils, 1967.
- Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua castellana o Española*, Madrid, Turner, 1984.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.
- Góngora, L., *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982.
- Góngora, L., *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Jammes, R., *Obra poética de don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.
- Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo, 1580-1645*, Madrid, Castalia, 1998.
- Martinengo, A., «Dos jayanes, el bíblico y el clásico, frente a la pidona», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 113-23.
- Orozco Díaz, E., *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.
- Palomo, M. P., *La poesía en la Edad de Oro. Barroco*, Madrid, Taurus, 1988.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Quevedo, F. de, *Anacreón castellano*, en *Obras completas*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1934, vol. 1, pp. 668-720.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1981.
- Quevedo, F. de, *Capitulaciones matrimoniales. Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, en *Obras completas. I. En prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1979, vol. 1, pp. 53-65.
- RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.





«EL ROMANCERO DE QUEVEDO»

193

Refranero clásico español, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Taurus, 1987.
Trillo y Figueroa, F., *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.

