



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

EL RUFÍAN Y SUS MODALIDADES: DE LA POESÍA Y ROMANCES DE GERMANÍA A LAS JÁCARAS
CARCELARIAS DE QUEVEDO

T e s i s

que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

presenta

JESÚS JORGE VALENZUELA RODRÍGUEZ

Asesora

DRA. MARTHA ELENA VENIER

Ciudad de México

Junio, 2016

Ante todo agradezco a Dios por la bendición de haber hecho posible todo lo que viví y aprendí en El Colegio de México, por haberme dado la oportunidad de conocer a personas tan humanas y nobles, de quienes aprendí día tras día dentro y fuera de las aulas.

Cualquier reconocimiento en estas páginas, pálido, rápido y frío, nunca hará justicia a quienes me ayudaron de uno y diversos modos. No los nombraré a todos por no extenderme, pero siempre me sentiré agradecido y en deuda con ellos.

Agradezco a mi esposa, Edna Cecilia, por su apoyo invaluable durante todos estos años y por animarme sobre todo en esos días en que las fuerzas y la voluntad a veces daban la apariencia de querer escabullirse. Agradezco su afecto, su compañía y su sacrificio constantes, en virtud de que yo pudiera realizar este sueño. “Cuanto tengo confieso yo deberos...”.

Agradezco a mis padres (María Jesús Rodríguez y Jesús Valenzuela Ramírez) y a mis hermanos (Nohemí, David, Myrna), porque me han apoyado incondicionalmente en cada estación de mi vida. Mi deuda es tanta, que ninguna dádiva ni agradecimiento pueden retribuirlos ni compensarlos.

Agradezco a mis lectores, Dr. Luis Fernando Lara, Dra. Martha Lilia Tenorio, Dra. Ana Castaño, cuyas observaciones y correcciones sin duda enriquecieron este trabajo. Mención especial merece la Dra. Tenorio, siempre dispuesta a ayudar y a enseñar con singular pasión y claro entendimiento.

También quiero agradecer a la Dra. Clara Lida por su amistad, por sus consejos en determinado momento de esta tesis y por haber compartido conmigo las historias del fundador de nuestro Centro, don Raimundo Lida, quevedista excepcional. A la Dra. Bronwen Heuer, autora de una de las primeras tesis sobre las jácaras de Quevedo, quien muy amable y desinteresadamente aceptó leer mi trabajo y cuyas observaciones también lo enriquecen en gran medida. Al Dr. Pedro Martín Butragueño, quien también me hizo valiosos comentarios sobre ciertos capítulos. A la Dra. K. Xiomara Luna, cuyos consejos y observaciones me ayudaron y animaron en momentos complicados, previos a la presentación de esta tesis.

A la Dra. Martha Elena Venier, por todo este recorrido, en cuyas partes escabrosas, seguro refugio fue su sapiencia. Presento esta tesis, aunque basta y tosca, como breve homenaje a su figura y a su magisterio.

No quiero terminar esta lista gratulatoria sin agradecer a todos mis compañeros y amigos, sobre todo a Sergio Rincón, Paola Encarnación, Cristina Romo, Vania Castorena, Aramiz Pineda, Fernando Burgos y Francisco Bosch cuyo cariño, apoyo y consejo siempre fueron y han sido incondicionales. A todos ellos no es mucho dedicar lo siguiente: “Írime por el cielo en compañía / del alma de algún caro y dulce amigo, / con quien hice común acá mi suerte”.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 6
I. La <i>jácara</i> y el léxico de germanía.....	p. 14
La palabra <i>jácara</i> y sus significados.....	p. 15
Diferentes tipos de <i>jácara</i>	p. 19
Sobre el léxico de germanía.....	p. 30
Características de la creación del léxico de germanía.....	p. 33
II. Sobre los orígenes de la <i>jácara</i> : poesías germanescas.....	p. 48
La irrupción del rufián en la literatura española.....	p. 52
El rufián como elemento dominante.....	p. 64
La estructura de debate de las primeras composiciones germanescas.....	p. 68
Tras una dinámica alterna.....	p. 83
Conclusiones.....	p. 118
III. Los romances de germanía: el rufián se apropia de una forma poética.....	p. 120
Propiedades e influencias en el romance de germanía.....	p. 129
Estilo de los romances de germanía.....	p. 131
El romance de germanía: ¿artístico, erudito, vulgar?.....	p. 160
Estructura de los romances.....	p. 165
El héroe fallido en los primeros romances de germanía.....	p. 168
La hazaña léxica del jaque: “garla nueva germanía”.....	p. 178
El desvío de los tópicos germanescos como intento de originalidad.....	p. 183
El verdadero héroe del hampa.....	p. 191

Conclusiones.....	p. 200
IV. Las jácaras de Quevedo: contra-romances de germanía.....	p. 203
El rufián y sus estructuras.....	p. 204
La fascinación por el bicho raro.....	p. 207
Los modelos de las jácaras carcelarias de Quevedo.....	p. 214
Las jácaras-carta de Quevedo.....	p. 222
El discurso del rufián y sus avatares.....	p. 234
Modos de enfocar el hampa y la rivalidad por una muerte aparatosa.....	p. 244
Evocación de castigos más que de hazañas.....	p. 247
El hampa, en peligro de extinción.....	p. 251
La cárcel, el rufián y las galeras, elementos indisociables.....	p. 255
La relación del jaque sobre las hazañas de la justicia: devoción y condescendencia	p. 260
La intención de Quevedo: ¿censurar la justicia o ridiculizar al jaque?.....	p. 267
Conclusiones.....	p. 278
Conclusiones generales.....	p. 284
Apéndice I.....	p. 289
Apéndice II.....	p. 355
Bibliografía.....	p. 383

INTRODUCCIÓN

Es difícil saber si Reinosa fue el primero en hacer poesía germanesca o si antes que él ya era fenómeno corriente; al menos A. Gimber ve la posibilidad de que ya a inicios del siglo XVI el rufián haya sido un personaje estereotipado, cargado de tópicos y motivos.¹ El rufián, por su condición de figura ridícula, no pudo ser más que creación aristocrática, desde donde naturalmente se lo veía como criatura despreciable (como una subespecie de villano, aunque radicado en el ámbito urbano)² y para quien sólo podía resultar en pasto para la risa, propicio para la burla, aunque su incorporación a cierto tipo de literatura haya tenido que ver inicialmente con una observación del entorno social de la época. Lo que tal vez sedujo del rufo en primera instancia fue el léxico característico que utilizaba para comunicarse entre los suyos; no había más que radicalizar el uso y llevar la figura a un manajo fijo de manías y obsesiones (desgajadas de su oficio como proxeneta), a una dicotomía entre la cobardía en la acción y el arrojo en el discurso.

El rufo daría sus primeros pasos por la poesía cancioneril y, naturalmente, por las formas castellanas consagradas en los cancioneros, como la copla real o falsa décima, octava castellana o copla de arte mayor, aunque también por obrillas en formas populares, que, seguramente imitadas por poetas áulicos, se integraron, por ejemplo, en el *Cancionero*

¹ “Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria”, *Celestinesca*, 16 (1992), p. 75.

² N. Salomon (*Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, p. 56) partiendo de Bergson para hablar del aspecto social de la risa (por ejemplo “Notre rire est toujours le rire d’un groupe”), señala que el villano fue para las “clases pudientes” una figura ridícula, adecuada para la risa: “De hecho, no pocos efectos cómicos del villano, en el escenario, están vinculados con las costumbres y las ideas dominantes en la sociedad española en los siglos XV, XVI y XVII: las más veces el villano provoca a risa en la medida en que el espectador se sitúa en la perspectiva de la ideología y de los sentimientos de las clases pudientes de ese tiempo (las clases de la nobleza) así como de los medios urbanos”. M. Joly, hablando sobre la manera de tratarse el rufián en literatura o en la tradición jocosa, dice que la perspectiva que lo ve como un ente irrisorio está o puede estar condicionada por unos filtros ideológicos pertenecientes, de igual manera, a las clases dominantes (“De rufianes, prostitutas y otra carne de horca”, *NRFH*, 29, 1980, p. 8).

general, 1557 (me refiero a la *Canción en la germanía*, VII, en Hill, que más bien puede considerarse un villancico, con cabeza, mudanzas y vueltas). El siglo XVI, entonces, con su poesía principalmente culta, áulica, no fue indiferente a la poesía tradicional, que glosó con esmero en diversos cancioneros. Por ese rumbo continuaría la dinámica cortesana, ejercitándose siempre sobre la materia tradicional, hasta que el romance, por ejemplo, sería lo suficientemente afortunado como para dar sus propios pasos a mediados del quinientos con los *Cancioneros de romances* y la *Silva de romances*. El rufián siempre estuvo a merced de manos cultas, o semicultas, si por ello entendemos, más que la capacidad de ingenio, el conocimiento de un caudal de técnicas y artificios con que se estaba en condiciones de escribir sobre determinado asunto. Cuando el rufián llega al romance se instala en una forma poética de características genuinamente tradicionales, con todo y sus procedimientos épico-líricos. Esto permitió un tratamiento distinto del puramente burlesco e incluso más encomiástico, siempre y cuando se mantuviera en sus arrabales. Era la forma poética que, sin duda, convenía más a un personaje humilde; a la postre serían elementos casi indisociables.

Como observa Emilio Cotarelo, es difícil saber si las jácaras de Quevedo se cantaron en el teatro;³ pero la de Escarramán y alguna otra, seguramente se entonaron en tal ámbito, como testifica el entremés de *El rufián viudo* de Cervantes, donde se habla de su presencia en los tablados. También, la jácara *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*, aparece al final del entremés quevediano *La venta*, después de la acotación *Aquí cantan y*

³ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil, est. prel. e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, p. cclxxx.

bailan.⁴ Cotarelo advierte que si las jácaras de Quevedo llegaron a cantarse en el teatro debió de haber sido de modo parcial, ya que son largas y su uso todavía no era tan frecuente, además de que de la jácara que figura al final del entremés citado, sólo aparecen los primeros versos.⁵ No obstante, éstos parecen ser los pasos iniciales de la jácara dentro de la fiesta teatral, como pieza cantada (y bailada), primero, y posteriormente dialogada y entremesada, aunque después una y otra modalidades corrieron simultáneamente.⁶ Su éxito no sólo se aseguró en composiciones profanas, sino también en *contrafacta*, jácaras vueltas a lo divino, como la de *Escarramán* por Lope de Vega, entre otros, y en obrillas dedicadas a personajes de la fe cristiana, que no siguen ya la falsilla de alguna jácara determinada.⁷ Con ellas guardan relación las que se dedicaron a fiestas litúrgicas, cantadas estrictamente en el templo, como parte de un programa.⁸ En todas estas jácaras devocionales, por lo regular, se morigera en gran medida el contenido hampesco y sólo permanecen algunos rasgos aislados, sobre todo alusiones a un comportamiento valiente, arrojado, de alguno de los personajes, taraceado con menciones de algún término germanesco, elemento que permite la vinculación con el hampa, no tanto el comportamiento envalentonado, que corresponde evidentemente a otro contexto y se dirige, por tanto, a fines más sublimes y encomiásticos (aunque la atracción de lo divino hacia el marginalismo de la jácara ya implica cierta chanza, por no decir burla).

⁴ Véase *Entremés de la venta* en F. de Quevedo, *Teatro completo*, eds. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011, vv. 228-231.

⁵ *Op. cit.*, p. cclxxx.

⁶ Cf. Ma. Luisa Lobato, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 153-154.

⁷ Lobato (*ibid.*, p. 91) clasifica este tipo de jácaras como “devocionales”, entre las que distingue dos grupos, de primera y de segunda generación: “Con ello quiero decir que pueden ser traslaciones de jácaras populares con un cambio limitado de términos para obtener un nuevo sentido, o bien tratarse de piezas nuevas que toman términos aislados de la jácara de germanía, pero que no se construyen sobre una base preexistente”. Véanse ahí mismo los diferentes tipos que cada grupo reúne, según la estudiosa.

⁸ Véanse las nuevas distinciones de Lobato entre las “devocionales” y las de “contenido devocional” en *ibid.*, pp. 92 ss.

Después de un excesivo dominio de la jácara en todos los ámbitos de la vida diaria, en sus diferentes modalidades, no había más camino que su degeneración, y es así que al siglo XVIII, de la jácara sólo llega el nombre; pero antes, incluso, ya había comenzado ese proceso de desgaste.⁹ Se contamina con el romance de ciego o vulgar; sus asuntos transgreden la norma subyacente de desarrollarse dentro del hampa y rompen el perímetro establecido para volcarse en el sensacionalismo de la noticia, que suele versar sobre el asesinato y la manera en que se perpetró, violaciones, enfrentamientos entre gente común, etc.

En lo que concierne a las jácaras de Quevedo, eje de las cavilaciones de este trabajo sobre el rufián y su relato, González de Salas, editor póstumo de la obra poética quevediana en *El Parnaso español* (1648), dice: “Muchas jácaras rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo; pero de las ingeniosas y de donairoso propiedad y capricho, él fue el primero descubridor sin duda”.¹⁰ E. Cotarelo rebate esta opinión diciendo que las que le antecedieron también son de estimar.¹¹ En cambio M. Chevalier afirma que las jácaras agudas pertenecen exclusivamente a Quevedo, cuyas obrillas constituyen un verdadero paréntesis en la tradición, ya que después de él la jácara continuó por los terrenos que Reinosa había desbrozado.¹² Alonso Veloso sigue esta observación al señalar que la elaboración estilística y retórica de las composiciones precedentes es mínima, y Quevedo,

⁹ Cf. Ma. José Alonso Veloso, *Tradicción e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005, pp. 91-93. Véase también el apartado “Las razones del declive del romance de germanía: el tremendismo y la reiteración de contenidos de los romances de valentías, guapezas y desafueros (1664-1700)”, en Lobato, *op. cit.*, pp. 143-149.

¹⁰ *Apud* José Manuel Blecua (ed.), Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1982, (utilizo ed. de 1999, t. 1, p. 127).

¹¹ Refiriéndose especialmente a los romances que conforman la segunda parte de la antología de Hidalgo (*Romances de germanía*, 1609) dice que son “tan buenos como el de Quevedo”, es decir, el *Escarramán* (*op. cit.*, p. cclxxix).

¹² “Triunfo y naufragio de la jácara aguda”, en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 3, pp. 148-149.

naturalmente, sobrepasa todas en este sentido, llevándolas al ámbito de la poesía culta, por lo menos de modo transitorio.¹³ Sin embargo, es evidente que Reinoso, un siglo antes, nunca se propuso hacer una obra de arte verbal (no iba por ahí el gusto de sus tiempos) y, a pesar de la diferencia, casi radical o radical, si se quiere, que hay entre la poesía rufianesca de este autor y las jácaras quevedianas, en cuanto a la estética formal, o el alarde estético (como han subrayado muchos para toda la obra de Quevedo, especialmente burlesca), Quevedo sigue el surco abierto por Reinoso en cuanto al rufián que usa de la facundia para legitimarse como valiente, pero que prefiere dejar las obras de lado o verlas como opcionales para la valentía. Naturalmente, Quevedo no hace un rufián extremadamente cobarde, sino de valentía cautelosa, según las circunstancias, que brota ante sus iguales, pero se encalla ante los oficiales de la justicia, con quienes mostrará otra subespecie de animosidad, la represión de todo tipo de gesticulaciones cuando lo sometan a castigo.

El arte verbal en las jácaras quevedianas es tema, según creo, que la crítica ha venido estudiando con rigor, pero que también se ha vuelto casi exclusivo. Este aspecto seguramente es de los más relevantes en toda obra quevediana, pero debajo de toda esa maraña de ingenio verbalista, subyacen también otros puntos de verdadero interés, como el trabajo que hace Quevedo con el rufián ya sea retomando rasgos y refuncionalizándolos, ya sea negándolos, para dar un toque personalísimo a sus jácaras, más allá de la originalidad absoluta que siempre le ha conferido la manipulación del lenguaje. El propósito, pues, ha sido éste: estudiar las jácaras carcelarias de Quevedo y ver aquello que recogen de la tradición para llevarla a otro extremo, a una revolución, podríamos decir con acierto. Para ello ha sido necesario entrar en el estudio de las primeras manifestaciones literarias del rufián y la poesía por donde va haciendo distintas moradas y adquiriendo variedad de

¹³ *Op. cit.*, pp. 156-157.

tratamientos, incluso opuestos, como en el romance de germanía, donde después de ciertos tumbos, el rufián se vuelve legítimo héroe del hampa.

El primer apartado trata sobre algunas designaciones de *jácara*, *jacarandina* y afines, todas derivadas de *jaque*. Con ello se pretende dar un breve marco general sobre ciertos significados de la palabra que en su recorrido llegó a hacer referencia a composiciones poéticas con características diversas, no sólo a aquellas que se escribían en la forma poética del romance y tenían como asunto exclusivo el hampa y sus integrantes. Debido a que no hay una razón categórica de por qué hubo composiciones de temas tan divergentes que se agrupan bajo el mismo marbete, en gran parte de esta sección se procede con base en conjeturas e hipótesis, siempre tratando de que sean plausibles. En una segunda parte describo a grandes rasgos en qué consiste la jerga de germanía, otro aspecto esencial en una primera época de la producción poética germanesca. Es preciso advertir que mis observaciones sobre los diversos significados de *jácara* y sobre la germanía no tienen la intención de utilizar una terminología propiamente lingüística ni estudiar el fenómeno desde esta perspectiva. Mi intento, en cambio, es, primero, hacer ver que la palabra *jácara* tuvo cierta variedad de significados antes de designar una composición poética y, segundo, que el léxico de germanía que utilizan los escritores áureos puede contener palabras germanescas legítimas, pero, sobre todo, palabras y frases que ellos mismos bien pudieron haber creado, ya que los procedimientos que utilizaba el de germanía no iban descaminados de los empleados en literatura.

El segundo capítulo es un estudio pormenorizado de las primeras manifestaciones de la poesía germanesca, en que se va dando cuenta de un cúmulo de tópicos y motivos que comienzan a perfilarse como ingredientes comunes de una a otra composición, aunque también como opcionales, ya que la libertad de selección y de innovación son rasgos que

permanecen en buena parte de esta producción poética. Sin embargo, lo que se varía con mayor frecuencia en un poema es la estructura interna que cierta parte de la poesía precedente había fraguado, pues se prefiere enriquecer el tópico o motivo seleccionado, para ensanchar sus posibilidades, con nuevas perspectivas o técnicas de presentación, la inserción de nuevas situaciones, etc.

En el capítulo tercero se analiza algunos romances de germanía con el fin de entrever cuáles eran los aportes que brindaba esta forma poética al rufián y su mundo. Cierta oposición entre las poesías germanescas de Reinosa o Solana y los romances de germanía incitan a pensar que sus autores quisieron llevar el personaje a un ámbito distinto del de la mera facundia que ostentaban los rufos de la poesía primigenia. El contraste debía derivar en una serie de funciones que adquiere el personaje dentro del relato romancesco y así puede establecerse un esquema compositivo, una estructura a la que una gran mayoría de romances parece ajustarse.

El capítulo cuarto se dedica a las jácaras carcelarias de Quevedo. Se observa cómo mediante una sistematización de ciertos recursos, estas composiciones acometen la tradición del romance de germanía y del rufián de un modo revolucionario, mientras que la agudeza verbal del autor sirve a los personajes para ridiculizarse, precisa y paradójicamente, cuando intentan alabarse.

Al final he puesto dos apéndices; el primero es la transcripción de las poesías y romances germanescos que trato en los capítulos II y III, pues la antología de John M. Hill, *Poesías germanescas*, es aún poco accesible. El segundo es un catálogo de voces y frases germanescas limitado al campo léxico de la horca, ya que es uno de los terrenos en que puede advertirse mejor la falsificación de una jerga originariamente hampesca, la cual se vuelve profundamente burlesca en manos de escritores que quisieron hacer pasar sus

propias invenciones como producto de la germanía, por lo menos al interior de sus obras. Quevedo usa algunos vocablos germanescos, pero constantemente prefiere acuñar los propios, sobre todo frases en que se pueda ridiculizar al potencial usuario de la germanía, el jaque. Para este estudio anejo no se restringe el corpus únicamente a las jácaras carcelarias, sino que también entran algún baile e, incluso, obras en prosa. Igualmente se acudió a ejemplos de otros escritores con el fin de destacar que la práctica de acuñar vocablos pseudogermanescos se hizo muy extendida. En esta dinámica pueden estar subyacentes aquellos filtros ideológicos de que habla Monique Joly (cf. cap. I y Apéndice II) que no permiten observar el fenómeno en sí mismo, sino a través de lugares comunes y de tópicos.

Me desentiendo de toda discusión sobre si el romance de germanía debe también adquirir el marchamo de *jácara*; me concentro, en cambio, en dilucidar las diferencias radicales entre el romance germanesco y las jácaras quevedianas. Desde este punto de vista, el romance de germanía, sólo por estar escrito en este metro, no podría acceder al concepto de *jácara* que González de Salas aplica retroactivamente a los romances de Quevedo, y a las anteriores, como hemos visto, ya que las divergencias son totalmente palpables, como creo que podrá apreciarse en el estudio. No entro en esta discusión, ya que he tomado deliberadamente aquellas jácaras en que he sentido que se aprecia un extremo opuesto, una revolución de la materia germanesca hasta entonces recurrente en la forma poética del romance; me refiero a las jácaras-carta de Quevedo. Por tanto, mis afirmaciones al respecto sólo podrían ser parciales. Quede pendiente el estudio de esas otras jácaras que he dejado fuera por razones de tiempo, en que puede observarse incluso mayor respeto del autor hacia la tradición, pero siempre imprimiendo su característico sello personal y demostrando simpatía por el jaque sólo en el plano en que puede ser materia de primera mano para someterlo a las contorsiones verbales que lo lleven a una ridiculización sistemática.

I.

LA JÁCARA Y EL LÉXICO DE GERMANÍA

En este apartado se discuten algunos puntos de vista de la crítica ante las características más sobresalientes de la jácara, lo que llevará necesariamente a anotar una serie de rasgos compositivos de la poesía y romances de germanía, subgénero de donde surge. Habremos de iniciar con la revisión de lo que se ha entendido por *jácara*, algunos de sus significados y los tipos diferentes de obrillas que abriga en un solo marbete. La intención es ofrecer un panorama general sobre la esencia de este tipo de composiciones, sobre todo antes de su incorporación al teatro, espacio donde sus límites se desdibujan y confunden con otros géneros menores, o breves, especialmente con el baile, cuyas características, muy afines a las de la jácara, han estorbado y dificultado una diferenciación explícita entre ambos al hacer una clasificación por separado. En la segunda parte de este capítulo se comenta otra propiedad de la poesía germanesca que serviría como elemento de caracterización, el léxico de germanía, que fue decreciendo gradualmente y que los escritores áureos retomarían para sus propias composiciones o como acicate para la invención de sus propias palabras y expresiones con el fin de atribuirles a sus personajes.

LA PALABRA JÁCARA Y SUS SIGNIFICADOS

La voz *jácara* no se registra en ningún texto o documento hasta las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes, es decir, a principios del XVII. Algunos estudiosos, como Emilio Cotarelo, en parte, y Corominas, piensan que aun cuando el vocablo aparece en estas obras, no lo hace con el significado de ‘composición literaria’, sino con el de otras realidades más o menos circunscritas al hampa. Cotarelo asegura que *jácara* se utilizaba en un principio para hacer referencia al grupo de jaques, rufianes o pícaros, y a su “vida y costumbres”.¹⁴ Corominas advierte que en el *Coloquio de los perros*, la palabra se usa con la acepción de ‘lenguaje jergal’ y utiliza la misma cita que Cotarelo.¹⁵ En cambio, en *La ilustre fregona*, aparece con el significado de “bravuconería, actitud pendenciera”: “como estaba hecho al trato de las almadrabas, donde se ejercita todo género de rumbo y *jácara*, y de extraordinarios juramentos y boatos, voleó allí el capelo y empuñó un puñal que debajo del

¹⁴ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil, est. prel. e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, p. cclxxiv (en adelante anoto entre paréntesis el número de página correspondiente a la cita). Para ilustrar utiliza, entre otras obras, *El coloquio de los perros*: “La noche nos halló en Triana, en una calle junto al molino de la pólvora, y habiendo mi amo avizorado (como en la *jácara* se dice) si alguien le veía, se entró en una casa” (p. cclxxv).

¹⁵ José Luis Alonso Hernández (“Los lenguajes de la *jácara* en su metamorfosis”, en Javier Huerta Calvo et al., eds., *Diálogos hispánicos de Amsterdam, 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 2) disiente de Corominas y asevera que Cervantes, no Castillo Solórzano, como en el cuerpo del trabajo se dirá, es el primero en utilizar *jácara* como ‘composición literaria’, basándose en el mismo pasaje que ofrecen tanto Cotarelo como Corominas. Según Alonso Hernández habría que interpretar “como en la *jácara* se dice” de modo distinto a como lo hacen Cejador y Corominas: “yo pienso que hay que interpretarlo «como dice la/una *jácara*» y que esta *jácara* podía ser una cualquiera de las muchas del siglo XVI en las que aparece el término *avizarar* con el sentido de ‘mirar o vigilar’” (p. 606). La composición a la que, según Alonso Hernández, Cervantes puede referirse es: “Plega al coyme de la[s] cumbres / que arribe ya una clarea / en que tus verdes columbres / los abicore y los vea!” (*apud loc. cit.*). Varias hipótesis podrían enunciarse, pues el pasaje de la novela ejemplar es lo suficientemente equívoco (recuérdese que Cotarelo interpreta *jácara*, en el mismo pasaje cervantino, como ‘conjunto de rufianes’). No obstante, desde mi perspectiva, si Cervantes hubiera utilizado el vocablo ya como composición literaria en el *Coloquio de los perros* no habría necesitado, en sus demás obras dedicadas a rufianes, al menos publicadas posteriormente, como *El rufián dichoso*, aludir a una *jácara* como “romance *jácara*” (ed., Francisco Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997, *Jornada primera*, v. 176. La palabra *jacaro*, como muestra Cotarelo, p. cclxxiv, n. 1, debe ir acentuada como grave y no como esdrújula, por su posición final en el verso, con que establece la rima -aro), expresión que para entonces habría parecido redundante si el sentido de ‘composición literaria’ hubiera estado ya fijo en *jácara*, voz de sentido inestable, como demuestran los diversos significados que ofrecen, sobre todo, DAut, Cotarelo y Corominas. Más adelante expongo más argumentos que de alguna u otra forma tocan a este asunto.

capotillo traía, y púsose en tal postura que infundió respeto a toda aquella aguadora compañía”.¹⁶

Cotarelo observa que en un fragmento de *El rufián dichoso* de Cervantes podría hallarse el sentido de ‘composición poética’, aunque no lo asegura: “A la *jácara* toquen, pues comienzo”, es decir “a la manera *jácara* o de los *jaques*, donde el vocablo es adjetivo”.¹⁷ Esto le lleva a preguntarse: “¿Puede entenderse de aquí que se llamase *jácara* cierta clase de versos?” Cuestionamiento pertinente si consideramos, como lo haremos más adelante, que la realidad referencial de la palabra, con todas sus variantes, se torna problemática por su diversidad de significados y se hace extensiva para denominar un género con varios matices. Después dice: “Los [versos] que entona Lugo no forman una verdadera *jácara*, porque *ésta había de ser forzosamente cantada y alusiva a los asuntos y sucesos de gentes del hampa*” (p. cclxxvi), cosa que ni se entendió ni se vivió así en la época, pues hubo romances que no tenían nada qué ver con lo que hemos subrayado de las palabras de Cotarelo y aun así se denominaron *jácaras*.

Jácara, según nota Corominas, no se registra con el sentido de ‘composición literaria’ hasta 1641 con *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, “cuyo protagonista se alaba de haber inventado «las pandorgas, las *jácaras*, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres...»”, aunque “cronológicamente el primer testimonio del vocablo en este sentido parece ser el de Castillo Solórzano en 1627”.¹⁸ Cotarelo cita esta obra en su

¹⁶ Transcribo la cita tal cual aparece en Corominas.

¹⁷ Advierto desde ahora que desato abreviaturas, modernizo acentuación, puntuación y uso de mayúsculas en todos los textos que cito, pero respeto la ortografía original. En el caso de las *jácaras* de Quevedo transcribo exactamente los textos con base en las ediciones de José Manuel Blecua (véase cap. IV), quien se abstiene de acentuar aquellas palabras que harían los versos hipermétricos.

¹⁸ Corominas, además, refuta otras etimologías que se han enunciado, como la de Baist, quien dice que *jácara* podría venir de una voz brasileña, *chacra*, ‘campamento de indios’, o *chácara*, ‘huerta’, diciendo que “este vocablo quichua penetró en el Brasil en fecha muy tardía, no se explicaría entonces la *j*- castellana ni los varios significados del vocablo”. Así también rechaza la teoría de Eguílaz, para quien *jácara* tendría dos

estudio; se trata del entremés del *Casamentero*: “No le quiero tampoco desgarrado, / que a *jácaras* se dé ni a la braveza; / que en versos, la perfecta valentía, / consiste en apacible melodía” (p. cclxxvi). Sin embargo, he encontrado todavía otra obra anterior a la de Vélez de Guevara, también de Alonso Castillo Solórzano, *La niña de los embustes: Teresa de Manzanares*, publicada en 1632, donde *jácara* figura con el sentido de ‘composición literaria’: “Como la moza hubiese visto pocos humores de la data del Tadeo, gustaba mucho de sus donaires y solemnizaba sus chanzonetas, oyendo con mucho gusto las *jácaras que cantaba*, con los [sic] cuales, y la labia del mozo, adornadas [sic] con promesas que la hizo de llevarla á la corte, se rindió aquel fuerte”.¹⁹

Las voces que sí cuentan con una documentación previa en textos del siglo XVI son *jacarandina*, *jacarandana*, *jacarandaina*, etc., cuyo significado es equivalente o semejante al de *jácara* (¿posible apócope de alguna de las palabras anotadas?).²⁰ Es evidente que todas ellas surgen de *jaque*,²¹ nombre que hace referencia a los delincuentes del hampa por su aire de arrojo e intransigencia, como si anduvieran siempre con una actitud amenazante, según la etimología que establece Cotarelo: “lance del juego de ajedrez que consiste en perseguir y acosar alguna pieza principal del contrario y obligar a defenderla [...] so pena de que la pierda en el lance que sigue, llamado *mate*, y con ella el juego o partida si la pieza

significados muy distintos, ‘romance’ y ‘mentira’, “derivando éste del ár. *šúqar* ‘mentira’ (propriadamente ‘gallo’) –voz ajena al árabe vulgar y que no explicaría la *á* acentuada–, y aquél de un ár. *šácar* ‘poemas, versos’; ya Gonçalves Viana [...] objetó con razón que el *cain* arábigo no da nunca *k* en romance, pero hay algo más grave, y es que *šácar* es forma inventada [...]: lo único que traen estos lexicógrafos (como los diccionarios clásicos, por lo demás) es *šícar*, que de ninguna manera pudo dar *jácara*”. La otra etimología rebatida por Corominas es la de Juan de Caramuel, quien pretende que el término deriva de “la raíz hebrea *zacar* ‘meminisse’, de donde **zácara* ‘memoria, recuerdo, narración’. Claro está que sin fundamento, aunque su idea hallase eco en Salillas [...], quien por lo demás achaca *zacar* al árabe”.

¹⁹ Con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, t. 3, cap. I, p. 14 (el subrayado es mío).

²⁰ Véanse los ejemplos en Cotarelo, p. cclxxv.

²¹ Proviene, como observa Corominas (*op. cit.*), del árabe *šâh* “‘rey en el juego de ajedrez’, tomado a su vez del persa *šâh* ‘xah, rey de los persas’. *I^a doc.*: 1283, Libro del Ajedrez de Alfonso el Sabio (*dar xaque* ‘amenazar al rey, darle jaque’).”

perdida es el *rey*”. Esta palabra se aplicó a rufianes y valientes “porque estos jaques, con su aire de reto y facilidad en sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar a todo el que se le ponía delante” (ambos pasajes en p. cclxxiv). El argumento de Cotarelo se apoya en un pasaje del *Lazarillo* anónimo de 1555: “Parecióme que a poco de aquellos *jaques* podría ser *mate* (II, IV)”. Aparentemente, por lo que dice Cotarelo, cualquiera de los componentes de esta expresión, *jaque mate*, podía designar al rufián, al valiente, pues sostiene que ya a finales del siglo XVI *matante*, derivada de *mate*, era sinónimo de *jaque*.

Jácara, con sus palabras aledañas (*jacarandina*, *jacarandana*, etc.), se torna escurridiza, y su valor semántico, en lo que más nos interesa, puede o no hacer referencia a una composición con los rasgos que se intentan defintorios, esbozados ante todo por Cotarelo: la *jácara* debe aludir a los sucesos y hechos del hampa. El vocablo, según he anotado arriba, se había utilizado en sus inicios como ‘conjunto de rufianes’, ‘lengua jergal’, etc., hasta que cobró el sentido de ‘composición literaria’, pero, en realidad, una composición no como quiere Cotarelo, sino con proclividad hacia varios derroteros argumentales. Las tres primeras acepciones que da el *Diccionario de Autoridades (DAut)*²² para *xácara* ofrecen luz sobre el panorama, a pesar de cierta vaguedad; primero, que es una composición poética formada sobre el molde métrico del romance, “y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman xaques, de donde pudo tomar el nombre”; la segunda acepción refiere al *tañido* que se toca para cantar o bailar; la tercera, extendiendo su radio semántico, alude ya no al *tañido* o *son* propios de la *jácara*, sino a la actividad artística que con ello se ejecuta: “Se llama asimismo una especie de danza, formada al tañido o son propio de la *xácara*”. Estas

²² Madrid, Gredos, 1964.

tres acepciones ofrecen, desde mi perspectiva, los componentes más vistosos, o sobresalientes, de la jácara: composición poética en romance, cuyo tema es *particular* o *extraño* (nótese que lo deja totalmente indefinido); *tañido* o *son* con que se canta o se baila; danza que se lleva a cabo acompañada por este *tañido* o *son* particular. La jácara, además de cantarse, se podía, entonces, bailar.

DIFERENTES TIPOS DE JÁCARA

Hay algunos estudiosos que han convenido en que la jácara tuvo ciertos desvíos, es decir, composiciones con asunto extraordinario. El mismo Cotarelo, después de afirmar que la jácara debe tratar el tema del hampa, añade: “A mediados del siglo XVII era también usual llamar jácaras á los cantares de los cocheros, carreteros, etc.” (p. cclxxxv). Corominas, coincidiendo de alguna forma con estas palabras dice:

Se trata unas veces de una narración en verso, recitada y cantada por un solo actor [...], en otras ocasiones es una breve acción dramática y dialogada [...], pero lo que es común a las más de ellas, con mucho, es la intervención, en la acción o en la narración, de rufianes, jayanes, jaques o valientes, y en general de gente de la vida airada, unas veces mencionados por su nombre y en otras ocasiones reconocibles por su lenguaje [...]. En el título de las narradas consta que el actor las cantaba, y por el mismo desarrollo de la acción en las dialogadas se adivina que iban acompañadas de un movimiento coreográfico y seguramente de música, lo cual acabaría por ser el *único rasgo permanente*, pues ya en alguna de las escritas por Quiñones parece borrarse su carácter germanesco (subrayado mío).

Corominas observa, igual que Cotarelo, aunque limitándose al teatro, que hubo composiciones que ya no se ajustaban al carácter germanesco de las jácaras habituales y cuyo “único rasgo permanente” pudo haber sido el componente musical y coreográfico. Por la pérdida de rasgos, Corominas parecería estar hablando de decadencia o, en todo caso, de evolución.

Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera han observado este fenómeno de indefinición de *jácara* en cuanto a las composiciones literarias a que verdaderamente remiten. Ellos dicen:

Pero la *jácara* no trata exclusivamente de los jaques, ya que se dan casos de que [*sic*], junto con la seguidilla y la chacona, se encuentra a mediados del siglo XVII en el marco de las fiestas litúrgicas, y también se conciben ‘*jácaras* de estilo noble’ como la que se cantó con ocasión del santo de la reina Isabel de Borbón [...]. Sin embargo, la asociación con el mundo del lupanar y el hampa es ya un lugar común lingüístico en 1672, cuando en su *Cima del Monte Parnaso español*, don Josef de Litola [*sic*] y Castelví concluye: “Con voces y palabras indecentísimas, de *jácara* y lupanares, Almadras y Arenal de Sevilla, y aquí da fin esta Musa, y esta obra toda”.²³

Rodríguez y Tordera advierten un uso de *jácara* que no se circunscribe al ámbito marginal de jaques y prostitutas, como ya parecía sugerirlo el *DAut* en su primera definición. No obstante, para completar el cuadro concordante y discordante a la vez, vemos que María Hernández Fernández nota lo siguiente: “En ocasiones [...] hay composiciones que en el siglo XVII se denominan ‘*jácaras*’ pero que, en rigor, no son sino romances. Estas piezas desplazan su asunto criminal hacia otro tipo de personajes, no necesariamente jaques o jayanes, que a juicio del autor ejecutan acciones inmorales o blasfemas”.²⁴ Según su observación, a veces la *jácara* se desvía de sus cauces ordinarios para hablar de otros seres igualmente inmorales a jaques y jayanes; la *jácara*, entonces, siempre iría aderezada de una atmósfera relacionada con lo inmoral y lo blasfemo, como si los autores tuvieran siempre como modelo las *jácaras* de valentones y sus concubinas.

Los cuatro puntos de vista coinciden en distinguir que en el siglo XVII había *jácaras* de otro tipo, que no trataban del hampa; Cotarelo y Hernández las siguen relegando al ámbito inmoral o humilde; Corominas solamente destaca que algunas composiciones ya no

²³ “Ligaduras y retórica de la libertad: la *jácara*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, Casa de Velázquez, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, 1983, p. 125.

²⁴ *El teatro de Quevedo*, Barcelona, tesis, UAB, 2009, p. 121.

eran de carácter germanesco, mientras que Rodríguez y Tordera advierten que podía haber jácaras hasta en “estilo noble”. En cuanto al período del XVII en que estas composiciones alternas, también llamadas jácaras, comenzaron a difundirse, hay menos coincidencia, pues Cotarelo las retrasa a mitad de siglo; Corominas también dice que son posteriores, pero no aventura ninguna fecha estimada; Rodríguez y Tordera observan específicamente lo contrario de Cotarelo al sostener que a mediados del XVII podía haber jácaras en el marco de fiestas litúrgicas y aun jácaras nobles, y diferir la fecha para la asociación de *jácara* con rufianes, tabernas y lupanares a 1672; Hernández Fernández, por último, no circunscribe las jácaras no rufianescas a un período determinado del XVII. Con base en estos datos podría inferirse que la dinámica se mantuvo a lo largo de toda la centuria.

Las preguntas que se desprenden de todo este complejo panorama pueden ser: ¿Cuándo comenzaron a circular estas composiciones de tipo no rufianesco? ¿Por qué se les llama jácaras si el asunto que tratan no es propio del hampa? ¿De qué suelen tratar estas composiciones, entonces? Para dar respuesta a estas preguntas tendremos que hacer algunas hipótesis, por lo que siempre estaremos rondando en el mundo de lo posible; me refiero a que las respuestas que ofreceremos en lo sucesivo no intentan despejar todas las dudas y complejidades, sino únicamente ser verosímiles.

Ya habíamos citado una aserción de Cotarelo en cuanto a que la composición que entona Lugo, en *El rufián dichoso*, no es una jácara a pesar de que éste ordena a los músicos que toquen *a la jácara*, porque “ésta había de ser forzosamente cantada y alusiva a los asuntos y sucesos de gentes del hampa” (p. cclxxvi). Se trata de la primera jornada de la obra en que Lugo lleva serenata a una jerezana:

Escucha, la que veniste
de la jerezana tierra
a hacer a Sevilla guerra

la que en vieja y en astuta
da quinao a Celestina;
la que, como golondrina,

en cueros, como valiente;	muda tierras y sazones;
la que llama su pariente	la que a pares, y aun a nones,
al gran Miramamolín;	ha ganado lo que tiene;
la que se precia de ruin,	la que no se desaviene
como otras de generosas;	por poco que se le dé;
la que tiene cuatro cosas,	la que su palabra y fe
y aun cuatro mil, que son malas;	que diese jamás guardó;
la que pasea sin alas	la que en darse a sí excedió
los aires en noche oscura;	a las godeñas más francas;
la que tiene un papagayo	la que echa por cinco blancas
que siempre la llama puta;	las habas y el cedacillo. ²⁵

La composición que Lugo entona a la *jácara*, interrumpida por un vecino, incide, efectivamente, en el tema hampesco. Alonso Hernández afirma incluso que se trata de una legítima *jácara* rufianesca, “ya que cuenta, como muchísimas otras, la vida y milagros de una jerezana hampona a la que describe como puta, ruín [*sic*], bruja buscona, falsa en comparación con Celestina, ladrona y hechicera [...] la jerezana hace cuatro días que está en la cárcel por fullera. Si una persona así no forma parte del hampa que venga Dios y lo vea”.²⁶ Es cierto que se trata de un pequeño *cursum honorum* de la jerezana y que es una integrante legítima de la periferia. Sin embargo, no podría considerarse una *jácara* ya que, como ha distinguido Antonio Carreira, en ella el mundo del hampa se enfoca desde dentro, no desde fuera,²⁷ como se hace en la composición de Lugo, donde se observa claramente a un narrador que se ha impuesto la función de motejar más que de narrar sucesos específicos, otro elemento, si no sustancial, de importancia dentro de la *jácara*. Sin embargo, ¿qué relación directa tiene con la *jácara* para que Lugo traiga ésta a colación? ¿Qué sentido, además de los ya expuestos, puede colegirse de esta nueva utilización del vocablo? Si también reparamos en la cita de *Teresa de manzanares*, de Castillo Solórzano,

²⁵ F. Sevilla Arroyo, ed. cit., vv. 567-96.

²⁶ Art. cit., p. 607.

²⁷ “El conceptismo en las *jácaras* de Quevedo: ‘Estábase el Padre Esquerra’”, *La Perinola*, 4 (2000), p. 95.

en 1632, vemos que Tadeo enamora a Teresa con jácaras, ¿serían éstas de amor o la moza se enamoraba de su forma de interpretarlas?

Antonio Rodríguez-Moñino publicó dieciséis jácaras que afirma pudieron haber pertenecido a algún ciego cantor; agrega que no se trata de pliegos sueltos, sino de las versiones que se mandaron para su aprobación. Estas jácaras, publicadas entre 1654 y 1659, aparecen firmadas por individuos que debieron ser “aprovechados editores de obra ajena”, esto sugiere la falta de datos concernientes a sus nombres en las bibliografías generales.²⁸ Algunos de estos romances ya se habían publicado anteriormente, como *Adiós famoso Madrid* o *Una niña bonita*, que figuran en los *Romances varios de diversos autores*, de 1640, y ahora “se los atribuye Domingo Iglesias”, o *Ya que a las cristianas nuevas*, de Quevedo, que aparece con nombre de Cosme Pierres, cuya composición debió ser poco después del 28 de diciembre de 1609, según conjetura José Manuel Blecua.²⁹

Rodríguez-Moñino no transcribe todas las dieciséis jácaras o romances, pero presenta los títulos de cada una de las composiciones, de donde podemos entrever su temática. Anoto sólo aquellas en cuyos títulos figura el nombre de *jácara* o que llevan el vocablo en el primer verso:

I. Xácara a la despedida que hizo vn hijo | de vezino de Madrid con vnas seguídi | llas muy gratiosas | por Domingo Iglesias.

III. Aquí se contiene vna | Jácara de vna querella | que dio en Meco vn | Portugués quexándose de vn | borrico porque le | quebró su espada | donde se declara el pleito | que tuuieron y la senten | cia que le dio Compuesta | por Miguel López de | Honrubia.

V. Jácara a una Gallega coxa que se casó con | vn corito corcobado y el padrino fue zurdo | y tuerta la madrina. Compuesta por Mi[guel] | Lopez de Honrub[ia].

²⁸ “Archivo de un jacarista (1654-1659)”, en *Hommage to John M. Hill*, Bloomington, Indiana University, 1968, p. 47: “Repasando las bibliografías generales de Gallardo, Salvá o Palau no encontramos noticia alguna de Manuel Donoso, Domingo Iglesias, Miguel López de Honrubia, Cosme Pierres, Joseph Salbadores o Antonio Santos, que debieron de ser aprovechados editores de obra ajena”.

²⁹ En su edición: Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1982 (utilizo la ed. de 1999, t. 2). Blecua infiere: “Si los versos iniciales se refieren a la expulsión de los moriscos, el romance será posterior al 28 de diciembre de 1609, fecha del decreto de expulsión”, núm. 708, p. 361.

VI. Oygan señores valientes vna Jácara que ensalça...

VII. Xácara nueva de todas las sabandijas que se vañan en el Río por el verano y de las meri | endas y cosas que se venden. | Compuesta | por Miguel López de Honrubia.

VIII. Xácara nueva Y | Expulsion de las vi | ejas para que dentro de quarenta días no pa | rezca ninguna | Compuesta por | Cosme Pierres.

X. Aquí se contiene vna xácara nueva | de vn desafío que tuuieron el | Mellado y el Mulato sobre quién | era mejor oficial de la vña donde | declara la competencia que tuuie | ron y las amistades que ajustaron | Compuesta por Miguel López de Honrubia.

XI. Xácara nueva de la riña y pendencia que | tuvieron dos ninfas de esta corte sobre que si el traxe | de las mantellinas era tan decente | como el de los mantos Y cómo por | medio de vn capón se apa- | ciguó la pendencia con vnas segui- | dillas que se cantaron a las pazes | Compuesto por manuel [sic] Donoso.

XIII. Xácara de vna famosa Cosaria en el | mar de esta corte; y de las | presas que hizo, y | fin q. tuuo. | Compuesta por Miguel López de honrub[ia] [sic].

XIV. Aquí se contienen dos xácaras nuevas de dos Iayanes campanudos, y ambos de vn oficio. La primera de Portillo el de Alcalá Y la segunda de Sancho el del Campanillo; con vn romance de vna dama muy hermosa. Compuestas por Miguel López. Madrid, Imprenta Real.

XVI. Aquí se contiene vna xácara nueva de vn valiente de la ciudad de Antequera llamado Antón Loxa. Juntamente con vn romance de Marizápalos, a lo humano; Compuesto por Miguel López de Honrubia. Madrid, Andrés García, 1657.³⁰

Aparentemente, las jácaras, no necesariamente circunscritas al teatro, comenzaron a proliferar hacia mediados del XVII, y su temática, como puede observarse, era diversa, aunque abunden las satíricas o burlescas. De estas composiciones también puede inferirse que la demanda llevó a editores a aprovecharse de simples romances, escritos hacía décadas, como el de Quevedo, para hacerlos pasar por *xácaras nuevas*. No obstante, esta estrategia de mercadeo no quita que mucho antes, incluso desde el *Escarramán*, de Quevedo, que en realidad inaugura la andanada de jácaras, haya habido composiciones también denominadas de esta forma, pero desviadas del patíbulo. Por ejemplo, la composición que Lugo canta bien podría considerarse una jácara, si no avalada por el

³⁰ Art. cit., pp. 48-52.

enfoque y el molde métrico, sí por el *tañido* o *son* impuesto por el personaje a sus músicos: “A la jácara toquen”. Parece que el *DAut* no se equivocaba al dejar indefinido el argumento de estas composiciones (romances) y decir solamente que trataban de asuntos extraños o particulares, porque, tal vez, donde hay que buscar es en las siguientes definiciones en que se relaciona el vocablo con el *tañido* para cantar, e incluso para bailar. En un pasaje de la misma obra de *El rufián dichoso* se recupera exclusivamente la música y el modo de cantar, al modo de *jacarandina*, variante de *jácara*:

Pero ¿qué música es ésta?
¿Qué guitarras y sonajas,
pues los frailes se hacen rajas?
¿Mañana es alguna fiesta? [...] (vv. 1744-47).
La música no es divina,
porque, según voy notando,
al modo vienen cantando
rufo y de jacarandina (vv. 1756-59).

Hernández Fernández, al hacer su clasificación de las jácaras quevedianas, después de enumerar aquéllas consideradas por la crítica como legítimas, en el apartado “¿Jácaras o poesía satírica?”, alude a la denominación de algunas composiciones quevedianas como jácaras en los manuscritos revisados, pero que José Manuel Blecua clasificó en su edición de la obra poética de Quevedo como romances satíricos y burlescos; éstas son: *A una dama señora, hermosa por lo rubio*,³¹ “Allá vas, jacarandina...”; *Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el príncipe de Gales*, “Contando estaba las cañas...”; *Boda y acompañamiento del campo*, “Don Repollo y doña Berza...”; *Segunda parte de “Marica en el Hospital” y primera en lo ingenioso*, “A Marica la Chupona...”; *Los borrachos*, “Gobernando están el mundo...”; “Hagamos cuenta con pago...”; *La toma de Valles Ronces*, “Mala la hubisteis, franceses...”; y una última, que es hallazgo de la estudiosa y atribuye a Quevedo, titulada

³¹ J. M. Blecua (ed. cit., t. 3, p. 291) sí clasifica esta composición como jácara, aun cuando no le parece tal, ya que González de Salas lo hace en su edición del *Parnaso*, en 1648.

Jácara / A los amores del rey Rodrigo y la Cava, “Dos serafines hermosos...”.³² No todas de ellas tratan de lleno el tema del hampa, y aun así se les llama jácaras; ¿pasarían éstas a ser sinónimo de romances satíricos y burlescos contra personajes humildes, folklóricos?

Quizás sea arbitrario negar a tantas composiciones el nombre de jácaras con que se denominaron en su tiempo por no compartir rasgos evidentes con las que entran de lleno en el tema hampesco. Lo cierto es que ambas corrieron parejas en el XVII sin tener evidentes rasgos comunes, porque el componente de vinculación con las rufianescas se ha buscado precisamente en el aspecto temático, y por no encontrarse se les ha condenado a figurar como romances ya sea satíricos, ya sea burlescos; sin embargo, este elemento no fue el que las hermanaba, siéndolo, en cambio, el de la música. El *DAut*, Cotarelo y Corominas subrayaron este rasgo a que también remitía el vocablo de *jácara*, y quizás sea el determinante, el que embasta los diversos tipos, pero que, de alguna u otra forma, ha sido difícil rescatar.³³ Felipe Pedrell, en su *Cancionero musical popular español*, agregó dos jácaras del XVII, una cantada y otra totalmente musical. Sus comentarios no ayudan mucho, pero arrojan por lo menos cierta información pertinente; de la primera dice: “Va sin

³² *Op. cit.*, pp. 83-86.

³³ E. Marigno (ed. cit.) tiene esta misma percepción al comentar los criterios de González de Salas para la clasificación de las jácaras de Quevedo en el *Parnaso español*. Marigno deduce que, posiblemente, para el editor, el principio más importante en su ordenación fue la música, ya que encuadra dos poemas que no son jácaras rufianescas (pp. 22-23). Esto avala nuestra impresión. En un artículo reciente, Álvaro Torrente (“¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor, 2014), después de dar respuesta al porqué de la ausencia de testimonios musicales para un género tan popular (“la escritura musical era una técnica monopolizada por las élites, cuyo aprendizaje se transmitía en el seno de las capillas eclesiásticas. Es más que probable que los músicos teatrales aprendieran de oído por imitación, incluso a improvisar o interpretar polifonía simple. Por lo tanto, es muy improbable que el ‘tono de jácara’ quedara recogido, al menos en su forma más primitiva, en ninguna fuente escrita”, p. 166) y de abundar en los rasgos de la música de acompañamiento áurea y de una jácara conservada (“Noble en Tinacria naciste”) consigna: “La clave para conocer el tono de jácara, para saber cómo sonaba la jácara primitiva, está precisamente en la interacción entre esos dos niveles organizativos, el métrico y el armónico, y sus implicaciones en la melodía. La estructura armónica y métrica del acompañamiento es el cimiento de la jácara y por ello es regular y previsible” (p. 173); y más adelante: “no debería ser tan difícil reconstruir la sonoridad de una jácara primitiva. Bastaría con ir adaptando al patrón armónico expuesto los versos de alguna jácara poética, construyendo una melodía variada basada en los patrones métricos correspondientes a cada verso, que se apoye en la armonía subyacente, aplicando los recursos de transformación rítmica para lograr una mayor variedad” (p. 174).

comentarios esta típica composición. ¿A qué hacerlos si resultarían completamente inútiles?"; de la segunda, *Jácara de la costa*, lo siguiente: "Muy conocida en los tiempos antiguos. Supongo que sería la tonada de una de las Jácaras corrientes".³⁴ Típicas jácara cantadas sin tema de jaques, jácara musicales, seguramente para bailarse, con tonadas que más o menos se ajustarían a todas estas composiciones, cantadas o no. Como último testimonio añado la letra de la primera jácara, de tema despechado, no rufianesco:

No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale
que yo sé que es la zagala
de las que rompen el aire
que yo sé que esta zagala
de las que rompen el aire
tan bizarra y presumida
tan valiente es y arrogante
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte.
Si sale, que la festejen
las florecillas y aves,
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.
Muera con la confusión
de su arrogancia que trae
por blasón de la victoria
rayos con que ha de abrasarse
rayos con que ha de abrasarse.³⁵

Teniendo todo este panorama como base, la hipótesis que me parece más verosímil es que estas jácara alternas comenzaron a aparecer casi al mismo tiempo que las de valentones, con menor difusión y siempre manteniéndose a la zaga; probablemente, cuando el romance de germanía, o la jácara valentónica, inició su difusión fue tal el impacto

³⁴ Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 1922, t. 4, pp. 7 y 12, respectivamente.

³⁵ *Ibid.*, pp. 54-57.

musical, que se expandió y adaptó a romances de diversa ralea.³⁶ Habría alguno que, disintiendo del tema rufianesco, compuso algún romance y quiso aplicarle la nueva música. Quizás el imperativo de Lugo a sus músicos de “a la jácara toquen” represente el mejor ejemplo temprano de que la jácara constituía principalmente, antes que una composición literaria con determinado asunto, un tipo de música, un tono particular, una melodía “apicarada de tonos”, como realza la composición de Quevedo,³⁷ y que coincide con aquel pasaje, también de *El rufián dichoso*, donde se exclama: “La música no es divina / porque, según voy notando, / al modo vienen cantando / rufo y de jacarandina”. Lo irónico y lo paradójico es que, según dice Cotarelo, ni la de Cervantes ni la de Quevedo son verdaderas jácaras. Quizás no se ajusten a los rasgos de índole rufianesca que buscamos reconocer en ellas, pero de que su existencia era una realidad, ni dudarle, realidad que se ha escamoteado o simplemente ignorado. Estas composiciones surgirían poco después del nacimiento de las rufianescas, continuarían a la par, tal vez con cierto rezago, hasta que ya hacia la segunda mitad del XVII, engrosándose cada vez más, la aparición de *nuevas jácaras* tendría un doble objetivo: aprovechar el éxito alcanzado por las legítimas jácaras rufianescas y abastecer el subgénero, tan necesitado de novedades por entonces, no debido a una incipiente decadencia, sino a la hidropesía *jacarera* del público; de ahí que se retomen romances o composiciones escritos décadas atrás para hacerlos pasar por *xácaras nuevas*,

³⁶ Hannah E. Bergman (*Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 33, n. 34) señala: “La popularidad de la jácara influyó el desarrollo del romance en general”. Y da el siguiente ejemplo: “Si usted quiere cantada / una letra a lo moderno / entre jácara y romance, / tome, que aquí la traemos” (*Los muertos vivos*, Cotarelo, II, p. 590). Este ejemplo alude a las dos partes constitutivas de la jácara: una letra escrita en la métrica propia del romance, cantada al son de la jácara. Posteriormente, una didascalía indica que el personaje de Antonia “Canta por la jácara” (p. 590), pero su canto nada tiene que ver con vidas o muertes del hampa, sino sobre las virtudes de la jácara misma para poner cualquier cuerpo en movimiento: “y toquen y tañan esas guitarras, / que ya se me bullen y brincan los pies” (p. 590). Después los personajes hacen comentarios de ese *son*: “que este son no es de perder”, “Con aque se sonecillo / ¿no has de hacer bailar los muertos?” (p. 590).

³⁷ *A una dama señora, hermosa por lo rubio*: “Allá vas, jacarandina, / apicarada de tonos, / donde de motes y chistes / navega el Amor el golfo”, J. M. Bleuca, ed. cit., t. 3, núm. 854, p. 291.

fenómeno que Quiñones de Benavente advirtió con perfección aun antes de la segunda mitad del XVII: “Las jacarandinas viejas, / como hay dellas tanta falta, / para podellas cantar / las quitan las telarañas” (*Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, en Cotarelo, t. II, p. 574).³⁸ No obstante, por la acusada variedad de estas jácaras, sería difícil buscar una serie de rasgos comunes entre ellas, así que no constituyen subgénero aparte; su procedimiento consistió en alimentarse del componente musical que las rufianescas habían inaugurado, independizándose del temático.

Cuando se quiere determinar el contenido de la palabra *jácara* para referirla al género presuntamente exclusivo del hampa es cuando saltan las divergencias, pues se advierte una inconsistencia argumental en las piezas así denominadas, que habla de otro cambio semántico del vocablo, además de los que había ido adquiriendo referentes a la vida, sociedad y lengua de rufianes y valentones. Hay, pues, una ampliación de la palabra que alude al género inicialmente rufianesco, pero que debido a su difusión deja de ser privativa de éste para dar nombre a composiciones alternas y simultáneas con temas que rehuían el hampa. De ahí que debemos distinguir entre, por lo menos, dos tipos de jácaras: uno en que entrarían las rufianescas o germanescas (en el que aun cabría hacer distinciones) y otro en que haríamos entrar todas aquellas de temas diversos que, como he comentado arriba, sería difícil clasificar. Nuestro propósito de estudiar las jácaras rufianescas quevedianas precisaba de una primera reflexión, aunque elemental, sobre ambos tipos de composiciones para deslindar cualquier parentesco erróneo con aquellas que se desvían del universo valentónico.

³⁸ Hannah E. Bergman (*op. cit.*, p. 187) establece una fecha aproximada para esta y otra *jácara* (*Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula*) con base en los años que figuró en la compañía de Romero la actriz que las cantó: “Una Francisca Paula, de quien poco se sabe, estuvo en la compañía de Romero en 1638 y de nuevo en 1640; tal vez las dos jácaras correspondan a uno de estos años”.

SOBRE EL LÉXICO DE GERMANÍA

Característica esencial del jaque en la comunicación con sus germanos fue, por mucho tiempo, la utilización de una jerga designada como *germanía*, *jacarandina*, o con variantes de esta última, *jacarandana*, *jacarandaina*, o también como *jerigonza*, *algarabía*, etc.³⁹

Francisco Márquez Villanueva ha establecido de manera muy clara y sucinta la función de este léxico: “Los hijos e hijas de la vida airada desarrollan su jerga por una necesidad de comunicación privilegiada *ad usum nostrorum*, en refuerzo de la identidad de grupo para fines de solidaridad *ad intra* y de protección *ad extra*”.⁴⁰ Luis Fernando Lara tiene esta misma opinión al decir del caló mexicano que es “un vocabulario propio de un grupo de individuos, a los que les sirve para reconocerse entre sí y protegerse”.⁴¹ Sin embargo, como la germanía no se limitaba a circular en el hampa, sino que debía probar su efectividad en las áreas urbanas donde los germanos desplegaban sus artes y tretas fraudulentas, otros sectores, especialmente marginales, comenzaron a asimilar el léxico, iniciando su ascensión de una lengua subestándar a un lenguaje simplemente familiar o vulgar, corriente y propio de la conversación diaria. Por ello, a decir de los especialistas, resulta complejo delimitar el primitivo campo de acción de una palabra debido a la permeabilidad y préstamos entre la germanía y la lengua normal:

Si los límites sociológicos de las personas que emplean la germanía parecen bastante precisos, grupos sociales no productivos cuya actividad habitual suele comportar un carácter delictivo y supone una sanción jurídica, los que ya son menos precisos son los límites del lenguaje empleado por esos grupos, la germanía, lenguaje paralelo y coexistente con la lengua normal. Con frecuencia, términos típicamente germanescos son asimilados por la lengua normal, y al revés, ésta facilita préstamos a la germanía, sin que sea fácil determinar cuándo un determinado término ha sido o no germanesco.⁴²

³⁹ Véase J. L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 9.

⁴⁰ “Nueva ojeada a la poesía germanesca”, *Calíope*, 7 (2001), p. 5.

⁴¹ “La definición lexicográfica del vocabulario de germanía y jergal”, *Káñina*, 36 (2012), p. 14.

⁴² Alonso Hernández, *op. cit.*, pp. 10-11. Véase también Luis Fernando Lara (“El caló revisitado”, en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 2, p. 575), quien a partir de

Se dice que debido a las averiguaciones parciales del código, la germanía se veía obligada a renovarse de continuo, precisamente para evitar que al conocerse el lenguaje se descifrarán las artimañas de sus usuarios.⁴³ Algunos estudiosos han advertido la gran cantidad de significantes para un reducido grupo de significados, lo que comprobaría la variación constante a que se sometía la lengua si se quería perpetuar indefinidamente sus

entrevistas a ciertos delincuentes en la cárcel de Lecumberri, en México, en 1973, logró recabar más de un centenar y medio de vocablos que bien pueden considerarse propios del caló. En esa primera parte de su estudio, Lara observa que puede hacerse una delimitación más adecuada entre “lo que pertenece exclusivamente al caló, como lo que forma parte del habla popular”, además de que permite reconocer “aunque de manera provisional, cierto trasiego de voces de un campo al otro” (p. 574). Y más adelante agrega que estos datos “muestran especialmente la existencia de un contacto más o menos cercano entre el habla popular y la jerga de los delincuentes [...], un contacto que no solamente se entiende tomando en cuenta que el caló es apenas un vocabulario del que dispone un gremio de la sociedad –una germanía, para volver a iluminar el origen de esta palabra–, un sector del pueblo, sino sobre todo considerando que [...] los medios expresivos del habla popular y del caló tienen posiblemente los mismos resortes y se utilizan de manera semejante”.

⁴³ Samuel Gili Gaya (“Cultismos en la germanía del siglo XVII”, *NRFH*, 7, 1953, p. 114), entre otros, advierte: “Es característica universal de la jerga delincuente la necesidad de renovarse constantemente, a fin de que no se divulgue entre los profanos y quede inutilizada como «lenguaje de ocultación», según la llamó Jespersen”. Sin embargo, y esto vale también para la afirmación de Alonso Hernández citada en la siguiente nota, L. F. Lara (“El caló revisitado”, p. 590) se ha opuesto a ver el léxico germanesco como un “lenguaje de ocultación” o secreto, ya que a partir de las muestras que obtuvo en la cárcel de Lecumberri y al compararlas con vocablos todavía vigentes en ellas de la “nueva germanía” española de los siglos de oro, llega a la conclusión de que el caló o la germanía mexicana, así como la de otros países, “no parece ser [...] una secreta y organizada convención de los delincuentes –un «contrato social» cuidadosamente cumplido y eficazmente notificado, cuando se altera, a sus firmantes– sino una rara manifestación de la lengua hablada, transmitida por la tradición, conservada por la cohesión del grupo social que la maneja y que la aprecia, variada por el paso del tiempo, por las necesidades expresivas de sus hablantes y por el olvido de cada uno de ellos”. Y más adelante: “el caló es una forma de reconocerse los delincuentes entre ellos mismos; es un vehículo de solidaridad o, si se quiere, de complicidad [...]. Sólo así podemos comprender la continuidad del caló mexicano con la germanía española: no se trata de ocultar el discurso, ni impedir una penetración policiaca de su secreto, sino de manifestarse a sí mismos, hoy como en el siglo XVII, entre pícaros, rufianes y gitanos, broza, hez de la sociedad, su propia identidad solidaria”. En otro de sus estudios (“La definición lexicográfica del vocabulario de germanía y jergal”, *Káñina*, 36 (2012), p. 16, ahora en *Teoría semántica y método lexicográfico*, México, El Colegio de México, 2016, p. 203) L. F. Lara dice que “la falsa idea de que la germanía es un «lenguaje secreto»” puede deberse a que el lexicógrafo, por no formar parte de la comunidad que utiliza la jerga, se ve en la dificultad de definir este tipo de vocabulario. Y tal vez también haya sido el problema de los lexicógrafos, autores de la primera poesía germanesca, ya que desde muy temprano adjudicaron una función críptica a la jerga. Véase, por ejemplo, la composición de Reinosa, en que el rufián exige a su daifa que “no le entren el garlo” (“que no entiendan lo que dice”) el mesonero y el representante de la justicia que están presentes, ya que entre sus propósitos está irse sin pagar lo que han consumido en el establecimiento. También véase el romance de “Garla nueva germanía”, en que si el jaque no vuelve a pisar la cárcel, como al final se dice, es porque ha remozado la germanía anterior que, por vieja, ya hasta los villanos estaban en condiciones de comprenderla. Si este léxico no fue un lenguaje secreto para los germanos de carne y hueso, lo fue, en cambio, para los germanos literarios, ya que sus autores, por error o para sus propios objetivos artísticos, dieron deliberadamente esa función a la jerga para destacar aún más el carácter marginal del usuario y sus objetivos siempre fraudulentos.

funciones.⁴⁴ Sin embargo, L. F. Lara asegura que este tipo de jergas, aunque se refiere concretamente al caló, son resultado de la conservación y de la variación, proceso que sufre cualquier tipo de lengua. Lo cito *in extenso*:

Hay dos hechos importantes en el caló que nadie parece haber tomado en cuenta: por un lado, que el discurso en caló está formado tanto por los medios expresivos que la germanía ha acuñado socialmente –el vocabulario que se ha venido registrando a lo largo del tiempo, notablemente conservado y relativamente modificado, como siempre sucede en la lengua– como por los medios expresivos que pone en actividad la creatividad del hablante –los juegos verbales tanto de carácter morfológico, como metafórico, así como el “arte” del *habla revesada* (no recogida en este levantamiento de datos)–; es decir, el discurso caló pone de manifiesto un fenómeno natural del hablar: el juego constante entre el hablar social, tradicionalmente transmitido, la *lengua* en sentido saussureano, y la puesta en práctica de la capacidad de hablar una lengua, más allá de los límites del “discurso repetido” (que diría Coseriu), el *habla* en uno de los sentidos saussureanos. La variación del caló es, en principio, un hecho de habla, como podrá comprobarse cuando varias de las cincuenta voces documentadas por primera vez en el *CEMC* [*Corpus del español mexicano contemporáneo*] queden sin confirmación posterior. La conservación del caló, en cambio, es un hecho de lengua. Habrá cambios en la lengua inducidos por el triunfo de varios hechos de habla, como sucede siempre; sin embargo, lo que parece dar al caló su identidad es su carácter de lengua –de lengua española, además– y decir lengua es decir conservación y variación.⁴⁵

Cuando el jaque pasó a figurar en diversas composiciones literarias, poesía y prosa, especialmente en la primera, la germanía se entremetía en torrenciales enumeraciones al límite de que solía subordinar los demás elementos de la obra (como se verá en el capítulo dedicado a los romances de germanía); parecía que el interés en ella desplazaba el que se tenía por sus usuarios. No obstante, posteriormente a este prurito lexicográfico, la germanía que utilizará la figura literaria partirá de la realidad para volverse completamente ficticia y convencional al momento de enunciarse en el discurso literario. En pocas palabras, era un lenguaje contrahecho con fines estéticos, colocándose a la par del *sayagués* o de la *fabla antigua*: “la germanía literaria no viene [...] forzada por el puro dato lingüístico: constituye

⁴⁴ Alonso Hernández (*op. cit.*, p. 11) alude también a la regeneración incesante de la jerga de los hampones y anota su consecuencia: “No olvidemos que una de las características de todo lenguaje marginal y críptico es la renovación acelerada de sus términos cada vez que son descubiertos por miembros ajenos a la comunidad depositaria de dicho lenguaje. Esta particularidad, en lo que respecta a la germanía, provoca la existencia de listas enormes de significantes para un número relativamente reducido de significados”.

⁴⁵ “El caló revisitado”, p. 589. Véanse también pp. 582-583.

por el contrario un juego en frío a configurar una lengua para su uso literario, lo mismo que poco antes lo había sido el *sayagués* del teatro primitivo y coetáneamente la *fabla* o imaginado castellano antiguo”.⁴⁶

CARACTERÍSTICAS DE LA CREACIÓN DEL LÉXICO DE GERMANÍA

Algunos de los procedimientos léxico-genésicos dentro de la germanía consisten en violentar la morfología de ciertos vocablos, correspondientes al procedimiento latino *scinderatio* o a lo que en el siglo XVII se conocía como *habla revesada*, que utiliza la aféresis (*secutor* por ‘ejecutor’) o la metátesis (*chone* por ‘noche’).⁴⁷ Otros procedimientos son la sufijación derivativa y la prefijación, tomados la gran mayoría de la lengua normal o estándar,⁴⁸ como *-ado*, *a* (*alentado* ‘valentón’, *apitonado* ‘colérico, bravucón’; *gurullada* o *gorullada* ‘corchetesca o tropa de corchetes y alguaciles’); *-ancho*, *-incho*, *-inche* (*garrancho* ‘sargento de justicia’; *corrincho* ‘corral o lugar donde se reúnen los maleantes’ y ‘la reunión de éstos’; *polinche*, derivado de *poleo*, ‘el que encubre a los ladrones, les abona o fia’); *-azo* (*fullerazo*, aumentativo de *fullero*, ‘jugador tramposo’; *turronazo* ‘golpe dado con el *turrón*, piedra’ o ‘pedrada’); *-ejo* (*calcotejo* ‘correndón’, que huye), etc. No obstante, también hay algunos que pueden considerarse auténticamente germanescos, como *-aire* (*bufaire*, de *bufar* ‘soplar o delatar’, que significa ‘soplón’), *-ero*, tal vez no propiamente exclusivo de la germanía, pero uno de los más abundantes en ella, que, según Alonso Hernández, denota algún oficio o empleo (*alcatifero*, de alcatife ‘seda’, ‘ladrón de telas y sobre todo de seda’); lugar (comúnmente cuando se trata de femeninos: *ladronera*

⁴⁶ F. Márquez Villanueva, art. cit., p. 9.

⁴⁷ Francisca Medina Morales, *El léxico de la novela picaresca*, Málaga, Analecta Malacitana, 2005, p. 16. Ver Alonso Hernández, *op. cit.*, pp. 216-226, quien habla de diversos tipos de metátesis según un sistema bisílabo, monosílabo o polisílabo, con abundantes ejemplos. Para casos de aféresis y apócope en el caló véase L. F. Lara, “El caló revisitado”, pp. 584 s.

⁴⁸ Tomo los ejemplos y las definiciones de *ibid.*, pp. 230-233.

‘casa o refugio de ladrones; casa de préstamos usurarios’); o pertenencia, relación (*cotarrera* o *cotorrera* ‘prostituta que ejerce su oficio en los *cotarros* o albergues de pobres’). Con ellos pueden extenderse las funciones gramaticales de algunas palabras con el fin de formar verbos, adjetivos, etc., pero también, sobre todo con los sufijos (ya que los prefijos son realmente pocos),⁴⁹ se añaden matices expresivos según el tipo, como en el aumentativo *-azo* o en *-ejo*, que pueden resultar irónicos y despectivos. Alonso Hernández supone que algunas de las palabras germanescas a las que se impone algún tipo de sufijación o prefijación, más allá de la expresividad que comportan, tienen un propósito críptico, es decir, se altera su forma primigenia, se deforman, para asegurar su permanencia y función dentro del sistema de comunicación de los hampones.⁵⁰ No obstante, también hay que observar que en algunos casos se trata simplemente de una reutilización expresiva de la palabra en un contexto determinado, donde su función es precisamente emotiva y no de ocultación, aunque no en otros, donde el sufijo, sobre todo, parece ya insoluble de la voz (como, por ejemplo, en *gurullada* o *gorullada*, derivados de *guro*).⁵¹

Todos estos procedimientos rápidamente anotados fueron en el hampa meramente suplementarios, ya que la verdadera cantera de términos germanescos se constituye en la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, figuras que permitían arrogarse el léxico de la

⁴⁹ Alonso Hernández (*ibid.*, p. 240) explica la escasez de prefijos en la germanía por el esquematismo y las limitaciones a que reducen el caudal léxico, cuando lo que la jerga promueve es la creación de “nuevas formas” que resguarden el afán de oscuridad, de ocultación.

⁵⁰ Alonso Hernández (*ibid.*, p. 229) se cuestiona acerca del fenómeno de la sufijación: “¿Cuál puede ser [...] el interés, para el personaje marginal, de emplear un fenómeno tan corriente, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayor parte de las veces este fenómeno se aplica a formas directamente tomadas del castellano normal?” Y resuelve la cuestión apelando al criterio criptológico de la jerga: “Sin ningún lugar a dudas, el interés reside precisamente en el hecho de que su misma extensión facilita el desarrollo rapidísimo que [...] es necesario al léxico germanesco y marginal. Por otra parte, si consideramos que los préstamos de la lengua normal a la germanía son posibles, en la medida en que ésta no los emplea con el mismo sentido que tenían en la lengua de origen, nos daremos cuenta fácilmente de que la adopción del fenómeno de sufijación, adoptado según los mismos esquemas, es plausible, si no necesario, debido a la evolución rapidísima a la que, decíamos, la germanía está sometida”.

⁵¹ Para otros procedimientos en la formación de palabras, que aquí dejo de comentar (abreviación, prolongación, aglutinación), ver *ibid.*, pp. 241 *ss.*

lengua estándar para desplazar sus significados originarios y llenarlos deliberadamente con otros.⁵² Sin embargo, una vez que el léxico era decodificado parcialmente por individuos ajenos al hampa, se debía limpiar de aquellos vocablos revelados con la formación de otros, que mantuvieran el mismo significado, de ahí el largo número de sinónimos que contiene esta jerga, pero cuya aparición debe suponerse de manera gradual, diacrónica.⁵³

Esta sociedad tenía una designación para todo, según cuenta Cristóbal de Chaves en su *Relación de la Cárcel de Sevilla*: “no ay cosa criada en este mundo que no le tengan puesto otro nonbre diferente del que tiene; y es afrenta entre ellos nonbrar las cosas por su propio nonbre”.⁵⁴ Ciertamente contaban con diversas denominaciones para los diferentes tipos de prostitutas, pasando por las armas y los tipos de ladrones según el instrumento con que robaban, hasta para la entidad de que debían cuidarse con mayor ahínco, la justicia. Naturalmente, si el rufián o valiente era sorprendido en algún delito, según su gravedad, era azotado, enviado a galeras o *ajusticiado*, por lo que también, como es propio, contaban con ciertos términos para denominar los castigos y tormentos a que podían ser sometidos. Aun cuando tenían un nombre para todo, como asegura Cristóbal de Chaves, las voces de la germanía propenden casi privativamente hacia la realidad exterior del hampón, lo cual, observa Francisca Medina Morales, aunque refiriéndose a un personaje marginal, no necesariamente hampón, “pone de manifiesto la pobreza de la vida espiritual del pícaro, la

⁵² Procedimientos idénticos utiliza cualquier lengua, dice L. F. Lara, ya que corresponden a un “saber hablar”, que “consiste en conocer las técnicas discursivas pertinentes a las distintas funciones sociales que tiene la lengua” (“Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares”, *NRFH*, 60, 2012, pp. 52-53). También véase su estudio “Para la historia lingüística del pachuco”, *Anuario de Letras*, 30, 1992, pp. 75-88, esp. pp. 83 ss., donde habla sobre las “características internas del vocabulario pachuco”.

⁵³ Alonso Hernández (*ibid.*, p. 11) consigna: “la misma importancia de la cantidad de términos sinónimos indica bien que no han podido ser utilizados todos al mismo tiempo y que, por el contrario, su empleo ha tenido que ser escalonado temporalmente”.

⁵⁴ Eds. César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, en *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999, p. 304.

concepción materialista, concreta, propia del que lucha por sobrevivir”.⁵⁵ Y es hasta cierto punto natural que un individuo del hampa enuncie únicamente el lenguaje que usa para comunicar intereses materiales, externos, no los íntimos, los cuales reservaría estrictamente para sí o para un gremio todavía más cerrado. También es cierto que hay áreas que cuentan con abundantes voces de germanía, referentes a los oficios que desempeñaban, como las ya mencionadas a propósito de la prostitución y el latrocinio, que si bien se circunscriben a una actividad precisa, también designan categorías. Es aquí donde suele usarse en gran medida la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, además de la sinonimia (aunque con matices de significado).⁵⁶ Si nos limitamos a considerar algunos de los sinónimos que la germanía tenía para *ladrón* veremos que hay especificaciones que no siempre permiten relacionar los vocablos con un *ladrón* genérico, sino con una especialización según el tipo de hurto.⁵⁷ Dentro de las especialidades podemos encontrar, por ejemplo, *maleta(s)*, ladrones que, a decir de Carlos García, en la *Desordenada codicia de los bienes ajenos*, “se encierran en una bala, cesto o tonel, y fingiendo ser alguna mercancía encomendada, hacen que algún amigo suyo, transformado en mercader, la lleve a la casa de otro, para que la noche, estando todos durmiendo, rompa con un cuchillo la tela y salga a vaciar lo que hay en la casa”.⁵⁸ Sin embargo, no fue el único uso metafórico de la voz, ya que también solía designar, según Juan Hidalgo, “Mujer pública que la traen ganando”.⁵⁹ Las dos acepciones

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ Ver Hernández Alonso y Sanz Alonso (*op. cit.*, pp. 183 s.), quienes distinguen entre sinonimia total y sinonimia parcial.

⁵⁷ Para los siguientes ejemplos me baso en Medina Morales, *op. cit.*

⁵⁸ *Apud* Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976, s. v. (en adelante *Léxico*).

⁵⁹ *Vocabulario de germanía*, en John M. Hill (ed.), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University Press, 1945 (en adelante *PG*). Es ésta la única acepción que ofrece Hidalgo; también César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos, 2002, s. v. Sólo Alonso Hernández (*Léxico*, s. v.) y Medina Morales (*op. cit.*, p. 62) tienen en cuenta el tipo de ladrón a que la voz hace referencia. Nos encontramos con un caso de homonimia, también muy frecuente en la germanía, según

se hacen posibles bajo la misma voz, evidentemente, porque las actividades de los agentes requieren del desplazamiento de un lugar a otro mediante la participación primeramente activa de otro personaje.⁶⁰

Los auxiliares en las artes del latrocinio también recibieron nombres como *los del tercio*, ya que por guardar la calle mientras se robaba en alguna casa, recibían la tercera parte de lo que se hurtaba.⁶¹ El nombre, pues, por aludir al efecto (el dividendo) en lugar de la causa (el trabajo de proteger a los que realizan el robo), se basa en una metonimia de las características señaladas. Esta denominación se acerca a *los del quinto*, que si bien refiere al beneficio que recibían (la quinta parte) por su cooperación, no necesitaban estar presentes durante la consumación del robo, pues su tarea consistía en ocultar en sus casas lo hurtado, tal como dice Carlos García en la *Desordenada codicia*: “*los de quinto* son alguna gente honrada, o a lo menos tenuta del vulgo por tal, la cual encubre y guarda en su casa el hurto, recibiendo por ello el quinto de lo que se roba”.⁶² Además del uso metonímico en los nombres germanescos para jerarquías de ladrones podemos presentar otro de base sinecdótica, formado inicialmente en la germanía, pero que después ascendió de nivel para

Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes*, p. 156, cuyos procesos de evolución, según dice este mismo estudioso, “son mucho más variados” que los de la sinonimia (ver pp. 156 ss.).

⁶⁰ Otro caso de homonimia, de entre los que abundan, puede ser el de *respeto*, aplicado, por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo* (*Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001, p. 253) al rufián en relación con su daifa (Monipodio pregunta a Cariharta si ha tenido algún inconveniente con Repulido, su rufo: “dime si has habido algo con tu *respeto*”), y en uno de los romances de germanía que recoge Hidalgo, el de “garla nueva germanía”, donde, por el contrario, se llama *respeto* a la espada del rufián, pues “por ella es respetado” (vv. 51-52; Hill, ed. cit., núm. XXV). Ambos significados están en relación con el rufián, sólo que en situaciones opuestas: mientras que la espada es el *respeto* del rufo, éste es a la vez el *respeto* de la daifa. La derivación semántica tal vez no indique la anulación del significado más arcaico, sino la posible convivencia de ambos bajo la misma voz, sólo que usada desde distinta perspectiva y a la vez desde distinto usuario (la marca dirá *respeto* a su rufo y éste a su espada), obviando que el vocablo haya sido efectivamente germanesco y no puramente literario, como parece serlo según el romance de germanía citado. Véase Alonso Hernández (*El lenguaje de los maleantes...*, pp. 166-168), donde habla de *respeto* como homónimo de la germanía y aduce otros textos y otros significados.

⁶¹ Véase Medina Morales, *op. cit.*, p. 68, donde ofrece una cita proveniente de la *Desordenada codicia*, de C. García, quien define la designación de este tipo de ladrones.

⁶² *Apud ibid.*, p. 69. Como advierte Medina Morales, Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, convierte *abispones* (los que andaban observando en qué casas se podía hurtar, cuándo y cómo) en sinónimo de *los de quinto*.

nutrir el léxico del habla estándar: *cuatrero*, derivado de *cuatro*, que en la germanía designó el caballo (nombre que podemos interpretar como una sinécdoque de parte por el todo, alusiva, claro, a las cuatro patas del animal); *cuatrero*, por tanto, denominaba al ‘ladrón de caballos’ y, después, de manera más general, al ‘ladrón de ganado’.⁶³

Hubo también términos elaborados a partir de aves de rapiña que, metafóricamente, aludían al ladrón, ya de forma genérica, ya apuntando a pormenores jerárquicos; por ejemplo, *gerifalte*, que “se usaba en la lengua estándar para designar un tipo de ‘halcón’, caracterizado por sus enormes dimensiones, pues es el más grande conocido”.⁶⁴ Se usó en la germanía como genérico de ladrón, según define Hidalgo (*Vocabulario*, s. v.), pero por las características del ave debe pensarse en que hacía referencia a un ladrón experimentado y, por tanto, de alta categoría. También existieron, aparentemente, los términos *torzuelo* y *baharí*. El primero, que en la lengua común refería a la tercera cría del azor en una camada, único macho y el más pequeño,⁶⁵ designó en la germanía, según los especialistas, al ‘ladrón joven e inexperto’.⁶⁶ Lo mismo *baharí*, “ave rapaz pequeña, del tamaño de una paloma”, según Medina Morales, designó en la germanía al ladrón de categoría inferior,⁶⁷ junto a *bajamanero*, aquel que, en las tiendas, “hurta con una mano por lo bajo, mientras señala con la otra” (Hidalgo, s. v.). Alonso Hernández (*Léxico*, s. v.), define de igual forma (“Ladrón de poca monta”); para Hernández y Sanz (*Diccionario de germanía*, s. v.) es

⁶³ Ver *ibid.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.* p. 60. Además de basarme en el estudio de Medina Morales para los sinónimos de *ladrón*, cotejo las voces con otros léxicos, vocabularios y diccionarios de germanía.

⁶⁵ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006, s. v. (en adelante simplemente Covarrubias).

⁶⁶ Así lo define Medina Morales (*op. cit.*, p. 60); Alonso Hernández (*Léxico*, s. v.) da la acepción de “Ladrón joven y de pocos vuelos; principiante”; otro tanto hacen Hernández y Sanz, *Diccionario de germanía*, s. v. Hidalgo la registra en su *Vocabulario*, s. v., con el sentido de ‘anillo’; en este caso, comenta Medina Morales (*op. cit.*, p. 60), *torzuelo* “es un diminutivo de *torce* ‘cada una de las vueltas que da alrededor del cuello una cadena o collar’”, según la cita proveniente de Martín Alonso Pedraz, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española: siglos XII al XX. Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1982, s. v.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 61.

genérico de *ladrón*; John M. Hill brinda la acepción de “ladrón astuto”,⁶⁸ errónea para Alonso Hernández y Medina Morales, según se puede interpretar del único texto en que el vocablo se asocia con la germanía y que todos, incluyendo a Hill, toman para precisar el sentido de la voz: “Ninguno de mi tamaño ni mayor que yo seis años, en mi presencia dejó de reconocerse bajamanero y *baharí*”.⁶⁹ Medina Morales observa que en el texto de Alemán “*baharí* aparece en una duplicación sinonímica con *bajamanero*, tipo de ladrón [...] muy desprestigiado en la jerarquía de la comunidad”.⁷⁰ Sin embargo, al ser el único texto que registra el vocablo con ese sentido, también podría tratarse de una contribución literaria de Alemán al léxico germanesco (o simplemente marginal) de sus personajes, lo mismo que con *torzuelo*, que regularmente se usa como equivalente de *anillo* en textos germanescos, pero que en el *Guzmán de Alfarache* se utiliza en su sentido normativo de cría del azor, ave rapaz, sólo que aplicado al personaje, mediante operación metafórica: “Juntéme con otros *torzuelos* de mi tamaño, diestros en la presa” (II, 2, 2). Alemán, al percatarse de las maneras que tenía el hampa para crear su propio léxico o recrear el de la lengua oficial, bien pudo abonar sus propios términos adjudicándolos a personajes de los bajos fondos⁷¹ o bien registrar creaciones momentáneas.

Cuando alguna voz no se registra en otro texto de la época, los estudiosos suelen intuir o concluir que tal vocablo fue invención del autor que la utilizó para función de su obra o que el término permaneció en uso, sólo que en la jerga original; p. e. Medina

⁶⁸ *Voces germanescas*, Bloomington, Indiana University, 1949, s. v. (en adelante VG).

⁶⁹ *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, II, 2, 4.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 61, n. 52.

⁷¹ No serían estos términos los únicos atribuibles a Alemán, ya que, según Medina Morales (*ibid.*, p. 55), el autor utiliza *mudar* y *trastejar* en su obra como sinónimos de *robar* siguiendo los mecanismos de la creación léxica en sectores marginales: “Se trata de un uso figurado circunstancial, que no se documenta en otras obras. Con dicho uso Alemán revive un proceso lingüístico muy frecuente en los ambientes marginales como es la creación léxica para un número restringido de significados, todos ellos referidos a actividades delictivas”.

Morales, refiriéndose a *recors* ('espías de la justicia'): "No documentamos dicho término en ningún otro repertorio léxico de la época ni texto literario [...], por lo que suponemos que mantuvo siempre un carácter cerrado y críptico hasta que desapareció".⁷² Sin embargo, aun cuando se documenten ciertos términos o expresiones, como en el *DAut*, se debe tener cuidado al suponer que la palabra tuvo alguna fortuna en sectores marginales, ya que puede tratarse de la invención absoluta de algún autor y por ello limitada al uso restringido de algún personaje u obra literarios. Por tanto, es verdaderamente complejo vislumbrar si un término fue creación individual o propia de la creación colectiva del hampa (porque los escritores, a la vez que adoptan vocablos germanescos, también inventan otros siguiendo idénticos procedimientos de manipulación léxica), pero según la tendencia del léxico germanesco a utilizar ciertas voces aisladas, condensadas, podríamos aducir que un sintagma del porte de *racimo con pies* demuestra una red conceptual más compleja, cuyo propósito va más allá de la simple referencia al mundo externo que la germanía, por el contrario, parecía perseguir fundamentalmente.⁷³

La germanía, además de estrechar lazos entre sus usuarios para forjar una identidad definida, hacía posible la referencia al mundo exterior de manera funcional con que se pudiera embelesar o engañar a los incautos y sacar a la postre algún provecho, sobre todo material. El léxico no tenía intenciones necesariamente burlescas ni estéticas; cuando la

⁷² *Ibid.*, p. 52. Argumentos semejantes se dan en p. 45 a propósito de *pallaza* ('la peor celda de la prisión'), anotada en la *Desordenada codicia* de C. García: "Fue una palabra marginal de muy escasa difusión, lo que nos hace pensar que su valor depende directamente del autor que la emplea"; en p. 49, al comentarse *chirimías*, que aparece en una cita del *Buscón* junto a *fuelles* y *abanicos*, nombre al que se da el mismo sentido que a éstos, propios de la germanía, que denominaban a los *soplones*: "Fueron muy utilizadas *fuelles* y *abanicos* [...] en este sentido marginal, no obstante, *chirimía* por primera y única vez se documenta en esta cita del *Buscón* ["Decía que estaba preso por cosas de aire, y así sospechaba yo si era por algunas *fuelles*, *chirimías* o *abanicos*", subrayado de M. M.], lo cual nos induce a pensar en una creación del autor que no tuvo su reflejo en el habla de los bajos fondos".

⁷³ Cf. Apéndice II, donde se comentan tanto *racimo* como *racimo con pies*, esta última, evidentemente, construcción más compleja que la primera.

intención se decanta por esta vía, el vocablo puede ofrecer muestras de sospechosa invención literaria. En los términos referentes a la tortura, castigo público u horca, el escritor casi siempre querrá adjuntar o provocar una imagen burlesca, que demuestra una perspectiva externa a la germanía, y que yo preferiría adjudicar, pues, a una creación totalmente individual, ideada para funcionar en un texto totalmente literario, que al hampa.⁷⁴ Frida Weber de Kurlat ha señalado ya la disparidad de intenciones y finalidades entre la jerga del hampa y la literaria, que la contrahace:

El carácter críptico de tales jergas [como la germanía] tiene la finalidad concreta inmediata de no ser comprendidas por los no iniciados y de ser el medio expresivo de un grupo que así destaca también rebeldía y oposición, en tanto que en la literatura conceptista esas formas pseudo-crípticas se desarrollan por intereses estéticos, por el gusto del juego verbal mismo, el goce del hallazgo, el asombro ante la novedad, los efectos humorísticos secundarios y principalmente, como derivación de una especialísima visión del mundo de los hombres y sus relaciones.⁷⁵

De esta manera parecería justo, y coherente, observar la mano de algún escritor ahí donde algún vocablo o frase aparente guardar asientos de burla, ingeniosamente depositados, y no adjudicarla a la germanía auténtica, sobre todo porque ésta, en comparación con otros aspectos y actividades de la gente del hampa, carecía de voces en relación con la horca o con las galeras,⁷⁶ situaciones en las que, paradójicamente, los escritores buscaban y gustaban representar a sus rufianes; y acoto lo paradójico de esta afición, porque el hampa, como acabo de mencionar, no parece haber dedicado el número de términos que destinó a otros rubros de la vida diaria, como, por ejemplo, a los oficios de la prostitución y del latrocinio, y aun así, los escritores se empeñaron en pintar al rufián ante la horca o en algún punto del proceso que implicaba el desfile desde la cárcel hasta el patíbulo. Por tanto, a una

⁷⁴ Véase el Apéndice II para ejemplos.

⁷⁵ *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad, 1963, p. 170.

⁷⁶ He revisado detenidamente el *Léxico* de Alonso Hernández y he advertido que entre las voces y expresiones que registra, referentes a la horca y a las galeras, no hay mucho material que pueda asignarse a la germanía primitiva o auténtica.

carencia de vocablos auténticamente germanescos para tratar del asunto se opone una abundancia de términos y frases literarias.⁷⁷

Esta actitud literaria hacia la jerga parece devenir de la que se tuvo de manera generalizada hacia el delincuente, específicamente el rufián, y todo lo relacionado con su conducta. Chaves, por ejemplo, en su *Relación*, da cuenta de la actitud jactanciosa del valiente condenado a muerte en su desfile hacia el patíbulo,⁷⁸ y el padre Pedro de León, en su informe sobre el trabajo evangelizador en las cárceles,⁷⁹ que sigue y transcribe algunas partes de la de Chaves, refiere también el desparpajo y la actitud sobrada de los valentones. Sin embargo, Monique Joly ha comparado sagazmente los pasajes de ambas relaciones (que pretenden ser históricamente fidedignas) y rastreado el tipo de literatura de la que dependen grandes trechos de ellas, adjudicándolo a la tradición jocosa sobre ajusticiados, que ni

⁷⁷ Algunas causas creo que pueden explicar este contraste. La germanía seguramente perdía funciones cuando el rufián se convertía en reo o en galeote, y era condenado a remar en las *guras* o *gurapas*. Una vez en galeras, espacio donde es castigado y habría de pasar mucho tiempo, la jerga dejaría de ser funcional para las tretas, los embustes, y adquiriría una función simplemente comunicativa, de reconocimiento gremial. Por ello también valdría señalar que es un espacio propicio para la innovaciónseudogermanesca de Quevedo (y de muchos otros escritores), quien podríamos decir que inventa una germanía casi totalmente carcelaria y patibularia; esto adquiere sentido si observamos que en algunas de sus jácaras el rufián se ha despedido de tierra firme y no conoce ya más otra firmeza que los maderos que empuja, el asno que lo pasea por las calles destinadas a la vergüenza pública, el azote del verdugo, los peldaños del patíbulo y finalmente la horca. La germanía del hampa, de tendencia funcional, ha dado paso a unaseudogermanía con fines burlescos, pero también, naturalmente, estéticos. La prisión terrenal, en cambio, sería un espacio sucedáneo del hampa, donde la germanía también abandonaría funciones, las más elementales, tal vez, pero continuaría utilizándose y recreándose precisamente para denominar los castigos y condenas más recios y ásperos, como la ejecución, según veremos brevemente más adelante; sólo que por el espacio cerrado que implica la prisión y por la muerte de muchos de los presos hampones, la jerga derivada de estos actos (opino) no sería utilizada extramuros, de ahí que no se conocieran en cantidades los términos referentes a la horca, y que se convirtiera en un espacio propicio para la invención de muchos autores, quienes, aun si los llegaron a conocer, simplemente los ignoraron, aunque siguiéndolos de cerca, apostando por el ingenio individual.

⁷⁸ “[E]sta gente estragada y perdida quando van a morir les parece que van a bodas, porque con este modo de hablar tan sin pesadumbre sacan los abanicos hechos. Otros se ponen los bigotes; otros se componen y enderesan mucho de cuerpo, haciendo de la gentileza, otros, como dicen, haciendo de las tripas corazón, muestran llevar mucho ánimo y hacen demostraciones y visages de brabos, casi dando a entender que no sienten la muerte y que la tienen en poco” (ed. cit., p. 295).

⁷⁹ *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús, con que prácticamente se muestra con algunos acontecimientos y documentos el buen acierto en ellos, por orden de los superiores, por el Padre Pedro de León de la misma Compañía*, en Pedro de León, *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*, ed. Pedro Herrera Puga, Granada, Facultad de Teología, 1981.

Pedro León, ni mucho menos Chaves, quisieron dejar de incorporar a sus relatos, lo que da pie a Joly para concluir que en ellos “delicadamente están imbricadas, en la representación de la delincuencia, realidad y ficción”.⁸⁰ Aunque Joly no lo menciona sino de paso, porque sus derroteros son otros, aunque relacionados, algunas de las palabras y frases germanescas que León adjudica a los rufianes encarcelados también caen bajo sospecha y, según pienso, bien podrían ser mero trasiego de las forjadas literariamente si consideramos esas recurrencias en que para salar el hecho histórico se acude a la ficción.

En su *Compendio*, León relata que algunas veces cuando va ejerciendo por las calles su oficio de padre confesor, acompañando a alguno que ha de ser ejecutado, le salen al encuentro ciertos valentones para intimidar a aquel que ha de morir:

Algunas veces se llegan por las calles cuando vamos con el ajusticiado algunos hombres, que en su traje y modo de hablar se les echa de ver que son impertinentísimos [...]. Y muchas veces son de los de la vida airada (que dicen) y veréislos hablar con un desenfado y desenvoltura: ¡Ea hermano, que habéis de ir esta noche a cenar con Jesucristo! Y cosas semejantes a los cuales, mirándoles con el rostro sereno, les pregunto diciendo: Dígame, hermano, ¿parece que no hay aquí quien le pueda ni sepa decir de estas cosas? Con lo cual, se reportan; y luego les digo: Lo que habéis de hacer, hijo mío, es encomendar a Dios este hombre y a vos también, y mirar cómo venís y escarmentar en cabeza ajena, si no queréis que venga otro tanto con la vuestra.⁸¹

Todo el pasaje está finamente construido en la modalidad que domina ciertos trechos de la relación de León; a una anécdota, a veces dialogada o parcialmente dialogada, sigue una consideración moralizadora, sólo que aquí ésta se vierte en el mismo diálogo, con el claro objetivo de escarmentar al escandalizador. Monique Joly denuncia ciertos recursos espontáneos de la tradición jocosa como el empleo de un modelo de frase marcado por la oposición, como cuando León habla de los valentones más peligrosos de la cárcel: “todo su trato es de cuestiones, y no de metafísica” (p. 8); o cuando Chaves adjudica una carta muy

⁸⁰ “De rufianes, prostitutas y otra carne de horca”, *NRFH*, 29 (1980), p. 25. En adelante, sólo página después de la cita.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 298.

artificiosa a un valentón real, llamado Molina, quien refiere a su daifa lo siguiente acerca de uno de sus amigos: “Polarte queda malo de dos tratos de cuerda, ambos con zabullida, porque *se acordó de Dios, y no para rezar*” (p. 7; el subrayado es mío). Este tipo de construcciones, en palabras de M. Joly, “manipulan usualmente una ambigüedad que favorece a primera vista una interpretación edificante, pero que se resuelve posteriormente subrayando una oposición del tipo *conducta laudable vs. conducta reprehensible*” (p. 9, énfasis de M. Joly). El pasaje que he transcrito arriba, aunque Joly no lo cita, creo que se vincula directamente con el tipo de frases que la estudiosa trae a colación, ante todo la reprensión final del padre confesor: “Lo que habéis de hacer [...] [es] escarmentar en cabeza ajena, si no queréis que venga otro tanto con la vuestra”. Sin embargo, palabras tan concluyentes dan la impresión de haberse ideado *a priori*: la descripción tópica del atuendo del jaque y, lo que más nos interesa, la perífrasis culta, según mi perspectiva, de lo que dice el bravo. León parecería seleccionar con intencionada argucia a un valentón para entremeter el triunfante cerrojazo final de su aguda chistosada, recubierta de intención moralizante: no hay más necesidad que un valentón se burle del *ajusticiado*, siendo él mismo uno potencial. León no subraya las características delincuenciales del advenedizo, porque se desprenden inmediatamente con llamarle “de los de la vida airada”. Se vuelve imprescindible en este momento citar otra observación de M. Joly a pasajes más o menos equivalentes del mismo padre León: “el recurso tan espontáneo a un fondo común de chascarrillos y refranes interpone entre el observador y su objeto un filtro de lugares comunes y de tópicos que revelan más sobre los comportamientos colectivos frente al fenómeno estudiado que sobre el fenómeno mismo” (p. 10).

Detengámonos ahora en la perífrasis del jaque burlón. La figura siempre usó la frase para indicar que por su mano daría muerte a alguien, de ahí *enviar a cenar con Jesucristo*,

pero vemos que en el texto de León su uso se hace extensivo para denominar simplemente al que va a morir. La primera vez, hasta donde sé, que se utiliza esta frase elíptica es en la *Segunda Celestina* de F. de Silva, en boca de Pandulfo, rufián,⁸² y por las características de sus fieros, que rehúyen más bien los votos y juramentos blasfemos en beneficio de otros puramente litúrgicos, por llamarlos de algún modo, me parece que esta designación puede ser auténtica creación de Silva, cuya fortuna es palpable en algunos poemas germanescos.⁸³ El uso extensivo que se le da para referirse no a matar, sino a morir (de ahí la desaparición de *enviar*), puede ser un rasgo indicador de que el hampa adoptó la frase, a juzgar por lo que muestra León, con afán de hacer burla de aquellos que iban a morir ajusticiados; no obstante, el padre León también podría haber adjudicado esta designación al hampa y ponerla en contexto para adobar su relato, sobre todo cuando la construcción del discurso se ajusta a las características tópicas que observa Joly en este tipo de escritos, proclives a la moralización. Algunos otros que menciona León, más rústicos y referenciales, bien pueden ser auténticamente germanescos, como *morir de enviñón* o *morir de sofión*,⁸⁴ que no parecen comportar una imagen burlesca sino indicar llanamente el acto de la ejecución; pero *bailar en vago*, *danzar en el aire*,⁸⁵ *quitar el poder tragar* y *las ganas de comer*⁸⁶ nuevamente corresponden, según mi criterio, a un encasillamiento de la materia en aquella tradición jocosa que responde, como advierte Joly, a “unos filtros ideológicos que condicionan en la época la manera con que la delincuencia es vista por los representantes de las clases

⁸² “¿Qué diablos me puede él a mí querer, fuera de andar a sus espuelas, si no es para apalear alguno, o cruzar la cara a alguna vellaca, o *embiar a cenar con Jesuchristo* algún vellaco que lo tiene enojado?” (Madrid, Cátedra, 1988, *I Cena*; pongo en cursivas la perífrasis).

⁸³ “[P]ero Ranchal, presto y listo, / arrojándole el puñal, / *le inuió a zenar con Cristo* / en vn ora aún no cabal” (Hill, *PG*, XIII, vv. 91-94); “Y de vna estocada a otro / muy fácilmente *le embió*, / si no truxera colete, / *a cenar con Iesu Christo*” (Hill, *PG*, XCVI, vv. 109-112; subrayados míos). Para otros ejemplos Alonso Hernández, *Léxico*, s. v.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 309.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 312.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 314.

dominantes” (p. 8). De esta manera, entonces, no sólo se manipularían las acciones, gestos y conductas de los delincuentes, sino también la jerga que se les atribuye. Los escritores del XVII aprovecharían toda esta literatura patibularia, sobre todo Quevedo, quien en su *Buscón*, jácaras y bailes se regodea en la actitud del valiente ante el castigo o en vísperas de su muerte. Seguramente, esta conducta pareció a Quevedo una actitud estoica degradada, aprovechable para sus escritos satírico-burlescos en que el rufián aparece como figura totalmente risible.

Quevedo se basó en la germanía primitiva para muchas de sus creaciones pseudogermanescas, aunque también utilizó aquélla de manera muy mesurada en sus jácaras, ya que, supongo, andaría muy manida debido a la recurrencia de temas marginales en diferentes obras de la época, desde entremeses a comedias y novelas, sobre todo picarescas, que recurrían inmediatamente a la germanía como cajón de sastre para caracterizar a un personaje de baja estofa o para atraer al fango a personajes de alcurnia. Por ello, los escritores comúnmente hacen convivir en su obra la germanía y aquellas expresiones perifrásticas propias que siguen ceñidamente los modos o esquemas de producción de la jerga. Parte de ella fue compuesta con base en un procedimiento muy característico proveniente tanto del ámbito literario como del popular, según Leo Spitzer; me refiero precisamente a las perífrasis ordenadas en la estructura *x de y*, con sus variantes, a la que tan aficionado fue Quevedo. Spitzer, hablando de esta tendencia estilística en el autor, dice:

Quevedo usa con mucha frecuencia la fórmula ‘nombre de agente + *de* + palabra determinativa’ como forma de la *máscara*, la hipocresía o la ilusión: ya la jerga de los pícaros, la *germanía*, le había allanado el camino hacia estos disfraces expresivos, y el artista barroco acoge en sus novelas picarescas modos de lenguaje secreto [...] con muy buen fundamento, ya que mediante tal adopción queda en evidencia lo enmascarado, y así la forma expresiva oscila entre el *engaño* y el *desengaño*.⁸⁷

⁸⁷ “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 155-56.

Algunos ejemplos entresacados del *Buscón* pueden ser: *tundidor de mejillas*, *sastre de barbas*, *remendona de cuerpos*, *zurcidora de gustos*, *algebrista de voluntades*, *lacayuelo de la muerte*, *caballero de industria*, *jinete de gaznates*, etc. Todos ellos, si bien arrancan del camino allanado por la germanía, como asegura Spitzer, en Quevedo tienen más una función burlesca y rebajadora que de ocultación y mascarada, la cual, en todo caso, sería transitoria (lo que demora al lector u oyente descifrar su sentido después de leer u oír). Por tanto, estas maneras de Quevedo pueden ser equiparables con la germanía sólo en el procedimiento, pero no en la intención. La seudogermanía, entonces, sale a relucir precisamente por su finalidad estética, pero también preponderantemente burlesca.⁸⁸

⁸⁸ Véase en el Apéndice II un muestrario de las diferentes designaciones que tuvo la horca tanto en la germanía como en la seudogermanía, esta última con cantidades de expresiones mucho más abrumadora. Recuérdese que la intención de ese catálogo que relegamos a los apéndices es observar con mayor claridad la invención de los escritores áureos con base en los mismos procedimientos que utilizó la germanía, pero llevándolos a un nivel de mayor exigencia estética.

II.

SOBRE LOS ORÍGENES DE LA JÁCARA: POESÍAS GERMANESCAS

Para elucidar el conjunto de rasgos que la jácara tiene en cuenta para perpetuarlos, acentuarlos o negarlos, es fundamental acudir a aquellas primeras obrillas de carácter rufianesco de donde ésta arranca. No obstante, el origen de las jácaras también ha suscitado polémicas, pues unos lo entroncan con las primeras manifestaciones del teatro en España y otros con las poesías de germanía, surgidas probablemente a finales del XV o principios de la centuria siguiente. Cotarelo trata de hallar una correspondencia con los villancicos cantados y canciones que se usaban para rematar la pieza teatral, los cuales no tenían nada qué ver con el asunto de la obra principal; desde Juan del Encina, pasando por Torres Naharro, Fernán López de Yanguas, hasta Gil Vicente, quien comenzó a utilizar estos procedimientos no sólo al final o al inicio, sino también como intermedios, Cotarelo va enumerando autos y comedias donde villancicos, vilancetes, *canzonetas*, etc., se introducen y cantan a dos, tres o cuatro voces.⁸⁹ Alonso Hernández, siguiendo a Cotarelo, agrega que las composiciones germanescas que John M. Hill introduce en la primera parte de su antología, pertenecientes al siglo XVI, son, en su mayoría, dramatizadas, unas “muy

⁸⁹ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil, est. prel. e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, pp. cclxxvi y ss.

explícitamente presentadas con indicación teatral”,⁹⁰ como la I: “Comiença vn razonamiento por coplas...” o la II: “Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes...”. Afirma que *razonamiento* debe entenderse como “diálogo”, “conversación”, además de que en ellas aparecen indicaciones como “Dize el rufián”, “Responde ella”, etc. Alonso Hernández apunta que otros textos que no llevan acotaciones también reúnen ciertas características que evidencian su dramatización, como: “la petición explícita, en estilo directo, de un acompañamiento musical”, “cambios en la versificación que indican que una parte es recitada y otra cantada”, “indicaciones incluidas en el texto del que pueden separarse fácilmente ya que éste, en estilo directo, se presenta entrecomillado”, “la utilización de estribillos [...] que tienen toda la apariencia de ser cantados por otros actores diferentes del principal” y el “estilo directo y pseudo autobiográfico” (p. 615).

Felipe B. Pedraza, en un estudio sobre la génesis de la jácara, refuta tanto la idea de Cotarelo como la de Alonso Hernández, y señala el origen de este punto de vista: “Con frecuencia, los estudios sobre la génesis y características de este género se ven condicionados por lo que acabó siendo tras la obra de Quevedo: una pieza dramática complementaria, junto con los bailes, de la función teatral”.⁹¹ Sus argumentos parten de una revisión de las acepciones que ofrece el *DAut*, el cual no vincula la jácara a la escena “si no es como la composición poética que podía dar origen a uno de los bailes que acompañaban a la representación. Es más: el territorio en que se desarrolla la jácara es el canto callejero nocturno” (p. 78). Aunque concede un parecido en la función que ésta llegaría a

⁹⁰ “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”, en Javier Huerta Calvo *et al.* (eds.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam, 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 2, p. 614. En adelante solamente anoto el número de página correspondiente a la cita.

⁹¹ “De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la AISO*, Cambridge, Robinson College, 2005, p. 77. A partir de aquí todas las referencias a este estudio se hacen en el cuerpo del trabajo.

desempeñar en el teatro con la de los villancicos y canciones que servían para clausurar una obra dramática, Pedraza observa que “el universo temático, la métrica, la proyección ideológica... de uno y otro género nada tienen en común” (p. 78).

Pedraza advierte que aun cuando el género poético se adapte al teatro, sus orígenes, en cambio, nada tienen qué ver con lo teatral, y enuncia los dos rasgos esenciales que hoy se juzgan relevantes: “que tenga como asunto el universo marginal de la delincuencia y la prostitución, y que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jergonza” (p. 78). No obstante, también observa que durante la historia del género se irán sumando rasgos que posteriormente permitirán la omisión del léxico de germanía, sin que la ausencia de este elemento impida reconocer que se está frente a una jácara. Finalmente cierra el apartado inicial de su estudio con unas palabras que, en mi opinión, son verdaderamente contundentes: “Por las mismas fechas en que Juan del Encina recurría a los villancicos como cierre de la función teatral, Rodrigo de Reinosa ponía los cimientos temáticos de la jácara al reflejar el mundo prostibulario y delictivo en poemas que –al parecer– poco o nada tenían que ver con el teatro castellano aún no nacido” (p. 78).

Felipe B. Pedraza discute también algunas de las aserciones de Alonso Hernández que hemos sintetizado líneas arriba, como la constitución dramática de las primeras poesías germanescas del XVI donde se advierten indicaciones teatrales, diálogos alternos, etc. Pedraza, de manera convincente, dice que los ejemplos que pone Alonso Hernández, más que con la práctica teatral, se relacionan con la poesía dialogada de cancionero y anota los mismos epígrafes que Alonso Hernández veía como acotaciones teatrales para decir: “Pertenece a estos epígrafes y los poemas que acogen a la poesía de debate, que salpica los cancioneros de los siglos XV y XVI” (p. 79). Posteriormente da cierta razón al punto de vista de Alonso Hernández, pero especifica: “No negaré que en ella puede verse el germen

del teatro; pero no cabe confundirla con él” (p. 79). Aun cuando la apreciación de Alonso Hernández es sugerente, en principio, engendra algunos cuestionamientos: ¿por qué las composiciones posteriores no siguieron ese mismo derrotero si el éxito estaba asegurado, según lo que vemos en los tablados del XVII? ¿Por qué se perderían los elementos dramáticos en las subsiguientes obrillas y se rescataría el componente temático por sobre la estructura dramática? En estas mismas composiciones que Alonso Hernández juzga como concebidas para su representación, se advierten también rasgos sobresalientes que pervivirían más allá de cualquier estructura dramática, como la regresión a estados particulares vitales de la daifa o el rufián para concretar una eventual venganza en el futuro. Prensado entre dos tiempos (pasado-futuro), en los que no tiene ya influencia alguna, las vicisitudes del jaque precisaban más de narración que de actuación. Y así es como lo entendió el romance de germanía, según veremos en otro apartado, que desbancó muy pronto la influencia de las primeras poesías germanescas y, con ellas, sus elementos dramáticos, imponiendo la narración y, paradójicamente, la actuación del rufián (en el sentido de que la facundia del rufo abre paso a la acción que antes el tipo solía postergar), erigiéndose así en modelo.

Cierro las observaciones de Pedraza a los planteamientos de Cotarelo y Alonso Hernández citando una vez más su trabajo:

Creo 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” (pp. 79-80).

Así como el *DAut* ni siquiera menciona la presencia de la jácara en el teatro, como advierte Felipe B. Pedraza, González de Salas, aun cuando presencia el momento *culmen* del género

en los corrales tampoco menciona, para los antecedentes de las jácaras de Quevedo, su adscripción al teatro; de hecho, como ha advertido ya María José Alonso Veloso, estos juguetes “suscitan el comentario más breve por parte de González de Salas [en cuanto a la Musa V, *Terpsichore*], quizá debido a que el editor las considera un género poético nuevo, ‘raro, singular y desemparentado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar, hoy puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa diligencia’ [...]; no puede, por tanto, remontarse a los orígenes cultos como hace con otros géneros”.⁹²

LA IRRUPCIÓN DEL RUFIÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Los estudiosos de la jácara, hoy en día, ni siquiera mencionan el asunto, pareciéndoles más productivo acudir al romance de germanía o, si un poco más atrás, y de refilón, a las poesías germanescas, aparentemente iniciadas con Rodrigo de Reinosa. Así lo consignan José María de Cossío y, después, María Inés Chamorro, quien suscribe las observaciones de aquél. Para ambos, Reinosa fue el primero en introducir el personaje del rufián y en utilizar el habla de germanía dentro de la poesía castellana. No obstante, ninguno cree tener pruebas suficientes para decidirse por la primacía en el tiempo del personaje de Centurio, de la *Tragicomedia*, o de los rufianes de Reinosa, sino que concluyen, respectivamente, que, o bien las poesías de éste, si no son anteriores, por lo menos su aparición fue muy poco posterior a la *Tragicomedia*,⁹³ y que la influencia entre Rojas y Reinosa pudo ser mutua.⁹⁴

⁹² “Los Preliminares ‘no ineruditos’ de González de Salas a la Musa V, *Terpsichore*, de Quevedo”, en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 242.

⁹³ Cossío conjetura: “El Corta-viento de Rodrigo de Reinosa, si no es anterior a la tragicomedia de Rojas, ha de ser poquísimamente posterior. No olvidemos que ya escribía en 1480, y que la *Celestina* es de 1499 en su primera edición” (*apud* Stephen Gilman y Michael J. Ruggiero, “Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*”, *Romanische Forschungen*, 73, ¾, 1961, p. 284). Rafael Lapesa en su artículo “Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca” (en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997) dice lo siguiente: “La literatura de germanía, las jácaras de hampones, reavivan lo que entre 1505 y 1510 habían sido

María Rosa Lida de Malkiel, tratando de desligar la figura del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón de Centurio de *La Celestina*, afirma que éste constituye el modelo del rufián, el cual detonará una serie de imitaciones caricaturizadas en la literatura posterior a Rojas, y cuyo moldeamiento depende de la observación de los bajos fondos de la sociedad:

El doble plano en que cabalga Centurio —el de bravear y el de burlarse de las bravatas— constituye su modo esencial, muy ajeno al del fanfarrón corriente cuya comicidad, inadvertida para él, requiere un espectador que aprecie la distancia entre sus dichos y sus hechos. Tan delicada ambivalencia psicológica, que no tiene nada de tipificación caricaturesca, es la prueba más relevante de la atención revolucionaria que la *Tragicomedia* presta al mundo social y moralmente bajo.⁹⁵

Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio, en un estudio donde proponen demostrar que Rojas utilizó las *Coplas de las comadres* de Reinosa para armar la caracterización de Celestina, principalmente en el Acto I, tocan el tema, a manera de epílogo, pero afirman no haber encontrado similitudes verbales entre las obrillas de Reinosa y Centurio, el rufián de la obra de Rojas, por lo que desechan la posibilidad de influencia del primero sobre el

unas coplas de Rodrigo de Reinosa impresas en un pliego volandero” (p. 145). Lapesa se basa en el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid, Castalia, 1970), quien al hacer la descripción del pliego suelto conjetura su aparición o publicación “hacia 1505-1510” (p. 319). Además de los aspectos internos, como la letra gótica, ¿qué otros tomará en cuenta para lanzar estas fechas? Y si efectivamente el pliego se apega a ellas, ¿acaso sería el primero en poner en circulación la poesía *Comienza vn razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía...?* ¿Acaso Rodríguez-Moñino toma como piedra de toque la *Tragicomedia*, publicada hacia 1504, para declarar tácitamente que Reinosa seguía a Rojas en la configuración de su rufián, y por tanto su obrilla debía ser posterior?

⁹⁴ Chamorro, aunque vacila en su afirmación, al final se ve obligada a conceder una influencia recíproca: “Aparece por primera vez en verso en nuestra literatura el tipo de *rufián* y es contemporáneo al de *Celestina* (1499), pues Reinosa estaba escribiendo ya en 1480. La sombra de *Centurio* está presente en la composición de Reinosa en el rufián *Cortauiento*, rufián arquetípico, bravucón, que alardea de cometer todo tipo de valentadas y desmanes, pero a la hora de la verdad, cobarde. Pudieron influirse mutuamente Fernando de Rojas y Reinosa” (Rodrigo de Reinosa, *Poesías de germanía*, ed., estudio, notas y vocabulario Ma. Inés Chamorro, Madrid, Visor, 1988, pp. 41-42).

⁹⁵ “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, *Romance Philology*, 11 (1958), p. 272. Lida de Malkiel, ya en 1962, en *La originalidad artística de La Celestina*, volverá sobre el asunto: “Centurio, literariamente tanto o más fecundo que Celestina, dentro y fuera de España, es una creación nueva, basada en la observación de la realidad social coetánea” (Buenos Aires, EUDEBA, 2ª. ed., 1970, p. 693; toda cita posterior de este estudio se indicará anotando la página entre paréntesis). Para otros puntos de vista respecto de la figura de Centurio y sus antecedentes literarios, véase Fernando de Rojas (y ‘antiguo autor’), *La Celestina*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000, *vid.* nota complementaria a p. 286, nota 13 en pp. 709-710. En adelante, cualquier referencia a la obra proviene de esta edición; entre paréntesis anoto el acto con número romano, a menos que se sobreentienda en el trabajo, y la página con arábigo.

segundo. No obstante, terminan su estudio suponiendo lo siguiente: “There may have been a common source, or conceivably, *La Celestina* may have in its turn influenced Reinosa”.⁹⁶ A la afirmación de que la obra de Rojas pudo influir en Reinosa y a la carencia de similitudes verbales, que acusaban estos críticos, se opone contundentemente Arno Gimber en un sugerente estudio, donde también pondrá en duda la afirmación de María Rosa Lida, acerca de que la creación de Centurio provenía de la realidad coetánea de Rojas.⁹⁷

Gimber ofrece una muestra de las características o rasgos más visibles de la figura del rufián que hasta ese entonces se peloteaba de una composición a otra, así como de las similitudes lingüísticas que Gilman y Ruggerio decían no haber encontrado entre la obra de Rojas y las de Reinosa. Gimber sugiere que las coplas de Reinosa son anteriores a la *Celestina*, ya que el medio de difusión de más amplio éxito a finales del XV eran los pliegos sueltos, papeles volanderos donde circularon sus obrillas, además de que Centurio no aparece en la obra de Rojas sino hasta su nueva redacción, publicada hacia 1504. Es en uno de los poemas de germanía de Reinosa, escrito en coplas reales, donde “se fija el modelo de la relación entre prostitutas y su rufianes como será tratado en la literatura del siglo XVI: la prostituta le pide al rufián protección contra alguien que la ha insultado y aquél contesta fanfarroneando y amenazando al adversario sin que se pueda dar crédito a tal intención” (p. 67).

Gimber avanza señalando las particularidades de las primeras poesías de germanía, como las alusiones a la prostitución, robos, trampas en el juego de naipes, habla de germanía, juramentos, etc., y todos sus correspondientes en la *Tragicomedia* (p. 68). Advierte, asimismo, que en las coplas de Álvaro de Solana se tratan los principales temas

⁹⁶ Art. cit., p. 284.

⁹⁷ “Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria”, *Celestinesca*, 16 (1992), pp. 63-76. En adelante sólo se anota la página citada.

“de la representación literaria del mundo hampesco” (p. 69): la prostituta le echa en cara su cobardía, mientras que el rufián se remonta a su pasado para enumerar sus hazañas. Este recorrido sirve a Gimber para entrar en materia y relacionar el personaje de Centurio con los rufianes de la poesía germanesca, mediante las alabanzas del *braço derecho*, la descripción que se hace de los rufianes, quienes regularmente tienen acuchillada la cara y algún impedimento físico, “lo que puede interpretarse como ironización de sus discursos fanfarrónicos” (p. 70); las prendas de vestir y armas: sayo y capa, espada y broquel, acciones valentónicas, todos tópicos, según Gimber, para la época en que se incorporó a Centurio en el reparto de la *Tragicomedia*, así como los loores de la espada y el enfrentamiento contra varios enemigos (pp. 70-71), anterior o proyectado, ambas formas enunciadas solamente en el discurso del rufián.⁹⁸

Gimber concluye que hacia principios del siglo XVI la figura del rufián resulta claramente estereotipada, y que Centurio y el personaje de Traso, de quien se agrega un *auto* en la edición de la *Celestina* en 1526, son “figuras cómicas” que se remontan a este modelo del rufián, “conocidísimo en la época” y proveniente de “los primeros pliegos

⁹⁸ Creo pertinente especificar desde ahora el sentido en que se utilizarán los conceptos *tópico* y *motivo* en este trabajo. Aparentemente, un motivo al interior de una serie de textos se convierte en tópico cuando, por su recurrencia, adopta varios matices semánticos y funcionales en el paso de una composición a otra. El tópico puede ser una “idea general” (vid. Aurelio González, “‘Amada como flor’ y ‘cortar flores’: tópico y motivo en la lírica tradicional”, en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio, eds., *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*, México, El Colegio de México, 2007, p. 187), un lugar al que se puede recurrir para hacerse de materiales consagrados con que fraguar una composición o de argumentos sobre algún tema; el motivo, sin embargo, puede ser la unidad mínima de significación al interior de un texto, pero también de una serie de textos que configuran un género. La valentía del rufián, si la concebimos como una idea, constituye un tópico dentro de la literatura rufianesca, que se expresa mediante una serie de motivos, como pueden ser los juramentos y blasfemias, el amago de una venganza atroz, la enumeración de armas ofensivas y defensivas, el poderío del brazo derecho, la capacidad para pelear con varios a la vez, la celeridad en dar muerte al enemigo, etc. Sin embargo, cada uno de estos motivos puede convertirse en tópico cuando se repite de manera insistente en los textos de una serie. Como observa A. González, “el término [‘motivo’] puede emplearse en muchos sentidos” (p. 188). Para efectos de este trabajo, pues, llamaremos *motivo* la unidad mínima de significación que aporta un elemento dentro de un texto particular, y que por su trascendencia a otros textos con características semejantes, donde estos motivos se sintieron como iterables, se convirtieron en lugares comunes o *tópicos*. Para una revisión del complejo, por polisémico, concepto, vid. A. González, art. cit., especialmente pp. 187-193, entre otros de sus estudios sobre el romance y el corrido.

sueltos” (p. 75). Asimismo, “[y]a por la forma de adaptar el lenguaje del argot a un nivel de lengua normalizada, se puede inferir que la influencia no puede haber transcurrido de Rojas a Reinosa y los demás autores del género, sino a la inversa, del texto lingüísticamente más diverso al regulado según la norma” (p. 75). Por mi parte, me gustaría destacar otro rasgo que Gimber no menciona, pero que se encuentra en una de las intervenciones de Centurio. Sorprende de momento ver que éste lo enuncia, porque, en las poesías de germanía, correspondía hacerlo exclusivamente a la daifa, y constituía una coyuntura propicia para mostrar su completa subordinación al rufián, a pesar de los maltratos y la cobardía de éste. Me refiero al inicio del decimotavo auto, cuando Elicia y Areúsa llegan a casa de Centurio para encomendarle el asesinato de Calisto. Urdida su actitud con Elicia al final del auto precedente, Areúsa está resentida con el rufián porque “[i]le rogué esotro día que fuese una jornada de aquí en que me iba la vida, y dijo de no!” (p. 308). Centurio, tratando a la vez de apaciguarla y justificarse, responde que le pida asuntos tocantes a su oficio, como matar a alguno, tener un desafío con tres juntos, etc., pero no que “ande camino ni que te dé dinero” (p. 308), cuestión, esta última, que aprovecha para hablar de su austeridad y que, por tanto, no puede ofrecerles *colación*, aunque quisiera, pues no tiene qué empeñar, sino solamente “esta capa harpada que traigo a cuestras” (p. 309). En las poesías de germanía, una de Reinosa y otra de Solana, se menciona el acto del empeño de prendas en boca de las daifas. La del primero es *Comiença vn razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido...:*⁹⁹

Si Dios me saque d’ pecado
y de vida desastrada,
que *el sarzo tengo empeñado*;
e si vos soys muy taimado,

⁹⁹ Todas estas poesías, incluidos los romances de germanía que comento en el siguiente capítulo, pueden verse en el Apéndice I.

yo presumo de taymada.¹⁰⁰

Esta intervención es la última de Catalina Torres Altas, mujer del partido a cargo de Cortaviento, su rufián, y la que cierra las coplas. Después de un debate continuo por quién debe de costear comida y vino que han consumido en el garito, aparentemente, el rufián exige a la marca que pague, además de que lleve otras vituallas, porque, de no hacerlo “no hallará misuela / que tam bien te saque muela / allá a boca de sorna” (vv. 128-130); es decir, amenaza con golpearla una vez llegada la noche y, como hemos visto, Catalina se ha excusado asegurando que hasta el *sarzo* (‘sayo’) tiene empeñado, por lo que, en consecuencia, no tiene ni blanca con que satisfacer las demandas y reclamos de Cortaviento. Al final, Catalina termina devolviendo la amenaza, ahora no cifrada en golpes, sino en supuesto abandono del rufián:

que sin que me deys más mote,
no ay más que por aquel cerro;
paga, señor, el escote;
si no, embiarte he a turullote
que vays a espulgar vn perro (vv. 136-140).

El diálogo concluye donde termina la paciencia de la daifa, después de enunciar el motivo del empeño de la prenda, que aludiría a un estado extremo de penuria y miseria en que la ha dejado el bravo. Con este mismo sentido, al igual que con Rojas y Reinosa, aparece en las coplas de Álvaro de Solana, y precisamente, también, al término de la obrilla, intitulada *Coplas hechas por Álvaro de Solana. En que cuenta cómo en Çamora vido hazer vn rufián con vna puta los fieros siguientes*:

Pero que por mi suerte
holgastes de me engañar,
por que mi mal desconcierte
la causa de aquesta muerte,
yo huelgo de los buscar

¹⁰⁰ John M. Hill (ed.), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, 1945, I, vv. 131-135. En adelante anoto entre paréntesis sólo el número de versos.

para aueros los de dar.
¡Ay de mí, desventurada!
Tengo yo de fuerça pura
los vestidos de empeñar.¹⁰¹

Con estas palabras cierra la daifa, Ximena, el diálogo con su valentón, después de que éste, haciendo amagos de preparar sus armas para ir a vengarla de aquellos que la han golpeado, comienza a pelear y a discutir con su espada, a la cual pide dineros, petición que dirige realmente a Ximena, tal como ella lo interpreta: “En mal punto quise veros; / que essas cosas del espada todas van a mí, cuitada. / No deuiera conosceros” (vv. 150-153). A pesar de su protesta, termina por acceder a la demanda del rufián, haciendo explícito que el dinero solicitado vendrá del empeño de sus vestidos.

En la *Tragicomedia*, Areúsa mantiene cierta independencia de Centurio, aun cuando le ha dado “sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas [...]; armas y caballo” (XV, p. 285). No sucede así en las poesías de germanía, donde la daifa, viendo incluso el incumplimiento en la venganza de sus injurias, se resigna y mantiene dependencia, casi absoluta, del rufián: Ximena tendrá que empeñar sus vestidos para darle el dinero que exige (vv. 158-162), mientras que Catalina, puede barruntarse, ya lo ha hecho,¹⁰² y sólo hasta la amenaza de porrazos hará frente al rufo con la advertencia de un hipotético abandono (vv. 134-140),¹⁰³ con que se cierran las coplas; sin embargo, antes de ello se amilanaba en promesas tributarias:

¹⁰¹ *Ibid.*, III, vv. 154-162. Las próximas referencias al poema, entre paréntesis.

¹⁰² No queda claro si Catalina, presumiendo de *taymada*, al igual que Cortaviento, trata de mentir acerca del empeño del *sargo*, pues antes de esto y de las promesas hechas al rufián, que aparecen en el fragmento que cito a continuación, en el texto, refiere, en la estrofa que conforman los vv. 31-40, que, “por los sargos no perder, / vamos por la poluorosa” (vv. 37-38). ¿Trae puesto el *sargo* o lo tiene empeñado? (la primera posibilidad sería patente para el rufo), o, si lo lleva, ¿se refiere a que ya lo tiene prometido como garantía de algún favor pecuniario recibido de antemano? Contradicción o disimulo deliberado, de todas formas la sensación de dominio del rufián sobre su coima y la sumisión de ésta, sobre todo económicamente, parece clara en el texto, hasta el final, cuando, envalentonada, se enfrenta con él.

¹⁰³ En los versos 16-20, Catalina incitaba a Cortaviento a vengarla de otro rufo que le había hablado: “Si no me querés vengar, / desde aquí de vos me quito, / y al rufo que me enojar, / si lo queréys estafar, y’os

Señor, paga tú al coimero
el roço de nuestro nis;
darte he calçorros de cuero
para tu nante τ dinero
con que gibes borziguís [...],
darte he todo mi galar
que puedas, señor, comprar
sargo de nueua manera (vv. 111-115, 118-120).

Las cosas funcionan de distinta manera en la *Celestina*; hasta parece haber, si no un trueque de funciones, sí de actitudes entre jaque y prostituta. Centurio, atípicamente, enuncia la posibilidad del empeño como una invitación al seguro mecenazgo de Areúsa, quien se mantiene impasible ante sus palabras. Al permutar un rasgo propio del discurso de la daifa en las poesías de germanía a la boca de un rufián, el interpolador de la *Celestina* establecía una conexión directa con éstas y conducía la interpretación del malicioso anuncio de austeridad de Centurio, para quien Areúsa no está cumpliendo el papel que le corresponde, a pesar de una parcial manutención pretérita, ya agotada. Al igual que el rufián que pide dineros a su espada, e indirectamente a Ximena, Centurio se muestra sugerente al señalar que lo único que podría empeñar sería su *harpada* capa. Ambos, mediante idéntico procedimiento, basan su petición acudiendo a una prenda propia, incapaz, naturalmente, de cubrir sus necesidades, ya que ni la espada aportará dineros de por sí ni la capa andrajosa será digna de empeño, como señala Lida de Malkiel: “ni buena siquiera para empeñada” (p. 693). Nos encontramos ante un discurso alusivo y reticente que marca paralelos entre el rufo de Ximena y Centurio. Sin embargo, aunque la sustancia

trayré como vn palmito”. Dos consecuencias para dos posibilidades abiertas al rufián, mismo procedimiento que encontramos en el remate de las coplas, indicio manifiesto de que la charla termina como había empezado, sin llegar a ningún acuerdo. Las amenazas constantes de abandono de Catalina, por tanto, más que verosímiles o reales tienen la función de azuzar, más que de incitar, al rufo, quien sólo despotrica en juramentos y blasfemias. Es decir, ni al rufián debe creérsele la posibilidad de vengar a su daifa, ni a ésta la posibilidad de dejarlo.

discursiva es semejante, la actitud es completamente distinta, pues mientras que aquél exige, Centurio solamente insinúa.

La relación, pues, entre Centurio y Areúsa no es la usual entre jaque y prostituta, ya que ésta lo despacha cuando quiere (“Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, burlador”, XV, p. 285, o “debemos ir a casa de aquel otro cara de ahorcado que el jueves eché delante de ti baldonado de mi casa”, XVII, p. 306), cuando desea lo contenta (“Y haz tú como que nos quieres hacer amigos, y que me rogaste que fuese a verle”, XVII, p. 306); es decir, aquí es el rufián quien se somete a la daifa (aun cuando lo haga para beneficio propio), cosa que sólo volveremos a ver, aunque en otros términos, y más tajantes, hasta las jácaras de Quevedo. Bien veía María Rosa Lida de Malkiel que Centurio es un personaje consciente de su discurso y acciones, que bravea y se burla de sus bravatas (p. 701), por lo que se aleja “del fanfarrón corriente cuya comicidad, inadvertida para él mismo, requiere un tercero que aprecie la distancia entres sus hechos y sus palabras” (p. 701). Pienso, asimismo, que su indolencia le exige congraciarse con aquella que esté dispuesta a asegurarle mantenimiento, para lo cual tendrá que fingir muchas de sus bravatas y encubrir la cobardía que le recorre de pies a cabeza. El monólogo con que cierra el *auto* descubre que ni es rufián de treinta mujeres ni su espada le ha mantenido por varios años (“Veinte años ha que me da de comer”, XVIII, p. 311), a la vez que demuestra que Areúsa es su único sustento; se ríe de sus bravatas en el momento en que las enuncia, y al momento de gallardía rufianesca, al quedar solo, se yuxtapone la verdadera cara del personaje; Areúsa y Elicia pasarán de bellas damas a *putas*, y él, de poderoso y heroico bravo al más ruin pusilánime, que tratará de endilgar la encomienda de matar a Calisto a otros cofrades, pero aligerándola a un simple susto:

¡Allá irán estas putas atestadas de razones! Agora quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo dicho, y no negligencia por no me poner en peligro. Quiérome hacer doliente: pero ¿qué aprovecha, que no se apartarán de la demanda cuando sane? Pues si digo que fui allá y que les hice huir, pedirme han señas de quién eran y cuántos iban y en qué lugar los tomé y qué vestidos llevaban. Yo no las sabré dar; helo todo perdido. Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso el Cojo y a sus dos compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a dar un repiquete de broquel a manera de levada para ojear unos garzones, que me fue encomendado, que todo esto es pasos seguros y donde no conseguirán ningún daño más de hacerlos huir y volverse a dormir (XVIII, p. 313).

Efectivamente, Centurio se aleja del fanfarrón corriente, porque tiene plena conciencia de lo que es y de lo que exhibe. Lida de Malkiel advirtió que este personaje, en escena, “responde muy poco a la silueta convencional del rufián explotador que traza su amiga” (p. 698),¹⁰⁴ cuestión que nos hace pensar que el boceto de Areúsa promueve una ruptura con la esquematización del rufián que observa Gimber: por un lado, en su discurso, la daifa lo pinta como un “rufián explotador”, que tiene, como veíamos, “treinta mujeres en la putería”, como rufián castigado (lo han azotado dos veces) y como rufián a punto de morir en la horca en tres ocasiones; por otro, el Centurio que vemos en escena se caracteriza a sí mismo, primordialmente, con base en los rasgos definitorios del rufián de la época, aunque se morigera, hasta palidecer, su lado de proxeneta, pues no exige manutención de la prostituta, a pesar de que insinúe, con palabras zalameras y comportamiento de conmiseración propia, el deseo de seguro estipendio. Ninguno de los rasgos que he entresacado de la pintura que Areúsa traza de Centurio (tener varias prostitutas a su cargo, salvarse de la horca por matrimonio con mujer pública y el azotamiento) proviene directamente de las primeras poesías de germanía que han llegado

¹⁰⁴ Lida de Malkiel observa que esta diferencia entre caracterización discursiva por parte de Areúsa y caracterización escénica por parte de Centurio destaca la verdadera personalidad del bravo en los términos siguientes: “Lejos de mentir o halagar por interés, proclama con cándido desparpajo su incapacidad de ganar ni guardar dinero; hace gala de su pobreza, que sólo lamenta porque le priva de agasajar a las visitantes” (p. 698). Nuestra interpretación, como se ha hecho evidente, nos lleva a conclusiones distintas. En todo caso, Centurio engaña con la verdad: con él no dura el dinero, pero por ello lo está necesitando constantemente; de ahí que tenga que fingir de diestro valentón ante Areúsa para procurarse el sustento que ella le representa.

hasta nosotros y en las cuales se basa Gimber para establecer vínculos con la *Tragicomedia*, y específicamente con el *Tractado de Centurio*.¹⁰⁵ Esto sugiere, de un lado, que Rojas pudo haber tomado como fuente, además de las que Gimber señala, otras poesías rufianescas de la época, naturalmente desconocidas para nosotros; y de otro, más probable, por cuanto es más evidente, que el autor contribuyó con más características, aunque escasas, a la figura del rufián que había rescatado de los pliegos sueltos. Tanto los atributos que éstos imputan al bravo, como los que Areúsa adjudica a Centurio, aunque de manera más diferida, pasarán a la tradición posterior cuando otros escritores introduzcan la figura del rufián en sus composiciones. Si bien es cierto que el personaje de Centurio representa una excepción entre los rufianes por su capacidad para distinguir entre su discurso y sus hechos, afirmación de Lida de Malkiel, esta verdad debe sopesarse con las observaciones de Gimber, para quien la caracterización del rufián de Rojas responde a un compendio de rasgos que corría de un pliego a otro, pero, insisto, Centurio retoma en escena estos rasgos prefabricados, mientras que parte de los esbozados por su moza están fuera del conjunto.

¹⁰⁵ Podría argüirse que estos elementos se encuentran de forma sobreentendida en las poesías de germanía, pero de los tres que he enumerado, sólo el de ‘tener a cargo varias daifas’ podría contar ya con un antecedente. Mientras que en *Comiença vn razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía...* Cortaviento sólo da muestras de tener a Catalina, y en *Coplas hechas por Álvaro de Solana. En que se cuenta cómo en Çamora vido hazer a vn rufián con vna puta los fieros siguientes* el rufián da cuenta de haber tenido únicamente, no de manera simultánea, otra marca, antes de Ximena; en un *Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes...* Pedro Pizarro dice: “de todas las gualtas soy el registro, / de todas las putas soy el ministro” (en Hill, ed. cit., II, vv. 50-51; subrayado mío). Sin embargo, más adelante se especifica lo siguiente: “E luego en entrando llegaron primero / do estaua la niña del fiero bretón” (vv. 73-74). Lo que interesa, en todo caso, es, por una parte, que aquí podríamos encontrar el vínculo, o antecedente, con las “treinta mujeres en la putería” que Areúsa adjudica a Centurio, y, por otra, que en la poesía germanesca se crea una cierta contradicción entre lo que Pizarro enuncia (que es el administrador de *todas* las marcas) y lo que vemos realmente en la historia que se relata, donde la única *niña* que aparece ejerciendo su oficio, está a cargo del fiero Picaño, compañero de atracos del otro rufo. Es sugerente el paralelismo contrastante entre Centurio y Pizarro, pues aquél nunca manifiesta tener más de una prostituta, ninguna siquiera (aunque diga a Areúsa que por su espada es “temido de hombres y querido de mujeres, sino de ti”, XVIII, p. 311), pero un tercero se encarga de asignarle *treinta*, y éste expone tenerlas *todas*; sin embargo, el narrador le adjudica cuando mucho una sola (a Marica Guzman, casi una comparsa en el relato, y esto hay que suponerlo por lo que se dice en el título: “...no pararon fasta el burdel a casa de sus amigas. Lvna de las quales estaua riendo con vn pastor...”). Curiosamente, en ambos casos es el discurso referido donde se remite a multitud de daifas, mientras que en escena tal multitud se reduce a una o a ninguna. La mayor irrisión provendría del discurso de Pizarro, quien se atribuye tenerlas o administrarlas *todas*.

Cierto es que el rufián llega tipificado a Rojas y éste, a la vez que retoma características de la figura y aporta otras tantas, también la vuelve más compleja aportándole cierta autoconciencia de discurso y acción.¹⁰⁶ Sin embargo, la producción literaria posterior continuará con la inercia de la tipificación que se encuentra ya en Reinoso y Solana, incluyendo más elementos caricaturizadores. De Centurio, si se retoma algo, será todo aquello que tiene de esquemático y que lo acerca a los demás valentones de la época, pero no aquellos matices en la personalidad que lo alejan y que hacen de él una suerte de excepción, un paréntesis tal vez, en la configuración del rufián. Aun así, su presencia en obra de tanta envergadura se encargará de dar mayor enjundia, junto con la poesía de cordel coetánea, a la literatura rufianesca ulterior, la cual preferirá tomar como modelos, ante todo, los bravos de un Reinoso o de un Solana.¹⁰⁷ De cualquier forma, Centurio de Rojas y los rufianes de Reinoso y Solana, son piedra angular de un amplio espectro literario que tendrá como objetivo reiterar la figura del valentón o baladrón con señeras muestras de burla, fenómeno que cambiará de dirección en cierto punto de la historia de la literatura rufianesca, según veremos más adelante.

¹⁰⁶ Lida de Malkiel ve en Centurio una complejidad que “es verdaderamente cervantina, no en el sentido de los bravos del *Teatro* y de las *Novelas ejemplares*, abocetados vigorosa pero esquemáticamente, sino en el de Don Quijote. Porque Centurio no es de ningún modo un figurón: su original ambivalencia psicológica [...] nada tiene de tipificación caricaturesca” (p. 701). Asimismo, Carlos Mota (*Introd. a Fernando de Rojas y ‘antiguo autor’, op. cit.*) llama a considerar los puntos de vista tanto de Kate Whinnom como de Miguel Marciales, quienes coinciden en considerar este personaje “creación ajena a Rojas, y aun como una ‘excrecencia irrelevante, débilmente concebida, falta de originalidad y de gracia, que sólo puede ser producto de la autocomplacencia de su creador’” (p. cxvii; la cita corresponde a Whinnom). Estas observaciones, como las de Gimber, según veíamos anteriormente, obligan a matizar, pero no a descartar por completo las palabras de Lida, porque si Centurio, efectivamente, tiene poco de original, por cuanto se caracteriza a partir de otros rufianes tipificados, también constituye un desvío de tales figuras, mediante su actitud de rufián atípico y mediante ciertas notas de toma de conciencia que lo alejan de ser un figurón o un fanfarrón puramente risible. (No discutiré la dura afirmación de “excrecencia irrelevante”, porque mi interés se limita solamente al personaje del rufián y no al hecho de si armoniza o no con el conjunto de la *Celestina*).

¹⁰⁷ Las continuaciones de la *Celestina*, por ejemplo, seguirán con el empotramiento de rufianes, pero apoyándose básicamente en los pliegos sueltos poéticos, tendencia que Gimber había observado ya para la *Celestina* y sus añadidos posteriores.

Me he detenido en una somera comparación entre los rufianes, de los escritores ya señalados, porque éstos aportan los primeros rasgos esenciales de la figura que seguirá permeando en las continuaciones de la *Celestina*, en el teatro de Lope de Rueda, por ejemplo, o en las mismas poesías germanescas, y porque el objetivo es, para tener una mejor noción de las jácaras de Quevedo, ver cómo fue desenvolviéndose esta poesía iniciada a finales del XV y principios del XVI, sus rasgos preeminentes, su evolución, su aceptación e incorporación a otras obras o su transformación o negación y superación de todo el cúmulo caracterizador heredado. Reformulando, mi intento, entonces, es establecer un itinerario a partir del cual se vaya reconociendo los rasgos fundamentales y periféricos, o secundarios, que van pasando de una composición a otra, y observar el género en su continuo hacerse (a manera de Lázaro Carreter para la picaresca), hasta rematar con la jácara quevediana. El propósito elemental es examinar qué rasgos retomó el autor, qué cambió, cómo lo hizo revolucionar o evolucionar, por medio de una desautomatización de los procedimientos y motivos canónicos.

EL RUFIÓN COMO ELEMENTO DOMINANTE

Conviene desde ahora descartar las tres o cuatro características que los estudiosos han considerado, con Cotarelo y Mori a la cabeza, para determinar si se trata o no de una jácara (composición en romance, cantada, léxico de germanía, tratar sobre sucesos del hampa), ya que son, hasta cierto punto, inoperantes (me refiero básicamente al criterio de léxico de germanía). Por un lado, porque se trata de una visión errática al considerar la jácara como un estadio único, en bloque, que no admite transformaciones; si hay algo que caracteriza un género es su constante combinación de rasgos y engrosamiento de éstos, una dialéctica constante, dinámica, con los rasgos que se retoman de otras composiciones. Por otro, si

estamos de acuerdo en que el romance de germanía guarda diferencias con la jácara quevediana (la que nos interesa principalmente), estos tres o cuatro elementos considerados por la crítica, embastan indistintamente tanto a unos como a otras. Es por esta razón que una consideración más o menos global de la producción anterior a Quevedo se vuelve básica, y para ello es necesario un recorrido diacrónico y no solamente sincrónico, como revelan los cuatro criterios mencionados.

Fernando Lázaro Carreter, en un estudio clásico sobre la picaresca, decía que un género se define tanto por su contenido temático como por su estructura o morfología, la cual, incluso, tiene mayor significación. Así, proponía una observación del género picaresco en su continuo hacerse y la exclusión de un criterio inductivo, de encorsetamiento, ya que no hay un número fijo de criterios que pueda envolver la picaresca, aunque sí una cierta cantidad de “rasgos distintivos”.¹⁰⁸ Claudio Guillén, en otro estudio relevante, desechando al igual que Lázaro Carreter la posibilidad de cualquier texto ideal, decía que no hay obra alguna dentro de la picaresca que abrigue todos los elementos o características del género, por lo que también promovía un recorrido por las distintas obras de la primera picaresca, la perteneciente al Siglo de Oro.¹⁰⁹ La poesía rufianesca adolece de esto mismo: no hay pieza alguna que contenga todos los rasgos definitorios con base en los cuales pueda intentarse una fórmula clasificatoria para incluir o excluir productos de la serie, aunque, efectivamente, puede haber un cierto número de rasgos característicos que embasten las piezas en mayor o menor medida. Es evidente que los escritores de este tipo de obrillas no estaban sujetos a guardar una poética establecida, pero seguían, en cambio,

¹⁰⁸ “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.

¹⁰⁹ “Toward a Definition of the Picaresque”, en *Literature as System*, Princeton, University Press, 1971, pp. 71-106.

ciertos principios de composición, implícitos, que en su momento les parecieron atractivos e incorporaron a sus creaciones individuales. Esto es lo que Renato Poggioli ha denominado *unwritten poetics*, que habitan solas o conviven con las normas instituidas, u oficiales, en un período literario específico.¹¹⁰ No obstante, sería pretencioso, y ocioso, decir que la literatura rufanesca había labrado una poética no escrita con que regirse desde que comenzó a dar sus primeros pasos, y aun después; más bien, la poesía que albergaba rufianes, en sus albores, distaba de ser uniforme, y si coexistía un grupo de piecicillas con estructura y procedimientos afines, inmediatamente surgía otro que lo clausuraba e imponía nuevas normas o matices (esto, como veremos en otro capítulo, se da gracias al romance de germanía). El género, si lo hay, que va a constituirse y a desembocar en la jácara, en comparación con otros, como la picaresca, va a forjarse muy lentamente, con disensiones mayoritariamente en el nivel de la forma y de la estructura. Toda esta fluctuación e indeterminación se da, como veremos enseguida, por las prerrogativas que se conceden a su personaje principal, y porque todo artificio se consagra idolátricamente a su figura.

En las primeras poesías de germanía, como también ya adelantamos, se vierten los rasgos más visibles que irán perpetuándose o evolucionando con el paso del tiempo. No obstante, su especificidad se cargó siempre hacia el lado temático, mientras que el soporte formal podía ser fácilmente intercambiable. Esta tendencia primordial hacia el aspecto temático se debió a la preponderancia de la figura del rufián, es decir, a un *lenocentrismo*. Las primeras manifestaciones germanescas se concentraron en su discurso y lo afirmaron, naturalmente, como su eje estructurador, junto a su daifa, por lo que el soporte formal que lo contenía, con todos sus elementos, se subordinó a tales exigencias de tipificación; una vez alcanzado el máximo punto de exposición de carácter, el poema o la obrilla se zanjaba

¹¹⁰ *Apud* C. Guillén, “On the Uses of Literary Genre”, en *ibid.*, p. 126.

sin más. Así, la esquematización del personaje sobrecargó el argumento, si había alguno, y sus posibilidades se vieron limitadas.¹¹¹

El rufián, entonces, constituyó el rasgo dominante; su caracterización, como decía, subordina todos los procedimientos y elementos encontrados en la poesía donde aparece (y hasta la daifa parece fungir únicamente como elemento catalizador de su personalidad, al menos en las etapas que suponen I y III, en Hill; cf. *infra*); él conforma principio y fin, de él se parte y a él se llega. Y así como el rufián subordina todos los elementos a la caracterización de su figura, lo que se aportó a la literatura posterior fue un personaje fácil de entresacar de su belén, o del soporte que le había dado origen, para empotrarse donde la voluntad hiciera blanco; de ahí que pasara a literatura tan diversa o a géneros diversos, pero nunca como protagonista, a no ser que se tratara de pasos o entremeses. Sin embargo, la poesía posterior exigiría menos reciclaje del repertorio completo de rasgos tópicos rufianescos, y así hará de lado algunos de ellos, seleccionará otros muy específicos según sus objetivos (ahora distintos de los que habían tenido los pioneros) o introducirá modificaciones o simplemente retomará y hará una ampliación de rasgos.

La muestra que conforma nuestro corpus anterior a las jácaras de Quevedo se encuentra en la antología de John M. Hill (cf. *supra*), *Poesías germanescas*, cuyo criterio ordenador, según consigna, fue lo más cronológico posible. Podemos, con base en esta muestra, delimitar una primera etapa de la poesía germanesca a partir de ciertos parámetros, como la forma poética empleada, el estilo, señeros rasgos de caracterización, etc. Felipe B. Pedraza había advertido ya que las primeras composiciones germanescas pertenecían a la

¹¹¹ Tomo la observación de Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. e índices de Tatiana Bubnova, introd., biblio., cronol. y rev. de T. Bubnova y Jorge Alcázar, 3ª. ed., México, FCE, 2012), quien se refería al héroe de las obras de Dostoievski, el cual estaba configurado de manera opuesta: “[...] el héroe de aventuras carece de identidad, de cualidades sociales típicas o caracterológico-individuales firmes con las cuales se pueda construir una imagen estable de su carácter, de su tipo o de su temperamento. Un personaje que poseyera esas características sobrecargaría el argumento, limitando sus posibilidades” (p. 210).

poesía de debate de cancionero, germen teatral, especialmente. En esta estructura de debate se promueve una alternancia de discursos más o menos en oposición a partir de una petición de venganza por parte de la iza, que el rufián promete cumplir, pero retarda discursivamente.¹¹² Una vez que el debate arranca se llega muy pronto a un estancamiento discursivo, pues la prostituta exige venganza de diversas formas y el rufián o se excusa de otras tantas (cf. III¹¹³) o se empeña en hacer fieros (refunfuñar, lanzar juramentos, etc.; cf. I¹¹⁴). La dinámica consiste en que el rufián pueda expresarse a sus anchas y, mediante su discurso, secundado por el de la daifa, ofrecer sus rasgos más prominentes.

LA ESTRUCTURA DE DEBATE DE LAS PRIMERAS COMPOSICIONES GERMANESCAS

La primera fase estaría constituida por las tres primeras poesías de germanía, I y III mucho más parecidas entre sí, en un debate entre rufián y prostituta; II,¹¹⁵ un poco más variada, multiplica o deriva la dinámica, introduciendo dos parlamentos paralelos, uno inicial, entre dos rufos, otro, aparentemente simultáneo, pero en la *gualtería*, entre *marca* y cliente, un pastor, el cual puede calificarse como debate. Sin embargo, el enfrentamiento discursivo

¹¹² Esta poesía de debate tiene sus similitudes con la *tenzone* ficticia de Guittone D'Arezzo entre *l'uomo* y *la donna*, aunque ésta utiliza el soneto como vehículo expresivo, y las que comentamos, la copla real o falsa décima. Para la *tenzone* y otros asuntos relativos a la herencia provenzal, véase Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 2ª. ed., 1991, t. 1, p. 38 y ss. En las *tenzoni*, como aquí, podía haber una relación de amor-odio entre los amantes, tensión que vertebraba la pieza, según lo deja ver Vincent Moleta (*The Early Poetry of Guittone D'Arezzo*, London, MHRA, 1975) al comentar uno de los sonetos de D'Arezzo: "As the lover slips gratefully back into the balanced love-hate permutations of 'gioia'/'noia', the entire *tenzone* becomes, in retrospect, a crisis which ensures narrative tension" (p. 68). Sin embargo, quizás la poesía que más tiene parecido con las *tenzoni* es la de Álvaro de Solana, donde destaca más hábilmente la sostenida oposición entre los amantes.

¹¹³ *Coplas hechas por Álvaro de Solana. En que se cuenta cómo en Çamora vido hazer a vn rufián con vna puta los fieros siguientes.*

¹¹⁴ *Comiença vn razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido: e de vn rufián llamado Cortauiento: y ella Catalina Torres Altas [...]. Fechas por Rodrigo de Reynosa.*

¹¹⁵ *Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes: el vno preguntando, el otro respondiendo en germanía: de sus vidas e arte de biuir; quando viene vn alguazil: los quales, como le vieron, fueron huyendo e no pararon fasta el burdel a casa de sus amigas. La vna de las quales estaua riñendo con vn pastor sobre que él se quexaua que le hauía hurtado los dineros de la bolsa. Y viendo ella su rufián, házese muerta, y él se haze fieros e dize al pastor que se confiesse, el qual haziéndolo assí acaba.*

entre rufián y marca es privativo de I y III. El poema o poesía I, de Reinosa, carece de una temática concreta, pues de una petición de venganza inicial (“¡Ay, mi señor Cortaviento! / Si vos fuéssedes buen taymado, / yo vos ternía bien contento, / si diéssedes escarmiento / al rufo que me ha garlado”, vv. 11-15) y de los juramentos y fieros de Cortaviento prometiendo vindicación (“Réuodo al reuoruorado / e al vero palo que oy viera / que si alguno te ha garlado, / si no te dio cornado, / le estafe la moflida”, vv. 21-25) pasa la daifa a discutir sobre el peligro que corren si los circunstantes, el *coymero* y el *borze* (‘alguacil’), llegan a entender lo que hablan (“Ay, amarga y desastrada, / e por vida de mi alhorze [‘coño’], / porque no sea desgarrada [‘castigada’], / no m’entrujen [‘descubran’] la balada [‘plan’, ‘acuerdo’] / el coymero ni el borze”, vv. 31-35);¹¹⁶ luego de más lamentos de Catalina por la vergüenza que le causan los fieros de Cortaviento (vv. 51-55) y de más fieros y más juramentos de éste (vv. 41-50, 61-65), se traban en una discusión sobre el pago de lo que han consumido aparentemente en el garito, con idéntica dinámica de gimoteos y fieros, y en ese toma y daca se llega a la disolución de la obrilla, sin resolución alguna. Todos los elementos se disponen para la caracterización de Cortaviento como rufián obstinado en perpetuar juramentos irreverentes y absurdos sin jerarquía alguna y sin llegar nunca a nada, en lo que, indirectamente, puede reconocerse su cobardía.¹¹⁷ Este

¹¹⁶ Para no interrumpir la lectura a cada momento con inserción de abundantes ejemplos prefiero en algunas ocasiones anotar simplemente los versos a los que me refiero o mandar las citas a pie de página.

¹¹⁷ Algunos de los juramentos de Cortaviento son: “¡Déuodo a los días que ayuno / y a las ondas de la mar, / [...] / que si te me enoja alguno / yo le faga cantusar!, vv. 6-7, 9-10; “Juro al valiente Jassón / e a la gruada de mi lado, / que si alguien te da quistión, / de cortarle yo vn alón / y echar gelo en el tejado”, vv. 41-45; “¡Déuodo al mar y a sus arenas / e a la hostia que vi alçar, / si la cría ya no ordenas / τ artife no me sueñas, / que te tengo de estafar!” vv. 61-65; “déuodo a la consagrada, / que si entruyan la balada, / de stafarte por el garlo”, vv. 83-85, etc. Casi todos los juramentos repiten la misma estructura, con variaciones en aquello por lo que se jura, en la posibilidad o condición que se establece y en la consecuencia que derivará de la posibilidad imaginada o de la condición no cumplida. El rufo está condenado a esta especie de automatización discursiva, y ni siquiera es consciente de ello, como lo demuestra la amenaza que lanza a Catalina, de *estafarla* por el *garlo* (‘tomarla violentamente por el cuello’, ‘golpearla’, *vid.* José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976, s. vv. ESTAFAR, 4ª. acepción, y GARLO, 3ª. acepción. Todas las acepciones de voces germanescas que se anoten en el trabajo proceden de esta obra, a

procedimiento se vuelve mucho más claro y directo en la composición III, de Solana, donde Ximena recrimina sin tapujos la cobardía de su rufián en situaciones pasadas. Esta poesía corrige el procedimiento de la de Reinoso, quien en el arranque ubica la situación en un tiempo presente y sólo se vuelve al pasado inmediato para inquirir sobre el rufo que ha ofendido a Catalina, lo que después se olvida por la concatenación de una disputa concerniente a situaciones mucho más banales, con afán preclaro de utilizar los vocablos germanescos que el autor tenía a su disposición (de esta manera, el elemento que dirige la elección de temas o situaciones es, por un lado, la caracterización del rufián y, por otro, el caudal de vocabulario germanesco del que se dispone). En III, las partes demuestran un mejor pergeño autorial: la primera constituye una analepsis que permite al rufián comparar un óptimo estado anterior, donde se tenían mejores beneficios gracias a otra daifa, Elena (vv. 10-18), con su presente, mucho menos favorable, a causa de su nueva marca, Ximena, a quien, paradójicamente, quiere más que a la otra, porque, según dice, se conduele de ella: “tanto tu penar me pena, / que te quiero más que a Elena, / la que traxe de Carmona” (vv. 4-5). Ximena, de forma paralela, corresponde con otra analepsis, en que también se remonta a un estado de mayores beneficios con otro, “aquel triste de Gamero” (v. 29), rufián atípico, quien en lugar de quitarle le daba “tocas, cintas e dinero” (vv. 30-32), y a quien quería más que a su rufo actual, a pesar de que también lo quiere mucho (vv. 35-36).

La segunda parte presenta una oposición: el rufián pugna por sustentar su valentía, seleccionando momentos de su vida pasada en que ha tenido oportunidad de demostrarla, coyuntura que se aprovecha para poblar de motivos caracterizadores: hablará de las *mill cabeças* que habría cortado con su espada si así hubiera querido (vv. 42-45); continuará con

menos que se indique otra cosa) “si me hazes blasfamar” (vv. 85-86), cuando es ese el lugar común en que se ha instalado y permanecido en toda la composición.

fieros y juramentos (vv. 39, 53-54, 59-63, etc.), además de los ya enunciados al comienzo (“Yo te voto a Dios, Ximena, / puta vil rostros de mona”, vv. 1-2); comenzará a jactarse de su poder para enfrentarse con tres hombres a la vez, del poder de su *espada luzida* y de su destreza inverosímil para herir (vv. 64-72), aunque equilibrándola con el cuento de que tuvo algo de resistencia por parte de sus opositores (vv. 73-81); y rematará con los loores de su *braço derecho*, haciendo recuento de los llantos que ha provocado, de los heridos y viudas que ha dejado, de su certeza, destreza y celeridad (vv. 82-99). Sin embargo, Ximena, nuevamente en paralelismo opuesto, selecciona otros acontecimientos donde la supuesta valentía del rufo ha dejado mucho que desear: fue azotada en Utrera por su culpa (vv. 37-38); pregunta por qué en Ocaña salió huyendo y por qué su “[...] espada ligera, / couarde allí [...] fue” (vv. 51-52); y remata sus reproches, ya que el rufo ha acaparado el discurso y se ha empeñado en contar todas sus hazañas, con uno final que hace tambalear toda la arenga del valiente (“Pues que soys tan esforçado, / ¡ay de mí, desventurada! / ¿Cómo nunca auéys vengado / los muchos palos que han dado / en mi cabeça cuitada?”), vv. 100-104) y con cierta inconformidad con su estado: “Y pues soy tan mal tratada, / no cessaré de llorar; / que do al diablo el ganar / para nunca ser vengada” (vv. 105-108).

La tercera parte, gracias al reproche de la daifa, vuelve sobre el discurso de la venganza que el rufián, alardeando, promete satisfacer, insistiendo en su valentía, pero con un vuelco: antes de marcharse se envuelve en una discusión, ahora con su espada, a la que exige dineros. Ximena, advirtiéndole que es a ella a quien se dirige, cierra el parlamento con resignada promesa de darle lo que pide, aun cuando tenga que empeñar sus vestidos (vv. 160-162). Al igual que en Reinoso, aquí tampoco se llega a nada, a pesar de que sus partes estén mejor vinculadas; se ha emprendido un viaje discursivo lleno de oposiciones para dejar la prueba de que los reproches que en un comienzo lanza Ximena no son infundados;

se comienza con hipotéticos actos de venganza y se termina con la misma insistencia, sin solución de la problemática.

En II, atribuido también a Reinosa, decíamos que la dinámica de I y III se multiplica y encontramos parlamentos simultáneos y paralelos, primero entre dos rufos, después entre daifa y un pastor, el cual podemos calificar de debate. No obstante, una vez que todos los personajes coinciden en un mismo espacio, la lid verbal confluye en una sola, ahora entre rufo y pastor, aquél queriendo darle muerte, éste excusándose para que lo deje con vida; finalmente el fiero Picaño ordena al pastor que se confiese antes de morir, lo que éste acepta, pero no sin lanzar unas últimas palabras de resistencia al término de la confesión con que acaba la obrilla: “Dezime, señor: ¿Quién pecó más, / yo en hazérgelo, o ella en morderme?” (vv. 247-248).¹¹⁸ El primer parlamento entre los dos rufianes tiene como función introducir el *curriculum vitae*, en primera persona, de Pedro Pizarro, y aunque esta apropiación momentánea del discurso ha surgido y se justifica con base en cierta rispidez (la subestimación de Pizarro por parte del fiero Picaño), no constituye un debate en toda su expresión. El supuesto robo de un *esquero* (‘bolsa de dinero’) da sustancia a la porfía entre marca y pastor, y aunque ambos discuten, él exigiendo su dinero y ella negando toda acusación, más parece un vejamen unidireccional de la daifa a su cliente. No obstante, esto no interesa a nuestro propósito, sino la llegada intempestiva del fiero Picaño en resguardo de su iza y en su relevo, pues ahora es él quien toma las riendas de la disputa, momento propicio para exponer toda su bravuconería, ya que antes no había tenido oportunidad de

¹¹⁸ Tomo la cita de Ma. Inés Chamorro, ed. cit., p. 87, ya que Hill, ed. cit., suprime la confesión del pastor, 6 estrofas, siguiendo a Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1889, t. 4, vol. 4491. Aunque éste lo hacía “por estar llena de brutales y hediondas obscenidades” (p. 1422), aquél, por razones similares, aunque anteponiendo su criterio de selección que guía su compendio: “For similar reasons, but more especially because the *Confession* in no wise has anything to do with the *lenguaje germanesco*, we also omit the six strophes” (p. 223).

hacerlo.¹¹⁹ Si Pizarro, fanfarroneando, había hablado en términos generales de su historial delictivo, como fullero, cruel, maestro de rufianes y hospital de otros tantos, padrote de “todas las gualtas”, para acabar diciendo: “De todas maldades, en conclusión, / me puedo loar que soy general” (vv. 55-56), el fiero Picaño comenzará de manera semejante, pero cada vez será más específico: de la advertencia al pastor para que ordene su alma antes de morir pasará a hablar de sí mismo, sin inquirir en el pleito que ha llegado a deshacer, como embajador de la muerte (v. 157-158), se jactará de su fortaleza, que hace temer a los hombres, y aun a Dios, según sus palabras (vv. 165-166), y deja “vencida [a] qualquiera muger” (v. 168). Después de reiterar su poder para enviar a aquellos que lo hacen enojar a “do Iudas entró” (v. 172) y de otros reniegos irreverentes (vv. 173-175), terminará con la enumeración de algunos de los hombres a quienes, de un solo tajo, hizo cecina (vv. 191-192). Como remate hará un ofrecimiento de condescendencia irónica al pastor: “Dime la muerte que quieres morir, / que yo te prometo de dártela tal, / a pomo d’espada, o a piedra o puñal; / que darte de agudo ternán que reýr” (vv. 193-196).

La dinámica del debate, gracias a su diversificación y a los juegos de relevo de personajes que pueden entrar o salir, en contra de aquel que permanece dentro (el pastor), ha cambiado de función. Ya no es la daifa contra su rufo rogándole venganza en contra de alguno que la ha ofendido; ahora vemos esa exigencia puesta en práctica, pero como no sale de la técnica del debate palabrero, no vemos al rufián ponerse en acción, sino perpetuar el estereotipo, aunque, a decir verdad, lo vemos un paso más allá de los rufianes de I, III y, como veremos, de IV y VII. Si estamos de acuerdo en que la tipificación del rufián podría venir incluso de antes de Reinosa, podemos tomarlo como claro ejemplo de cuándo un

¹¹⁹ Cuando aparentemente se disponía a escarbar en la memoria para hablar de sus referencias llegan hombres armados, en compañía de un *borze*, a prenderlos (vv. 65-72), por lo cual tienen que huir a la mancebía, donde encuentran la contienda.

autor decide instalarse en la tradición y cuándo darle un pequeño giro para introducir pequeñas innovaciones, incluso a partir de las técnicas y procedimientos heredados, puesto que el autor no se ha exigido solamente retomar la figura y exponer sus rasgos, sino que lo ha puesto en disputa con otro tipo literario, el pastor, el cual, desde su aparente humillación, resulta vencedor de la contienda a partir de ciertos razonamientos ingeniosos. Éste confesará al fiero Picaño algunos de sus pecados, todos de tipo sexual, que consistieron casi exclusivamente en una serie de encuentros con diversas bestias. Después de hacer una enumeración de animales que satisficieron su desenfrenada libido y relatar más o menos eufemísticamente lo que les hizo, termina, por un lado, rebajando a la daifa del rufián, con quien se ha metido, a calidad de animal, y por otro, resulta vencedor del torneo, pues, al igual que el fiero Picaño, secunda la práctica de exponer su *curriculum vitae*, limitado en esencia al sexual, por lo que supera al victimario en perversión. La poesía germanesca da fin con las palabras del pastor degradando a la daifa del rufo:

Ya soy confessado / no sé qué hacerme,
no sé si siento en mí / más prouecho,
mas desta perrilla / tengo despecho,
que tanto la quise / y no quiso quererme.
A esta pregunta / quered responderme,
que más he peccado, más quédese a trás.
Dezime, señor: / ¿Quién pecó más,
yo en hazérgelo, / o ella en morderme? (vv. 241-248).¹²⁰

No se concreta ninguna venganza por parte del rufo ni respuesta de ningún otro tipo; las palabras del pastor parecen tan contundentes que no es necesario colofón alguno, y aunque aquí la problemática tampoco llega a un desenlace argumental, tiene, en cambio, solución en el nivel retórico del combate discursivo; no es necesario ir más allá. Esto es lo que suele acontecer al rufián; cuando se bate discursivamente con otro, y aun con su daifa (cf. III), parece haber fracasado desde que comienza a enhebrar su discurso con juramentos,

¹²⁰ *Loc. cit.*

hazañas inverosímiles, fieros o bravatas, etc., que a veces no basta más que un mínimo razonamiento contrastante para echar abajo la caricatura que se había urdido tan obstinada y tenazmente. Sin embargo, ésa es la manera en que el rufián se busca la vida; cuando riñe con su daifa o con algún otro constantemente tiene que volver a un pasado poblado de proezas para afirmar su autoridad en el presente, pero siempre y únicamente por medio del discurso. Ruin falsificador de gloriosas andanzas, en su arena avanza siendo protagonista y testigo, en solitario, de todas ellas; esto le permite referir cuanto le plazca, si es que no hay algún dicho ajeno que contradiga su discurso.

Como última nota acerca de II comentaré brevemente la inclusión de un narrador dentro del poema. La función de esta entidad narrativa es presentar a los rufos y relatar sus acciones para después cederles la voz, en cuyo discurso la pieza se remansa y parece no progresar hasta que el narrador vuelve a intervenir; por ejemplo, cuando éste reaparece para explicar el porqué de la huida de los rufianes a la gualtería. No obstante, el narrador, una vez cumplidas sus funciones (como introducir información elemental, hacer la transición de una escena a otra, etc.), desaparece sin explicación ni fundamentación alguna. Se advertía ya la necesidad de trascender la facundia de los birlos y ponerlos más en movimiento y acción. Sin embargo, sin tomar en cuenta los romances, habrá composiciones posteriores que, inexplicablemente, o apoyándose en obrillas de la que II forma parte, aprovecharán el mismo recurso, pero con igual fracaso en el procedimiento de desterrar, sin justificación, al narrador una vez aprovechadas sus funciones.

La segunda fase, excluyendo momentáneamente el romance V y la composición VI, estaría constituida por IV, en coplas de pie quebrado, y VII (*Canción en la Germanía*), debates dispuestos en soliloquio. En el primero un rufián se dirige a otro que presuntamente

ha pretendido a su daifa,¹²¹ mientras que en el segundo la interpelación se hace a la marca ofendida por terceros innominados y solamente referidos. La estructura esencialmente de debate se ha transformado en debates solitarios, con la presencia tácita ya sea de la daifa, ya sea del rival, a quienes se interpela, pero quienes nunca tienen participación activa dentro de la composición. En IV sabemos de las supuestas injurias del rufián opositor, el Pardo, mediante la voz del rufo ofendido, y protagonista, Mendoza. En VII, el punto de arranque para el discurso lleno de promesas de venganza es ver a la iza llorando, sin dilucidarse nunca si ésta es la causa de su lamento. Este debilitamiento en la presencia concreta de la persona que supone el antagonismo implica una intensificación de la figura del rufián al otorgarle absoluto protagonismo y, por tanto, absoluta responsabilidad en su propia caracterización, soslayando cualquier tipo de caracterización accidental o indirecta por parte de terceros. Ahora, en IV, no es la daifa con quien se discute, sino que constituye el elemento discordante y catalizador para llevar al rufián a un estado más arriesgado, el desafío no a pastores bobos, sino a un equivalente:

¡Pese a tal, reniego de tal,
pues la fama de Mendoza
ya es perdida!
¡Que agora creo, voto a tal,
que alguno burla y retoça
con su vida!

¡Queste mi braço derecho
y la mano del broquel
se me alboroça,
pensando hazer vn hecho
por que sepan quán crüel
es Mendoza!

Por ti lo digo, el Pardo;
por ende, ponte amarillo
de mi miedo,

¹²¹ De hecho, ya desde el epígrafe o título se resume el argumento: *Fieros que haze vn rufián llamado Mendoza contra otro que se dezía Pardo, porque le requería a su amiga de amores*. Se trata de una composición en sextillas de pie quebrado.

pues sabes que más tardo
que en hazello, en dezillo,
con denuedo.

Dixéronme que vengasse [nótese que no es por voluntad propia]
lo que tu hermano dixera
a Mal Pica,
que al vero palo [*‘lignum crucis’*] passasse,
porque tú a mi puta viste
en su botica (vv. 1-24).

En esta composición podremos ver una constante de las primeras poesías de germanía: la disputa queda en el nivel discursivo. Los encuentros siempre son debates, promesas de castigo, suposiciones; las peleas, siempre tácitas, imaginarias, nunca se concretan si no es por medio de la palabra.

Algo relevante de esta poesía es la enunciación directa de la dicotomía rufianesca entre discurso valentónico y acción eternamente postergada, cuando Mendoza advierte al Pardo: “pues sabes que más tardo / que en hazello, en dezillo, / con denuedo” (vv. 16-18). Claramente, aquí, el rufián da vuelta a la dicotomía y dice demostrar su valentía más con hechos que con palabras. El rufián, muchas veces para retardar la acción, prolonga el discurso indefinidamente, de ahí que sea, me parece, sobre todo en los primeros poemas y en el teatro, esencialmente palabrero. Sin embargo, esta dualidad, que aquí se invierte sólo teóricamente en el discurso y que no permea la vida del matón, en los romances de germanía se invierte radicalmente. Incluso aparecerá en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, donde, a mi parecer, suele irse más allá del mero acarreo de rasgos caracterizadores del rufián, el cual, aunque inconsciente de su risibilidad, tendrá al lado quien se preocupe por poner en entredicho su discurso en clara disposición de debate (disposición que había pasado ya a la *Celestina*, al menos para los parlamentos entre

Centurio y Areúsa).¹²² Dentro de esta estructura, pues, Pandulfo, el rufián, dirá que cualquier encargo que se le encomiende lo hará mejor que de la manera en que lo dice (“mejor lo haré que lo digo”),¹²³ estableciendo un vínculo directo con la composición IV, donde el birlo, como veíamos, dice que más tarda en decir que en llevar a cabo la venganza que anuncia, guiño a la tópica celeridad en el castigo de sus adversarios. Sin embargo, en la obra de F. de Silva, la misma expresión del bravo en IV (“más tardo / que en hazello, en dezillo, / con denuedo”, vv. 16-18), ahora en labios del opositor, Sigeril, servirá para criticar la facundia y poca o nula actividad del rufo: “Ríome con que gastas más tiempo en dezir que en hazer, según son tus obras”.¹²⁴

No me detendré más en la obra de Silva; sólo diré que Pandulfo reitera los rasgos característicos de los rufianes precedentes, pero matizando sus votos y juramentos, alejándose de alguna manera de la blasfemia y morigerando las expresiones eufemísticas para *matar*, pues ahora, en lugar de enviarlos al infierno, Pandulfo los manda a cenar con Cristo, además de que, al ponerlo en acción sus hechos contrastan diametralmente con su discurso, mostrándose como lo que es, un cobarde. También diré que este rufián, con más amplia perspectiva, explica la esencia de la relación rufo-iza al manifestar conciencia de la superioridad del rufián. Pandulfo, a quien Felides su amo le ha pedido que enamore a Quincia, criada de Paltrana, para tener mayor oportunidad de cortejo y conquista seguros

¹²² La estructura de debate que observamos en la primera *cena* de la obra de Silva alterna con otra técnica, aprendida de la *Celestina*, como el hablar en voz baja, murmurando, lo que llevará al interlocutor, que no alcanza a distinguir lo que el otro dice, a preguntar sobre la sustancia de su discurso mascullado; éste tendrá como opción reafirmar lo que decía entre murmullos, modificarlo completamente o atenuarlo para no ofender a su interlocutor o desatar una mayor trifulca de la que ya está en transcurso. Son apartes donde el que los hace manifiesta sus verdaderos sentimientos por la persona con quien habla o por lo que ésta dice, y donde suele mantenerse una oposición paralela y secundaria, pero virtual, a la que se está llevando a cabo en la conversación principal. Así, porque la hostilidad que aparece en los apartes es evidentemente tácita, a veces resulta ser más encarnizada que la que se libra en el plano superior.

¹²³ Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988, p.117.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 118.

con su señora, dirá: “Mal sabes, señor, de achaque de trama; porque, si piensas, ¿qué me adoran a mí las mugeres, sino porque sé dalles del pan y del palo? Porque has de saber que quieren ser halagadas y castigadas”.¹²⁵ Pandulfo lleva a nivel de comentario lo observable en las primeras poesías de germanía y en la *Celestina* entre rufos y daifas, amalgamando las dinámicas de unas y otra. En las poesías de germanía, las primitivas, jamás se adula a la iza (aunque sí se le conceden ciertas expresiones afectivas), en cambio se le vitupera y somete; en la *Celestina*, por el contrario, Centurio continuamente alaba a Areúsa, con propósito de retenerla como su mecenas, y descarta de su discurso toda denostación, por lo menos hasta encontrarse solo. Pandulfo, más sagaz y también más bravucón discursivamente, impone un balance: atrae a las mujeres con halagos y las retiene con palos. La constante está en el resultado: el sometimiento de la daifa; sólo Centurio de la *Celestina* se aleja de esta tendencia, pues al alabar para asegurar su mantenimiento se somete, aun cuando sea mera estrategia.

VII es una *Canción en la Germanía*, y comienza tal como lo hace Cortaviento en I: preguntando a su iza Catalina quién la ha molestado. Compárese: “Catalina Torres Altas, / di quién te me enoja, vida” (I, vv. 2-3) con “¿Quién te me enojó, Ysabel? (v. 1). El arranque es, sin miramientos, idéntico: la mención de la daifa como vocativo, la demanda del nombre o de la designación del que cometió algún desmán con ella, el dativo ético que denuncia, por un lado, el afecto del rufián hacia la iza, y por otro la subordinación de ésta a aquél. El comienzo es abrupto, posterior a la ofensa que ha sufrido la daifa, porque lo que interesa es la participación del rufo y su pintura mediante promesas de reivindicación. Sin embargo, la presencia de la daifa, al igual que en IV, únicamente se sugiere en el discurso;

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 121-122.

aunque en escena esté presente, jamás pronuncia palabra, sino que el rufián monopoliza el discurso para insertar su enumeración de promesas de venganza.

Asimismo, VII convierte en estribillo para su canción uno de los juramentos de III, acentuación del rasgo dominante en la caracterización del rufián de los juramentos; al hacerlo estribillo podía explotar otros rasgos sin desatender uno de los obligados e ineludibles de la figura del rufián. Afirmar “Que hago voto solene / que pueden doblar por él” es distintivo de la infalibilidad y celeridad que todo valentón se atribuye hasta el momento, y, por supuesto, de su fanfarronería tópica, que se desgaja en diversas manifestaciones valentónicas. En III el rufo ya había dicho a su daifa, Ximena, como promesa de su pronta y próxima venganza: “Corre, di al sacristán / que doble luego por ellos” (vv. 130-131). Sin duda, esta aserción pasa a constituir casi una fórmula de la fanfarronería del jaque y de la sobada hipérbole de su presteza en dar muerte a otros. Este poema, entonces, ha transportado materiales de dos composiciones diferentes para armar la suya; sus modelos principales han sido I y III, de las cuales ha combinado ciertos rasgos: la indignación del rufián ante la ofensa cometida a su daifa y la jactancia cimentada en su destreza y celeridad para *ajusticiar* a otros.

Para la mención y enumeración de armas ofensivas y defensivas, caso curioso, VII parece remontarse a II, ya que ni I ni III se preocupan por referir con detalle las armas que llevan sus rufianes. En II se mencionan las armas que por igual llevan Pedro Pizarro y el fiero Picaño: “Cotón defensible [‘jubón reforzado con malla’]”, “guadra [‘espada’] e rodancho [‘broquel’] so sendas pelosas”, “Juan-Machizes [‘machetes’] y estafas follosas [‘espadas vengadoras’]”, además de “mollerones [‘cascos’]” (vv. 5-8); en VII, el rufo, para ir a vengar a su iza, se pondrá: “mollerón”, “Juan Machiz corto y ancho”, “Numbergue [‘armadura’] al gargamellón [‘cuerpo’]”, “las onze mil [‘cota de malla’] en el pancho

[‘barriga’]”, “famoso rodancho” y “follosa cruel” (vv. 13-18). Los elementos seleccionados, a excepción de *numbergue al gargamellón* y de *las onze mil*, son idénticos a los de II. En este punto surge el cuestionamiento de si VII sigue, como modelo alternativo para las armas, la composición que Juan Hidalgo, en su antología, propone como el primer romance de germanía y que Antonio Rodríguez-Moñino, con base en sólidos argumentos, observa como contemporáneo de las primeras poesías de germanía.¹²⁶ El romance es el de *Perotudo*, que comienza “En la ciudad de Toledo”; al hablar de las armas que lleva el rufo se despliega la enumeración siguiente:

Baldeo [‘espada’] largo y tendido [‘desenvainado’],
 rodancho y remollerón [‘casco’].
 Y en el su siniestro lado
 Iuan Mechiz desmallador [‘que rompe las mallas’],
 las zerras lleua sin guantes,
 y defensiuo el algodón.
 Con que hinca [‘introduce’] Iuan Tarafe [‘dado de jugar’],
 mete, y saca de mayor:
 onze mil lleua consigo
 vírgenes, si más no son (vv. 103-112).

El romance continúa con la enumeración de las armas de Perotudo, pero ya ninguna coincide con las que nos interesan de II y VII, más cercanas en sus elementos. No obstante, XXIII también comparte con II y con VII dos armas defensivas: *cotón defensible*, II; *cotón defensivo*, XXIII / *onze mil en el pancho*, VII; *onze mil (vírgenes*, porque es una cota de malla impenetrable), XXIII. No obstante, XXIII amplifica en gran medida la mención de armas ofensivas y defensivas. ¿De dónde toma VII las *onze mil*? Si sigue a XXIII, ¿por qué

¹²⁶ El erudito (“Cinco notas sobre romances”, *Anuario de Letras*, 2, 1962, pp. 15-26; las observaciones que anoto a continuación están en pp. 21-25) ubicó fragmentos de este romance en una pieza musical, titulada *El jubilate*, de las *Ensaladas* de Mateo Flecha (Praga, 1581), muerto antes de 1557; en la inclusión del *Jubilate* en la *Orphénica lyra* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana; en la *Comedia Vidriana*, de Jerónimo de Guete, que los bibliógrafos fechan entre 1525 y 1528; y en un asiento del *Abecedarium* de la biblioteca de Fernando Colón, “bajo el nombre de Salvador Rodríguez” (p. 25). Estos hallazgos permiten a Rodríguez-Moñino llegar a la siguiente conclusión: “El arranque, pues, de los romances de germanía habrá que situarlo a comienzos del siglo XVI, y su recolección impresa será contemporánea de los pliegos de Rodrigo de Reinoso y del anónimo *Gracioso razonamiento*” (p. 25).

tomaría sólo ese elemento y dejaría fuera los demás para seguir, en cambio, a II? Asimismo, los epítetos que aplican VII al *Iuan Machiz*, *corto y ancho*, y XXIII al *baldeo*, *largo y tendido*, parecen simetrías, aunque contrastantes. Surge la tentación de asignar a todas estas composiciones una misma época.¹²⁷ Sin embargo, ¿cuál de ambas es anterior? Además, ¿habría alguna obrilla distinta, hoy extraviada, de la que ambas toman los elementos que comparten? Sin ir más allá con esta hipótesis, que parece descartable por cuanto hay evidentes concomitancias entre ambas, mi impresión es que VII avanza con un claro afán de complementación del ajuar rufianesco, lo que rige su selección de los distintos componentes. II representa su modelo principal, pues, como veíamos, repite casi todos los detalles de la indumentaria, menos el *cotón defensible*, que prefiere sustituir por las *onze mil* de XXIII, cuya función era idéntica, proteger el torso de los embates contrarios. Si su modelo principal era II, entonces, ¿por qué no elegir *cotón defensible* a *onze mil*? La única razón que me parece viable atiende a las exigencias métricas de la canción en versos octosílabos; resulta claro cuál ocupa mayor número de sílabas, casi un verso completo.

VII, al igual que II, es bastante coherente en la selección de armas para su rufián; XXIII, por el contrario, en su afán de amplificación y enumeración, tiene un lapsus al repetir dos armas sinónimas: *cotón defensivo* y *onze mil*; la letanía que había forjado distrae a su autor y por poco viste al rufián con un catálogo más de conceptos germanescos que de armas. Sin embargo, VII, con mayor conciencia de los conceptos que utiliza, para sus objetivos de caracterización introduce un elemento que ni II ni XXIII, ni alguna otra composición germanesca, aparentemente, mencionan: *numbergue (al gargamellón)*, que

¹²⁷ Aunque VII aparece impreso por primera vez en 1557 (*Cancionero general: Qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos...*; la versión que Hill ofrece es de 1583; véase p. 225) es muy claro que sus modelos se remontan a las primeras poesías y romances de germanía. Tal vez haya que retrasar su fecha de composición y colocarla entre las primeras composiciones de este tipo.

según J. L. Alonso Hernández significa “[a]rmadura o coraza. Probablemente de la fama de las corazas de Nuremberg”. Esto quiere decir que el rufo, no conforme con las *onze mil*, llevará además una armadura o coraza para que lo protejan en sus designios de venganza. Con ello, VII se perfila, en comparación con II y con XXIII, como la composición cuyo rufo porta más armas defensivas que ofensivas para ir a enfrentarse con aquellos que ofendieron a su marca, detalle básico, pero fundamental, para reforzar la pusilanimidad del hampón. Esta clara reorganización de la cuestión armamentística, subordinada a la cobardía del personaje, le daba una función más precisa y dominante que en poemas anteriores, donde el elemento estaba subordinado a la caracterización aparatosa, exterior, del rufo, pero no a su esencia.

TRAS UNA DINÁMICA ALTERNA

Volviendo al poema VI,¹²⁸ que habíamos dejado de lado momentáneamente, veremos que se ha concluido con la influencia directa de las primeras poesías de germanía, mientras que otra dinámica comienza, o había comenzado simultáneamente, a establecerse. Hemos apuntado ya que el poema de *Perotudo* supone el primer romance de germanía, contemporáneo a las primeras poesías de Reinosa y de Solana. Este romance, con otros, tendrá mayor éxito en la perpetuación de rasgos compositivos y VI bien puede considerarse como descendiente de este primer romance germanesco. La composición retoma la relación

¹²⁸ *Éste es vn consejo que dio vn Rufián a vnas doncellas, con las coplas del hueuo*. No tiene fecha, pero aparece en un pliego suelto con letra gótica (vid. Hill, ed., *op. cit.*, p. 225). Las *coplas del hueuo* no forman parte de esta composición, pero sí del mismo pliego (pueden leerse en Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, Tip. de la “Revista de Arch., Bibl. y Museos”, 1921, t. 2, pp. 26-31). Cf. Agustín Durán, ed., *Romancero general*, Madrid, BAE, 1854, t. 1, p. lxxiv, donde se hace una descripción del pliego suelto. El poema está escrito en versos pareados hexasílabos (ocasionalmente heptasílabos, de ahí que padezca de anisilabismo), en rima consonante variada, grave y aguda; de vez en cuando hay una tirada de versos monorrimos, y se pierde el esquema pareado. En otras ocasiones rompe el esquema habitual algún verso suelto o alguna rima abrazada o cruzada.

rufián-izas y alguna fórmula de reconocimiento de la astucia del rufo (“O rufo taymado”, v. 200); sin embargo, en lugar de haber una disposición en debate para acentuar las características de la figura principal (el rufián), el poema se ordena, ya su título indica, como un consejo, advertencia o lección a dos izas nuevas en el comercio de la carne y, por tanto, son comunes los tiempos verbales en futuro y presente, las oraciones condicionales y los imperativos: “*Andar, andar, las Niñas; / veredes las Viñas; / andar, corazón, / veréys a Monçón*” (vv. 6-9); o más adelante: “*Si son mercaderes, / dalles mil plazerés*” (vv. 192-193); también: “*Otros pelagajos / que tienen ya callos, / no burléys con ellos; / mejor es dexallos*” (vv. 196-199; todos los subrayados son míos). No hay ninguna alusión a algún tiempo pretérito, ya que no hay una pujanza rufianesca por establecer la valía personal con base en un pasado lleno de artimañas valentónicas. Si hay aquí alguna alabanza viene de parte de las izas, fraguada en la fórmula antes citada (“¡O rufo taymado, / qué bien has hablado!”, vv. 200-201). Se da vuelco a la tópica auto-alabanza del rufo; sin embargo, permanece la preeminencia del rufián concretada en la absorción de todo lo que las izas ganan. Asimismo, se ha multiplicado la aparición de daifas a cargo de un solo rufián (motivo que viene, como vimos, desde Pedro Pizarro; no obstante, aquí el calco procede directamente del romance de *Perotudo*), aunque cuando hablen lo haga una sola para declarar que la lección se ha aprendido y prometer una satisfactoria suma de dinero mediante el engaño de los clientes: “No me ayáys por hija / del que nos cobija, / si en sólo este inuierno / yo no te escuerno [‘engaño’] / con buenas razones / dos mil bobarrones” (vv. 209-214).

El tema de esta composición supone una novedad en cuanto a las primeras poesías germanescas, pero no en cuanto al romance de germanía de *Perotudo*, donde se encuentra ya: el aleccionamiento de las izas por parte de un rufián con experiencia, como lo indica el

estar desorejado (vv. 203-205). Partiendo, entonces, de motivos circunscritos a la relación rufián-iza, sobre todo la parte de sumisión, se explota uno que hacía guarida en el ambiente hampesco iniciado por el romance, pero reformulado: la iniciación de dos niñas novatas, “blandas de molleras” (v. 227), mediante el aleccionamiento teórico, verbal y explícito, y el práctico, y reticente, del apoderamiento de todo o casi todo el caudal percibido. Si en el romance de *Perotudo* el aleccionamiento se da a marcas de experiencia, esta otra composición motivará más coherentemente la introducción de ese rasgo en torno al cual se desarrolla, haciendo de las daifas experimentadas mozuelas que apenas comienzan a dar sus primeros pasos en el oficio y que precisan, consecuentemente, una serie de consejos y advertencias para esquilmar audazmente a sus parroquianos.¹²⁹

Aparece en esta composición una especie de estribillo (“Andar, andare...”) que menciona el rufo y después, adaptado, también las daifas, señal con que concretan tajantemente el aleccionamiento aprendido: “Andar, andar, rufos; / andar, andare” (vv. 220-221). A esta instancia, como de ninguneo o superioridad que siente la daifa sobre sus superiores, se yuxtapone categóricamente la noticia del narrador, de donde se observa que de la euforia inicial, de quien comienza un oficio que cree prometedor, se ha pasado a la miseria casi absoluta, al límite de venderse por unas cuantas monedas de ínfimo valor, con lo que la superioridad del rufián o rufianes, por un momento puesta en entredicho por una de las novatas, queda confirmada y la otra, u otras, nuevamente aleccionadas. Ya se advierte, en el ámbito de la poesía germanesca, una cierta alabanza o predilección por el rufo sobre las izas, y una relación casi exclusiva de mercadeo, monetaria, de negocios, que solamente se volverá a ver hasta Quevedo. Volviendo sobre la participación del narrador,

¹²⁹ El tópico tendrá suerte en otras composiciones, pero exclusivamente romances, uno de la antología de Hidalgo, el otro, un baile de Quevedo.

vemos que aquí, en comparación con II, se justifica de mejor modo, pues solamente aparece al inicio dando las coordenadas suficientes para el discurso del rufo, y al final, para dar noticia del medro fallido de las dos prostitutas bisoñas, que nunca pensaron acomodarse en oficio de tanta explotación y miseria y que adicionalmente tienen que trabajar por su cuenta, con tarifas miserables (“a tarja y a cuarto”, v. 257), y apartadas del lugar señalado, para poder sobrevivir.

Multitud de metros comenzará a abrigar al rufián y su(s) prostituta(s); se refugiará en canciones, quintillas, cuartillas, sonetos, etc. Cartas (como en VIII) que forman canciones y que determinan en cierta medida la función del jaque y de su iza; su relación se vuelve, por tanto, más proclive al sentimentalismo, aunque la sumisión de la marca y la preponderancia del rufo seguirán siendo rasgos constantes. Asimismo, puesto que se trata de personajes humildes expresándose según su condición, las funciones que adoptarán serán distintas: parodiar un sistema reconocido, pero ajeno. En VIII, el rufo distante de su daifa le envía una carta, con su canción, donde a la vez que se repiten rasgos comunes del rufo se atenúan otros, como la multitud de daifas a su cargo que, si las tiene, por lo menos las considera de menor estima: “Coyma, no estimo en dos chufas / a las yças desta tierra; / que tomaré las afufas [‘huir’] / por vos, mi colipoterra” (vv. 12-15). Antes, el conglomerado de marcas bajo la supervisión de un rufián sólo se mencionaba discursivamente para alardear, pero demostración del embuste era la aparición de una sola, o ninguna, dentro de la composición (a excepción de la corriente que arranca del romance; véase VI, por ejemplo); aquí vemos, en cambio, la clara preferencia por una muy particular, a pesar de que las otras también se mencionen únicamente en el discurso del bravo.

Aparecen también en VIII promesas de un mejor trato y menor perjuicio: “Si te parlo de la hoseta [‘hablar fingidamente’], / pésqueme la gurullada [‘tropa de corchetes y

alguaciles’] / en la sorna [‘noche’] más secreta / que estuuiere en tu peltada [‘botica de ramera’]” (vv. 19-22). Por vez primera, en poesía, no encontramos el bravo engreimiento cuando se hace referencia a las armas (fortaleza, destreza, etc.), sino la convicción de que éstas son cosa ya del pasado porque hace falta la colipoterra: “Ya mi rodancho no es fuerte, / ni mi follosa estimada, / que lo fue más que la muerte / de los de la vida ayrada” (nótese el procedimiento más o menos habitual de transferir a las armas cualidades del valentón). Sin embargo, espera un renacimiento una vez que vuelva al lugar donde dejó a su daifa y logre vengar su afrenta, debido a la usurpación de sus actividades por personajes inferiores del hampa, como cestamandiles y maniblajes (vv. 33-45), términos germanescos nuevos para denominar a los que ocupan la escala más baja de la estructura rufianesca, posible influencia del romance de germanía, en que se había llevado más lejos lo que en poesía germanesca había sido monopolio de la relación rufo-iza. Los consejos o aleccionamiento de la daifa salen del campo del oficio prostibulario, donde el romance de *Perotudo* y las composiciones que siguen sus directrices lo habían afirmado y por lo cual había ya comenzado a constituir rasgo de importancia, y se concentra en el trato cotidiano de la daifa con amistades poco deseables por sus posibles embelecos, sirviendo como advertencia de remate una alusión explícita a la obra de Rojas. En pocas palabras, le aconseja que se mantenga lejos de celestinas, ya que pueden torcer su ánimo y conducirla a un final desgraciado: “¡Guarte de agrofas [‘malvadas’] coimeras, / que buscan nuevos achaques! / Háznense perfumaderas / con cestillos y tauaques; / darán contigo más baques [‘golpe o caída’] / que dieron con Melibea” (vv. 61-66). Por último, el rufián, insólitamente, se despide dando muestras de nunca usada sumisión (en lo que puede remontarse a Centurio) y colocando a su colipoterra en la soberanía de las que se dedican a alegrar cuerpos diversos: “Reyna de colipoterras, / no es tiempo de longuerías. / Bésote, mi bien, las zerras

[‘manos’], / y a tu comando las mías. / ¡Antes que passen mil días / arribará vna clarea [‘día’], / en que tus verdes columbres [‘ojos’] / los abiçore y los vea!” (vv. 68-75). Por primera vez se destaca (en cada aparición del estribillo) los ojos y la mirada de la iza, motivo que también tendrá amplia fortuna, en Quevedo por ejemplo.

Dejando de lado por ahora el soneto IX, comentaremos la composición X, unas décimas, cuyo prurito de verosimilitud lleva a echar mano de un narrador con base en el cual se justifique, además de la redacción de la carta que se inserta, la relación que le hace el rufo de su historial. No obstante, una vez cumplida su función, desaparece, propensión idéntica a la de las poesías germanescas primitivas. El contenido temático, por el contrario, se cargará de la influencia de los romances germanescos. El *curriculum vitae* del rufo está estructurado en varias partes; primero hablará de su marca, “la más principal muger / de quantas han nauegado” (vv. 34-35), y debido a su gran valía (por lo que le aporta según su bella apariencia, vv. 41-42) el jaque ha tenido que prodigar pendencias (motivo de la riña en favor de la marca), elemento que vincula y da pie a que éste comience verdaderamente su historial, distribuyendo sus hazañas en enumeración concatenada; por ejemplo, las pendencias a causa de su daifa, hiperbólicamente, son más que las estrellas del cielo (vv. 44-45). En esta misma estrofa se establece un juego con los verbos *tener*, *dar* y *quitar*, principalmente: “*he tenido* más pendencias / *que ay* estrellas en el cielo” (vv. 44-45); “*He dado* muchas heridas / *y quitado* algunas vidas” (vv. 46-47); “y a jaques muy valadrones / *he dado* más bofetones / *que tengo* barbas nacidas” (vv. 48-50). El rufo ha manifestado con ello una de sus características de manera irónica: es muy desprendido en dar heridas y bofetones.

La siguiente estrofa vuelve a explotar la presencia de la marca como catalizador de sus acciones y de su valentía (ahora la daifa, de alguna forma, vuelve a ser elemento motriz

del discurso del rufo más que de la valentía y hechos que el rufián blasona). No obstante, el bravo se considera “hombre de hecho” (v. 52), rasgo que se desprende de los romances de germanía, y como prueba acude al tópico de la celeridad en el castigo de su adversario, que se expresa siempre de manera muy parecida, alegando jactanciosamente la eficacia y destreza (tópicos antiguos) y, mientras el abatimiento del otro se haga con el menor número de tajos o estocadas posible, y se provoque el mayor daño, más considerable es la pericia del rufo: “[...] a Tristán en vn baruecho / de la primera venida / le saqué el ojo derecho” (vv. 53-55). El valentón, acudiendo a la misma estructura de comparación de la estrofa precedente, asentará su valentía y preeminencia dando de cuchilladas también a las marcas *entonadas*: “Ha sido negocio estraño / lo que yo e hecho de daño; / que a marcas muy entonadas [‘principales’] / *he dado* más cuchilladas / *que ay* fiestas en todo el año” (vv. 56-60; subrayados míos).¹³⁰

En las siguientes tres estrofas, que van del verso 61 al 90, con disposición formal muy afín, si no idéntica,¹³¹ el jaque continúa con su historial y destaca especialmente, con la figura retórica de la que más gustan este tipo de personajes (la hipérbole), su calidad de jaque principal al que los demás, ya sean *corchapines* (‘corchetes’), ladrones de todas las

¹³⁰ Se podría tratar, aunque no se dice en el texto, de daifas que han ofendido de alguna forma a la suya, acción propia de romances, o de marcas que aventajaban a la suya en gallardía, motivación que llevaría al jaque a marcarles la cara, con el afán de degradar su hermosura para que, con todo derecho, la suya fuera “la más principal muger / de quantas han nauegado”, como refiere en los versos 34-35. Recuérdese también que Celestina tenía marcada la cara, al igual que Centurio.

¹³¹ A manera de anáfora cada una de las estrofas comienza con un “No ay...” para indicar, mediante atenuaciones (lítotes) falsas, cuyo sentido es totalmente contrario, hiperbólico, que todo mundo le rinde tributo o se somete a él o que conoce perfectamente todas las artimañas referentes al hurto. La utilización de estas figuras le permite amplificar su discurso y brindar numerosos detalles, los cuales suele organizar de manera paralela, mediante iteraciones sintácticas; véanse los subrayados: “No ay corchapín que nauegue, / *de* buen pelo *o de* mal traje, / *que no* me rinda su gaje, / *ni* marchiça *que* le niegue / a mi marca vassallage” (vv. 61-5); lo que viene en los vv. 66-70 es ilustración amplificada y especificativa de lo expuesto en la primera parte de la estrofa. La siguiente se distribuye de manera idéntica: “No ay hombre en esta prisión / *de* público y *de* secreto, / a *quien no* tenga sujeto, / *ni* ay en cien leguas ladrón / *que no* me tenga respecto” (vv. 71-75); vuelve a introducir una amplificación en los vv. 76-80. La otra estrofa, del v. 81 al 90, sigue, con ciertas variaciones, puesto que se centra exclusivamente en sí mismo, el esquema de las otras dos. Este procedimiento ha servido al rufo para erigirse como figura principal en los distintos campos del oficio que desempeña.

categorías (de *maniblajes*, ‘criado de mancebía’, o *candiles*, ‘criado de rufián o de mancebía’, hasta *quaterros*, ‘ladrón de bestias’, y *mareadores*, ‘ladrón en el cambio de monedas’, vv. 66-70) acuden para rendirle tributo, de manera que en el hampa o en prisión todos lo respetan y se someten a él, como los gorriones al gavilán (vv. 76-80). En el arte del latrocinio se desenvuelve como experto (vv. 81-82), y es astuto, avisado, para escapar de la cárcel cuando algún peligro se avecina (vv. 86-88). Hasta aquí, este rufián, rindiendo tributo a *Perotudo* y su descendencia, inclina la balanza hacia la práctica del hurto. Si antes habíamos visto que el rufo se movía entre la valentía y el robo, ahora lo observamos moviéndose más habitualmente en esta última especialidad rufianesca. Ahora éstos son los rasgos válidos para demostrar valentía, el sometimiento de los otros no sólo por medio de la venganza y el castigo, sino mediante el tributo. Éste era un elemento que de alguna u otra forma ya venía apareciendo, pero circunscrito a la daifa; ahora se ha esparcido a toda la estructura valentónica. Aquí, pues, uno de los rasgos periféricos de las composiciones precedentes se acentúa y diversifica.

La valentía también se mostrará en la solidaridad con los compañeros del hampa, los *germanos*, o en el prurito individual al soportar el tormento sin declarar el delito (“y no me verán cantar / en el ansia sino nones”, vv. 89-90). Aunque en esta composición se menciona de paso, la negación en el tormento, o el silencio, se convierte en motivo recurrente en las composiciones que tienen como modelo predilecto la tradición romanceril germanesca. Cuando el motivo presenta otra modalidad conduce al rufo, porque *canta* sus culpas, a un final desventurado. En X también comienza a asomar otra clase de desfachatez en el rufián debido al contexto carcelario en que se encuentra, pues mientras que alaba su destreza en el asesinato y en el castigo violento, abarata los motivos por los que está preso, creando una evidente paradoja: “Con esto passo la vida / muy a gusto y descansada, / y

estoy preso por no nada” (vv. 91-93; *niñerías* ha de decir Quevedo, de manera anfibológica). E inmediatamente después dirá: “aunque temo la salida / que ha de ser acompañada” (vv. 94-95). ¿Y las invenciones que decía tener en los vv. 86-88 para salir al momento de peligrar dónde están? Dejando de momento la incongruencia, vemos que la *nonada*, después de la concesiva que se introduce, en realidad es algo más delicado y grave, que se nos oculta para aludirlo mediante su consecuencia: cuando salga de la prisión será con acompañamiento, pero de la justicia, que ha de exponer su castigo, cualquiera que sea, horca o azotes, a la luz pública. Por una parte es evidente que al coordinar uno de los rasgos añejos de la vanagloria homicida del rufián con el referente al alegato de su inocencia, ubicado en el extremo opuesto, se creaba un jocoso pánico en el personaje que desplazaba su cobardía en el enfrentamiento con otros rufos a una cobardía por el castigo palpable y categórico de la justicia. Por otra parte, el embutido de rasgos con disposición en sarta en esta sección del poema hace que se levanten las incongruencias, clara muestra de que su autor está más preocupado en saturar que en hilvanar los elementos tradicionales de que dispone, guiado, además, por la búsqueda de ciertos chispazos de ingenio, que le llevan a sacrificar la congruencia. Sin embargo, hay que admitir que también aparecen nuevos rasgos, como el considerar los delitos como *nonada*, porque se teme la salida, que será con acompañamiento (de justicia); pero éstos, al suceder los componentes habituales del expediente punible del rufo, instalan al protagonista en la descendencia de aquella progenie de rufianes cobardes, aunque con los dispositivos necesarios para que el rancio cariz de apocamiento surja de su mismo discurso.

Una vez que el rufián comienza a dictar su carta se advierte inmediatamente su afinidad con la de VIII: la actitud del rufo cambia para someterse a su daifa y declararle fidelidad: “[...] libre y en las prisiones / soy tuyo hasta que muera” (vv. 114-115). Luego

adopta de nuevo la actitud de bravo (nótese que se mantiene en los extremos) para advertir a su daifa que también se mantenga fiel, de lo contrario saldrá para vengarse. Su carta se estructura según las siguientes partes:

1. Salutación y declaración de fidelidad y amor hasta la muerte (vv. 111-115).
2. Reproches a partir de rumores acerca de que la marca ya no lo quiere ver (vv. 116-120).
3. Advertencia de venganza si se va con otro *birloche* (vv. 121-125).
4. Suposición de que puede haber algunas *coimeras* que la aconsejen para que se vaya con algún *corchapín* y promesa de nuevas venganzas (vv. 126-130; nótese la cercanía con VIII, en que el rufo exhorta a su daifa a no seguir el consejo de *agrofas coimeras*, v. 61, porque puede tener, al igual que Melibea, un funesto resultado).
5. Refiere la razón de sus sospechas y quejas: su marca no lo ha visitado en tres días; hace nuevas suposiciones de no temer nada como valiente si estuviera libre “porque allá mi nombre asombra, / ni aun a mirarte la sombra / ninguno se me atreuera” (vv. 138-140), con una poliptoton que da mayor fuerza a su seguridad jactanciosa y a su presencia casi omnisciente en el ámbito hampesco (vv. 131-140).
6. Vuelve a su estado presente y otra vez admite su desconfianza, por la razón siguiente: “que te basta ser muger / para que hagas mudança” (vv. 145-146). Después enuncia nuevas promesas de venganza: “Querer otro bien podrás, / y después guardarte has, / pues no te me has de esconder, / si te fuesses a meter / adonde estuo Ionás” (vv. 146-150).
7. La estrofa que contiene los vv. 151-160 cuenta las nuevas de la cárcel: anuncia la próxima ejecución de un maestro de esgrima conocido por ambos (“que aquel maestro d’esgrima / el verdugo le pondrá / mañana los pies encima”, vv. 153-154) y la pena a que

ha sido condenado otro rufo llamado Perote, “el desorejado” (¿guiño al Perotudo del romance?), sentenciado a azotes y a galeras (“está [a] açotes condenado, / y por lo del otro día / le dan una escriuanía, / que es del número rapado [‘la galera a que eran condenados los delincuentes’]”, vv. 157-160). El procedimiento de la carta, su organización y algunos de sus elementos tendrán fortuna en las jácaras de Quevedo, sobre todo en cuanto a la expresión verbal para referir castigos y ejecuciones. Sin embargo, incluso hasta la condena de un personaje de paso se convertirá en dominante para Quevedo, algunos de cuyos rufianes serán enviados predilectamente a galeras (cf. *infra*, cap. IV).

8. Despedida, reiteración de promesas amorosas y petición de que su daifa vaya a verlo, luego cierra con nueva sumisión discursiva: “y quedo en la prisión tuyo / y en ninguna parte mío” (vv. 179-180; algunos jaques quevedescos, como Escarramán, estarán ligados por necesidad económica, y así, éste pedirá no que la Méndez, su marca, vaya a verlo, sino que le contribuya con algo).

9. Manda dos sonetos (aunque se menciona solamente uno) para placer de su daifa, de “cómo se casó la Paua / con Carrasco, el que prendieron” (vv. 174-175).¹³²

Si retomamos el soneto IX, el más viejo de que se tenga noticia, y los dos que vienen al final de X, con números XI y XII en Hill, veremos que tienen como objetivo representar alguna escena o acontecimiento siguiendo la contextualización del hampa iniciada por los romances de germanía, introduciendo más personajes de los que habitualmente aparecen en primer plano, el jaque y su iza, los cuales pueden desplazar la aparición de ésta. Por su extensión está limitado a dar cuenta de sucesos con detalles

¹³² Otra cosa importante es la aposición especificativa que conlleva la mención de algún jaque, la cual brinda noticia de alguna de sus características importantes o esenciales, por ejemplo: Perote, *el desorejado* (v. 156); Carrasco, *el que prendieron* (v. 175), y como se verá en el soneto XI, Carrasco, *el afamado* (v. 2), aposición esta última que se convertirá en fórmula cuando se mencione a algún rufo de consideración. Todas estas especificaciones son parodia, evidentemente, del epíteto épico.

pormenorizados, así que será sucinto y, algunas veces, se escribirán algunos o varios para dar cuenta de asuntos relacionados. El soneto IX, “De quantas coymas tuue toledanas”, explota lo que había únicamente permanecido rondando en toda la poesía precedente, sin mencionarse de modo abierto: la lujuria del rufián. Éste, en una isla (debido a que está condenado a galeras), recuerda cuántas prostitutas tuvo a su cargo y a su disposición, pero “me veo morir agora de penuria / en esta desleal yslla maldita, / pues más a punto estoy que Sant Hilario; / tanto, que no se yguala a mi luxuria / ni la de fray Alonso el Carmelita / ni aquella de fray Treze el Trinitario” (vv. 9-14). De alguna forma, este soneto parece anticiparse a la jácara de Añasco el de Talavera, de Quevedo, además de la lujuria de algunos de sus otros rufianes, como el de “Estábase el padre Ezquerra”. El jaque de este soneto se compara primeramente con san Hilario, anacoreta cuya representación gráfica en el siglo XVI aparentemente llegó a hacerse al desnudo con una *erectio genitalium*, “emblema de la resurrección de la carne”, y que apareció del mismo modo en la literatura, desde la *Carajicomedia*, pasando por Góngora, hasta Cervantes, donde se le relacionaba directamente con temas eróticos.¹³³ Es evidente, entonces, lo que el personaje del soneto quiere dar a entender cuando dice estar más a punto que san Hilario. Los otros dos supuestos frailes, conocidos por el pie del que cojeaban los eclesiásticos,¹³⁴ ni siquiera

¹³³ Vid. Rafael León, “La ostentación de sant Hilario”, *AnMal Electrónica*, 32 (2012). Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero32/San_Hilario.htm#_ftnref3 [fecha de consulta: 13 de abril de 2014]. León analiza la filigrana de la imprenta a finales del siglo XVI donde aparece una “figura erecta” que él atribuye a san Hilario basándose en el típico tratamiento literario del que fue objeto, y que otros estudiosos, antes de él, habían dicho ser de Cristo, “desnudo, muerto y resucitado”. La cita que hago en el cuerpo del trabajo procede, naturalmente, de este estudio.

¹³⁴ Cuando el rufo menciona a los religiosos fray Alonso el Carmelita y fray Treze el Trinitario, tal vez no se refiera a frailes específicos, sino imaginarios, extraídos de la literatura satírica anticlerical, ya tradicional en el XVI. Francesca de Santis (“Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 166, 2012, pp. 39-56) dice que la sátira anticlerical fue común a toda la literatura románica, desde la Edad Media, y que “los vicios más comunes que se atribuían a la clerecía eran los de la incontinencia y comprendían la lujuria, la glotonería, el amor al vino, y la simonía, todos estos en contraposición con su proverbial abstinencia. En particular el vicio de la lujuria, atribuido a un grupo supuestamente casto, creaba un fuerte efecto cómico por la incongruencia de los dos opuestos (castidad versus

igualan la lujuria del hampón; pero si por su condición debían abstenerse de las urgencias de la carne, acción que permite la comparación con ambos religiosos, además de su encendida libido, al rufo, también por su condición, pero de galeote castigado confinado en una isla, no le queda más opción que la penosa abstinencia.

Los sonetos XI y XII, pertenecientes a X, representan un mismo acontecimiento dividido en dos partes. El primero se construye con base en el tópico, proveniente de la *Celestina*, de la salvación del sentenciado a la horca mediante el matrimonio con mujer pública, y se aprovecha para hacer enumeración de daifas que asistieron a las bodas, así como de madre y padre de la mancebía; es decir, la cofradía del hampa se hace presente. El segundo soneto constituye la continuación del precedente y trata sobre el festejo de los desposados, donde hay baile por parte de las izas y por parte de jaques “vna solene esgrima” (v. 4). Mientras que “los de la fama” (v. 8) llevan a cabo este espectáculo se desarrolla la pendencia entre Carrasco, el desposado, y Iuan Yzquierdo, “el brauo de Seuilla” (v. 10); el primero da una estocada en la frente, el otro “el gauión [‘sombbrero’] le abrió de vn tajo” (v. 11). La reyerta termina cuando llega la noche y da fin con la fiesta. Estas obrillas siguen el tema del festejo y de la riña por motivos aparentemente anodinos, insustanciales, además de que es la primera pendencia a la que asistimos en este decurso, pero cuyo camino había sido abierto ya por los romances de germanía. Me refiero a que en la poesía germanesca, al margen de los romances, siempre se hablaba de pendencias

libertinaje)” (p. 39). En el recorrido que la estudiosa hace por los tópicos de la poesía anticlerical destaca el de “[l]a exaltación de la potencia sexual y de las dimensiones fálicas” (p. 40), el cual podía expresarse de manera muy simbólica: “Dentro del motivo de la potencia sexual de los frailes, de tradición muy arraigada, cabe recordar una creencia popular según la cual los frailes eran capaces de repetir el acto sexual trece veces, quizás porque el número doce en la numerología bíblica se consideraba el número de la plenitud y de la totalidad [...] y aludir al número trece quería decir superar el límite de lo conocido” (p. 43). Y en los ejemplos que ofrece anota el de fray Treze el Trinitario, que se trata más de una alusión al ímpetu sexual del fraile en general, que debió ser conocidísima en la época como lo atestigua el estudio de Santis, que de una referencia explícita a algún fraile de carne y hueso.

pretéritas o prometidas, proyectadas hacia un futuro indeterminado; ahora vemos realizarse una trifulca ante nuestros ojos.

De las obrillas germanescas atribuidas a Liñán de Riaza tenemos unas quintillas, un romance, “Carta en jacarandina”, y algunos sonetos; todos ellos, a excepción de las quintillas, con personajes más o menos comunes que parecerían constituir diversos cuadros relacionados con el rufo Abarca, cuyo poderío y jerarquía lo hacen ser objeto, aparentemente, de algunas cartas, en que se le hacen ofrecimientos o peticiones, y de alguna piececilla donde se cuenta algún acontecimiento suyo. Sin embargo, el rufián nunca aparece, solamente se lo menciona, es el destinatario furtivo; todo ello crea un ambiente sugestivo, y lo único que sabemos de él es que ostenta el grado principal en la jerarquía valentónica, que está en la cárcel, que su daifa, la Acevedo, le preocupa y la manda vigilar, etc. Sólo en un soneto, donde parece que quien le escribe es un aspirante a rufián, se da noticia de que ya está en su tierra, pero muy bien guarecido, ya que nadie ha tenido oportunidad de verlo.¹³⁵

Las *Quintillas de la heria*, XIII en Hill, suponen un avance y amplificación en el *curriculum vitae* tradicional del jaque, ya que el relato no se limita, como antes en una narración *more homerico*, a contar el historial delictivo, sino que se toma de más atrás, en un remedo de relato *more cyclico*, desde su nacimiento, indicándose quiénes fueron sus padres y cómo fue escalando en la estructura valentónica, es decir, cómo medró hasta convertirse en jaque.¹³⁶ Los romances de germanía habían recreado ya la sociedad del

¹³⁵ Quevedo, cautivado por el procedimiento de este tipo de epístola rufianesca, que va dibujando e incluso mitificando a su personaje principal, lo retomará en sus jácaras, pero él no le rendirá pleitesía, sino que permitirá que el jaque mismo se dé a conocer y a ridiculizar, lo que se verá acentuado con la respuesta de su daifa, quien no reparará en jerarquías y “le contribuirá” sólo con más escarnio.

¹³⁶ Fernando Lázaro Carreter menciona ambos conceptos en su estudio “Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes”, en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 69 y ss., para

hampa abonando su estructura mediante una plétora de personajes con estados y funciones distintos, razón por la cual ostentaban diversos nombres, según su categoría en el sistema. Sin embargo, en XIII, que sigue los terrenos desbrozados por el romance, se intenta innovar y explicar cómo es que un criado puede ascender hasta el rango de rufián y el porqué de su incursión en tal modalidad de vida. Por incurrir en una de las maneras de ascenso al mayor grado en el hampa, este poema es único en su especie:

Nació en Córdoba la llana
de vn ventor [‘soplón’] y una jitana;
crezió el chulo y dio en valiente
entre jermanesca jente
del Altozano, en Triana.

Pasó plaça de mandil
desde quinze a diez y siete;
fue en el dos bastos subtil
oficial de ganiuete
y aconmodar vn perfil.

Subió a ser rufo de un bote,
porque le faborezieron
Lobaina, Hartacho y Çambrote,
demás de que al chulo vieron
que le apuntaba el vigote (vv. 16-30).

El breve recuento, por remontarse hasta su linaje, parecería contaminación con el relato picaresco,¹³⁷ pero este dato, ante todo formal, debe completarse con el concerniente a la voz del relato, pues se sigue el procedimiento del romance germanesco, donde quien cuenta es un narrador en tercera persona; al rufián, en XIII, se le ha eximido de tal responsabilidad. En las poesías de germanía precedentes la narración del *curriculum* era tarea exclusiva del rufián, mientras que el narrador, si lo había, con afán de no intervenir considerablemente en

mostrar que Lázaro pudo haber satisfecho las demandas de *Vuestra merced* yendo directamente al relato del caso (*more homeric*), su situación de “marido murmurado”; no obstante, prefiere empezar *ab initio*.

¹³⁷ Ambas modalidades tienen cierto contacto en apariencia; el pícaro puede incurrir en oficios hampones y el rufián, llegar a tomar algún mecanismo formal, como la técnica autobiográfica, para contar su pasada vida atestada de delitos. No obstante, no puede decirse que en el relato rufianesco el modo autobiográfico tenga la misma función que en el picaresco.

la caracterización del rufo, para que éste lograra una suerte de auto-burla y auto-ridiculización, se limitaba a cubrir aquellas necesidades surgidas por alguna transición de un espacio a otro, de una escena a otra, etc. Se mantenía al margen la mayor parte del tiempo posible, y una vez cumplidas sus funciones, como decía líneas arriba, se escabullía plenamente de la obrilla, sin la menor aclaración.

En las *Quintillas de la heria* (insisto: de lo que son pioneros los romances), la presentación del rufo por parte del narrador conlleva consecuentemente una cierta dosis de alabanza del jaque, aunque logre matizarse con datos o comentarios a veces burlescos.¹³⁸ Sin embargo, en las *Quintillas*, la burla, en realidad muy insustancial, es transitoria; al final, cuando uno de los cofrades de Ranchal, el protagonista, se burla, lo hará de su matrimonio con la Acevedo (“Por librarse de la muerte se casó Ranchal, / mas yo pienso que a sido condenarse más”, vv. 130-131), pero no de su oficio o de él como valentón para demeritarlo, por lo que el ambiente de reconocimiento y simpatía establecidos desde el principio permanecen hasta el final.¹³⁹ Otro rasgo importante que las *Quintillas* retoman no sólo del romance de germanía, sino del romancero en general, es la preparación del canto, una introducción que, a la vez que sintetiza, dispone al espectador sobre lo que se va a cantar: “De la Azeuedo y Ranchal, / jente del trato jermano, / en canto godo y antano [‘alto, soberbio’] / el yugo matrimonial / cantaré alegre y ufano” (vv. 1-5). Todo esto es muestra,

¹³⁸ Es interesante la dialéctica y contraste entre narrador y personaje cuando el objetivo es la presentación del rufo, pues mientras que el narrador parece ningunear el oficio de rufián en una frase casi formularia, más bien en una variación de un motivo formulístico (“*oficial en donar chirlos* [ya no se sintetiza la esencia del valiente con el eufemismo *oficial de la muerte*, sino en dar y regalar anodinas cuchilladas en el rostro], / de antubiar [‘dar de repente o primero; atacar a traición’] examinado”, vv. 9-10), el personaje, al retomar esta expresión, se hará eco de todos los rufianes de su estirpe que le han antecedido: “mi nombre es Ranchal, mi oficio / es *oficial de la muerte*” (vv. 61-62; subrayados míos).

¹³⁹ No sucede así en el que se juzga el primer romance de germanía, donde a una primera parte, predominantemente laudatoria, sigue otra totalmente distinta, más breve (en realidad se trata del remate), de escarnio y burla macabra que, por el lado que nos interesa, bien puede constituir uno de los antecedentes de las jácaras quevedianas.

como se verá cuando tratemos del romance de germanía, de las virtudes que aportaba el género romanceril a la relación de vida y hazañas de los jaques.

Narración se conjuga con actualización dramática, y el canto de los personajes es otra característica que las *Quintillas* aportan a la poesía rufianesca. Asimismo, los *verba dicendi* o fórmulas para introducir ya sea el discurso directo o el canto están calcados, me parece, del romancero, y constituyen fórmulas por lo menos al interior de esta composición; por ejemplo, la Acevedo “con demostraciones godas / cantó aquesta siguidilla” (vv. 39-40), y el canto de Carrascales a los recién desposados se introduce de esta forma: “les cantó, haziéndose rajas, / esta siguida al pandero” (vv. 128-129). Son fórmulas variables, pero que contienen por igual la designación de lo que se va a cantar y el modo como se va a hacer o se hizo. Otra introducción al canto de la Acevedo se asemeja a las fórmulas para anunciar el discurso directo: “con semblante socarrado / desta suerte le cantó” (vv. 66-67); “aderezando el vigote, / de aquesta suerte a garlado” (vv. 51-52). Las fórmulas que anticipan la actualización dramática de los personajes son, como puede apreciarse, semejantes, tanto para el canto como para el discurso directo; y suelen añadir la descripción de algún gesto para establecer la modalidad en que el personaje va a ejecutar el canto o a pronunciar el discurso.

Las *Quintillas* también personifican el tópico, muy rancio ya, de la mujer como mudable o inconstante, que ya había explotado X, y lo combinan con el motivo acarreado desde la *Celestina* y del soneto XI, del jaque que se salva de la horca gracias a la promesa de matrimonio con mujer pública: “Mas la Azevedo, que a oído / la sentencia rigurosa, / a los alcaldes se a ido, / y, conuertida y llorosa, / se les pidió por marido” (vv. 105-109).¹⁴⁰ El

¹⁴⁰ Puesto que Ranchal había abofeteado a la Acevedo por burlarse de su propuesta de fugarse con él y con base en este cambio de ánimo, podemos decir que se confirma la máxima expuesta por Pandulfo y tácita

final, como ya adelantaba, hace comentario burlesco de las nupcias y desvirtúa el motivo de morir en la horca convirtiéndolo en pena más ligera que la del yugo matrimonial. Hay también otros motivos que se van tocando de paso, como el deseo (o la lujuria, aunque aquí sólo como atracción del jaque hacia la iza), que lleva a Ranchal a proponer a la Acevedo que se vaya con él: “El godeño [‘gozoso’] regodeo / con que la iza cantaba / de la uarilla al meneo / al uirlo le acrecentaba / la afición y el deseo” (vv. 43-47). Aparece también la huida de la marca con diferente birlo, mientras que el legítimo permanece en prisión o en galeras; emerge asimismo la preeminencia del rufo sobre la marca y lo vemos por primera vez en escena hacer uso de violencia para vengar la ofensa contenida en el canto de la daifa, quien lo rechaza y condiciona, con otro desvío de la corriente sumisión y manutención económica de la buscona: “Galiziar [‘joder’] quiere el brone [‘hombre’], / y dize la chulama [‘muchacha’]; / «Si la çica [‘dinero’] no clama [‘da’], / no será esta chone. / Si no ven mis manos / quinas plateadas, / cobas [‘reales’] estimadas / o pillados granos [‘ducados’], / aunque más pregone / que me quiere i ama, / si la zica no clama, / no será esta chone»” (vv. 68-79). Ranchal, ofendido, como desagravio “dio a la marca vn bofetón, / que se oyó en el golpe el eco” (vv. 83-84). Los condicionamientos de la Acevedo, que consisten en recibir regalos y dinero del rufo, no se repetían desde la composición III, de Solana, donde la daifa recordaba con nostalgia a otro rufián que le hacía regalos en lugar de quitarle lo que ganaba. Con todo, estamos ante una marca de nuevo semblante, más astuta y emancipada, por lo menos en el momento del cortejo.¹⁴¹ Éste constituirá un motivo, sobre todo, de

en la poesía germanesca, que a la mujer “pan y palos”, además de confirmarse la queja de todo jaque metido en prisión, en galeras o ausente: la inconstancia amorosa de la daifa, ya que la Acevedo se va con Ranchal y se olvida de su jaque en galeras, por quien cantaba tan lastimeramente.

¹⁴¹ Hay un jocoso romance de germanía donde el motivo también aparece, XXIV en Hill, el cual comienza “Yo me estando allá enla [sic] Guanta”. Aquí, la daifa rehúsa dar dineros a su jaque, al que considera parte del pasado, porque tiene otro amor que en lugar de quitarle le regala. Este romance bien puede ser anterior a las *Quintillas de la heria* (recuérdese lo que dice Antonio Rodríguez-Moñino), atribuidas a

algunos bailes de Quevedo, contaminado con el tópico de la mujer pedigüeña y asociado al del aleccionamiento, que también aparece en algunos de sus entremeses.¹⁴²

La obrita se ha configurado a partir del acarreo y combinación de motivos y tópicos en una jerarquía de peripecias palpable desde el inicio; todos los materiales se subordinan a un propósito específico: ver cómo Ranchal y la Acevedo han llegado al vínculo matrimonial. Y no todo ha sido acarreo y combinación, sino *desautomatización* mediante nuevos procedimientos: inclusión de nuevas formas discursivas, como el canto, y una cierta renovación de elementos manidos, como el historial delictivo del jaque, al que se le incorporan remozadas ocurrencias de arranque y de medro dentro del hampa. Sin embargo, otros que parecían tomar nuevos vuelos, como la sumisión de la daifa, aparentemente derogada si no había de por medio beneficios económicos, vuelven a acomodarse en la inercia de la tradición.

Las demás composiciones tendrán como personajes recurrentes, sobre todo a Abarca, quien nunca aparece en escena, como dije antes, a Garrancho, quien escribe a aquél cartas ya sea en romance o en soneto, y a la Alvarado, en menor medida. Los dos primeros aparecerán ubicados en los márgenes, principalmente, como remitente y destinatario, y en el medio, la escritura misma, asuntos del hampa concernientes a ambos debido al vínculo germanesco de señor-vasallo. El procedimiento para mantener siempre oculto al personaje de Abarca, haciéndole destinatario de correspondencia diversa es realmente seductor, pues

Liñán de Riaza, pero publicadas hasta 1876 en *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, pp. 158-162. Hill las toma del ms. 3890 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ff. 43, ss.). Téngase en cuenta que en las tres obras la marca termina sometida al rufián, pero en III y en XXIV, por resignación y por fuerza, mientras que en XIII por decisión propia de la Acevedo, o por su “condición mudable”. La tendencia de XIII es, sin duda, hacia la innovación o *desautomatización* de motivos y tópicos.

¹⁴² Véase, por ejemplo, el entremés de *La vieja Muñatonos* o el de *La destreza*, donde el tópico de la mujer pedigüeña se liga al del aleccionamiento, aunque aquí procede por parte de viejas alcahuetas y no de rufianes. Ambos solían ser indisociables, pues uno (el aleccionamiento) constituía el procedimiento y el otro (la acción de pedir) la finalidad.

crea una atmósfera alrededor suyo de misterio, mitificación y encomio. Nunca después este procedimiento volverá a emularse en la literatura rufianesca, si no me equivoco, ni siquiera en las jácaras de Quevedo, ya que sus objetivos son diametralmente opuestos. En esta serie de obritas, en que predomina la mención de Abarca y en la que constituye (a excepción de un soneto en que no tiene participación alguna y en otro donde se cuenta un acontecimiento suyo en tercera persona) la motivación para su escritura, acudimos nuevamente a la representación de las jerarquías del hampa, de jaques sometidos al jaque principal, quien aun en la cárcel no deja de serlo ni de ejercer su poderío.

La composición XIV, un romance, retoma uno de los motivos que comenzaron a tener fortuna, los celos del jaque en prisión provocados por la marca, quien, libre, puede mudar de convicciones afectivas y dar de bruces en un nuevo amor y huir con él, sólo que aquí la comunicación entre jaque y daifa ya no se entabla directamente, sino por intermediario, un rufo al servicio de Abarca, el jaque mayor, a quien aparentemente le ha sido encomendado vigilarla. El mismo rasgo se ha desautomatizado y singularizado mediante un nuevo procedimiento: poner en escena a un personaje secundario y asignarle la tarea del discurso y rendición de cuentas. De esta forma quedaba un entramado ingeniosamente construido, poniendo en primer plano a personajes secundarios y trasladando un poco al fondo a los principales, quienes suelen, lógicamente, emerger al plano superior. Por medio de esta técnica de desplazamiento también cobraban relevancia distintos miembros de la cofradía y su deuda fraternal recíproca.

La perspectiva, entonces, de un personaje ajeno a la relación jaque-iza, pero no al cenáculo del hampa, daba nueva savia al tópico, mientras que el birlo mayor, precisamente por su desplazamiento en favor de uno de sus subalternos, ganaba en trascendencia, misterio y atracción, causas subrayadas por los sonetos que siguen, escritos con idéntico

procedimiento, aunque variables en la temática. En el romance se tiene como objetivo dar noticias a Abarca sobre el comportamiento de su daifa; ésta naturalmente gana en protagonismo, aunque las menciones que se hacen de aquél y del respeto que se le guarda, de la admiración y amor que le rinde el hampa toda tienden a incorporarlo reiteradamente. Para contrapesar el protagonismo de la Alvarado y de su impecable conducta, aunque de cierta indiferencia, Garrancho engarza y yuxtapone a su informe otra noticia de más consideración por azarosa, aparentemente, sobre una *chulama* que estuvo al amparo de Abarca, la cual, estando Garrancho en la mancebía, comienza a cantar sobre cierto “querido preso” (v. 113). Esta daifa reacciona de modo más sensato ante la ausencia de Abarca que la misma Alvarado, a quien nunca se dejó decir dos palabras y no vuelve a mencionarse en el romance; mediante su discurso sabemos que Abarca la abandonó por malentendidos y rumores que, aun más que la justicia, constituyen el mayor motivo de conflicto en las relaciones del hampa jaque-iza, de ahí que constantemente se trate de atajar tanta calamidad emocional con advertencias y aleccionamientos de la marca.

Continuemos con los cinco sonetos restantes que amplifican la relación entre Abarca y sus súbditos. El XV es otra carta que deambula en torno al motivo de la acción vindicatoria en beneficio de la marca y en contra del o de los que la ofendieron de alguna forma. Nuevamente Garrancho se dirige a Abarca para relatar que va al *valle* a “solamente trabajar vn chirlo” (v. 2)¹⁴³ y que, si gusta, puede aprovechar para ver a su *ojiçarca*, y retomando el motivo del rufo como *alter ego* de la muerte le dice que, en caso necesario, “del que la requesta seré parca” (v. 8), ya que no porque Abarca esté preso pueda su daifa solazarse con otros, y así se vuelve sobre la desazón que siente el rufián estando preso

¹⁴³ Garrancho observa como un oficio ordinario ir a dar de cuchilladas a alguno que se propasó con su marca; el jaque actual, incluso, parece ver esta parte de su profesión como una *nonada*, tal como lo hacía el rufo de X.

debido a la endeble fidelidad de la marca y a su inestabilidad emocional, lo que se confirma después por el cambio repentino de destinatario en el discurso con el vocativo a la daifa: “y esos almidonados que apetece, / *mudable chula*, yo los veré presto” (vv. 10-11; el subrayado es mío).

El soneto termina con una declaración de fe sobre Bartola, marca aparentemente de Garrancho, pero sin descartar la posibilidad del engaño, el cual si se efectuó, los responsables tendrán su merecido, pues quien lo dice es, con toda la autoridad que corresponde a la auto-afirmación del rufián, Garrancho: “y aunque de la Bartola no lo creo, / Dios es Dios de matarlos treinta veces; / que soi Garrancho, y no digo más questo” (vv. 12-14). A la afirmación de “Dios es Dios” equivale la auto-afirmación de “soi Garrancho”, con lo que en una declaración irreverente pretende tener el poder, como Dios, de matarlos *treinta veces*. No obstante, como el verso 13 resulta confuso por el anacoluto que surge, me parece, no sabemos a ciencia cierta si el personaje se refiere a que Dios, por su omnipotencia, tiene el poder de matar a los *almidonados* infinidad de veces o si él mismo, es decir, Garrancho, asegurando por el nombre de Dios, habrá de matarlos todas las veces mencionadas. Con todo, la equivalencia blasfematoria parece evidente. Sin embargo, lo absurdo de esta manifestación de poderío resalta lo absurdo del valentón, quien vuelve sobre el motivo confeccionado por las primeras poesías de germanía consistente en la perogrullada o declaración pleonástica cuando se trataba de amenazar al contrario con darle muerte, la cual no sería una o a medias, sino repetida y/o certera, definitiva.¹⁴⁴

El escritor de la poesía germanesca, según creo que puede observarse, es libre en la selección de rasgos, en su combinación y en su tratamiento; sin embargo, a veces, cuando

¹⁴⁴ Recuérdese lo que el fiero Picaño decía al pastor: “¡Reniego de paz, concordia e sosiego, / si tú quedas biuo matándote yo!” (II, vv. 175-176).

siente que ha ido demasiado lejos, que se ha desviado de los procedimientos usuales, hace una maniobra de retorno hacia los cauces tradicionales. Por ejemplo, cuando Garrancho dice que va al valle “a solamente trabajar vn chirlo” (v. 2), la expresividad casi nula con que lo declara, acentuada por el adverbio *solamente*, aunque cómica, es indicio, por lo menos como destello en algunas composiciones, de que el oficio del rufián se ha convertido en poco más que una labor monótona. Con ello pareciera que se ha venido abajo uno de los factores motrices de la auto-alabanza del jaque, y otros aledaños, como la celeridad y la destreza del rufo en el castigo de sus adversarios, o que simplemente ha dejado de ser un eslabón importante en la cadena de motivos que promueven la apología personal, bajando de categoría para privilegiar otras características emblemáticas de la figura del rufián. No obstante, la expresividad en el soneto será gradual; los primeros dos cuartetos se oponen en este sentido a los dos tercetos. Resulta humorístico observar que Garrancho irá a matar a alguno al valle y, si gusta el señor Abarca, de paso, para aprovechar el viaje, puede ver cómo andan las cosas con su iza, como si todo hubiera de resultarle a placer en sus tareas de venganza. Los dos tercetos son ya más tradicionales; se adopta la actitud del rufo añejo capaz de dar múltiples muertes o muertes no a medias, sino completas y decisivas.

En el soneto XVI observamos otra escena y otra temática. Ahora vemos a Garrancho quejándose de la “vil marca” (v. 2) que lo dejó, una vez en la cárcel, no por otro rufián, sino por “tiernos mandiles” (v. 3), sin temer su cruel venganza. Estamos, pues, ante el tópico del abandono del rufián, que queda en prisión, por otros (los *mandiles*; recuérdese que este tópico podía variar en la persona-instrumento del engaño del jaque, aunque era todavía más afrentoso que la buscona huyera o prefiriera a un rufezno o hampón de inferior categoría). Y a pesar de la furia que esto ocasiona en el rufo, por vez primera éste abandona

en su discurso los tiempos verbales en presente-futuro propios para la venganza y adopta los precisos para destacar la probabilidad:

Si tubiera con ella yo algún gozo,
aunque se me metiera allá en la barca
donde Aqueronte pasajeros marca,
con ella y su galán diera en vn poço;
y juro a Dios que aunque la tierra abriera,
que allá temiera mi crüel coraje,
metido en lo más hondo de su zentro (vv. 5-11).

Garrancho acude a una fórmula de intensificación tópica de la búsqueda incesante de alguno (marca u otro rufo) y su localización a pesar de su recóndita guarida, aunque aquí la fórmula se lleva más allá y se contamina con el motivo de las múltiples o definitivas muertes que da el rufián. No obstante, a todo lo enunciado se le da un vuelco; todo se derriba con la aparición de una inusitada dignidad en el jaque (cuando la dignidad había consistido precisamente en vengar a toda costa sus agravios y engaños): “Mas no es razón por vna cotorrera, / digna de ser respecto aun no de un paje, / que Garrancho con nadie tenga encuentro” (vv. 12-14). Por primera vez se da un considerable giro de tuerca a la tradición insertando a un rufo reflexivo, concienzudo, a punto de dejar de ser jaque, giro que, si no me equivoco, sólo se dará igualmente en otro romance de germanía, pero partiendo de acontecimientos calamitosos y, por tanto, llevado al patetismo.¹⁴⁵

No convenía, desde luego, hacer juicioso al rufián, porque de esa forma se le hacía trepar a categorías superiores, vedadas para él desde antaño; el propósito es siempre mantenerlo inconsciente de sus acciones, arrebatado en sus decisiones, porque si del

¹⁴⁵ Me refiero a *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, romance de la antología de Juan Hidalgo, XXX en Hill. Esta composición representa un desvío considerable de la tradición, pues al morir su marca reniega del hampa y de su oficio como jaque. Poniendo en consideración ambas obrillas observamos que mientras Garrancho decide, después de reflexionarlo, no poner en efecto sus dotes rufianescas porque su daifa no vale la pena (determinación que no deja de ser sorprendente), en el romance, Pedro de Castro decide dejar la vida airada después de la muerte de su marca, decisión más visceral, me parece, que meditada (aunque no deja de significar una transformación de los rasgos heredados).

sentimiento de superioridad en el receptor, se pasaba al de simpatía y empatía, el rufo dejaba de serlo para convertirse en héroe. Quevedo, por ello, andará otros caminos, y por ello también, las obras que procuraron proveer al rufián de calidad humana quedaron rezagadas, sin aparentes continuaciones. Ciertamente es que los romances de germanía procuran enaltecer al rufián, pero mediante otros procedimientos, no concediéndole discernimiento de sus actos, sino haciéndolo cruzar el umbral de la parlería para concretar sus promesas de venganza; de la prórroga perpetua pasa a la acción de su palabra y al arrebató de sus pasiones. Si antes su valentía era elemento accesorio, ahora será pulsión catalizadora de sus actos.

El soneto XVII se construye a partir del tópicó de la petición al amigo de poner a prueba la fidelidad de la mujer propia. Ha de notarse que si la relación entre marca y rufo se veía constantemente amenazada por su estancia en la cárcel y por la condición mudable de la daifa como mujer, aquí Abarca aprovecha tal coyuntura, y una vez en la cárcel pide al padre de la mancebía que ponga a prueba a su marca. En el soneto la iza se mantiene fiel después de cierto titubeo, pero lo interesante es que, al lado de la germanía usual, en el poema el discurso explota el lenguaje de una de las actividades predilectas o aficiones de los jaques, después de matar o repartir chirlos, el juego de naipes, de manera que se establece un campo léxico-semántico, propio de este juego, o relacionado con él, para denominar las acciones relativas a la empresa del engaño (parecería ser una propuesta para el léxico de germanía). Así, pues, la prueba de fidelidad se designa como *juego* y se expresa como una partida de cartas, de “cartas dobles i yntenzión taimada” (v. 8), en la cual, como el jaque *enuidó* [‘apostó’] con *punto de oros*, el padre de la mancebía aceptó el *enuite* (vv. 10-11), pero la marca, que había también *enuidado* “se echó luego, / porque temió perder el resto junto / y no poder tener jamás desquite” (vv. 12-14). Es un buen trabajo de alusión y

elusión, funcional para el soneto que, según creo, no volverá a aparecer en la poesía germanesca de ningún tipo, sino de manera muy parcial. No obstante, el procedimiento anticipa de alguna manera (en la actitud reformadora del léxico de germanía para referir las cosas concernientes a la rufianesca) la búsqueda de una nueva expresión del hampa que tocará a Quevedo emprender con gran éxito.

En el soneto XVIII se convoca a la gente de la cofradía e incita a festejar ya que Abarca, el jaque principal, está por regresar a ella. Mediante una sucesión de imperativos se insta a que se preparen los elementos necesarios para el convite: primero, la ambientación musical con adulfes y guitarras y el canto de “mil motetes” a cargo de chulamos y marcas (vv. 1-4). Posteriormente se exhorta al solazamiento y satisfacción de los apetitos corporales, comida, bebida y sexo: “¡Aya bureo [‘diversión’], mátense gomarras [‘gallinas’], / pulan y entolden [‘cubran’, ‘adornen’] blandas [‘camas’] y trinquetes [‘cama de prostituta’], / y en epicurias juntas y vanquetes / los jaques se hagan jarros, y ellas jarras!” (vv. 5-9). Se habla, naturalmente, de hacerse jarros (‘emborracharse’) a partir de la expresión ‘hacerse rajas’, que compete a la acción de bailar, pero por el contexto, también significa ‘hacerse jarros y rajas en blandas y trinquetes’.¹⁴⁶ El impulso carnal recuerda la lujuria nunca satisfecha y la indeseable, pero obligada abstinencia en que se encuentra el rufo de “De quantas coymas tuue toledanas”, primera composición en que surge abiertamente el tema de la lascivia en el rufo. Ya en los tercetos, el imperativo se singulariza para instar a la “marca godeña” (‘prostituta principalísima’) a engalanarse, pues la irá a ver pronto su amigo Abarca (v. 11), al cual esperan todas las del *verjel*, pero cuya

¹⁴⁶ Se trata de una metátesis intencional, como en algunas palabras germanescas, para vincular en la expresión los dos sentidos que quieren destacarse, uno como consecuencia del otro. J. L. Alonso Hernández, *op. cit.*, dice que “se trata de una interpretación jocosa en lugar de HACERSE RAJAS bailando” (s. v. JARRO, *hacerse*).

voluntad se inclina hacia ella, por su brío y por ser principal entre las principales. Así, pues, en este soneto parece ser que el inminente regreso del jaque, del jerarca, estimula las “epicurias juntas y vanquetes” en su honor, y se acude a uno de los rasgos implícitos de la gente del hampa (explícitos desde “De quantas coymas tuue toledanas”), la efervescencia de la libido que los arrebató y lleva a satisfacerla sin más, por un lado, y por otro, al festejo común de la cofradía, el festejo por el festejo mismo entre *epicuria* gente.

Por último, el soneto XIX también es muy característico, pues configura una especie de carta en la que llegamos a saber, por el remitente, que Abarca ha salido de prisión y se ha *calado* en su tierra. Es muy singular el procedimiento de procurar siempre la mención de Abarca mediante otros personajes que se dirigen a él o que hablan de él, pero cuyo objetivo consiste en nunca presentarlo sino indirectamente, para envolverlo, como decía, en un ambiente de misterio, de mito, y aumentar el interés sobre el personaje; es el jaque principal al que nunca se le observa, es el enigmático Abarca, centro de atracción de toda la cofradía. Quien se dirige a Abarca en este soneto parece ser un aprendiz de rufián que desea subir en la estructura valentónica; se puede tratar, pues, de un *mandil* o *mandilandín*, criado de rufián o de prostituta,¹⁴⁷ aunque en la estructura de la rufianesca se podía ascender a rufián sin pasar necesariamente por todos los otros estados mayores que permanecían debajo de la jerarquía de valiente o rufián. Por ejemplo, un chulo o chulamo, si no era muy joven, y hay

¹⁴⁷ J. L. Alonso Hernández (*El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad, 1979) describe la organización del hampa en sus diferentes jerarquías (p. 95 y ss.). Para él, un *mandil*, sinónimo de *trainel*, estaba debajo del *mandilandín*, quien apenas se encontraba debajo de “la categoría de rufián en su sentido más amplio” (p. 104). Aunque muchas de sus observaciones, basadas en textos germanescos, son realmente convincentes, pienso que suele complicar demasiado la travesía de medro a los estados superiores de la rufianesca, cuando, por ejemplo, la diferencia entre *mandil* y *mandilandín* tal vez estribaba únicamente en la designación ampliada mediante un afijo pospuesto (*-andín*) y no en sus funciones. Hay que recordar que en el *Vocabulario* de Juan Hidalgo, ambas nociones participan de la misma acepción; *mandil*: “criado de Rufián, o de muger pública”; *mandilandines*: “criados de Rufianes, o de mugeres públicas”. Aunque Alonso Hernández es consciente de ello prefiere establecer matices entre ambos, guiado por el único texto donde aparece la forma *mandilandín* (pp. 103-104).

que suponer que si tenía talento en el oficio, podía pasar directamente a ocupar el cargo de rufián por favorecimiento de sus mayores, como sucede con Ranchal, rufo de las *Quintillas de la heria*. Sin embargo, debía manejar bien la espada y/o tener una prostituta que regentar. El mandil o mandilandín del soneto se dirige a Abarca, a quien no hay quien lo pueda ver (vv. 1-2), con el objetivo de pedirle que mande hacer las diligencias necesarias para ordenarlo rufián; basa el merecimiento del cargo en la posesión de una daifa; sin embargo, todavía no la convence del todo (aunque ya lo “conoze”, v. 12), sino que espera que Abarca mande que se le ‘entolde el nauío’ para que, bien vestido, la *chula* no tenga objeción alguna en entrar bajo su amparo: “Y ansí buarzó con liuertad se goze / que mande hablar al hombre, si es seruido, / y ordene que el nauío se me entolde; / que ya aquí zierta chula me conoze, / y, si me vee tras esto bien vestido, / sé que todo se hará como de molde” (vv. 9-14).

Se termina así lo que podemos llamar el ciclo de Abarca, aunque hay que notar que en uno de los sonetos, el XVI, no aparece de ninguna forma. Aunque el personaje es o suele ser pretexto para tratar de otros asuntos, todos los temas se relacionan con él de una u otra forma; lo más interesante radica en la pleitesía que se le rinde como jaque principal y su mención, ya sea periférica o central, como procedimiento para explotar diferentes enfoques, siempre dentro del hampa. Nunca se enuncia su historial, pero por la sumisión que demuestran los que se dirigen a él o los que acatan sus designios (como el padre de Luzena, en XVII) nos enteramos de su jerarquía y poder. De esta manera se llegaba a otra forma de hacer la presentación del jaque, mediante el testimonio indirecto de los súbditos, alejándose de la presentación usual, en primera o tercera persona, de sus logros, vida y hazañas. En el ciclo de Abarca, mediante pequeños cuadros, se nos da a conocer sobre todo su proclividad amorosa y su preponderancia como jaque, pero nunca su repertorio de muertes dispensadas.

Por primera vez se da voz a los súbditos, con preocupaciones propias del hampa, quienes sienten dependencia del jaque mayor y lo enaltecen con lealtad germanesca. Sin embargo, como se refrenda en ciertos romances de germanía, el hampa se había convertido ya en escenario propicio para hacer de las comparsas que en un primer momento aparecían al lado de los protagonistas personajes con participación importante y a veces independiente. Asimismo, se había logrado integrar al jaque y a su iza en su espacio natural, con criados, súbditos, enemigos, etc., estableciéndose lazos de comunión y unidad entre todos los malhechores hasta lograr fuertes vínculos emotivos, de ahí que la pérdida de alguno de sus integrantes significara un terrible y luctuoso acontecimiento, según tendremos oportunidad de ver en algún romance de germanía.

Las *Quartillas* XX y XXI son muy semejantes, como si hubieran formado parte de una misma composición de la que, en todo caso, serían variantes. Se trata de series de seguidillas vinculadas por un “sistema paralelístico con desarrollo y reiteración de un tema”.¹⁴⁸ En XX se advierte de manera autónoma el lamento de la daifa por el rufián ausente, que veíamos inserto en XIII, las *Quintillas de la heria*, con la Acevedo. La voz poética corresponde a una daifa que se duele porque no puede ver a su andaluz, específicamente, a su cordobés; la fidelidad, que no conocían las daifas precedentes o que se había resquebrajado con éstas, aquí se impone, desviándose de lo habitual, cuando la marca despide sin miramientos al que la pretende, nuevamente un habitante del hampa de menor rango: “¡Afuera, picaño, / fuera de mi portal! / que berná mi rrufo / i abrá revuelta” (vv. 9-12). La temática cambia posteriormente para reforzar la fidelidad y abnegación de la

¹⁴⁸ Pedro Piñero, “Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 6 (2008). Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm> [fecha de consulta: 15 de abril de 2014]. Como explica Piñero, este esquema paralelístico que se repite en cada una de las estrofas de una composición es propio de la canción popular hispánica y se remonta hasta la cantiga de amigo galaicoportuguesa. El paralelismo consiste en repetir el verso primero y el tercero y variar el segundo y cuarto, total o parcialmente.

daifa, cuyo discurso enumera los diversos regalos que hará a su rufo con la ganancia de su trabajo (“¡Ai, con la ganancia / de aqueste burdiel / aré a mi rrufo / espada i broquel!; la siguiente estrofa dice: “¡Ai, con la ganancia / de aquesta cassa / aré a mi rrufo / espada i capa!”; y la siguiente: “¡Ai, con la ganancia / de aquesta partera / aré a mi rrufo / capa i montera”!, vv. 13-24), incurriendo así en el motivo de la marca que viste y arma a su protector, a quien rinde vasallaje, que venía desde la poesía de germanía de Reinosa, Solana y de Areúsa en la *Celestina* y se había suspendido después hasta emerger nuevamente en esta composición, aparentemente de fines del siglo XVI.¹⁴⁹

Las tres seguidillas de XXI¹⁵⁰ continúan con las de XX y más parecieran ser una variante de la cancioncilla. Se insiste aquí en el motivo del abastecimiento de armas y vestido al rufo defensor, pero con un remate sorpresivo que da al traste con los proyectos anteriores, convirtiéndolos en puro deseo: “En esta manflota / no se gana pan. / Mal para la puta, / peor para el rufián!” (vv. 9-12). Si la *manflota* no da para lo básico, ganarse el pan diario, menos dará para los lujos destinados al rufián. En toda la cancioncilla se porfía en el motivo ya mencionado, cuyo trasfondo es la sumisión de la marca a su rufo mediante el tipo de relación que suele cobrar mayor importancia, la dineraria y tributaria. Cuando había comenzado una evolución importante en las relaciones entre rufo y daifa, acentuándose el vínculo amoroso, que llevaba incluso al rufo a una cierta sumisión a su marca, aquí nos

¹⁴⁹ La composición aparece publicada en el *Cancionero de Jacinto López*, en la segunda década del XVII, pero R. Foulché-Delbosc (“Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8, 1901, pp. 309-331) supone, con base en manuscritos, que fueron compuestas a finales del XVI o principios del XVII: “Le deux cent cinquante premières séguedilles que nous publions [donde se encuentran las de «Mal aia la torre», en p. 311], nous paraissent dater de la fin du seizième ou des premières années du dix-septième siècle. Tous les manuscrits qui les contiennent sont de la première moitié du dix-septième, et se trouvent à la Biblioteca Nacional de Madrid” (p. 310). Por ello, Hill, siguiendo a Foulché-Delbosc, incluye la composición casi al final de la “Part I” de su antología.

¹⁵⁰ También del siglo XVI, a juzgar por el documento que las contiene y que R. Menéndez-Pidal (“Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *BRAE*, 1, 1914, pp. 298-320) describe así: “Cartapacio del siglo XVI, cuya hoja primera está ocupada por las «Armas de los Ramiros Çid y Piscina»” (p. 307; las seguidillas en p. 313). Sin embargo, no se dice si es de mediados o finales del XVI, aunque para Hill, según la disposición cronológica de su antología, son de finales de este siglo.

encontramos con la recuperación y restitución de las relaciones primigenias, establecidas por las primeras poesías de germanía. Desde entonces la daifa no tenía una participación discursiva tan importante, y cuando la vuelve a tener es para instalarse, otra vez, en la proclamación de su mansedumbre y acatamiento a la figura del rufián; incluso se da un paso más allá, pues se sofocan los atisbos de incomodidad que les pudiera causar el comportamiento del bravo a las primeras daifas y se coloca aquí en primer plano el beneplácito implícito de aquéllas, cuya función era mantener a tamaño holgazán y cobarde, desplazándose el fastidio a la mancebía, que les aporta un peculio de muy poca monta. Aun así, esta restitución parecerá ahogarse en ella misma sin tener mucha descendencia o impacto, pues mayores avances se habían ya logrado en las relaciones entre marca y rufián, haciéndose casi semejantes o sometiéndose, de alguna manera, mutuamente. Con todo, son testimonios del amplio abanico de posibilidades modélicas que una composición podía tomar, ya fuera adoptando modelos aparentemente trasnochados, pero imponiéndoles nueva expresión, muy lejana de la burla y la chacota, con lo que se veían remozadas, o apropiándose de composiciones que suponían nuevos rumbos.

Dentro del último grupo podemos ubicar las endechas (en romancillo hexasílabo con estribillo) de “Alta mar esquiva”, XXII en Hill,¹⁵¹ una especie de *contrafactum*, muy lejano, de la composición añeja de Mayor Arias (“¡Ay, mar brava, esquiba!”) y de otros *contrafacta*, como el de Lope de Estúñiga (“Gentil dama esquiva”), en *Cancionero de San Román* o el de la ensalada “Descanso del alma mía” (“Alta mar esquiva”), del *Cancionero*

¹⁵¹ Hill toma las endechas de *Quinto Quaderno de varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado... Impreso en Valencia junto al molino de Rouella. Año 1598*, reimpresa en R. Foulché-Delbosc, “Les romancerillos de Pise”, *Revue Hispanique*, 65 (1925), pp. 160-263 (la composición en pp. 187-188).

toledano.¹⁵² Dentro de la lírica rufianesca representa un adelanto precisamente por su contaminación con lo que podríamos llamar endechas marinas, barcarolas o cantigas *marinheiras*, pues si el motivo de andar en galeras no era ajeno a la poesía germanesca, al menos hasta aquí había permanecido metido por los rincones, es decir, significaba un elemento periférico. Esta composición parodia un hipotexto ajeno al hampa, pero adapta y traslada su tema hacia este sector. De “endechas” y “canción de galeotes” la califica Eugenio Asensio.¹⁵³

Han condenado al rufo a remar en galeras por siete años, de las cuales nunca salió sino a una isla, *Zardeña*, y a la trena nuevamente, “ques mudar más pena” (v. 12), de ahí que se queje del “[a]lta mar esquiuu”, pues de nuevo, de prisión irá a galeras, pero ahora por diez años, círculo vicioso en que el rufo se halla inmerso, víctima de sí mismo. El romancillo encuentra su desarrollo mediante la repetición de querella tras querella, primero al “alta mar esquiuu”, donde anduvo remando por siete años, como queda dicho, y donde “Ni comí pan tierno, / ni la carne fresca” (vv. 5-6), castigo considerable si pensamos en los excesos a los que el rufo está acostumbrado. Sin embargo, la mayor pena que siente “es celos de aquella / Beltrana la braua, / que fue la primera / que me hinchó el gusto / y la

¹⁵² Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM/COLMEX/FCE, 2003, t. 1, pp. 638-639. La composición de Mayor Arias parece haber tenido varias imitaciones que anteceden la nuestra, por lo que no podría decirse que es un *contrafactum* directo de este poema, sino que acarrea diversos componentes de algunas de las imitaciones. Jane Whetnall (“Mayor Arias’s Poem and the Early Spanish *Contrafactum*”, en Ian Macpherson and Ralph Penny, eds., *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 536-552) observa más contaminaciones dentro del romancillo: “the poem appears to be a conflation of two lost models, «Alta mar esquiva» and an unknown *letrilla* cited as «Cantando reniego» in the *entremés*. Furthermore, lines 3-6 show contamination from another traditional song in the same metre, the *Serranilla de la Zarzuela*” (p. 539). El *entremés* al que Whetnall se refiere es el de *La cárcel de Sevilla*, donde Paisano anuncia lo siguiente a sus compañeros: “Ya sabrá voacé que compuse sobre aquella *letrilla*, que dice: ‘Cantando reniego...’” (en Cotarelo, *op. cit.*, p. 99). Lo que Paisano dice haber compuesto es, precisamente, las endechas que comentamos, que en el *entremés* cantan tres voces, por turnos, con algunas variantes, desechando algunos versos y adaptando el estribillo como remate de cada una de las participaciones. Véase Eugenio Asensio (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª ed. rev., 1971) y los reveladores comentarios que dedica a la obrilla anónima (pp. 86-97).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 93.

faltriquera” (vv. 16-20). Parece característico de estas endechas recordar con nostalgia a aquella persona por quien se entró en determinado oficio o en determinada senda nunca antes andada. Si vemos lo que la Acevedo cantaba en las *Quintillas de la heria* nos percataremos de la semejanza: “Ay, que en malas galeritas ande / quien me dio a conocer la casa y el padre” (vv. 41-42).¹⁵⁴ El rufo del romancillo se duele de la Beltrana “la braua” (aposición rara para una daifa, con lo que parece informarse de una extensión de las actividades propias del oficio trotón), primera marca que lo inicia como rufián y lo provee de dos componentes esenciales para todo bravo, vinculados y opuestos en el fondo: placer amoroso y/o sexual y monetario; pero de algo meramente emocional se traslada al extremo contrario, puramente material, aprovechando la disemia del verbo utilizado. De ésta, pues, se queja, del primer amor que lo introdujo al oficio. Sin embargo, como toda relación en el hampa se ve amenazada constantemente por otros gavilanes (como suele llamarse el rufo en algunas ocasiones), “Alçósela Orosco, / lleuóla [a] Antequera; / al padre ordinario / la entrega y la empeña, / que de su trabajo / le pague la pena” (vv. 21-26). Ahora vemos cuánto se aferra el motivo de la daifa que deja a su jaque inicial, de manera voluntaria o no, para ir a servir a otro, acontecimiento que cala hondo en el honor del rufián abandonado, y de ahí que el rufo del romancillo quede tan agraviado, pues constituye su mayor pena, sin aparente desquite debido a su aprisionamiento.

¹⁵⁴ Aunque las endechas se escribían comúnmente en romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, como dice Margit Frenk siguiendo a T. Navarro Tomás (“Sobre las endechas en tercetos monorrimos”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 237-243; la cita en p. 237), también había otro tipo de endechas, “poco conocido”, las “compuestas en tercetos monorrimos de versos que fluctúan entre nueve y once sílabas”, cuyos “principales testimonios antiguos [...] pertenecen curiosamente a dos regiones extremas de España [Vasconia y Canarias] y están compuestos en lengua no romance” (p. 237). Sin embargo, si las “endechas de Canarias” que tuvieron fortuna en la Península en la primera mitad del XVI conservan la misma forma, cambian, nos dice M. Frenk, de carácter, y cita lo siguiente de José Pérez Vidal: “ya no son verdaderas endechas funerarias, sino cantos tristes de asunto amoroso o de tema en que se mezcla la tristeza con cierta gravedad sentenciosa” (p. 238). La composición que canta la Acevedo entra sin dificultad dentro de este tipo de endechas; aunque consta solamente de dos versos, en lo demás se ajusta perfectamente: es un triste canto de asunto amoroso en versos monorrimos, que oscilan entre diez y once sílabas.

Las otras querellas abundan en otros males, propios de su situación presente como reo en la cárcel, que se acrecientan: “Mucho más esquiua / es otra querella / que dieron de mí / presos de la trena, / diciendo que estafo / y quito las prendas, / y estoy sentenciado / a diez de galeras” (vv. 20-36). Aquí vemos que por las acusaciones de los otros presos su condición como reo permanente se vuelve indefinida; y ya no son siete sino diez años su sentencia en galeras. Lo más significativo, además de su ciclo permanente como preso en tierra y en mar, es la aparición del robo de prendas, delito totalmente inusual en un rufián de alta jerarquía, y aunque podía incursionar en él figuraba como delito insignificante. Estamos, entonces, ante un rufián de baja ralea, cuyo robo se explica perfectamente: ya no hay daifa que le procure sus vestidos, uno de los tantos males que le ha causado su aprisionamiento y su vacante como rufo; ha venido a degradarse como tal, pues su influencia sobre los otros que residen fuera de la trena es nula y se limita a ser camarada de algunos en prisión; no se asemeja en nada al rufián de X o a Abarca, quienes ejercían dominio y autoridad dentro o fuera de la cárcel o dentro y fuera de ella. Su situación ha venido a ser verdaderamente desconsolada y él a figurar como rufián anónimo, de nada; lastimera suerte la de este nuevo tipo de rufo.

La aparición del proceso judicial en esta composición, aunque se menciona de paso, es un nuevo elemento que se suma a las entidades opositoras del jaque, que tendrá su reconocimiento en las jácaras de Quevedo, aunque también de forma pasajera (pues se prefiere evidenciar el castigo al proceso). En ella se enumeran tales enemigos, cada uno con su función explícita, representando de principio a fin las distintas fases que el condenado ha de sufrir: la audiencia, el fiscal, los soplavivos (‘soplones’, ‘delatores’), la corchatesca, los centenarios (‘castigo de cien azotes’), el verdugo y su penca: “Visto está mi pleito / por essas Audiencias, / del Fiscal Pachoto / mi Dios me defienda. / De los soplaviuos, / de la

corchatesca, / de los centenarios, / verdugo, y su penca” (vv. 39-46). Y en la última parte se convoca a una defensa para resistir una posible riña con los otros presos; se llegaba así a la pendencia carcelaria, cuyos instrumentos de agresión o defensa son en parte los enseres de la misma cárcel (sartenes y cazuelas), las usuales armas rufianescas (cuchillos de cachas, terciados) e incluso armas carcelarias (taladros y barrenas).

El romancillo puede resumirse en la frase siguiente, adulteración del conocido arranque de un poema de Lope: “a mis castigos voy de mis castigos vengo”. El rufo está flanqueado por un permanente castigo, y los tiempos verbales, predominantemente en presente, pero que se proyectan al futuro, ofrecen el ambiente de incertidumbre en el que el rufián está inmerso, momento intermedio de castigo, entre castigo pasado y castigo futuro, el cual hace surgir la pena por el conocimiento de su desdicha pretérita (cf. vv. 1-12). El estribillo, como último comentario, establece un contraste con la endecha del reo; constituye una voz ajena que censura los lamentos y los interpreta como insubordinación. Son interesantes los dos puntos de vista que se contraponen entre la voz del que gimotea y la del estribillo: “Y alguno que se canta, / cantando reniega”. El estribillo interpreta y clasifica las querellas de la mala fortuna del reo como simples y escandalosos reniegos, de manera que la composición del rufo lleva en sí su propia reconvención explícita, además del permanente castigo. De esta forma, me parece, la posible simpatía o empatía que pudiera asomar por el quereloso se reconduce al final de cada tirada de versos hacia lo opuesto, hacia su desaprobación. Volvemos así a la estructura de debate, aunque tenue, de las primeras poesías de germanía. Este procedimiento, según creo, aparecerá nuevamente en las jácaras quevedianas, pero integrado en el propio discurso del rufián con todas las fatales consecuencias anejas. Si en el romancillo se busca la verosimilitud y el decoro, de ahí que canto y estribillo se opongan como dos voces individuales, en el canto de algunos

de los rufianes quevedianos se trabajará edificando su discurso y resquebrajándolo a la vez desde su interior, como si la figura estuviera poseída por legiones de demonios, para que la auto-burla y la auto-ridiculización, mediante una sostenida red de ingenios, se perfile como elemento culminante. Esta endecha, entonces, se erigirá, según mi punto de vista, como uno de los modelos de mayor impacto para las jácaras de Quevedo, en procedimientos, actitud, situaciones y determinismo.

CONCLUSIONES

Hemos visto cómo las primeras poesías de germanía aportaron los rasgos caracterizadores fundamentales del rufián que pasaron a diversas formas literarias, pero que muy pronto se convirtieron en opción; en lugar de cifrar, por ejemplo, la valentía fanfarrona en el conglomerado de bravatas, juramentos blasfemos, promesas de venganza, relación de muertes dadas con detalles de crueldad, celeridad y efectividad, la poesía posterior seleccionará aquellos que juzgue de mayor relevancia, para distribuir y no saturar el argumento con largas enumeraciones redundantes. Asimismo, la mención de armas irá cayendo en desuso, sobre todo las defensivas, y será empresa preferible hacer relación de los daños ocasionados que de los instrumentos utilizados. El hurto, incluso, de aparición eventual en las poesías primitivas, llegará a tener valor equivalente al de dar muertes en la valentía y destreza del rufo. Por influencia del romance de germanía, las pendencias concretadas podrán tener cabida en alguna composición, aparecerán nuevos personajes, más espacios, como el de la cárcel, el hampa misma, los castigos propinados por la justicia, etc.

No se trata de una evolución progresiva sino fluctuante, pues mientras que en algunas obrillas originalidad y apego a la tradición se condicionan mutuamente, en otras, ésta reconduce a sus cauces los altos vuelos que había intentado aquélla; y otras, como las

seguidillas de XX y XXI, volverán a desempolvar rasgos que ya se pensaban olvidados, aunque tamizados por procedimientos renovadores, contraponiéndose a aquellas que habían instalado a la daifa en un lugar superior o semejante al del jaque mediante el yugo del amor, tópico ajeno, hasta entonces, a la poesía rufianesca. Vemos también cómo mediante la contaminación con otros sistemas, como ocurre con XXII, se acentúa el carácter de galeote que todo jaque es en potencia.

El rufián, figura de amplio reconocimiento popular, pasó a habitar en los márgenes de aquellas formas poéticas que le dieron alojamiento, pero de manera transitoria. El conjunto de sus características podía presentarse por acumulamiento o fragmentariamente, siempre y cuando la selección fuera efectiva para los propósitos de cada poema. Aquellas composiciones que tendían a acumular los rasgos del personaje en algún parlamento o soliloquio pretendían dejar en evidencia su hipocresía; aquellas que preferían la selección de unos cuantos rasgos, a veces incluso periféricos, para darles cierto desarrollo, eran proclives a la participación más práctica del rufo y, por tanto, los objetivos podían ser diversos y divergentes (demostrar la supremacía del jaque sobre la daifa o daifas, su presunta subordinación voluntaria a la amada, etc.). Algunos procedimientos iban perpetuándose de una forma poética a otra, pero no existía una forma de base que diera cabida a la figura, y por lo tanto las características genéricas que pudieran haberse ido concretando, refiriéndonos sobre todo a la estructura, se diluían cuando el jaque pasaba a protagonizar en otra forma o género, pero sin continuidad. Si no hay datos suficientes provenientes de la estructura y, por el contrario, existe una muchedumbre de características o procedimientos de presentación y acometimiento de la figura que puebla todas estas obrillas, es porque la poética en que se inscriben parece precipitarse especialmente hacia el paradigma temático, con dimensiones de auténtica libertad, del jaque y su inframundo.

III.

LOS ROMANCES DE GERMANÍA: EL RUFIÓN SE APROPIA DE UNA FORMA POÉTICA

Hasta aquí se había preferido no entrar de lleno en el análisis de ciertas características del romance germanesco –aunque veníamos aludiendo a él en repetidas ocasiones como la piedra angular de muchos de los elementos que en las diversas poesías germanescas aparecen–, puesto que merece estudio aparte, debido a que constituye el modelo privativo, por lo menos formal, de la jácara. Naturalmente, esto lo observamos *a posteriori*, porque, como hemos visto, el jaque visitó multitud de metros y de géneros. El paso del rufián de un género a otro demuestra de alguna forma su capacidad de adaptación, con todo y sus rasgos estereotipados, pero también su incapacidad para hacerse indispensable en alguno de ellos y echar raíz.¹⁵⁵ Estas capacidades, e incapacidades a la vez, le valieron ser invitado de todos ellos de manera transitoria y, por lo mismo, desterrado de todos; fue invitado ocasional, pero no permanente, llevando consigo su repertorio de rasgos que él mismo reproducía, directa o indirectamente, mediante su discurso dispuesto regularmente a modo de letanía (su daifa, incluso, alerta en todo momento para derrumbar la imagen que él mismo se había edificado, pasó como uno de sus accesorios, aunque no siempre con esta misma función).

¹⁵⁵ En la comedia fue invitado habitual, pero siempre relegado, limitándose a desempeñar siempre los mismos papeles, aunque en alguna de ellas figure, contra toda razón, como virtuoso. Cf., por ejemplo, la *cena primera* de la *Comedia Thebaida*, donde Galterio da muestras más de erudito que de rufián y donde ya asoma la alabanza de la figura y el hampa, según la apreciación de Eugenio Asensio (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. rev., 1971, p. 48).

Esa fue su nota caracterizadora por mucho tiempo: parlero redomado sin aptitudes para actuar. Asimismo, temas y motivos, que iban endosados a sus rasgos caracterizadores, se convirtieron en tópicos, a veces obligados, otras, opcionales; algunos de ellos podían ser: la valentía, limitada al discurso, la cobardía, cuando se empeñaba en mantener el discurso valentónico difiriendo la acción, el tributo exigido a la marca, el atavío y las armas, asesino sumamente prolífico (nuevamente limitado al discurso), etc.

Pueden considerarse dos situaciones que probablemente influyeron en la llegada del jaque al romance; primero, la independencia casi absoluta o autonomía de la figura que, al no estar asociada u obligada a un género o forma poética en particular, podía ir de un lado a otro sin perder los rasgos propios de su personalidad. Sin embargo, llevarla de un modo discursivo a otro, como la narración romanceril, suponía ya un cambio fundamental, esencial, puesto que de la facundia pasa al extremo, diametralmente opuesto, de la actividad. Aquí emerge la segunda situación que favoreció la adjudicación del romance por parte del rufián: el propósito de un autor de llevar más allá la figura, de quitarle todo aquello que tenía de herrumbre y de explotar sus cualidades literarias, manifiestas y tácitas. Antonio Rodríguez-Moñino había observado ya, a partir de una serie de pesquisas en textos del XVI,¹⁵⁶ que el arranque de los primeros romances de germanía “habrá que situarlo a comienzos del siglo XVI, y su recolección impresa será contemporánea de los pliegos de Rodrigo de Reinoso y del anónimo *Gracioso razonamiento*”.¹⁵⁷ Con base en estas afirmaciones podemos decir, entonces, que a lo expuesto en la segunda situación también favoreció el clima, el contexto, el proceso de maduración y fijación por el que pasaba el romance, gracias a su atesoramiento en la Corte. Entonces, si las apreciaciones de

¹⁵⁶ Cf. nota 38 del capítulo anterior.

¹⁵⁷ “Cinco notas sobre romances”, *Anuario de Letras*, 2 (1962), p. 25.

Rodríguez-Moñino acerca de las fechas de composición de los primeros romances germanescos son exactas, como pensamos, debemos considerar su gestación al calor de la revaloración que se hace del romance en los cancioneros cortesanos, a partir de los cuales pudo obtener cierto moldeamiento que le aportó beneficios considerables.

Es célebre la apreciación del marqués de Santillana respecto de su repudio hacia los romances y cantares, por sus imprecisiones formales y métricas, los que consideraba únicamente propicios para alegrar a la gente baja y de servil condición; y así como eran las obras eran sus autores, según recuerda Ramón Menéndez Pidal: “El Marqués de Santillana, hacia 1445, en su famoso Proemio, coloca entre los ínfimos productores de poesía «aquellos que sin ningún orden, regla, nin cuento, facen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran»”.¹⁵⁸ No obstante, Giuseppe Di Stefano menciona que ésta no era la condición de contemporáneos a Santillana, como Jaume de Olesa, estudiante de derecho en Bolonia, o algún par de notarios, quienes llegaron a manifestar su gusto por los romances anotándolos en cuadernillos o “en hojas sueltas de protocolos notariales”.¹⁵⁹ Asimismo, Menéndez Pidal nos dice que es con Enrique IV, que reina de 1454 a 1474, cuando el romance se apropia de la Corte, ya que el rey, versado en música, gustaba de entonarlos. Primero sirvieron como noticieros y propagandísticos con el fin de informar sobre los encuentros bélicos en la frontera y atraer la deferencia del pueblo, para que éste siguiera contribuyendo con hombres y dinero a las exigencias de la guerra; sin embargo, como advierte Menéndez Pidal, la manera de vivir del romance trascendía su utilización oficial y progresivamente se fue apropiando del gusto de muchos, no solamente

¹⁵⁸ *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. 1, p. 87. (En adelante, entre paréntesis dentro del mismo texto, *RH* I más la página correspondiente a la cita, y solamente la página cuando la referencia a la obra se sobreentienda).

¹⁵⁹ Giuseppe Di Stefano, ed., *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010, p. 8, n. 3.

de labradores y artesanos.¹⁶⁰ Con los Reyes Católicos, dice nuevamente Menéndez Pidal, “el romancero vive ya a sus anchas en la corte” (*RH* II, p. 26). Muchos de sus autores y cantores, como Juan del Encina, comenzaron a componer y a *asonar* romances sobre diversos asuntos, con preferencia sobre la guerra con los moros, pero en consonantes, práctica ajena a las creaciones anónimas, que solían ir, por el contrario, en asonantes. El género, pues, que había incidido en la corte, se había hecho artificioso y “llega ahora a su mayor perfección musical y literaria, ajustándose habilísimamente al estilo épico lírico o intuitivo del romance viejo” (p. 26); además, “se había hecho aristocrático, pues muchos de ellos son debidos a nobles caballeros, como don Juan Manuel, don Alonso de Cardona, el Comendador don Luis de Castelví, don Pedro de Acuña, el conde de Paredes...” (p. 27).

Los romances no sólo fueron estimados en cuanto a su melodía, sino que también poetas cortesanos, como Diego de San Pedro, los imitaban en estilo trovadoresco (pp. 27-28). La forma más común de “tratar literariamente un romance viejo –consigna Menéndez Pidal– era el parafrasearlo en una glosa. Esto era lo más usual a fines del siglo XV y la costumbre arraigó mucho en el siglo siguiente” (p. 28). Con base en los cancioneros de fines del siglo XV se ha observado que los romances que más cautivaron a los poetas cortesanos fueron aquellos que abrigaban temas amorosos y elementos líricos.¹⁶¹ Incluso, cualquier romance, susceptible de manipulación, también se reconducía hacia esa veta, como Rafael Lapesa refiere:

los poetas cortesanos no glosan romances de tema épico lejano ni actual. No se sienten atraídos por las viejas leyendas relativas al rey Rodrigo, Fernán González, el cerco de Zamora o el Cid, ni tampoco por los romances relativos a Pedro I, ni por los fronterizos en producción activa todavía; glosan en cambio breves romances líricos –Rosa fresca, Fonte

¹⁶⁰ *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. 2, pp. 24-25. (En adelante, *RH* II más la página correspondiente a la cita, y la página sola cuando se sobreentienda que se hace referencia al mismo texto).

¹⁶¹ Véase *RH* II, p. 28; y Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 30.

frida, el prisionero— o novelescos de amores, como los de la mora Morayma, Durandarte o el Conde Claros. Cuando el punto de partida es un romance viejo de asunto historial más o menos fabuloso, la glosa no se hace directamente sobre él, sino sobre una réplica que, siguiéndolo ceñidamente, sustituye los elementos histórico-legendarios por otros alegórico-amatorios.¹⁶²

Aun cuando hubo interés extraordinario por el romance viejo, que dio pauta para el juego cortesano, como la glosa, los *contrafacta*, la creación de nuevos romances a cargo de caballeros de la corte, en los cancioneros se admitió pocas veces que un romance viejo fuera sin las manipulaciones o aditamentos señalados, y cuando esto sucedió así, iban arreglados por literatos, a los que regularmente se atribuían, tal como Menéndez Pidal observa a partir de la comparación de dos cancioneros, el de Londres, o *British Museum* (recopilado entre 1471 y 1500, según el estudioso),¹⁶³ y el *Cancionero General de 1511* (reunido por Hernando del Castillo hacía una veintena atrás):

En la parte referente a los romances, ambos cancioneros tienen mucho de común (los romances más tratados por los literatos del tiempo), pero se observa entre ambos una diferencia importante. El de Londres, además de cinco romances viejos, glosados nueve veces, incluye otros cinco sin glosar, atribuyendo tres a Rodríguez del Padrón, que [...] es sólo quien los arregló por escrito, tomándolos de la tradición oral; otro atribuido a Jerónimo Pinar, el de *Yo me era Mora Moraima*, del cual no es Pinar tampoco sino mero recolector y arreglador; el quinto romance viejo va sin atribuir a autor ninguno y es el del Palmero con la *Aparición de la amiga difunta*, “Yo me partiera de Francia” (núm. 351). Frente a este

¹⁶² “Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca”, en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, p. 132. En sustancia, observa lo mismo M. Garvin (*op. cit.*, p. 31): “ciertos romances de los que se suelen clasificar como históricos y épicos únicamente son aceptados en estos cancioneros manuscritos por permitir la composición de *contrafacta*, los que aparecen más frecuentemente tienen un carácter novelesco (puesto que éstos son los más adecuados para relacionarlos con temas amorosos)”. Los romances fronterizos, si se les concede su inclusión, es “sólo como depósito de acontecimientos históricos recientes”. Garvin y Germán Orduna coinciden en aclarar las razones de ello; el primero arguye: “Así, por ejemplo, los cinco romances fronterizos contenidos en el *Cancionero Musical de Palacio* se vinculan fuertemente a las guerras de reconquista iniciadas por el rey Fernando el Católico” (p. 31, n. 9); Orduna (“Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del romancero”, en Elizabeth Luna Traill, coord., *Scripta Philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 3, p. 409), después de comparar el *Cancionero General* de 1511 con el *Cancionero Musical de Palacio* advierte: “la temática, limitada en el *CG1511* a los asuntos amorosos, novelescos y líricos, y ocasionalmente al tema religioso, se amplía en el *CMP* con una numerosa inclusión de romances fronterizos o históricos, vinculados a la propaganda de la guerra de reconquista iniciada por Fernando el Católico. Es un total de 14 composiciones (sobre 38) de tema histórico”.

¹⁶³ José Romeu Figueras (*Cancionero Musical de Palacio, siglos XV-XVI*, Barcelona, CSIC/Instituto Español de Musicología, 1965, vol. 3-A: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. IV-1, p. 218) observa que el *Cancionero* “[d]a la impresión de ser más reciente de lo que se ha supuesto (entre 1471 y 1500), pues tuvo en cuenta, muy probablemente, el *CG* (1511)”.

proceder, el Cancionero General de 1511, aunque es tres veces más copioso que el de Londres, no admite ningún romance viejo por sí solo, sino como fuente inspiradora de obras trovadorescas; así únicamente admite los mismos cinco romances viejos glosados nueve veces en el de Londres, aparte de los viejos contrahechos que hemos mencionado. En cambio, los romances trovadorescos son en el Cancionero General unas dos docenas, mientras en el de Londres sólo son nueve. Bien se ve que la selección poética que primero mereció los honores de la imprenta en el Cancionero General no estimaba el romance viejo sino en cuanto era glosado por un poeta, y este criterio restrictivo predominará en la imprenta durante la primera mitad del siglo XVI (*RH II*, p. 29).

Esta infiltración, como veremos, tendría implicaciones en la métrica del romance. Los cortesanos pensaban que la manipulación culta debía aparecer para, sólo así, abonar una composición tradicional, que si por un lado servía para estimular el ingenio creador, por otro estaba revestida de imperfecciones que había que subsanar. Por ello, la añeja apreciación de Santillana sobre los defectos formales-métricos del romance¹⁶⁴ encuentra tal vez cierta resonancia en los escritores de la corte, quienes desdeñaban la asonancia de estas obrillas anónimas por imperfecta. R. Lapesa dice al respecto:

Si el romancero trovadoresco se aparta del tradicional por los asuntos de que más gusta, diverge también de él en un rasgo formal: los romancistas cortesanos desdeñan la asonancia como rima imperfecta, y emplean casi siempre la consonancia, implacablemente monótona cuando, sin contrastar con otra en una estrofa limitada, se extiende uniforme a lo largo de una prolongada serie de versos; no advierten que en la asonancia la reiteración de las vocales, que da unidad a la serie, está contrapesada por la variedad de las consonantes, y así se hace llevadera.¹⁶⁵

Lo que sí advirtieron todos estos poetas fue la carencia de normas métricas que denunciaba Santillana, y al tomar el romance viejo en sus manos lo pasaron por el tamiz de su prurito artificioso, incidiendo en la regularización versificatoria; en palabras de Margit Frenk “[t]an asiduo cultivo del romance en el ambiente culto y señorial no podía menos que dejar honda huella en el género mismo. Trajo consigo [...] una relativa regularización octosilábica del

¹⁶⁴ Menéndez Pidal (*RH II*, p. 49) le da la razón: “La antigua censura de Santillana era fundada; los romances se hacían sin regla ni cuento, porque nacieron sometidos al influjo de la escuela juglaresca que usaba metros anisosílabos”.

¹⁶⁵ Art. cit., pp. 133-34.

verso, antes fluctuante”.¹⁶⁶ Efectivamente, se contribuyó con una *relativa regularización*, ya que el anisosilabismo de muchos de los romances viejos sobrevivió a sus inquisidores.¹⁶⁷ La razón de ello se encuentra en las modalidades del trabajo poético cortesano. Menéndez Pidal habla en primer lugar de los que retocaban o imitaban el romance, en quienes cabía más la tolerancia: “no eran muy rigurosos en la corrección, pues respetaban muchas libertades de la métrica popular, que ellos comprendían y sentían como artistas” (*RH II*, p. 51; véanse los ejemplos en pp. 49 y 50). En segundo lugar estaban los glosadores, cuyas intervenciones en metro regular alcanzaban el de los romances tradicionales: “éstos, al mezclar los versos populares con los propios, tenían que limarlos por fuerza” (*RH II*, p. 51). Podía haber ciertos descuidos;¹⁶⁸ aun así, los cortesanos, impuestos a la regularidad métrica en sus composiciones, sometieron el romance a una medida persistente, medida a la cual tendía el género de manera natural.¹⁶⁹

¹⁶⁶ *Cancionero de romances viejos*, sel., pról. y notas M. Frenk, México, UNAM, 1961, p. xv.

¹⁶⁷ E incluso trovadores de la corte lo utilizaron en sus romances; véase nuevamente Menéndez Pidal, *RH I*, pp. 87-88.

¹⁶⁸ Véase en la misma p. 51 de *RH II* los casos que Menéndez Pidal trae a colación, que muestran de manera clara, precisamente por un descuido inicial, después enmendado, el trabajo corrector de poetas y eruditos áulicos.

¹⁶⁹ Los editores de imprenta también hacían el trabajo de corrección (cf. *RH I*, p. 88), pero fueron sobre todo los cortesanos quienes emprendieron la tarea con mayor ahínco en sus composiciones poéticas. Que la regularización métrica haya estribado precisamente en el octosílabo fue porque el romance tendía hacia ese metro, como acabamos de mencionar arriba. Menéndez Pidal, nuevamente, consigna: “La tendencia al octosilabismo, perceptible en las gestas del XIV, se extrema en los romances” (p. 88). Esto porque el romance ya no está limitado a unas prácticas juglarescas de la gesta, ya muy enraizadas, que incidían en la cómoda irregularidad métrica (p. 88). El romance tiene una “nueva naturaleza” que demanda metros más regulares: “El lirismo que ahora se suma al fondo épico iría unido a una mayor musicalidad; el romance no se recitaba melodiosamente como las gestas, sino que se cantaba, y el ritmo musical [...] no tolera las grandes vacilaciones silábicas propias de las gestas, sino casi sólo admite una sílaba de más o de menos respecto a las ocho fundamentales” (p. 89). Como hemos dicho a partir sobre todo de Menéndez Pidal, los poetas de la corte, pero también músicos y cantores profesionales, tratarían de regularizar aún más esa inclinación métrica del romance desde mediados del siglo XV (p. 88). Sin embargo, las irregularidades métricas del romance tradicional abundarían todavía hasta la primera mitad del siglo XVI; ya en la segunda mitad es cuando “las infracciones al octosilabismo son desechadas más decididamente” (*RH II*, p. 52).

El apego de los cortesanos al romance aseguró su presencia en cancioneros del XV y del XVI, manuscritos e impresos, y su número iría aumentando cada vez más,¹⁷⁰ pero su propagación y poder encantador eran ya un hecho en todas las capas sociales a finales del XV. Este fervor por el romance tuvo que ser decisivo en la atracción del jaque hacia el género, del cual admitiría ciertos procedimientos, mientras que desecharía otros, casi siempre abocado a satisfacer sus hazañas desde un enfoque narrativo muy superficial, que incide pocas veces, o mínimamente, en las plegaduras interiores de su personalidad, siendo al cabo una exterioridad automática. La poesía de germanía, pues, había comenzado vacilando en cuanto al esquema métrico que adoptaría de manera definitiva, y seguiría en esa vertiente por lo menos durante todo el XVI, aun después de su llegada al romance; pero los cambios y rasgos que gracias a esta forma poética irrumpen se manifiestan inmediatamente. En las primeras composiciones germanescas, el rufián estaba de alguna manera limitado al ser el narrador de sus propias hazañas, aunque para los efectos de ridiculización que se buscaban este modo discursivo encajaba a la perfección. Los materiales que estaban subordinados a este procedimiento, no obstante, se iban repitiendo de manera permanente de una composición a otra. Sin embargo, al llegar al molde poético épico lírico por antonomasia la primera necesidad que se impuso fue idear una *fábula*, una historia que resultara atractiva; es entonces cuando la vida de los rufianes, galeotes en potencia, debe asimilar una amplia gama de diligencias, abandonando la parlería o

¹⁷⁰ Virgine Dumanoir (*Le "Romancero" courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux "romances" castillans, 1421-1547*, Rennes, Presses Universitaires, 2003, pp. 58 y ss.), por ejemplo, observa el aumento de romances en cancioneros impresos desde las *Coplas* de fray Ambrosio Montesino (1488) hasta el *Cancionero de galanes*, todos ellos impresos antes de los *Cancioneros de romances* de mediados del XVI, y algunos de los cuales, en sus reediciones, incrementaban precisamente el número de romances, aunque de inspiración cancioneril, como el *Cancionero* de Juan del Encina: "La part des *romances* dans ce chansonnier [primera edición de 1496, segunda de 1516], tout en restant relativement faible, connaît cependant une augmentation d'un peu plus d'1 %. Le recueil conserve la même composition à l'exception de deux textes ajoutés : deux *romances*. Ce détail est particulièrement important car il signifie qu'au moment de rééditer sa production poétique, les seuls textes que Juan del Encina ajoute appartiennent au *Romancero*" (p. 60).

contrapesándola con hechos. Los nuevos procedimientos, técnicas, recursos, estarían destinados a esa finalidad; los temas, motivos o tópicos, por el contrario, tuvieron presencia desde un inicio y se fueron perpetuando, pero también añadiendo; las funciones de los agentes se negaron o invirtieron, lo que dio como resultado que la figura, después de algunos titubeos, se exaltara de manera muy distinta a como se había hecho anteriormente. La poesía germanesca continuaría vacilando en cuanto al molde métrico y a algunos otros rasgos periféricos, pero una vez dentro del romance, el jaque define su rumbo al sustraer las ventajas que el género aportaba a la relación de su vida y hazañas. El romance sería, entonces, el género por el cual deambularía con más ahínco y permanencia.

Los de germanía no pertenecen al tipo de romances que en los cancioneros de la Corte se consideraría digno de figurar entre sus páginas,¹⁷¹ a pesar de haber salido de manos de poetas cultos, como denuncian ciertos rasgos formales y de contenido; pero el auge del romance en la Corte, a finales del XV y durante el XVI, es clara muestra de que el género podía recibir multitud de temas y tratamientos, y gracias a que el romance llegó a manos de poetas cultos, su métrica, ante todo, que antes había sido variable, se regularizó, confiriendo a los nuevos temas rufianescos un modelo que beneficiaba mayormente el ritmo melódico y por el cual sus jaques podían fluir vitalmente a sus anchas. El romance, además, también aportaba un cierto repertorio de formas que podían troquelar o ahormar cualquier asunto que llegara a integrarse en ellas. Eugenio Asensio es quien así lo advierte:

¹⁷¹ Sin embargo, en el *Cancionero general* (ed. 1557) aparece una canción germanesca (VII en J. M. Hill, ed., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, 1945) sin el sesgo de la amatoria cortés de que tanto gustaba este tipo de colecciones. Como se ha advertido en la Introducción, VII más bien guarda la forma de un villancico, que, frente al “género más cortesano”, la canción (véase Lapesa, art. cit., p. 127), es de origen popular, pero al que poetas áulicos prestaron mucha atención, ya respetando su forma primigenia en sus cancioneros, ya imitándola, aunque regularizando la métrica (véase nuevamente Lapesa, art. cit., pp. 128-130). No obstante, si un romance tradicional no era bienvenido en estas misceláneas de poetas cortesanos, sin ir previamente descortezado de impurezas, un romance germanesco, con mayor razón, difícilmente hubiera sido aceptado, a menos de que contuviera elementos de la amatoria cortesana o hubiera sido redactado por alguno del cenáculo.

“El romancero crea un sistema de formas capaz de moldear los más variados asuntos. No se confina a los temas heroicos y a los boletines noticiosos, sino que invade las tierras fronterizas del cuento y la canción, de la endecha lúgubre y el relato edificante”.¹⁷² El romance de germanía, sin embargo, fue cultivado por escritores cultos, como ya mencioné y mostraré más adelante, y para cantar a sus héroes la mayoría de las composiciones adopta ciertos procedimientos de la épica y del romancero viejo, sobre todo del épico, y se organiza según un esquema cronológico, en forma de relación de sucesos.

PROPIEDADES E INFLUENCIAS EN EL ROMANCE DE GERMANÍA

Tinianov ha dicho que “la evolución de las formas entraña la evolución de la función”.¹⁷³ Si admitimos que los romances son posteriores a las poesías de germanía de Reinosa y Solana, el jaque opera una revolución en cuanto a su esencia; de cobarde embozado en valentía vocinglera se convierte en aguerrido batallador de causas propias, obcecado y tozudo, de quien suelen huir la medida y el equilibrio. Se vuelve evidente que los jaques del romancero germanesco, con excepciones, están diseñados según los rasgos del héroe épico, y no sólo eso, sino también el relato por el que algunos deambulan está constituido con base en características propias del romancero épico, como intentaré demostrar. El objetivo de estos escritores cultos es hacer una nueva especie de romances dirigidos especialmente al vulgo, que sean agradables al gusto popular. La elección del metro, entonces, nunca fue casual, sino plenamente calculado, ya que el romance, como forma popular, daría mayor enjundia al jaque, héroe, a su manera, como Roldán, pero del hampa. Si la épica había descendido a

¹⁷² *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. aum., 1970, p. 235.

¹⁷³ “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 2ª. ed., 2010, p. 132.

metro de romance, trayendo consigo a sus protagonistas, ahora por qué no hacer descender al héroe épico un peldaño e instalarlo en la periferia.¹⁷⁴ Conviene, sin embargo, indagar en el estilo del romance de germanía para observar, simultáneamente, los elementos ya sean del romancero en general, ya sean de romanceros en particular, que llegan a fecundar algunos de sus recintos.

Eugenio Asensio es uno de los estudiosos que ha advertido eficazmente la maquinaria con que se gesta, mueve, esparce y subsiste el canto popular, y a este respecto ha notado: “Ciertos artificios y mecanismos retóricos pertenecen por juro de heredad al patrimonio del canto popular y, por consiguiente, del romancero: la presentación en antítesis, la repetición formal y de sentido, la intensificación mediante el amontonamiento de sinónimos, la variación sobre el mismo tema. Vocabulario y fraseología se empapan por una parte de giros pintorescos y gráficos, por otra de bordoncillos y locuciones hechas”.¹⁷⁵ En los romances de germanía es posible rastrear y encontrar varios de los dispositivos que Asensio menciona, en unos más, en otros menos. Ello habla de que este tipo de romances estuvo pensado y orientado a integrarse en el caudal de romances populares buscando la aceptación del pueblo, aunque en algunos tal empeño desmerezca. El propósito de este excursus por los “mecanismos retóricos” de que el romance de germanía hace uso es indagar cuáles de ellos están más estilizados o taraceados de estilo popular y por qué unos se popularizaron más que otros. Asimismo, esto cumple con el afán de tener una radiografía del estilo de los primeros romances de germanía, que después variará en cierta forma.

¹⁷⁴ Rafael Salillas (“Poesía rufianesca: jácaras y bailes”, *Revue Hispanique*, 13, 1905, p. 66) arguye que la epopeya degrada en la parodia de lo heroico, en la jácara, dentro de la cual incluye los romances de germanía, y que el rufián “tal y como aparece retratado en la jácara es una parodia del caballero andante”.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 250.

ESTILO DE LOS ROMANCES DE GERMANÍA

I. REPETICIONES VERBALES AL FINAL Y AL INICIO DE VERSOS CONTIGUOS

Eugenio Asensio dice que la reiteración verbal comúnmente se limita en los cancioneros “a la primera parte del verso y arrastra de ordinario la correspondencia estructural”,¹⁷⁶ pero advierte que en las canciones de otros pueblos suelen usarse diferentes tipos de repetición, como el uso de una misma palabra al final de un verso que el siguiente retoma.¹⁷⁷ El ejemplo que cita proviene de una canción rusa: “De aquella marta ultramarina / ultramarina marta aterciopelada / aterciopelada marta como pluma”.¹⁷⁸ En *Perotudo* se da un fenómeno de reiteración similar, pero quizás más cercano a una anadiplosis, si tomamos en cuenta que, a diferencia del ejemplo, no se repite la palabra o la idea fundamental para añadirle rasgos en cada repetición, sino que la iteración, primero, sirve para reafirmar en un verso lo expuesto en el precedente, y después, en el verso que sigue al que reafirma, para hacer una nueva ratificación, pero de fenómeno distinto:

mercante de follosas
y de perchas ondeador,
ondeador era muy cierto
y muy cierto guiñarón (61-64).

En cambio, con base en las clasificaciones de Mercedes Díaz Roig podríamos hablar también de una repetición semántica que supone un encadenamiento de los versos.¹⁷⁹ Otro caso de repetición semántica, propia de la anáfora (cf. MDR, p. 32), es la demanda que el indignado jaque hace a su iza en *Yo me estando allá en la guanta*, después de oírla hablar en su contra:

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 72-73.

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

¹⁷⁹ *El romancero y la lírica popular moderna*, México, Colegio de México, 1976, p. 31 (en adelante MDR y número de página).

–¿Qué le garlas, marca y luenga,
qué le garlas al chulamo? (vv. 59-60),

incluida una respuesta-calco (cf. MDR, p. 52 ss.) de la marca:

–No le garlo nada, vida,
que con él me estoy burlando... (vv. 61-62).

II. REPETICIONES CON VARIACIÓN DE UNA MISMA PALABRA O CON DERIVACIÓN DE UNA PALABRA

Perotudo:

nacido nos ha un bailico,
nacido nos ha un bailón (vv. 4-3).

la sentencia del bailico,
la sentencia del bailón (267-68).

Con diferente inflexión en el verbo y con variación en el nombre:

preso nos habían el baile,
preso nos han al beilón (vv. 259-60).

Repetición textual de la primera palabra del verso más una especie de variación semántica de la palabra repetida para fraguar el motivo del tono que ha adquirido la piel y llegar a una intensificación invertida, que comienza por el efecto y termina por la causa:

tostadico estáis, amigo,
tostadico y puesto al sol (279-80).

Repetición textual más variación de un sustantivo por sustantivo sinónimo:

otras gracias porta el baile,
otras gracias y otra flor (37-38).

Es decir, el rufián tiene otras mañas de las que hasta ahí se habían enumerado. Esta repetición intensificadora prepara la siguiente riada enumerativa, y a la vez que introduce impone el tono de la serie que se desplegará a continuación, pues la siguiente andanada de referencias a los oficios del rufo es mucho más abundante en epítetos de exaltación que la precedente, clausurada con los versos del ejemplo.

III. REPETICIÓN SINTÁCTICA

En el romance *Yo me estando allá en la guanta* tenemos una repetición sintáctica en que, no obstante, se repiten las mismas palabras al inicio de ambos versos:

Ni me pilla lo que tengo,
ni me espilla lo que gano (vv. 49-50).

Asimismo podemos considerar la bimetración un auténtico paralelismo o repetición sintáctica en el verso final de este mismo romance:

Vuélvense la marca y rufo,
ella alegre y él lozano (vv. 89-90).

En el romance XXV, que trata sobre hablar o *garrar* “nueva germanía”, se observa una repetición sintáctica pura (cf. *infra*) en la vasta y larga enumeración en que se convierte el romance de términos germanescos, la mayoría con su respectivo comentario, otros sin él. Se da un esquema preponderante: objeto directo + verbo (que puede estar elidido) + complemento predicativo:

A la cama llama blanda,
donde sornan en poblado;
a la frezada, vellosa,
que mucho vello ha criado (35-38).

El verso par que sigue explica la denominación del verso impar. Sin embargo, el verbo *decir*, conjugado en tercera persona, puede alternar, en menor medida, con el de *llamar*, y el esquema se modifica:

Dice a la sábana alba,
porque es alba en sumo grado (39-40).

Conviven con estos esquemas otras combinaciones ocasionales, cuyo objetivo es variar el ritmo monótono que imponen aquéllos. No obstante, este poema se construye esencialmente con base en una repetición constante que abarca 85 versos de los 134 que lo constituyen.

En el romance titulado *Baile*, XXVII en Hill (en adelante *Juan de la Membrilla*), las enumeraciones se configuran de manera muy semejante a las de *Perotudo*: sustantivo atributo + complementos determinativos, en que debe sobreentenderse el verbo *ser* conjugado, naturalmente, en la tercera persona gramatical, por ejemplo:

Maestro y tercio de chanza,
comadreja en todo nido;
águila de flores llanas,
ermitaño de camino (11-14).

En otras ocasiones, como los versos que siguen a los anotados, se enuncia en ristra una serie de sustantivos, todos concernientes a flores o trampas en el juego de naipes, que difícilmente logran entenderse, ya que aparecen sin nexos gramaticales. En un esfuerzo por comprenderlos tenemos que suponer elementos que están ausentes y pensar que el jaque es experto en ellas: “Leva, panda y redoblón; / mazada, astilla y partido” (vv.15-16). Asimismo, hay tiradas de versos en que los elementos están mejor cohesionados, pero también debemos suponer ciertas argucias sintácticas para dar sentido al conjunto. Por ejemplo:

Certus de las cuatro y ocho,
verrugeta y cortadillo,
de panderete y salvar,
y el salvarse no ha podido,
retén, la giba y bolsilla,
lance de tarafe limpio (19-24).

Continuando con los vocablos germanescos referentes al juego de naipes o relacionados con él o con el juego de dados, el romance solamente lanza el sustantivo atributo al inicio y después la sucesión de determinativos; sin embargo, se complica después de la intervención paratáctica que establece un juego verbal con el último elemento del verso anterior (“y el salvarse no ha podido”), pues ya ni siquiera encontramos la preposición que marca la relación entre el sustantivo y su complemento; debe suponerse, pues, un zeugma para hacer

el pasaje inteligible. Estos elementos retardan morosamente la narración y se colocan como una sucesión de componentes de la misma especie, tal vez con matices, pero todos consagrados al mismo fin: pintar al jaque como experto en la materia de fullería. Al final de este mismo romance se da otra larga enumeración, sólo que aquí, el paralelismo sintáctico que se lleva a cabo de una serie a otra contiene también la repetición de ciertas palabras:

*Luisa de Santander,
que en Valladolid lo ha oído,
le ha enviado muchas cartas
y en ellas se le ha ofrecido.
Catalina la de Haro,
que el bramo en Monzón ha oído... (287-92).*

Lo curioso de este caso es que la secuencia que sucede parece que debería, en cambio, anteceder a la que figura en primer lugar (¿error del copista?), puesto que es en ella donde se especifica lo que se ha oído (*el bramo*: ‘el grito’, ‘la noticia’), mientras que la otra solamente alude al *bramo* con el pronombre.

IV. PARALELISMO O REPETICIÓN SINTÁCTICA ALTERNADA

Con ello me refiero a sintagmas o frases cuyo sustantivo, seguido de su determinativo, encabeza el verso, mientras que en el siguiente dicho esquema se invierte. La primera vez que se presenta al rufián en *Perotudo* se hace del siguiente modo, sintetizando en dos prácticas lo que después habrá de desplegarse de manera muy particularizada:

Jugador de media espada,
de sobaco aliviador (5-6).

El jaque es diestro en el manejo de la espada chica y en las artes del latrocinio. Después de una descompuesta presentación de sus orígenes (hijo de un padre mesonero, v. 7), que justifican sus actividades (“Por naturaleza caza / el que es hijo del azor”, vv. 9-10), de su descripción física y psíquica (vv. 11-12), y de su lugar de refugio (vv. 13-14), yuxtapuestos

sin aparente orden lógico, se hace la relación de sus oficios, momento al que urgía llegar por parte del narrador:

Cicarazate en Laredo
y en Burgos entallador;
meseguero es en la Rambla
y en Játiva segador (17-20).

El sustantivo que funciona como atributo en cada uno de los versos va alternando su posición con el complemento, y puede verse cómo los versos impares son equivalentes sintácticamente al igual que los pares entre sí. El verbo copulativo en el tercer verso, único en toda la cuarteta citada, funciona como marco de referencia para todos los demás, donde se encuentra elidido, tácito.¹⁸⁰ Asimismo, la conjunción que engarza los versos impares con los pares tiene como función coordinar elementos de la misma naturaleza. La cadencia de los versos se logra por este efecto contrapesado, en que las partículas determinativas que se van repitiendo apoyan la eufonía que impone el sonido predominante de la *e* alternando con el de *a*:

i a a a e e a e o
ie u o e a a o
e e e o e e a a a
ie a i a e a o

Ante todo en los versos impares se observa una primera sucesión de la vocal *a* y otra, menor, de *e*, alternando al final; los acentos discriminadores, no obstante, imponen alternadamente *a* (*cicarazáte*) y *e* (*larédo*). En el otro verso impar se da la operación contraria: primero una sucesión predominante de *e* y posteriormente de *a*, pero la alternancia entre ambas se vuelve a imponer en los acentos discriminadores: *e* (*meseguéro*) *a* (*Rámbla*). En los versos pares, sin atender a la rima, se da mayormente la combinación

¹⁸⁰ MDR p. 27, n. 29, habla de repetición mental, “que supone concebir construcciones idénticas, pero plasmarlas elidiendo el verbo o un sustantivo”. Se podría hablar también, creo, de zeugma.

de vocales, pero la aparición de *e* y *a* es visiblemente predominante y en posición principalmente alternante.

En este mismo romance de *Perotudo*, después de una enumeración como la presente, se introducen otras actividades del jaque (incluso particularidades que no corresponden a sus oficios sino a sus gustos; cf. la declaración en anacoluto de los vv. 21-22), pero más animadas, por la inclusión constante de verbos. Sin embargo, después vuelve a caer en el tipo de enumeraciones comentado:

cortador sobre la percha
de prendas carduzador (41-42).

Certus de la tarafada,
de despalmantes la flor,
mercante de follosas,
y de perchas ondeador (59-62).

Estas estructuras repetidas son procedimientos de aglomeración de complejos de cualidades, pero en el romance de germanía se acude a ella en casos determinados, sobre todo en la presentación de los diversos oficios del jaque; en ésta abundan, como puede observarse, las construcciones de sustantivo atributo + genitivo partitivo o sustantivo atributo + genitivo objetivo, etc. Otras veces se yuxtaponen elementos de distinta naturaleza a los que se venían enumerando (cf. vv. 27-28 con los precedentes y siguientes), y otras, algún elemento se amplifica (vv. 29-36).

También encontramos algunos ejemplos en *De Toledo sale el jaque*:

un rodancho campanudo,
fino baldeo acerado,
un bonito sayagués,
cigarón granateado: (21-24, versión Hidalgo).

Aquí, los versos impares y pares tienen respectivamente afinidades, sólo que en el segundo verso impar se invierte el orden de adjetivo y sustantivo; con todo, a pesar de algún epíteto

de más en el primer verso par y de alguna variación en la disposición, todos los elementos de la enumeración tratan de presentarse de manera más o menos equivalente.

En el romance de *Juan de la Membrilla* se da el mismo fenómeno, sólo que aquí la alternancia no procede de verso en verso, sino más espaciadamente:

La Vélez llora en Sanlúcar,
Vera, que [en] Jerez lo ha oído,
Pero Martín, en Carmona,
en Marchena, Jaramillo,
en Córdoba, Antón Ruiz,
Jara, en Morón lo ha sabido (337-42).

En los dos primeros versos se especifica que el llanto ha llegado junto con la noticia a las diversas localidades donde habita la germanesca, y en los versos posteriores ambos deben sobreentenderse, hasta el último verso, donde la referencia al conocimiento de la noticia se reactualiza mediante la repetición del concepto (*lo ha oído – lo ha sabido*).

V. ENUMERACIÓN DISTRIBUTIVA

MDR habla acerca de que la enumeración es uno de los recursos más habituales en el romancero, en sus distintas modalidades, “pues a la par que describe, caracteriza o informa”.¹⁸¹ Una de estas modalidades es la enumeración distributiva: “La enumeración puede ser exhaustiva, es decir, que especifica todos los elementos que componen el total [...], que puede desglosar un número dado o un colectivo explícito o no”. Anoto también su ejemplo: “*Tres* hijos había el rey... // el uno se tornó ciervo, / el otro se tornó can, / el otro se tornó moro, / pasó las aguas del mar” (subrayado de MDR).¹⁸² En *Perotudo* encontramos precisamente este tipo de enumeración:

trae *tres* marcas godeñas
que le ganen el cairón:

¹⁸¹ MDR (ed.), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 19ª. ed. rev., 1999, p. 47.

¹⁸² *Loc. cit.*

la una era la Games,
la otra la Salmerón
y la otra era Méndez,
Méndez de Sotomayor (83-88).

Este mismo ejemplo puede vincularse con lo que MDR observa acerca de la forma poética y su influencia en la ampliación “forzosa” de elementos enumerados: “En una enumeración de tres elementos, si los dos primeros ocupan un verso corto cada uno, el tercero, siguiendo las leyes del género, que dictan la unidad conceptual del verso romancesco, tiene que ocupar un verso largo, por lo que tiene una ampliación”. El ejemplo que cita es el siguiente: “la una es de Oliveros, / la otra de don Roldán, // la otra del esforzado / Reinaldos de Montalván” (p. 152). En *Perotudo*, cuando se enumeran las tres marcas del rufián se procede de modo idéntico: “la una era la Games, / la otra la Salmeron / y la otra era Méndez, / Méndez de Sotomayor” (vv. 85-88); sólo que aquí, el nombre de la última marca se repite y se le hace una ampliación porque, como se especifica después, “es marca de arte mayor” (v. 100) y la que el jaque llevará consigo en sus andanzas; así que, en nuestro caso, más que por necesidades formales la ampliación aparece por la relevancia que cobra el último elemento mencionado dentro del romance.

VI. REPETICIÓN TEXTUAL CORRELATIVA

MDR (p. 122) habla de correlaciones antitéticas en dos momentos del romance. Como ejemplo pone el romance que comienza con los versos “Nuño Vero, Nuño Vero, / buen caballero probado”, que una decena de versos más adelante reaparece, pero ahora para descalificar a quien antes había exaltado: “Nuño Vero, Nuño Vero, mal caballero probado”. En *Perotudo* hay una correlación no antitética, sino una correlación a partir de una repetición textual (cf. MDR, p. 44),¹⁸³ es decir, el verso que se enuncia y reaparece más

¹⁸³ Ahí refiere que la repetición textual no es muy frecuente en el romancero ni en la lírica.

tarde no tiene variación, por lo que, en lugar de oponerse dos secuencias dentro del romance, se confirman mediante la repetición:

trae tres marcas godeñas
que le ganen el cairón [...].
–Ganame, marcas, ganame,
para comprar un trotón
para andar de feria en feria
de Burgos a Villalón.
De lo que las marcas ganan
comprara el rufo un trotón,
fuérase de feria en feria
que le ganen el cairón (84-85, 89-96).

El desglose y postrar recuperación de lo dicho antes contribuyen, con las técnicas de la enumeración y los diversos tipos de paralelismo y repetición, a ir remansando la progresión del romance. Aquí se confirma que el jaque pone a trabajar a sus tres marcas para que le ganen el *cairón*, pero estas técnicas de comprobación no siempre son efectivas dentro de este y otros romances, como veremos más adelante.

VII. REPETICIÓN DE CONCEPTOS

Juan de la Membrilla:

único y solo nacido (6).

Yo me estando allá en la guanta:

que yo tengo otros amores
que más los *quiero* y los *amo* (33-34);

es godo, hijo de vecino,
muy *valiente* y *esforzado* (35-36).

VIII. PARALELISMO SINTÁCTICO CON SINONIMIA

MDR dice que la repetición sintáctica, o paralelismo sintáctico, se lleva a cabo “cuando las palabras de dos o más versos tienen la misma función y están colocadas en igual orden, sin que coincida el concepto expresado” (p. 24). Así, la repetición puede ser de dos formas: *pura*, en la que no hay repetición de palabras, o aquella en que la repetición léxica puede

ser parcial (p. 24). En el siguiente ejemplo, una cuarteta proveniente de *Perotudo*, el paralelismo sintáctico de los dos primeros versos se da de manera distinta a los dos posteriores; en éstos, además, se da sobre todo esa repetición sintáctica alternada que mencionaba arriba:

Excelente cicatero
y famoso prendador,
cortador sobre la percha,
de prendas carduzador (39-42).

A pesar de las diferencias que pueda haber de los dos primeros versos (epíteto + sustantivo) en relación con la estructura alternada de 41-42 (sustantivo + complemento – complemento + sustantivo), el engarce de todos ellos es una misma idea aparentemente repetida en cada uno de los conceptos (rayando en el paralelismo conceptual): el jaque es ladrón de prendas y de vestidos. Esta iteración va incorporando elementos de un mismo campo semántico que dan una impresión de moción retardada del texto; se progresa, efectivamente, pero dentro de un mismo radio: se avanza cuando se dice que el rufo es un *excelente cicatero*, es decir, un gran ladrón de bolsas y cuando, en el siguiente verso, se enuncia el ligero contrasentido de *famoso prendador* ('ladrón', específicamente de prendas de vestir); después, el texto, en lugar de avanzar, presenta dos amplificaciones de las dos ideas planteadas respectivamente, que ofrecen dos perspectivas extendidas, desgajadas de éstas: el verso tres ensancha lo expuesto en el primero al manifestar cómo el *excelente cicatero* cortaba las bolsas que robaba (con la *percha*, especie de uña para tal fin), mientras que el cuarto verso, lo del segundo: el famoso expoliador de prendas de vestir, una vez obtenidas, negociaba con ellas (y quizás también con las que otros robaban). Se trata, entonces, de un paralelismo abrazado, poblado de sinónimos matizados que, más allá de repetir conceptos, les empalma complementos, extensiones de acción. Estos paralelismos, al igual que todas las

enumeraciones y menciones de los oficios del jaque, tienen como propósito, más allá de redundar en la figura del rufo, ensartar la mayoría de conceptos del léxico de germanía de que el autor tenía conocimiento; pero con base en lo que nos muestra el ejemplo, no siempre tenían esa técnica de ensartado, sino que también se disponían de manera que pudieran dar una amplia imagen de acción-modalidad de la acción, acción-finalidad de la acción.

IX. OTROS PARALELISMOS

Antitéticos, donde hay diferencia y no oposición total entre los elementos (cf. MDR, p. 94):

Perotudo

Ella va en un cuatropeo
y él a fuerza de talón (121-22)

detrás viene la gurullada
y delante el bramador (155-56)

Idos vos, señora Méndez,
y aguardadme en el mesón,
que yo voy a la carrera
a tomar el garitón (165-68).

Juan de la Membrilla:

Descarga mejor que Cádiz,
carga mejor que Castillo (25-26);

la antítesis marcada por los verbos sugiere que el jaque roba (descarga) y carga los dados mejor que el elemento que sirve de comparación.

Antítesis que marca oposición total (cf. MDR, p. 94):

Perotudo

...entran por la bocamanga
salen por el cabezón (131-32).

Esos jaques de Longares
no entren en tu garitón,
y aquesas tarjas de a once
no me las deseches non (133-36).

al que le sintieres quinas
lenguarada y hocicón,
y aquel que no las portare
puntillazo y torniscón (139-42);

paralelismo este último que podría entrar también en el paralelismo sintáctico, sobre todo por los versos pares. El aleccionamiento del rufián a la iza, como demuestran los ejemplos, se basa en esos paralelismos opuestos, antitéticos, para enfatizar lo que debe y no debe hacer.

Si mucho anduvo la Méndez
el jaque presto llegó (169-70).

Yo me estando allá en la guanta:

Y busque otra que le palme,
que ya le he palmado harto (vv. 53-54).

Paralelismo antitético como fórmula de transición. MDR explica, en relación con el romancero: “Las secuencias tienen muchas veces elementos narrativos de transición entre una secuencia y la siguiente, que marcan el paso de una a otra y anuncian un cambio en el desarrollo de la historia (nueva acción, encuentro, suceso importante, etc.). Estos elementos se fijan en una especie de fórmulas con elementos fijos y otros variables [...]. Algunas de estas fórmulas utilizan términos antónimos” (p. 119). Estas antítesis, por tanto, tienen función estructural.¹⁸⁴ En *Perotudo* encontramos una que marca el término de una secuencia (el aleccionamiento de la iza) y el inicio de otra (la verdadera puesta en acción del jaque):

Y a la entrada de la puerta
vieron salir un bretón;
detrás viene la gurullada
y delante el bramador (153-56).

¹⁸⁴ Véase MDR, ed. cit., p. 47.

Esto observan al llegar a Villalón; ver al jaque que lleva la justicia a castigar pone en alerta a Perotudo y a la Méndez, y a partir de ahí se desenvuelven las pocas situaciones que llevarán al jaque a su destino.

X. FIGURA ETIMOLÓGICA

La repetición fónica es práctica muy usual en el Romancero, y muchas veces la hallamos en la figura etimológica, como: “moro de la morería” o “aquesas burlas, el rey, no son burlas de burlar”, repeticiones variadas.¹⁸⁵ En *Perotudo* no es muy usual; aun así pueden encontrarse casos como: “Cuenta cuentos virginales” (v. 77); en *Yo me estando allá en la guanta* también encuentro un solo caso: “vuelven la vuelta del garo” (v. 78).

XI. ITERACIÓN ENFÁTICA DE NEGACIÓN AL PRINCIPIO Y FINAL DE UN VERSO

En un romance sobre Bernardo del Carpio, se dice al mensajero: “Mensajero eres, amigo, / no mereces culpa, no” (v. 4).¹⁸⁶ En el romance germanesco de *Perotudo*, aplicada la iteración a circunstancias menos solemnes, el jaque dice a su daifa: “aquesas tarjas de a once / no me las deseches non” (vv. 135-36). Por ningún motivo la Méndez debe dejar ir las ganancias que le aporta su trabajo, por mínimas que sean. La iteración enfática de negación aparece tres veces en el romance (vv. 54, 136 y 176), y en todas me parece que logra su función de aportar fuerza expresiva a lo negado, aunque en distintos grados, por supuesto.

Aquí podríamos clasificar, también, la repetición enfática dentro del discurso directo de un personaje para incitar a otros a realizar una acción. En *Perotudo* encontramos el siguiente, cuando el mesonero exhorta a los *vellerifes* (‘criados de justicia’) o *velleguines*, forma que contiene el romance, a aprehender al jaque:

¹⁸⁵ Véase M. Frenk, ed. cit., p. xxxviii.

¹⁸⁶ Cf. Di Stefano, ed. cit., núm. 129 (*Con cartas y mensajeros*). En adelante, todas las citas de romances viejos se harán por esta edición; en caso de recurrir a otra se indicará oportunamente.

Aquí, aquí, mis velleguines,
aquí, que éste es el bailón (237-38).

No lo repite dos veces, sino tres, una más después del vocativo. Lo que causa perplejidad es que el mesonero establezca, mediante el posesivo, una relación tan cercana, de superioridad, incluso, para lanzar un mandato a criados propios de la justicia y no de un simple mesonero, coludido con aquélla. Esto me hace pensar en el calco de una fórmula específica de uno de los romances de Bernardo del Carpio, el que comienza *Con cartas y mensajeros*. En uno de sus versos Bernardo (o Bernaldo) llama a sus caballeros de la siguiente manera, después de que el rey mandara a los suyos que lo aprehendieran: “Aquí, aquí, los mis dozientos, / los que comedes mi pan” (v. 27). Se trata de un romance juglaresco y no creo descabellado que el de *Perotudo* lo haya recogido directamente de entre sus versos, sobre todo cuando estos romances de germanía, especialmente el que comentamos, adoptan y adaptan ciertas fórmulas de los romances juglarescos, según veremos adelante, con la finalidad de complementar estas observaciones sobre el estilo de los romances que tratamos.

XII. GIROS ARCAICOS

Algunos romances de germanía también contienen ciertos giros con que imitan lenguaje poético arcaico. M. Frenk, hablando de la lírica hispánica antigua, explica: “se trata [...] de palabras y giros poéticamente consagrados, que suelen poseer un concentrado poder de evocación”, y los poetas emplean estas formas en sus imitaciones “porque las sentían como parte del lenguaje poético característico de los villancicos antiguos”.¹⁸⁷ No hacen uso de la *e* paragógica o formas arcaicas del habla vulgar, como *ge lo* por ‘se lo’, etc., sino la forma de anteponer el artículo al nombre cuando éste es vocativo. En *Perotudo* encontramos:

¹⁸⁷ *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 2ª. ed., 1984, pp. 78-79.

“Bien seáis venido, *el bailón*” (v. 172); “No ha quedado nada, *el baile*” (v. 175); “...esas palabras, *la iza*” (v. 233). En *Yo me estando allá en la guanta*: “Dígame tú, *el picañuelo*” (v. 13); “Vete de ai, *el picañuelo*” (v. 31). En *Juan de la Membrilla*: “Vengan, los abrazadores” (v. 235). En este romance también aparece una forma construida por artículo indefinido más adjetivo posesivo: “lleva por ángel de guarda / *un su jorgolín querido*” (199-200). Qué decir de la segunda negación en *Perotudo*, ya comentada, de *non*, utilizada además deliberadamente para conservar la rima consonante.

Los romances germanescos, como creo que queda demostrado, imitan un estilo popular, que abunda en los romances de tipo tradicional, principalmente por medio de la utilización de diversos tipos de paralelismo y de reiteración. No me atrevo a asegurar que se apropien un estilo tradicional, sino más bien un estilo épico-lírico, sobre todo épico. Menéndez Pidal tiene observaciones muy pertinentes para el caso:

Es cierto que el poeta individual imita, muchas veces con fortuna, los procedimientos y giros romancísticos; pero siempre a esa imitación le faltará la asimilación y reelaboración por el pueblo, así que de ningún modo pueden tenerse por equivalentes los términos de “estilo épico-lírico” y “estilo tradicional”, ya que éste es el mismo estilo intuitivo una vez reajustado en la trasmisión de boca en boca (*RH I*, p. 61).

Una vez aclarado este punto, y con base en el análisis del estilo, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el romance con mayor cantidad de rasgos estilísticos populares, casi avasallante, es el de *Perotudo*. Sin embargo, ¿bastará ello para suponer que llegó a tradicionalizarse? La versión con que contamos es la que presenta Juan Hidalgo en sus *Romances de germanía*, donde se le reconoce como el primer romance de esta índole. Ya hemos hablado de la investigación de A. Rodríguez-Moñino (cf. *supra*) que le permite asegurar que los romances de germanía eran ya coetáneos de las primeras poesías de germanía de Reinosa. En sus pesquisas, Rodríguez-Moñino localiza versos de *Perotudo* por lo menos en tres textos: primero, en las *Ensaladas* (Praga, 1581) de Mateo Flecha, con el

título de *El jubilate*, “que es apenas una parodia a lo divino de los cuatro primeros versos, intercalada en un centón de diferentísimas piezas muy populares y conocidas”.¹⁸⁸ El fragmento es el siguiente:

Mejor le fuera mal año
al tacaño
y aun a quantos con él son,
de la ro ro ro ro ron,
que es un vellaco ladrón,
de la ro ro ro ro ron.
En la ciudad de la Gloria
do los serafines son,
en medio de todos ellos,
de la ro ro ro ro ron
cayó un pícaro baylón
de la ro ro ro ro ron...

Rodríguez-Moñino, tomando en cuenta que Mateo Flecha murió en 1557, arguye que “lógicamente hay que retrotraer en un cuarto de siglo la popularidad del romance”, atestiguada en la *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana, donde se incluye una estrofa más de *El jubilate*, además de la citada arriba:

Cardador era de percha
de sobaco aliviador
huye de la gurullada
en Castilla el vanastón
de la ran ron.

Esto bastaría para abonar la gran popularidad del romance de *Perotudo* e incluso su tradicionalización, si observamos que se ha realizado un trabajo de “selección y síntesis”,¹⁸⁹ claro, si diéramos por sentado que la versión de Hidalgo es la efectiva representación del arquetipo o una versión muy apegada a él. En esta estrofa adicional aparecen versos que la vinculan más directamente con el romance que la primera que se ha citado, en que sólo advertimos una contrahechura de los dos versos iniciales (“En la ciudad de la Gloria / do los serafines son” = “En La Ciudad de Toledo / donde Flor de Bayles son”), siendo el resto,

¹⁸⁸ Art. cit., p. 23.

¹⁸⁹ Véase Menéndez Pidal, *RH I*, p. 59.

permítaseme aventurar, libre recreación. En cambio, pues, la segunda estrofa contiene dos versos que en el romance se encuentran abismalmente alejados: “Cardador era de percha”, correspondiente al v. 41 de *Perotudo*, algo variado, “cortador sobre la percha”; y “de sobaco aliviador”, idéntico al v. 6 del romance; el resto, volvemos a aventurar, es recreación deliberada. Encontramos, entonces, selección y reelaboración, e incluso ejercicio de síntesis, pues en dos versos se dice aquí lo que en el romance apenas bastan cerca de ochenta para caracterizar al protagonista.

El otro testimonio que Rodríguez-Moñino presenta es la *Comedia Vidriana*, que los bibliógrafos fechan entre 1525 y 1528; es en el canto de uno de sus personajes donde aparecen dos versos intercalados, en distinto lugar, del romance; se trata de “En la ciudad de Toledo / donde flor de bayles son”. Entre uno y otro se interponen ciertos versos que recrean, de manera muy distante, situaciones del romance, como la mención de la localidad de Villalón, a donde el jaque y su marca llegan para enfrentarse con su destino. Después de la aparición del segundo verso, en el canto del personaje, aparece una alusión que recuerda el fin desgraciado del jaque, pero aplicado al alguacil: “y hallaron al aguazil / turradico cara el sol”;¹⁹⁰ en el romance es la Méndez quien a la vez que se dirige a su rufián lo describe *post mortem*: “tostadico estáis, amigo, / tostadico y puesto al sol” (vv. 279-80).

El último texto que ofrece Rodríguez-Moñino es un asiento que aparece en el *Abecedarium* de la biblioteca de Fernando Colón bajo el nombre de Salvador Rodríguez, y el cual podría ser, según el estudioso, anterior a 1525; el texto dice *Arenga llamada la ron en coplas*, cuyos dos versos iniciales se copian en el *Abecedarium*: “En la ciudad de Toledo / donde flor de bayles son”.¹⁹¹ Rodríguez-Moñino concluye: “Creo que probablemente en el

¹⁹⁰ *Apud* art. cit., p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

pliego de Salvador Rodríguez está la primera versión del *Perotudo*; un caso más de pervivencia de textos literarios, eminentemente populares, a través de los siglos. Quizá este folleto sea el que comprende los primeros cinco romances del librito de Juan Hidalgo. El arranque, pues, de los romances de germanía habrá que situarlo a comienzos del siglo XVI¹⁹².

Creo que *Perotudo* merecía este extenso comentario, puesto que es el romance con mayores visos de tradición. Hay que advertir, no obstante, que esa dinámica no fue casual, pues estaba construido íntimamente con los recursos de la poesía popular. Hay otros

¹⁹² *Loc. cit.* Diego Catalán, en un trabajo que yo no conocía antes de redactar estas páginas (“Nacido nos ha un bailico”. Disponible en <http://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xlv.-nacido-nos-ha-un-bailico/> [fecha de consulta: 2 de octubre de 2015]), basándose en los mismos testimonios que Rodríguez-Moñino, además de otros, provenientes de judíos marroquíes, de un baile de Quevedo y de la carta de un embajador de Felipe II en París, infiere que el *Perotudo* aprovecha un romance-canción que circuló desde inicios del siglo XVI, cuyos primeros versos serían: “En la ciudad de Toledo / donde los hidalgos son / nacido nos ha un bailico / nacido nos ha un bailón”. Casi todos ellos, salvo los que se limitan a recoger los primeros cuatro versos u otros de manera fragmentaria, tienen claras concomitancias, como el breve historial del rufián y el aleccionamiento de la daifa. Para Catalán, el *Perotudo* que Hidalgo presenta como el primer romance de germanía, entremete partes de ese romance-canción entre las sartas de vocabulario germanesco, pero gracias al cual se puede saber el final desastroso del personaje (ahorcado y puesto al sol). Catalán concluye: “El romance de «Perotudo», sobre el «ladrón que ahorcaron», tal como lo publicó el vocabulista nunca pudo ser canción, ni cantarse, con sus 288 octosílabos densamente poblados de términos de la germanía útiles para un lexicógrafo, ni ser el antecesor, no ya de «La ron», sino del baile inspirador de Quevedo, pues no hay manera de que adquiriera forma tradicional en el curso de una transmisión oral que, obviamente, no pudo tener. Pero en su texto sobrevive, en convivencia con la erudición lexicográfica, la herencia narrativa y formal del texto del baile romancístico de la jerigonza, baile de vigencia plurisecular, que ha dejado su huella en el Romancero del siglo XX”. Contundente, sin duda. No obstante, sus argumentos son menos convincentes cuando establece una fecha para la composición del *Perotudo*, la cual “no puede ser anterior al 27 de mayo de 1570. Es, pues, posterior a la fama de «La ron», y, en modo alguno, el texto primigenio de la historia del «bailico» toledano”. Tal precisión surge de la carta que el embajador de Felipe II en París, Tomás Perrenot de Granvela, señor de Chantonay, envía “el 28 de mayo y 6 de junio de 1562”, en que se transcribe a modo de clave, el *incipit* de los primeros cuatro versos arriba señalados (el cual difiere del segundo verso del *Perotudo*). ¿De dónde surge la modificación de la fecha? Ni cómo saberlo. Esto es lo de menos. Que el que transcribe aquellos primeros versos se base en un testimonio diferente del de *Perotudo* ¿indica que la composición de éste no pudo ser anterior? Desde esa perspectiva, todos los demás testimonios que contienen partes de la canción no pueden ser anteriores a ¿1562 ó 1570?, sólo por no haber sido citados por el redactor de la carta. Además, si utilizamos la misma hipótesis de Catalán acerca de que *Perotudo* no se cantó jamás, lo que incluso indicaría que fue una pieza segundona, *plagiaria*, relegada en algún pliego suelto o, peor, algún manuscrito, una de las tantas versiones a que dio pie el romance-canción primario, entonces ello no impide la existencia de *Perotudo* antes de la fecha enunciada, romance del que no tendría por qué tener noticia el que escribió aquella carta. Si no hay otro documento o información que se me escape, creo que la fecha de composición de esta obrilla puede seguirse manteniendo según las declaraciones de Rodríguez-Moñino, pero no ya como romance originario, sino como refundición muy libre del que Catalán descubre como primitivo. Su estilo épico-lírico, no obstante, sigue siendo, en mi opinión, palmario, independientemente de si imita o recrea.

romances de germanía, como se dirá en su momento, que cuentan con dos versiones, pero una vez analizadas, se vuelve difícil asegurar que sus variantes sean producto de la tradición. Así, pues, hubo romances que imitaron un estilo popular, por no decir tradicional, como se ha visto con *Perotudo*, pero otro camino para seducir a sus lectores u oyentes fue la imitación directa de ciertos romances muy populares o la asimilación de ciertas fórmulas propias del romancero en general o de romanceros en particular.¹⁹³ Nuevamente vuelve a ser *Perotudo* el que contiene mayor número de ellas, si las consideramos aparte de esas “fórmulas de composición” que implican los procedimientos y esquemas de repetición ya señalados anteriormente.¹⁹⁴ Cuando el jaque entra en el mesón, una vez que él y su marca habían llegado a la localidad de Villalón, el mesonero y él se saludan: “–Deo gracias, señor comporte. / –Bien seáis venido, el bailón” (vv. 171-72), fórmula de saludo habitual en el romancero, pero con variaciones, que recuerdan: “Manténgate, Dios, Maestre / Maestre, bien seáis llegado”, del *Romance de don Fadrique*, donde el vocativo también es genérico.¹⁹⁵

Ruth H. Webber establece que la fórmula como introducción para el diálogo o para la acción, en su variante *Desque aquesto oyera...* es utilizada en varios tipos de romancero,

¹⁹³ Una fórmula, por su aparición habitual puede ser un bordoncillo para el cantor del romance, pero para el público, una llamada de atención, sobre todo cuando se trata de fórmulas, por ejemplo, de introducción al diálogo o a la acción. Una fórmula, en palabras de Parry, es “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”, pero también, como advierte Edmund de Chasca (*El arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. aum., 1972, pp. 167 ss.; la cita de M. Parry la tomo de E. de Chasca, p. 167, n. 1), las fórmulas no siempre aportarán la misma idea fija, sino que, por el contexto, llegarán a imbricarse en el estilo de la composición a tal punto que sería absurdo observarlas como ripios o como fácilmente intercambiables. Además, como muestra MDR (ed. cit., p. 48), “cada fórmula o tópico se adapta a la situación concreta en que se usa y aun las fórmulas más fijas tienen variaciones más o menos notables”.

¹⁹⁴ MDR (ed. cit., p. 49) hace esta importante observación: “el Romancero utiliza con el mismo carácter [de fórmula] elementos formales como los esquemas repetitivos y antitéticos [...] y convierte un buen número de recursos y procedimientos en «fórmulas de composición» por el enorme uso que de ellos hace”.

¹⁹⁵ Véase *ibid.*, p. 48; y Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951 (*University of California Publications in Modern Philology*, 34), pp. 191 ss.

históricos, fronterizos, novelescos y carolingios, pero son estos últimos los que la utilizan con mayor asiduidad.¹⁹⁶ En *Perotudo* encontramos esta fórmula una vez, aunque aunada a una reacción también formulaica, fija: “demudado ha la color” (v. 192),¹⁹⁷ y en otra ocasión con la variante: “el baile, que aquesto oyera”, para introducir la acción: “salto diera a un rincón” (v. 240). Ambas se ubican en versos impares, como es lo usual también en el romancero, pero en una sola ocasión se introduce la acción, y en la otra ni diálogo ni acción, sino una reacción anímica: el jaque, al oír las tentativas de chantaje del *comporte*, se ha encolerizado. En el romance *De Toledo sale el jaque*, versión de Hidalgo, volvemos a toparnos con la fórmula, esta vez para introducir una acción equivalente a la del rufo de *Perotudo*, impulsiva: “Desde aquesto oyera el jaque / acerróla del tocado” (vv. 61-62). La fórmula funciona como gozne entre dos situaciones de causa-efecto; en *Perotudo*, puesto que el jaque oye al mesonero ordenar su aprensión, súbitamente corre a resguardarse; en *De Toledo sale el jaque*, el rufo, que ha oído el canto laudatorio de su daifa en favor del nuevo amado, la toma violentamente para castigarla.

En el romance de *Perotudo* también encontramos la frase hecha “otro día de mañana” (v. 271), que indica el momento en que conducen el jaque a la horca. La frase puede encontrarse en diversos romances, como en el de “-Galiarda, Galiarda, / ¡oh quién contigo holgasse // y otro día de mañana / con los cien moros peleasse!” y, más adelante, en el mismo romance: “*Otro día de mañana / en las cortes se alabó*”, aquí más funcional que en el germanesco, pues las dos menciones implican dos actitudes encontradas. No debe olvidarse en este romance que el jaque tenía a su cargo *tres* daifas, número formulístico, ni

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 181-83.

¹⁹⁷ Véase M. Frenk, ed. cit., p. xxxii, donde habla de “reacciones fijas”.

tampoco el calco de la fórmula particular de “Aquí, aquí, mis velleguines”, comentada en el apartado correspondiente a la iteración enfática.

En el romance de *Yo me estando allá en la guanta* encontramos dos aposiciones especificativas que realzan la esencia y personalidad del jaque y justifican la acción que estas incidencias anticipan; es decir, la acción que sucede al predicado nominal que califica al personaje debe, naturalmente, convenir con él. A veces, estas aposiciones simplemente se reducen a distinguir una nota característica del personaje que se volverá evidente una vez llevada a cabo la maniobra, como en este pasaje: “El jaque, *como era diestro*, / otra ansia le había dado” (vv. 73-74). En este ejemplo la cualidad de *diestro* se aplica al jaque por sus dotes para castigar a su daifa no una, sino dos veces, pero también, y principalmente, por su habilidad en la sustracción de dineros: “y alrededor de los aires / cien florines le ha sacado” (vv. 75-76). Su uso, en este pasaje, es abiertamente humorístico y hasta burlesco; tal vez no se necesitaba tanta destreza para castigar a la iza un par de veces, pero sí para la segunda acción reseñada. La nota especificadora se ha enunciado para que la acción derivada concluya en beneficio del personaje, pero en el romancero no siempre sucede así, como en *Castellanos y leoneses*, donde la cualidad realzada y la acción procedente terminan en perjuicio del personaje: “El rey *como era risueño* / la su mula rebolvió” (v. 16). El rey, Sancho Ramírez, Ordóñez en el romance, se enfrenta con el conde Fernán González, a la pasada de un río en el vado de Carrión (vv. 13-14). En ese lugar se alza otra disputa, aparte de las correspondientes a las tierras: “Y a la passada del río / movieron una quistión: // los del rey que passarían / y los del conde que non” (vv. 14-15). Es ahí cuando el rey entra en acción, como *risueño*, *revolviendo* su mula en el río para provocar al conde. No obstante, no contaba con la reacción de su opositor: “el conde con loçanía / su cavallo arremetió, //

con el agua y el arena / al buen rey él salpicó” (vv. 17-18). Así, el “buen rey” lleno de ínfulas que quiso escandalizar, terminó chasqueado y escandalizado él mismo.

Otras veces, estas aposiciones, a la vez que anticipan una acción que corresponde con la cualidad destacada, manifiestan la habilidad o destreza del personaje para sobreponerse a una situación generalmente fortuita y momentáneamente adversa, según lo demuestra este otro pasaje de *Yo me estando allá en la guanta*: “El rufo, *como es godizo*, / la vaina le había largado” (vv. 81-82). La especificación anticipa una acción acorde con la virtud referida y aparece en una situación imprevista y transitoriamente adversa; el *jelfe* (‘esclavo negro’), aparentemente el nuevo amor de su daifa, va al encuentro del jaque con el arma desenvainada: “vio venir un jelfe prieto / armado de punta en blanco” (vv. 79-80). Sin embargo, como el jaque es *godizo* (‘rico o principal’, pero aquí, mejor ‘valiente’, ‘esforzado sin igual’), termina airoso del encuentro que han tenido. Pasajes semejantes encontramos en el romancero tradicional, donde no siempre la expresión preludia una acción, sino también un despertar interior debido precisamente a las cualidades del personaje, como en: “Con cartas y mensajeros / el rey al Carpio embió. / Bernaldo, *como es discreto*, de traición se receló” (vv. 1-2). A la discreción que lleva al recelo de Bernaldo sucederán acciones pertinentes (cf. vv. 7-13), todas en su beneficio, al igual que con el jaque.

Algunas fórmulas romancescas generales dejan de mencionarse, pero es evidente que algunos de estos romances germanescos acudieron al repertorio común¹⁹⁸ del que echaban mano los romances tradicionales, porque de esa manera podían llegar, y gustar, al público, que reconocía inmediatamente ese sabor popular. Estas fórmulas, como esquemas y tópicos formales y conceptuales, tienen importancia capital, como consigna MDR:

¹⁹⁸ Véase M. Frenk, ed. cit., p. xxxi.

La importancia [...] de esquemas, fórmulas y tópicos formales y conceptuales es de primer orden. Constituyen una herramienta de gran utilidad práctica en la composición romancesca, son los hitos firmes donde se apoya el poeta para ir armando su relato y plasmar buena parte de la sustancia poética. Además, da una unidad genérica a los diversos textos y son, para el oyente, puntos de referencia para su captación; representan lo conocido, lo familiar [...] y atenúan los elementos nuevos, propios de cada creación personal, tamizan el brillo deslumbrante y despistador de lo desconocido y permiten aprehender, gracias a su generalidad, lo que hay de particular en cada texto.¹⁹⁹

La imitación directa de romances tradicionales, como decía líneas arriba, sirvió también como método y guiño para alcanzar popularidad; puede tratarse de parodia en algún caso (*Yo me estando allá en la guanta*), pero como simple reclamo en otros (*De Toledo sale el jaque*). Esto lo veré más detenidamente cuando entre en el análisis un tanto más pormenorizado de los romances, porque ahora conviene más a mis propósitos hablar de una última serie de fórmulas que contienen algunos de ellos y que los hace deambular por determinado tipo de romancero. Por ejemplo, en *Perotudo* hallamos fórmulas como: “de los oficios del baile / hacer quiero relación” (vv. 15-16) y “Las armas que el baile lleva / diré en breve relación” (vv. 101-02). Son fórmulas que, sin lugar a dudas, son utilizables en los romances juglarescos. Un romance juglaresco difería de un romance tradicional en que se estructuraba, según clasificación de Menéndez Pidal, como romance-cuento, es decir, que tenía unos antecedentes, nudo y desenlace; su narración era pausada, llena de múltiples situaciones, y por lo tanto, eran poemas extensos:

[Los] romances juglarescos son más largos que los tradicionales, pero no es la longitud material lo que más los distingue, sino el estilo de su narración, que es amplia, pormenorizada y seguida, como la de las gestas, con las cuales tienen ellos más analogía que con los romances tradicionales de estilo lírico-épico. Sólo se distinguen de las gestas en no poder lanzarse a una construcción narrativa tan amplia como las antiguas.²⁰⁰

¹⁹⁹ Ed. cit., p. 49.

²⁰⁰ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 323.

Menéndez Pidal ofrece una muestra de un romance en que se observa lo que él llama “formas líricas de [...] intuición descriptiva” y “formas de narración circunstanciada”. Se trata del romance *Batalla de los Alporchones*, del año 1452:

Allá en Granada la rica instrumentos oí tocar
en la calle de Gomeles a la puerta de Abidbar,
el cual es moro valiente y muy fuerte capitán...
Con él salen tres alcaides, aquí *los quiero nombrar*...
Otros doce alcaides moros con ellos juntado se han,
que aquí *no digo sus nombres por quitar prolijidad*.
Ya se partían los moros, ya comienzan de marchar
por la fuente de Pulpé, por ser secreto lugar...²⁰¹

Si se cotejan las fórmulas subrayadas en este romance con las que contiene *Perotudo*, además de las fórmulas del romancero arriba comentadas, la intención de estos romances germanescos, especialmente la del citado, se vuelve todavía más clara: confeccionar un relato con propiedades épicas para que el héroe hampón encuentre cabida entre el público.²⁰² Estas fórmulas permiten al narrador cortar la serie o unidad anterior que había venido trabando, yuxtaponiendo en el caso de *Perotudo*, para continuar con otra que surge por su gusto o albedrío. Son fórmulas que permiten y favorecen más la enumeración (pienso en el romance de *Perotudo*), la yuxtaposición de elementos emparentados en detrimento de la narración, la cual va apareciendo poco a poco, entremetida entre las series interminables de enumeraciones, hasta que cobra cierto vigor.

En el romance de *La vida y muerte de Maladros* (XXXII en Hill) aparece otra fórmula tópicamente juglaresca:

acumulóle el rigor
mil chanzas sobre este caso,
que *por no cansar la gente*
una a una no las garlo (vv. 67-70).

²⁰¹ *Apud ibid.*, p. 325; subrayado de M.P.

²⁰² Si además se considera el romance que Ma. Cruz García de Enterría comenta en *Literaturas marginadas* (Madrid, Playor, 1983, pp. 53-67, esp. p. 57) se observa que la costumbre de entretrejer las composiciones con tópicos y aspectos formales propios de los romances épicos y juglarescos era práctica bastante extendida en el siglo XVI.

La fórmula, que sirve para introducir también sirve para negar o callar información que se juzga poco relevante, con el afán explícito de no fastidiar al público (narración tan calmada, con incidencias varias, podía exasperar sobre todo a los oyentes); en este caso, para no seguir adelante en la enumeración de algunos de los delitos del rufo, expuestos en versos inmediatamente anteriores (vv. 59-66). Es considerable la cercanía de esta fórmula con la de “aquí *no digo sus nombres por quitar prolijidad*”, del romance citado arriba, de la que puede constituir una variante. También es idéntica la fórmula épica del *Cid*, v. 1310: “dexarévos las possadas, / *non las quiero contar*”.²⁰³

Podríamos reconocer todavía una huella de fórmula juglaresca en el comienzo del romance titulado *Juan de la Membrilla*:

Un caso quiero contar
que en Sevilla ha sucedido,
digno de grande memoria,
para no echar en olvido (vv. 1-5).

La fórmula “Un caso quiero contar” podría considerarse como propia del romance juglaresco; sin embargo, en éstos las decisiones volitivas del narrador se encuentran intercaladas para clausurar una parte e inaugurar otra, nunca, aparentemente, como preámbulo o exordio, como sucede en el presente caso, que responde, más bien, al estilo del pliego suelto. Así lo demuestra Ma. Cruz García de Enterría al analizar el *Romance de Calisto y Melibea*, cuyo comienzo es casi equivalente al del germanesco: “Un caso muy señalado / quiero señores contar” (vv. 1-2). La palabra *caso*, observa García de Enterría, “será durante años y siglos palabra-clave en la literatura de cordel”.²⁰⁴ Además, la inauguración del romance mediante la voz en primera persona del narrador (“quiero contar”), son elementos que, según advierte García de Enterría, no aparecían en los

²⁰³ Ed. A. Montaner, est. prel. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993. A este pasaje remite Menéndez Pidal cuando habla de los romances juglarescos en “Poesía popular y romancero”, *RFE*, 3 (1916), p. 265, n. 1.

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 57.

exordios del romancero viejo, “al menos de esta forma directa y rápida”.²⁰⁵ Con todo, este tipo de exordios se dirige directamente al público para asegurarle que el caso que se va a contar será “muy señalado”, que es casi lo mismo que decir “digno de grande memoria”, con su tautología final: “para no echar en olvido”. A pesar de las diferencias funcionales entre fórmulas juglarescas y éstas, del pliego suelto, no cabe duda que su cercanía es palpable en la participación directa del narrador en su relato.

Menéndez Pidal asegura que los romances-cuento, equivalentes en su clasificación a romances largos, con antecedentes, nudo y desenlace, como los juglarescos, no se apreciaban entre los colectores y editores de romances en el siglo XVI, y ni siquiera por los “cantores al uso” (*RH* I, p. 64). Como consecuencia, gran parte de estos romances largos, completos, no se publicaron en pliegos sueltos y cancioneros de la época, pues la tendencia era publicar romances cortos, versiones truncas.²⁰⁶ Romances especialmente juglarescos son *El Conde Claros* (412 octosílabos), *El Conde Dirlos* (1366 octosílabos), *El Conde Alarcos* (428 octosílabos), acortados cuando llegaron a tradicionalizarse (p. 64). Los romances germanescos de primera época, que son los que comentamos, no tienen un número tan elevado de octosílabos; entre los que podríamos considerar, juglarescos, por su progresión narrativa un tanto lenta, parsimoniosa, solamente serían el de *Perotudo* y el de *Juan de la Membrilla* (éste, no obstante, no contiene ninguna fórmula juglaresca), con un número de 288 y 362 octosílabos, respectivamente. Sin embargo, los de segunda época, los que constituyen la segunda parte en la antología de J. Hidalgo, no descienden de los 400 octosílabos, y pueden entrar más fácilmente, según creo, en el modelo de romances

²⁰⁵ *Loc. cit.*

²⁰⁶ G. Di Stefano rebate esta observación de M. P. y llega a conclusiones exactamente contrarias en su artículo “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero”, en D. Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, eds., *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972; cf. esp. pp. 290-92.

juglarescos. A. Rodríguez-Moñino consideró que todos estos romances, tanto los de primera como de segunda época, se publicaron en folletos, pliegos sueltos, que contenían cada uno los romances con que Hidalgo forma las dos partes de su colección; de las composiciones de la segunda parte dice: “debieron constituir una entidad bibliográfica aislada, ya que el primero *Al Dios Marte* es una introducción de los otros, de los cuales narra someramente el contenido”.²⁰⁷ De los romances de la primera parte observa lo mismo, pues todos le parecen obra de la misma pluma debido a su unidad estilística y verbal; esto lo lleva a sospechar que el impreso que contenía la composición citada en el *Abecedarium*, bajo el nombre de Salvador Rodríguez, era también el que albergaba, aparte del *Perotudo*, los otros cuatro romances: “Quizá este folleto sea el que comprende los primeros cinco romances del librito de Juan Hidalgo”.²⁰⁸ Es probable que algunos de todos estos romances, como supone Rodríguez-Moñino, hayan circulado primero cantados y después se hayan recogido en pliegos sueltos, según la costumbre de la época.²⁰⁹ Su inclusión en estas hojas volanderas se confirma con base en la retórica del preámbulo, cincelada por el pliego suelto en el romance germanesco de *Juan de la Membrilla*. Sin embargo, ¿se recogerían en toda su extensión? Si las versiones que nos presenta Hidalgo en su antología provienen de pliegos sueltos podríamos asegurarlo. No obstante, observamos las grandes dificultades que acarrearía el cantarlos completos, sobre todo por su extensión. Lo más probable es que se cantaran epítomes, tal vez versiones truncas (según otra costumbre de la época, como observa Menéndez Pidal). La investigación de Rodríguez-Moñino sugiere que el romance de *Perotudo* pasó a figurar entre las líneas de otras obras; puede verse que en todas ellas

²⁰⁷ Art. cit., p. 22.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁹ Sin embargo, Francisco Márquez Villanueva (“Nueva ojeada a la poesía germanesca”, *Calíope*, 7, 2001, p. 8) dice que lo más probable es que estas piezas “hayan rodado manuscritas desde tiempo atrás”. Una modalidad no impide la otra, así que, seguramente, estos romances corrieron por diversas calles y manos, mayormente impresos y, posiblemente, también manuscritos.

aparecen casi siempre los mismos versos; esto habla, por una parte, de su popularidad, ciertamente, pero por otra, de su popularización fragmentaria, de versos afortunados. Por ello podríamos suponer que, efectivamente, algunos de estos romances llegaron a cantarse, pero de modo parcial.²¹⁰

²¹⁰ Diego Catalán (*Arte poética del romancero oral, I: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 270) dice que el estribillo que contiene la versión a lo divino de *Perotudo* (*de la ran ron*), demuestra que ésta llevaba la misma música con que se cantaba el romance de germanía. Su punto de vista difiere de la declaración precedente en otro de sus trabajos, donde afirma que la obrilla germanesca nunca pudo haberse cantado, sino que es únicamente parodia de un romance-canción que circuló a principios del siglo XVI (cf. *supra*). Ahí declara que *Perotudo* toma el romance-canción y monta sobre él todo un extenso repertorio de vocabulario jergal, pero “en su texto sobrevive, en convivencia con la erudición lexicográfica, la herencia narrativa y formal del texto del baile romancístico de la jerigonza [...]. Y gracias a él podemos imaginar el desarrollo de la narración del baile de la jerigonza hasta que el «bailón» es preso, llevado a «la treña» y sentenciado a perecer en «basilea», donde muere «tostadico y puesto al sol». No sólo de ello daría cuenta el romance de *Perotudo*, sino también de otros componentes, como el historial del personaje, aquí glosado con mayor cantidad de lenguaje germanesco, y del aleccionamiento de la daifa, “el tema más característico del romance-canción”. Aunque después Catalán admita que es imposible discernir qué hay en *Perotudo* proveniente de la tradición y qué es propio de este romance, es evidente que le imputa haberse elaborado aprovechando casi todas las partes del romance-canción. Lo que las otras composiciones retomarían vendría de esta obrilla (cuyo estribillo *la-ron* remite a *ladrón*, según Catalán) y no de *Perotudo*, ya que éste nunca pudo haberse cantado, observa. Sin embargo, ¿por qué los testimonios que únicamente retoman “el tema más característico del romance-canción” son el *Perotudo*, el baile de Quevedo y el romance que todavía en el XX cantan los judíos marroquíes? Asimismo, ¿por qué los otros testimonios del XVI no contienen ningún elemento correspondiente al aleccionamiento, pero sí a partes que el mismo *Perotudo* comporta? Si éste fue imitación tan tardía, como afirma Catalán (no anterior a 1570), ¿por qué sería la composición que aprovecha el romance-canción casi en su totalidad? Por lo menos, esto me sugiere que, si es imitación, debería ser poco posterior al romance-canción del que habla Catalán. Sin embargo, sigue sin cuadrarme por qué los testimonios más tempranos recuperan versos casi exactos del *Perotudo*, mientras que los más tardíos, como el de Quevedo y el de los judíos sefarditas, retoman otra parte de la misma composición, limitándose al historial, casi en nada parecido al de *Perotudo*, y al aleccionamiento de la daifa. Lo único que casi todos ellos comparten es el inicio: “En la ciudad de Toledo, / donde los hidalgos son”. Así, en la carta de Th. Perrenot (1562), F. de Salinas (1577) y Quevedo (siglo XVII). En cambio, la composición registrada en el *Abecedarium* de F. Colón (anterior a 1525, según Rodríguez-Moñino), *Comedia Vidriana* (1525) y *Perotudo* comienzan: “En la ciudad de Toledo / donde flor de bailes son”. Las ensaladas o parodias a lo divino (1554, 1581) parecen tener en cuenta el inicio que menciona a los hidalgos: “En la ciudad de la Gloria, / do los seraphines son” (pero luego retoman partes que solamente se encuentran en *Perotudo*). La versión judía cambia el segundo verso: “y en la ciudad de Aragón”. Entonces, según mi perspectiva, por lo menos el romance de *Perotudo* puede ser imitación casi inmediata del romance que Catalán ve como originario, por no decir que los testimonios del XVI, por lo menos los de las ensaladas que acabo de mencionar, se remontan específicamente al *Perotudo*. Además, ¿por qué Hidalgo adjudicaría a éste el título de primer romance de germanía siendo el romance-canción primigenio tan famoso, puesto que Quevedo lo glosa en uno de sus bailes (el que comienza “Todo se lo muque el tiempo...”)?: ¿Sería el título mero reclamo?

EL ROMANCE DE GERMANÍA: ¿ARTÍSTICO, ERUDITO O VULGAR?

Ya se ha visto prolijamente detalles y características de estos romances germanescos; sin embargo, más allá del apellido (*de germanía*) que los distingue de forma inmediata, ¿en qué tipo de romances podrían entrar: artísticos, eruditos, vulgares? De ello hemos de tratar aunque sea brevemente.

Julio Caro Baroja, en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, dice lo siguiente acerca de las jácaras o romances de germanía, que observa en bloque: “Ya Durán reseñó tales romances e incluso publicó algunos en su compilación [se refiere a los de la antología de Hidalgo], pero separándolos de los estrictamente vulgares, porque si Reinosa parece que fue un vate popular en todo, no se puede incluir en la misma clase o categoría a varios de sus seguidores, con don Francisco de Quevedo a la cabeza”.²¹¹ Efectivamente, pero los romances de germanía, como han destacado algunos estudiosos, carecen del genio de las jácaras quevedianas. Si vamos a Durán veremos en qué consiste su clasificación: “Colección de *romances artísticos* imitando el lenguaje que los facinerosos de profesión han inventado para entenderse unos a otros sin ser comprendidos por la gente honrada”.²¹² Dentro de los romances artísticos o artificiosos suelen incluirse los trovadorescos, los de imitación y, por supuesto, el Romancero nuevo; sin embargo, los de imitación, los que nos interesan, “destinados a la popularización, siguen de cerca el estilo de los romances viejos, aunque no tanto que deje de notarse la mano del poeta culto”.²¹³ Ya se ha visto la intención popularizante de algunos romances germanescos. La clasificación de Durán parecería la adecuada; no obstante, ¿qué rasgos podrían acercar estos romances a los de tipo vulgar para que Caro Baroja deje entrever en su comentario que los germanescos bien pudieran guardar

²¹¹ Madrid, *Revista de Occidente*, 1969, p. 213.

²¹² *Romancero general*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, t. 1, p. 685.

²¹³ M. Frenk, ed. cit., p. xxix.

rasgos del romancero vulgar, aunque no estrictamente? Caro Baroja parece hacer equivalentes esta clase de romances y lo popular; pero sabemos que cualquier romance, no importa su clasificación, podía llevar este último adjetivo, debido, precisamente, a su divulgación y admiración entre el pueblo. Asimismo, Caro Baroja admite el marchamo de artísticos que da Durán siempre que se aplique a *varios* de los escritores que siguen a Reinosa, con Quevedo encabezando la lista. No sabemos cuáles serían para Caro Baroja los romances que merecían su clasificación dentro de los romances vulgares.

El romance vulgar circulaba ya desde el siglo XVI, pero “esencialmente tuvo lugar en el siglo XVII”.²¹⁴ Diego Catalán indica, refiriéndose a las composiciones insertas en los pliegos sueltos: “El romance de pliego de cordel es ‘vulgar’ porque los ‘ingenios’ que componen esos poemas son peores ingenios que los que triunfan en el teatro o en la novela; no porque el vocabulario, la sintaxis o la retórica empleadas se ajusten a la vena lingüística o poética del pueblo”.²¹⁵ Hasta aquí, con base en estas observaciones de Catalán, el romance germanesco bien podría entrar en el campo de lo “vulgar”, si se advierte que en algunos de ellos el sumo interés que los autores dedican a ciertos materiales provoca la desintegración de las partes del romance. Sin embargo, no sería justo quedarse con esta sola impresión. Si se toman en cuenta también los temas del romance vulgar y ciertas estrategias narrativas, se comprenderán mejor algunas características más de los germanescos. Diego Catalán, en su trabajo sobre el romance de ciego, cita en nota un *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances por dañinos a las costumbres públicas...*, de Juan Meléndez Valdés, en pleno siglo XVIII, que citaremos aquí

²¹⁴ D. Catalán, *op. cit.*, p. 355.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 333.

para dar una muestra de los principales temas que tocaban los romances de ciego o vulgares:

son sus temas guapeza y vidas mal forjadas de forajidos y ladrones, con escandalosas resistencias a la justicia y a sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos y otras tantas maldades... o son historietas groseras de milagros supuestos y vanas devociones, condenados y otras almas aparecidas... o presentan, en fin, narraciones y cuentos indecentes.²¹⁶

Es evidente que algunos de los temas, como el de “forajidos y ladrones”, etc., son degeneración de los romances germanescos, como Meléndez Valdés advierte.²¹⁷ Entonces, si hay coincidencia de temas ¿son éstos también vulgares? MDR advierte que los romances vulgares no siempre se distinguen por su temática, sino también por sus estrategias narrativas: “Los romances vulgares van al grano y narran un suceso sin detenerse en descripciones o florituras, mediante una sucesión de acciones relatadas en la forma más concisa posible”.²¹⁸ Sin embargo, se detienen en los momentos más dramáticos, “aquellos que causan impacto en el auditorio, en la descripción de los cuales se apela a lo truculento [...] o bien a la sensiblería”.²¹⁹ En suma, el tema general de estos romances, consigna MDR, es la maldad de la gente: “barajan adulterio, la seducción, la violación, el crimen y, a veces, la burla y el escarnio. Son, sin embargo, terriblemente moralizantes por lo general. El auditorio goza con estos sucesos trágicos que le horrorizan, escandalizan, conmueven y exaltan a la vez sus buenos sentimientos”.²²⁰ A partir de esta caracterización del romance vulgar, vemos que el germanesco se encuentra lejos tanto en técnicas como en temas, a pesar de ser estos últimos relativamente coincidentes; podrían entrar en el rubro de lo

²¹⁶ *Apud ibid.*, p. 330, n. 14.

²¹⁷ Meléndez Valdés define estos romances como “reliquias vergonzosas de nuestra antigua germanía y abortos más bien que producciones de la necesidad famélica y la más crasa ignorancia” (*loc. cit.*).

²¹⁸ “Algunas relaciones entre el romancero tradicional y el vulgar”, *Anuario de Letras*, 18 (1980), pp. 269-270; véanse los ejemplos ahí citados.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 270.

²²⁰ *Ibid.*, p. 271.

vulgar si atendemos al tema criminal, pero luego nos percatamos de que los crímenes sustanciales realizados en los germanescos tienen siempre una justificación primordial (la venganza, por ejemplo) y se circunscriben forzosamente al núcleo del hampa, diferencia esencial con los romances vulgares, en que los crímenes suelen realizarse de manera fortuita en una comunidad cualquiera, y por tanto pueden ser efectuados o recaer en individuos simplemente desdichados.

En lo tocante a la moralización, el romance de germanía no suele ni siquiera rasguñarlos. Hidalgo pretendió hacerlos pasar por romances con moraleja o de una ética conductora de su estética, avecindándolos a los romances vulgares, que por lo regular guardan una ejemplaridad; su propósito es explícito al justificar su antología. Sin embargo, estos romances, salvo tal vez el del *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, no guardan ejemplaridad alguna, porque sus temas no representan ningún peligro que aceche a la sociedad establecida o a su tabla de valores morales; se trata simplemente de crímenes circunscritos al hampa, como decíamos, sin otro propósito que poner en acción al héroe principal, quien debe arremeter contra sus enemigos que ocasionalmente lo ofenden, quitan o arrebatan lo que por derecho o decisión le pertenece, cuestiones cotidianas en el mundo artificioso del héroe. Tal vez todos, sin cerrar los ojos a la realidad circundante, veían en el jaque una entelequia, imbuida en el mundo literario más que en la periferia. Con base en este somero recorrido se confirma que los romances germanescos no son de los llamados vulgares, aunque llegarían a degenerar en ese ámbito más tarde; pero si llegan a perfilarse como tales se debe a sus autores, que son “peores ingenios”, en palabras de Catalán, y no han sabido integrar las partes de sus composiciones, sobrecargando unas, debilitando otras, pero no por sus técnicas o temas.

Para terminar con este apartado conviene todavía destacar otra clasificación en que se ha hecho entrar los romances germanescos. D. Catalán, en su estudio sobre los *contrafacta* espirituales de romances de germanía, al tratar de una versión a lo divino del romance de *Perotudo* lo califica como *romance erudito*: “La versión a lo divino [...] se basa en un texto tradicional más antiguo que el romance «erudito» de germanía que divulgó Hidalgo”.²²¹ La palabra con su entrecomillado previene que la afirmación debe aceptarse parcialmente, y también la clasificación. Los romances genuinamente eruditos eran escritos por letrados “con el propósito didáctico de corregir las falsedades históricas de los romances viejos”,²²² y para ello versificaban pasajes de crónicas. Un romance de germanía “erudito” no corrige nada, pero sí lo mueve un propósito fundamental: representar el lenguaje de germanía utilizado en las zonas marginales. Su interés lingüístico suele ser tal que, como he dicho anteriormente, llegan a sacrificar otros aspectos de sus composiciones. Esta desproporción puede calificarse con una frase precisa y exacta de Francisco Márquez Villanueva, quien comprendió con exactitud el propósito que animaba los romances germanescos y por ello dijo que sus autores eran “lexicógrafos metidos a poetas”.²²³ Esta representación de las hablas marginales, no obstante, dista de ser su reflejo exacto: “En la germanesca clásica el falseamiento comienza por la lengua misma, cuya artificiosa acumulación de términos jergales sólo contribuye a sustraerla al plano de una auténtica oralidad, en beneficio de oscuros pasteles”.²²⁴ En la nota 25, Márquez Villanueva amplía esta observación y aclara: “Como anota Salillas [...] ni aun el caso de una lengua mucho más establecida, como resulta ser el caló gitanesco, es frecuente hoy día dar con hablantes

²²¹ *Op. cit.*, p. 269.

²²² M. Frenk, ed. cit., p. xxix.

²²³ Art. cit., p. 16.

²²⁴ *Ibid.*, p. 10.

que la empleen de corrido y no en ocasionales brotes de dialectalismos léxicos y fraseológicos”. Acumulación y no representatividad, entonces. Con todo, la finalidad de los escritores germanescos iba más allá de un reflejo auténtico tanto de sus personajes como de su jerga, pero que la tenía en cuenta, partía de ella, para confeccionar un lenguaje de uso literario.²²⁵ Es el léxico la clave para poder llamar a estos romances “eruditos” o “semi-eruditos”, clasificación que Catalán da como parcial; de ahí que también sea preciso llevarlos, como Durán, al terreno del romance artístico o artificioso, por su imitación del estilo popular. Su relación con el romance vulgar es todavía más sutil y vaporosa que sería impropio hacerlos entrar de lleno en tal redoma.

ESTRUCTURA DE LOS ROMANCES

Una vez detallados ciertos rasgos estilísticos de los romances germanescos y su adscripción a ciertas modalidades de romanceros, es necesario ahora enunciar brevemente algunas consideraciones sobre su estructura para ampliarlas después en el comentario específico de cada uno de los romances.

Menéndez Pidal, al tratar del estilo de los romances y sus modalidades en la organización de la historia distingue entre los romances-cuento, los romances-diálogo y los romances-escena, separados de aquellos en que “lo corriente es que la narración se anime y actualice mezclando buena parte de diálogo, sin que tampoco abarque una sucesión larga de sucesos, sino un evento único, aunque desenvuelto en incidentes varios” (*RH I*, p. 63). Los primeros, sobre los que nos detendremos particularmente, relatan una “extensa acción

²²⁵ Márquez Villanueva (*ibid.*, p. 9) establece que “la germanía literaria no viene [...] forzada por el puro dato lingüístico: constituye por el contrario un juego en frío a configurar una lengua para su uso literario, lo mismo que poco antes lo había sido el *sayagués* del teatro primitivo y coetáneamente la *fabla* o imaginado castellano antiguo”.

completa con sus antecedentes, nudo y desenlace” o con “nudo, desenlace y alusión a los antecedentes” (pp. 63-64 resp.); los romances-diálogo son aquellos que suprimen toda narración y desarrollan una escena o situación enteramente dialogada, “una serie de discursos directos sin ningún verso de unión que advierta quién habla ni quién responde” (p. 64); finalmente, los romances-escena desarrollan asimismo una situación o escena pero mediante exclusiva narración: “No exponen una serie de sucesos complicada y completa, sino que se limitan a desarrollar una escena, una situación, un momento” (p. 63). Los romances-cuento, dice Menéndez Pidal, “desarrollan una acción larga, circunstanciada, con muchos incidentes”, y éstos “no son tradicionales, sino simplemente popularizados y de estilo juglaresco, enormemente largos algunos de ellos” (p. 64). Estas distinciones, no obstante, han sido rebatidas por Giuseppe Di Stefano, para quien un romance-escena puede ser más bien descriptivo²²⁶ y dentro de la categoría de un romance-cuento puede entrar tanto un romance-escena cuanto un romance-diálogo (“sub-especie del «romance-escena»”, p. 288), y aunque más breves pueden contener, al igual que un romance largo, antecedentes o alusión a ellos, nudo y desenlace. De los diálogos dice: “Los diálogos en realidad –y lo subrayaba Spitzer al observar «que no sirven en primer lugar para una afirmación del individuo, al contrario, es como si el destino se realizara a través de ellos»– producen otro tipo particular de «cuento»” (p. 288); de las escenas: “La «escena» es ya un conjunto, por sí misma, y éste es el «cuento» que en ella se organiza” (p. 288). Las diferencias entre todos ellos, como observa Di Stefano, radica en la técnica narrativa, en la disposición de la acción y sus varios incidentes, que pueden tener diferentes medidas en uno u otro romance y un ritmo narrativo más lento o más ágil (p. 288).

²²⁶ Art. cit., p. 286. En adelante anoto en el texto solamente el número de página después de la cita a que corresponda.

Después de revisar los conceptos de Menéndez Pidal, Di Stefano propone dos categorías según el modo de organizar el relato: la estructura *omega* y la estructura *alfa*. En la primera, la estructura superficial no corresponde con la estructura profunda, es decir, “con el orden lógico y cronológico de los hechos”; en la segunda, tanto la estructura superficial como la profunda coinciden perfectamente (p. 289). En los romances con estructura *omega* participan dos relatos, “uno actualizado y otro –que constituye el antecedente del primero– evocado por alguno de los personajes” (pp. 289-90). En los de estructura *alfa* un relato único se desarrolla “de manera lineal, lógica y cronológicamente, conforme se va desarrollando el romance” (p. 290). La estructura *alfa* es representativa del cuento popular y la que predomina en los romances de tradición oral moderna. Los romances que se organizan según una estructura *omega*, en cambio, aunque más literarios, no se prestaban tan fácilmente, como los de *alfa*, a la memorización, así lo observa MDR: “Es lógico pensar que un romance con estructura *alfa* es mucho más susceptible de retenerse en la memoria y más fácil de manejar y reelaborar que uno con estructura *omega*, más complejo y «artístico», y, por lo tanto menos dúctil”.²²⁷

Los romances de germanía son todos romances-cuento, si atendemos a las categorías de Menéndez Pidal; suele haber en algunos de ellos una narración parsimoniosa, repetidamente dilatada por largas enumeraciones. Sin embargo, no todos se organizan en una estructura *alfa*, característica de la mayoría, sino que también hay alguno que se dispone en una estructura *omega*, pero ello por la imitación directa de uno de los romances con este tipo particular de estructura (de manera que el romance tradicional no solamente sirve al de germanía como arranque, sino como patrón de organización del relato). No obstante, he decidido, para evitar repeticiones, comentar la estructura de los romances a la

²²⁷ Ed. cit., pp. 42-43.

par de la consideración de sus temas y motivos. A la disquisición individualizada seguirán algunas observaciones finales.

EL HÉROE FALLIDO EN LOS PRIMEROS ROMANCES DE GERMANÍA

A pesar de esa intención, nada obsesiva en algunos, de hacer pasar los romances por populares, se advierte que provienen de manos cultas, primero, formalmente, porque la rima de los versos casi perfectamente octosílabos suele ser consonante (a pesar de que en algunos, por ejemplo, se muda de consonante a asonante en más de una ocasión),²²⁸ se observan algunos encabalgamientos, que el romance tradicional utilizaba sólo esporádicamente.²²⁹ En cuanto a los materiales, su léxico característico es una jerga salpicada de latinismos, una jerga que se utiliza por amontonamiento, y que denuncia inmediatamente su procedencia culta.²³⁰

El romance de *Perotudo*, el más popular, según demuestra su huella en otros textos, y el de *Juan de la Membrilla* responden a un patrón casi idéntico tanto en los materiales como en su organización: historial, descripción de armas, aleccionamiento de la daifa, mínima acción del jaque, arresto, sentencia y castigo. Son dos romances largos, de tipo juglaresco, aunque al segundo se le podría endilgar la etiqueta únicamente en cuanto a su desarrollo parsimonioso, ya que es menos asiduo a las fórmulas características de esta clase

²²⁸ El romance *Yo me estando allá en la guanta*, cuya rima es variable, constituye una excepción. La rima a veces es consonante y otras, asonante; comienza con *ando*, luego pasa a *ado* en los primeros 8 versos, después cambia a *ao* del 10 al 16, luego reincorpora la rima en *ado* solamente en dos versos y continúa con la asonancia en *ao* hasta el v. 42; se retoma *ado* en 44 hasta el 48 y se vuelve nuevamente a la asonancia en *ao* hasta el 70, y en el 72 vuelve la consonancia en *ado* hasta el 76; a partir del 78 hasta el 80, *ao*; del 82 al 86, *ado*, y del 88 al 90, *ao*. Son 15 versos pares con rima consonante en *ando* y *ado*, y 30 en *ao*; la rima, pues, es predominantemente asonante.

²²⁹ Cf. Di Stefano, ed. cit., romance *Retraída está la infanta*, v. 114 y su nota.

²³⁰ Cf. Márquez Villanueva, art. cit., pp. 8-9 y Samuel Gili Gaya ("Cultismos en la germanía del siglo XVII", *NRFH*, 7, 1953, p. 114), quien dice, revisando el *Vocabulario de germanía*, que Juan Hidalgo incluye al final de su antología de romances de germanía: "el lector moderno se sorprende por la relativa abundancia de palabras cultas que en él están recogidas, verdaderos latinismos de forma y de concepto que no se esperarían en el lenguaje de pícaros y hampones". Véanse sus ejemplos.

de romances. Las unidades principales de caracterización (historial, aleccionamiento y descripción de armas o instrumentos de latrocinio) se disponen, en ambos romances, estratégicamente, antecediendo cualquier acción del jaque. Esto responde a una práctica más o menos generalizada dentro del romancero y que MDR explica con exactitud:

la enumeración gira alrededor de un mismo motivo; el romance se detiene y la narración argumental queda en suspenso esperando ser reanudada; una enumeración muy larga corta el hilo y el oyente, perdido en los florilegios de la enumeración, tiene que hacer un esfuerzo por volverlo a coger una vez terminado el juego. Existe el peligro de que el repetidor olvide el relato que sigue a la enumeración; quizás por esto en muchos romances las enumeraciones más largas están en la parte final (en el desenlace o justo antes), cuando ya ha pasado el núcleo y la historia se ha completado, o puede completarse fácilmente. Aquí funciona la fuerza de conservación, reduciendo las enumeraciones o permitiendo el aumento en los motivos finales donde no causan daño; se evita así que la historia se disuelva por el encanto del juego poético (p. 158).

En ambos romances, una primera larga enumeración gira alrededor del historial rufianesco, que se subdivide en diversos oficios complementarios, entre los que destacan el latrocinio y el juego, diversificados ambos en distintas argucias. Después puede venir la enumeración y descripción de las armas del jaque o la correspondiente al aleccionamiento de la daifa; el orden de estos dos últimos motivos varía de uno a otro romance. Sin embargo, todas estas enumeraciones no se intercalan en la narración, sino que se disponen al principio, relegándola. En *Juan de la Membrilla*, incluso, se inserta otra larga enumeración de sollozos y pesadumbre al final, para endechar al héroe. MDR advertía sobre el peligro de este juego poético, porque al oyente le podría ser difícil volver a tomar el hilo del argumento; aquí, no obstante, es al narrador a quien se le presenta otro tipo de adversidad: se olvida, al llegar a la narración verdadera de los conatos de acción del jaque, de la exaltación que había hecho de él como ladrón y tahúr sin comparación. El historial tenía la función de calificar al rufián como versado en todo tipo de perversidades, mientras que el aleccionamiento y la descripción de las armas son unidades desgajadas en que se precisan

dos de los perfiles del rufo: su experiencia en cómo se debe burlar y tratar a los clientes de la daifa y su acicalamiento y equipamiento de armas o herramientas de expoliación para salir a terrenos desconocidos o bastante conocidos (precisamente cuando sale a robar). La caracterización es redundante y tal vez se van añadiendo nuevos elementos, pero cuando urge la necesidad de la acción toda expectativa se desmorona.

En ambos romances aparecen pequeñas variaciones en los procedimientos correspondientes a cada una de las unidades, pero su función caracterizadora es siempre la misma. En *Perotudo*, la exaltación inicial del jaque se hace mediante epítetos como *excelente* (v. 39), *famoso* (v. 40), *maravilloso* (v. 45); comparativos como *mayor* (v. 46) o *mejor* (v. 48) o *mayor*, entre otras formas, mientras que en *Juan de la Membrilla* abunda más la hipérbole (“único y solo nacido”, v. 6; “tal justador no ha nacido”, v. 30) y la comparación con arquetipos de ciertas actividades, como el juego o la destreza en armas o en sorprender al enemigo, de las que resulta superior (vv. 35-36; 49-50). El aleccionamiento también difiere en el procedimiento y en la extensión; *Perotudo*, en 26 octosílabos (vv. 125-150), utiliza mayormente los paralelismos antitéticos; *Juan de la Membrilla*, en 69 (vv. 97-166), entreteje la lección con algunos refranes (por ejemplo: vv. 99-100; 115; 155). Donde más se distinguen ambos romances es en la descripción del atavío del rufián y en su disposición dentro del romance; en *Perotudo*, el jaque se viste como para enfrentar a todo un ejército (vv. 103-120), y una vez en el camino a Villalón comienza a adiestrar a su marca; en *Juan de la Membrilla* el atuendo del personaje (vv. 173-96) consiste igualmente en armas defensivas y ofensivas, pero, además, en un ligero disfraz (vv. 183-84) y en los instrumentos propicios para el hurto. Aquí, en cambio, la enumeración de las armas sucede al aleccionamiento de la daifa. Hay que observar que la enumeración armamentística es señal inequívoca de que el jaque va a marchar a otra

localidad, a la que tiene que ir armado por si surge alguna contingencia; sin embargo, estas diligencias precautorias, cuando no se precisa finalmente de ellas, pueden convertirse en fórmulas que anuncian únicamente la partida del jaque que anhela mudar de suerte. La mención del armamento, además, constituía el preludio de la acción del jaque; en *Perotudo*, al anteceder a otro motivo, el del aleccionamiento, se lo deja sin función plena; el motivo únicamente indica que el proyecto de partir a otra localidad está por llevarse a cabo.

Todas estas enumeraciones retardan considerablemente la acción del protagonista, suspenden la narración, la difieren en gran medida. La enumeración, por su naturaleza, impone un ritmo monótono de letanía, y aunque se intente equilibrar mediante la variación sintáctica o aligerar disponiendo los elementos en series asindéticas y paratácticas, si se extiende considerablemente, al menos en los casos que menciono, termina por deshilvanarse del resto y constituir casi unidad independiente. Después, cuando por fin vemos al jaque en movimiento, sus acciones, que deberían de haber funcionado como ejecución de las artes antedichas en las unidades de caracterización, funcionan realmente como su negación, y termina caracterizándose de manera diametralmente opuesta en una magra narración de situaciones anodinas. *Perotudo* no cuenta ninguna hazaña, sino que relata la llegada del jaque y su marca a Villalón, donde aparentemente la justicia anda en su búsqueda y donde tiene la mala fortuna de asistirse con un mesonero astuto que después lo traiciona y lo entrega a la autoridad, que lo sentencia a la horca y con ello a terminar sus días de rufián y ladrón. Las pretensiones narrativas de la ida a Villalón se interrumpen, antes de comenzar, por descripciones y una lección enumerativa que da el rufo a la daifa, así que puede decirse que la narración comienza efectivamente a su llegada a la localidad, donde ven, como acontecimiento profético, a un rufo desfilando por las calles que la justicia lleva a castigar (“Fuertes pencazos recibe / que le hacen sin sabor; / íbanle a cortar

las mirlas, / porque muere de calor”, vv. 157-60). La narración termina con la ejecución del *baile* (‘rufián’) y con un discurso descriptivo, proverbial y sentencioso de su iza. En *Juan de la Membrilla* la narración es todavía más exigua, y después de que el jaque dirige a su *jorgolín* Antonico un discurso derrotista (que también se contrapone con la notoriedad de sus antecedentes) y de disponerse a robar, la justicia los sorprende en flagrancia y los pone en prisión. A Juan le dan tormento para que confiese sus fechorías, pero todo lo niega (“dice quiere morir mártir, / no por confesor tenido”, vv. 263-64); si hay alguna hazaña, sin duda sería ésta. El romance concluye con otra larga enumeración de las consecuencias emocionales que acarreó el sentido caso en diversas regiones de la germanía, una verdadera *sympátheia* trasladada nuevamente de la fuente de recursos y tópicos de los romances germanescos: los cantares épicos, nacionales o franceses.

Así, pues, si a una caracterización engrosada de componentes sigue un conjunto magro de acontecimientos, sin correspondencia alguna, todo indica que el mayor esfuerzo constructivo se ha puesto en los que deberían de haber sido los aditamentos. Esto tiene una explicación que surge de la misma desproporción, cuando observamos que la mayor cantidad de léxico germanesco está diseminado en las series enumerativas. Es entonces cuando observamos que el léxico de germanía tiende a cuajar todos los procedimientos dilatorios iniciales. Por ello, Márquez Villanueva habla de “identidad de fórmula, basada en una intensificación extrema del aspecto jergal”.²³¹ Toda esta intensificación, a causa de las riadas de términos germanescos, desequilibra los conjuntos, limitando la verdadera narración de las hazañas del jaque. Ya hemos visto que se depone a Juan de la Membrilla cuando apenas intenta ponerse en acción; su única y verdadera hazaña es soportar el tormento que la justicia le impone. Cuán próximos se encuentran estos jaques de romance,

²³¹ Art. cit., p. 8.

cuando actúan o se proponen hacerlo, de algunos que deambulan por las jácaras de Quevedo. Sin embargo, qué lejos están del bien proporcionado *De Toledo sale el jaque*, donde se extirpan los añadidos no funcionales y el léxico de germanía se subordina al sistema artístico, según veremos después.

El procedimiento de intensificación es evidente cuando se observan, por ejemplo, pasajes como éste de *Juan de la Membrilla*:

Certus [‘cierto’, ‘fullero’] de las cuatro y ocho [‘fullerías empleadas en el juego de Berrugueta y Cortadillo, naipes’],
de panderete y salvar,
y el salvarse no ha podido,
retén, la giba [‘bulto’] y bolsilla [‘bolsa para esconder los naipes’],
lance de tarafé [‘dado’] limpio.

El pasaje es desaliñado de por sí, pues se recurre al amontonamiento de flores, o trampas en los juegos de naipes, sin jerarquía aparente; el latinajo que encabeza el período es lo único que vincula las partes que se suceden vertiginosamente. El narrador, incluso, interviene deliberadamente con un comentario burlesco (“y el salvarse no ha podido”), que también funciona como anticipación del destino final del rufo, aprovechando la fullería denominada *salvar* del verso anterior para lanzar el juego verbal. Aunque se trata de una oración parentética, no le importa interrumpir la enumeración y reanudarla después como si nada hubiera pasado. La injerencia, a pesar de que busca el chascarrillo, es de tal manera impertinente que hasta podría sospecharse de una manipulación ulterior de la versión original. Después, el narrador, advirtiendo que no ha dicho el nombre del jaque que acaba de descomponer en oficios, lanza la designación que le dan unos *otros* indeterminados, endosada con un nuevo comentario: “El nombre del gerifalte / olvidado lo he tenido; / Juan de la Membrilla llaman / al *inocente bobillo*” (vv. 83-86). Descuido deliberado o no, esta intervención directa del narrador le permite arrojar un comentario de desaprobación (una

redundancia intensificadora) que reduce al jaque a un inofensivo obcecado, y permite entrever los propósitos del romance en general. Con ello crea una incoherencia más, una contradicción, al anunciar en un principio un caso digno de memoria (vv. 1-4) y al confesar después que el nombre del jaque se le ha olvidado. Al lugar común inicial de la retórica de cordel se sigue y opone la actualización y verdadera antipatía del narrador hacia su personaje; en realidad, debido a sus comentarios, el acontecimiento que va a contar no parece del todo digno de los anaqueles de la memoria, cosa que, efectivamente, se comprueba después. Los comentarios irónicos o burlescos del narrador, en este romance, intentan, por un lado, conducir el ánimo del lector u oyente, y, por otro, cuando funcionan como anticipaciones, vincular las unidades enumerativas con la narración de las acciones del jaque. La anticipación, no obstante, es recurso demasiado sencillo que no logra remediar el sentimiento de escisión, de hiato, que ambas partes proyectan. Así, a las intervenciones más o menos objetivas del narrador en *Perotudo*, que también lanza una más sutil anticipación, pero dependiente totalmente del argumento (cf. vv. 153-160), se oponen los comentarios subjetivos del narrador de *Juan de la Membrilla*.

Son los efectos colaterales de la intensificación impuesta por la afición al léxico de germanía, cuya representación se vuelve propósito esencial de la obrilla. Naturalmente, para que la presencia amontonada del lenguaje de germanía tuviera entera justificación, en los antecedentes, por ejemplo, era mucho mejor apuntar en qué oficios el jaque era diestrísimo; absurdo hubiera sido anotar en cuáles no lo era. De ahí que, de cuando en cuando, como en *Juan de la Membrilla*, el narrador tenga que introducir algún comentario burlesco para que la exaltación del rufo tenga siempre aires de comicidad. Aun así, se ha confeccionado un relato de carácter épico (otra influencia importante que agrava las incoherencias) para un personaje al que se obliga a renegar de todo heroísmo. Quizás no sea

descabellado decir que el lenguaje germanesco desplaza al propio rufián, depositario transitorio de un lenguaje que lo rebasa y que incluso es utilizado, con mayor provecho, por sus opositores, como los mesoneros o la misma justicia (cf. *Perotudo*). En estos romances todos sus personajes, en tal sentido, son hampones (aunque haya un orden que se oponga a las tropelías del rufo), por devastar, claro está, su *decoro*, aquí tan falto de sentido. El léxico pasa de un hablante a otro o es tan fácil de comprender por quienes no deberían comprenderlo, que se erige como verdadero protagonista. Otros romances, tal vez tratando de salvar estas contradicciones, difuminan la presencia de la autoridad o nunca le ceden la palabra; si lo hacen es mediante el discurso indirecto, para que el narrador pueda seguir haciendo gala, sin interrupciones, del léxico que motiva y da sentido a su relato, a su composición. En estos romances, entonces, el rufián, es mi impresión, aparece para justificar la presencia del lenguaje de germanía. El verdadero protagonista, el amo de estos romances germanescos, es la jerga hampona, y el rufián, su censatario, necesaria víctima de sacrificio para que aquélla pueda emerger a primer plano.

Fenómeno que prueba la supremacía del léxico es que la justicia, en estos romances, no tiene voz, sólo actúa; únicamente se le da la voz, si esto ocurre, por intermediación del narrador, quien naturalmente no quiere perder lugar para enunciar lo que verdaderamente anima su relato. Es por esta razón que en *Perotudo*, por ejemplo, el *comporte* sirve como *alter ego* de la justicia, como su portavoz, aun cuando ésta se encuentra presente. De ahí que el *comporte* se refiera a los criados de justicia como sus subordinados, sin serlo: “Aquí, aquí, mis velleguines” (v. 237). El alguacil, quien debería de haberlo enunciado, queda en segundo plano, diluido, para que el léxico de germanía brille, relumbre en todo su

esplendor.²³² Aun así, la contradicción se vuelve evidente y lo artificioso del pasaje salta a la vista, por el mismo hecho de que alguaciles y corchetes se encuentran en condiciones de comprender la jerga como cualquier auténtico hampón. Podrían haberla entendido en la realidad, tal vez, pero entonces la germanía pierde todo su sentido, pues si algo la justifica es su oscuridad, sus propiedades crípticas, para quienes se mueven fuera del núcleo germanesco. Sobrecargar e intensificar un elemento que exige procedimientos casi estáticos no puede concluir más que en la descompostura del conjunto, inhabilitando sus partes.

En estos romances, las enumeraciones descriptivas y narración avanzan por separado, renegando las unas de la otra, como si tuvieran protagonistas de semejante, pero al fin diversa laya. Mientras en la evocación más pura del narrador, que se advierte en las enumeraciones del historial, encontramos una figura versada en tropelías, en la narración se vuelve presa fácil de los que lo acechan y traicionan o de la justicia misma. El retrato que se había fijado en las enumeraciones descriptivas queda a deber cuando se lo pone realmente en acción. Es un personaje que progresa de más a menos, que se va achicando

²³² Es necesario considerar un pasaje del romance de *Juan de la Membrilla* en que se enuncia la sentencia del jaque en discurso indirecto, pero que parece cambiar abruptamente a directo (fenómeno raro en el romancero, aunque aparece en *Amores trata Rodrigo*; cf. Di Stefano, ed. cit., núm. 124, v. 10 y nota). La utilización del vocabulario germanesco, sin embargo, no se suspende en la transición:

Al fin el guro ha mandado
que en pago de lo servido,
le corten entrambas mirlas
por el lugar más crecido;
y esté recluso diez años
en las gurapas metido,
en orden de Tercerol,
escribano sin partido.
El bosque tenga talado,
disciplínenlo contino:
roce bizcocho y dieta,
denle a piar poco vino (vv. 265-76).

A menos de que se trate de una licencia que permite interrumpir en un largo período el uso de la conjunción *que* para marcar el discurso indirecto, los versos subrayados bien pueden achacarse a la voz del alguacil (*guro*), con lo que tendríamos, por única vez, un personaje de la justicia que se expresa en el lenguaje de los hampones, pero también una violación flagrante del *decoro*.

hasta llegar a la horca, en el caso de *Perotudo*, o hasta llegar a *gurapas*, o galeras, en el de *Juan de la Membrilla*. El narrador ha falseado un héroe mediante la exaltada presentación de atributos, que la iza, al final, nuevamente en *Perotudo*, sintetiza llanamente en simple “rufo y ladrón”. La intención tal vez ha sido ésa; no se había avanzado tanto desde las primeras poesías de germanía, pues a la exaltación sucede la participación de un héroe desinflado, que desdice completamente del *curriculum* que le habían forjado, que puede zambullirse, sin nunca ahormar, las prendas que el narrador le ha diseñado. En realidad, estos romances tratan más de desgraciados que de rufianes. Se nos anunciaba un héroe hampón y en realidad se nos da un hampa sin héroes, minada, en *Perotudo*, para que prevalezcan los hampones aliados de la justicia. Todos desdican de su apariencia: el jaque perfecto que al final se deja engañar y no demuestra sus dotes como perverso de la periferia; el mesonero que tiene tufos de alguacil; y el alguacil que deja que el *comporte* o mesonero usurpe su función como tal.

En estos romances, pues, no ha cambiado del todo la función del jaque; ciertamente se le pone en movimiento, pero sus acciones suelen ser tan burdas e infructuosas que no aventaja por mucho al rufián parlero que se enfrascaba en la relación de sus hazañas, por decisión propia, para no actuar. Lo único que ha cambiado es el desplazamiento en la enunciación de primera a tercera persona en el historial y la oposición a la pasividad del jaque primitivo;²³³ pero la antigua parlería sigue en pie, sólo que ahora ostentada por el narrador. Todo ello es el resultado de sobrecargar una de las dos partes que rigen al rufián: se lastraba a los primeros rufianes con juramentos y amagos aparatosos de valentía, pero se

²³³ Hay que advertir, sin embargo, que gracias a estas transformaciones también se incorporan otros elementos al mundo del jaque, como la mayor presencia de espacios y lugares del hampa y de sus integrantes, es decir, se rescata así un estilo circunstanciado que jalona la aparición del hampa representada en sus localidades y en un mayor número de personajes que los esenciales: jaque, iza y enemigos del jaque (justicia, otro jaque o algún integrante del hampa).

les negaban las obras; por el contrario, en los primeros romances de germanía se pone mayor peso en el historial del jaque, pero sus acciones (ya cuando se lo había llevado a actuar) lo llevan a degenerar en un pendenciero y escaramuzador fracasado. Aunque se lo había hecho subir al peldaño de la acción hay un procedimiento que no ha variado: la presentación escindida del jaque en dos dimensiones opuestas. Cuando ambas llegan a integrarse surge verdaderamente el héroe del hampa y se concreta el cambio de función. Por todo lo dicho hasta aquí, creo que con base en su estructura interna, totalmente lineal, estos romances, aunque podrían entrar en la denominación de romances-cuento, les conviene más la clasificación que Di Stefano hace de romances-retrato; y tal vez habría que precisar más, debido a que se logran dos retratos contrapuestos de un personaje que se presenta como único.

LA HAZAÑA LÉXICA DEL JAQUE: “GARLA NUEVA GERMANÍA”

El interés casi absoluto por hacer catálogo del lenguaje de los hampones en algunos de los primeros romances germanescos se confirma y comprueba con el *Romance* de la nueva germanía (XXV en Hill), cuyo objetivo, a diferencia de los precedentes, se justifica plenamente al esbozar un léxico germanesco con miras a sustituir el antiguo, debido a que éste es ya comprensible para los *villanos* (vv. 31-34). El lenguaje de germanía, como advierten varios estudiosos, entre ellos Márquez Villanueva, representaba una fortaleza entre los germanos para protegerse de los de fuera, que no pertenecían a la hermandad: “Los hijos e hijas de la vida airada desarrollan su jerga por una necesidad de comunicación privilegiada *ad usum nostrorum*, en refuerzo de la identidad de grupo para fines de

solidaridad *ad intra* y de protección *ad extra*".²³⁴ Sin embargo, un habla jergal cuya esencia es críptica se desmorona cuando se pone por escrito.²³⁵ De ahí el juego que impone este romance: se conoce perfectamente la finalidad del lenguaje marginal de los hampones y su tendencia a mutar vocablos con cierta frecuencia debido a esas medidas precautorias que lo definen. Por ello, a sabiendas del contrasentido y apelando al pacto de ficción, se da una lista con un nuevo código.

La composición comienza donde por regularidad lógica suelen terminar algunos romances de germanía: con la prisión del jaque y su castigo. Aquí, el rufo está recién salido de la cárcel de Toledo, pero con el castigo de un destierro por diez años y el suplementario de los azotes (vv. 1-5). Después de anotarse que el jaque sale de su encierro muy mal vestido (vv. 7-10), verdadera calamidad para el rufo, si tenemos en cuenta que en la indumentaria se cifra una de sus más hondas preocupaciones, se menciona su llegada al burdel donde encuentra a su iza, que lo recibe con gran contento y lo provee de dineros con que pueda hacerse de nuevo ajuar (vv. 12-22). Luego de enumerar la indumentaria (vv. 23-28), que, como hemos visto, siempre supone la partida del rufo a otra localidad, el jaque y su iza salen rumbo a Sevilla (vv. 29-30). Aquí se abre un paréntesis para hablar sobre el nuevo léxico que el jaque pone en práctica; lo que parecía una digresión se convierte en el verdadero núcleo del romance, mientras que principio y fin sólo funcionan como la pauta para potenciarla y justificarla. No se relata, por tanto, ninguna hazaña o aventura; la hazaña, en todo caso, es totalmente léxica. Se trata de un romance-cuento (sin diálogo o discurso directo alguno), según clasificación de Menéndez Pidal, pero de un romance-retrato en la de Di Stefano, ya que abunda en la caracterización y descripción del jaque y su jerga; de

²³⁴ Art. cit., p. 5.

²³⁵ J. L. Alonso Hernández *apud ibid.*, p. 9.

estructura *alfa*, es decir, la estructura superficial coincide perfectamente con la profunda, como los romances de *Perotudo* y *Juan de la Membrilla*. La extensa enumeración de vocabulario se inserta en el centro del romance, no al principio o al final, como en aquéllos.

El escritor del romance sabía bien que los mecanismos corrientes de creación dentro del habla de germanía son equivalentes a los literarios,²³⁶ y con base en los procedimientos de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, conforma el nuevo vocabulario.²³⁷ La metáfora, que designa un objeto mediante otro basándose en una semejanza implícita, se encuentra en ejemplos como: “A la capa llama nube, / dice al sombrero tejado” (vv. 49-50). La relación que acerca ambos objetos puede radicar en más de una característica. Por ejemplo, se puede llamar *nube* a la *capa* por la consistencia o apariencia tersa; porque cuando el rufo va en movimiento, debemos pensar que en movimiento acelerado, la *capa*, al ondear y sobresalir del cuerpo, parecería *nube* suspendida por los aires; y la que creo más pertinente: porque al igual que la *nube* oculta y cubre el firmamento, la *capa* cubre y oculta el cuerpo del jaque. La pertinencia de llamar *tejado* al *sombrero* viene regida porque ambos se colocan en la parte superior ya de un edificio, ya de un cuerpo para cubrirlos (véanse más ejemplos en vv. 45, 55, 63-64, 105-07, 108-12, 119-20).

En la metonimia hay una relación intrínseca, de contigüidad, entre el término sustituyente y el sustituido; en ella se puede señalar, por ejemplo, el efecto por la causa (y viceversa), como en el siguiente pasaje: “Respeto llama a la espada, / que por ella es respetado” (vv. 51-52). Aunque la metonimia puede diversificarse en distintos tipos de contigüidad, como el continente por lo contenido, la materia por la cosa, etc., en este

²³⁶ Véase J. L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 111.

²³⁷ Todo esto se trata de modo más pormenorizado en el capítulo primero, en la parte dedicada al léxico de germanía, y en el Apéndice II.

romance la metonimia suele aparecer en la relación que marca causa-efecto. Otro ejemplo puede ser “a la taberna [llama] alegría, / que alegra al más enojado” (vv. 95-96), donde el término sustituyente implica el efecto de entrar en la taberna (véanse más casos en vv. 43, 47-48, 69, 91-92, 97-100, 103-04, 113, 117-18). La sinécdoque, como la metonimia, supone una transferencia de significados entre dos entidades contiguas, una de las cuales, sin embargo, condensa, restringe o amplía las propiedades de la otra. Encontramos, así, relaciones en que se privilegia la denominación de la especie por el género, o viceversa, el todo por la parte o la parte por el todo. En los siguientes versos encontramos sinécdoques particularizadoras, en que al todo se le designa por una de sus partes o, mejor, una de sus propiedades o cualidades: “A la cama llama blanda” (v. 35); “A la frezada, vellosa, / que mucho vello ha criado” (vv. 37-38); “dice al sayo tapador, / porque le lleva tapado” (vv. 43-44). En los dos primeros ejemplos se nombra el objeto por una de sus propiedades, en el tercero se designa el objeto mediante una de sus funciones lógicas y principales. La sinécdoque parece ser la figura más recurrente en este romance (otros ejemplos: vv. 53-54, 57-60, 65-68, 70-74, 77-78, 85-90, 114-16).

Los nuevos términos que aparecen (y de alguna forma se proponen) en este romance son elementales en el mundo de los hampones, residentes más bien de la comarca literaria. Tan de uso literario es este vocabulario, abiertamente recomendado, que se limita al conjunto de motivos formularios que campea por los romances germanescos, como la afición a la indumentaria, armas, dinero y objetos que lo representan (incluso la daifa, a la que se propone llamar *tributo*), los lugares por donde se mueve el rufo, tanto en libertad (tabernas, caminos, mesones, ciudades, etc.) como en prisión (cárcel, calabozo), los diferentes representantes de la justicia y el castigo, más o menos todos dispuestos en el mismo orden en que los encontramos en casi cualquier romance de germanía. La

artificiosidad, sin embargo, no impide la verosimilitud de la composición. Sólo hasta el final comprendemos que a la manida jerigonza se atribuye el encarcelamiento y castigo del jaque, narrados al principio: “Con la nueva jerigonza / jamás los han entrevado (vv. 121-22). Y aunque su impacto se limita a una trivial observación cómica (“muquen y pían de godo / por ventas y por poblado”, vv. 123-24), debe suponerse que el provecho que les ha acarreado no ser *entrevados* o comprendidos trasciende las comilonas gratuitas “por ventas y por poblado”. El éxito del rufo y su marca, entonces, se funda en el manejo de un nuevo vocabulario que los demás son incapaces de discernir. De ahí la exigencia de una germanía innovadora con que los rufos puedan pasar inadvertidos. Hidalgo creía que el conocimiento del lenguaje de los hampones facilitaría el trabajo de la justicia; no sabía, o de esa manera respaldaba su antología, que la razón de ser de la germanía es su constante variación.²³⁸ Así, este romance, con su verosímil tratamiento de la germanía, a la que concede importancia fundamental, decisiva, para el potencial arresto de los jaques o su permanencia en libertad, se opone tácitamente al interno resquebrajamiento del *decoro* en los romances de *Perotudo* y *Juan de la Membrilla*, donde la justicia estaba en plena facultad de comprender, cual hampones, las voces germanescas.

²³⁸ Antonio Carreira (“El conceptismo en las jácaras de Quevedo: «Estábase el Padre Esquerra»”, *La Perinola*, 4, 2000, p. 94) dice al respecto: “Uno se pregunta en qué proporción entran en estas palabras la ingenuidad y la hipocresía, porque Hidalgo no podía ignorar que la razón de ser de las jergas es precisamente la inestabilidad semántica”. Alonso Hernández (*op. cit.*, p. 11) había observado ya esta característica esencial: “No olvidemos que una de las características de todo lenguaje marginal y críptico es la renovación acelerada de sus términos cada vez que son descubiertos por miembros ajenos a la comunidad depositaria de dicho lenguaje. Esta particularidad, en lo que respecta a la germanía, provoca la existencia de listas enormes de significantes para un número relativamente reducido de significados”. Y mucho antes, S. Gili Gaya (art. cit., p. 114): “Es característica universal de la jerga delincuente la necesidad de renovarse constantemente, a fin de que no se divulgue entre los profanos y quede inutilizada como «lenguaje de ocultación», según la llamó Jespersen”. Sin embargo, L. F. Lara está en desacuerdo con la idea de que la germanía sea un lenguaje secreto y que por ello se renueve constantemente. Más bien se trataría de una evolución semejante a la evolución que sufren todas las lenguas, en cuanto a tradición y variación. Véase su excelente artículo “El caló revisitado”, en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 2, pp. 567-592. También véase la parte dedicada al léxico de germanía en el primer capítulo, donde se trata el asunto con más detenimiento.

EL DESVÍO DE LOS TÓPICOS GERMANESCOS COMO INTENTO DE ORIGINALIDAD

Yo me estando allá en la guanta es un romance de germanía verdaderamente atípico; se basa sobre todo en el tópico de la daifa que pretende desentenderse de su rufo por un nuevo amor, pero que finalmente fracasa. Es un romance que privilegia la carcajada a costa de la iza, más que timorata, inestable, mudable, que termina por amoldarse al designio de las circunstancias. Uno de los desvíos más llamativos es, entonces, que el romance no trata tanto de rufianes, sino de las inquietudes de la compañera veleidosa que lo sustenta de arriba abajo. No sorprende que trate del anhelo de la daifa por otro amor, antojos fijos que algunas veces fructifican, pero no otras, como en el presente caso. Sin embargo, lo que vuelve relevante la composición es su tendencia final al humor que deriva de circunstancias opuestas, sin hincar en la desgracia burlona de otros romances.

Otro desvío realmente fundamental radica en su estructura. Mientras que todos los romances germanescos de la primera parte tienen una estructura *alfa*, éste, en cambio, organiza las partes del relato en una estructura *omega*, en que la superficial no coincide con la profunda, con los hechos ordenados lógicamente y cronológicamente. Di Stefano advierte que en este tipo de romances se desarrollan dos relatos, “uno actualizado y otro –que constituye el antecedente del primero– evocado por alguno de los personajes” (pp. 289-90). En nuestro romance, el relato *actualizado* está a cargo de un narrador en tercera persona que sigue al relato evocado, en primera persona, de la daifa, quien cuenta cómo se encontraba en el prostíbulo esperando que cayeran las ganancias, es decir, los parroquianos, cuando ve acercarse un criado de su jaque que le trae nuevas de que a su amo lo han despilfarrado en el juego y que manda por más dinero; ella se niega y corre al *picañuelo*, pretextando tener otros amores que en lugar de defalcarla la deleitan con regalos. Aun antes de que la marca termine con su discurso llega el jaque y cambia la modalidad de la narración a tercera

persona. Lo que sigue es la relación del castigo de la daifa en un *verdón*, o ‘campo’, del castigo del jaque alterno por quien ésta cantaba y del regreso al pueblo de la daifa y de su jaque timador: “Vuélvense la marca y rufo, / ella alegre y él lozano” (vv. 89-90). La narración testimonial de la iza, que debió quedarse muda al ver llegar a su jaque cuando todavía estaba hablando pestes de él, se refleja incluso estructuralmente, al esfumarse todo relato testimonial y relevarse por otro en tercera persona a cargo de un narrador omnisciente, en que se desmontan las bravatas sentimentales y se restablece el orden que había sido fracturado, aunque sólo discursivamente.

La estructura de la composición, no obstante, procede de la imitación directa de un viejo romance histórico, del cual redistribuye, como cañamazo sobre el cual tramar sus partes, versos o expresiones; se trata de *Yo me estando en Giromena*, en que Isabel de Liar cuenta en la primera parte la llegada de hombres armados a su lugar de residencia, enviados a asesinarla, debido a sus amoríos con el rey. Es uno de los romances, tal como consigna Di Stefano, en que “se da la palabra a difuntos”.²³⁹ La imitación directa corresponde sobre todo a la primera parte, en que encontramos situaciones duplicadas, rubricadas a veces por el traslado de expresiones clave del romance viejo al germanesco; la apertura de ambos: “Yo me estando en Giromena” (v. 1) – “Yo me estando allá en la Guanta” (v. 1). En los octosílabos siguientes no encontramos coincidencias verbales, pero sí de circunstancias; el de Isabel de Liar dice: “a mi plazer y holgar, // subírame a un mirador / por más descanso tomar” (vv. 1-2). En el germanesco, la daifa también piensa en el descanso; es más, está ya descansando en su cama, aguardando a la clientela: “en la mi piltra garlando, / mis blancas cerrras torcía, / y el caire estaba aguardando” (vv. 2-4). Posteriormente, ambas ven venir a

²³⁹ Ed. cit., p. 24; véanse además los comentarios preliminares a este romance, núm. 75.

los que serán portadores de malas nuevas, con nuevas coincidencias lexicales y, por tanto, también situacionales:

Yo me estando allá en la Guanta

Yo me estando en Giromena

Vi venir un picañuelo (v. 5) Por los campos de Monvela – Cavalleros *vi assomar* (v. 3)

El saludo:

Sálvete Dios, marca y luenga (v. 9) *Sálveos Dios*, doña Isabel (v. 14a).

Notificación del porqué de la comparecencia:

envíame a ti, señora (v. 27) Sabed que la reina, mi prima, acá *embiado* me hae (v. 19).

Ambos romances difieren solamente en que la notificación, en el germanesco, sucede a una preparación y justificación (el jaque perdió todas sus pertenencias en el juego) de lo que va a venir después de ésta:

envíame a ti, señora,
que le socorras con algo;
sí quiera con cien florines
o la suma de cien granos (vv. 27-30),

mientras que en el de Isabel de Liar no hay atisbos preliminares; la notificación sirve de pábulo para abundar en detalles hasta llegar al aviso de la orden de muerte:

Sabed que la reina, mi prima, – acá *embiado* me hae
porque ella es muy mal casada – y esta culpa en vos estáe,
porque el rey tiene en vos hijos – y en ella nunca los hae.
Siendo como sois su amiga – y ella muger naturale,
manda que muráis, señora; – paciencia queráis prestare (vv. 19-23).

A partir de aquí el acecho al romance viejo termina en cuanto a la ordenación que sugieren los préstamos lexicales: preámbulo, narración del o de los que se acercan y diálogo, con sus noticias anejas, las cuales representan la dificultad a la cual el personaje debe de hacer frente. Sin embargo, el remedo estructural sigue en todo el romance germanesco, cuando después del diálogo o discurso directo de la iza sobre las dotes del nuevo amor y los defectos del jaque, su proxeneta en curso, continúa una narración en tercera persona, como

queda dicho, a cargo de una entidad omnisciente. De esta forma se suaviza el cambio de un tipo de narración a otra, fenómeno no raro en el romancero.²⁴⁰

Si el romance sobre Isabel de Liar sirvió ante todo como patrón estructural del germanesco, también habrá otras composiciones que sirven de guía en la expresión de la protagonista. Me refiero al romance novelesco de *Fontefrida* y a unas cuartillas rufianescas (XX y XXI, en Hill). Cuando la daifa oye del picañuelo la demanda dineraria de su señor comienza a ahuyentarlo de la siguiente manera:

¡Vete de ai, el picañuelo,
vete de ai con el diablo!,
que yo tengo otros amores
que más los quiero y los amo (vv. 31-34).

Esta modalidad de disuasión procede, según creo, del entrecruzamiento de dos fórmulas equivalentes, provenientes de los dos modelos alternativos que se siguen en la composición. Por un lado, las cuartillas rufianescas, en que la marca rechaza al que parece ser un pretendiente, amenazándolo con la llegada de su rufián:

¡Fuera, picaño,
fuera de mi portal!,
que verná mi rufo
y habrá revuelta (vv. 9-12).

Tanto la orden como a quien se da (*picaño / picañuelo*), y la razón de ésta (en las cuartillas, “que verná mi rufo”; en el romance, “que yo tengo otros amores”) son casi idénticas, aunque con propósitos distintos; la marca de las cuartillas pugna por mantenerse fiel, la del romance, todo lo contrario.

²⁴⁰ G. Di Stefano (ed. cit., p. 24) hace estas observaciones al referirse al romance de *Yo me estando en Giromena* y otros análogos: “el relato se confía al protagonista hasta el punto en que su destino se enfrenta con la trágica conclusión; se pasa entonces de la primera persona a la tercera con el relato a cargo del narrador omnisciente, suavizándose la transición al colocarse después de un diálogo”. Véase, además, la nota al verso 8 del romance núm. 30 en esta misma edición.

M. Frenk señala que los versos “Afuera, fuera, fuera, / el pastorcico” eran inmediatamente reconocibles en la época en que se cantaban y hasta aplicables a situaciones donde pudieran acomodarse, como cuando una muchacha rechazaba a algún pretendiente.²⁴¹ Así, “¡Afuera, picaño, / fuera de mi portal” podría ser parodia del cantar del pastorcico, utilizada para el mismo fin. Asimismo, “Vete de ai el picañuelo / vete de ai con el diablo”, que tiene en cuenta los versos de la composición rufianesca, parece variante de la fórmula “Afuera, fuera, fuera”, con menor intensificación, pero cuya influencia tal vez provenga de la expresión que enuncia la tortolita de *Fontefrida* para despedir al ruiñeñor que la galanteaba: “Vete de ai, enemigo, / malo, falso, engañador” (v. 7). Esto se confirmaría por la equivalencia de funciones que tiene la fórmula tanto en las cuartillas rufianescas como en el romance de la tórtola: alejar al enamorado entrometido. El romance germanesco, advirtiendo la semejanza, o que las cuartillas siguen al romance novelesco, llevaría a cabo una asociación en que la presencia de ambos textos resultara evidente.

Yo me estando allá en la guanta se opone conscientemente a la fidelidad de la marca que teme y respeta a su ruiñán, aun ausente, y de la tórtola viuda que no quiere sino permanecer en luto, pues mientras que ésta rehúye el cortejo del ruiñeñor, para mantener su lealtad hasta la muerte, la daifa del romance germanesco despide al picañuelo, criado de su rufo, porque tiene otros amores. La marca no hubiera podido decirlo de frente al ruiñán, pero lo declara a su *alter ego*, que solamente funciona de reclamo para que ésta deshilvane su facundia en loor de su nuevo amor y en menoscabo del rufo, tomando a éste como base de comparación y contraste, pues aquél no le *pilla*, sino que le *palma*.

²⁴¹ “El cancionero oral”, en J. M. Díez Borque (dir.), *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 94. Para la fortuna de este cantarcillo véase *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM/COLMEX/FCE, 2003, t. 1, núm. 713.

Aún hay otro préstamo de las mismas cuartillas, ahora para llevar a la marca desleal del romance a otro extremo. Cuando el jaque la sorprende pintándolo como un rufo tacaño que le esquilma todo lo que tiene, la daifa se empequeñece y, con ella, su discurso:

–¿Qué le garlas, marca y luenga,
qué le garlas al chulamo?
–No le garlo nada, vida,
que con él me estoy burlando,
que de mis godas campanas
haréis alares y sarzo,
y de las quinas que crío
mercaréis baldeo y rodancho (vv. 59-66).

En las cuartillas que Hill presenta en su antología con el número XX aparece esta estrofa:

¡Ay, con la ganancia
de aqueste burdiel
haré a mi rufo
espada y broquel! (vv. 17-20).

Sin embargo, en las cuartillas XXI, encontramos otra variante de esta misma estrofa:

Con la ganancia
deste burdel
mercaré a mi rufo
espada y broquel (vv. 5-8).

Tanto las coincidencias léxicas de *hacer* (conjugado en el romance en segunda persona gramatical para dar todavía más poderío al rufián) y *mercar* como las bimebraciones, y sobre todo el último verso, que en el romance se traslada a la jerga de germanía (*baldeo*, ‘espada’; *rodancho*, ‘broquel’) permiten, legítimamente creo, afirmar la presencia de la canción rufianesca en el romance para devolver a la marca la docilidad que le pertenece por juro y heredad. Márquez Villanueva dice a propósito de estas piezas hexasilábicas: “Existió sin duda un repertorio de cantos de mancebía, forzados y galeotes [...], pero dichos materiales no hallaron acogida en la germanesca por la razón de que no empleaban su jerga,

o hacían de ella un uso muy distinto, es decir, justo porque eran de veras populares”.²⁴² Sin embargo, en el romance de *Yo me estando allá en la guanta* comprobamos, caso excepcional, cómo estas piezas populares se incorporan, mediante algunos centones reelaborados, al repertorio de la germanesca.

El autor de este romance de germanía no ocultó sus modelos; es más, de alguna manera los hizo evidentes, porque se procuraba también un tratamiento humorístico de soslayo de aquellos romances o composiciones líricas de claro ahínco patético. El autor supo realmente que el romance de *Yo me estando en Giromena* venía de perlas para fraguar su proyecto de contraponer dos circunstancias, que al colisionar, concluyeran en el derribamiento de la primera y en el realce de la segunda, de donde surge el humor y la gracia del pasaje. Esto ocurre, porque la primera parte es absolutamente testimonial, lo que le brinda mayor fuerza; una vez que se clausura la intervención testimonial de la daifa se inaugura la narración en tercera persona que relata la llegada del jaque precisamente cuando ella está todavía con la palabra en la boca. *Fontefrida* y las cuartillas, que repudian, la primera, el nuevo amor, las segundas, al pertinaz solicitante, se utilizan como formas de expresión complementarias, pero para un fin opuesto, aunque transitorio; es decir, mientras que aquéllas rezuman fidelidad y se desentienden categóricamente de los tentadores, aquí, por el contrario, se adoptan sus formas de expresión pero para abjurar de la lealtad al amor presente en beneficio de uno alterno. Sin embargo, las cuartillas también son basamento para la expresión contraria, cuando más adelante la daifa proclama y festeja el empoderamiento del rufo sobre ella. El comentario final (“Vuélvense la marca y rufo, / ella alegre y él lozano”, vv. 89-90) refuerza la afirmación de que la daifa siempre será propicia al mejor postor y reafirma su inconstancia emotiva. Si el jaque primitivo alardeaba en

²⁴² Art. cit., p. 8.

cuanto a su valentía, la daifa, ¿con qué podía alardear? Con un amor nuevo, que en lugar de quitarle, le regala. No hay mentiras más escandalosas dentro del hampa. Sin embargo, este tipo de alardes podía venirse abajo con el simple enfrentamiento de la verdad, en el caso de las bravatas del jaque, o con el porrazo de la realidad inmediata, en el de la marca de este romance. La asindética posición de dos episodios en que contrastan dos personalidades debido también a dos contextos diferentes parece reminiscencia de los rufianes cobardes de Lope de Rueda, en que llega el adversario y tira por tierra todas las bravatas antes enunciadas.

Todos los modelos de *Yo me estando allá en la guanta* se alejan del relato épico y tienen como protagonistas personajes femeninos; no es casual, naturalmente. Esto ayuda a comprender que el seguimiento de relatos casi exclusivamente líricos, porque así lo quiso su autor, obliga a divagar de los argumentos rufianescos, aunque prometía una variedad realmente humorística; no obstante, esta práctica se oponía a la directriz, estrictamente épica, que siguen los romances germanescos, y al renegar de ella alcanzaba aciertos pero también agrietaba el camino de tópicos y motivos, tan soldados a la expresión, que son la piedra angular de este tipo de composiciones. Este nuevo sendero tuvo fortuna en escasos romances posteriores, pero es testimonio agraciado de todas las posibilidades que podían desgajarse con sólo tomar un tópico o motivo rufianesco, cargarlo de circunstancias o situaciones un tanto diferentes, nutrirlo con nuevos componentes en el terreno de la expresión y de esa forma darle un cariz distinto. El cambio de sonsonete quería renovar el conjunto monótono.

EL VERDADERO HÉROE DEL HAMPA

De Toledo sale el jaque es el romance germanesco que instala un nuevo tipo de jaque verdaderamente exitoso. Además de este cambio de función respecto de los rufianes precedentes, que con paso vacilante por el hampa terminaban indefectiblemente en manos de la justicia, es una composición corta y sin elementos accesorios, en que todas las partes embonan perfectamente, muy distinto de *Perotudo* y de *Juan de la Membrilla*, que acumulan elementos de una misma célula temática hasta el hartazgo, cuyas partes no se integran, sino que andan sueltas cada cual por su lado, buscando, sin tropezar con ella, su verdadera función.

Una sola acción constituye el eje del romance, al que se subordinan todos los demás elementos; esto es la venganza que busca el jaque contra su iza. Éste es uno de los motivos inaugurales en la presente obrilla; antes, en las poesías germanescas primitivas, la supuesta función del jaque era vengar a su iza de aquellos que le hubieran causado algún oprobio; el desquite, sin embargo, ni siquiera rasguñaba los proyectos del rufo. Aquí, por el contrario, el jaque se somete al deseo único de venganza no en contra de algún ofensor de su daifa, sino en contra de la daifa misma, ya que ha huido con otro.

El romance cuenta con dos versiones, una, de 1573, publicada por Juan de Timoneda en sus *Rosas de amores*; otra, que aparece en los *Romances de germanía*, de Hidalgo, en 1609.²⁴³ Ambas difieren en ciertas lecciones, pero la anécdota no sufre ningún cambio.²⁴⁴ Desde su inicio el romance parece oponerse flagrantemente a sus antecesores

²⁴³ Es probable que esta misma antología haya circulado antes de esta fecha, según la noticia de Hill (*Poesías germanescas*, p. vii), quien encontró en la *Eloquencia Española* (1604), de Bartolomé Jiménez Patón, una referencia a “vn librito con su diccionario”.

²⁴⁴ Aunque los errores de ambas versiones llevan a pensar que proceden de fuentes distintas, parece evidente que la versión de Hidalgo, además de dar la impresión de ser anterior a la de Timoneda, debido a una omisión por *homoioteleuton* de ésta, fue oportunamente arreglada, al menos hacia el final del texto, ya fuera por el editor o por el antologador mismo (sobre estas prácticas, cf. G. Di Stefano, art. cit., p. 292). Por la

con un comienzo abrupto, *in medias res*, calcando una fórmula de acción de uso muy frecuente en el romancero²⁴⁵ y atendiendo al gusto por la precisión del lugar en que una acción se lleva a cabo o de que se parte:²⁴⁶

De Toledo sale el jaque
ricamente enjaezado (1-2).

Menéndez Pidal explica que este tipo de comienzos es propio de la exposición épico-intuitiva, que “tiende a prescindir de preliminares, incidentes y desenlace, para destacar sólo una situación elegida, o una rápida serie de sucesos nucleares. Se entra en materia sin exponer antecedentes de la acción” (*RH* I, p. 71). Cuando se trataba de un romance tradicional, cuyo trasfondo se alojaba en la memoria de todos, cualquier oyente podía “suplir el conjunto inexpresado” (p. 71); sin embargo, como el germanesco es enteramente artificioso deja en suspenso la salida del protagonista y el modo en que lo hace para retrotraerse a los antecedentes:

en columbra de la Pérez,
que la había trasmontado
un birlocho cordobés
que muque de lo murciado (3-6).

versión de Timoneda sabemos que el romance terminaba de la siguiente manera: “Quien fuera jaque afamado / ha de ser determinado” (vv. 101-102). Se trata de una *desecha* con función sintetizadora con que casi siempre se gustaba rematar los romances, por ejemplo, trovadorescos (cf. Patrizia Botta, “Desechas al pie de Romances en el *Cancionero* de Castillo”, en Martha Haro Cortés *et al.*, coords., *Estudios sobre el “Cancionero General”, Valencia, 1511, poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat, 2012, p. 73). También sabemos de la maniobra del editor o antologador de la versión de Hidalgo, porque esos dos versos, más bien, esa *desecha*, se suprime y se intercambia por otros dos versos: “y así castigó a su iza / y el jaque quedó vengado” (vv. 105-106); pero los que se han suprimido, en lugar de simplemente desaparecer, se llevan al inicio del romance, en el que figuran como una suerte de título muy generalizado. Sin embargo, ¿cuál es la causa que lleva a proceder de esa manera en Hidalgo? La *desecha*, aparentemente original, parecía remate pegadizo por no valorar lo que en el romance es propósito y acción principales del jaque (la venganza de su iza), sino que solamente toma en cuenta lo que se consideró en el texto la acción principal del personaje: su enfrentamiento con múltiples adversarios y su posterior fuga de la cárcel. Así, más que a una adecuación a los gustos de la época en que nuevamente se publica el romance germanesco (época en que también era frecuente el cierre sintetizador, pero a partir de seguidillas; cf. José Ma. Alín, ed., *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 47-48), los versos de remate en la versión de Hidalgo, que embonan más naturalmente con el argumento, responden a una restitución *ad sensum* con el resto de la composición.

²⁴⁵ Véase Webber, *op. cit.*, p. 196.

²⁴⁶ Véase M. Frenk, ed. cit., p. xxxi.

Una vez establecido que el jaque sale a buscar a su iza porque se la ha llevado un *birlocho cordobés*, cuyo sustento radica exclusivamente en el hurto, el romance ahora retoma los antecedentes de lo expuesto en el verso 2 para instalarse en el remanso de una descripción del atuendo que lleva el jaque, después de especificar la causa: “Por temor de algún descuerno / lleva el navío artillado...” (vv. 7-8):

rico mollerón de acero
en su ganión plantado:
dos limas y algodón doble,
de cofradía estofado;
lleva çarco [sarzo] de papal
y vencejo tachonado,
alares anchos de vuelo,
largo cinguizangue al lado,
tirantes de palomera
y calcurros del barbado,
un bonito sayagués, [?]
cigarrón granateado,
buen rodancho campanudo,
fino baldeo acerado (vv. 9-22, versión Timoneda).

Los elementos enumerados, sin embargo, abundan más en las ropas que lleva el rufo que en las armas, que son las usuales en casi todas las descripciones de otros romances (cf. *Perotudo*, vv. 103-120). De tal manera, el rufo, efectivamente, va más “ricamente enjaezado” que “artillado”. Esto no echa abajo la función que tiene aquí la descripción del ajuar, específicamente de las armas, pero sí denota influencia, tal vez del romancero fronterizo tardío o morisco, que gusta de repasar las prendas de los personajes y especificar sus materiales y colores. El romance germanesco, no obstante, no transige con el colorismo o la historicidad de las prendas, típicos en algunos romances, incluidos los fronterizos, sino que sigue, en cambio, el procedimiento de la enumeración rápida de un elemento tras otro, más propio de la enumeración germanesca. Hasta aquí, la adjetivación de las armas podía especificar una cualidad propia, inherente a ellas, más que su apariencia, como en las armas que *Perotudo* lleva: el *baldeo*, “largo y tendido” (v. 103); el *Juan Mechiz* (‘machete’),

“desmallador” (v. 106), adjetivo que explicita su función: romper las mallas de las cotas o lorigas de los enemigos; el *cotón* (‘jubón’), “defensivo” (v. 108). También podía indicarse, aunque mínimamente, la procedencia del material con que estaba hecha alguna arma: “de Alburquerque el regatón” (v. 116), para referirse al cuento de la lanza, o *astil*, que el jaque lleva, o los *tirantes* (‘calzas’), que son de “polaima” (v. 117), es decir de paño o cuero. Y muy pocas veces al color, que suele ser, en todo caso, apagado, como el “arizarzo pardillo” (‘sayo de color pardo’) del v. 119 que el rufo viste para confundirse con los villanos. En cambio, en el romance *De Toledo...* la mayoría de las especificaciones referentes a las armas se basan en su calidad, en una apreciación muy general: *rico*, *buen*, *fino*, y sólo se dice que el jaque lleva “*largo* cinguizangue al lado”, que el *cotón doble* está bordado con malla (“de cofradía estofado”) y que el *buen rodancho* es bastante amplio, *campanudo*; a las ropas del rufo se dedica, por el contrario, más atención y pormenorización, pero que también suele ser rápida; sin embargo, todos estos complementos suelen anotarse en una lengua normalizada. Los epítetos no podían ser demasiado recurrentes en estas enumeraciones, ya que el léxico germanesco, cuya representación es uno de los objetivos de estos romances, carecía de ellos, y el único que posee (*godo* y sus derivaciones) no podía entrometerse por todos lados, así que lo mejor era hacer enumeración rápida de elementos con descripciones más o menos germanescas o atributos y complementos predicativos que pudieran amañarse para ello.²⁴⁷ Aun así, el autor de este romance se atreve a describir mayormente con léxico no germanesco.

²⁴⁷ Incluso la enumeración de las armas en una de las primeras poesías de germanía (II en Hill; cf. vv. 5-8) no hace descripción ninguna, salvo que especifica que una de las armas defensivas que llevan los rufos es *cotón defensible*, sintagma comúnmente fijo en toda la poesía germanesca. Tomando en cuenta la ausencia de estas enumeraciones en las poesías primitivas, ¿habrá quizá en este caso preciso influencia del romance? Hay que considerar, sin embargo, que en esta composición temprana la enumeración corresponde exclusivamente a las armas de los rufianes, mientras que en los romances suelen incluirse partes de la vestimenta no guerrera

El romance había comenzado con la acción por delante, pero inmediatamente tiene que atajar el dinamismo para exponer los antecedentes que expliquen los versos iniciales. Sin embargo, nunca se nos dan antecedentes del jaque protagonista y mucho menos, como suele suceder en otros romances, se le da nombre. En ello puede advertirse un eco de los romances tradicionales, de los que Menéndez Pidal dice: “No sólo se niega a dar antecedente ninguno de los personajes que presenta, sino que a veces ni nombre les quiere dar [...], son protagonistas innominados, cuyo único nombre es su aventura” (*RH I*, p. 72). Tenemos, a fin de cuentas, un romance-cuento, cuyo propósito, no obstante, es forjar un romance-retrato, al igual que *Perotudo*, *Juan de la Membrilla* y el romance sobre la nueva germanía.

Una vez descrito el ajuar del jaque se relata rápidamente el recorrido del rufo (vv. 25-34) hasta *calarse* en Córdoba, donde espera la noche para presentarse en el burdel en que encuentra a su iza cantando en favor de un nuevo amado:

Por un cordobés me muero,
y lo tengo aprisionado.
Godas campanas me engiba,
limas de pecho labrado,
sarmenteras de Vizcaya
y redejón plateado.
Tengo para ir a la Altana
el cernícalo guardado,
con pumente guarnecido
y rico alcorque dorado.
Estivales cordobeses
a cada lado bordados,
y el nombre de mi querido
y un corazón traspasado.
No es mi hombre de Longares
aquí, sino el más pintado,
que aún no he engibado la coba,
cuando ya se la he estivado.
Yo le tolaré el navío
de rico jaez morado (vv. 41-60, versión Hidalgo).

de los protagonistas, elementos que podrían haberse agregado a lo que, posiblemente, constituía su modelo, influenciados por el romancero en general, no solamente fronterizo o morisco.

El panegórico del canto de la daifa tiene su asidero en gestos gratulatorios. Lo natural, dentro de la rufianesca, es que la marca sustente al rufián; cuando sucede lo contrario (que parecería mera fantasía de la prostituta sometida), la daifa siempre hará explícitos los beneficios que el nuevo amor le aporta, casi siempre cifrado en prerrogativas materiales (cf. *Yo me estando allá en la guanta*, vv. 45-50), aquí, en ricas basquiñas (v.43), camisas labradas (v. 44), tocas de red o gorgueras (v. 45), etc., etc. Tal vez sería el reclamo inicial para amansar después a la iza o para que ésta se sometiera por voluntad, según demuestran los vv. 57-60, en que gustosamente quiere corresponder a los obsequios del jaque en turno. Se trata, pues, de cantos laudatorios en favor del nuevo rufián; sin duda una especie de canto en que se exalta una figura ideal de rufián alterno, de características opuestas, a quien nunca vemos campear por los versos de la poesía rufianesca y a quien no se le dedica más que el canto o la referencia de la marca. Si llega a aparecer en escena es simplemente como pábulo para el poderío y preeminencia del jaque valentón, quien concluye dominante en la escena del enfrentamiento, laureado por la mudable y antojadiza marca, como en *Yo me estando allá en la guanta*.

Después de oír el canto de la iza de principio a fin, el jaque irrumpe en escena para castigarla dándole una gran cuchillada en el rostro (“un gran chirlo colorado”, v. 60, versión Hidalgo); a los aullidos de la marca acuden, bien armados, “birlos, jaques y mandiles” (v. 73, versión Hidalgo) para acorrallar al rufo; sin embargo, “como se siente artillado” (v. 78, versión Hidalgo), arremete contra todos ellos, de tal forma que “a ningún hombre acomete / que no le deja lisiado” (vv. 83-84, versión Hidalgo). Finalmente la justicia lo aprehende y lo lleva a la cárcel, pero el jaque vuelve a burlar a todos haciendo un *guzpataro* en el muro, por donde recobra su libertad para regresar, vengado, a Toledo. La mayor hazaña del jaque, el duelo contra muchedumbres, no es la de mayor estima, pero

vengarse únicamente de la iza hubiera carecido de valor y de relevancia para el relato, aunque constituya el eje central; por ello, a la hazaña principal del jaque se suma otra no menos importante, colateral y de derivación natural: el enfrentamiento con múltiples adversarios. Igualmente, la descripción de las armas del jaque no encuentra mayor pertinencia en cualquier otro romance de los que hemos comentado que aquí. Líneas arriba decíamos que cuando se empieza a describir las armas y atuendo que lleva el jaque es señal inequívoca de que va a partir a otra localidad en busca de mejor fortuna o de venganza (a veces esto es simplemente la ratificación de su partida, ya que anteriormente puede enunciarse que el jaque va de salida o se dispone a hacerlo); lo que sí es un enigma es si efectivamente el jaque usará tales aditamentos o tal armamento. Cuando no requiere de ellos, estas diligencias precautorias pueden anquilosarse en fórmulas que sólo anuncian la salida del jaque a otras tierras. Sin embargo, en *De Toledo sale el jaque*, la fórmula verdaderamente se actualiza cuando el personaje parte en busca de venganza y termina consiguiéndolo y castigando, de paso, a todos aquellos del hampa que osaron ponerse delante. Esta hazaña que ocurre ante nuestros ojos era en la que el jaque antiguo fantaseaba mediante su facundia.

Márquez Villanueva²⁴⁸ asegura que *De Toledo sale el jaque* es reelaboración del romance fronterizo *De Antequera partió el moro*. Según este punto de vista, tanto el comienzo como la descripción de las prendas serían prueba suficiente para demostrar la influencia. La apertura *in medias res* que ambos comparten, aunque especifica el personaje que va a ejecutar una acción y la ubicación de que se parte,²⁴⁹ es una de las fórmulas de

²⁴⁸ Art. cit., p. 8, n. 16.

²⁴⁹ Véase Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México, UAM, 1984, p. 23.

acción más corrientes en todo el romancero, como lo demuestra Webber,²⁵⁰ que precisamente ejemplifica con la apertura de este romance fronterizo: “The first formula needs little explanation, for it forms the first line of several ballads, and in that capacity it is well-known”. En cuanto a las descripciones de ambas composiciones la observación de Márquez Villanueva podría ser más certera; sin embargo, si examinamos la descripción de las prendas del moro advertiremos que difiere de la del romance germanesco:

El moro que las llevaba – ciento y veinte años avía;
la barva tenía blanca, – la calva le reluzía;
toca llevaba tocada, – muy grande precio valía:
la mora que la labrara – por su amiga la tenía;
alhaleme en su cabeça – con borlas de seda fina;
cavallero en una yegua, – que cavallo no quería (vv. 4-9).

En primer lugar, en el germanesco no se hace descripción física parcial, mucho menos total; la enumeración es mucho más extensa y, lo más importante, la descripción radica en un trazo rápido, sin demasiados complementos adjetivales, mucho menos historicistas (en todo caso, la enumeración y descripción de las prendas de la daifa podrían caber más en el romancero morisco, que es más abundante en adjetivación, y sobre todo por la expresión colorista del v. 60, versión Hidalgo). Sin embargo, la influencia (¿del romancero morisco?) puede residir, en todo caso, en la proliferación más de prendas de vestir que de armas, cuya descripción se desperdiga en diferentes partes de la enumeración.²⁵¹ En este romance se refleja mayormente una tendencia a calificar, mediante epítetos, las prendas y las armas (*rico, buen, tachonado*, etc.), pero no a constatar su historicidad, como en *De Antequera*

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 196.

²⁵¹ D. Catalán (“Cercada está Santa Fe”, en *Siete siglos de romancero: historia y poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 114-15) observa un caso semejante en la descripción del moro retador en la versión del romance *Cercada está Santa Fe*, a cargo de Lucas Rodríguez, que parece seguir la de un manuscrito de 1598. Catalán observa que la versión de L. Rodríguez propende más hacia “los gustos nuevos de la literatura ‘morisca’”, al pintar “la vestimenta morisca y no las armas”. Según su penetrante observación, esto “explica [...] la dispersión de las alusiones a la «lanza con dos hierros» (que se nombra antes de describir el caballo) y al «fuerte escudo embrazado» (que se describe en último lugar)”.

partió el moro: “la mora que la labrara / por su amiga la tenía”.²⁵² Puede haber ciertamente influencia directa del romance fronterizo sobre el germanesco, pero únicamente en los procedimientos y de manera muy sutil. Sin embargo, ya que imitaba romances fronterizos de forma ostensible, el romance germanesco podría haber hecho que la descripción del atuendo y armas del jaque entrara también en el procedimiento habitual de los romances fronterizos; no obstante, prefirió seguir la fórmula germanesca, como queda dicho.²⁵³

En este romance no abundan los artificios de cuño popular, como, por ejemplo, en *Perotudo* y, en menor medida, *Juan de la Membrilla*; no hay giros arcaicos, no hay diálogos (como tampoco en el segundo mencionado), y aun así el romance parece superar, constructivamente, a ambos. Es cierto que aun cuando al jaque se le lleva a repudiar el fracaso, su comportamiento formal es semejante a aquéllos, aunque no enteramente: sale para buscar venganza, al igual que los otros salían para buscar el sustento o mejor fortuna; es en esos otros lugares en que se encontraban con su destino, siempre adverso. Sin embargo, en éstos no se dejaba actuar al jaque, y se entregaba, invariablemente, en manos de la justicia. En *De Toledo sale el jaque*, por tanto, se suma una función: su inconformidad

²⁵² Las descripciones de los atuendos de los romances de germanía tienden hacia el amontonamiento de los elementos; ocasionalmente introducen alguna incidencia que aclara algo de ellos, como especificar a veces su procedencia, su material, su propósito. En los fronterizos, e incluso en los juglarescos (cf. *Ya se sale Guiomar*, vv. 145-46), la descripción se torna muchas veces emotiva, historicista, cuando no dinámica (véase Menéndez Pidal, *RH I*, p. 67); en los germanescos suele ser acartonada, casi formular.

²⁵³ Este romance germanesco podría haber considerado, en cambio, para su primera parte, antes de la descripción, el inicio de otro romance fronterizo caballeresco, el de *Don Manuel y el moro Muza*, cuya versión facticia, basada en testimonios modernos, presenta Diego Catalán (en <http://cuestadelzarzal.blogia.com/2007/062501-don-manuel-y-el-moro-muza.php>). Los primeros versos son: “Vele, vele el moro Muza / el moro Muza afamado, / caballero en una yegua / y su cuerpo bien armado, / corneta de oro en la boca / ricamente amenazando”. Las semejanzas con *De Toledo sale el jaque* serían de orden textual; primero, el verso que establece los ademanes fanfarronescos del moro Muza, “ricamente amenazando”, utilizado en el germanesco para determinar la gallardía con que sale el jaque de Toledo, “ricamente enjaezado”; después, el verso que explicita que el moro lleva “su cuerpo bien armado”, trasladado, en germanía, a “lleva el navío artillado”. Incluso, una de las versiones modernas del S.O. de Santander, Uznayo (Uz), comienza: “Ya se salía el moro Muza / ricamente amenazando”, apertura que coincide aún más con la de nuestro romance (véase D. Catalán, “El romance tradicional, un sistema abierto”, en *El romancero en la tradición oral moderna*, op. cit., p. 192, n. 43). No me atrevo a asegurar la presencia del romance fronterizo sobre el germanesco por obvias razones, pero la coincidencia, innegablemente, es sugerente.

con el destino que le ha puesto en una situación desfavorable y sus acciones consecuentes con tal rebeldía. En él, asimismo, se concretan las funciones que en los romances anteriores habían quedado trucas por el poder de atracción que todavía ejercía sobre ellos la ridiculización del jaque de las primeras poesías de germanía;²⁵⁴ se extirpan procedimientos afuncionales que pudieran desviar o impedir el verdadero propósito de exaltación de la figura, como realmente lo son la preponderancia del léxico germanesco, que parece subordinar los demás elementos, y los antecedentes que los primeros romances tercamente incluyeron o transportaron de las primeras poesías de germanía sin refuncionalizarlos, de ahí su apariencia de pegotes heterogéneos con el resto de las partes del romance. Diametralmente opuesto, el romance *De Toledo sale el jaque* sólo se entusiasma con aquellos elementos a los que puede dar función explícita, y los antecedentes que en otros funcionan como caracterización desdramatizada éste los convierte en notas de caracterización progresiva al avanzar, una a una, las proezas de la figura.

CONCLUSIONES

El jaque llega al romance cuando éste se hizo de interés general. La gran capacidad del romance para soportar multitud de temas fue rápidamente aprovechada por el jaque, a donde llega con una serie de motivos a cuestras, algunos que le sirvieron de caracterización pasiva, pues era el narrador quien se deleitaba enunciándolos, mientras que la figura tenía que esperar tras largas tiradas de versos para, por fin, aparecer en escena; otros, sin embargo, tuvieron que idearse al calor de la narración, pues los motivos con los que había

²⁵⁴ No obstante, en estos romances la ridiculización ya no se logra mediante el propio discurso obstinado del rufián y su negación a actuar, que era tal vez una ridiculización más blanda, sino que en ellos el narrador se empeña en ponerlos directamente frente a un destino totalmente aciago ideando situaciones fortuitas.

llegado al romance estaban todos confinados al discurso efímero con que el jaque se caracterizaba. No obstante, algunos de ellos se aprovecharon para darles función expresa, concreta: si el rufián parlero aseguraba que había derrengado y masacrado a un sinnúmero de adversarios, en *De Toledo sale el jaque* su protagonista podrá hacerlo efectivo.

Algunos de estos romances, sobre todo el de *Perotudo*, se apropiaron de un estilo popular revelando su propósito de cautivar al público, pero también hubo otras vías que no carecieron de importancia para la constitución de estas obrillas, como la imitación directa de algún romance o como ciertas fórmulas muy generales del romancero y otras realmente particulares, del romance juglaresco. Este tipo de romances influyó, ante todo, en la narración a veces morosa, llena de incidencias, que cuentan de principio a fin las peripecias de sus rufos. Ese diseño de relato épico contrastaba con el tipo de héroes que en él se cantaban, cuyas hazañas, al final y después de haberseles exaltado, venían a ser realmente anodinas, fracasos contundentes, hasta la llegada del jaque toledano, que remozó, podando y equilibrando criterios constructivos, el relato por donde éstos campeaban. Con todo, desde los primeros romances de germanía, a pesar de sus deficiencias, se instaló una serie de funciones que, mal que bien, siguió conformando el esqueleto estructural de muchos de los romances posteriores: la salida del jaque tras una ambición de mejorar su estado o tras una venganza, pérdida del objetivo por obstáculos fortuitos o consecución de éste más dificultades anejas y consecuentes, hazaña final en el patíbulo, el tormento o frente a enemigos múltiples, y finalmente fracaso o éxito total derivados de las complicaciones enfrentadas.

Hubo algunos romances que no supieron fraguar sus componentes, porque la fuerza que los empujaba era un prurito léxico, y hubo otros, como *Yo me estando allá en la guanta*, que al tratar de ser originales cambiaron la figura central de la obrilla, tomaron o

idearon algún tópico para mezclarlo con otras estructuras ya preexistentes dentro o fuera de la literatura rufianesca, y aunque consiguieron piezas realmente cómicas, terminaron por separarse del común denominador que seguían los demás romances germanescos. Sin embargo, llevar el jaque al romance fue uno de los factores que más lo benefició. Al conformarse un relato comúnmente lineal, de características épicas, con funciones precisas que el rufián lleva a cabo, aseguraba su permanencia y se iba desbrozando el terreno en que después de muchos días había de germinar, única, la jácara quevediana.

IV.

LAS JÁCARAS DE QUEVEDO: CONTRA-ROMANCES DE GERMANÍA

Si las primeras poesías germanescas se ubicaban en un momento anterior a la acción, la cual nunca llegaba o se concretaba, y acentuaban, en una situación presente, una serie de actos pretéritos mediante la enunciación de un supuesto historial delictivo exitoso; y si los romances de germanía se situaban en un momento intermedio, y privilegiaban tanto acción como discurso, y aun más las acciones, las jácaras de Quevedo que vamos a estudiar –las que llamaremos indistintamente carcelarias o patibularias– se ubicarán en otro extremo respecto de las composiciones predecesoras, en el momento posterior a las acciones presuntamente valentónicas, en la decadencia del rufián, preso por la justicia, cuyas acciones mínimas lo llevan indefectiblemente al castigo magnífico y cuyo discurso trata de paliar, aunque mal (y a veces ni eso), la derrota en que está sumido. Haremos un somero repaso por las estructuras de las poesías y romances germanescos y por la figura del rufián, su comportamiento y sus acciones, para llegar posteriormente a las revolucionarias jácaras de Quevedo y entrever los procedimientos que dan una pirueta a la tradición.

EL RUFÍAN Y SUS ESTRUCTURAS

Las poesías germanescas de Rodrigo de Reinosa y de Solana, como vimos en el capítulo II, contienen, según hacía ver Felipe B. Pedraza, una estructura propia de los debates de cancionero. Esta estructura promovía la caracterización especialmente del rufián con su doble personalidad, pues mientras él insiste en recordar las experiencias heroicas del pasado, su daifa le echa en cara otras tantas situaciones pasadas donde su valentía dejó mucho que desear (esto principalmente en Solana). De esta manera, las intervenciones de la iza van desmintiendo las enumeraciones de hazañas valerosas del rufo, con que se logra una caracterización plena del personaje como fanfarrón cobarde: mucho discurso, nada de acciones que lo fundamenten. Por ejemplo, si tomamos el texto de Solana (con mejor distribución de las oposiciones paralelísticas),²⁵⁵ veremos que el enfrentamiento discursivo se basa en tejer y destejer la imagen del rufián como eminente matón invicto. Después de la evocación de Elena, marca que aportaba mayores beneficios al bravo que Ximena, su daifa en turno (vv. 4-18), esta misma remeda la evocación del rufo para recordar a otro, que en lugar de hurtarle le daba regalos continuamente (vv. 24-32). El jaque había comenzado con los reproches, ahora que se atenga, pues Ximena hace uso de la misma dinámica para atribuir la culpa al amante de sus azotes en la villa de Utrera, a lo que el bravo no puede responder más que, si hubiera querido, puesto que a él lo prendieron en la misma trifulca, habría descabezado a mil con su espada. Desde ahí se desencadenan las evocaciones en el mismo tenor: ella recordando los palos que le han dado y episodios en que la espada de su rufo se mostró tímida; él, además de deshacerse en fieros y maldiciones, tratando de elaborar otras remembranzas en que su espada fue valerosa y dejó lisiados a múltiples

²⁵⁵ Se trata del poema número III, en J. M. Hill (ed.), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, 1945, pp. 13-17, que lleva por título *Coplas hechas por Álvaro de Solana. En que cuenta cómo en Çamora vido hazer a vn rufián con vna puta los fieros siguientes*.

adversarios, computándolos por piernas y brazos, para rematar en una alabanza a su brazo derecho, entre otras cosas (cf. *supra*, cap. II). Es evidente que la función del primer tipo de rufián era explayarse, a despecho de las contrarréplicas, en un discurso lleno de excesos, desde los tópicos fieros hasta las hazañas en que pasa revista a los enemigos abatidos a partir de aquellas partes del cuerpo donde los ha embestido. Sin embargo, función contraria de la daifa era derribar la elocuencia auto-exaltadora del rufo y dejar en claro su cobardía.

Los romances de germanía orientan al rufián en otra dirección, opuesta, podríamos decir, aunque parcialmente. Si entre los rufianes primigenios bullía el desánimo, la cobardía, que trataba de contrarrestarse con un discurso aparatoso y ruidoso de hazañas pobladas de extremosa valentía, el rufián de los romances (descartando en parte el de *Perotudo* y el de *Juan de la Membrilla*) dejará la facundia autoafirmadora para afirmarse, en cambio, en la acción legítimamente valentónica. Sin embargo, el contraste se da en el tratamiento del relato y no tanto en el del personaje, quien continúa exhibiendo una serie de rasgos afines a los primeros rufianes; sólo que en lugar de verbalizarlos, los va presentando y demostrando progresivamente durante la narración. La oposición es de fondo, pues mientras que el rufián originario se encapricha en no actuar, pero sí en alardear discursivamente de sus hazañas, el de los romances germanescos habla poco, o no habla, pero actúa casi movido por valentía autómatas, tratando de evidenciarla en todo momento, llegando casi en las acciones a los desproporcionados límites de bravura a donde llegaba el rufián precedente con su discurso.

Con excepción parcial de *Perotudo* y *Juan de la Membrilla* –quienes a pesar de que cuentan con amplias referencias criminales al modo de los jaques primitivos, aunque más proclives a la rapiña y al fraude, cuando se ponen en acción es para fracasar contundentemente, lo que echa por tierra tan conspicuo *curriculum* formulado por sus

narradores— los jaques de los romances de germanía suelen mostrar arrebatos y comportarse de manera tozuda, sobre todo cuando salen en busca de venganza, de aquella venganza que los antiguos jaques preferían postergar una y otra vez. El comportamiento y las acciones son ahora efectivamente fidedignos; sin embargo, lo que ahora quiero señalar ante todo son aquellos motivos que brindan una estructura más o menos general a cierta cantidad de estos romances: la mención de las armas que lleva el jaque (“la guarnición contra los tiempos”, dirá Izquierdo, trainel de Cantarote, “Romance de la vengança de Cantarote”, XXXI, en Hill, v. 157) implican una salida a otro lugar en busca, como decía en otro capítulo, de mejor suerte o de venganza, ésta siempre relacionada con la iza (o simplemente para salir a robar);²⁵⁶ el personaje se encuentra con situaciones contrarias que avanzan en tésitura progresiva, y así debe enfrentarse contra otro u otros rufianes, la justicia, o ambos, de las que el jaque puede salir finalmente vencedor, alcanzando el deseado desquite, cuando se trata de una venganza, o fracasado, cuando es la justicia con quien se topa.²⁵⁷ Si el jaque sale victorioso regresará al punto de partida, si no, emprenderá viaje a galeras o a la muerte. Los personajes que tendrán la prerrogativa de triunfo, según la estructura señalada, serán el de *De Toledo sale el jaque*, Olmedo, del “Romance de la descripción de la vida airada” (XXIX, en Hill) y Cantarote; los que fracasan serán Perotudo y Juan de la Membrilla. A pesar de las discrepancias de la suerte con que corren al final todos estos personajes, y a pesar de otra serie de motivos o tópicos que puedan abrigar sus relatos, las acciones que

²⁵⁶ Como sucede con Juan de la Membrilla y, antes, con Picaño y Pedro Piçarro en el poema de Reinosa *Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes...* (II, en Hill, ed. cit.), texto de donde procede el motivo (véanse vv. 1-8).

²⁵⁷ Hay jaques, no obstante, como el de *De Toledo sale el jaque* y Cantarote, que al final burlan la justicia, como en el caso del primero, o se enfrentan a ella y asesinan a uno de sus representantes, el alguacil. En el caso del jaque de *De Toledo...*, la burla viene después de haber conseguido su venganza y, por supuesto, de haber sido encarcelado. Cantarote, por el contrario, nunca se deja atrapar por la justicia, y dar muerte al *guro* es el último obstáculo que supera antes de conseguir plenamente el propósito de venganza y rescate de su daifa. Se observa, entonces, que estos romances dan un paso más allá de *Perotudo* o *Juan de la Membrilla*, a quienes la justicia reduce y castiga categóricamente.

llevan a cabo están reguladas según la estructura mencionada que, aunque simple, es bastante funcional, pues se basa en la participación activa del jaque y en su protagonismo. Quevedo muda en sus jácaras carcelarias el rumbo de esa tradición. Sin embargo, ¿qué lo conduce por ese camino reaccionario, si en la mayoría de sus obras, por lo menos en prosa, había tratado al rufián más o menos según los modos de antaño?

LA FASCINACIÓN POR EL BICHO RARO

Como es bien sabido, Quevedo tuvo una temprana afición por el submundo de los rufianes. La primera muestra de ello, en prosa, tal vez sea la *Vida de la Corte*, escrita hacia 1603-1604,²⁵⁸ donde se propone dar una serie de avisos sobre la corrupción que impera en la Corte a raíz de las personas que por ella rondan. Ahí comenta, dentro de las *figuras artificiales* (individuos que afectan casi todo en su manera de vivir ante los demás) y *flores de corte* (fulleros que estafan a todo incauto en los garitos; pero también puede ser variación de las *figuras artificiales*, ya que aquí se comentan otras figuras que tienen mucho de apariencia), los *valientes de mentira*, los *rufianes de embeleco*, y los *valientes*

²⁵⁸ Marcial Rubio (“De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*”, *La Perinola*, 10, 2006, p. 288) infiere que la fecha de 1599, que da Astrana Marín, puede ser la correcta, basándose también en el descubrimiento de Doris L. Meyer (“Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication”, *HR*, 43, 1975) de la duplicación del prólogo que aparece tanto en las *Capitulaciones de la vida de la Corte*, de Quevedo, como en una traducción de las obras, algo amplificado, de Virgilio, hecha por Diego López, publicada en 1600. Ahí Meyer expone algunas hipótesis con base en los tipos de prólogo que Quevedo solía hacer (especies de anti-prólogos, p. 202), en el estilo (p. 203), en la coherencia que guarda con la obra quevediana a la que antecede y la desproporción que marca un prólogo tal con una simple traducción (*loc. cit.*). Sus hipótesis favorecen a Quevedo en la autoría. Eugenio Asensio (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. rev., 1971, p. 184; en adelante *Itinerario*), sin embargo, siguiendo a E. Mérimée, prefiere proponer otra fecha, ya que la de 1599 “ha sido arbitrariamente fijada por Astrana Marín [...]. Prefiero con Mérimée llevarla a 1603-1604, considerando que el autor llegó a la corte en 1601 y encabeza su escrito con esta rotunda aseveración: «La mucha experiencia que tengo de la corte aunque en el discurso de juveniles años». También C. C. García-Valdés (ed., Quevedo, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 2ª. ed., 2007, p. 54) dice que la obra debe ser anterior a 1611, fecha que aparece en uno de los manuscritos, y propone: “La referencia inofensiva a Góngora lo señala como anterior a la enemistad entre ambos poetas: primeros años de la Corte en Valladolid, entre 1600 y 1603”.

“que tienen por oficio el serlo y comen dello”,²⁵⁹ todos de alguna manera complementarios, pues tanto los de mentira (que “tratan más de parecer bravos que lindos” y cuyas acciones “son a lo temerario”, p. 235) como los auténticos (“que tienen más de aparentes que de temerarios”, p. 249), buscan su manada para castigar a algún pobrete. Por ejemplo, los de la primera especie “llaman a consejo a todos en ofreciéndose ocasión de pesadumbre a uno; y dan entre diez una cuchillada a un manco” (p. 235). Los de la segunda, “[e]jecutada la maldad, se toma el dinero y se reparte entre todos los cómplices, graduando el trabajo del agresor principal, en primer lugar; en segundo, los acompañantes que fueron de escolta, y en tercero, los corredores; y todos perciben y todos comen” (p. 249). En este respecto sólo se distinguen por el enfoque; el primero tiende a resaltar el contraste entre la multitud ventajosa y la víctima solitaria, además de desvalida, de donde resulta la chanza; el segundo, a inquirir en las operaciones fraudulentas y en las tareas coordinadas de los malhechores. En lo que toca al rufián de invención, éste vive para estafar a su daifa, a quien da a entender que realmente la protege de cualquier agravio u oportunista; pero todo al final de cuentas es mera triquiñuela, ya que todos los perjuicios que sufre la marca han sido previamente planificados por el rufo, para que ésta le comparta felizmente su estipendio, pensando que la ha librado de toda trampa y ultraje. En este tipo de rufián, por cuanto es todavía dueño y señor de la marca y de todos sus emolumentos, permanece cierta catadura tradicional, pero se aparta decisivamente cuando logra por completo engañar a su marca con una presunta puesta en acción.

La visión que Quevedo tiene del valiente (al que separa aquí por categorías) es tradicional en lo que toca a su conducta bravucona (el asunto criminal de las

²⁵⁹ *Vida de la Corte y Capitulaciones matrimoniales*, en *ibid.*, p. 249. Todas las citas posteriores de esta obra dependen de la edición de García-Valdés; donde se haga la cita se anotará únicamente la página.

conversaciones, juramentos y blasfemias), que en la práctica puede tener su reverso de pusilanimidad; pero no lo es tanto cuando asume la valentía como oficio del cual se vive y se come. Una nota sobre la variedad de valiente nocturno, el que roba casas o a individuos, pero que no quiere que lo tomen por ladrón, sino por travieso (p. 250), es la que Quevedo hará predominante en sus jácaras-carta: “Y, en realidad, como viven tan ruinmente, siempre andan con gran zozobra y sobresalto, y casi todos vienen a parar en presidios o en galeras, palmeados antes, y no pocos en la horca” (p. 250). Esto puede complementarse con el cierto (‘el que hace trampas en el juego de cartas’) a quien un estafador, queriéndole robar, finge conocerlo pregonándole toda su vida, inferencia de menor sagacidad que la intención, ya que por el episodio y por la conducta que el estafador perpetúa para todos los de esta misma calaña, según se dice al final, se puede colegir que en su totalidad comparten ayeres idénticos:

Si el cierto es áspero, en vez de soltar, replica: “Voacé viene desalumbrado, esa flor guárdela para otro, no para mí que soy greno”. (Este nombre se dan los taimados unos a otros). Responde el estafador: “Voacé perdone, que le tuve por Fulano, que ahora ha venido de gurapas (así llaman a las galeras), que tiene por camarada a Fulano, palmeado en Madrid, Toledo y Sevilla”. El cierto, viendo que aquel hombre le conoce y sabe toda su vida y milagros, con estilo más suave y blando le dice: “Por las alas del ángel de la Gabriela, que no entendí, camarada, que me habías conocido. ¿Cómo os va, amigo?” Responde el estafador: “Con mil trabajos y miserias. Ahora acabo de salir de la cárcel, donde he estado dos cuaresmas por cierta muertecilla; y pues sabéis de necesidades, no digo más”. El cierto saca y le da su ayuda de costa, y le ofrece su persona y no ve la hora de huir del que le conoce. Y de esta misma forma se portan con los demás malhechores (p. 242).

Aquí puede haber algo de experiencia, tal como el mismo autor dice en la Dedicatoria: “La mucha experiencia que tengo de la corte, aunque en el discurso de juveniles años” (p. 229), experiencia solidificada sistemáticamente al pasar del testimonio al espacio literario, que se afianzará aún más en sus jácaras carcelarias, donde la vida de los rufianes, así como sucede con los valientes, con el cierto y su supuesto camarada, se reduce a presidios, galeras, *palmeadas* o azotes.

Quevedo también explota en romances y sonetos temas del hampa o utiliza las características de sus personajes como procedimiento para rebajar a personajes mitológicos;²⁶⁰ tal es el caso, además, de *La hora de todos*, donde los dioses se comportan o hablan como rufianes, tal es el caso de Marte, “deidad de la carda y dios de la vida airada”, quien al final de la obra, enfadado del solemne himno que el Sol canta en alabanza de Júpiter, “con dos tejuelas arrojó fuera de la nuez una jácara [aburdelada] de quejidos”.²⁶¹ El *Buscón* es asimismo un testimonio de las obsesiones del autor por la marginalidad. Fernando Lázaro Carreter, a propósito de esta obra, supone que Quevedo descubre el hampa “por instinto o por seducción del *Guzmán*”,²⁶² pero confiere más crédito a la influencia de la obra de Alemán: “la andanza hampesca del *Guzmán* le sedujo. Lo prueba el gran número de concomitancias temáticas que muestran dicho libro y el *Buscón*. Es cierto que muchos de esos temas eran tópicos, y pueden haber accedido a ambas obras por vías independientes; pero no es la naturaleza de los asuntos y motivos, sino la densidad de las coincidencias, lo que resulta persuasivo”.²⁶³

En el *Buscón*, cuando Pablos desciende al postrer peldaño en la carrera del mal vivir en la última sarta de episodios de la obra, se inserta en el hampa sevillana gracias a un viejo amigo de su época de estudiante en Alcalá, que ha llegado a ser un rufián hecho y derecho (Mata, ahora convertido ruidosamente en Matorral). Pablos, que llega inicialmente como

²⁶⁰ Baste recordar, por ejemplo, el romance “Contando estaba las cañas” (677), el de “Sepan cuantos, sepan cuantas” (690), el de “Tomando estaba sudores” (694), el soneto “Su colerilla tiene cualquier mosca” (577) o el de *A Apolo siguiendo a Dafne*, “Bermejazo platero de las cumbres” (536). Cito según la edición de José Manuel Blecua, Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1963 (utilizo la edición de 1971; en adelante *PO*).

²⁶¹ Ed. Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia, 2001, pp. 442 y 443 respectivamente. En el estudio introductorio, López-Grigera aduce al respecto: “El estilo más adecuado para los dioses en el mito antiguo era el sublime, pero a estos dioses degradados los hace hablar Quevedo –como castigo por su antigua farsa– en el ínfimo, el de los jaques” (p. 264).

²⁶² “Originalidad del *Buscón*”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 4ª. ed., 1984, p. 94.

²⁶³ *Ibid.*, p. 85.

gregario, según su inercia a lo largo de la obra,²⁶⁴ funge primeramente como observador y naturalmente como iniciado a quien es preciso ilustrar en el desaliño del ajuar y en la mímica valentónica: “Ea, quite la capa vuacé y parezca hombre, que verá esta noche todos los buenos hijos de Jevilla. Y por que no lo tengan por maricón, ahaje ese cuello y agobie de espaldas; la capa caída, que siempre nosotros andamos de capa caída; ese hocico, de tornillo; gestos a un lado y a otro; y haga vucé de las *j, h* y de las *h, j*. Diga conmigo: *jerida, mojino, jumo, pahería, mohar, habalí y harro* de vino”.²⁶⁵ Se trata de una receta para parecer hombre y no maricón, como ha observado don Raimundo Lida, pero que no escamotea en nada la esencia que estos personajes tienen en el relato de “figura o figurón suelto”.²⁶⁶

En el *Libro de todas las cosas*, en la sección “Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día”, encontramos una receta similar, además de otros pasajes, a la del *Buscón*:

Si quieres, aunque seas un pollo, ser respetado por valiente, anda con maretá, habla duro, agobiado de espaldas, zambo de piernas, trae barba de ganchos y bigotes de guardamano, y no levantes la habla de la cama sin vaharada del trago puro. Habla poco, que ya no tienen por valientes sino a los que callan. Di cuando estás vestido que estás atravesado por mil partes. Brinda en los banquetes al ánima de Pantoja y a la honra de Escamilla y Roa. Sé cuerdo en las pependencias y loco en los banquetes, colérico en las paces y flemático en las veras, y de cuando en cuando achácate entre los amigos un herido o dos de los que otros mojaren, y con esto no tendrá tanta opinión como tú ningún tabardillo.²⁶⁷

Ambas recetas se enfocan en los modos y modas de los valientes, en las maneras de llevar el ajuar, con propósito equivalente; en el *Buscón*, para que parezca hombre y los germanos de Sevilla no lo tengan por maricón; en el pasaje del *Libro*, para adquirir respeto de

²⁶⁴ Véanse Edmond Cros (*Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Cupsa, 1980, p. 75) y Carlos Vaíllo (“*El Buscón*, la novela picaresca y la sátira: nueva aproximación”, en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 264) para esta característica del tacaño.

²⁶⁵ Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, III, 10, pp. 222-223. En adelante, libro, capítulo y página(s) se indicarán donde se haga la cita.

²⁶⁶ *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 287.

²⁶⁷ En Quevedo, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2ª. ed., 1987, p. 126.

valiente, es decir, para parecerlo, aunque el ánimo no dé para pasar los umbrales de las apariencias. Una misma perspectiva parece ligarse firmemente en ambos, pero su función es diversa. Parecer hombre es, en la concepción de la valentía del *Buscón*, primer paso para llegar a serlo. Parecer y ser implican correspondencia entre actitud y acciones, pero para quien desee únicamente parecer valiente, sin serlo, como se receta en el *Libro*, el secreto está en aparentarlo todo: tanto los gestos como las muertes que han dado otros.

Pablos hubiera fácilmente quedado en el plano teórico de la valentía si a los consejos de Matorral y al aprendizaje de la *jerigonza*, que llega a impartir a los otros rufianes, no hubiera añadido el de asesinar, con lo que se inicia oficialmente dentro del mundo valentón. En el pasaje del *Buscón*, a diferencia de la receta del *Libro de todas las cosas*, la valentía de apariencias solas da paso a la que se legitima mediante las acciones, específicamente en las que conllevan la muerte de cualquier antagonista (y las anejas a ello, como refugiarse en el *altana* [‘la Iglesia’] y tener a su servicio alguna marca, como la Grajales). Para Quevedo seguramente la valentía carecía de los valores que le adjudicaban las piltrafas del hampa, pero después de dejarse llevar por su afición al tema de las apariencias y de la valentía tópica que venía desde muy atrás en la literatura, concede a los personajes una valentía auténtica basada en las *mojadas* al prójimo. Esta última experiencia de Pablos, que va de novato a, en pocos días, “rabí de los otros rufianes” (III, 10, p. 226), implica en Quevedo una transformación en el tratamiento de la figura. En la observación y en la perspectiva teórica, como en el *Libro de todas las cosas*, Quevedo se ensaña con el rufián y lo ve de modo un tanto más tradicional; en *Vida de la Corte*, a pesar de ciertos matices que la figura debía necesariamente comprender para su reconocimiento y pertenencia a una tradición, se logra ver diseminadas las notas a que el jaque de las jácaras-carta aparecerá encadenado. Quevedo, además, muestra su talento añadiendo, como observa

don Eugenio Asensio refiriéndose especialmente al *valiente de mentira*, ingeniosidad a la enumeración escueta de antaño, y logra bocetos de vivacidad nunca igualada.²⁶⁸ En el *Buscón*, el autor trasciende la figura estática del valiente parlero y decide ser fiel al programa de su libro, en que ha trazado definitivamente, si no el trayecto, sí el destino del protagonista: fracaso sistemático en sus pretensiones de medro, éxito asegurado en sus acciones promovidas por el vicio. Por ello abona el consejo inicial de Matorral, que trata sobre las apariencias, con la permisión de que éstos den muerte a dos corchetes en descargo por otras vidas de valentones que acabaron en manos de la justicia.

Aunque la fórmula que se propone en el *Libro* entra en los moldes de la caracterización tradicional del jaque, en ella se aprecia, sin embargo, una distinción entre la concepción añeja del valiente y la contemporánea: “Habla poco, que ya no tienen por valientes sino a los que callan”. Quevedo parece decirnos que ha habido una ruptura en la concepción actual del valiente. Si aconseja hablar poco, debido a que los que no son valentones, es decir, la sociedad misma, tienen ahora por tales a los que callan, es porque había otro modelo, actualmente en desuso, anticuado, obsoleto, que cifraba su valentía en la facundia, en las hazañas que pudiera enumerar verbalmente, sin atajar por un momento la lengua, como tarabilla. Ya habíamos visto esta diferencia radical entre la primera poesía germanesca y los romances, donde el rufián desplaza el discurso por la acción, aunque en ninguno de ellos se dice abiertamente que se prefiere callar, sino cuando se está en el tormento.²⁶⁹ Sin embargo, Quevedo no parece hablar en su receta, más que de cómo llegar a

²⁶⁸ *Itinerario del entremés*, pp. 188-189.

²⁶⁹ En el mismo *Buscón* hay un episodio en el que ambas figuras se enfrentan como el “diestro verdadero” y el valentón examinado (II, 1), pues el primero no es otra cosa que un impostor que no para de hablar sobre sus dotes como espadachín y sobre la teoría de la esgrima, y que recuerda los alardes del rufián parlero, su jactancia y sus hazañas fingidas, sólo que llevado a un nivel de mayor estupidez y monomanía. El mulato, en cambio, verdadero maestro de esgrima, ya que tiene su carta de examen, pero auténtico valentón

ser más bien una figura o figurón literario que de cómo aparentar ser parte de un grupo específicamente marginal (ahí radica la ironía del pasaje). Con todo, en todas estas obras Quevedo avanza según motivaciones distintas, a veces tendiéndose sobre la pintura tradicional del rufián pero apretando su diseño con gran ingenio; otras se inclina por el proyecto que se ha fijado dentro de las convenciones del género en que escribe y lleva el personaje inevitablemente a la acción rufianesca; y otras se enfoca de momento en el paradero habitual de los valientes, en los lugares donde suelen hospedarse sin ningún inconveniente: el presidio, las galeras, con el previo azotamiento de rigor.

LOS MODELOS DE LAS JÁCARAS CARCELARIAS DE QUEVEDO

La publicación de los *Romances de germanía* tal vez dio a Quevedo una perspectiva más señera sobre la materia germanesca,²⁷⁰ ya no simplemente la tradicional doblez de apariencia y acciones que había aprovechado en parte para su pintura del valiente, sino una cantera que podía llevar a otros extremos hasta entonces explotados con mayor ahínco por documentos de la época, por obrillas anónimas y por los *Guzmanes*. El enaltecimiento de las cloacas en estos romances debía contrapesarse con óptica que aquilatara a estos personajes en sus justas dimensiones. El ánimo, ingenioso, pero chocarrero del escritor, exigía la inversión por la parodia del mundo facticio en que rústicos escritores habían colocado a sus protagonistas. El jaque precisaba de otra constelación que le cuadrara más, como la cárcel y las galeras. Por ello, en algunas de sus jácaras, Quevedo tratará al rufián

(véase la descripción que se hace de él), al oír que aquél califica de borrachos a los de su profesión, se lanza sin muchos rodeos a acometerlo con la *blanca*.

²⁷⁰ Antonio Carreira (“Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético”, en Lía Schwartz y A. Carreira, coords., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad, 1997, p. 241) tiene una observación semejante: “cuando Juan Hidalgo publica sus *Romances de germanía*, en 1609, no incluye ninguno de Quevedo, quien poco después, y quizá incitado por este libro, compondrá sus primeras jácaras”.

de modo distinto –con la misma doblez de ánimo, pero ahora no para engañar a terceros, sino para engañarse ellos mismos (la doblez se ha aferrado tanto a estos personajes, se ha internado tanto en el poso de sus emociones, que ya no distinguen valentía de servilismo o de auto-humillación)–, lo suficiente como para demostrar que avanza en trayectoria opuesta de aquellos romances germanescos que hacen del rufián verdadero héroe del hampa.

A finales del XVI y principios del XVII se publica la *Relación de la Cárcel de Sevilla*, de Cristóbal de Chaves,²⁷¹ los *Guzmanes*²⁷² y, por los mismos tiempos, los *Romances de germanía* de Juan Hidalgo.²⁷³ Quevedo, que ya había incursionado en el tema, aunque de refilón, con la *Vida de la Corte*, sintió la urgencia de entrar él también a agitar con mayor decisión las letrinas del hampa. Su *Buscón* lo hacía en cierta forma, pero el asunto de la valentía era esporádico e intermitente, aunque lo suficientemente categórico, sobre todo al final, guiado por la plantilla del *Guzmán*.²⁷⁴ La actitud de Quevedo frente a los *Romances de germanía*, de Juan Hidalgo, no sería muy distinta del encontronazo de emociones que debió suscitar en él la obra de Alemán,²⁷⁵ ya que los rufianes de los

²⁷¹ Esta obra fue “compuesta hacia el año de 1599, y de seguro después del de 1596”, según datos que F. Rodríguez Marín reúne en su edición crítica de *Rinconete y Cortadillo*, Madrid, 1920, pp. 200-201.

²⁷² Las dos partes de Mateo Alemán se publican en 1599 y 1604; el *Guzmán* apócrifo, que pretende ser la continuación de la primera escrita por Alemán, aparece en 1602.

²⁷³ A pesar de que la primera publicación que se conoce de esta obra es de 1609, Bartolomé Jiménez Patón, en su *Elocuencia española* (1604), describe un libro muy similar, que puede ser éste, como ha advertido J. M. Hill, ed. cit., p. vii, quien cita el pasaje: “Por este pestilencial abuso casi se introdujera vna bastarda lengua en las escuelas de Salamanca, que llamauan Iunciana, y no sé qué más o menos tiene este modo de hablar que es el que llaman, entre la gente de la vida mala Gerigonça, del qual lenguaje se podrán ver algunos romanzenes que ni lo son ni Latines. De que ay vn librito con su dicionario que dizen de lengua Germana, y todo es bárbara lexis, raçón bárbara o falta de ella y de su discurso al quel vizio llaman los Griegos Soroyismo o Koynismo”.

²⁷⁴ Aunque la conversión de Pablos en jaque valentón (III, 10) se justifica, según creo, por su trayectoria del mal vivir, como punto de total descenso, también hay que advertir con Francisco Rico (“Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, *Edad de Oro*, 3, 1984, p. 235) que ese episodio resulta de alguna forma por la influencia de los *Guzmanes*: “aunque tampoco exento de la influencia del apócrifo, [el pasaje de III, 10 en el *Buscón*] se acerca más al *Guzmán* auténtico (II, iii, 6-7) al insertar finalmente al protagonista en el hampa de Sevilla”.

²⁷⁵ Su *Buscón*, como propone parte de la crítica, parodia los presupuestos ideológicos de los relatos picarescos precedentes, particularmente del *Guzmán*. Por ejemplo, Pablo Jauralde (ed. cit., pp. 16-17) argumenta: “La nueva obra picaresca de Quevedo conserva algunos de los moldes y rasgos esenciales del

romances debieron indignarlo, por una parte, y divertirlo e incitarlo a trastornar esta índole de relatos, por otra. Una manera de fraguar el propósito se vislumbraba acudiendo a ciertos paradigmas compositivos dentro de la misma literatura rufianesca, como la epístola entre rufianes y prostitutas, de cuyas primeras etapas la *Segunda Celestina* parece ser buen testimonio. Aquí, la carta de amor, como observa Monique Joly, “está aprovechada para caracterizar a un personaje arrufianado”.²⁷⁶ Pandulfo, mozo de espuelas de Felides, manda una carta a Poliandra en su nombre, por ver si con ella se tienen mayores efectos en la reciprocidad de devoción amorosa que con la que anteriormente había escrito y enviado el mismo Felides. Pandulfo confiesa a otro criado de su amo, Sigeril: “hoy a la fuente di a la moça otra carta mía en su nombre para Poliandra, para ver si aprovechara más mi germanía que su filosofía”.²⁷⁷ El problema es que se dirige a Poliandra como lo hiciera con cualquier coima, según intuye la requebrada, pues no entiende sus razones: “me maravillo de tan gran necesidad, oye: «Ahí te embío mi corazón pintado en essa carta, atravesado, como lo verás, con essas saetas, que tal me tienes tú a mí el mío, mi alma». Quincia, ¿esto bien lo entiendes tú?”. Y más adelante: “sus razones dan la razón de las razones que tú entiendes en la lengua de Pandulfo, o de otros moços d’espuelas como él” (Cena XXIV, p. 365). Lo que Poliandra no entiende o no quiere entender es que además del corazón traspasado por las saetas, le envíe unas coplas donde vuelve sobre el motivo, que es el que las remata: “ves

género, pero en función distinta, al prescindir de otra serie de elementos fundamentales [...] lo más significativo, lo más llamativo en el caso de Quevedo es ese vaciamiento que opera conscientemente sobre la obra de mayor densidad ideológica del momento, sobre el *Guzmán*, es decir: la destrucción, la anulación, la omisión por el ingenio, la verborrea y la burla del mundo inquietante del *Guzmán de Alfarache*”. Para otras interpretaciones del *Buscón* como oposición y parodia del *Guzmán*, aunque desde diferentes ángulos, véase F. Cabo Aseguinolaza, ed. cit., p. 17 y nota, y p. 28.

²⁷⁶ En colaboración con Sylvia Roubaud, “Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 112-113.

²⁷⁷ Ed. cit., Cena XXIII, p. 358 (en adelante se anotará número de *cena* y página después de la cita). La carta, según advierte M. Joly (art. cit., p. 115), no está escrita en el léxico de germanía, como apunta Pandulfo, palabra que “no sólo alude [...] al lenguaje cifrado de los germanes [...], sino también a un conjunto de actitudes que se consideran propias del saber germanesco. Este sentido es el que le da Chaves, al relatar el caso de dos presos que, a pesar de estar heridos de muerte, se niegan a declarar”.

ahí mi corazón / como está tan sin razón, / pasado con tres saetas” (Cena XXIV, p. 365). M. Joly ha advertido que el detalle del corazón atravesado por saetas y el cierre de este tipo de cartas con ciertas coplas vuelven a aparecer en la epístola que Cristóbal de Chaves reproduce en su *Relación* y adjudica al galeote Molina; cito la descripción que Chaves hace de los detalles de la carta:

venía [...] luego el señor Molina pintado como galeote con unos grillos a los pies y una cadena larga que salía dellos, la qual yua a parar a las manos de una muger, que también venía pintada con tres letras en la boca que decían “Ana” y él una cifra que decía “Juan”, y en medio dellos un corazón pintado con dos saetas y una letra que le salía a Molina de la boca, que decía: “Las saetas de Ana son y de Juan el corazón”.²⁷⁸

Sin duda nos hallamos frente a una tradición difícil de concretar en todos sus puntos según su trayectoria, debido a la ausencia de testimonios. M. Joly esboza tal itinerario en otro de sus estudios, al cual remito,²⁷⁹ aunque no menciona la composición VIII de la antología de John M. Hill: “Carta a vna señora en la Germanía, con su canción”. Aquí, el propósito principal de la carta no es la del cortejo sino el de la afirmación amorosa entre rufián y coima, y la promesa de volver en cualquier momento al encuentro de la iza amada, ya que el galán está ausente, tal vez por castigo de algún destierro. En esta carta, con su canción, se aprovecha también para asegurar fidelidad (vv. 13-15), prometer cambios de conducta (vv. 19-22), confesar una cierta decadencia individual en relación con la profesión de valiente (vv. 26-31), la proyección de una restitución de su valía como tal y de venganza (vv. 33-45), consejos y advertencias para que le guarde fidelidad y no dé un paso en falso (vv. 61-66), y despedida ensalzándola como la reina de todas las colipoterras (vv. 68-71). Cuando lanza los consejos le pide que se guarde de aquellas “agrofas coimeras” con obras de alcahuetas, ya que “darán contigo más baques / que dieron con Melibea” (vv. 65-66).

²⁷⁸ Cito por la edición de César Hernández Alonso y Beatriz Sáenz Alonso, en *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999, p. 303. En adelante sólo anoto la página entre paréntesis después de la cita.

²⁷⁹ “De rufianes...”, pp. 20-22.

¿Acaso esta tradición de la carta transpuesta al hampa arrancará a partir de una tradición celestinesca? Lo cierto es que la carta de Pandulfo seguramente mudó ciertos rasgos para adaptarse al contexto de la comedia, salvando aquellos códigos más precisos entre rufo y coima. Así, pues, los requiebros o peticiones de amor parecen sustituirse por aseveraciones de fidelidad o preferencia del rufo hacia la daifa interpelada. Sin embargo, estas cartas parecen emitirse después desde algún destierro, como en el caso de la carta con su canción, o desde prisión o galeras, es decir, siempre enunciadas desde un momento en que se está pagando alguna sentencia de castigo y en la que se está ausente por obligación. Tal vez, como decía, la carta de Pandulfo disienta de esas características que parecen obligadas por afán de contextualización dentro de un género en que si se admiten personajes del hampa también tienen que mudar características esenciales, como el abandono del léxico de germanía y el pagar tributo poniendo al servicio de los amos las convenciones a que estaba atado, aunque tamizándolas y remozándolas para adquirir nuevo cariz y nueva función.

En este tipo de cartas la relación entre rufo y daifa parece no tener principio (aunque puede tener fin en cualquier momento), parece haber existido desde siempre. Por ello no se requiebra a la iza como si fuera un galanteo con que se intenta acceder a su *peltada* o *alcoba*, sino que pretende asegurar sus amores, incluso más allá de cualquier beneficio que pudiera aportarle con su trabajo de prostituta. Así, encontramos promesas de venganza (una vez terminada la sentencia o si una posible escapatoria se lleva a cabo) en contra de otros que aprovechan la ausencia del rufo para dar pesadumbre a la coima, o en contra de la misma daifa si se deja llevar por el consejo de colegas en el oficio para que acepte los amores de otros; puede haber promesas de fidelidad (VIII) a pesar de ciertos chismes (carta de Molina) o, a diferencia de los consejos de abstención de tomar nuevos amores, exhortaciones a dejar el rufo con que la iza se ha acomodado, siempre en busca de nuevos

territorios y mejores ganancias en el oficio para beneficio del galeote (carta de Molina). En la misma carta de Molina y en la que se inserta en X, en Hill, que comienza “Entré ayer a visitar / en la cárcel de la villa”, además de las promesas vindicatorias, se dan nuevas de camaradas torturados o que serán próximamente ejecutados o enviados a galeras (p. 302 y X, vv. 151-160), y se cierran con un alegato de amor perenne (p. 302 y X, vv. 163-165).

La carta que Alemán inserta en la segunda parte del *Guzmán* es algo distinta, puesto que la enuncia una esclava que mantuvo sus amores con el pícaro mientras fue despensero, deshonesto claro, causa por la que llegó a prisión y fue sentenciado a galeras. No obstante, Alemán, que parece basarse lo suficiente en la carta de Molina, de la *Relación* de Chaves,²⁸⁰ elabora una epístola de manera elocuente, como si se tratara de una legítima contestación de otra carta con los mismos rasgos de las que suelen adjudicarse a los rufos prisioneros. La esclava encabeza su billete con el apóstrofe “Sentenciado mío”,²⁸¹ buen rótulo para las cartas de respuesta a aquellas en que el rufo comenzaba del mismo modo afirmándose en la posesión del objeto amado (la carta inserta en poema X, en Hill, lleva por título, precisamente “Pícaro mía”, v. 109) y terminaba humillándosele, haciendo acto solícito de entrega total y perenne, aunque convencional, a la destinataria, como Molina (“Tuyo hasta la muerte”, p. 302) o como el jaque de X (“y quedo en la prisión tuyo / y en ninguna parte mío”, vv. 179-180).²⁸² La esclava hará uso de los mismos convencionalismos de remate: “Tu esclava hasta la muerte” (p. 872), aunque jugando, evidentemente, con

²⁸⁰ Véanse los comentarios de M. Joly (*ibid.*, pp. 21-22) para esta carta. Seguramente, además de la de Molina, Alemán tuvo en cuenta otras misivas rufianescas, como lo demuestra el título de la suya.

²⁸¹ Ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, II, iii, 7, p. 870 (en adelante sólo anotaré la página donde haga la cita).

²⁸² Aunque es de notar que este rufo comienza y termina su carta con el mismo desprendimiento: “Con la sangre te quisiera / escribir estos renglones, / sólo por que se entendiera / que libre y en las prisiones / soy tuyo hasta que muera” (vv. 111-115).

ambos sentidos del sustantivo poseído.²⁸³ En ella también hay otro tipo de equivalencias con las misivas de esta índole, como la esperanza de nuevas vistas (“recibe aquesa cinta de color verde, que te doy por esperanza que te han de ver mis ojos presto libre”, p. 871),²⁸⁴ consejos y advertencias (“Si Gómez, el escudero, te fuere a ver, no le hables palabra, que es hombre de dos caras y se congracia con todos y es amigo de taza de vino”, p. 871),²⁸⁵ lógicamente distintos de los que enuncian los rufos en sus cartas, pues sus preocupaciones se basan en una probable infidelidad de la daifa, cuyo amor desean salvaguardar, como en VIII y X, en Hill, o en el beneficio que puede aportar al reo prostituyéndose, como en Molina. Alemán debía confeccionar la carta de su esclava como una respuesta cuyo propósito fundamental fuera aliviar la carga de su sentenciado (“La presente no es para más de que dejéis la tristeza y toméis alegría”, p. 870)²⁸⁶ y donde se desplegara la personalidad característica de la daifa abnegada,²⁸⁷ de ahí que haya conmiseración, diligencias y ofrecimientos para su sustento en prisión, al límite de proponer a su reo que la venda en el mercado de las Gradas para satisfacer sus necesidades (p. 871); mucho desprendimiento, elemental en la marca que ve sus amores metidos en cadenas, pero también mucha ironía.²⁸⁸

²⁸³ Cf. M. Joly, “De rufianes...”, p. 22.

²⁸⁴ Cf. VIII, en Hill, y su estribillo: “en que tus verdes columbres / los avizore y los vea”, y X: “y que me veas confío” (v. 177).

²⁸⁵ Sobre los consejos de apelar veinte veces y más, reminiscencia de la *Relación* de Chaves, véase M. Joly, “De rufianes...”, p. 22.

²⁸⁶ El jaque de X también desea alegrar a su daifa, por lo cual envía al final un par de sonetos donde se cuenta un casamiento rufianesco, que sirve como un epílogo de nuevas noticias, no referentes a prisión o a galeras: “Por que te huelgues, lo embío, / y que me verás confío” (vv. 176-177). Esta parte, por cierto, se asemeja mucho en la intención, en el deseo y hasta en el vocabulario con otra de la carta de la esclava: “Ahí te lleva [Juliana] veinte reales para tu pleito y con que te huelgues, por que te acuerdes de mí” (p. 871). El acto en beneficio del otro conlleva el propio, pero mientras el rufo manda sonetos con que alegrar a la amada, la esclava-daifa manda reales para agasajar a su rufián; qué semejantes los propósitos de los remitentes, qué diversas las complacencias de los destinatarios.

²⁸⁷ Aunque esclava, Guzmán la caracteriza como auténtica coima del hampa: “No había orden para poderla echar de mi aposento, en son de santa para los demás y por todo extremo disoluta conmigo, *como si fuera criada en la casa más pública del mundo*” (II, iii, 7, p. 863; subrayado mío).

²⁸⁸ La esclava aparentemente ya se vendía de otras maneras, a juzgar por las palabras de Guzmán en II, iii, 7, p. 863: “Dábame dineros que gastase, sin que yo tampoco supiese al cierto de dónde los había, quién

La carta de la esclava, no obstante, también comporta ingredientes que no aparecen en las otras, y que sugieren la plantilla de correspondencias rufianescas tal vez desconocidas para nosotros, como las encomiendas: “Dale mis encomiendas [a Soto, compañero de Guzmán], aunque no lo conozco, y dile que me pesa mucho y parte con él de aquea conserva, que para ti, bien mío, la tenía guardada” (p. 871). Aquí entramos en otro aspecto que es útil señalar, pues la esclava escribe como si Guzmán le hubiera mandado previamente otra carta: “Dícesme que Soto, tu camarada, está malo de que se burló mucho el verdugo con él hasta hacerlo músico. Hame pesado que un hombre tan principal haya consentido que aquese hombrecillo vil y bajo se le atravesase y que de su miedo haya dicho lo suyo y lo ajeno” (p. 871). La esclava da posteriormente noticias y avisos a Guzmán referentes, naturalmente, al espacio donde se mueve, a la casa donde sirve, pero antes glosa noticias, nuevas de prisión que en ningún momento se anota que el pícaro le haya dado. Tal interpolación tiene la fachada de ser rasgo propio de la respuesta de la daifa a la carta de su rufo dentro de la correspondencia rufianesca en general, pero trasladado sin ajustarse convenientemente con el relato que sirve de marco a la misiva. De ser así, es probable que Alemán haya acudido a la contraparte complementaria de la tradición que habíamos venido examinando hasta ahora: al lado femenino del carteo hampesco, y que el autor del *Guzmán* deja entrever de algún modo.²⁸⁹

o cómo se los daba. Bien que se me traslucían algunas cosas; mas, por no caer de mi punto, no quise ser curioso en apurarla”.

²⁸⁹ ¿O será que debemos interpretar que Juliana, mencionada por la esclava en su billete, es la recadera oficial entre ésta y Guzmán y a quien debemos atribuir que la noticia de Guzmán acerca de Soto, su compañero en la cárcel, llegara a conocimiento de la esclava? Cabría tal posibilidad, si no fuera porque otras contradicciones saltan inmediatamente, como que Guzmán mande decirle lo que sucede con sus camaradas y no lo que a él atañe directamente, como su sentencia a doscientos azotes y a diez años de galeras, de lo que se entera casi como por azar: “me han dicho que ya te sentenció el teniente...” (p. 870).

Quevedo seguramente conocía bien la tradición epistolar rufianesca, según demuestran sus jácaras, pero fueron todas esas obras de finales del XVI y principios del XVII, como la *Relación de Chaves*, los *Guzmanes*, la composición de “Alta mar esquiva”, incluida en el entremés de la *Cárcel de Sevilla*, e incluso éste, las que coadyuvaron a cincelar o a afianzar su óptica del rufián con ciertos tintes costumbristas de reo castigado e incitaron a extremar su condición de mortificado perpetuo (lo que ya puede verse fragmentariamente en la *Vida de la Corte*).²⁹⁰ De ellas, además de un enfoque que él adaptará a sus propósitos, toma el espacio carcelario (y sus motivos inherentes), en que muchos de sus jaques han de hacer morada. Sin embargo, para que su oposición en contra de los romances germanescos resulte evidente, inscribirá sus epístolas dentro de este mismo molde. De sus jácaras, con los rasgos esenciales de la epístola, se perfilan principalmente 849 (*Carta de Escarramán a la Méndez*), 850 (*Respuesta de la Méndez a Escarramán*), 851 (*Carta de la Perala a*

²⁹⁰ Don Eugenio Asensio (*Itinerario*, pp. 90 ss.) comenta que la composición del entremés de *La cárcel de Sevilla* debe retrasarse por lo menos a 1612, cuando comienzan las imitaciones de la jácara de *Escarramán* de Quevedo, ya que si no es por un autor singular, la vida de un jaque es materia perecedera. Sin embargo, si el *Escarramán* del entremés imita al de Quevedo o lo transporta de la jácara, ¿por qué el personaje, totalmente secundario, no deja ver ni un solo rastro de su origen quevediano, cuando todas las imitaciones dejan traslucir el texto parodiado? El entremés, junto con la composición que abriga (el romancillo de “Alta mar esquiva”; véase cap. II para su comentario) seguían un tratamiento remozado del rufián como afligido perpetuo, debido en parte a la *Relación de Chaves*, camino por el cual Quevedo querrá también andar. Entonces, si esta obrilla allega una serie de textos para reelaborarlos, ¿por qué del *Escarramán* de Quevedo tomaría solamente el nombre para uno de sus personajes, sin hacer alusión ninguna al resto de la jácara? Si el autor del entremés se preocupó por reunir textos diversos con una perspectiva semejante del rufo purgando penitencia para poderlos zurcir con mayor facilidad, como es el caso del romancillo que retrata el sentimiento de los rufianes encarcelados que lo cantan, la jácara de Quevedo también hubiera venido de perlas a sus propósitos. El *Escarramán* de Quevedo (como otras de sus jácaras-carta) es la continuación no del entremés, sino de la suerte que corren sus rufos (especialmente Paisano) antes de la disolución de la obrilla en baile y canto; tomaba al personaje y con él la situación de pesadumbre carcelaria. El entremés, en todo caso, junto con el romance en él inserto, es un posible modelo en el enfoque y tratamiento para hacer frente a aquellos romances de Hidalgo, algunos de los cuales ensalzaban al jaque y sus fechorías. El *Escarramán* de Quevedo es, entonces, el remanente de ese ambiente, de esa situación concebida carcelariamente, que ha de exaltar al rufián emparedado, castigado, y no al malhechor. A. Carreira (“Quevedo en la redoma...”, p. 236, nota 6) observa que *Escarramán* es un personaje de origen folklórico, pues antes de la composición de la jácara quevediana, que Asensio, a quien el estudioso cita, supone hacia 1611, hay un romance sobre este personaje a lo divino en el ms. 4154 BNM, que “al parecer puede fecharse en 1604”.

Lampuga, su bravo) y 852 (*Respuesta de Lampuga a la Perala*);²⁹¹ pero hay otras que pueden ajustarse al modelo epistolar, ya que tienen por interlocutor a una persona en particular, brindan una serie de noticias, entre ellas las referentes a la situación de quien escribe y/o al destino de ciertos camaradas del hampa, además de que la despedida puede o no agregar la presumible fecha y el lugar geográfico desde donde se escribe. Muchas de ellas divergen de algunos de todos estos elementos, pero mantienen aquéllos que indefectiblemente las atraen a la estructura de la carta. Ellas son: 853 (*Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha*), 856 (*Relación que hace un jaque de sí y de otros*) y 860 (*Mojagón, preso, celebra la hermosura de su iza*).

De todas ellas podríamos establecer dos grupos basándonos en su estructura, en el modo de enunciación y en la intención de la composición: 1) la narración en primera persona está en función de un relato de acontecimientos pasados desarrollados por el rufián narrador, en parte, o que recaen sobre él, además de una serie de noticias que competen a otros personajes. Aquí podemos reunir las jácaras-carta indisolubles 849, 850, 851, 852, pero también 856. La jácara 853, aunque en el arranque interpela a toda una comunidad, bien puede figurar en este grupo, pues contiene casi todos los elementos epistolares de las precedentes (noticias personales sobre su apriamiento y aparentes motivos que le llevaron a ello, noticias sobre la situación de otros compañeros sentenciados, petición final, etc.). En 2) solamente ubicaremos la jácara 860, en que el locutor poético está en función de un panegírico dedicado al interlocutor, a pesar de que constituye, en su estructura, una especie de carta, según se advierte por el arranque (vv. 1-12), por alguna noticia escueta

²⁹¹ Citaré los textos según la edición de J. M. Blecua, quien da esta numeración a las jácaras, tanto en Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1982, (utilizo ed. de 1999, t. 3; en adelante *OP*), como en *PO*. No obstante, cada jácara se citará más adelante por el nombre del protagonista, a excepción de 856, a la que se hará referencia simplemente como *Zampuzado*..., primera palabra del verso inicial.

(vv. 53-56) y por una petición final con aparente sentido figurado (vv. 89-92). En todas ellas, como puede intuirse, el jaque se encuentra en prisión, y es por ello que conforman el corpus de nuestro estudio. A éste sumaremos otra que por su estructura difiere (en ella se alterna la narración en tercera y primera personas; la tercera está en función de una narración descriptiva que sirve de preámbulo y preparación a la primopersonal, a cuyo cargo está relatar el historial de crímenes y castigos del protagonista), pero por la situación del personaje en galeras, y porque es él mismo quien narra (con técnica autobiográfica) está en condiciones de igualdad con los personajes de las otras jácaras señaladas.

Quevedo debió intuir que la manera de establecer un contraste formidable con la estructura de acción de los romances germanescos era atando a sus protagonistas a un molde propio para la inacción, de ahí que eligiera el de la carta. M. Joly dice que Quevedo “parece haber sido el primero en hacer coincidir el contenido de una carta con la totalidad de un poema, y el primero también en imaginar sistemáticamente esta correspondencia en forma de dípticos”.²⁹² No obstante, Quevedo seguramente tomó la idea de hacer participar a la daifa en el carteo, tradicionalmente utilizado sólo por el rufián en prisiones, a raíz de la carta de la esclava del *Guzmán*, pues es Alemán, aparentemente, el primero que hace que una mujer de los bajos fondos escriba una carta a su “sentenciado”. Aunque las presuntas incoherencias de su misiva invitan a pensar que este tipo de respuestas ya habían circulado previamente, Quevedo parece retomar de la que se inscribe en el *Guzmán* ciertos elementos.²⁹³

²⁹² “De rufianes...”, p. 22.

²⁹³ Las noticias recibidas del rufián se glosan con muestras de pesar (irónicas, por supuesto) tanto en la de Alemán (“Hame pesado que un hombre tan principal...”, p. 871) como en la *Respuesta de la Méndez* (“De las cosas que me escribes / he sentido algún pesar”, vv. 65-66). Otras notas de la carta de la esclava parecen aprovecharse en la de la Perala y en la de Lampuga, como la reticencia que parece usual en este tipo de correspondencia. La esclava dirá: “Mi ama jura que te ha de hacer ahorcar, porque dice que la robaste. Harto más tiene robado ella a quien tú sabes. *Ya me entiendes y a buen entendedor, pocas palabras*” (p. 871);

Con el esquema epistolar, entonces, se reducía la presencia de las acciones del jaque; tal disminución en la movilidad del personaje tenía que contrarrestarse con otro tipo de dinamismo que en seguida veremos, y compensarse con una caracterización propia o proveniente de personajes secundarios. El rufián de Quevedo escribe desde la cárcel, ambiente que legitima y promueve la inactividad. Bronwen J. Heuer ya había notado el escaso argumento que contienen estas jácaras;²⁹⁴ pero si hay escasez de actividad y de argumento, entonces ¿qué es lo que cuentan estas composiciones? Si nos concentramos en la carta-jácara de Escarramán a la Méndez, notaremos que el propósito de la misiva es pedir ayuda a la daifa en un momento de extrema necesidad (vv. 97-104). Para ello relata aquellos asuntos que contribuirán a justificar su pedido de auxilio, razón por la cual se centrará en dar algunos detalles de su aprehensión y se embebe en el castigo recibido. El propósito parece endeble cuando la preferencia por relatar sus castigos y los de otros constituye las grosuras del poema, a pesar de que lo relatado cobre apariencia de abocarse a encarecer su penuria en una declaración equívoca y escandalizadora que cifra castigo y necesidad: “Contribúyeme con algo, / pues es mi necesidad / tal, que tomo del verdugo / los jubones que me da” (vv. 101-104). Aunque la relación encuentre justificación en el

mientras que la Perala echa en cara a su bravo: “*Dios me entiende y yo me entiendo; / ya sé que te dan el pago / las señoras de alquiler, las mancebitas de a cuatro*” (vv. 5-8). Incluso Lampuga parece burlarse de este tipo de reticencias, pero acudiendo a otro tipo usual en los rufianes, como el “no digo más” del galeote Molina: “Dílogo porque lo digo, y no lo digo por más” (vv. 14-15). Precisamente en la respuesta de Lampuga podemos encontrar otra nota proveniente, según creo, de la carta de Alemán; la esclava encarece su profunda pena por la sentencia de Guzmán a doscientos azotes y diez años de galeras, y arremete contra el *teniente*: “Malos azotes le dé Dios y en malas galeras él esté. Bien parece que no te quiere como yo *ni sabe lo que me cuestan*” (p. 870). De igual forma Lampuga pondera el valor de su daifa con base en azotes y pregones al saber que anda con un rufezno, bisoño en el arte de recibir castigo, que no sabe lo que la Perala vale realmente: “*Más me cuestan de pregones / y suela de Fregenal, / que valen seis azotados / si los llegan a tasar*” (vv. 117-120; cf. también estrofa anterior, vv. 113-116. Todos los subrayados son míos).

²⁹⁴ *The Discourse of the Ruffian in Quevedo's 'Jácaras'*, tesis, State University of New York at Stony Brook, 1991, p. 139: “Eight of the fifteen *jácaras* contain within them verse after verse dedicated to the enumeration and display of other characters in the *hampa*, their crimes and their punishments. In these poems, which on the whole consist of *very little plot* or characterization, this enumeration seems to dominate the center stage and is a key feature of Quevedo's wit” (subrayado mío).

pedimento final, éste se perfila como pretexto para que aquélla se cebe en una diversidad de noticias de azotes y ajusticiamientos. Más adelante tocaremos diferentes asuntos que nos ayudarán a ver las jácaras carcelarias en una dimensión más amplia, siempre haciendo referencia al asunto del castigo, a partir del cual se configuran. La jácara de Escarramán nos servirá para señalar las constantes y las diferencias que logran apreciarse en las demás composiciones.

La *Carta de Escarramán a la Méndez* se compuso hacia 1611²⁹⁵ y, según las palabras de González de Salas en la disertación que precede a la Musa V en su edición del *Parnaso*, fue la primera jácara de Quevedo: “Muchas jácaras rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo; pero de las ingeniosas y de donairosa propiedad y capricho, él fue el primero descubridor sin duda; y como imagino, el *Escarramán*, la que al nuevo sabor y cultura dio principio”.²⁹⁶ La epístola de este tipo significaba un molde holgado a Quevedo para su afición de disponer episodios, más bien noticias, en sarta. Por esta razón, algunas de sus jácaras que no parecen cartas en su inicio (véase, por ejemplo, el introito de 853, *Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha*, y 856, *Relación que hace un jaque de sí y de otros*), suelen después estructurarse como tales, con episodios y noticias sin aparentes vínculos, cuya unidad se sostiene por la voz que los relata y por la insistente

²⁹⁵ Así propone E. Asensio (*Itinerario*, p. 91), basándose en Astrana Marín, Menéndez Pelayo y A. Cotarelo: “en 1612 rueda por todas las bocas hasta lograr la suprema consagración: la de ser vuelto a lo divino por varios copleros, entre ellos el gran Lope de Vega”. También J. M. Blecua propone esta fecha en *PO* (“Apareció en un pliego suelto, impreso en Barcelona, en 1613. Pero el poema debe de ser de hacia 1611”, p. 1119), pero en *OP* (t. 3, p. 261), acudiendo a los mismos estudiosos que Asensio, señala: “a juzgar por los testimonios que conocemos (indicados algunos por Menéndez Pelayo, Cotarelo y Astrana Marín) el éxito de esta jácara fue fulminante. Debió de componerse hacia 1610-1612 y divulgarse, quizá, en pliego suelto, puesto que en 1612 figura vuelta a lo divino en el raro libro de Gaspar Serato titulado *Relación verdadera que se sacó del libro donde están escritos los milagros de Nuestra Señora de la Caridad de San Lúcar de Barrameda* (Málaga, 1612)”.

²⁹⁶ *Apud OP*, t. 1, p. 127. También J. M. Blecua (*OP*, t. 3, p. 261) cita la disculpa de González de Salas por la vulgaridad del *Escarramán*: “Dispénsese aquí la vulgaridad de este romance por la anterioridad suya de primero (como ya se dijo en la disertación) a todos los muchos que de ese genio, escritos ansí ingeniosamente de tantos buenos poetas, han después solicitado su imitación”.

recurrencia al tópico del castigo o por el entorno penitenciario más que por un encadenamiento causal de sucesos protagonizados por el personaje. Entonces, Escarramán relata asuntos diversos embastados por su trayectoria (desde su prendimiento hasta su azotamiento público, pasando por lo que ve y vive en el calabozo de los *godos*), todos encuadrados por el ambiente carcelario. Los sucesos relatados se acomodan o se presentan en dos partes más o menos definidas: primero, las magras acciones del jaque; segundo, su azotamiento, sirviendo de preludio a la segunda parte una especie de gozne, cifrado en una enumeración donde notifica los castigos que otros germanos han recibido y alguna reacción del jaque que le valió un contundente castigo.²⁹⁷

Escarramán empieza su carta-jácara evocando su aprisionamiento: “Ya está metido en la trena / tu querido Escarramán” (vv. 1-2). Al relatarlo en tercera persona, aunque esté hablando de sí mismo, crea evidentemente un distanciamiento enfocándose en el agente responsable de meterlo en la cárcel. Por ello viene después la elucidación del pasaje para mostrar quiénes fueron los “culpables”: “que unos alfileres vivos / me prendieron sin pensar” (vv. 3-4). Ese final del cuarto verso (“sin pensar”) porta el mismo tono del comienzo, que trata de evadir toda responsabilidad de su aprisionamiento. Si está metido en la *trena* es, sencillamente, porque los corchetes lo tomaron desprevenido; fácil entimema muy del uso de estos jaques, como el consuelo de Lampuga, cuando dice que los seis años de galeras que ha tenido como sentencia, se pasarán remando (vv. 123-124) o cuando el mismo Escarramán, ya veremos, pretende aplicar los conocimientos y actividades propias

²⁹⁷ La enumeración, que Mercedes Díaz Roig decía que por lo regular se insertaba en el desenlace o en la parte final del romance (véase cap. III), cuando era muy extensa, para no complicar la reanudación de la historia en la mente del oyente o del repetidor después de tal artificio, se lleva aquí al centro, pero más que florilegio gratuito, se engarza con la trayectoria del rufián, además de no ser una enumeración nada larga y de no servir de paréntesis a la historia, sino de transición. En otras jácaras-carta, como la de la Méndez, o la de *Zampuzado*..., por ejemplo, la enumeración suele ser mucho más extensa, cuando no gratuita, y sucederse una a otra.

de su oficio al de galeras.²⁹⁸ En ese verso, por lo demás, Quevedo sintetiza perfectamente lo que después especificará con mayor detalle: “Al trago sesenta y nueve / que apenas dije ‘Allá va’ / me trujeron en volandas / por medio de la ciudad” (vv. 13-16). Para Escarramán, pues, en ese inicio, estar en la cárcel se debe a los “otros” que lo prendieron, y a su descuido tal vez, pero no a sus delitos, que sólo enuncia alusivamente: “Andaba a caza de gangas, / y grillos vine a cazar” (vv. 5-6).²⁹⁹

El verso de “tu querido Escarramán” achaca al destinatario, la Méndez, un deseo de cierta vehemencia, con que Escarramán pretende caer bajo la gracia de la interpelada. En esa primera cuarteta, el jaque apela a dos agentes entre los que se encuentra pasivo, aceptando lo que pudiera venir, pero evitando responsabilidades. El adverbio de tiempo *ya* que encabeza el primer verso parece implicar un inicio *in medias res* y un estado de resignación por una calamidad que se veía venir desde hacía tiempo atrás. Ese comienzo, también, anuncia la pasividad del jaque y apuntala el asunto y el propósito de su relación:

²⁹⁸ Don Raimundo Lida (*op. cit.*, pp. 261-262) hablando del tipo de raciocinio en Quevedo, específicamente en el *Buscón*, nos dice: “La quiebra del raciocinio coherente, el despropósito, la burla de la expectativa lógica suelen dirigirse, no contra la lógica como tal, sino contra este o aquel personaje bien concreto –hasta donde la concreción pueda llegar en el relato de Quevedo, desfile de tipos y máscaras–. Y las infracciones subrayan irónicamente una flaqueza de la esquemática criatura en cuya boca (o pluma) se pone la incongruencia”. Y más adelante: “El entimema suele ser muestra de rapidez mental, o de la pretensión de poseerla. En Quevedo, lo absurdo de las premisas se traduce en los *porqués*, expresos o tácitos, de estos razonadores perversos; cuanto más riguroso el molde exterior silogístico, más explosivos los supuestos”.

²⁹⁹ A. Carreira (“Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor, 2014, p. 53; en adelante: “Las jácaras de Quevedo...”) dice de estos versos: “El chiste es facilón: la frase hecha *andar a caza de gangas* significa ‘conseguir o hallar algo sin trabajo o sin costa’ (*Diccionario de Autoridades*), en este caso simplemente robar, y puesto que la ganga es un ave, permite el paso a otro término bisémico: *grillos*, a la vez insectos y grilletes”. E. Marigno (ed., Quevedo, *Jácaras*, Université de Nancy II, 2000, p. 173, n. 5) dice que estos versos recuerdan el inicio del romance del conde Arnaldos: “Andando a buscar la caza / para su falcón cebar”; pero tal vez tienen más parecido con otros de un romance juglaresco: “Pensando venir a caza / mi muerte vine a cazar” (véase el romance 165 en Wolf-Hofmann, *Primavera y flor de romances*, Berlín, Casa de Asher y Comp., 1856, t. 2, p. 178). Ambos personajes tenían una idea al salir, pero se encuentran con una realidad diametralmente opuesta. Con todo, tal vez remite al tópico de la mala caza, propia del romancero tradicional. Cf. P. Bénichou, *Creación poética en el romancero*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 51 y 54, donde dice a propósito del romance de Mudarra y Rodrigo de Lara: “la pérdida del azor (o del halcón) y la caza infructuosa sirven de exordio cómodo para cualquier aventura”; y más adelante: “la fórmula inicial («A cazar va...») y los motivos que la acompañan (azores perdidos, mala caza) son materiales usuales del romancero tradicional”.

penas carcelarias y un artero intento de predisponer a la apostrofada con base en la querencia que ésta puede profesarle, para ablandar su caridad y su faltriquera.

Cuando para más seguridad *embolsan* al personaje en el calabozo donde están los *godos*, o rufianes de alta jerarquía (vv. 21-24), éste da inicio a una enumeración en que relata las penurias de otros jaques:

Hallé dentro a Cardeñoso,
hombre de buena verdad,
manco de tocar las cuerdas,
donde no quiso cantar.

Remolón fue hecho cuenta
de la sarta de la mar,
porque desabrigó a cuatro
de noche en el Arenal.

Su amiga la Coscolina
se acogió con Cañamar,
aquel que, sin ser San Pedro,
tiene llave universal.

Lobrezno está en la capilla.
Dicen que le colgarán,
sin ser día de su santo,
que es muy bellaca señal (vv. 25-40).

Este género de noticias recuerda inevitablemente aquellas que se dan en las cartas que preceden la jácara de Escarramán, como X, en Hill, la de Molina, en la *Relación* de Chaves, o la de la esclava en el *Guzmán*, aunque en ella sólo se comenta un acaecimiento que supuestamente Guzmán había comunicado con anterioridad (el referente a Soto, su camarada). Ahí, sin embargo, las noticias, siempre magras, implicaban una transición que llevaba al remate de la carta, donde se profesaba nuevamente amores imperecederos y se daba la despedida. Aquí, las noticias están integradas en el relato, en la visión del personaje que poco a poco va ensanchando la mirada por el calabozo y va enterándose de los acontecimientos ajenos. La mirada y el dato se ciernen en una enumeración rápida, limitada preponderantemente al castigo y, eventualmente, al motivo de éste, además de añadir una noticia correspondiente al paradero de la amiga de Remolón y su búsqueda de nuevo

consuelo y refugio en aquel que, aun no siéndolo, le parece un san Pedro, ya que puede tener acceso a gloriosos beneficios. No obstante, se asemeja a estas cartas en la elusión de la causa del castigo, en el afán por el eufemismo y en el movimiento rápido con que se pasa de una a otra noticia:

De nuevas de por acá
sola ay vna que lastima:
que aquel maestro d'esgrima
el verdugo le pondrá
mañana los pies encima.
Perote, el desorejado,
está [a] açotes condenado,
y por lo del otro día
le dan vna escriuanía,
que es del número rapado (X, vv. 151-160).

Polarte queda malo de dos tratos de cuerda, anbos con çabullida, porque se acordó de Dios y no para resar. Ganbalúa, por lo mesmo, pasó açotes toda la crugia (carta de Molina, p. 302).

Dícesme que Soto, tu camarada, está malo de que se burló mucho el verdugo con él hasta hacerlo músico (*Guzmán*, p. 871).

Los castigos más comunes, trato de cuerdas, horca, azotes y galeras, materiales predilectos, lugares comunes de una literatura que pretendía ridiculizar a los hampones. Este tipo de cartas, según se ve, convertía las noticias de castigo y ejecución en juego conceptuoso y chistes alusivos, como intentando atenuar la desgracia del condenado. En la carta de Molina y de la esclava las alusiones son fáciles, pero aun así pagan tributo a la tradición. Sólo el autor de X y Quevedo van un poco más allá; el primero con proclividad hacia el eufemismo, el segundo con predilección tanto por el eufemismo como por el equívoco. Sin embargo, X elude las causas del castigo y prefiere aludirlas, mientras que Quevedo elige hacerlas evidentes cuando la proposición que lanza el chiste requiere la causa para que éste se efectúe (vv. 25-28) o cuando el eufemismo cómico principal deja espacio para una perífrasis suplementaria en la estrofa que corresponde a cada personaje (vv. 29-32).

Esta enumeración, que ronda el motivo de la mortificación, principalmente, se desvanece cuando el personaje-narrador interviene directamente en una rencilla:

Sobre el pagar la patente
nos venimos a encontrar
yo y Perotudo el de Burgos:
acabóse la amistad.

Hizo en mi cabeza tantos
un jarro, que fue orinal,
y yo, con medio cuchillo,
le trinché medio quijar (vv. 41-48).

A raíz de esta pendencia, el propio Escarramán se sumará al catálogo de castigados, apenas clausurado por el relato de su pelea con Perotudo. En las otras cartas que habíamos visto, ninguno de los rufianes que escriben se volvían noticia para sus daifas, sino que en todo momento hacían de testigos, informantes para sus interlocutores. Aquí, Escarramán, aunque desde un principio él mismo configura la noticia principal, se vuelve, después de los asuntos de la enumeración que ha llevado a cabo, la “nueva carcelaria”, a modo de epílogo, más importante:

Supiéronlo los señores,
que se lo dijo el guardián,
gran saludador de culpas,
un fuelle de Satanás.

Y otra mañana a las once,
véspera de San Millán,
con chilladores delante
y envaramiento detrás,
a espaldas vueltas me dieron
el usado centenar,
que sobre los recibidos
son ochocientos y más.

Fui de buen aire a caballo,
la espalda de par en par,
cara como del que prueba
cosa que le sabe mal;
inclinada la cabeza
a monseñor cardenal:
que el rebenque, sin ser papa,
cría por su potestad.

A puras pencas se han vuelto
cardo mis espaldas ya;
por eso me hago de pencas
en el decir y el obrar.

Agridulce fue la mano;
hubo azote garrafal;
el asno era una tortuga,
no se podía menear.

Sólo lo que tenía bueno
ser mayor que un dromedal,
pues me vieron en Sevilla
los moros de Mostagán.

No hubo en todos los ciento
azote que echar a mal;
pero a traición me los dieron:
no me pueden agraviar.

Porque el pregón se entendiera
con voz de más claridad,
trujeron porregonero
las sirenas de la mar (vv. 49-88).

La narración aquí se destina a lo esencial; como al inicio de la carta, el suceso se cuenta de manera apretada, sucinta, (vv. 53-58), para después irlo desglosando en diferentes cuadros, ya que de la narración se prefiere dar paso precipitado a la descripción y al comentario, que suele conllevar la exposición de notas que caracterizan a los personajes según sus acciones: el guardián será *saludador de culpas* y *fuella de Satanás* por avisar a los jueces la trifulca ocurrida; el asno, una tortuga, por su morosidad en llevar al jaque o un *dromedal*, por su tamaño conveniente para la mejor exposición pública del rufián. El relato de una situación, si no se entrecorta por glosas o descripciones, se apresura a apuntar el efecto de manera abrupta, sin ningún tipo de enlace gramatical (aunque después se vuelva a ella para desarrollarla): “Sobre el pagar la patente / nos venimos a encontrar / yo y Perotudo el de Burgos: / acabóse la amistad” (vv. 41-44); “Agridulce fue la mano; / hubo azote garrafal; / el asno era una tortuga, / no se podía menear” (vv. 73-76). La descripción, en cambio, se reserva casi exclusivamente para el azotado; por ejemplo, el mismo Escarramán comienza con la alabanza de su buen talle, magnificado por el desplazamiento del nombre del animal

que lo lleva, pues ir a caballo da mayores ínfulas que ir montado en el asno previsto para tales ceremonias;³⁰⁰ pero con el paso de la mención de las espaldas, que lleva de par en par, a la de sus gesticulaciones nuevamente (“cara como del que prueba / cosa que le sabe mal”), en un movimiento rápido de la óptica que de un ángulo superior desciende por un instante y luego vuelve a ascender, se esfuma todo buen porte inicial, contraste que se refuerza por los adjetivos *buen* y *mal*. Con la sola evocación de los latigazos al especificar el vocablo de *espaldas* se marca la transición de modo más brusco de un estado de supuesta bienaventuranza al estado contrario, mediante la sola oposición de la mímica antes y en el proceso mismo del azotamiento. A partir de ahí, las espaldas serán la directriz de las demás imágenes que vayan desplegándose, con base sobre todo en la dilogía y en la hipérbole. No sorprende, ya que se trata de un azotamiento, pero Quevedo trata de aprovechar magníficamente este episodio para detenerse en los cárdenos que produce el látigo en las carnes del reo, pero sobre todo para jugar con el vocablo. El ingenio verbal constituye el patrón y la narración escueta, tremendamente paratáctica, se limita a conducir la mirada de los latigazos y las gesticulaciones a otros elementos del ritual, siempre adicionados con comentarios supervisados por la experiencia y la alabanza propia, donde quepa la pirueta sofisticada (véase la síntesis de la ceremonia, vv. 81-84).

Todos los comentarios de su azotamiento y de los elementos circunstantes llevan a la simple demostración de su experiencia en tales afanes y de su capacidad para evaluar este tipo de paseos públicos, como sugiere la recurrencia de *bueno*, *malo*, con sus variantes *agridulce* y *garrafal*. Los comentarios del personaje sobre su azotamiento privilegian su

³⁰⁰ A. Carreira (“Las jácaras de Quevedo...”, p. 54) dice que “ir a caballo” es sinónimo de ‘cabalgar’, por lo que no puede interpretarse que Escarramán vaya en un caballo, “ya que al reo [...] le correspondía una cabalgadura vil”. Efectivamente, pero según las ínfulas con que el condenado comienza a ‘cabalgar’ bien podría decirse que le parece ir encima de un caballo, idea absurda que se desvanece muy pronto al recibir el primer pencazo.

observación como perito en el asunto; nunca trata de morigerar el impacto negativo de los acontecimientos, sino de manipularlos para su alabanza. Sin duda, aquí conviene citar las palabras que don Eugenio Asensio ha dedicado a la manera que Quevedo tiene a la hora de dramatizar un personaje:

El acto de dramatizar una figura arrastra siempre una dualidad de actitudes: la del personaje puesto en escena que, con una óptica invertida, contempla sus lunares como bellezas y hace gala del sambenito, y la del creador que, de algún modo directo o indirecto, ha de censurar o ridiculizar el tipo antisocial o antimoral. La visión del autor puede ser dada por otros observadores, más o menos envueltos en la acción, o más sutilmente mediante las palabras del propio personaje que, inconsciente de su *doblez*, funciona a la vez como panegirista y acusador de sí mismo.³⁰¹

Sin embargo, si el encomio que hace Escarramán de sí mismo anteponiendo su actitud jactanciosa a su mismo castigo no logra más que hacernos ver la estupidez del personaje, hay otras partes de su discurso en que más sutilmente se agazapa una actitud sobrada ante las circunstancias.

EL DISCURSO DEL RUFÍAN Y SUS AVATARES

Veámos ya que desde el principio Escarramán trata de delegar las responsabilidades de su aprisionamiento a los corchetes, no a sus posibles actividades delictivas.³⁰² Al final, su azotamiento también será un elemento equívoco que permitirá al personaje conservar su integridad hampona, tergiversando ingeniosamente el castigo en honra o al menos despojándolo de todo gravamen moral mediante la delegación a la justicia no ahora de las causas, sino de los efectos. Como erudito en el arte del zurriagazo dirá: “No hubo en todos

³⁰¹ *Itinerario*, p. 196.

³⁰² Habrá otras jácaras donde suceda más o menos lo mismo, según veremos más adelante. Sin embargo, quiero traer aquí un pasaje de *Zampuzado*, donde las responsabilidades se achacan ya no a otras personas, sino a santos: “Al Limosnero, Azaguirre / le desjarretó el tragar: / con el Limosnero pienso / que se descuidó San Blas” (vv. 121-124). Limosnero muere no tanto por la cuchillada en “el tragar” que le da Azaguirre, sino porque el santo encargado de los males de garganta ha dejado de protegerlo. De esa forma, me parece, trata de justificarse la acción del asesino, aunque burlescamente, permitida por una pasividad suprema.

los ciento / azote que echar a mal” (vv. 81-82). Luego, en escaramuza verbal, rebaja las aptitudes del azotador, pues si *a traición* vale por alevosía, por usar de ventajas fraudulentas frente al enemigo, Escarramán cuidadosamente tomará una de las representaciones del uso de tal deslealtad, que es llegar sorpresivamente por detrás, dirección de donde le vienen los cintarazos del verdugo: “pero a traición me los dieron: / no me pueden agraviar” (vv. 83-84).

Cuando comunica a la Méndez su sentencia a galeras dirá con una serie de eufemismos:

Invíanme por diez años
(¡sabe Dios quién los verá!)
a que, dándola de palos,
agravie toda la mar.
Para batidor del agua
dicen que me llevarán,
y a ser de tanta sardina
sacudidor y batán (vv. 89-96).

Dar de palos, agraviar la mar, batidor del agua, sacudidor y batán de las sardinas. Todos estos elementos tienen como fundamento el instrumento principal del galeote, el remo, y su actividad inherente; pero la manera de enfoque nos hace ver otra de las argucias lingüísticas de desplazamiento más allá de los nombres específicos que refieren el nuevo oficio del personaje. También, una actividad inherente al jaque es dar de cuchilladas o de palos a su adversario; por tanto, Escarramán da la impresión de llevar agua a su molino y de pintarse como un mercenario, un valiente asalariado, que llevan para dar de chirlos; el acto de colisión, de disputa, se halla explícito primero en los verbos, luego en los sustantivos, pero en el salto de unos a otros, se encuentra también un proceso desmitificador que empieza con el agente dando palos y termina con éste siendo el mismo palo o batán, el instrumento mismo del golpe, que ahora no reside ya en su presunta iniciativa, sino en la ajena,

totalmente. Esto no impide que el personaje se vea, contra toda evidencia, como un jaque en turno que ha de ir a ensanchar sus actividades matonescas; el problema es que en el lugar a donde lo llevan sólo podrá enfrentarse contra seres inanimados, lo que tal vez sea aliciente para soltar declaración tan valentonesca como inverosímil e imposible. No obstante, en su discurso puede verse la asociación de dos realidades distintas, encontradas, por una actividad *equivalente* entre su oficio como jaque y el que le asignan las autoridades como galeote; sin embargo, discursivamente, Escarramán trata de superponer su profesión a la que se le ha impuesto como sentencia, forzando la realidad inminente de ésta desde la perspectiva de aquélla. El resultado da en un disparatado jaque de sardinas. No es que Escarramán se oponga a su nueva realidad; de hecho parece ir de muy buena gana a remar a galeras; lo que pasa es que trata nuevamente de distorsionar un hecho con la óptica del valiente, que no ve que sus días como fantoche del hampa han acabado, sino que quiere aplicar su profesión a su nuevo oficio. Certidumbre semejante es equiparable a la de Alonso Ramplón, quien creía firmemente en que su sobrino Pablos, con los conocimientos de latín y retórica que había alcanzado en Alcalá, sería “singular en el arte de verdugo” (I, 7, pp. 103-104).³⁰³ Tal vez, en el caso de Escarramán, la diferencia no sea tan radical, puesto que no se pretende aplicar nociones teóricas a oficio tan menudo o vil como el de azotar o remar en galeras; pero el desatino de ver en ello la posibilidad de perpetuar su actividad como valiente, sólo puede convenir en lo que tenía de choque con instrumento contundente, y esto no ya sobre las carnes del adversario, sino de las saladas aguas del mar y de sus habitantes.

Cuando la Méndez glose su sentencia a galeras llevará el chiste a otro terreno:

Por buen supuesto te tienen,

³⁰³ Véase R. Lida, *op. cit.*, p. 262.

pues te envían a bogar;
ropa y plaza tienes cierta,
y a subir empezarás (vv. 37-40).

Tal como anota I. Arellano, basándose en el *DAut*, “*suposición* vale también autoridad, distinción, lustre y talentos; y así decimos, es hombre de suposición”.³⁰⁴ Esto, sumado a la dilogía que supone *abogar* (“ejercer la profesión de letrado”)³⁰⁵ y *a bogar* (‘a remar’), se entiende que la Méndez pinta a Escarramán como un hombre de grandes talentos, encarecimiento que promueve el terreno de la abogacía, para hacerlo descender al simple remo en la galera. No encontramos aquí la fina fusión de realidades que en Escarramán, sino el despiste momentáneo que acarrea el enaltecimiento de una profesión para aplicarla a otra vil. Lampuga hará uso de semejantes términos y de otros para hablar de su sentencia como galeote:

Hanse servido de darme
ministerio de humedad,
donde empujando maderos
soy escribano naval (vv. 57-60).

Y más adelante:

Letrado de las sardinas,
no atiendo sino a bogar,
graduado por la cárcel,
maldita universidad (vv. 65-68).

Al igual que Escarramán, Lampuga hace ver su sentencia como si fuera una distinción y galardón a sus talentos, hablando de las galeras como menesteres de mucha consideración (vv. 57-58). El vocablo *escribano* siempre se usó en la germanía como equivalente a *galeote*, ya que éste, “sentado bogando en las galeras, le parece que con los remos escribe en el agua del mar”.³⁰⁶ Primero se pinta como escribano, luego como letrado o abogado de

³⁰⁴ Quevedo, *Poesía burlesca: jácaras y bailes*, Alicante, BVMC, 2007, t. 2, p. 10, n. 33.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 11, n. 34.

³⁰⁶ Nota de F. Janer a los versos de esta jácara quevediana, *apud* E. Marigno, ed. cit., p. 209, n. 238.

las sardinas, tal como Escarramán se creía jaque de tales criaturas, sólo que Lampuga aterriza sus altos vuelos admitiendo la calidad de la universidad que le ha brindado su destreza en el *arte* de remar. Lampuga tiene que incorporar tajantemente el aterrizaje de las perífrasis a su discurso, ya que en la alternancia de las cartas entre rufián y prostituta la suya cierra el díptico; no habrá más respuesta en que su discurso pueda tener la oposición correspondiente a la daifa, como la Méndez con Escarramán, a quien contesta en relación con su azotamiento y su sentencia a galeras, que el rufián trataba de distorsionar llevando la atención a elementos periféricos en su situación como vapuleado, como su buen porte, o fundiendo realidades opuestas en su condena:

Llevar buenos pies de albarda
no tienes que exagerar:
que es más de muy azotado
que de jinete y galán [...].
Quéjaste de ser forzado;
no pudiera decir más
Lucrecia del rey Tarquino,
que tú de su Majestad.
Esto de ser galeote
solamente es empezar;
que luego tras remo y pito,
las manos te comerás (vv. 33-36, 41-48).

A excepción de la estrofa excluida, donde la Méndez presenta a Escarramán con dotes propicias para el remo como si fuera para la abogacía, estas cuartetas no van más allá de oponerse al modo de enaltecimiento del rufo. Su exhortación a no abultar su gallardía, que es donde más pretendía detenerse el rufo en su carta, está dicha sin rodeos, a excepción del v. 33, donde la daifa parece remedar una perífrasis propia de su azotado y no se alude más que al asno en que lo habían sacado para su castigo público. En la segunda cuarteta la Méndez elabora un chiste muy manido, por recurrente, en la época, traído por la condición de forzado del personaje, a quien compara con Lucrecia, dama romana *forzada* por Sexto

Tarquino.³⁰⁷ Tal como dice James O. Crosby, “a los condenados a galeras se les llamaba «gente forzada del Rey» (Cervantes, *Quijote*, parte I, cap. xxii)”,³⁰⁸ de manera que, según la Méndez, Escarramán continúa delegando sus responsabilidades a terceros (de ahí su queja de ser *forzado*); si antes a los corchetes por su prendimiento, ahora al rey por ir a remar a galeras. Luego, como antes en vv. 39-40 (“ropa y plaza tienes cierta, / y a subir empezarás”, dilogía cruel que significa, por un lado, que el personaje tiene sus provisiones en galeras y comenzará a ascender de orden, tal vez de uno a otro banco; por otro, con *ropa y plaza, subir* sugiere que irá medrando hacia la horca) lo “anima” diciéndole que su situación como galeote sólo es el principio, ya que después, por el remo y la presión del cómitre de la galera dando indicaciones con su silbato³⁰⁹ se comerá las manos (expresión que figuradamente significa el gusto en comer algún manjar o en realizar alguna actividad predilecta, *DAut.* Aquí, por supuesto, se toma en otro sentido figurado, el de consumirse).

A partir de tanto juego conceptista, de sacrificar todo al chiste y al ingenio, el conjunto se vuelve difuso. Es por ello que don Raimundo Lida, ante fenómeno idéntico en el *Buscón*, dice lo siguiente, apoyándose en Américo Castro: “Ironía, equívoco, antítesis: he ahí las refracciones en que se desmenuza a cada paso este sentimiento raigal de ficción, de irrealidad consciente, ese «descomunal retruécano que no acaba en la palabra sino que invade el fondo mismo de la acción»”. En las jácaras, los personajes contribuyen a efectuar el chiste sobre sí mismos; el lenguaje, el equívoco, los mutila, invade sus entrañas al punto de desrealizarlos o de desrealizar lo que efectivamente habrían querido decir. La agudeza verbal de Quevedo, en boca de los personajes, es inmolación pura; por sus bocas salen sus intenciones y su aleccionamiento conjuntamente. El equívoco de Quevedo es otra de sus

³⁰⁷ Cf. Arellano, ed. cit., LXII, p. 183, n. 216.

³⁰⁸ Ed., Quevedo, *Poesía varia*, México, REI, 1990, p. 310, n. a los vv. 41-44.

³⁰⁹ Véase Arellano, ed. cit., p. 11, n. 37.

sentencias y otro de sus aprisionamientos. Ahí tenemos a Escarramán que dice que cazó grillos, cuando sucede lo contrario,³¹⁰ o que acepta los jubones que el verdugo le da, por su necesidad, cuando, los acepte o no, no puede evitar los zurriagazos sobre sus espaldas. Todos estos jaques carecen de obras, pero no admiten la pasividad discursiva, sino que tratan de tomar siempre la delantera.

Tomar del verdugo los jubones que le da presan al rufo entre dos acciones marcadas por dos verbos transitivos; no hay pasividad aparente ahí, sino iniciativa tanto del rufo, que *toma*, como del verdugo, que *da*. El azotador, naturalmente, no puede satisfacer las carencias del reo, pues los *jubones* que le regala son de otra índole.³¹¹ La pobreza del personaje radica en otra parte, en prendas de vestir auténticas, en apoyo pecuniario; los jubones que precipitadamente toma del verdugo son, evidentemente, por obligación, no a causa de su escasez, y más que tomar se los dan a la fuerza, aunque por un momento deje ver al verdugo, burlescamente, como un hombre de plenas dotes caritativas. Escarramán anda muy bien vestido, pero de latigazos; y si la marca era quien regularmente se desvestía por vestir a su rufo, podríamos decir, momentáneamente, que el jaque convierte al verdugo en la sustitución de su daifa, quien lo viste gustosamente. No hay mayor fanfarronería que ésta, aunque sepamos que lo único verdadero, más allá de la palabra, es su necesidad y su aporreamiento continuo. La ironía suplementaria del pasaje se cumple con la respuesta de la Méndez: mientras que ella está a la sombra de un criado de justicia, Escarramán,

³¹⁰ Óscar Osorio (“*La Jácara del Escarramán*, de Quevedo”, *Poligramas*, 21, 2004, p. 109) tiene esta misma observación: “el encuentro de los dichos es muy gracioso y burlesco, porque se construye sobre la ironía del rufián que se burla de sí mismo, y porque la inversión lingüística es muy chistosa: él «caza» los grillos, cuando en realidad son los grillos los que lo han «cazado» a él”.

³¹¹ Véanse todas las entradas relacionadas con *jubón* en Alonso Hernández, *Léxico*, cuya acepción es: “Los cardenales y heridas que cubren la espalda del azotado por el verdugo y que forman, figuradamente, una especie de traje o jubón muy ajustado por ser la misma carne del reo”. Para más ejemplos y una muestra de algunos autores que recurrieron a esta designación para el castigo de los azotes, véase Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad, 1963, p. 166 ss.

paradójicamente (y dejándonos llevar un poco por el sentido literal de la construcción), lo está del verdugo: igualdad de condiciones. Por ello, y por la carencia también de la Méndez, ésta se ve imposibilitada para socorrerlo.

Las cosas, pues, la realidad de los personajes, sirven de base para el jugueteo conceptual, de pretexto para rumiar los conceptos, la única realidad que al autor interesa: la lingüística o intralingüística.³¹² Quevedo tampoco se fascina por la realidad de los personajes, sino por cómo puede jugar con ella; por eso busca, inventa, idea las mismas situaciones para casi todos, porque al sistematizar la suerte de sus personajes, resulta más provechosa la amplia gama de perspectivas con material idéntico, siempre en busca del chiste. Mientras tanto, los personajes transfieren verbalmente las actitudes del hampa a las cárceles, a la prisión, al ajusticiamiento, donde permanecen pasivos, y vencidos, aunque discursivamente rebeldes en sus cartas. Por este motivo, casi todos estos rufianes de Quevedo vuelven a ser, ante todo, discurso, como los de antaño, no por su habla en código de germanía, sino porque tratan, en la reconstrucción de los hechos, de deformar con sus mañas lingüísticas, a toro pasado, el fondo mismo de sus acciones o de las acciones de la justicia, que las presentan según sus conveniencias (unas veces achacándoselas, otras adjudicándolas), pero de manera que inmediatamente se percibe que no calzan con la realidad de fondo y que ellos mismos dejan entrever por su redomada actitud de delincuentes y desequilibrados. Escarramán sólo tiene iniciativa para *cazar grillos* y para *tomar los jubones* del verdugo, actividades que, sabemos de antemano, lleva a cabo la justicia misma; sólo que el jaque, como queriéndose anticipar a la humillación que tales

³¹² Fernando Lázaro Carreter (art. cit., p. 96) lo explicó perfectamente con base en otra de sus obras en prosa: “Domina en el *Buscón*, sobre todo, una burla de segundo grado, una burla por la burla misma, reflexivamente lograda, que no se dirige al objeto –con todas sus consecuencias sentimentales–, sino que parte de él en busca del concepto”.

obras comportan, él mismo *dice* precipitarse sobre ellas, con lo que la afrenta no resulta así tan estridente, desde una perspectiva que cifra la valentía en el castigo. Sus artilugios discursivos tratan de redirigir la mirada del dato objetivo a la intención subjetiva de quien habla; es una intención degradada y cómica de quien, ante la inminencia de algún castigo al que se le va a someter antepone de inmediato su iniciativa y es él mismo quien se flagela o se ofrece para el sacrificio, desplazando el sentido de humillación que un acto de mortificación conlleva, si se aplica por parte de terceros, a un acto de valentía, si es la misma víctima quien arrebatada la vara al verdugo y se da con ella. Así, pues, estos personajes, mientras se diluyen efectivamente tratan de salvarse discursivamente. Su valentonismo discursivo recuerda el de los rufianes de Reinosa y Solana, sólo que a éstos no se los enfrentaba con las obras que les interesaba diferir, sino que su arenga valentónica quedaba neutralizada por la de la daifa, poblada de testimonios en contra para que su cobardía pudiera inferirse o constatarse. Los de Quevedo no tienen estas prerrogativas, sino que con ellos se opera el proceso contrario: a la bravata efectiva (si es que se especifica en el relato) sucede la bravata lingüística que, aunque intentan, no logra morigerar la afrenta que las obras de la justicia les causa.

Sucede que estos jaques ya están condenados antes de pronunciar palabra y prefieren mantenerse impávidos, achacándose, cuando más, ciertas acciones de la justicia, como hemos visto. En los romances de germanía, el rufo paraba en la cárcel transitoriamente para ser llevado después a galeras o a la horca o para probar su astucia en las artes de la fuga (como en *De Toledo sale el jaque*, V y XXVI en Hill), o veíamos al rufián recién salido de ella, no enmendado, pero con nuevas tretas para diferir su vuelta a prisión (XXV, en Hill). También, con Olmedo (XXIX, en Hill, *Romance de la descripción de la vida airada*), se veía la superioridad del jaque por sobre la justicia, que burla en su

huida (vv. 385-402), o con Cantarote (XXXI, en Hill), quien no se arredra en despacharse al guro o alguacil (vv. 369-380). Quevedo, en cambio, urdirá en el tejido de sus rufianes las rejas penitenciarias, pues su mirada no parece ir extramuros; todo en ellos parece pertenecer a ese lugar, que les viene como de perlas, como el *sayo baquero* al padre de Pablos.³¹³ Quevedo suele reducir el rufián tanto a la justicia como a su daifa (Escarramán es un, si no pusilánime, servil rufián; recuérdese el respeto al rebenque, aunque haya juegos verbales de por medio, vv. 65-68, y la encarecida petición a la daifa, con un botón de muestra de su necesidad escandalosa, haciendo promesas de pagarle con la muerte, vv. 97-108). La expectativa de encontrar en Escarramán y en otros rufianes, como Lampuga, Villagrán, Montilla, etc., al rufo ducho en el arte de mal vivir, astuto para escapar de prisión, para anular el embate de la justicia, se desmorona cuando avanzando en el relato, el personaje se comporta como un rufián indolente, sin intentos de escapatoria ni de insubordinación. Guzmán, siendo un pícaro, cuando está encarcelado y sentenciado a diez de galeras, por lo menos trata de fugarse vestido de mujer, pero estos rufianes incluso justifican su estancia en prisión con discursos industriosos que rescatan el tópico del mundo como prisión, tema frecuentado por Quevedo en sus sonetos morales, pero que en la jácara de *Zampuzado...* funciona únicamente como mero alegato para disculpar y consentir el modo de vida rufianesco e imponer la visión de su aprisionamiento efectivo como uno de los tantos efectos propios de la Naturaleza:

Todo este mundo es prisiones;
todo es cárcel y penar;
los dineros están presos
en la bolsa donde están;
la cuba es cárcel del vino,
la trox es cárcel del pan,

³¹³ Según escribe el verdugo Alonso Ramplón a su sobrino Pablos, cuando Clemente Pablo, padre del pícaro, subió al asno para ser conducido a la horca, refiere: “Veniale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él” (I, 7, p. 102).

la cáscara, de las frutas,
y la espina, del rosal.

Las cercas y las murallas
cárcel son de la ciudad;
el cuerpo es cárcel del' alma,
y de la tierra, la mar;

del mar es cárcel la orilla,
y en el orden que hoy están,
es un cielo de otro cielo
una cárcel de cristal.

Del aire es cárcel el fuelle,
y del fuego, el pedernal;
preso está el oro en la mina;
preso el diamante en Ceilán.

En la hermosura y donaire
presa está la libertad;
en la vergüenza, los gustos;
todo el valor, en la paz.

Pues si todos están presos,
sobre mi mucha lealtad,
llueva cárceles mi cielo
diez años, sin escampar.

Lloverlas puede, si quiere,
con el peine y con mirar,
y hacerme en su Peralvillo
aljaba de la Hermandad (vv. 81-112).

Sin embargo, una vez que hemos visto al personaje plegado a la misma conducta de principio a fin, los que parecían conflictos sólo son transiciones que se resuelven con la laxitud de su modorra personal, es decir, dejándose castigar. Su falta de acción y la iniciativa para que actúen sobre él componen fielmente su retrato como anti-rufián, ávido e insaciable de mortificación y penitencias.

MODOS DE ENFOCAR EL HAMPA Y LA RIVALIDAD POR UNA MUERTE APARATOSA

Quevedo suele imponer a sus jaques dos modalidades de enfoque: una que, con trazo rápido, se descuelga de una situación a otra concernientes al propio locutor (donde puede hablar de su circunstancia presente) o a camaradas del hampa (deteniéndose exclusivamente en el pecado y su penitencia o en ésta sola); otra en que permanece el trazo

ligero, pero supeditado a la descripción de algún personaje distinto del que enuncia o de algún cuadro, que puede ser la sentencia y su desarrollo, y que suele basarse en la infraestructura del paseo público, en la mímica de los sufridos o en la catadura del personaje forzado. Ambas modalidades pueden combinarse varias veces dentro de una composición o aparecer solas. Antonio Carreira ha mostrado que en la jácara se enfoca el hampa desde dentro.³¹⁴ No obstante, por la manera en que estos personajes suelen hablar de sí mismos y de otros, parecería que se parte de un enfoque externo para llegar al interior del hampa; los personajes están vistos desde fuera, como ocurre con muchos de los personajes quevedianos. Ni siquiera muestran algún rasgo de compasión o condolencia; por el contrario, el hampa se ha sumido en un torneo o competencia por ver quién llega más lejos en el castigo –la correspondencia quevediana no podía tratar de otra cosa, de ahí que la enumeración sea uno de los procedimientos más atesorados en estas composiciones, pasando el trazo rápido de Quevedo de los espaldares de uno a la garganta de otro, siempre ateniéndose a su planteamiento general, monótono, del argumento y apostando por la sorpresa en el giro lingüístico, en el epigrama que componen cada una de sus estrofas–. La Méndez es quien observa esta predisposición de los integrantes del hampa a morir, si es posible, de peor (o superior) forma que el resto:

Montúfar se ha entrado a puto
con un mulato rapaz:
que, por lucir más que todos,
se deja el pobre quemar (vv. 113-116).

Aun cuando *lucir* remite a la luz de las llamas³¹⁵ es evidente que también su sentido figurado se privilegia en la estrofa; la sodomía y la falsificación de moneda estaban entre

³¹⁴ “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: ‘Estábase el padre Esquerra’”, *La Perinola*, 4 (2000), p. 95.

³¹⁵ Crosby, ed. cit., p. 314, n. al v. 116.

las penas capitales que se castigaban con fuego,³¹⁶ de ahí que el personaje *luzca* más que todos, en ambos sentidos del término. Montúfar se ha dejado *quemar* por su pecado y por el *mulato* (“metáfora por «quemadito», homosexual”);³¹⁷ en el léxico de germanía, *quemado* podía significar ‘negro’, como apuntan Crosby y Arellano.³¹⁸

En los romances de germanía, el castigo del rufián, cuando lo había, solía ser el punto culminante de la composición (aunque hubiera alguna segunda parte, como en el caso de Maladros); en las jácaras de Quevedo ese punto de inflexión se vuelve línea atemporal y horizontal, y cuando algún personaje se proyecta hacia el futuro se observa recibiendo un peor castigo que el presente, y aun la muerte. Es el caso de Escarramán, quien tratando de recibir apoyo en prisión de su destinataria, le asegura:

que tiempo vendrá, la Méndez,
que alegre te alabarás
que a Escarramán por tu causa
le añudaron el tragar (vv. 105-108).

Escarramán, ciertamente, sabe que no ha de enmendarse, pero sabe también que, indefectiblemente, volverá a manos de la justicia, la cual siempre prevalecerá sobre sí mismo. La alabanza del jaque ya no radica en sus obras, como la más ruidosa y celebratoria, como la venganza obtenida ante un igual y regularmente a causa de la iza; ahora, la alabanza del jaque ha cambiado de motivaciones, ahora reside en dejarse estragar, y no por algún otro jaque, no por alguno de sus equivalentes dentro del hampa, sino por los miembros más viles de la justicia, el corchete, el alguacil o el verdugo.

³¹⁶ Covarrubias *apud* Arellano, ed. cit., p. 15, n. 50.

³¹⁷ Crosby, ed. cit., p. 314, n. al v. 114.

³¹⁸ *Loc. cit.*; Arellano, ed. cit., p. 15, n. 50.

EVOCACIÓN DE CASTIGOS MÁS QUE DE HAZAÑAS

La alabanza con base en el historial también ha cambiado; si los viejos rufianes se retrotraían a su pasado para seleccionar aquellos episodios de desmesurada valentía, el jaque de Quevedo, con legítimo pronóstico, se proyecta hacia el futuro como ejecutado; ésa es su buena muerte. Estos jaques salen a buscar sus sepulcros (como invita Quevedo en alguno de sus sonetos morales), pero sin enmendar su vida previamente; lo único que tienen que enmendar es su compostura ante el azote, su figura, para dar una buena apariencia. Véase tan sólo un botón de muestra entre dos rufianes innominados, uno de la vieja escuela, el otro, de Quevedo, ambos en la cárcel; uno recordando el pasado para hablar de sus pendencias innúmeras a causa de su iza, el otro evocándolo para señalar su condición de prisionero perpetuo:

he tenido más pendencias
que ay estrellas en el cielo.
He dado muchas heridas
y quitado algunas vidas,
y a jaques muy valadrones
he dado más bofetones
que tengo barbas nacidas [...].
Ha sido negocio extraño
lo que yo e hecho de daño;
que a marcas muy entonadas
he dado más cuchilladas
que ay fiestas en todo el año (X, Hill, vv. 44-50, 56-60).

Los diez años de mi vida
los he vivido hacia atrás,
con más grillos que el verano,
cadenas que El Escorial.
Más alcaldes he tenido
que el castillo de Milán;
más guardas que monumento,
más hierros que el Alcorán,
más sentencias que el Derecho,
más causas que el no pagar,
más autos que el día del Corpus,
más registros que el misal,
más enemigos que el agua,
más corchetes que un gabán,

más soplos que lo caliente,
más plumas que el tornear.
Bien se puede hallar persona
más jarifa y más galán;
empero más bien prendida
yo dudo que se hallará (vv. 61-80).

Es evidente que ambos personajes utilizan la hipérbole comparativa para informar su discurso con propósitos idénticos de enaltecimiento propio, pero utilizada con resultados divergentes; en X para exaltar la acción del jaque, su imposición ante los otros; en Quevedo, la condición dependiente del personaje a elementos externos, todos impuestos. En X la fórmula comparativa *más... que* es menos abundante y avanza de modo menos apretado, más equilibrado, si se quiere, limitando el uso de la técnica al cierre de cada una de las quintillas que componen la décima (esto en la primera estrofa; en la segunda solamente aparece al final de la segunda quintilla), a modo de conclusión contundente. Sólo una vez utiliza la fórmula con *he tenido* en la proposición que irá desplegándose y concretándose en los siguientes versos hasta emplear nuevamente el mecanismo con *he dado*, que se repetirá al final de la siguiente décima, ahora aplicado a pendencias más alevosas y desiguales. Entonces, la comparación de este tipo se utiliza en X para zanjar acontecimientos diversos que se amarran al mismo tema de la riña a favor de la marca.

En Quevedo la hipérbole con base en la comparación es algo distinta, pues los términos que sirven para establecer la semejanza están todos unívocamente utilizados para destacar y describir la prisión, con los distintos instrumentos y facetas jurídicas, que sufre el jaque. Mientras que en X el término de comparación sólo se relaciona con el término comparado por su demasía, en Quevedo ambos términos coinciden en una misma palabra, pero no en su significación, ya que están usadas dilógicamente, y el procedimiento se convierte en una sucesión anafórica que ocupa el centro de la disertación, y al final llega a

una especie de síntesis que enlaza todos los elementos antes enumerados. En este sentido se opera de modo contrario a X, donde la hipérbole servía de solución categórica a una perorata inicial sobre los motivos del jaque para empezar las pendencias. Sin embargo, las comparaciones de Quevedo, por compartir el mismo término en diferentes sentidos se tiñen de cierta irrealidad. Spitzer, reflexionando sobre este tipo de juegos de palabras en el *Buscón* dirá ante un ejemplo idéntico al que nos ocupa:

Cuando leo [...]: “un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal, la espada con más gavilanes que la caza del rey”, donde *falda*, *copa*, *gavilanes* se toman en doble sentido y todos los términos de la comparación pertenecen únicamente al segundo significado (y no al propio, relacionado con sombrero o espada), sólo puedo imaginarme que la falda y la copa del sombrero eran grandes y los gavilanes de la espada numerosos, pero nada más: la comparación obstruye la visión e incluso invita a poner en duda la realidad de esos objetos. No puede ser casual que precisamente este tipo de comparación abunde tanto en Quevedo: el *más... que* de carácter aritmético se convierte así en signo de jactanciosa exageración numeral, pero también de esa grandiosidad sobrenatural e ilusionista tan perseguida por el Barroco.³¹⁹

Bronwen J. Heuer, quien cita la parte final de las palabras de Spitzer, ha destacado, a partir de los mismos ejemplos de X y de *Zampuzado...*, que la hipérbole del tipo *más... que* establece como *valentón* a quien la usa y que es una fórmula casi tradicional en este tipo de personajes: “This form of hyperbole [...] establishes the narrator as a *valentón*. It is a formula that is almost a tradition of the braggart and is found elsewhere in the *poesías germanescas* as well”.³²⁰ El aserto exacto de Heuer cobra mayor relieve cuando consideramos que Quevedo ha utilizado el mecanismo para fines discrepantes de los habituales, ya que los valentones, para destacar sus fechorías, comúnmente hacían uso de esta manera de hipérbole. No obstante, por lo menos en el pasaje de *Zampuzado...*, la fórmula está al servicio de un fracasado del hampa, de sus descalabros sucesivos como valentón.

³¹⁹ “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, p. 139.

³²⁰ *Op. cit.*, p. 180.

Montilla, tal vez el único rufián de Quevedo, en estas jácaras, que con técnica autobiográfica va hasta sus orígenes para hablar claramente de sus fechorías, también cae en el círculo vicioso de pecado-penitencia, aunque logra, por sobre todos los otros rufianes quevedianos, hablar más de su vida delictiva y de sus diversos oficios, todos aparentemente limitados al robo. La evocación de su pasado, no obstante, parece ser que sólo le sirve como elemento de culpabilidad (se encuentra en galeras, cerrando el ciclo antedicho de crimen-castigo) y como demostración de su incorregible vida criminal.³²¹ Significativamente, en su relación da cuenta de tres ocasiones en que ha sido castigado desde su niñez: la gradación de castigo corresponde al aumento y la gravedad de los delitos que comete; primero, por ser ayudante de otros en el latrocinio, recibe unos “golpes” (v. 60), debido a su condición de muchacho; segundo, ya “con asomo de bigotes” (v. 62), se vuelve *capeador* o ladrón de capas en Toledo, de donde huye de los *corchetes* a Consuegra, “por gustar más de botones” (v. 66), lugar en que tropieza con el escribano y es sentenciado a seis años de galeras, con sus respectivos azotes (vv. 69-84). Su última sentencia, la que cumple en el momento en que relata, es ahora a doscientos azotes y diez años de galeras, no por uno, sino por multitud de delitos:

Mas, por materia de estado,
que a mí se me volvió podre,
docientos, y diez de remo,
me cantaron los pregones (vv. 193-196).

Parece haber una cualidad en todos estos rufianes, además de todas las aficiones que comparten como congéneres del sumidero: su incapacidad para escabullirse de la justicia y de sus penas una vez sentenciadas.

³²¹ Si el jaque se remonta a su pasado es simplemente para evidenciar sus culpas; en el contexto de la cárcel o de galeras, como es el caso, tales *feed-backs* ya no funcionan como hazañas, sino, ya lo digo en el texto, como datos de culpa merecedores de castigo, castigo ya en curso al momento de escribir.

EL HAMPA, EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

La multitud de noticias referentes a los germanos habla, sin duda alguna, de que el hampa se ha ido diezmando a pasos agigantados. La Perala informa a Lampuga de la suerte de muchos de ellos:

Al mar se llegó Gayoso,
por organista de palos;
dicen que llevó hacia allá
el juboncillo de cardo.

Con las manos en la masa
está Domingo Tizado,
haciendo tumbas a moscas
en los pasteles de a cuatro.

El Gangoso es pregonero,
tiple de los azotados,
abreviando el “Quién tal hace”,
al que no le paga el canto.

Para las ánimas pide
Zaramagullón el largo;
muy animado le veo
de meriendas y de sayo.

Luquillas es aguador
con repostero de andrajos;
con enaguas tiene el cuero,
muy adamado de tragos.

Con nombre de Valdemoro,
vende, por azumbres, charcos:
ranas, en vez de mosquitos,
suelen nadar en los vasos.

Mojarrilla acomodó
su barbaza de ermitaño,
aunque a solas con amigos
usa de malos resabios.

Por aquí pasó el Manquillo,
por aquí pasó el Fardado,
solos y a pie, y cada uno
con ducientos de a caballo [...].

Ahogado en zaragüelles
murió Lumbreras el Braco,
con su poquito de credo,
sin sermón y sin desmayo (vv. 43-74, 83-86).

Tal como se infiere del informe de la Perala, el hampa ha ido mermando; algunos, por mudar de oficio, otros, los más, por el exterminio de la justicia. Dentro de los que han dimitido por voluntad, y se han salvado, se encuentran Domingo Tizado, el Gangoso,

Zaramagullón y Luquillas, quienes han llevado la trampa a su nueva profesión. En el texto se especifica siempre su manera de proceder: Tizado no tiene empacho en rellenar de moscas e inmundicias sus pasteles de a cuatro; el Gangoso abrevia el *pregón* de las culpas del condenado a quien no le paga, para que reciba más castigo del verdugo;³²² Zaramagullón anda rozagante, ya que roba de las limosnas que pide para las almas del purgatorio; Luquillas, tabernero-aguador, hace rendir el vino mezclándolo con agua. En el grupo de los condenados están Gayoso, Manquillo y el Fardado y Lumbreras el Braco. De éstos solamente se brinda la causa del castigo de Manquillo y el Fardado, quienes son azotados públicamente por “arremangar un cofre”;³²³ de los otros solamente se dice la forma en que ejecutan, o se ejecutó, su castigo: Gayoso fue azotado y enviado a galeras; Lumbreras el Braco, ahorcado (ahogado en los zaragüelles del verdugo). La situación de Mojarrilla es algo excepcional, pues si ha cambiado de oficio, parece que ha sido dentro de los mismos escalafones del hampa. Tal vez se sugiera que ha sido desterrado de la ciudad, lo que permitiría ver su desenvolvimiento como ermitaño (lo de *ermitaño* es puro equívoco, ya que en germanía significaba ‘salteador de caminos’, sentido que a la postre se privilegia en el texto). En todo caso, sería el único que no ha desertado del modo de vivir germanesco. Según lo visto, el hampa sólo puede perpetuarse mudando de oficio o, como en el caso más extremo del Gangoso (cuya voz, producto de la sífilis, se presta perfectamente para el

³²² Cf. Quevedo, *Poesía selecta*, eds. L. Schwartz y I. Arellano, Barcelona, PPU, 1989, pp. 366-367, n. a los vv. 51-54.

³²³ De los nombres de estos jaques, que en sí comportan la experiencia de los personajes ante el castigo, Schwartz y Arellano (ed. cit., p. 368, n. a los vv. 71-74) dicen, primero del Manquillo: “apodo ganado seguramente al quedarse manco por el tormento [...]. *Fardado* significa en germanía ‘provisto de ropa’, pero quizá haya connotaciones del término, también de germanía *fardo* ‘el cuerpo del reo al ser azotado’ (*Léxico*): eso es lo que significan los doscientos de a caballo, los doscientos azotes que han recibido montados en el asno”. Bronwen J. Heuer (*op. cit.*) dedica todo un capítulo de su tesis a hacer puntillosos análisis de las jácaras con base, sobre todo, en la onomasiología burlesca, desplegada en el recurso constante de la enumeración, que conforma en casi todas estas composiciones “the center stage and is a key feature of Quevedo’s wit” (p. 139). Cf. cap. IV, “El desfile de los condenados”, pp. 139-191.

pregoneo), trasladándose al bando de los criados de la justicia, donde puedan seguir mimando sus aficiones a la trampa. Esa posición tal vez no les valga la consecución de ninguna virtud, pero sí la oportunidad de seguir deslastrando el hampa, si está en su mano. Este tipo de rufián, como el Gangoso, plagiará la conducta de la marca, siempre huyendo con el mejor postor.

Si la Perala, como la Méndez y otros rufianes, habla indirectamente del hampa en peligro de extinción, cuya única posibilidad de perpetuarse es cambiando de oficio, con el jaque innominado de *Zampuzado*... vemos ratificada la agonía del clan:

Mas volviendo a los amigos,
todos barridos están:
los más se fueron en uvas,
y los menos, en agraz [...].
Sólo vos habéis quedado,
¡oh Cardoncha singular!,
roído del *Sepancuantos*
y mascado del varal (vv. 113-116, 161-164).

Como observa Arellano, en los vv. 115-116 se alude a la “borrachez de los jaques”,³²⁴ pero dado que *en agraz* es “Phrase adverbial, que explica que una cosa se ha perdido, o malogrado fuera de sazón y tiempo” (*DAut*), también alude a que algunos “se fueron” sin entrar todavía en la edad adulta, y los que “en uvas”, ya maduros. El jaque augura a “Cardoncha singular” (estricta cualidad numeraria), quien ya ha gustado de sentencias y azotes (vv. 163-164), el mismo final que a todos los demás amigos enumerados, si no se pone alerta y huye:

Vos, Bernardo entre franceses,
y entre españoles, Roldán,
cuya espada es un Galeno,
y una botica la faz,
pujamiento de garnachas
pienso que os ha de acabar,
si el avizor y el calcorro

³²⁴ Ed. cit., p. 64, n. 235.

algún remedio no dan (vv. 165-172).

Pujamiento de garnachas es, como dice J. M. Blecua, “abundancia de togas. (*Pujamiento* era abundancia de humores, especialmente de sangre)”.³²⁵ *Garnacha* es, efectivamente, “Vestidura talar con mangas, y una vuelta, que desde los hombros cae a las espaldas. Usan de ella solo los Consejeros, y los Jueces de las Reales Audiencias y Chancillerías”; pero también podía tomarse por “la Dignidad o empleo del Consejero o Ministro que viste la garnacha” (*DAut*). El sintagma, como nota Arellano, alude a la condena de los jueces y se asimila a una enfermedad.³²⁶ De esta manera, si Cardoncha no pone el remedio de la fuga, ciertamente adolecerá de *pujamiento de garnachas* y de sus sentencias. Villagrán también vaticina, para toda el hampa, los castigos usuales, que no han de cejar, vista la abundancia de látigos (*cardo*) que se han de confeccionar en Fregenal de la Sierra:³²⁷

Del cardo de Fregenal
mucha penca se pregona,
y le gastan las espaldas
más que ensaladas y ollas.
De azotes y de galeras
muy fértil el año asoma,
y al dinero le amenaza
gran cantidad de langostas (vv. 149-156).

La única posibilidad de cambio o de medro que tienen estos rufianes que se aferran al hampa lo dice exactamente la Méndez a Escarramán, de galeote podrá comenzar a subir hacia el patíbulo. No queda más posibilidad para estos jaques, cuyo mayor ascenso será al de la horca (véanse vv. 37-40 y 45-48).³²⁸

³²⁵ *PO*, p. 1150, n. 27.

³²⁶ Ed. cit., p. 67, n. 247.

³²⁷ Ver *ibid.*, p. 31, n. 117 para la fama de esta localidad por su cuero.

³²⁸ A. Carreira (“Las jácaras de Quevedo...”, p. 65), basándose en diversas fuentes, de Chaves, del jesuita Pedro de León y de Domínguez Ortiz, por ejemplo, dice: “Que la valentía llegó a ser una plaga parece algo suficientemente comprobado”; pero, según se advierte por las jácaras de Quevedo y por *Rinconete y Cortadillo* (ed. J. B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 2001, t. 1), por citar un caso adicional (me refiero al pasaje donde el mozo esportillero, hablando de Monipodio, encarece sus habilidades como señor de la germanía: “en cuatro años que ha que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre no han padecido sino cuatro

Estos personajes están para que la justicia ejerza sus funciones, pero no para cumplir ninguna expresamente; se han vuelto huéspedes vitalicios de las cárceles o de las galeras, viven entre grilletes y barras del penal, entre hierros expurgando culpas cuyas causas, para el relato, están de más (a excepción de Montilla). Es cierto que entre puros hierros no queda espacio para la actividad, ni siquiera para la reflexión, aunque, si hay reflexión, está fuera de este mundo hampesco, privatizada, monopolizada por quien sostiene los hilos de las agudezas verbales, pero que no quiere injerirla en este submundo, sino prodigarla en los juegos puramente verbales que se despliegan a cada paso. Estos jaques abjuran de cualquier capacidad de introspección, enganchándose, mejor, en discursos descriptivos, en nombrar la realidad circundante desde su perspectiva de jaques. Es como si su vocabulario estuviera determinado al castigo y a los instrumentos con que se origina, como si hubieran caído, literalmente, “del vientre a la prisión”. Presuntamente vienen de fuera, de la libertad, pero en presidio dan la impresión de sentirse a sus anchas. No piensan, como otros, en qué andará haciendo la daifa en su ausencia o en lo que pierden por estar prisioneros. Una breve comparación entre la exhortación de Molina a su daifa y la de Lampuga a la Perala tal vez sea provechosa para ver las discrepancias en esta materia y en la de manipulación de la prostituta. Molina ordena a la suya que deje a Paisano porque el estipendio que ella le da

en el *finibusterrae*, y obra de treinta envesados y de sesenta y dos en gurapas”, p. 234), también su aniquilamiento, ya fuera metiéndolos en cárceles o en galeras, ya fuera sacrificándolos, fue medida recurrente en la búsqueda de aliviar la epidemia. P. Herrera Puga (*Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Católica, 1974), estudiando la obra del padre Pedro de León sobre las ejecuciones en que tuvo oportunidad de participar asistiendo a los reos, saca la siguiente conclusión: “La repercusión de esta realidad social desconcertante debió de ser muy grande. Necesariamente, el pueblo sencillo debió de sufrir el impacto de todos estos acontecimientos. A lo largo del año, entre ajusticiados y asesinados, la muerte llegó a ser realidad de todos los días” (p. 246). Por ello, el encomio que el esportillero hace a Monipodio, por haber logrado una reducción de las penas diversas que sufrían los germanos, no está tan cargado de ironía como podría parecer, por lo menos en cuanto a la cantidad de ejecutados de la cofradía en un año. La tasa de los enviados a *gurapas* o a galeras tal vez tampoco sea muy exagerada, si tenemos en cuenta que Quevedo coincide en rematar a sus rufianes en idéntico sendero.

otros se lo roban, por lo que debería irse a Jerez a trabajar por sí misma y con ello sustentarlo en galeras. Lampuga, por el contrario, exhorta a la Perala a que huya de uno de los mandiles, a cuyo amparo se encuentra, pues “tiene espalda mollar”, es decir, es inexperto, novato en cuestiones de tormento. Después le dice: “Más me cuestas de pregones / y suela de Fregenal, / que valen seis azotados / si los llegan a tasar”. Lampuga aparentemente le declara que para él, por el contrario, la Perala vale más que las tantas veces que lo han sacado a azotar públicamente, pues se ha necesitado más pregones y más latigazos que los provistos para azotar a seis reos. La petición es parecida, pero no los modos de encarecer la calidad de ambas, pues Molina estima su calidad en dinero contante y sonante, mientras que Lampuga lo hace según el dispendio de la materia prima de multitud de azotamientos públicos. Uno exhorta según su ambición y necesidad en galeras, otro, con símiles propios de su situación de presidiario; uno lleva la mirada de afuera de galeras a dentro de ellas, poniendo su carencia en primer término; el otro no pasa de exaltar con los chincharrazos que recibe o podrían recibir diversos azotados la calidad de su daifa, manteniendo, encasillando siempre la mirada dentro del ambiente en que permanece. Asimismo los argumentos para degradar a los jaques o rufianes provisionales de sus daifas se hace con los mismos términos: Molina, poniendo la atención en el dinero que su daifa le da y a aquél le roban; Lampuga, poniendo su interés en que Carreño no sabe soportar el castigo, pues tiene “espalda mollar”, como genuino novato. Ambos personajes se mueven por su interés; paradójicamente, Lampuga no sabe dar saltos perceptivos de dentro de las galeras a fuera, no pasa de los arreos de la metáfora patibularia. Hasta el vocabulario y los pensamientos de estos personajes se encuentran determinados y rondan casi siempre los mismos objetos propios de la prisión y del castigo. Precisamente esa fijación que tienen por los instrumentos de la justicia y de la mortificación los lleva a exaltar lo que se hace con

ellos y no lo que podrían intentar en contra de la justicia. El brazo fuerte, lugar común sobre el que se detenían los antiguos rufianes para enaltecer sus hazañas, ahora es el del verdugo, que inflige sobre los jaques todo el descargo de la justicia; éstos se limitarán, por el contrario, a cantar las hazañas del rebenque sobre sus propias carnes.

Ciertamente podrán hablar de cosas divergentes del castigo, exaltar la hermosura de sus daifas (como acontece con Villagrán), pero siempre, irremediablemente, volverán al centro de gravedad que, paradójicamente, da sentido a su pobre existencia: el castigo y la supuesta animosidad frente a él. El jaque, pues, se ha invalidado en cuanto a hazañas que consistían en erigirse vencedores pragmáticos en contra de sus adversarios, fueran quienes fueran; su validez radica en reseñar las victorias reservadas para la justicia, ante cuyos castigos no queda más que poner buena cara o, por lo menos, reprimir las gesticulaciones de pesar. Se ha devastado el sentido práctico de la hazaña; sus nuevas proezas, y por tanto nada tópicas, consisten en soportar pasivamente las laceraciones de los vapuleos y los estragos del cadalso, no en la búsqueda de venganza, de la restauración en el burdel de la daifa huida con nuevos amores, como sucedía con los rufianes de los romances. La hazaña de viejo cuño, la que era práctica, parece haber pasado al bando de la justicia, y el jaque, mientras expectora lo que le queda de hampa en la lengua (lo único que le queda libre)³²⁹ ofrece en complicidad sus carnes al verdugo. Son sus nuevas virtudes ser grandes catadores de castigos. Escarramán dictaminará si el asno en que lo llevan es diligente o de buen tamaño (vv. 75-80) y la calidad de los azotes (vv. 74-75, 81-82); Lampuga, aún más

³²⁹ En el *Guzmán* apócrifo (ed. D. Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 593-594) se habla precisamente del trato que recibe el reo y de su manera de ir aprisionado a galeras: “el alguacil, corchetes y gente de guardia no os tratan menos que de ladrón: «Suba al carro el muy ladrón», y hombre va bien atesado de cadena y esposas, que sola la lengua le queda libre”.

melindroso, fallará los pueblos donde azotan mal y donde la gente no va siquiera a ver el espectáculo:

Él es un bellaco pueblo,
y azotan en él muy mal:
azotones desabridos,
a menudo y sin contar.
La gente, mal inclinada;
de tan poca caridad,
que a un forastero azotado
ninguno le viene a honrar (vv. 45-52).³³⁰

Esto es lo único que escandaliza a los jaques, además de que alguno haga gesticulaciones de dolor ante los azotes:

Como azotado novicio,
Monorros hizo ademán;
mas hanos dado palabra
que otra vez se enmendará (vv. 37-40).

Mientras que sus acciones se desenvuelven en diluidos paisajes del hampa, mal trazados, desdibujados, evocados tan sólo, irrumpe con ruidoso estruendo la artillería de corchetes y alguaciles para clausurar sus mínimas obras anodinas o para hacerlos desfilar al ritmo de

³³⁰ Herrera Puga (*op. cit.*, p. 246) habla acerca de la costumbre del pueblo a asistir a este tipo de acontecimientos: “el pueblo debió de estar habituado a las ejecuciones, razón por la que, sin duda, acudía en masa, que a veces eran verdaderas multitudes”. Sabiendo que este tipo de espectáculos parecían ser atesorados por las masas, el pueblo que Lampuga menciona va claramente en contra de lo habitual, lo que llena de pesar al personaje y lo lleva a calificarlo como *bellaco*, ya que no tiene un escenario propicio ante el cual pueda pavonearse de su resistencia al castigo y del cual pueda recibir algún que otro piropo, alguna que otra reverencia. Quevedo impone su propia lógica yendo en contra del sentido común popular, para que su jaque no tenga ocasión de ningún tipo de arrogancia y relumbre chillonamente, de tal forma, la necedad de quien llora por la falta de público, sin duda muy superior a la de envanecerse ante el castigo. Quevedo, es cierto, no presenta ejecuciones en sus jácaras sino esporádicamente, y prefiere regularmente presentar al personaje en prisión, azotado o en galeras. La ejecución de sus rufianes no le interesaba plenamente, porque el ambiente en que se movían ya era de por sí custodiado por la muerte; le interesaba más que ellos mismos vieran su término como una posibilidad siempre cercana o como un proyecto, más adjudicable a sus desmanes que a la justicia, en todo caso auxiliar en tales aspiraciones. Quevedo les niega la muerte, no por empatía ni compasión, desde luego, sino por algo que creo más simple. Relatar una ejecución por extenso, con todos sus detalles, ya lo había logrado Quevedo en el *Buscón*. Hacer lo mismo en las jácaras hubiera conllevado dimitir del molde de la carta rufianesca, que Quevedo respeta en la noticia rápida de castigos y ajusticiamientos, pero lleva a otro terreno al detenerse, en cambio, en el castigo estelar, correspondiente a quien escribe. La ejecución de Clemente Pablo, precisamente por relatarse también en una carta, nos da la respuesta: se tendría que haber narrado en tercera persona, desentendiéndose totalmente de quien relata, haciendo de aquella noticia principal y desplazando cualquier otra de quien enuncia. Por el contrario, es evidente que relatar la muerte propia hubiera sido total disparate. Es por ello que, según creo, Quevedo no consideró la ejecución de su rufián ni demorarse en detallar la de otros personajes, pues sigue de cerca el epistolario rufianesco y sus convenciones, aunque, como he dicho anteriormente, aportándole nuevas facetas y funciones.

los innumerables azotes. Y así, la justicia, sus miembros, sus espacios, llegan a dibujarse por alguna característica esencial, por alguno de sus instrumentos (el azote es el más recurrente) o por alguna de sus muletillas (como el “Quien tal...” del pregón); incluso los jaques precian su esencia por los mismos instrumentos con que se les tortura. Escarramán:

A puras pencas se han vuelto
cardo mis espaldas ya;
por eso me hago de pencas
en el decir y el obrar (vv. 69-72).

Lampuga, como hemos visto, tratará con desprecio al jaque en turno de la Perala, ya que sus espaldas nunca han sido mancilladas, y se preciará él mismo de recibir grandes dosis de mortificación para ponderar lo que para él vale la marca.

En los personajes vemos también superponerse los instrumentos de tortura o castigo, de manera que algunos adoptan la figura del artefacto con que se les castiga en sus propias carnes. El *jubón* no es otra cosa que las huellas del látigo en las carnes del azotado; pero también, más allá de las marcas que deja el cintarazo, las espaldas pueden transformarse, a fuerza de contacto, en el material con que tales instrumentos han sido fabricados. Aquí vemos a uno con la espalda de *cardo*, allá, a otro con el cuello o la garganta de esparto, lo que nos capacita para ver en él un ahorcado, no un individuo o moribundo, sino un espantajo, una figura de ultratumba. Vemos llover cardos, espartos, maderos, y es como decir que acudimos a distintos tipos de suplicios y de muertes, el cementerio invadiendo las cárceles y el hampa.³³¹

³³¹ Por ello tuvieron muy acertada idea, primero Cervantes, luego Calderón, por poner dos ejemplos, de hacer salir a escena con hierros, cadenas o sogas al cuello, a los rufianes más famosos. No hubiera sido suficiente caracterizarlos como jaques, sino también, elemento ineludible, caracterizarlos con base en el modo de muerte o de castigo que los distinguía. Véase el entremés de *El rufián viudo* (en Cervantes, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid, Castalia, 1970, p. 93), cuando Escarramán sale a escena “como cautivo, con una cadena al hombro”, según sugiere la didascalia; o el de *Las jácaras*, de Calderón (en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, eds. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982), cuando se indica que sale Sornavirón “con prisiones en los pies y en las manos” (p. 93), o el Ñarro de Andújar, “con una soga al pescuezo y un palo a manera de horca” (p. 98).

LA RELACIÓN DEL JAQUE SOBRE LAS HAZAÑAS DE LA JUSTICIA: DEVOCIÓN Y CONDESCENDENCIA

Las acciones del rufián, entonces, que antes parecían ser el centro, la finalidad expresa de los romances de germanía (aunque muchas veces no llegaran a concretarse), rondan fantasmagóricamente las jácaras de Quevedo, pues cualquier rastro de acción del jaque se difumina y la sucede un castigo ejemplar. De manera que si hay estructura en las jácaras de Quevedo, está dada, paradójicamente, por las acciones de la justicia sobre los rufianes. Quevedo opera un desplazamiento significativo de las hazañas del rufián por las de la justicia, pero denegando su perspectiva e imponiendo la del jaque o, quizás más bien, integrando la perspectiva de la justicia en la perspectiva del jaque, cuyos puntos de vista, antes que entrechocar, se subordinan, aunque es evidente que la del rufián se supedita a una perspectiva justiciera. Entonces, la relación corre a cargo del rufián, las acciones, preponderantemente a cargo de la justicia, alternancia que no evita alguna acción del personaje en prisión o la adjudicación eventual de algunas acciones que no le corresponden u ocasionales muestras de insubordinación discursiva por parte del rufián, quien habla en todo momento. Ya hemos dicho que el rufián acepta condescendentemente el castigo, sin oponerse nunca en su realidad circundante; a pesar de sus residuos o amagos de valentía, radicados en el discurso, está plenamente domesticado. La alternancia entre relación y acción, o entre acción y glosa, de que hablo se muestra de gran manera en algunas de estas jácaras, como la ya aducida de Escarramán: desde el inicio comienza relatando lo que hacen con él, aunque haya disfraces expresivos, tramoyas gramaticales, que intentan dar una imagen de acción, cuando, en realidad, la acción corre a cargo de los miembros, anónimos siempre, de la justicia: confróntense como muestra los ejemplos de *cazar grillos*, de *tomar jubones* o, al final de la composición, los verbos *invíanme* (v. 89), *dicen que me*

llevarán (v. 94), con las respectivas baladronadas del jaque, cifradas en acciones proyectadas hacia el futuro inmediato (vv. 91-92, 93, 95-96), todas impuestas por la ley. Lampuga también querrá abonar su capacidad de libre arbitrio y de reprobación cuando al relato de su azotamiento añada una concesiva, que queda, finalmente, como mero elemento gramatical, pues no puede haber certidumbre en la intención subjetiva que arrastra:

Y pues a quien dan no escoge,
no tuve qué desechar,
aunque dos veces, de enojo,
me estuve por apear (vv. 9-12).

También Villagrán, al final de su epístola querrá dar una imagen de arbitrio y de su voluntad como trashumante dentro de la cárcel:

Yo, por salir de la sala,
me zamparé en una alcoba:
acuérdense allá de mí,
si alguna oración les sobra (vv. 157-160).

Jugando con los sentidos de *sala*, Villagrán se engancha en una breve descripción, algo burda y disparatada, de acciones con que se quisiera imponer la de trasladarse de una a otra pieza dentro de una misma casa (de la *sala* a la *alcoba*), como buen usurpador de la iniciativa ajena. Sin embargo, es evidente que lo llevan de la *sala* del tribunal a otra pieza de la “casa de los pecados” (v. 33), donde se encuentra. Lo evidente de su situación se refuerza con el salto del infinitivo *salir* al áspero y repentino de *zampar* que, aunque conjugado en primera persona, denuncia una acción violenta y forzosa, naturalmente derivada de voluntades ajenas. Aunque Villagrán trata de apropiarse de las acciones de los otros para ribetearlas de su albedrío, como si fuera una especie de *regens ludi*, se muestra a las claras, a despecho de su discurso, que con pusilanimidad marcha por el camino que se le señala. Lo mismo sucede con los otros personajes señalados, profundamente tímidos. Lampuga, aludiendo a su condición de galeote y a su deferencia ante el cómitre de la

galera, dirá: “soy ovejita del agua / que me llaman con silbar” (vv. 63-64); Escarramán, hueso difícil de roer, que inclinó la cabeza “a monseñor cardenal; / que el rebenque, sin ser papa, / cría por su potestad” (vv. 65-68).

Quevedo, entonces, ingeniosamente, presenta una crónica de las hazañas de la justicia, pero desde una voz rufianesca, y sobre el estrago que aquella causa en las excrecencias del hampa. Sin embargo, esta voz es tan adepta a la justicia que donde podría haberse presentado un choque explosivo, enfrentando dos perspectivas, se presenta servil acatamiento; en el fondo de la cáscara hueca de la figura se ha introducido la almendra de la justicia, disuasivo para reacciones antagónicas. En los romances de germanía, el rufián modelo era el que regenteaba a su marca para su propio beneficio, el tozudo, el de valentía desafortada, el indómito; la oposición de algún anti-modelo, tenía que venir, naturalmente, de un jaque desprendido que, en lugar de estafar a la daifa la gratifica, de ahí que se haga con sus amores. La justicia también podía significar oposición, pero muchas veces quedaba burlada y hasta en manos del rufián. En estas jácaras de Quevedo no parece haber anti-modelos, ni siquiera la justicia, con la que los rufianes parecen estar, intrínsecamente, vinculados de alguna extraña manera; podría serlo, pero porque es solícita (a diferencia de la pasividad aparente del rufián) en implementar su paleta de castigos. Oponerse a ella con amagos y gesticulaciones tampoco parece suficiente. De cualquier forma, este tipo de oposiciones es tan previsible y sistemático, y responde a situaciones tan equivalentes, que la esencia de choque no se carga de consecuencias, sino de deferencia, subordinando las dos partes que deberían ser antagónicas, y cuya oposición radica únicamente en la apariencia, por pertenecer a dos planos diametralmente opuestos. Los jaques no se resisten a su aprisionamiento, castigo o ajusticiamiento, ya que descubren tales acciones, provenientes de la mano justiciera, como una ley, aunque tácita, natural, así como ley

natural es que los diablos se lleven a empujones el alma del sastre, con quien se compara Escarramán: “Como al ánima del sastre / suelen los diablos llevar, / iba en poder de corchetes / tu desdichado jayán” (vv. 17-20). También Lampuga lo dirá elocuentemente, cuando refiere a la Perala que nadie debe espantarse ni de que el verdugo azote ni de que el rufián ponga sus espaldas para recibirlos:³³² “Hija, todos somos hombres; / nadie se puede espantar / ni de que azote el verdugo, / ni de que apare el rufián” (vv. 5-8). Se intuye una falta de equilibrio. Vemos irrumpir muy pronto la distribución de justicia, que se hace permanente en la composición y se ve a los jaques siempre castigados por delitos que, debido a veces a la ambigüedad, otras a la reticencia, resultan poco claros. Es como si, desde el inicio, se cerniera sobre ellos el remate convencional de entremés, donde todo acaba con aporreos y palos, aun desbaratando el hilo de la trama hasta entonces continuado. Este tipo de final caprichoso es el que parece llevarse en las jácaras a todo el conjunto, que impide al protagonista detenerse en las causas y, en cambio, volcar todo sobre los efectos.

Aun cuando los movimientos dentro de la jácara están diseñados por el alguacil, los corchetes, los verdugos, etc., son totalmente programáticos; cuando salen a acción lo hacen siempre igual, prendiendo, azotando, condenando. Los rufianes, asimismo, no son menos autómatas que los criados de justicia; sus reacciones parecen siempre fijas, al igual que sus intenciones.³³³ Sin embargo, a veces vemos al rufián conducido de un lugar a otro, de la taberna a la cárcel, o en el trayecto de la vergüenza pública, casi abandonado, por más que delante vaya el *chillón* y detrás el *varapalo*. El rufián se ha encargado de amortiguar la

³³² Cf. Arellano, ed. cit., p. 26, n. 93.

³³³ A. Carreira (“Las jácaras de Quevedo...”, p. 66) ha llegado a una idéntica observación en este y otros puntos que he venido tratando: “De igual manera los fantoches de la jácara están cada uno en su papel, resignados, no se cuestionan nada de cuanto los rodea, su única esperanza es el engaño o una de sus formas, la apariencia. Y quienes tienen enfrente, jueces, abogados, escribanos, alguaciles, corchetes, pregoneros y verdugos, tampoco; son como autómatas a la hora de aplicar las leyes, porque de otra forma la sociedad no funcionaría”.

presencia de la justicia con menciones estereotipadas (a veces con “la mano fue agridulce”, “hubo azote garrafal”, “azotones desabridos, a menudo y sin contar”; otras, como adelantábamos arriba, con formulillas propias del pregonero, del escribano, etc.) para concentrarse en lo que verdaderamente interesa al autor, el sufrimiento aplicado en la procesión y el tamiz discursivo por el que el rufián pasa tamaños acontecimientos.

José Antonio Maravall, buscando en otras disciplinas, como la etiología, para explicar las motivaciones de la acendrada agresividad de los pícaros en su intento por ascender, recurre a algunas tesis de K. Lorenz. Entre ellas, hay un par que puede sernos de beneficiosa ayuda para entender, en parte, lo que suele ocurrir respecto a la convivencia de los individuos (o relaciones inter-individuales, como llama Maravall) en las jácaras de Quevedo. Del “principio de jerarquía social”, perceptible incluso en el comportamiento de los animales, se nos dice: “como cada individuo se afana por mejorar siempre su posición dentro de la jerarquía, entre los individuos situados inmediatamente encima o debajo unos de otros, siempre hay [ya en ese campo] bastante tensión y aun hostilidad; en cambio, la tensión se va reduciendo a medida que dos animales están más alejados uno de otro”.³³⁴

Esto da pie a Maravall para decir:

Como la agresividad del pícaro se desencadena por su afán de ascender y como la primera barrera que le rechaza y provoca su estado de frustración es la de la capa de los distinguidos más modestos, incluso ni siquiera estamentalmente distinguidos, pero que gozan de una favorable estimación social por su riqueza, por su función pública, o por sus estudios, etc., contra ellos dirige preferentemente sus tiros el pícaro, lo que no obsta para que en algunos casos se eleven más y alcancen a individuos de estratos superiores.³³⁵

La agresividad de los jaques, cuando mucho, surge de y contra su propio círculo, como en el caso de Escarramán (“Sobre el pagar la patente / nos venimos a encontrar / yo y Perotudo el de Burgos: / acabóse la amistad” vv. 41-44). El principio de jerarquía social aquí se hace

³³⁴ *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, reimpr., 1987, p. 606.

³³⁵ *Loc. cit.*

patente. Sin embargo, podríamos decir, el jaque no ambiciona llegar a ser criado de la justicia (aunque a veces se dé el caso como con Gangoso), pero ésta, en cambio, debería (por cuanto le prohíbe realizar sus acciones acostumbradas en relación con el hurto, esencialmente) ser uno de los opositores principales que obstaculicen su medro, sus ambiciones al interior de su modo de vida. En Quevedo no hay contra éstos ninguna acción, ninguna palabra, ningún tipo de agresividad; ni siquiera se intenta. Son jácaras habitadas de timoratos; se ha evitado todo tipo de ataque a los ministros de justicia, y se ha reservado para los de la misma especie. Quevedo ha virado el desenvolvimiento natural de las acciones humanas, el choque, para someterlos artificialmente a otros propósitos en que el personaje sirve más como fantoche que como jaque extraído de la ciudad o de la cárcel. Si el jaque, además, da una sensación de estar aislado es porque dentro de su clan no parece encontrar ni ofrecer ningún tipo de apoyo (menos el económico). El sometimiento contundente de la justicia lo ha llevado a una situación límite, que él parece tomar con la mayor naturalidad.

Lorenz también ha observado que la propensión de los animales a la agresividad alterna de modo consecutivo con “actitudes de inhibición”, sin cuyo equilibrio aquélla terminaría por aniquilar a la mayor parte de los individuos de una especie.³³⁶ Con ello Maravall explica los intervalos de violencia y de inhibición en el pícaro: “De la misma manera, en el pícaro se da una inhibición que le hace detenerse al llegar a un nivel de violencia determinado. De lo contrario, desencadenaría una respuesta represiva de la sociedad que acabaría con él o una guerra de todos contra todos que destruiría todo el grupo desde dentro de él mismo”.³³⁷ Si llevamos esto a las jácaras en cuestión, las expectativas

³³⁶ *Ibid.*, p. 605.

³³⁷ *Loc. cit.*

decaen nuevamente. Ya habíamos hablado de la clara insinuación en las jácaras de la desolación del hampa, sobre todo a manos de la justicia; pero es su inhibición, no su agresividad, la que facilita la tarea de la justicia. Aquí, por el contrario, su estado constante de timidez no contribuye a su continuidad. Vemos, por tanto, que una condición de inhibición permanente, si no alterna con el de agresividad, lleva a idénticos resultados que mantener siempre un estado agresivo. La agresividad del jaque en Quevedo, si la hay, está dirigida hacia su misma especie y se ha vuelto contra él por vía doble: de un lado la aparente desconexión que sufre entre sus iguales, de otro la agresividad mayor con que la justicia lo abate. Sin embargo, para la agresividad de la justicia nunca encontramos ningún tipo de obstrucción; ni cesa ni se arredra, y avanza incólume sin encontrar adversarios. No es necesario acudir a las teorías de Lorenz para hallar la certeza de que Quevedo ha intensificado una sola de las contingencias en el mundo del jaque; mientras que a éste lo cubre de arabescos para que obsesivamente vea latigazos como laureles, deja intacta a la justicia. Así resultaba más escandaloso el abismo en que el jaque estaba sumergido; haciéndolo devoto del enmascaramiento de las situaciones, pero dejando intacta la mano que lo apabulla. Quevedo nunca da la voz a la justicia, sino que da noticia únicamente de sus sentencias mediante formulillas, como decíamos; darle voz hubiera implicado zambullirla en el mundo jacarero, donde indefectiblemente hubiera sido arrastrada por la inercia del artificio verbal del autor. Convenía dejarla lo más alejada posible de la crítica que se reserva para el rufián, ya que ése es el propósito.

LA INTENCIÓN DE QUEVEDO: ¿CENSURAR LA JUSTICIA O RIDICULIZAR AL JAQUE?

Parece justa la observación de Marigno cuando expone, a propósito del *Buscón*, que Quevedo denuncia, critica las disfuncionalidades del sistema judicial sin tomar partido por los grupos delincuenciales, a quienes ve como un peligro para la sociedad establecida.³³⁸

Las críticas a los ministros de justicia en el *Buscón*, parecían ingrediente, además de obligatorio en la picaresca, extrapolado de los *Guzmanes*. La jácara o el romance de germanía, no parece lugar abonado para hacer este tipo de críticas; como productos de mentes conservadoras, el romance de germanía podía tal vez enfrentarse con algún representante de la justicia y salir victorioso, pero no criticarla por su falta de equidad; y en esto creo que Quevedo concuerda. Para él, este tipo de composiciones es el espacio propicio para la devastación del jaque, no de la justicia.

Marigno ha perfilado la posición de Quevedo frente a la justicia como contestataria,³³⁹ pues no ve una posibilidad de resarcimiento en el delincuente mediante el tormento; como un moralizador que se basa en una moral filosófica atemporal, que le lleva a no comprometerse con ningún monarca, estructura jurídica o fuerza socio-política.³⁴⁰ Esto lleva a ver en Quevedo a un reformador, quien toma la voz del jaque para ponerse de su lado y contra los ejecutores de la ley y no de la justicia misma, que sobrepasa a todos ellos.³⁴¹ Marigno también nos dice que Quevedo veía en el jaque lo contrario de un ciudadano perfecto,³⁴² un peligro social,³⁴³ pero que su esencia es el producto que la

³³⁸ Cf. “‘La justice’ dans le *Buscón* à la lumière des *jácaras* de Quevedo”, en *Le roman picaresque. ‘El Lazarillo de Tormes’ et le ‘Buscón’*, Nantes, Éditions du Temps, 2006, pp. 158-159.

³³⁹ Ed. cit., p. 140

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 146-147.

³⁴² *Ibid.*, p. 152.

³⁴³ *Ibid.*, p. 144.

represión judicial ha engendrado.³⁴⁴ Vemos compaginar aquí y allá opiniones desperdigadas en toda la obra de Quevedo, especialmente de los tratados moralistas, con observaciones de otros estudiosos, entre los que destacan Clara Campoamor, sobre las ideas reformadoras del autor, pero los ejemplos extraídos de las jácaras escasean. Marigno no puede sufrir que alguien diga que Quevedo no tuvo bríos suficientes de reformador o que las jácaras tienden al divertimento puro,³⁴⁵ pues se ha trazado el objetivo (sagaz y apasionadamente encaminado) de ver en Quevedo al moralista de la *Política de Dios*, de una sola pieza y de una sola cara, también en las jácaras.

Sabemos que el “monopolio de la fuerza”, como llama Maravall a la eterna vigilancia de la justicia sobre el individuo del pueblo común,³⁴⁶ cometía grandes atropellos, que se basaba en una adoctrinación mediante el temor, y que sus medidas eran estériles para combatir la delincuencia, y que sólo lograba arraigarla todavía más.³⁴⁷ Se ha resaltado la importancia de Quevedo en su crítica hacia el abuso de la justicia en diversas obras suyas; pero esto no implica que viera con condescendencia al tipo desheredado, al delincuente o al bandolero; que sobre él ejercía una gran atracción es cierto, pero sólo como material para el sarcasmo, para el chascarrillo. En sus jácaras, por lo menos en las que tratamos, puede haber incluso alguna alusión a la corruptela de los ministros de la justicia, pero es tan abrumadora la forma en que la materia delincuente se engancha en la mirada del autor y es tan absoluta la perspectiva impuesta del rufián, que aquellas partes de posible crítica quedan, si no ahogadas, por lo menos como intentos infructíferos de equilibrio. Una alusión a que el hampa nutre, además de las cárceles, algunos oficios de los más viles de la justicia,

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 144-145.

³⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 162: “Nous n’insisterons jamais assez sur le caractère fortement erroné de l’idée communément véhiculée jusqu’ici selon laquelle les *jácaras* ne sont qu’un pur divertissement où les braves *jaques* servent d’exutoire au rire”.

³⁴⁶ *Op. cit.*, p. 619.

³⁴⁷ Cf. *ibid.*, pp. 612-619.

como la del Gangoso que se convierte en pregonero, no parece suficiente evidencia para imponer la mirada y la ideología del autor a raíz de esa alusión arrinconada. Irse por camino reflejo, desde afuera del texto hacia dentro de él,³⁴⁸ acudiendo a declaraciones de personajes correspondientes a otras obras del autor, sobre la corrupción del ministro de justicia o a textos de índole divergente donde deja entrever algo de su sentir en este respecto, tampoco parece favorable ni productivo para la interpretación de estas jácaras.

Antonio Carreira, en su memorable artículo, después de situar la posición de varios estudiosos, deteniéndose sobre todo en las declaraciones de Marigno sobre el reformismo que a su juicio plantean las jácaras, va anotando argumentos, uno tras otro, que desestiman una lectura satírica y censoria de estas composiciones. Primero afirma que los personajes de tales jácaras no son más que caricaturas, sin asidero a una realidad efectiva, sino escamoteada y estilizada, útil para “ensartar interminables chistes conceptuosos muchas veces puestos en boca de los mismos protagonistas”.³⁴⁹ Después denuncia los privilegios que Quevedo parece gozar ante cierta crítica, la cual intenta emancipar al autor de sentimientos rastreros desviando sus propósitos en alguna obra al lado contrario; o se lo cree incapaz de equivocarse, y así se intenta amortiguar sus yerros cuando se da el caso; o se lo traiciona cuando se interpretan sus textos según la voluntad de quien los acomete, “no según el texto sugiere, sino según la idea que nos hemos hecho del autor”.³⁵⁰ Luego advierte: “No podemos partir de premisas respecto a un escritor, sea quien sea, ni aceptar que hay temas ya calificados o descalificados de antemano, con independencia de su

³⁴⁸ Según diagnóstico que don R. Lida hacía de la crítica literaria española en su primoroso ensayo “Estilística. Un estudio sobre Quevedo”, *Sur*, 1 (1931), p. 163.

³⁴⁹ “Las jácaras de Quevedo...”, p. 66.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

enfoque y de su contexto”.³⁵¹ Tras observaciones, siempre agudas y sugerentes, Carreira lanza la siguiente afirmación que merece ser citada *in extenso*:

Un político tan rebañego como Quevedo (según la expresión de María Rosa Lida), lejos de ser contrario a la pena de muerte, en carta al conde-duque afirma que “todos los castigos son justos y todos son pocos”, y, metiéndose a arbitrista, añade que a los herejes la muerte debía aplicárseles en secreto, para evitar el escándalo que según él producía la ejecución pública. Éstas son sus palabras: “Parece medicina segura y descansada burlarles esta diligencia, con que el Santo Oficio de la Inquisición, a todo hombre que vivo e impenitente se deja quemar, le queme vivo con el propio secreto que le prende”. Quevedo estaba convencido de que los herejes se dejaban quemar de buena gana a cambio de ofrecerse en espectáculo, crear prosélitos y figurar en el martirologio: “se pasarían riendo por las llamas”, dice textualmente. El siglo de las luces, suponiendo real su luminosidad, quedaba aún muy lejos de semejante barbarie.³⁵²

A esta observación de Carreira puede sumarse otra excelente de don Raimundo Lida, respecto del episodio en que el hermano de Pablos, en el *Buscón*, muere de unos azotes que le dieron en la cárcel, por “sacar los tuétanos de las faldriqueras” (I, 1, p. 56) a los clientes de su padre, el barbero: “Poco tiene que ver todo esto con el espectáculo de un mundo, la España ambiente, que en este preciso respecto el escritor considere cruel y sórdido. Ni el narrador-protagonista ni el escritor (si hemos de juzgarlo por otras páginas suyas en que toca temas parecidos) parecen sufrir demasiado con el espectáculo, ni indignarse contra él”,³⁵³ y en nota agrega: “Vagamante lo apuntaba Azorín: «La distancia que hay de Cervantes al autor de *Don Pablos* es la misma que existe entre Cervantes y la sociedad elegante y aristocrática de su tiempo»”.³⁵⁴ Las jácaras, tal como se presentan, no sugieren rebeldía autorial al sistema de justicia, ni siquiera el valentón tiene ese tipo de pruritos, sino que se mantiene, si no timorato, sí con deferencia absoluta para que le repasen las espaldas. Su voz podría haber sido un acicate para ver la posición de Quevedo ante el

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 67-68.

³⁵² *Ibid.*, p. 69. En la última parte de esta cita, Carreira responde al objetivo que Marigno adjudica a Quevedo en la redacción de sus jácaras: “réformer une société vieillissante, injuste et non adaptée au siècle des lumières qui commence à se lever sur l’Europe” (ed. cit., p. 160; Carreira lo cita en p. 63).

³⁵³ *Op. cit.*, p. 248.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 248, n. 24.

tema en cuestión, si no fuera porque sus declaraciones se limitan al desenmascaramiento de su doblez, único propósito para el que están confeccionados; de manera que la presencia, al fondo, de la justicia es mero auxiliar en el proyecto de desenmascaramiento. Nunca se habría logrado si el rufián hubiera preferido relatar y describir únicamente las podredumbres de los que le azotan (que hubiera contravenido con las convenciones tácitas del romance de germanía, que Quevedo elige respetar); sin embargo, opta por relatar sus paseos públicos y describir sus posturas a la par de los azotes que recibe. Quevedo ha impuesto a estos personajes una óptica que no permea las experiencias cutáneas: el jaque habla de su aprisionamiento y de su mortificación con la perspectiva morbosa de un espectador aficionado a las ejecuciones públicas; tanto se embebe en ello que se olvida de su alma para concentrarse en el sufrimiento de la epidermis. Con ello también se desentiende de criticar al que le da de porrazos, antes se convierte en su juez, no para censurarlo por su crueldad, sino para calificar si ha cumplido satisfactoriamente, o no, con las tareas de su oficio. Los miembros de la justicia, como ya hemos observado, sencillamente, deambulan por las jácaras como entes automáticos repitiendo el *Quien tal* o el *Sepan cuantos*, prendiendo, sentenciando o azotando. Tampoco su mundo parece idealizado, pero se le prestan las funciones necesarias para que, con automatismo o sin él, pongan al jaque a desenhebrar la lengua contra sí mismo en prisión o en galeras.³⁵⁵ La búsqueda de la justicia es buen tema para tratados de mayor gravedad, e imprudente es siquiera asomarlo por estos jocosos índices de ajusticiados. Al fin y al cabo, a estos jaques

³⁵⁵ A. Carreira (“Las jácaras de Quevedo...”, p. 66) dice: “En semejante maniqueísmo caben corruptelas, desde luego, los bravos se matan unos a otros y los ministros más o menos subalternos hacen sufrir a quienes no los sobornan, porque el engranaje social lo exige, el mal está repartido, el diablo anda suelto, no hay escapatoria: este mundo es como es, y si algún remedio se vislumbra tiene que venir de tejas arriba y derramarse del rey abajo”.

se les hace justicia, la ordinaria, por lo menos. No cabe duda de que, en estas jácaras, el autor se interesaba más por el tipo literario que por el tipo humano del jaque.

Las cosas se observan de distinto modo si asentimos que en su propósito de parodiar los romances de germanía donde el jaque salía victorioso, llegando comúnmente a la inverosimilitud, ha dispuesto un programa que niegue sus cualidades. Ya he hablado de algunas de ellas, como que el jaque de romance se resiste a su captura, aniquilando o burlando a los representantes de la justicia, o de la hazaña, que estos jaques realizan frente al patíbulo o el castigo, dejándose estragar. Resulta muy ilustrativo el ejemplo de lo que ha hecho Quevedo con uno de los romances de Hidalgo, el de Cantarote, del cual parece solamente tomar una escena, la de mayor conflicto, aquella donde el personaje es provisionalmente sometido por las marcas de un burdel al que ha llegado queriendo recuperar a su daifa ingrata huida con otro. Esta escena ya engendraba en sí cierta comicidad (cómo un rufián con características heroicas podía ser neutralizado no ya por algún otro jaque de parejos ánimos, sino por una jauría de marcas encolerizadas); pero si Cantarote es reducido transitoriamente es sólo para que su poderío se imponga al final, con mayor crueldad, con mayor catástrofe de los que han osado ponerle un dedo encima.

Quevedo, aprovechando el episodio para sus propósitos, no permitirá que su rufián tenga siquiera un intento de réplica contra quienes tratarán de arrebatárle la hombría. El rufián ha llegado al burdel para iniciar combate menos dañoso, aparentemente, que el de Cantarote; sólo quiere pasar un rato agradable con alguna de las daifas, pero en vista de que el placer le llega de manera inoportuna antes de las primeras caricias, trata de pagar con moneda navarra, que “no tenía curso legal en Castilla”.³⁵⁶ Al final, todo es acción de las izas. El rufo queda reducido y *desarmado*. Quevedo no se detiene a ir negando punto por

³⁵⁶ Arellano, ed. cit., p. 121, n. 441.

punto cada uno de los romances germanescos, sino que trata de negar conductas, actitudes, acciones representativas de los rufianes precedentes; de ahí que se parezcan más los suyos a los rufianes de Reinosa, sobre todo en la facundia, que trata de ocupar el lugar de las acciones. Quevedo ha aprovechado del episodio de Cantarote el enfrentamiento violento entre rufo y marcas, del que aquél sale victorioso finalmente, para invertir la conducta impetuosa del rufo, haciéndola privativa de las marcas, e invertir el desenlace a favor de las que se pretendía estafar, y quienes se han hecho justicia por propia mano. Las víctimas potenciales se han vuelto victimarias del rufo, quien aquí tampoco parece intentar ninguna acción a su favor. Es así como Quevedo parece proceder más allá de hacer ver a toda costa la falsilla sobre la que va construyendo su jácara; una vez que la parodia se hace evidente, sigue el boceto que se ha trazado.

Quevedo conserva las acciones o funciones que los jaques de romance cumplían en libertad dentro de la prisión, pero ahora no es el rufo quien las emprende por voluntad propia, sino que la justicia lo obliga a ejecutarlas: se le obliga a salir al paseo público y a galeras, no en busca de venganza, por supuesto, sino en busca de mortificación. Al igual que el jaque de romancero, que si encontraba satisfacción a su venganza era el hombre más feliz, los rufos de Quevedo, si se hacen con la mortificación, lo que tienen casi asegurado, bienaventurados ellos (aunque en este caso, incluso, sus esperanzas podían frustrarse, como sucede con Lampuga, a quien lo defrauda el pueblo en que lo han sacado a fustigar, por sus “azotones desabridos” y por la falta de público), siempre y cuando puedan reprimir el lamento. En todo caso, lo que en el romance de germanía se presentaba como peripecia, acá se presenta como programa. Las acciones, ahora vueltas en contra del rufián, no brindan un esqueleto, un esquema estructural a las jácaras, ya que su estructura está dada, como decía, por las acciones de la justicia, que obligan al reo a cumplir una serie de actividades,

subordinadas todas, conducentes a su mortificación. Es lo que permanece al fondo, esa alternancia entre sentencia y castigo, pecado y penitencia, que unas veces se repliega en enumeraciones de noticias y otras se logra desarrollar durante algunos episodios. No obstante, esta dinámica no abarca ni siquiera todas las jácaras de este tipo, las que se disponen a manera de epístola, ya que la noticia de fundamento justiciero puede ser relevada por encarecimientos de la daifa (a quien se ve regularmente como un ser coadyuvante en las prácticas usuales del rufián, como en Villagrán, o como supuesto socorro que le ha de librar de prisión, como en Mojagón) o por noticias de carácter ajeno a la devastación del hampa. Era natural que al momento de incapacitar al jaque para tener movimientos propios se cayera en una suerte de discapacidad valentónica, en que el discurso se vuelve simultáneamente su aliado, en el intento de disimular, y su enemigo, cuando tales intentos se ven frustrados por información suplementaria, objetiva, podríamos decir.

Ya hemos visto algunas desviaciones de las jácaras quevedianas respecto de los romances de germanía. Alonso Veloso ha destacado un buen número de coincidencias entre pasajes, motivos y algún que otro procedimiento de la poesía y romance germanescos y las composiciones de Quevedo,³⁵⁷ así como la destrucción paródica de otros elementos hallados sobre todo en los romances de germanía publicados por Hidalgo, como la relación amorosa entre el jaque y su daifa. Alonso Veloso muestra que en las jácaras, Quevedo “deja constancia de que el amor no es en el hampa sentimiento noble, sino mero intercambio

³⁵⁷ Cf. *Tradicción e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005. Véase cap. V, “La explosión «ingeniosa» de las jácaras quevedianas”, esp. pp. 97-125.

mercantil”,³⁵⁸ y además de disminuir la violencia que caracterizaba las composiciones precedentes, el autor hace uso de “una violencia más «amable» [...], que se intuye pero no se exhibe hasta el delirio”.³⁵⁹ La estudiosa concluye que a diferencia del compendio de Hidalgo, en Quevedo “la mancebía no es el escenario de pependencias sangrientas cuyas víctimas son siempre las prostitutas, sino el territorio del placer, de las relaciones sexuales interesadas, ese universo con el que Quevedo postula que el genuino sentimiento amoroso es, y será siempre, un imposible”.³⁶⁰

Ciertamente, en Quevedo la relación jaque-iza es solamente utilitaria;³⁶¹ no se profesan ningún afecto; cuando lo hacen, casi siempre de forma unidireccional, no penetra en el alma del personaje, ya que con fría retórica arma un panegírico burlesco que finalmente recae sobre lo que la marca puede aportar al rufo, pero todo se difumina por la irrealdad de las declaraciones, como sucede en la jácara de Villagrán. Alonso Veloso, a propósito de los versos 89-100 de esta composición, que naturalmente puede extenderse a las demás, habla de una “burla despiadada contra unos sentimientos que nunca son nobles y sinceros”.³⁶² Incluso Mojagón, cuya jácara es toda una celebración de la hermosura de su iza, como reza el título mismo, después de comenzar con cierta solemnidad a encarecer las virtudes de su destinatario, cae pronto en la barbajana y en los desafíos tópicos de rufián,

³⁵⁸ “El ambiente prostibulario en Hidalgo y Quevedo: violencia y parodia”, en M. A. Candelas Colodrón, J. G. Maestro, C. Becerra Suárez (eds.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Pontevedra, Mirabel, 2003, p. 295. Véase también *Tradición e ingenio...*, pp. 132-133.

³⁵⁹ “El ambiente prostibulario...”, p. 299.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 312.

³⁶¹ R. Salillas (art. cit., p. 30) lo ha visto de modo semejante, aunque sin negar del todo una efectiva relación amorosa, la que lleva precisamente a un cierto utilitarismo mutuo en la pareja: “En una palabra, las relaciones amorosas que constituyen el argumento de la jácara se refieren a un sentimiento primitivo, a una forma de prostitución, la utilitaria, en que la mujer, para explotar al hombre, se apoya en el consejo y en la fuerza del rufián, y en que éste vive de la explotación de la mujer”.

³⁶² “El ambiente prostibulario...”, p. 303.

aunque un grado más absurdos que antaño, prometiendo vestirse cual marca para retar a aquella que ose igualar la belleza de la suya:

Y si alguna te compite
entre busca y entre doña,
quier esgrima la chinela,
quier navegue la carroza,
la reto de dueña a dueña
y en vestidos de tramoya,
ruedos, barba de ballena,
manto de humo y de gloria (vv. 57-64).

Finalmente, lanza su petición:

Pues tienes cara de Pascua,
ten de la Pascua las obras:
da libertad a los presos,
y pido justicia y costas (vv. 89-92).

Con el razonamiento silogístico final bien puede intuirse lo que el rufián le pide: sus excelencias como prostituta serán suficientes para sacarlo de donde se encuentra. Quevedo, en relación con sus predecesores, esquematiza de modo distinto. La relación caótica, casi nula, debía necesariamente ser consecuencia de que el autor ha creado un jaque insignificante, aun para su propia daifa; ya no es ella quien necesita del amparo del valiente, aunque éste haga tales promesas para conseguir lo que desea (como Escarramán), ya no hay una reciprocidad de funciones, ahora es él quien sobre todo necesita de su amparo monetario, que le es negado.³⁶³ Cuando mucho, como sucede con Lampuga, el jaque se dará por bien servido si algo le toca de la marca: “Guárdame de ti un pedazo / para en acabando acá: / que seis años de galera / remando se pasarán” (vv. 121-24).

³⁶³ R. Salillas (art. cit., p. 48) habla acerca de cómo un rufián podría dejar de serlo: “El rufián deja de ser rufián si no mantuviera insistentemente el significado y la realidad del *tributo*”. Al menos Escarramán, por el hecho de haber perdido el dominio de su marca, constituido en el tributo, ha descendido de ese peldaño; ya no es más que un pobre diablo.

A pesar de que muchos de los motivos de la tradición se trastruecan por medio de una negación casi tajante en Quevedo hay otros elementos que no se reelaboran, pero que en el sistema por él creado adoptan otro cariz significativo, pues su función se vulnera precisamente por entrar en el ambiente de sus composiciones. Un ejemplo de ello es la obstinación por negar en el potro de tormento que no vale de nada al personaje obsesionado por callar sus culpas y las de otros, ya que el hampa, si calla o confiesa, no se verá menos diezmada; es decir, el motivo sólo parece recubrirse de ironía en Quevedo; no lo transforma, pero lo actualiza, lo llena de sugerencia al enfilarlo en las penas que sufren los demás personajes.³⁶⁴ Cuando Quevedo trasiega sin reelaborar será aquello que hay de aparatoso en el rufián precedente, sobre todo, como he venido insistiendo, de la primera poesía rufianesca, como los términos desmesurados para desafiar o despotricar en juramentos. En III, Hill, vemos decir al rufo: “Si comienzo a dezir mal, / no me quedará planeta / que todos juntos no meta / por vna medida ygual” (vv. 60-63). Ya habíamos visto a Mojaón lanzar un reto desmesurado como incongruente; ahora, Mojaón, con alarde superior al del rufián de III, no amenaza con renegar del cosmos, sino que reta uno a uno los planetas:

Reto los siete planetas:
a Mercurio por la gorra,
a la Luna por el cuerno;
reto a Venus por la toca,
al Sol por el oropel,
al dios Marte por la gola,
a Júpiter por el rayo,
al Viejo por la corcova (vv. 65-72).

³⁶⁴ Recuérdese que Juan de la Membrilla (XXVII, en Hill) calla y logra zafarse de la muerte, con lo que alcanza un castigo más moderado, si lo hay: ir a galeras (vv. 251-276); Maladros (XXXII, en Hill), por el contrario, confiesa, y es sentenciado a la horca (vv. 531-542).

También Villagrán tendrá excesos equivalentes cuando, celoso, impida que el sol fisgonee a su daifa: “No consiento que la atisbe / el sol de la cara roja; / caliente a los que se espulgan; váyase a enjugar la ropa” (vv. 65-68).

Quevedo utiliza el motivo del historial para ensalzar castigos más que crímenes. Ahí está el jaque de *Zampuzado*..., quien después de rememorar algunos logros delictivos en el hampa, como enseñar a marcas y a ladrones su oficio, relata las fechorías más gruesas que ha cometido, pero también, siempre, el flagelo consecuente de la justicia (vv. 17-60). También Montilla añade sistemáticamente el castigo recibido al crimen cometido (véanse, por ej., vv. 49-84). De esta manera, se opera un desvío fulminante del motivo en relación con su rufián. En Villagrán también se encuentran vestigios de ese *cursum honorum*, pero recompuesto en una especie de *curriculum* compartido, en que la daifa es parte importante para el efectivo desenvolvimiento de las presuntas acciones valentónicas del rufo (acciones que no pasan de un cierto alarde, puesto que tal como están expuestas es difícil, si no imposible, llevarlas a un terreno práctico, fuera de la enunciación):

Quando yo quiero reñir
con sesenta mil personas,
a sus ojos echo mano,
que son de Juan de la Orta.
Para matar, con mirarla,
muertes y heridas me sobran,
y de rayos, como nube,
me da munición su cofia (vv. 49-56).

CONCLUSIONES

Todo lo dicho hasta aquí me parece suficiente para advertir la desviación a que se ha sometido el romance de germanía en manos de Quevedo. Nuestras conclusiones, naturalmente, sólo pueden ser provisionales. Aunque todas estas jácaras a las que nos

hemos limitado guardan una distribución, una estructura, si se quiere, propia de la epístola rufianesca, no hay un esquema estructural (a no ser la de inactividad) que todas compartan por igual, ya que, por ejemplo, la enumeración de noticias, de penas, rasgo fundamental en ellas, no siempre está al servicio de una misma función. Cuando el personaje comienza la carta hablando de sí mismo, tarde que temprano desemboca en este recurso, como en el caso de la Perala, cuya enumeración sirve para avisar a Lampuga, su destinatario, que se piensa que él también podrá ser incluido como una noticia más de ajusticiamiento entre las que ya ha enunciado. La enumeración de noticias aciagas también sirve para incorporarse en ella, como sucede con Escarramán. En *Zampuzado*... la enumeración e intensificación de la suerte propia da paso a otra, la usual en la epístola, para contar la fortuna de los amigos, que se aprovecha para enaltecer al destinatario como el único que ha podido salvarse, de momento, de las garras de la justicia. La enumeración es, entonces, tentación en que se cae frecuentemente; engendra o remata en el comentario (852, vv. 105-108), la inferencia (851, vv. 90-94), la predicción (853, vv. 149-156), etc. La narración suele estar jalonada hacia los derroteros de la enumeración o la acumulación. Por ejemplo, en el episodio en que Lampuga da noticia de que lo han condenado a galeras, Quevedo, con afán de martillar onomásticos, repite el sentido en cada uno de sus sintagmas que lo caracterizan unívocamente como galeote, variando únicamente la perspectiva y por consiguiente la forma, alternando el procedimiento con intentos de relato o, más bien, con explicaciones de los sintagmas enunciados (véase Lampuga, vv. 57-68).

El rufián de Quevedo trata de hacernos ver que sus castigos son en realidad (en su realidad) una serie de hazañas o que se insubordina o lleva a cabo ciertas acciones, cuando todo ello radica en su discurso, y las acciones, por el contrario, corresponden a la justicia. Por un lado va el comentario (*a posteriori*) y por otro la narración; se trata de que ésta sea

objetiva, mientras que el comentario y la descripción, como vientos que acometen la indiferente roca, no moldean el hecho afrentoso, por más que se lo quiera recubrir de gloria y homenaje, dando en una aleación mostrenca. Los personajes, no obstante, son incapaces de ver su máscara como tal, de manera que la afrenta que como lectores vemos que sufren, para ellos es sensatamente una forma de hazaña. Es la perspectiva rufianesca el rasgo que ha modelado el relato poético, la dominante, la que ordena y subordina las partes del conjunto. Esta complicación que impone una perspectiva única, la del jaque que cuenta en todo momento, no podría haberse fraguado desde la tercera persona narrativa. Por fuerza habría habido una escisión entre las acciones objetivas del relato y las intenciones subjetivas del personaje que trata de imponer sobre aquéllas un manto difuso de valentía, una fachada enclenque tras la que se esconde el fracaso.

Los rufianes quevedianos escriben para proclamar su fracaso triunfal, oxímoron en que el sustantivo cifra la esencia del personaje y el adjetivo su intento de trascendencia. Es por ello que no se relatan acciones surgidas de su arbitrio; es por ello que la justicia interviene en todo momento de modo contundente, aunque muda y agazapada en el anonimato, porque sus acciones importan en la medida en que engendran o motivan una reacción del jaque sólo a nivel discursivo. Se reparten equitativamente, íntegramente casi, los polos de la acción y del discurso a sujetos que sólo por ese extremismo artificioso resultan opuestos, con el afán de que el rufián, siempre atrincherado en su discurso, no medre en su proyecto de falsificación de obras que corresponden casi maniquea, o exclusivamente, a la justicia. De ahí el fracaso triunfal, que por tratar de disimularse queda zumbonamente revelado. A la justicia le basta actuar para exhibir las taras de quien sólo habla y demostrar lo infecundo de su valentía.

Entonces, ¿qué es lo que Quevedo consigue finalmente? ¿Cuáles son sus aportes? No es casual que Quevedo haya elegido la estructura epistolar para cierta parte de sus jácaras ni que haya perpetuado la forma del romance, en que sus predecesores habían levantado y afianzado, en gran parte, el heroísmo valentónico. Colocándose simultáneamente en la tradición de la carta rufianesca, la cual no sólo se limita a reproducir, y en la de la forma poética privilegiada por aquellas composiciones que se impone devastar, se inclina a aceptar una de ellas, modificada para sus conveniencias, y a rechazar la otra, en cuanto a estructura y contenido (me refiero específicamente a los romances germanescos). Aquélla solamente le sirve como vehículo, ésta, como diana a la cual dirige sus dardos. Sin duda, la herramienta básica para inmovilizar al jaque, y de ahí paralizarlo en otras de sus virtudes que antaño solía tener, es la carta rufianesca. Quevedo se interesa por recuperar al jaque o rufián cobarde que pueda oponerse al que los romances de germanía se han dedicado a erigir. Vuelve a establecer una estructura de inacción o a relevar la actividad por una parlería que trata de compensar cierto desánimo, pero sin *apartes* donde el jaque hable de su verdadero sentimiento de cobardía, como sucede con Centurio, por ejemplo, y sin recurrir a otros personajes que pongan en evidencia, con su discurso, la *doblez* del protagonista.

La influencia de Reinoso o de Solana sobre Quevedo fue decisiva en la creación de su primer díptico, en el cual la respuesta de la Méndez puede verse como la oposición de la daifa al obseso deambular de su rufo por la imaginación para alegar casos de valentía. De hecho corta sus vuelos de galán (véase, como un ejemplo, vv. 33-36), reacción equivalente a Ximena, la daifa de III, en Hill, quien se ha fijado derrumbar la facundia baladrón del rufián con su discurso. Sin embargo, la sola composición de Escarramán no necesita de mayor soporte que la evidencia sutil que él mismo lleva a cabo sobre su personalidad

obsesiva, monomaniática. El amago inicial en las jácaras quevedianas, no obstante, de volver sobre una dinámica de debate, a distancia, de las personas que conforman el centro de la poesía rufianesca, queda ahí patentado, como modelo inicial, dialéctico. Naturalmente Quevedo no vuelve a la poesía originaria para constituir a su jaque con los ánimos desfallecientes de aquellos jaques primigenios, sino como dinámica que pudiera reproducir para asentar la ignominia en que el jaque está sumido personal y situacionalmente. Lo que Quevedo busca es el artificio de la evidencia interior, ya que su jaque es mayormente complicado, pues tiene arrebatos de valentía, con sus iguales, pero de apocamiento, con la justicia. Es por ello que Quevedo no utilizará, después del primer díptico, la constatación de noticia por noticia (como hace la Méndez, quien glosa casi punto por punto la carta de Escarramán) para llegar a una oposición certera entre los implicados en la correspondencia, y después no volverá a utilizar los dípticos, aunque sí la fórmula epistolar.

Laura Puerto Moro, en un estudio reciente sobre las jácaras en pliegos sueltos, después de cierto recorrido por la tradición, dice de las composiciones de Quevedo, a partir del *Escarramán*:

Claro está que Quevedo no inventa nada, aunque sí supone un auténtico punto de inflexión en una tradición de profundas raíces que, en la forma romanceada que inunda el siglo XVII, hemos visto asomar ya en los inicios del XVI a través de los testimonios indirectos del romance de *Perotudo*. Al hilo del estudio del pliego del *Escarramán* –y de su proceso de reelaboración de esa tradición más que de innovación–, cabe añadir tan sólo que la utilización de la forma epistolar [...] se halla profusamente registrada en el Quinientos en romanceros y manuscritos.³⁶⁵

Tal vez no haya que poner tanto nuestra atención en lo que Quevedo perpetúa, sino en qué medida aporta nueva función a aquello que recoge. Tal vez retomar una serie de ingredientes y distribuirlos jerárquicamente en una estructura orgánica, aportándoles nuevas

³⁶⁵ “Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII”, en Ma. L. Lobato y A. Bègue (eds.), *op. cit.*, pp. 39-40.

funciones y extendiéndolos, sea innovar, incluso, revolucionar la tradición.³⁶⁶ Recuérdese que Quevedo efectivamente retoma la epístola pero no para prometer amores, como antaño se hacía, sino para que su jaque hable de sí mismo como la nueva carcelaria de mayor relevancia. Quevedo ha llevado el ingrediente que precedía al remate de este tipo de cartas a todo el poema, lo ha extendido casi de principio a fin. Aun manteniendo la forma poética del romance, desplaza la estructura a la que se vinculaba el germanesco, en mayor o menor medida, por otro soporte, que respeta sólo a grandes rasgos, haciéndolo flexible para sus propósitos (la epístola rufianesca). De ahí, necesariamente, la perspectiva y la voz desde donde se contaba cualquier suceso, debían también ser divergentes. Con todo ello, Quevedo se opone al tratamiento apologético de la figura que lograban en cierto modo los romances germanescos, y lo que en sus composiciones pueda haber de encomio, tiene que surgir obligadamente de la boca del rufián, quien no ve su poderoso brazo llenarse de gloria, sino el del verdugo meciéndose sobre sus espaldas. Al final no hay mucho por narrar; sucede que el Juicio Final ha llegado o, mejor, se ha instalado en el hampa.

³⁶⁶ F. Lázaro Carreter (“Sobre el género literario”, en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 2ª. ed., 1979, p. 116) comentando la teoría de los formalistas rusos sobre el género, dice lo que me parece puede aplicarse a lo que ha logrado Quevedo con estas jácaras: “Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional”.

CONCLUSIONES

Se puede decir que en un inicio la poesía rufanesca se concibió formal y temáticamente como un debate. Posteriormente se resta algo de presencia a la daifa con el afán de que sea solamente el rufo el que sobresalga en todo momento (como sucede con VII, en Hill, donde el rufián interpela a Isabel, su daifa, quien nunca contesta). Permanece, no obstante, la multitud de promesas y amagos de la figura por rescatar la honra de su marca. Si hay alguna especie de duelo es en solitario, ya que sólo aparece uno de los rufianes retando a otro, pero atado a un soliloquio. El relato ganaría después mayor fuerza que el diálogo alternado, el monólogo, todo ello con ciertas características dramáticas. Mientras que la forma poética podía ser desechable, una serie de motivos y tópicos, a pesar de su variación y carácter opcional, fue lo que se mantuvo con mayor arraigo de una composición a otra. Sin embargo, fueron incorporándose otros motivos provenientes del romance germanesco, como el aleccionamiento de la daifa, motivo que tal vez puede remontarse, con mayor seguridad, a la instrucción que la alcahueta Celestina prodigaba a sus aprendices. Evidentemente, el escritor de la poesía germanesca tiene libertad para seleccionar rasgos y combinarlos del modo que mejor le parezca; sin embargo, a veces, cuando siente que ha transgredido los linderos de aquello que intuye como una convención secreta, hace un ejercicio de restitución de los rasgos tradicionales, como advirtiendo que su obra, al salirse de los contornos habituales, podría volverse rama espuria de una tradición de la que se pretendía ser fruto legítimo.

Con el ciclo de Abarca, según hubo oportunidad de ver, se llegaba a una forma totalmente innovadora de hacer la presentación del jaque, mediante el testimonio indirecto

de los subordinados, eludiendo la manera habitual de presentación, en primera o tercera persona, de sus logros, vida y hazañas. En las composiciones sobre Abarca se da a conocer principalmente sus diligencias amorosas y su preeminencia como jaque, pero nunca algún inventario de muertes dispensadas. Era otra forma de poner en movimiento al rufián, aun estando provisionalmente fuera del hampa. Su grado de influencia en ella, aun cuando está en prisiones, se contrapone firmemente con los jaques de Quevedo, a quienes si se les compara con este personaje, distante, pero nunca ausente de su cofradía, se llega al reconocimiento de un rufo desconectado de sus germanos, de un paria aun para su daifa; en fin, un rufián en la sima de la calamidad. Sin embargo, con el ciclo de Abarca se da voz, por primera vez, a los súbditos y sus afanes dentro del hampa; se deja ver la dependencia que sienten del jaque mayor, su encomio y su admiración. No obstante, aun cuando este conjunto de poemas dedicados a un solo personaje supone una genuina renovación en los modos de presentación, a pesar del logro que significa partir del súbdito para llegar al jaque mayor, al jayán, la exposición de los atributos del protagonista, siempre de modo indirecto, es totalmente fragmentaria. Se relataban acontecimientos demasiado precisos, nunca conectados entre sí, sino por la mera figura de Abarca, a quien siempre se está interpelando. Por tanto, fue una renovación en solitario, que no tuvo ningún tipo de seguidores. En relación con la daifa, también se vio que había logrado evolucionar cuando, mediante el vínculo amoroso, alcanza cierto yugo sobre su rufián en ciertas composiciones germanescas. Después, no obstante, nos encontramos con otras en que la sumisión de la marca retorna con más fuerza, pues si hay en ella algún rastro de enfado, se destinará a la mancebía, la cual no permite ganar lo suficiente para mantener al rufo amado. Tales restituciones, si en realidad lo son, pues por su tratamiento cabría retrasar la fecha estimada de composición (me refiero a XX y XXI, en Hill), no harán mella alguna en la época en que

circularon, pues ya en el XVII, y sobre todo con Quevedo, jaques y marcas casi andan por senderos distintos, a veces prometiéndose amores, pero siempre negándose cualquier tipo de ayuda que pudiera confirmar, con base en hechos, ese pregonado amor.

La ausencia de una estructura común estuvo fijada desde el inicio, pues cada autor sintió la libertad de moverse entre ambos extremos del arte, la repetición y la variación; repetición de motivos temáticos (aquellos que sirvieran mejor a la voluntad del autor); variación de la estructura y de la forma (según las conveniencias del escritor y las modas de la época). El enfoque emparejó dentro de la burla a muchos de los rufianes, pero llegó también a invertirse o contrapesarse con algunos de los romances germanescos. Así, pues, la poesía rufianesca, siempre tan múltiplemente dimensional, nunca quiso ajustarse a una estructura definida. Tal vez sea la misma diversidad lo que asegura su permanencia en el gusto del público: la perspectiva, la enunciación (en primera o tercera persona), el enfoque (medianamente serio o totalmente burlesco), los motivos, siempre conjugados y seleccionados según el arbitrio de cada compositor, que podía basarse en el brazo del rufián y de ahí rescatar otra serie de motivos implicados, o en el cortejo de alguna iza remilgada o en la estafa de marcas novatas, etc. Todo podía caber en la poesía rufianesca. El romance llegó a poner cierto orden con aquella estructura de acción que la mayoría, mal que bien, logró seguir de manera casi unánime. Quevedo llega trastejando, retomando modos añejos en el tratamiento del rufián, muy cercanos a los rufianes de Reinosa y Solana; se adivinaba que el suyo tenía que ser, de igual manera, un rufo parlero, y el autor encontró el vehículo de la epístola para fraguar sus propósitos: acercarse al rufo que con su facundia intenta relevar la acción para oponerse a los romances germanescos, donde la acción del jaque es elemental. Así, tenemos una evolución de alguna manera cíclica (claro, basándonos solamente en las jácaras quevedianas que adoptan la forma epistolar): el romance se opuso

al rufio pusilánime originario, Quevedo lo rescata para oponerse al jaque que llegó a llevar su valentía a la acción, dejándolo, nuevamente, sin acciones, y dirigiendo su puntillo de honra a la resistencia de la aflicción de las carnes. Éstas son, desde mi perspectiva, las jácaras en que más se esmeró Quevedo, ya que hay otras en que se muestra un tanto más respetuoso con la estructura de los romances de germanía precedentes y donde los rufos evidentemente tienen acciones valentónicas, pero claro, siempre entre ellos.

Quevedo, en sus jácaras escritas en primera persona, optó por el modelo de la carta, holgado, con facilidad de pasar de una situación a otra, de engancharse en alguna enumeración de noticias. La dilogía, el equívoco, cuadraba más con los propósitos de pensar a sus criaturas entre el discurso subjetivo y la experiencia objetiva de los acontecimientos. Narrar en tercera persona sugería un relato poblado de acciones, de sus consecuencias y circunstancias, entremetiendo diálogos aquí y allá. Sin embargo, la narración en primera persona, justificada absolutamente por la epístola, ha interesado más a Quevedo para, en lugar de detenerse en las acciones, apuntarlas solamente, y concentrarse, en cambio, en las reacciones y en obligar al personaje a narrar objetivamente las operaciones en su contra y anegarlas en un discurso que busca distorsionar los datos duros que ha dado previamente, manipulando sin éxito las obras ajenas o tratando de complementarlas con otras, siempre supuestas, o con comentarios exculpatorios. Es decir, el rufián trata de compensar su apatía originaria en la acción con un discurso valentónico en la reacción o con un discurso yuxtapuesto a la descripción de una situación vergonzosa, totalmente diferido, aunque ingenioso. Estos procedimientos de que hace uso el rufián son, necesariamente, maniobras discursivas añadidas a la narración de las acciones netas; son grados diversos de manipulación de las experiencias que le permite el relato en primera persona, y por tanto más sutiles y más efectivos que narrar en tercera los acontecimientos y

su reacción o falta de ella, que inevitablemente tendrían que haberse presentado de manera escalonada y progresiva, desde una perspectiva superior que habría incidido, por fuerza, más ostensiblemente que en la narración primopersonal. Entonces, si la narración de los romances de germanía tendía hacia la constatación de la valentía del protagonista, la de las jácaras quevedianas propende hacia la comprobación de un fluctuante sentimiento de valentía y cobardía de los jaques según el adversario, complicando los casos de la última especie por el propósito de querer adobar la falta de ánimo con arrojo desbordado. Este jaque, el jaque quevediano, ya no es héroe del hampa, sino héroe carcelario; se ufana más por el castigo recibido que por el que remotamente podría asestar contra algún adversario. Quevedo, al final de cuentas, ha diseñado para sus propósitos un jaque doméstico y domesticado.

APÉNDICE I

I

Comiença vn razonamiento por coplas en que se contrahaze la germania y fieros de los rufianes y las mugeres del partido: ı de vn rufian llamado Cortauiento: y ella Catalina Torres Altas. Con otras dos maneras de romance, y La Chinagala. Fechas por Rodrigo de Reynosa.³⁶⁷

Dize el Rufian.

Catalina de mi querida,
Catalina Torres Altas,
di quien te me antoja, vida,
que yo le dare vn estampida
5 que no pare entre las gratalas.
Deuodo a los dias que ayuno
y a las ondas de la mar,
que avnque seas mas importuno,
que si te me enoja alguno
10 yo le faga cantusar!

Reponde ella.

Ay, mi señor Cortauiento!
Si vos fuessedes buen taimado,
yo vos ternia bien contento,
si diessedes escarmiento
15 al rufo que me ha garlado.
Si no me querès vengar,
desde aqui de vos me quito,
y al rufo que me enojar,
si lo quereys estafar,
20 y'os trayre como vn palmito.

El.

Reuodo al reuoruorado
ı al vero palo que oy viera
que si alguno te ha garlado,
sino te dio cornado,
25 le estafe la moflidera;
ı avnque se meta en la mar
y en el vientre la vallena,

³⁶⁷ Transcribo las poesías y romances de germanía que se estudian en este trabajo exactamente a como aparecen en la antología ya citada de John M. Hill.

que avnque se vaya a desgarrar,
yo le tengo de estafar
30 de vna estafada buena.

Ella.

Ay, amarga y desastrada,
ı por vida de mi alhorze,
porque no sea desgarrada,
no m'entrujen la balada
35 el coimero ni el borze;
pues que crio en la follosa
ı por los sargos no perder,
vamos por la poluorosa
ı non vos entre en cosa
40 los contracayres de ayer.

El.

Juro al valiente Jasson
ı a la gruada de mi lado,
que si alguien te da quistiön
de cortarle yo un alon
45 y echar gelo en el tejado.
Di quien te hizo encomia,
por vida de mi çuardo,
que el briar de Santa Maria
ni la mar no le valdria,
50 ni avn lo hueco del cardo.

Ella.

Ay, manzillada de mi,
no nos veamos en vergüença;
ya nos entrujan aquí,
pues el borze dize ni
55 y el coymero cigüença.
Cumple las viñas tomar,
si su nante se desgarrar
a nuestros sargos gibar,
ı bretar para piar
60 del turco ı vna homarra.

El.

Deuodo al mar y a sus arenas
ı a la hostia que vi alçar,

si la cria ya no ordenas
ı artife no me sueñas,
65 que te tengo de estafar!
Que temgamos que muflir
las contracayres de godo,
ı al coymero desmentir
ı por el carlin que yr
70 ı gibar el pitre todo.

Ella.

Pues si estruja vuestro pancho
el garlo de aquestas cosas,
que si se desgarras el rodancho
ni dexes ni las pelosas,
75 yo gibare del cayron;
muflamos de goderia
el blancarte y el coton,
ı del picaño el ropón
80 que me galizia este dia.

El.

No me seas reborborada,
no te stafe por el parlo:
deuodo a la consagrada,
que si estruyan la balada,
85 de stafarte por el garlo;
ı si me hazes blasfamar
ı del todo me alborço,
si no gibas que roçar
ı pines para piar
90 ı bocudos para el roço.

Ella.

Amarga, no està pagado
todo lo que oy se mufiera,
ı entrujo que ha entrujado
lo que aqui hemos garlado
95 el coymero ı la coymera;
ı si lo entrujan los picaños
ı el garlo el borze siente,
que la yça ı sus engaños
ı el rufo por sus daños
100 paguemos godeuamente.

El.

Deuodo ı de Dios desseo,
pues que tu mante lo estruja,
vida sabes de garfeo.
Si, señor; si yo lo veo
105 ı avn, señor, fasta el aguja;
pues comiença de bretar
ı cata, guarte de estafa;
las viñas me vo tomar,
no telo pueda entrujar
110 el coymero ni la grofa.

Ella.

Señor, paga tu al coymero
el roço de nuestro nis;
darte he calçorros de cuero
para tu nante ı dinero
115 con que gibes borziguis;
ı al tiempo des degarrar
por el carlin que alla fuera,
darte ha todo mi galar
que puedes, señor, comprar
120 sargo de nueua manera.

El.

Vida, pague lo muflido
tu nante de gozeria,
o entruje tu partido
que el borze no aya entendido
125 el garlo de germania;
ı echa mas vna charnela
ı por la gomarra torna,
que no hallara misuela
que tam bien te saque muela
130 alla a boca de sorna.

Ella concluye.

Si Dios me saque d' pecado
y de vida desastrada,
que el sarzo tengo empeñado;
ı si vos soys muy taymado,
135 yo presumo de taymada;
que sib que me deys mas mote,

no ay mas que por aquel cerro;
paga, señor, el escote;
si no, embiarte he a turullote
140 que vaya a espulgar vn perro.

II

Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes; el vno preguntando, el otro respondiendo em germania: de sus vidas ı arte de biuir; quando viene vn alguazil: los quales, como vieron, fueron huyendo ı no pararon fasta el burdel a casa de sus amigas. La vna de las quales estaua riñendo con vn pastor sobre que èl se quexaua que la hauia hurtado los dineros de la bolsa. Y viendo ella su rufian, hazese muerta, y èl se haze fieros ı dize al pastro que se confiesse, el qual haziendolo assi acaba.

A boca de sorna, por yr encubierto,
el Picaño tomo su desgarró;
consigo lleuaua a Pedro Piçarro,
aquel que fue Padre en la villa del Puerto.
5 Coton defensible lleuauanlo cierto,
guadra ı rodancho so sendas pelosas
ı sus Juan-Manchizes y estafas follosas,
con sus mollerones debaxo el concierto.

Salieron del mato con herramentales,
10 según sus officios les pertenescian,
con siete pelosas, que mas no tenian,
se van affeytando de tiros mortales.
Yuan jurando a los doctrinales,
hiziendo reniegos del papo de Adam,
15 diciendo si topan con Sant Julian
tambien se lo dexe por los hospitales.

Andando el camino, empieça decir
el fiero Picaño al tro breton:
«Tus artes ı mañas me di quales son,
20 por ver si el estafa sabras bien hordir.»
Pedro Piçarro empeçose a reyr,
ı dixo: «Tu piensas que Dios en el cielo
sabe las mñas que yo en este suelo,
manguer que no sepa leer ni escriuir?

25 Yo pulo el turrón ı se marear;
en arte de fulla, maestro mayor;
si hallo de percha, sutil cardador;
hallando gomarras las se castigar;
en vna clarea me se yo piar,

30 salido del brete mis dos quatropesos;
en arte de pio jamás mis desseos
se vieron cansados, ni pueden cansar.

Ell arte les muestro a los misacantanos
de entrar en la Regla del buen Sobaquete.
35 En flor de tarafes muy sutil ginete,
en moscas y en lleuas y en salua de manos
yo hago estar ciegos a mas de tres sanos,
que no me lo entruja su Padre de Dios;
ı mudo mi lengua por mas de otros dos,
40 que haze a los hombres handarse liuianos.

Do ciertos están me hazen ser brecha
a la portoguesa o a la vizcayna;
todos escuchan mi buena doctrina,
que siempre destafa la hallan derecha.
45 En mi la bondad esta tan estrecha,
que dando do manos la hago salir;
pues nunca mi borne la pudo sufrir
por mucha ruindad que siempre m'acecha.

Yo soy de las soyas el original,
50 de todas las gualtas soy el registro,
de todas las putas soy el ministro,
de muchos rufianes soy hospital,
de las ruyndades soy hystorial;
estan por escrito en mi coraçon.
55 De todas maldades, en conclusión,
me puedo loar que soy general.»

Habla el otro rufian.

«Pues hares fiel a mi condición,
ı sabes las reglas de mi voluntad,
ı sabes las reglas de mi voluntad,
60 a hijo de Dios no digas verdad.
De Frayles ni Abades no abras compassion.
En la gualteria oyras el sermon
domingos ı fiestas, ı todos los dias
traeras por escrito las prophecias
daquel tajo largo de Val d'Aliuion.»

65 Ellos estando con mucho plazer
en estas palabras, ı bien descuidados,
vieron venir quatro hombres harmados:
con ellos vn borze los viene a prender.

70 Dexaron el passo con mucho correr;
tomando pessar, dexada alegria,
dieron consigo en la gualteria
do saben los passo del buen asconder.

E luego en entrando llegaron primero
do estaua la niña del fiero breton:
75 hallaron que estaua trauada quiston
sobre vna leuada que dio vn esquero.
Estaua vn pastor pidiendo el dinero,
diziendo: «Diez pese! Boluedme lo mio!
Hazed ya priado, que me muero de frio
80 ı base el ganado por cima el otero.

Dexo el ganado y vengo a solaz.
Con vuestras hablillas teneysme en palabras,
tomaysme el dinero, aunque guardo cabras;
pensays que soy nescio porque soy rapaz?
85 Buelueme lo mio, biuamos en paz;
hazed de manera que no me querelle,
que cierto el dinero yo no he de perdelle,
que bien me ha costado trauajos asaz.»

Responde la Señora.

«Mira, el majadero, de mal parescer,
handrajo ceuil, cabeça d'espuerta!
90 Handa para simple, quitados de mi puerta,
que nunca tal cosa me vistes hazer.
Assi Dios me haga buena muger,
Si tomo el chapin, mira lo que juro,
95 de daros con el, don çafio maduro,
dos mil chapinazos que os heche a perder.»

Oyendo las bozes Marica Guzmanas,
dexo los chapines y empeço a correr,
ı luego en entrando comiença hazer
100 muchos meneos, diziendole: «Hermana,
decidme la causa, penosa o liuiana,
de vuestros enojos ı no la encubrays;
que luego sabida hare que veays
por quien os la da tañer la campana.»

105 Responde la otra, muy maliciosa:
«Jesus, señora, que fuerte fatiga!
que no se que haga, ni se que me diga;
que ya la razon no suffre tal cosa:

110 dormir vn vellaco con vna hermosa
ı dalle tan poco como otro qualquiera,
ı haga despues que pene ı que muera,
dando sospiros ı toda llorosa.»

Dize el Pastor.

«Boluème lo mio, dexaos de hablillas.
Dios no le plega con vuestras mañuelas!
115 Juro a Sant Pedro que os quiebre las muelas!
Haryes de verdad las mil marauillas.
Estando sonando con las sus manillas,
me puso los pies aca en las caderas:
hurtome la bolsa ı vnas tigeras,
120 haciendo meneos con las sus anquillas.»

[*Dize la Señora.*]

«Pues yo os certifico, villano maxote,
si en vuestras palabras no so atentays,
ı viene qu[i]en suele, que presto vayays
dando de manos, don nescio virote.
125 Viene mas suzio que vn galeote,
lleno de miera, cobierto de rōna,
hechando vn hedor que pone ponçoña,
estándome encima se rasca el cogote.

Cuytada de mi! Què pena que siento
130 En ver que mi buena fama se pierde!
A osadas que desta bien se me acuerde,
y deste villano me quede escarmiento!
Mezquina de mi, què graue tormento!
Si fue maldicion aquesta de padre?
135 Tenème, señora, que mal de la madre
me toma de ver su atreuimiento.»

De ver que la niña estaua tendida
hechando espumajos, haziendo la muerta,
el fiero Picaño entro por la puerta,
140 los ojos en arco, la boca torcida,
las carnes temblando, le lengua salida,
las armas a punto y hechando bufidos.
Y en ver como extraua, crescio los gemidos
Aquella por quien descansa su vida.

145 El pobre pastor, de ver la manera
del alto rufista ı ver su denuedo,

hincó las rodillas, ciscando de miedo,
ı dixo: «Señor, por Dios yo no muera!
Dexame, señora, salir alla fuera.
150 A Dios do la bolsa ı todo el auer.
Dexame, señor; que hos quiero traer
dos o tres quesos de nuestra quesera.»

Dize el Rufian.

«Assi biua el alto poder poderoso
de titos ı mitos y el fuerte Sanson!
155 Hordena tu alma con deuocion,
y hazlo priado, no tengas reposo,
que muy presto yras al lugar tenebroso
de muchos han ydo con mis embaxadas.
Las señas que lleuan son estocadas;
160 ansi te los hiero, porque peligroso.

Aun Dios que te hizo abra que hazer
en darte la vida y quitarte la muerte;
que yo soy vn hombre que salto da fuerte,
y deste metal me hize hazer.
165 De Dios ı del mundo me hago temer,
ı bien se paresce, segun mi hechura,
quen solo mirar ı ver mi figura
se queda vencida qualquiera muger.

Tu no me conoces ni sabes quien so,
170 ni sabes las mañas de mi castigar:
aquel que me enoja se puede contar
con otros que tengo do Iudas entro.
Reniego del padre que no me pario!
Reniego del alma de Archiles el Griego!
175 Reniego de paz, concordia ı sosiego,
si tu quedas biuo matándote yo!»

[Dize el Pastor.]

«O, Dios bendicto! Señor, desdichado!
No me mateys; mira que le do
çapatas ı faxa que nunca tal vio.
180 Dexame la vida, que soy desposado
ı nunca despues jamas he baylado
por quatro tirketas que faltan al sayo,
y entiendo baylar primero de mayo,
que mi jubon verde sera ya acabado.»

[Dize el Rufian.]

185 «Tu no conociste a Pero Sardina,
ni a Juan de la Barda, ni a Pero Collejo,
ni Alonso del Traneo, ni a Gil Puñalejo,
ni a Condenadillo, ni a Traga-resina,
190 Tu nunca los viste venir contra mi?
Mas yo te prometo que yo que los vi
con vn solo tajo los hize cecina.

 Dime la muerte que quieres morir,
que yo te prometo de dártela tal,
195 a pomo d'espada, o a piedra o puñal;
que darte de agudo ternan que reyr.
Hordena tu alma, que quiere venir
la muerte por ti, que te esta esperando;
ı di tus peccados aqui sospirando,
200 no pierdas ell alma por no los decir.»

La cofession del Pastor.

A vos me confiesso ı a Dios me remito...

III

Coplas hechas por Alvaro de Solana. En que cuenta como en Çamora vido hazer a vn rufian con vna puta los fieros siguientes.

El.

 Yo te voto a Dios, Ximena,
puta vil rostros de mona,
tanto tu pensar me pena,
que te quiero mas que a Elena,
5 la que traxe de Carmona.
O, señor, tu me perdona
quantos açotes le di;
pero nunca tal persona
en mi vida conosci.

Prosigue.

10 Esta era puta despecho,
o reniego de Jason;
con esta andaua yo hecho

como cauallo a afrecho
mas redondo que vn ceuon.
15 Mira si tengo razon
de acordarme deste puta,
que nunca vi su bolsa enxuta
sin tener consolacion.

Ella.

Maldita sea mi vida!
20 Ay de mí, desuenterada!
que por vos estoy perdida,
desonrrada y abatida,
de las putas desechada.
Quando yo era bien hadada,
25 de muchos era querida,
requerida y combatida
como torre pertrechada.

Prosigue.

Otramiente me trataua
aquel triste de Gamero.
30 Nunca nada me tomaua,
aquel contino me daua
tocas, cintas ı dinero.
Què querer tan verdadero!
Juro a la Passion de Dios,
35 mas le queria que a vos,
avnque a vos muy mucho os quiero.

Ella.

Por vos, triste, fuy açotada
dentro en la villa de Vtrera.
El. Pese a tal, puta maluada!
40 Yo quedème en la posada,
no lleuè la delantera.
Si por ti, puta, no fuera,
nunca prender me dexara;
alli mi espada cortara
45 mill cabeças, si quisiera.

Ella.

Nôs acordays en Ocaña,
(O quien nunca os conociera!)

quando vos y la Saldaña,
con otro noble compañía,
50 passastes larga carrera?
Pues vuestra espada ligera,
Couarde alli por qué fue?
El. Calla, son renegare
del pendon de Talauera.

El.

55 Nunca Dios topar me quiere
con vna puta leal.
Mi vida biuiendo muere,
hazeme que desespere,
avnque reniego de tal.
60 Si comienzo a decir mal,
No me quedara planeta
que todos juntos no meta
por vna medida ygal.

Prosigue.

Dime, no te acuerdas, vida,
65 quando por ti me hallè
con tres hombres de seguida?
Pues con mi espada luzida,
mira qual te los parè!
Del primer tajo que echè
70 les cortè piernas y braços;
pues assaduras y baços,
de aquestos què te dire?

Prosigue.

Avnque bien se defendieron
con sus feroces espadas,
75 puesto caso que huyeron,
vn pesar de tal me dieron
por meytad destas quixadas.
Pues lançadas y pedradas
mi rodancho harto tiene,
80 mira la puta qual viene
las lañas todas quitadas.

Prosigue.

O leal braço derecho,

vassallo de linda dama,
siempre en ti hallè prouecho.
85 O, quantos llantos has hecho!
O, como suena tu fama!
Ardes como biua llama,
desembuelto dembaraço.
A quantos has hecho, braço,
90 Largo tiempo estar en cama!

Prosigue.

Nunca echaste tajo en vano,
Los reuses con gran tiento.
O, como te siento vfano,
pues viudas de tu mano
95 tantas son, que no las cuento.
Tienes mucho atreuimiento
entre personas, aosadas,
pues en hazer mill leuadas
mas ligero eres que viento.

Ella.

100 Pues que soys tan esforçado,
ay de mi, desuenturada!
como nunca aueys vengado
los muchos palos que han dado
en mi cabeça cuytada?
105 Y oues soy tan mal tratada,
no cessare de llora;
que do al diablo el ganar
para nunca ser vengada.

El.

110 Quien son esos que te dieron,
ven aca, Ximena, di,
y en tan poco me tuuieron?
Como y tan osados fueron
de ponerme manos en ti?
Pues mirame bien aquí,
115 no procures de enojarte.
Para estas de vengarte!
si no, nunca gozes de mi.

Prosigue.

Ademas, si es Juan Rebeca
y el otro Pedro Recacho
120 tomaronte por seca,
dame aca el huso t la rueca
y veras si los despacho.
El vno es harto mochacho,
aquel amigo de Eluira,
125 y el otro es, sin mentira,
vn hideputa borracho.

Prosigue.

Ximena, vete a Sant Juan,
no te messes los cabellos,
porque cierto moriran.
130 Corre, di al sacritan,
que doble luego por ellos.
Ella. No sabras conocellos;
nôs engañe mi pecado.
El. Reniego del verberado,
135 yo procurare por ellos.

El autor.

Yo que estaua cerca del,
no muy lleno de recelo,
vi como tomó vn pichel,
el espada y el broquel
140 t dio con todo en el suelo,
t dixo: «Ponte del duelo,
pues emos de yr al baruero,
espada; daca dinero,
para sacarte ese pelo.»

Prosigue.

145 Començo de dar mill coces,
haziendo muy rezios fieros,
diziendo: «No me conoces,
espada; no te alboroces,
despacha, daca dineros.»
150 *Ella.* En mal punto quise veros;
que essas cosas del espada
todas van a mi, cuytada.
No deuiera conoceros.

Ella.

155 Pero pues que por mi suerte
holgaste de me engañar,
porque mi mal desconcierte
la causa de aquesta muerte,
yo huelgo de los buscar
para aueros los de dar.
160 Ay de mi, desventurada!
Tengo yo de fuerça pura
los vestidos de empeñar.

FIN.

IV

Fieros que haze vn rufian llamado Mendoça contra otro que se dezia Pardo, porque le requeria a su amiga de amores.

Pese a tal, reniego de tal,
pues la fama de Mendoça
ya es perdida!
Que agora creo, voto a tal,
5 que alguno burla y retoça
con su vida!

Queste mi braço derecho
y la mano del broquel
se me alboroça,
10 pensando hazer vn hecho
por que sepan quan cruel
es Mendoça!

Por ti lo digo, el Pardo;
Por ende, ponte amarillo
15 de mi miedo,
pues sabes que mas tardo
que en hazello, en dezillo,
con denuedo.

Dixeronme que vengasse
20 lo que tu hermano dixera
a Mal Pica,
que al vero palo passasse,
porque tu a mi puta viste

en su botica.

25 Mas me dixeron que hablauas:
«Que si yo presente fuera
en aquel ser,
que los sesos me sacaras,
y a tu moço se los dieras,
30 a comer.»

Por quitar estos auieessos,
hago voto a Santilario
verdadero
de te sacudir los huessos,
35 y cubrir vn breuiario
con tu cuero.

O, buen grado haya Dios!
Donde estauas tu, Mendoça,
en tales casos?
40 Que haya oy aca entre nos
quien ose mirar tu moça
con mil passos!

Pese a tal! Por que Gollas
oy no biue, ni los Godos,
45 o quienquiera,
ora fuera el Cid Ruy Diaz,
para que supieran todos
quien yo era?

Vete, vete tu a mi casa,
50 y en dos mil hondas cauernas
y entrel cisco
y en la ceniza y en la brasa
hallarás mas calauernas
mil vezes quen Sant Francisco.

55 Hombres gordos en iuierno
es mi costumbre salar
con el frio!
Yo solo pueblo el infierno,
y aun no se dan vagar,
60 tantos embio!

Piensa tu que si te viera,
quen hora mala te hallara
por victoria;

65 que dessa varaba te asiera
y por hito te hincara
en mi memoria,

por que quantos te alli vieran
assomar aquel poquito
como en choca,
70 «Este es el hombre, dixeran,
que con su mano, por hito,
hincò Mendoça.»

75 Y voto al reueruerado
Jason el hi de Medea
que te digo
que no puedo ser vengado
hasta que contigo me vea
al postigo!

Fin.

80 Donde haura mi fama luz
y será siempre temida,
y mi puta
y quantos adornan en cruz
no te podran dar la vida
sin disputa.

V

Romance muy bizarro, compuesto por vn muy affamado Birlo, en el qual se comprehenden muchos vocablos rufianescos.

5 De Toledo sale el Jaque,
ricamente enjaezado
en columbra de la Perez,
que hauia transmuntado
vn Birlocho Cordoues
que muque de lo murciado:
por temor de algun descuerno
lleua el Nauio artillado:
rico Molleron de azero
10 en su ganion plantado:
dos Limas, y Coton doble,
de Cofradia estofado:
lleua çarco de papal,
y Vencejo tachonado,

15 Alares anchos de vuelo,
 largo Cinguizangue al lado:
 Tirantes de Palomera,
 y Calcurros del barbado:
 vn bonito Sayagues,
 20 Cigarron granateado:
 buen Rodancho campanudo,
 fino Baldeo azerado:
 garrando de lo german
 tomas las del martillado,
 25 calcorrearlas el Bayle
 para no ser desflorado:
 muque Artife, y pia Turco,
 y Gomarras que ha tomado
 sorna en villa, y piltra goda,
 30 y bufio bien parado.
 Andando de venta, y monte
 en Cordoua se ha lançado,
 y alla en cayendo la sorna
 dio consigo en lo Guisado
 35 do vido estar su Marquisa
 en la silla de su estado:
 garrando esta de la anseta
 en fauor del nueuo amado
 por vn Cordoues me muero
 40 ya lo tengo aprisionado,
 ricas Campanas me engiba
 Limas de pecho labrado,
 Sarmenteras de Vizcaya
 y Redajon plateado:
 45 tengo para yr altana
 el Cernicalo guardado
 con Poniente guarnecido,
 y rico Alcornoque dorado,
 el nombre de mi querido,
 50 vn coraçon traspasado.
 No me han caydo las cobas
 quando se las he engibado.
 No es mi hombre de Longares
 de aqui, sino el mas pintado:
 55 yo le entoldare el Nauio
 de rico jaez morado.
 Quando el Jaque oyera el gallo
 afferrola del tocado
 dierale con Joan Machiz
 60 vn gran Chirlo colorado.
 Quando la Marca sintió

la estafeta en su tablado.
Canto su triumpho de espadas
y a penas lo huuo cornado,
65 quando la puerta de Pino
muy presto se la han cerrado.
En la montaña esta el Jaque
de mil fieros rodeado,
70 Birlos, Jaques, y Mandiles
le tienen acorralado:
vnos juegan de turrón,
otros de cerda, y terciado:
mas el Furaño se esfuerça
como esta bien artillado:
75 tira tajo rompedor,
y reues desaforado,
fuerte estocada de puño,
del rodancho mamparado,
no acomete hombre a el
80 que no queda lastimado.
El dissanto del Cortijo
el Guro mayor a entrado
rodeado de Mastines
el bramo les ha lleuado,
85 solo van a hallar al Jaque
de su Baldeo afirmado,
mas como se vio en corral
diosse luego aprisionado,
y con gran triumpho y tropel
90 a la Trena lo han lleuado,
echaronle sus Charneles,
y Cerezela y candado.
Apialado queda el Jaque
y con animo doblado,
95 porque esta misma sorna
vn Guspataro ha formado
por do tuuo libertad
antes de ser affrentado:
y tomo las de Toledo
100 siempre fuera de poblado.
Quien fuera Jaque affamado
ha de ser determinado.

Laus Deo.

VI

Este es vn consejo que dio vn Rufian a vnas donzellas, con las coplas de hueuo.

De las nueue villas
 salieron dos niñas,
 de Villalumbroso
 salieron dos moças,
 5 con ellas vn moço.
 «Andar, andar, las Niñas;
 veredes las Viñas;
 andar, coraçon,
 vereys a Monçon;
 10 vna lengua tirada,
 la venta derribada,
 tendere mis redes.
 Vereys a Peredes,
 luego a la baxada
 15 està Torquemada;
 por vnas cuestas
 donde no auia breñas
 veredes a Dueñas.
 Quatro leguas son
 20 dende a Cabeçon;
 por vnos pradales
 vereys a Cigales.
 Dos lenguas d'ay –
 es Valladolid; -
 25 alçareys la cara,
 vereys a Santa Clara.
 Luego a la otra mano
 vereys a Sant Pablo,
 por vna calleja
 30 la Plaçuela vieja,
 y mas adelante
 la del Almirante.
 Por vnas calles llanas
 era Cantarranas,
 35 en mi verdad hos diria.
 Luego la Plateria,
 Y mas arriuilla
 es la Costanilla;
 luego alli està en frente
 40 vna muy linda fuente;
 luego allí vn passillo
 vereys el Corrillo;
 vereys la conseja

de la Ropa Vieja.
45 Luego a la baxada
es la Rinconada,
donde tomareys
muy buena posada.
Luego a la mañana
50 Leuantaros eys;
Yreys a la plaça.
Luego en las primeras
son las pescaderas
y las ensaladeras
55 y las tocineras
y las panaderas
y las pasteleras,
juro en mi conciencia.
Luego està la Audiencia,
60 donde los señores
grandes y menores,
y los cambiadores.
Luego allí està vn hoyo
y en frente el rollo;
65 luego alli vn cantico
era Sant Francisco.
Luego a la otra mano
la calle de Santiago|;
mas aculla en cabo
70 la Puerta del Campo,
en mi verdad os diria.
Luego la puteria,
donde tomareys
cada sendas casillas,
75 con que os remedieys
de saya y faldillas.
Andar, andar, las Niñas;
andar, andaré.
ı si estay despacio,
80 es este palacio
haremos la via
a otra puteria,
do por mi desseo
ya ver lo queria.
85 Passareys primero
Vn homilladero,
La fuente de Argales
y los arenales;
luego alli frontero
90 la puente de Duero,

y tras vn tesillo
es vn montezillo,
y vereys, mis niñas,
las cuestas y las viñas.
95 Passareys Adaja
quel camino ataja,
y a dos correndillas
era Valdastillas,
y no ay otra cosa
100 asta la Ventosa.
Es tierra muy llana
hasta Rodillana;
quien de alli camina
va a dar en Medina.
105 En Sant Sebastián
cessara su afan.
Es la puerta allí
de Valadollid (*sic*)
y lleuaros he
110 por Santo Thome
y avn Andajuela
con su pontezuela.
Dalli a la quadra
donde el perro ladra
115 es derecha via
la çapateria.
Està Sant Miguel
junto a Çapatardiel;
ser os a notorio
120 el gran consistorio
de los regidores,
justicias y señores.
Todos en quadrilla
gouiernan la villa.
125 Luego en continente
passareys la puente
y a vn passo de grua
tomareys la rua;
pero en esta calle
130 no es razon que calle,
que ay muchos exercicios
de dos mil officios.
Vereys los traperos,
sastres, calceteros,
135 y los tondidores
y los corredores;
arcas de escriuanos

no se da[n] a manos,
y vereys los cambios,
140 cambios y recambios,
y el rollo y aluerca,
la noria con cerca.
Es grande alegria
ver la joyeria,
145 con la especieria
y la mercería
y la librería,
con la lancia,
la tienda gentil
150 ques del alguazil
y el relox armado
de Sant Antolin;
y luego a la man derecha
vna calle estrecha
155 y por alla van
luego a Sant Julian.
De alli a lescuela
de Corral de Bueyes,
donde dançaremos
160 como sendos reyes.
Passada el escuela
Vereys la plaçuela,
la cal de Salinas,
con sus pelegrinas.
165 Alli hallareys
mas de cien vezinas;
alli a mi ver
tomareys dos casas
a vuestro plazer;
170 mas guardaos, amores,
que ay dos mil traydores,
nôs tomen la pella
y el alto con ella,
¡ jueguen de baque
175 con el cuchiclaque.
Picanse del garlo,
mas yo los entrujo,
por vida de Carlo.
Mas si me creys,
180 quiça ganareys
con burlas y engaños
mas que cuerdos mil años;
que alli trabajeys,
la cara amorosa

185 y ojo en la follosa,
 y al desgranadero
 la mano al esquero;
 que si son guillotes,
 no sentiran nada,
 190 aunque con setenas
 paguen la posada.
 Si son mercaderes,
 dalles mil plazerres,
 questos tienen pelo
 195 para buen repelo.
 Otros pelagajos
 que tienen ya callos,
 no burleys con ellos;
 mejor es dexallos.»
 200 «O rufo taimado,
 que bien as hablado!»
 respondió la niña.
 «Del desorejado
 no embalde te veo,
 205 señal de rabeo,
 del asa menguado,
 miçor de la cerra,
 del chanco estafado.
 No me ayays por hija
 210 del que nos cobija,
 si en solo este inuierno
 yo no te escuerno
 con buenas razones
 dos mil bobarrones,
 215 gayones de villa,
 que siruen de cesta,
 sobaco, capilla;
 y a los pies y al soto;
 que yo afufare.
 220 Andar, andar, rufos;
 andar, andare.»
 Y aquel mes de agosto
 su luzido rostro
 con otro confina.
 225 Estando en Medina
 las dos compañeras
 blandas de mollerres,
 y entresus vezinas
 en cal de Salinas,
 230 las vi proueerse,
 hurtadas del rufo.

Solo por no verse
en tanta miseria,
viendo que la feria
235 tan poco ganaron,
porque no medraron,
para vn par de piñas
ambas a dos niñas
en sendas faldetas,
240 sin otro ventalle,
baxan por su calle
hechas vn ouillo.
Van por vn portillo
questaua en la cerca,
245 porque està mas cerca
para su viaje.
Salen al desgaje
tristes y maltrechas,
yendose derechas.
250 En esta manera
dexan la carrera
a la mano yzquierda,
y bueluen en cuerda
y entran de rondon
255 con trabajo arto
a ganar cayron
a tarja y a quarto.

Fin.

VII

Canción en la Germanía.

Quien te me enojo, Ysabel?
Quien con lagrimas te tiene?
Que hago voto solene
que pueden doblar por el.

5 No lloreys, colipoterra,
ni me tangays por gayon,
si no os le pongo so tierra
antes que dè la Oracion.
Vos entrujad el cayron,
10 no demos en el barzel,
que hago voto solene
que pueden doblar por el.

Calàreme vn molleron,
vn Iuan Machiz corto y ancho,
15 Numbergue al gargamellon,
Las onze mil en el pancho,
y mi famoso rodancho,
y mi follosa cruel;
que hago voto solene
20 que pueden doblar por el.

Al Burdion inocente
y'os le dare da antubiada,
desd'el oyente al soniente
vna luenga turrionada;
25 luego quinta y enbocada;
s'esta de masse Miguel;
que hago voto solene
que pueden doblar por el.

Y si viniere en gauilla,
30 no le estimo en vn tornes;
para mi no es marauilla
esperar a dos ni tres.
Yra comigo Altopies,
que es vn compañero fiel;
35 que hago voto solene
que pueden doblar por el.

VIII

Carta a vna señora en la Germania, con su cancion.

Plega al coyme de la[s] cumbres
que arribe ya vna clarea
en que tus verdes columbres
los abiçore y los vea!
5 A fe de buen xibacayre,
(si no, que espire de borne!)
si mas ligero que vn ayre
a columbrarte no torne,
por alla no se descorne
10 hasta que la sorna sea,
en que tus...

Coyma, no estimo en dos chufas
a las yças deste tierra;
que tomare las afufas
15 por vos, mi colipoterra.
Soga nueua a Yngakatterra,
almendro a quien la desea,
en que tus...

Si te parlo de la hoseta,
20 pesqueme la gurullada
en la sorna mas secreta
que estuuiere en tu peltada.
No puede la desosada
dezirle lo que dessea,
25 en que tus...

Ya mi rodancho no es fuerte,
ni mi follosa estimada,
que lo fue mas que la muerte
de los de la vida ayrada.
30 Ya no truena mi balada
la longuiza basiles,
en que tus...

Alla los cestamandiles,
maniblajes trairan tratos,
35 los ojos como candiles
y las manos como gatos,
con reueses y baratos
y estafas de guillotea,
en que tus...

40 Quando alla vaya el brafon,
quiça alguno se arrepienta,
si no enxiban el cayron
y dan muy estrecha cuenta.
Yo vengare bien mi afrenta,
45 plega a Dios que presto sea!
en que tus...

Tres flores he yo aprendido:
la salua, taco, y maestra;
de reues tajo hendido
50 la guaña tengo muy diestra.
Toda España sere nuestra,
parias nos dara Iudea,
en que tus...

La sierra toma color,
55 Los montes se paran blancos,
pliegase el desmicador,
y estafanseme los chancos.
Astillazos de tabancos
no me hna dexado presea,
60 en que tus...

Guarte de agrofas coimeras,
que buscan nuevos achaques!
Hazanse perfumaderas
con cestillos y tauaques;
65 daran contigo mas baques
que dieron con Melibea,
en que tus...

Reyna de colipoterras,
no es tiempo de longuerias.
70 Besote, mi bien, las zerras,
y a tu comando las mias.
Antes que passen mil dias
arribara vna clarea,
en que tus...

IX

Soneto

De quantas coymas tuue toledanas,
de Valencia, Seuilla, y otras tierras,
yças, rabiças, y colipoterras,
hurgamanderas y putaraçanas;
5 de quantas fiestas, noches y mañanas,
me venian a buscar, dando de zerras,
las Vargas, las Leonas, y las Guerras,
las Mendez, las Correas, y Gaytanas,
me veo morir agora de penuria
10 en esta desleal isla maldita,
pues mas a punto estoy que Sant Hilario;
tanto, que no se yguala a mi luxuria
ni la de fray Alonso el Carmelita
ni aquella de fray Treze el Trinitario.

Entrè ayer a visitar
 en la cárcel de la villa
 vna pobre mugercilla,
 que es carta de marear
 5 la mejor que hay en Castilla;
 y saliendome despues,
 vn virloche cordoues,
 que de la oseta desflema
 con vn gauion de temas,
 10 llegò a echarseme a los pies.

Como vi tan humillado
 al birlo sin para que,
 quien era le preguntè
 y dixome: «Soy criado,
 15 señor, de vuestra merce
 y quisiera le pedir,
 porque yo no sè escreuir,
 que primero que se parta
 me escriua sola vna carta,
 20 porque me importa el viuir.»

Yo dixè que si haria,
 mas que aperejo faltaua,
 y respondiome que estaua
 tintero y escribanía
 25 arriba donde alojaua;
 y en llegando a la guariada,
 me fue vna silla trayda,
 adonde me sentè yo
 [mientras que èl comenzò]
 30 a dar quenta de su vida.

«Vuesa merce ha de saber
 que en el cortijo cerrado
 tengo ahora a mi mandado
 la mas principal muger
 35 de quantas han nauegado.
 Ha estado en Roma y en Francia,
 siempre con preseuerencia
 en darme quento y deporte,
 y en la mitad de la Corte
 40 no ay moça de mas ganancia.

Como de sus apariencias
ay poquitas en el suelo,
sobre tocalle en vn pelo
he tenido mas pendencias
45 que ay estrellas en el cielo.
He dado muchas heridas
y quitado algunas vidas,
y a jaques muy valadrones
he dado mas bofetones
50 que tengo barbas nacidas.

Esta nunca se me oluida
por ser con hombre de hecho,
que a Tristan en vn baruecho
de la primera venida
55 le sequè el ojo derecho.
Ha sido negocio estraño
lo que yo e hecho de daño;
que a marcas muy entonadas
he dado mas cuchilladas
60 que ay fiestas en todo el año.

No ay corchapin que naegue,
de buen pelo o de mal traje,
que no me rinda su gaje,
que no me rinda su gaje,
ni marchiça que le niegue
65 a mi marca vassallage.
Acudenme con dineros
maniblages y quateros,
murciélagos, polidores,
candiles y mareadores,
70 con otros mil cicateros.

No ay hombre en esta prision
de publico y de secreto,
a quien no tenga sujeto,
ni ay en cien lenguas ladron
75 que no me tenga respecto;
y todos estos ladrones
son como los gorriones
delante del gauillan;
que en hablando yo, se van
80 a meter en los rincones.

No ay en el hurtar escripto
caso en que yo no dè traça;

puerta nunca me embaraça,
ni hizo yerua del pito
85 lo que yo con calabaca;
y tengo mis imbenciones
para dexar las prisiones
al tiempo del peligrar,
y no me veran cantar
90 en el ansia sino nones.

Con esto passo la vida
muy a gusto y descansada,
y estoy preso por no nada,
aunque temo la salida
95 que ha de ser acompañada.
Nunca faltan diez ducados
por mi pico granjedos,
que aun a los ladrones viejos
gano yo en darles consejos
100 como dos grandes letrados.»

Yo me le estuue escuchando
vn gran rato muy atento,
y quando dio fin al quento,
tomè el papel, començando
105 a escriuir su pensamiento;
y dixeles que dixese
todo aquello que quisiese,
que yo se lo escriuiria,
y èl dixo «Picara mia»
110 que en el titulo pusiesse.

Carta.

«Con la sangre te quisiera
escriuir estos renglones,
solo por que se entendiera
que libre y en las prisiones
115 soy tuyo hasta que muera.
No sè quien me dixo ayer
que ya no me querias ver.
Pues, picara de mi vida,
si tanta fe era fingida,
120 en quien se puede creer?

Si algun birloche pintado,
Yça, te pensare alçar,

no puede mucho durar
el estar yo aprisionado
125 para salirme a vengar.
No te faltaran coymeras
que te aconsejen que quieras
vno desos corchapines,
mas yo dare bergantines,
130 si el juego sale de veras.

La causa que yo he tenido
de sospechallo y quejarme
para mi bastante ha sido;
que sin causa no has querido
135 en tres dias visitarme,
y si yo libre estuuiera,
ninguna cosa temiera,
porque alla mi nombre asombra,
ni aun a mirarte la sombra
140 ninguno se me atreuiera.

Mas aqui podre tener
alguna desconfiança,
porque muy bien se me alcança
que te basta ser muger
145 para que hagas mudança.
Querer otro bien podras,
y despues guardarte has,
pues no te me has de esconder,
si te fueses a meter
150 adonde estuuo Ionas.

De nueuas de por aca
sola ay vna que lastima:
que âquel maestro d'esgrima
el verdugo le pondrà
155 mañana los pies encima.
Perote, el desorejado,
està [a] açotes condenado,
y por lo del otro dia
le dan vna escriuania,
160 que es del numero rapado.

No tengo mas que auisarte,
mi vida, de por aca,
sino que no dexarà
este coraçon de amarte,
165 y esto tu lo sabes ya;

y si quisieres hazerme
plazer de venir a verme,
yo perdono lo passado,
y me dare por pagado
170 de la ausencia y del quererme.

Sabe que se me olidaua
vn soneto que traxeron
de Cordoua, en que dixeron
como se casò la Paua
175 con Carrasco, el que prendieron.
Por que te huelgues, lo embio,
y que me veras confio.
Y assi, con esto concluyo,
y quedo en la prision tuyo
180 y en ninguna parte mio.»

XI

Soneto.

Sacaron ahorcar el otro dia
en Cordoua a Carrasco el afamado,
y saliose la Paua del cercado
y dixo que con èl se casaria.
5 La justicia cesò que se hazia
y el rufo a las prisiones han tornado,
y quedó el casamiento reseruado
a la primera fiesta que venia.
Al desposorio fue la Salmerona,
10 la Mendez y al Perez y la Vrbina,
y la marca del chirlo colorado.
No quedó en el corral vna persona,
y la madre de todas fue madrina,
y fue padrino el padre Iuan Cruzado.

XII

Otro de la misma ocasión.

Los jaques en la boda no vaylaron,
porque aquello las yças lo hizieron;
el arnes de Mendoça les traxeron
y vna solene esgrina concertaron.

5 Con los valdeos negros desarmaron
los armados rodanchos que salieron,
venidas admirables se supieron
qua alli los de la fama excutaron.
10 Carrasco dio en la frente vn estocada
a Iuan Yzquierdo, el brauo de Seuilla,
y el otro el gauion le abrió de vn tajo.
 Sobreuino la noche muy cerrada,
y assi se descompuso la quadrilla,
que de otra suerte vuiera gran trauajo.

XIII

Quintillas de la Heria

De la Azeudo y Ranchal,
 jente del trato jermano,
 en canto godo y antaño
 el yugo matrimonial
5 cantares alegre y ufano.

Fue Ranchal entre los virios
 de continuo respetado,
 de las marcas cudiçiado,
 oficial en donar chirlos
10 de antubia examinado.

De cuerpo fuerte y membrudo,
 y de semblante enojoso,
 arriscado y capotudo;
 diestro en la negra, i brioso
15 todo quanto serlo pudo.

Naçio en Cordoba la llana
 de vn ventor y una jitana;
 crezio el chulo y dio en valiente
 entre jermanesca jente
20 del Altozano, en Triana.

Pasò plaça de mandil
 desde quinze a diez y siete;
 fue en el dos bastos subtil
 ofizial de ganiuete
25 y aconmodar vn perfil.

Subio a ser rufo de un bote,
porque le faborezieron
Lobaina, Hartacho y Çambrote,
demas de quel chulo vieron
30 que le apuntaba el vigote.

Este, pues, vio a la Azeuedo
en la silla de su estado
cantar con gentil denuedo
un dia que aui llegado
35 palpitando de Toledo;

y repicando en la silla
la acostrumbrada varilla
que train en las manos todas,
con demostraciones godas
40 cantò aquesta suguidilla:

*Ay, que en malas galeritas ande
quien me dio a conocer la casa y el padre!*

El godeño regodeo
con que la iza cantaba
45 de la uarilla al meneo
al uirlo le acrecentaba
el afiçion y el deseo.

Llegò a ella por un lado,
el capelo encasquetado,
50 y, con zeñudo capote,
aderezando el vigote,
de aquesta suerte a garlado:

«Marcas, si quieres que estén
nuestras voluntades dos
55 juntas, conmigo te ven;
que por el agua de Dios
que me as parecido bien.

Si te pareze, mi suerte,
que para el godeño vizio
60 soi hombre brioso y fuerte,
mi nombre es Ranchal, mi ofiçio
es ofizial de la muerte.»

Atenta la marca oyo
lo que el rufo la a garlado,

- 65 y como su intento uio,
con semblante socarrado
deste suerte la cantò:
- «Galiziar quiere el bronce,
y dize la chulama;
70 «Si la çica no clama,
no sera esta chone.
Si no ven mis manos
quinas plateadas,
cobas estimadas
75 o pillados granos,
aunque mas pregone
que me quiere i ama,
si la zica no clama,
no será esta chone.»
- 80 Sintio el chulo la canzion,
y, para boluerla el trueco,
aunque la tenia afizion,
dio a la marca vn bofeton,
que se oyo en el golpe el eco;
- 85 y uiendose ansi agrauiaada,
alçô la marquiza el garlo,
y a su voz desentonada
acudió vn chulo a uengarlo,
ya puesta en carnes la espada.
- 90 Afirmòse con Ranchal,
pero Ranchal, presto y listo,
arrojándole el puñal,
lo inuio a zenar con Cristo
en vn ora aun no cabal.
- 95 Viendo la reboluzion,
vn chulo el paso apresura;
dio uiento y, en coclusion,
acudió luego la gura
y puso al jaque en prision.
- 100 Hizosele luego el cargo,
y danle para descargo
tres dias a mas andar,
y condemnanle ahorcar
a la quarta sin descargo.

- 105 Mas la Azeuedo, que a oido
la sentencia rigurosa,
a los alcaldes se a ido,
y, conuertida y llorosa,
se les pidió por marido.
- 110 Otorgan lo que pidia,
dando al rufo liuertad,
que en la capilla yazia
solo con la cofadria
de la Santa Caridad.
- 115 Suena el rumbo por la trena
como librò el Souerano
a Ranchal de la cadena,
y acude todo christiano
a darle la norabuena;
- 120 y en la cámara del hierro
el chulo y la marca goda
hiçieron alegre enzierro,
çelebrandose la uoda
con mosto y mas mosto, en zerro.
- 125 Y tras estar hecho vn cuero,
carrascales fue el primero
que, tomando las sonajas,
les cantò, haziendose rajas,
esta siguida al pandero:
- 130 *Por librarse de muerte se casò Ranchal,
mas yo pienso que a sido condemnarse mas.*

XIV

Carta en Jacarandina.

- Mande buarze perdonarme,
mi señor Pedro de Auarca,
que no aber hecho antes esto
a sido por zierta causa.
- 5 Y no por esto se entienda
que me e dormido en las pajas,
pues e auizorado siempre
todo quanto aquí se garla.

10 No a puesto pies la Aluarado
donde no e puesto mis plantas,
siguiéndola como sombra,
porque tras el sol sombra aia.

15 Aqui llegó el otro dia
aquel jaque que ubo fama
que pretendio ser su brauo,
antes que tu la hablaras;
y por uer si ay regodeo
e andando con vigilanzia;
mas por Christo lazareno
20 que la Aluarado es honrrada!
y no es posible a tal hombre
quererle mujer dal hampa,
porque, viue al alto Coime,
que me parece una mandria.

25 Ayer anduvimos juntos
Marquina, el Jitano y Arias,
Manrique, yo, y otro amigo,
puestos todos seis en ala,
y entre temor y afición
30 nos miraban a la cara,
que en el aspecto de todos
conocen ser de tu data.

35 No poco quando non uia
la Aluarado se holgaba,
que ayer miercoles salio
al prado como vna paba.

40 Y el di aquel jubileo
del Serafico se gana,
en quien dejó el alto Coime
sus heridas estapadas,
la uide venir tambien,
no con godeña campanas
ni con el rumbo que suele,
porque sin el haze raya,

45 modesto el vello semblante,
con solas dos tocas bajas,
y bajo el manto, si puede
ir bajo en cosa tan alta,
do los auizores echa
50 cautiba, subjeta y mata,
a los jaques de afizion,
de ynuidia pura a las marcas.

55 Todo el mundo la respeta,
porqu'en ella ben tu estampa,
que el amante se transforma

continuo en la cosa amada.
 Y yo ante su faz hermosa,
 con esclamatibas ansias
 dando voces con silencio,
 60 la dije aquestas palabras:
 «Quando, godeña marquiza,
 tiene de llegar la chone
 que, goçandote tu brone,
 haga en este valle riza?
 65 Quando, libre de la trena
 que aora su cuerpo enzierra,
 juntarà zerra con zerra,
 boluiendo en gusto la pena?
 Y quando, libre de ultraje,
 70 sera el dia que veamos
 darle jaques y chulamos
 el deuido vasallaje?
 Y tu, goda y presumptuosa,
 con estampido y retumbo,
 75 yras echando de rumbo,
 y èl echando de gloriosa?
 Y en los humbrosos alindes
 de aqueste rio caudal
 con vino de Madrigal
 80 haremos diuersos brindes?
 Y del adufle y sonajas
 al dulce son cantaràs
 seguidas, y bailaràs
 hasta hazernos todos rajas?»
 85 Mas dijera, pero entròse
 en su casa, a cuiu causa,
 mas que suele esotros dias,
 se anticipò la escurana;
 porque en faltando la luz
 90 y resplandor de tu marca,
 al mesmo punto da el dia
 a la tierra cantonada;
 y por darla yo a la penna,
 que de uerte preso es harta,
 95 me fui ma uisitar la amable
 de tu padre tan amada,
 en cuya alegre acogida
 vide estar vna chulama,
 que te respectò en vn tiempo
 100 y fue de ti respectada.
 Y enderezando las mirlas
 a lo que garlando estaba,

oì que al son de un adufle
estas seguidillas canta:

105 Vna libre presa venganza pide
al amor y al el tiempo de un preso libre.
 Andaluz brioso, dejarme puedes,
pero no aias miedo que yo te deje.
 Tu presa me llamo, preso brioso,
110 y miente quien dize que quiero a otro.
 Si te an enojado los hierros mios,
echame los tuyos, preso querido,
 y aunque mas te enzierren, querido preso,
entrara a uisitarte mi pensamiento.

115 En tono godo y antaño
esto la hiza cantaba,
 haciendo con el pandera
 admirables consonanzias.
 Con tal primor y destreza
120 mobia las manos blancas,
que como en vn clauicordio
en èl contrapunteaba;
 y boluiendo a mi los ojos,
derramando de ellos ansias,
125 me dijo: «Señor Garrancho,
buarze me escuche, si manda.
 Digale a Abarca, su amigo,
que ya los enojos bastan,
i que por un mandil nunca
130 vn jaque dejó su marca;
 y que por el alto Coime,
que le mienten las buharras
que dizen que yo le quise,
y que èl lo crea me espanta;
135 y que si entrò por descuido
alguna vez en mi casa,
fue guardando al mandilaje
las leyes acostumbradas.
 Virlos, jaques, y mandiles,
140 coimas, marquizas, chulamas,
arcabuzeros famosos,
exploradores de fama,
 y hasta la gura respecta
sus cosas, y con instancia
145 desea ya en este puerto
uer desembarcar a Abarca;
 y yo al gran Coime le pido

150 otorge aquesta plegaria,
y dè principio a tu bien,
como yo fin a mi carta.»

XV

Mañana voi al valle, sor Abarca,
a solamente trabajar vn chirlo;
que el padre me escreuio que cierto virlo
ayer se descopuso con mi marca.
5 Sy gusta de que te atisue su ojiçarca,
no tiene buarze sino dezirlo,
y si garla en fabor de otro, aduertirlo;
que del que la requesta sere parca.
10 No porque esta en la trena aya bureo;
y esos almidonados que apetezes,
mudable chula, yo los vere presto;
y aunque de la Bartola no lo creo,
Dios es Dios de matarlos treinta vezes;
que soi Garrancho, y no digo mas questo.

XVI

Como me vio subjeto al calaboço
aquella inútil hembra y mas vil marca,
de tan tiernos mandiles se hizo arca,
sin temer mi sangriento y cruel destroço.
5 Si tubiera con ella yo algún gozo,
aunque se me metiera alla en la barca
donde Aqueronte pasajeros marca,
con ella y su galan diera en vn poço;
y juro a Dios que aunque la tierra abriera,
10 que alla temiera mi cruel coraje,
metido en lo mas hondo de su zentro.
Mas no es razon por vna cotorrera,
Digna de ser respecto aun no de un paje,
que Garrancho con nadie tenga encuentro.

XVII

Dejò Abarca el temido encomendada
su marca goda al padre de Luzena
mientras que le despacha de la trena
la temida y confusa gorullada

5 y por uer si le guardan la fee dada
el padre y la marquiza, el jaque ordena
hazerle cierto falso a su morena
con cartas dobles i yntenzion taimada.
Era el padre terçero en este juego,
10 y, conociendo ser de oros el punto
con que el jaque enuidò, quiso el enuite.
La marca, en enuidandom se echò luego,
porque temio perder el resto junto
y no poder tener jamas desquite.

XVIII

Entonen los adufles y guitarras
y al son de los alegres panderetes
canten en jermanesco mil motetes
los chulamos y marcas mas vizarras!
5 Aya bureo, matense gomarras,
pulan y entolden blandas y trinquetes,
y en epicurias juntas y banquetes
los jaques se hagan jarros, y ellas jarras!
Y tu, marca godeña entre ñas godas,
10 echa de rumbo,entolda tu nauio,
pues te ira presto a uer tu amigo Abarca;
y aunque en es verjel le aguardan todas,
yo sè dèl que tu sola por tu brio
entre las marcas eres mas de marca.

XIX

Despues que aqui en su tierra se a calado,
señor Abarca, no ay quien le columbre,
y si es por dar al hombre pesadumbre,
ya saue buarze que soi honrrado.
5 Al Jitanillo desto me e quejado;
que anoche alla, con no sè què legumbre,
entre los dos baziamos vna azumbre
a la salud de Antonia de Aluarado.
Y ansi buarze con liuertad se goze
10 que mande hablar al hombre, si es seruido,
y ordene que el nauio se me entolde;
que ya aquí zierta chula me conoze,
y, si me vee tras esto bien vestido,
sè que todo se hara como de molde.

XX

Quartillas.

Mal aia la torre,
fuera de la cruz,
que me quita la vista
de mi andaluz!
5 Mal aia la torre,
que tan alta es
que me quita la uista
de mi cordobes!
Afuera, picaño,
10 fuera de mi portal!
que bernà mi rrufo
i abra rebuelta.
Ai, con la ganancia
de aqueste burdiel
15 are a mi rrufo
espada i broquel!
Ai, con la ganancia
de aquesta casa
are a mi rrufo
20 espada i capa!
Ai, con la ganancia
de aquesta partera
are a mi rrufo
capa i montera!

XXI

Que con la ganancia
desta manflota
conprare a mi rufo
espada y cota.
5 Con la ganancia
deste burdel
mercare a mi rufo
espada y broquel.
En esta manflota
10 no se gana un pan.
Mal para la puta,
peor para el rufian!

XXII

Alta mar esquina,
 de ti doy querella;
 siete años anduue
 por fuerça en galer.
 5 Ni comi pan tierno,
 ni la carne fresca,
 siempre anduue en coso,
 nunca saltè en tierra,
 sino en vna Isla
 10 llamda Zardeña,
 y agora en prision,
 ques mudar mas pena.
 Y alguno que canta,
 cantando reniega.

15 La mayor que siento
 es celos de aquella
 Beltrana la braua,
 que fue la primera
 que me hinchò el gusto
 20 y la faltriquera,
 Alçosela Orosco,
 Llevòla [a] Antequera;
 al padre ordinario
 la entrega y la empeña,
 25 que de su trabajo
 le pague la pena.
 Y alguno que canta,
 cantando reniega.

30 Mucho mas esquiua
 es otra querella
 que dieron de mi
 presos de la trena,
 diziendo que estafo
 y quito las prendas,
 35 y estoy sentenciado
 a diez de galeras.
 Y alguno que canta,
 cantando reniega.

40 Visto està mi pleito
 por essas Audiencias,
 del Fiscal Pachoto

mi Dios me defienda.
De los soplaviuos,
de la corchatesca,
45 de los centenarios,
verdugo, y su pena.
Y alguno que canta,
cantando reniega.

Mucha mas esquiua
50 es otra pendencia
que tienen conmigo
presos de la trena.

Cuchillos de cachas,
sarten, y caçuelas,
55 pastores, terciados,
taladros, varrenas.

El ojo auisor
todo hombre tenga,
porque, si acometen,
60 tengamos defensa,
y mis camarasdas
hagan resistencia,
suenen los terciados,
el arista y piedra.
65 Y alguno que canta,
cantando reniega.

XXIII

Perotudo.

Este romance es el primero que se compuso en esta lengua, y aduirta el Letor que se llama Bayle, porque trata del Ladron, que ahorcaron.

En La Ciudad de Toledo
donde Flor de Bayles son:
nacido nos ha vn Baylico,
nacido nos ha vn Baylon.
5 Iugador de media espada
de sobaco aliuiador,
hijo es de vn Mesonero,
muy peruerso en condicion.
Por naturaleza caça
10 el que es hijo del Açor,
y aunque pequeño de cuerpo
es de grande coraçon.
Alla hace su guarida
a la puerta del Cambron,

15 de los oficios del Bayle
 hacer quiero relacion.
 Cicaraçate en Laredo
 y en Burgos Entallador:
 Meseguero es en la Rambla
 20 y en Iatiua Segador.
 Alcorques que el Bayle calça
 de Iatiua por mejor,
 apercibe su Peltraua
 sin que le falte euillon.
 25 Tres Teruizas de Tarafes,
 y vna de Mina mayor,
 es muy godizo Ginete,
 y de Palma es Pillador.
 Diez Huebras lleua de Bueyes
 30 cada qual es con su flor,
 con la Raspa y Cortadillo
 Tyra, y Panda, y Balleston,
 El Aa de Mosca lleua
 y tambien de Cigarron.
 35 Tambien lleuaua las Ocho
 y las doze por mejor,
 otras gracias porta el Bayle
 otras gracias, y otra flor
 Excelente Cycatero
 40 y famoso prendador,
 cortador sobre la percha
 de prendas Carduçador.
 De Cerrallas, y Alcandoras
 grande Barahustador,
 45 cuatrero marauilloso
 alcatifero mayor.
 Para hazer vn Garito
 no le vide otro mejor,
 mota por ancha plomada
 50 cien braças en largo son.
 Porque no quede oluido
 Cosa que se quede al Sol.
 Dira, Boleta, o Campana
 no cria polilla non.
 55 Lo que sus ojos columbran
 sus manos Aguilas son,
 no se le encubria nada
 de aquí a donde nace el Sol.
 Certus de la Tarafada
 60 de Despalmantes la flor.
 Marcante de Follosas,

y de Perchas Ondeador:
Ondeador era muy cierto,
y muy cierto Guiñaron.
65 Lindo Contraste de Dupas,
y Brechallas muy mejor:
y tambien sirue de Tercio
si le viene a conclusion.
Doblase con el Comporte,
70 por si vuiere Bramador
grande gorra en las Estafas
de Tasquera y muquicion.
Donde ve que ay gozeria
hazese entremetedor:
canta de la Cherinola,
75 y tambien del Cherino.
Cuenta cuentos Virginales,
por meter de Mogollon,
y si le piden escote,
80 rebuelue luego quistion.
Por gozar de las Pelozas
de los que visoños son:
trae tres Marcas godeñas
que le ganen el Cayron.
85 La vna era la Games,
la otra la Salmeron:
y la otra era Mendez
Mendez de Sotomayor.
Ganame Marcas, ganame
90 para comprar vn Troton:
para andar de feria en feria
de Burgos a Villalon.
De lo que las Marcas ganan,
comprara el Rufo un troton:
95 fuerase de feria en feria,
que le ganen el Cayron.
La Games dejo en Toledo,
en Burgos la Salmeron:
la Mendez lleva consigo,
100 que es Marca de arte mayor.
Las armas que el Bayle lleua,
dire en breue relacion:
Baldeo largo y tendido,
Rodancho y Remolleron.
105 Y en el su siniestro lado
Juan Mechiz desmallador,
las Zerras lleua sin guantes,
y defensiuo el Coton.

110 Con que hinca Iuan Tarafe,
 Mete, y saca de Mayor:
 Onze mil lleua consigo
 virgenes, si mas no son.
 La Corua lleva en el hombro
 con sus treze y passador:
 115 Veynte y cinco de un Astil,
 de Alburquerque el regaton.
 Las Tirantes de polayma,
 y el Calcorro de boton:
 el Arisarzo pardillo
 120 por dissimular la Flor.
 Ella va en vn Cuatropeo
 y el a fuerça de talon:
 por la Calca do caminan
 le va dando esta licion.
 125 No seas Marca de rebuelta
 ni me rebueluas question:
 que aunque ves q vengo armado
 no soy migaja riñon,
 Con los hijos de vezino
 130 poquita conuersacion:
 que entran por la boca manga
 salen por el cabeçon.
 Essos jaques de Longares
 no entren en tu Gariton:
 135 y aquessas tarjas de a once
 no me las deseches non.
 Paparito, y Picañito
 acoge en tu Gariton:
 al que le sintieres Quinas
 140 lenguarada y hocicon.
 Y aquel que no la portare
 puntillazo, y torniscon,
 vida y tenteme a las ramas
 que prendas dineros son.
 145 Y ande el anca señora Mendez
 en llegando a Villalon:
 juegue bien la Babilada
 exercitese el Tajon.
 Mientras no vuiere sanguina
 150 siempre trote el Postillon,
 y diziendo estas razones
 llegaron a Villalon.
 Y a la entrada de la puerta
 vieron salir vn Breton,
 155 detras viene la Gurullada

y delante el bramador.
Fuertes Pencazos recibe
que le hazen sin sabor
yuanle a cortar las Mirlas
160 porque muere de calor.
La Iça guiñara al Iaque
y el Iaque entreuo el guiñon,
cesse el garlo, y la florayna
que bien entreuo la flor.
165 Ydos vos señora Mendez
y aguardadme en el meson,
que yo voy a la Carrera
a tomar el gariton.
Si mucho anduuo la Mendez
170 el Iaque presto lleo;
Deo gracias señor Comporte
bien seays venido el Baylon.
Para el roço de presente,
que teneys en el Tallon.
175 No ha quedado nada el Bayle,
no ha quedado nada non,
mas lo que puedo serviros
como amigo y compañon.
De Cordica y Badelcio,
180 mantel limpio, aparador:
pieça con su chimenea
largas brasas y assador.
Tambien os dare Sillenes,
si traeys secreta flor
185 sea de entrambos la Cayra,
y vos justo partidior.
Si lo demás quereys bayle,
fiare sobre vn taçon:
que si veo a que me atenga,
190 soy peña de duraton.
Desque aquesto oyera el Bayle,
demudado ha la color:
toma garauato y redes,
y sin galar mas salio.
195 Dado auia quatro cercos
por medio de Villalon:
a prendado seys Gomarras,
y vn godeño Nauarron.
Cinco pesos de Artifara
200 se leuanto de vn tablon:
sangrado auia vn difunto
del lado del coraçon.

media Turquia le saca
 baylada por el peçon.
 205 Boluiase a la Tasquera
 con toda esta prouision:
 baxo mano de vna arqueta
 de vn pobre de vn cambiador.
 Dentro lleuaua cien Granos,
 210 que todos Cruzados son:
 metidose a en la Tasquera,
 porque no aya Bramador.
 Combida el Iaque al comporte
 y luego cierto cayo:
 215 el Conporte era gran gorra
 en lo de Roçauillon.
 Y la Coyma y los Chulamos
 lo eran sin comparacion:
 muquian de Golloria,
 220 piauan de Mogollon.
 Alli hablara la Iça,
 vna godeña razon:
 Coyma que muque de godo,
 debe escotar sin dolor:
 225 El comporte que era Negro,
 entreuarale la flor:
 Cesse el garlo desse Chiste,
 que al cabo estoy de la Flor.
 Y si hablays demasiado
 230 yo os hare dar vn Coton:
 y el que tira vuestro Cayro
 lo hare poner al Sol.
 Que essas palabras la Iça
 viejas son en mi Tallon:
 235 diziendo aquestas razones
 entrado auia Calderon.
 Aqui aqui mis Velleguines
 aqui que este es el Baylon:
 el bayle que aquesto oyera
 240 salto diera a vn rincon.
 Metio zerra en el Baldeo
 diziendo aquesta razon:
 h mi zerra la derecha
 quien os puso en condicion.
 245 Que oy no escapo de vasido
 o bogar vn Tercerol:
 estas palabras diziendo
 junto al Guro se llego.
 Calo la Zerra en la Cica

250 cincuenta granos saco:
 por estos diez mandamientos
 que el que buscan no soy yo.
 El Guro mando largallo
 mas bramara el cambiador:
 255 prendeldo los Bellerifes
 que este cierto es el Baylon.
 Veldomiço de vña Zerra
 y que no assienta vn talon:
 preso nos auian el Bayle
 260 preso nos han al Beylon.
 Lleuado lo han a la treña
 donde los Iueces son:
 siete Ansias le auian dado
 todas de grande passion.
 265 A todas dize el Bayle Nones
 sino vuiera informacion:
 la sentencia del Baylico
 la sentencia del Baylon.
 Es que muera en Basilea
 270 donde quede puesto al Sol?
 otro día de mañana
 lo sacan del Banaston.
 Con vna Cruz en las Zerras
 ya su lado el Confessor:
 275 ponerlo en Finibusterre
 qual la sentencia mando.
 Por alli paso la Mendez
 dichole auia esta razon:
 tostadico estays amigo
 280 tostadico y puesto al Sol.
 Quien ay os puso amores
 cien dias gano de perdon:
 que a mi saco de ser puta
 y a vos de Rufo, y ladron.
 285 Antes que de aqui me vaya,
 os dire vna oracion:
 Cueruos os saquen los ojos,
 y Aguilas el coraçon.

XXIV
 Romance.

Yo me estando alla enla Guãta
 en la mi Piltra garlando,
 mis blanca zerras torcia

y el Caire estaba aguardando.
5 Vi venir un picañuelo,
que de mi Jaque es criado:
con debido acatamiento
desta manera ha garlado,
Salvete Dios Marca y luenga
10 y aun de mi valiente amo:
nuevas te traigo Pencuria
de dolor y gran quebranto.
Digasme tu el Picañuelo,
donde dejas a tu amo?
15 Alla lo dejo Pelota
al Corral de los Naranjos.
Queda con otros Jayanes,
que muy mal le *habian* tratado:
perdidias todas las quinas
20 que nada no le ha quedado.
Perdio tambien los Alares,
y las Tirantes y el Sarzo:
perdió la Red y la Gauia,
el Baldeo y el Rodancho.
25 Las suertes le son contrarias,
y en Cordoban lo han dejado:
enviame a ti señora
que le socorras con algo.
Si quiera con cien florines,
30 o la suma de cien granos.
Vete de ay el picañuelo
vete de ay con el diablo.
Que yo tengo otros amores
que mas los quiero, y los amo:
35 es Godo hijo de vezino
muy valiente y esforzado.
Jugador es de una punta.
lindo rompedor de un tajo:
es primo hermano del Guro
40 del Guro Mayor del Garo.
Nadie no me lo enojaba,
ni hay Rufo que ose mirallo:
cuando el me viene a ver,
trae dos Grenos y un criado.
45 Si godas Campanas crio,
el me las habia palmado:
dineros que al Padre debo
por mi los tiene pagados.
Ni me pilla lo que tengo,
50 ni me espilla lo que gano:

asi dile a tu señor,
que se monte ya a lo largo.
Y busque otra que le palme,
que ya le he palmado harto:
55 y no venga por aca,
que le será mal contado.
Estas palabras diciendo
llego el Jaque y dice bravo:
Que le garlas Marca y luenga,
60 que le garlas al Chulamo?
No le garlo nada vida,
que con el me estoy burlando,
que de mis godas Campanas
hareis Alares y Sarzo.
65 Y de las quinas que crio
mercareis baldeo, y rodancho:
desto no contento el Jaque,
de la garra le ha trabado.
Sacadola habia a un Verdon,
70 dulces versos van garlanda:
con tres varas de membrillo
su cuerpo le habia estivado.
El Jaque como era diestro,
otra ansia le habia dado:
75 y al rededor de los ayres
cien florines le ha sacado.
Despues de pasado esto
vuelven la vuelta del Garo:
vio venir un Jelfe prieto
80 armado de punta en blanco.
El Rufo como es godizo,
la vaina le habia largado:
el Jelfe le hace rostro,
y entrambos se han encontrado.
85 Por la junta de las armas
un bravo encuentro le ha dado:
el Jelfe cayo en el suelo,
y a voces llamo a su amo.
Vuelvense la Marca y Rufo,
ella alegre, y el loçano.

XXV
Romance.

En Toledo en el Altana
un Lobo mayor ha entrado
que salía de la Trena

por diez años desterrado.
 5 Palmeadas las espaldas
 con un coton colorado,
 como de la trena sale,
 salía desbalijado.
 Mal artillado el Navio
 10 sin Farda y muy mal toldado:
 y alla en viniendo la Sorna
 en el Monte se ha calado.
 Donde vido a su maleta
 Que en la silla esta cantando:
 15 y por la puerta trasera
 luego juega de Tablado.
 La Iza cuando lo vido
 muy gran contento ha tomado:
 estivole la Cigarra
 20 con Covas y muchos granos.
 Con que toldase el Navio,
 que estaba desbaratado:
 echose las Onzemil,
 Baldeo y casco azerado.
 25 Y un Rodancho de Mayor,
 Zinguizangue atravesado:
 manga y guante aferrador,
 porque del es muy usado.
 Y toma las de Sevilla
 30 el, y su maleta al lado:
 garla nueva Germania.
 porque no sea descornado.
 Que la otra era muy vieja,
 y la entrevan los villanos:
 35 A la cama llama Blanda,
 donde sornan en poblado.
 A la frezada Velloso,
 que mucho vello a criado:
 Dize a la sabana Alba,
 40 porque es alba e sumo grado.
 A la camisa Carona,
 al jubon llama Apretado;
 Dize al sayo Tapador,
 Porque le lleva tapado.
 45 Cascaras llama a las medias,
 Al zaraguel Arrojado:
 Llama a los zapatos Duros,
 que las piedras van pisando.
 A la capa llama Nube,
 50 dice al sombrero Tejado:

Respeto llama a la espada,
 que por ella es respetado.
 Al puñal Atacador,
 que es nombre muy acertado:
 55 al broquel le llama Muro,
 Porque le hace reparo.
 Al rufian llama estafa,
 Porque es a estafar usado,
 a la Marquisa tributo,
 60 porque acude con el Cayro.
 porque tratan todos dentro,
 al Burdel le llaman cambio:
 Al Padre llama Alcanzia
 do se encierra lo ganado:
 65 al mandil llaman Traynel,
 porque lleva y trae recados.
 dize al mozo Guardadamas,
 Que en el golpe esta sentado:
 Llama a la toca vergüença,
 70 y al escofión Enrejado.
 a la basquiña Redonda,
 que siempre va campeando:
 al manto llama Ligero,
 que el ayre lo va bolando.
 75 A los botines Dichosos,
 que ven lo que va tapado:
 A los chapines Adornos,
 que lo llevan adornado:
 al ladron llama Atalaya,
 80 que columbra desuelado.
 Al hurto llama Socorro,
 que con el va remediado:
 Al alguazil llama Posta,
 dize al malsín Papagayo.
 85 Llama al corchete Rebuelta,
 porque nunca esta parado:
 a la venta confusion,
 llama al camino Cruzado.
 Dize a la ciudad la Ancha,
 90 porque es de todos reparo:
 al meson llama sospecha,
 porque del Guro es mirado.
 Llama al bodegón Registro,
 do el dinero es registrado,
 95 a la Taberna Alegria,
 que alegra al mas enojado.
 A los reales Contento,

que el que los tiene espreciado:
 a los anillos Amigos,
 100 que sobre ellos dan prestado.
 Trapala llama a la carcel,
 y al Alcayde Apassionado:
 Al calabozo Tristeza
 donde el hombre esta encerrado.
 105 A la cadena Madrastra,
 Iuan Diaz llama al candado:
 a los grillos llama Anillos,
 al Iuez le llama Brauo.
 Al procurador Remedio,
 110 al Letrado llama Amparo:
 Al Procurador encontra
 llama con razon Padrastro.
 Dize los açotes Faxas
 y al Verdugo llama el Falso:
 115 dize al Tormento Peligro
 que en cantando es condenado.
 Llama a las galeras Penas,
 do el hombre vive penando:
 Finibus terre a la horca,
 120que alli todo es acabado.
 Con la nueva Jerigonza
 lamas los han entreuado:
 muquen y pian de godo
 por ventas y por poblado.
 125 Hasta llegar a Seuilla
 donde tanto han desseado:
 el Lobo se va a la Altana,
 la Iça se entra en el cambio.
 Y estiu la Farda al Coyme
 130 y pidele veynte granos:
 para que el Birlo despenda
 por ser recién arribado.
 Hasta que sepa la tierra
 por que no sea descornado.

XXVI
Romance.

Quien fuere Iaque afamado
 a de ser determinado.
 De Toledo sale el Iaque
 ricamente enjaezado
 5 en columbre de la Perez,

porque se le a trasmontado.
 Vn Birloche Cordoues:
 que muque de lo murciado:
 por temor de algun descuerno
 10 lleua el Nauio artillado
 Vn buen Molleron de azero
 en el Gauion plantado:
 dos Limas y Coton doble
 de Cofadria estofado.
 15 Lleua Sarzo de papel,
 y Vencejo atachonado:
 Alares anchos de buelo,
 largo zinguizangue al lado.
 Grullas de los Segouianos,
 20 y Calcorros del Barbado:
 vn Rodancho Campanudo,
 fino Baldeo azerado.
 Vn Bonito Sayagues,
 Cigaron granateado:
 25 garlando de la Germana
 tomo las del Martillado.
 Calcotealas el Iaque,
 No quiere ser desflorado:
 Marqui, Artife, pia Turco,
 30 y Gomarra del vn lado.
 Sornauilla en piltragoda,
 y en Bufia bie parado:
 andando de leua en Monte
 en Cordoua se a calado.
 35 Y en apuntando la Sorna
 dio consigo en lo guisado,
 vido estar a su Marquisa
 en la silla de su estado.
 Garlando esta de la Osseta
 40 en fauor de vn nueuo amado:
 Por vn Cordoues me muero,
 y lo tengo aprisionado.
 Godas Campanas me engiua,
 Limas de pecho labrado,
 45 Sarmenteras de Vizcaya,
 y Redejon plateado.
 Tengo para yr a la Altana
 el Cernicalo guardado,
 con Pumente guarnecido,
 50 y rico Alcorque dorado.
 Estiuales Cordoueses
 a cada lado bordados,

y el nombre de mi querido,
 y vn coraçon traspasado.
 55 No es mi hombre de Longares
 aqui, sino el mas pintado,
 que aun no he engiuado la Coua,
 quando ya se la he estiuado.
 Yo le Toldare el Nauio
 60 de rico jaez Morado.
 Desde aquesto oyera el Iaque
 azerrola del tocado,
 y diole con Iuan Machiz
 vn gran Chirlo colorado.
 65 Desde la Iça sintio
 Turronada en su Tablado,
 canto su triunfo de espadas
 y a penas lo auia garlado.
 Quando en el campo de Pinoa
 70 el Guzpataro han tapado:
 En la montaña esta el Iaque
 de mil fieras rodeado.
 Birlos, Iagues, y Mandiles
 lo tienen acorralado,
 75 vnos juegan de Turron
 otros de Cerda, y Terciado.
 Mas el Forano se esfuerça
 como se siente artillado,
 echa tajo rompedor,
 80 y reues desatinado.
 Fuerte estocada de puño
 del Rodancho bien parado,
 a ningun hombre acomete,
 que no le dexa lisiado.
 85 Al disanto en el Cortijo
 el Guro mayor a entrado,
 rodeado de Mastines,
 que el soplo le auian lleuado.
 Vio que estaua solo el Iaque
 90 en su Baldeo afirmado,
 desde se sintió en Corral,
 diose luego aprisionado.
 Con grande rumbo y tropel
 a la Trena lo han lleuado.
 95 Echaranle vnos Charniegos,
 y Cereceda y Candado:
 apiolado estaua el Iaque
 mas con animo doblado.
 porque aquella misma sorna

100 vn Guzpataro a formado,
por do tuuo libertad,
antes de ser enuesado.
Y tomo las de Toledo
siempre fuera de poblado,
105 y assi castigo a su Iça,
y el Iaque quedo vengado.
Fin.

XXVII
Bayle

Vn caso quiero contar,
que en Seuilla a sucedido,
digno de grande memoria
para no echar en olvido.
5 De un famoso Cicatero,
vnico, y solo nacido,
de alcançar y hazer presa
es vn Gauilan herido
Calcatrife y Mareador,
10 Baxamanero polido:
Maestro y tercio de Chança
Comadreja en todo nido.
Aguila de flores llanas,
Ermitaño de camino:
15 Leva, Panda, y Redoblon.
Maçada, Astilla y Partido.
Camoda mas que Vicencio,
hinca vn Taco y hasta cinco:
Certus de las cuatro y ocho,
20 Berrugueta y Cortadillo.
De Panderete, y Salvar,
y el Saluarse no ha podido:
Reten, la Giba, y Bolsilla,
Lance de Tarafe limpio.
25 Descarga mejor que Cadiz,
carga mejor que Castillo:
deuotos de Masse Juan
el, y Santander han sido.
De Plomada, y Calabaza
30 tal justador no ha nacido,
Cuatroero dissimulado,
Murciador mas que Andresillo,
negocia a boca de sorna
en calleja, o en camino.
35 Su tajalnar, y Antuuiada

al de Hoces a cedido,
 corona le ha dado Cadiz
 de Piloto en puerto chico.
 Padre ha sido y meseguero,
 40 guardian de un montezillo:
 Iayan de Iuana la Larga,
 y antes su Guardapostigo.
 En la Isla de Arriaran
 vn tiempo Comporte ha sido,
 45 fue aprendiz de Salmeron,
 de San Martin del Dormido.
 Iuega con bola cargada
 mas que Adrada, y Guillencillo,
 de Armadilla y Tira angosta
 50 Polanco se le ha rendido.
 Pestes Apuestas Birlar,
 tratos dobles con Martillo,
 destebrechar muchas lenguas,
 Juan Valenciano ha sabido.
 55 Sirviele Juan Hartiero
 en Estafas, y Rastillo
 por que le enseñe la Pala,
 y terciar en un Ruido.
 Molina el del tercio menos
 60 le ha palmado en vn camino,
 de su Cerda Cerradero,
 ni Cica no se le ha ydo.
 De Guzpataro, o Escala
 no se le escapa Castillo,
 65 gran hombre de vn madrugon,
 y al guesped dexar dormido,
 Oficial de adouar puertas,
 porque no hagan ruydo,
 cura cerrojos chismeros,
 70 haceles comer tocino.
 No vido el ojo ventana,
 donde el cuerpo no ha subidos.
 Tarrascador de Tenazas,
 los clauos desm[on]ta al tino.
 75 Adormece las Gomarras
 con pan y pimienta y vino:
 calase en cualquiera casa
 Brivion, o Peregrino.
 Calcotea cuatro leguas
 80 de un estivon, si es sentido:
 Hoy aqui, mañana en Francia,
 por este es, por quien se dixo.

El nombre del Gerifalte
 Olvidado lo he tenido:
 85 Iuan de la Membrilla llaman
 al inocente bobillo.
 Puede auer dos, o tres meses
 que de Granada a venido
 el, y la Paua Ruana.
 90 que por Iaque lo aa escogido.
 Que la Marca es nouatona,
 y a menester este abrigo,
 el Iayan como es Certus
 fuñando del poco Espillo.
 95 dandole esta licion
 de las letras del oficio.
 A Carrera corta, o larga
 el real es buen amigo,
 la Hormiga en su rincón
 100 grano a grano hinche el nido.
 No me deseches moneda,
 que el caudal siempre este vivo,
 ten perchas para las Dupas
 como lazos en camino.
 105 Haz de noche buen Fanal
 que al Zorzal traiga aturdido,
 a la Gura y al Soplón
 grana su diezmo cumplido.
 Canta agudico cantar
 110 que al Payo trayga dormido,
 llama al moço Temeroso,
 y sino portate Espillo.
 Quitale la gavia, o Red,
 y haz Cascarada y grito,
 115 mete aguja, y saca rexa
 con el que sientes florido,
 Dale vn Estiual, o Ligas,
 luego un tiento de un prestido,
 y si granare la Espiga.
 120 Agosta, y Leua camino.
 Mira no dexes Rastrojo,
 la flor no cuerne Bramido,
 dale heridas mortales,
 y muera en otro Garito.
 125 Y vendimiada la Viña
 camoda y ojo a otro hito,
 vete por tu Letania
 paso llano y sin ruido.
 Que el Piojo es el durabl[e],

130 lo demas trope perdido,
 y en viendo venir la Dupa,
 amaestralla en el camino.
 Y en palmando amilanalla
 con fieros o con un grito:
 135 Poco garlo con Iayanes,
 que el mogollon es su amigo.
 Y levantan, y encampañan,
 y alborotan el garito:
 con mugeres de Comportes
 140 dobles y cuatro partido.
 Ningun marido de noche,
 que es peligro conocido:
 no te creas de promesas
 lo seguro es lo granido.
 145 Cayre engibado es lo cierto,
 y propio lo poseído,
 con gente de flores llanas
 tercios y tratos de oido.
 Cobra partes y baratos
 150 de la sangre del rendido:
 y si se te Arredomaren,
 canta el Verso del Bramido.
 No faltes de tu Botica,
 ni me des paso perdido,
 155 que quien tiene tienda, atienda,
 por Decreto establecido.
 El viejo Lorca de Haro
 ya jubilado en seguido,
 de Rabiças, y Pelotas
 160 tu Rancho ten proueydo.
 Que marisquen por su parte,
 y te acudan al chillido,
 y estafen Duros y Ledros,
 y Belitres del Garito,
 165 y en los tiempos y ocasiones
 elige el mejor partido.
 Y en acabando esta garla
 enla Guanta la ofrecido,
 y a Marquina la encomienda
 170 Comporte de aquel Partido.
 Y por no sornar ocioso
 a su Boliche se ha ido,
 pilla Azuelos y Varales,
 tenaza, escoplo y martillo,
 175 mete velas a la Naue,
 por Timon lleua el oydo.

Vase el Rufo amariscar
 pertrechado y preuenido,
 la deuoclon de Onze mil
 180 por guarda en este camino.
 Vn gran Descuerna Padrastrós,
 y vn Barcelones muy fino,
 vn parche en una Lanterna
 para no ser conocido.
 185 Red de Payo de sayal,
 y vn Peloso guarnecido,
 con que después que a murciado
 heze la Compuesta y Tiro.
 Yesca, azufre y pedernal,
 190 escala de fuerte lino,
 Bramantes para la Farda,
 Culebras sordas de tino.
 Vna Corona de Cierras,
 blanco alcorque de camino,
 195 con toques de Calabaça
 de que es justador polido.
 Con toda esta letra y musa
 a las gradas se ha salido,
 lleva por Angel de guarda
 200 un su Iorgolin querido.
 Y con la Zerra en el bosque
 aquesta garla le ha dicho:
 Antonico dias a,
 que no me vi tan gandido,
 205 como la Sorna en que estoy
 tan sin Caire, y destruydo:
 Guinchado de la Gurullada,
 y por momentos vasido.
 Oluidado delas Marcas,
 210 del Rozo desposseydo,
 de las flores descornado,
 Landres, Peste, y Bocadoillo.
 Y ahora a la baja Zerra
 desualijado he venido,
 215 es menester que en picando
 abispedes de un Cantillo.
 Pon oido a la Gurullada
 para darme el punto al siluo,
 y el Guzpataro columbra
 220 mientras grana este saquillo.
 Pues el piar, y el muquir
 sin resullo no hay pedillo:
 Comiençan la dulce Francia

todo les a sucedido
 225 bien, hasta entrar en la Leua
 mas el fin Tragico a sido,
 catiaronlos a entrambos
 que la Dupla lo ha sentido:
 y entreuo luego la flor,
 230 como los pasos a oydo.
 Pone el bramo en las Clareas,
 y de la Piltra ha salido
 con los Chancos sin calcorros,
 fuñando con grande grito:
 235 Vengan los Abraçadores,
 que en su mente un Lobo ha oido.
 Viñas, Breña pese a tal
 Juan de la Membrilla ha dicho,
 y en la caleta calado
 240 del Hopo lo han asido.
 Y a Antonillo en la Compuesta
 lo mesmo le ha sucedido:
 y al Banco los han llevado,
 donde su pelo es tundido.
 245 Acogelos el Banasto
 con gran descuerno y ruydo
 apiolaron los Acores
 temiendo el buelo crecido.
 Ya despedida la sorna
 250 el bramo se auia encendido,
 y el Gurullon los columbra,
 y a entrambos a persuadido.
 Que canten, y garganteen,
 lo espillado, y sobaquido:
 255 Estafas y Rastillado
 dado a Poliche, o Polido.
 Iuan de la Membrilla niega,
 y Antonillo a conocido,
 vn Ansia le dan a Iuan,
 260 con soniche ha concluydo.
 Por su garlo la Florayna
 entreuar nunca han podido,
 dize, quiere morir martyr,
 no por confessor tenido.
 265 Al fin el Guro a mandado,
 que en pago de lo seruido,
 le corten entrambas Mirlas
 por el lugar mas crecido.
 Y este recluso diez años
 270 en las Gurapas metido,

en orden de Tercerol,
 escriuano sin partido:
 El bosque tenga talado,
 diciplinelo contino:
 275 roce bizcocho y dieta
 denle a piar poco vino.
 Lloraualo en la manflota
 la Iça que con el vino
 Herrera la Desmirlada,
 280 Flores, Isabel del Pino.
 Eufrasia por sentimiento
 juro, no beuer mas vino:
 a Dicho Isabel Baptista
 que por vn hombre tan digno
 285 libertar, hara vn conjuro
 general y peregrino.
 Luysa de Santander,
 que en Valladolid lo ha oydo:
 le a enviado muchas cartas
 290 y en ellas se le ha ofrecido.
 Catalina la de Haro
 que el bramo en Monzon ha oy do:
 y en los pasos de Amadis,
 auia su devota sido.
 295 Hace muy terrible llanto,
 porque lo ha mucho sentido.
 Chirierines andan tristes,
 Similerates sin tino
 Vienen los Urgamandele
 300 a columbrallo contino.
 Contribuyen Rastilleros
 para auyda su camino:
 a se empeñado la marca
 anda de golpe y Zumbido.
 305 Trayneles de media talla
 a la manflota se han ydo:
 tercian de buena a la marca
 consuelan lo sucedido.
 Lloranlo los Gariteros
 310 en cuyo pasto ha pacido:
 Escriuio cartas piadosas
 a los del Trono subido:
 Iaques, Iayanes de Popa.
 Pero Anton, y Andres mordido,
 315 Anton mundano, y Leal,
 Cortauiento y Guterrillo.
 El brauo Lorca de Haro,

Argumedo, y Juan Polido:
no los cita con brauatas,
320 Cartel de campo partido.
Ni a Roscada cherinosa,
como otras veces ha escrito.
Ruegales por amistad,
lo traspongan del camino,
325 cuando a Malaga lo lleuen:
y que hagan vn ruydo.
Repiquete de Rodancho
con braço largo y tendido:
y alcançara libertad,
330 si le otorgan lo pedido.
Los Rufos temen la Bayla,
y entreualla no han querido:
Comportes, Poleos de Cadiz
se han auispado y huydo:
335 llora segura en el Puerto
madre de las del Partido.
La Velez llora en Sanlucar,
Vera que Xerez lo a oydo:
Pero Martin en Carmona,
340 en Marchena Xaramillo.
En Cordoua Anton Ruyz,
Xara en Moron lo a sabido:
Y alla en Palma Manzanilla,
y en Malaga Alonso Grillo:
345 Piçarro Padre en Granada,
en Osuna Anton Castillo.
En Caçalla la Delgada
luto por el a traydo:
en Montilla el negro Galues
350 esta triste y afligido:
de llorar a Salazar
la nariz se le ha caydo.
Que es formada de papel,
y el llorar lo ha enternecido:
355 de toda la Cherinola
ha sido el caso sentido.
El reside en las Gurapas
cumpliendo lo prometido:
vn argolla y su palabra
360 son fiadores del partido:
y su Anton por ser muchacho,
con vn destierro ha salido.

FIN.

APÉNDICE II

EL CAMPO LÉXICO DE LA HORCA Y SUS DESIGNACIONES EN LA GERMANÍA PRIMITIVA Y EN LA SEUDOGERMANÍA

Limitándonos a conceptos y expresiones concernientes a la ejecución del condenado a la horca, tomaremos aquellos que suelen aparecer en la germanía primitiva, algunos de los cuales Quevedo solamente transporta a sus escritos, o bien, sintagmas que el escritor, entre otros, idea con base en la urdimbre usual de la germanía, urdimbre que compartió con los procedimientos cultos basados en los tres tropos mayores. Para la selección de frases y términos germanescos y seudogermanescos parto de una mínima muestra de cierta parte de la afición de Quevedo por la ejecución, especialmente de la horca, pero dejo de lado otras formas, tal vez más diversas, que el autor dedica a cierta variedad de tortura y de espacios circunscritos al campo de la cárcel y sus castigos. La horca y todas las situaciones que la envuelven, en cambio, parece haber sido campo predilecto donde otros autores anteriores o coetáneos a Quevedo entran a inventar palabras o frases que conllevan una imagen bastante gráfica del acontecimiento. Muchos de los vocablos que suelen atribuirse a la germanía seguramente son creación de algunos autores renombrados, que identificaron perfectamente los procedimientos léxico-genésicos del hampa. Por ello es permisible carear parte de la creación de Quevedo como seudogermanía con la de otros escritores y, sobre todo, con la germanía auténtica (hasta donde es posible identificarla), cuyos procedimientos Quevedo suele apurar y complicar. En otras de sus obras ajenas al hampa utiliza idénticas fórmulas, por lo que legítimamente podría reprocharse que sus creaciones convienen o corresponden más a su estilo que a una seudogermanía, pero por las razones antes apuntadas y las aportadas por Spitzer, por ejemplo, y por el despliegue de las metáforas quevedianas en un

ámbito germanesco, parece también legítimo relacionar las canteras del autor con la germanía, sobre todo cuando el que enuncia es el jaque o rufián mismo.

Los términos que he localizado seguramente no son todos los que en la seudogermanía testimoniada en los textos literarios del XVI y XVII hacen referencia a la horca; no obstante, creo que los que he de clasificar y comentar en seguida brindan un buen muestrario de las diferentes perspectivas lingüísticas que se tomaban en cuenta para remitir al patíbulo. Todos ellos, como he dicho, pertenecen al campo léxico de la horca. La tipología que propongo se organiza, primero, con base en criterios semánticos; es decir, delimito grupos en los que términos y expresiones germanescos toman como referente de la horca una situación posterior a la realización de la pena, las vestiduras que el condenado a muerte llevaba el día de su ejecución, etc. En segundo lugar, una vez delimitados los grupos, los términos se organizan a partir de *esquemas de producción*, teniendo en cuenta, principalmente, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. En tercer y último lugar, en cada grupo, cuando sea conveniente, muestro los términos y expresiones configurados por Quevedo, quien sigue siempre los esquemas que le proponía la germanía primitiva, pero que, reitero, también se ajustaban a su propio estilo, basado en la agudeza verbal. El objetivo de este muestrario es señalar que la seudogermanía referente a la horca, y todas sus manifestaciones anejas, es la más gratuita y afuncional, desde la perspectiva práctica de la germanía auténtica, que tiende más a funciones estéticas y a piruetas ingeniosas, con intenciones fundamentalmente burlescas.

CLASIFICACIÓN DE TÉRMINOS Y EXPRESIONES REFERENTES A LA HORCA

Para efectos de clasificación y análisis de los términos y expresiones he de considerar *metáfora* como una comparación implícita y abreviada entre dos entidades que guardan semejanza entre sí mediante una relación paradigmática (siguiendo en esto último a Jakobson);³⁶⁸ la *metonimia*, como transferencia semántica de una a otra entidad mediante relación de contigüidad, intrínseca, no mediante elementos externos; los tipos de contigüidad que consideraremos bajo *metonimia* son: la materia por la cosa, continente por contenido, causa por efecto, y viceversa. La *sinécdoque*, muy cercana a la metonimia,³⁶⁹ establece también una relación de contigüidad, pero mientras que en la metonimia la relación puede ser espacial, temporal o causal, en la sinécdoque es de inclusión o cuantitativa, o sea “uno de los miembros es de mayor o menor extensión (o forma parte del conjunto implícito) que presenta el otro”,³⁷⁰ bajo *sinécdoque* consideraremos las relaciones del tipo parte por el todo, género por la especie, y viceversa. Cada caso de metonimia o de sinécdoque que se presente en la tipología será oportunamente clasificada según estos criterios.

³⁶⁸ Para todas estas definiciones me baso en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.

³⁶⁹ Los lindes entre *metonimia* y *sinécdoque* son realmente difusos, puesto que ambos pueden establecer, por ejemplo, una relación intrínseca entre la cosa o el instrumento por la materia o viceversa. Alonso Hernández, no obstante, ve como propia de la sinécdoque la relación de contigüidad de materia por cosa (*El lenguaje de los maleantes*, p. 116). Jakobson la considera como parte de la metonimia y Eco, en su *Tratado de semiótica*, estima que es difícil, si no imposible, disociarlas, ya que “para ambas figuras la interdependencia consiste en la selección de un sema (o marca) por el semema al que pertenece (*vela* por *nave*) o a la inversa: de un semema por uno de sus semas (*mortal* por *hombre*)” (A. Marchese y J. Forradellas, *dicc. cit.*, s. v. SINÉCDOQUE).

³⁷⁰ *Loc. cit.*

A) *Términos referentes a la horca o al sitio de la horca o que parten del nombre de éste para transformarse en verbos.*

La *picota* era una columna de piedra a las afueras de los poblados donde se exponía al delincuente a la vergüenza pública o donde se lo ahorcaba; también servía para colgar las cabezas de los ejecutados. El uso común, partiendo del sustantivo de *picota* creó un verbo transitivo, y sobre todo partiendo de una realidad con la que tenían que convivir diariamente, como *empicotar*, posible influencia, asimismo, de *empicar*, palabra utilizada por los italianos, según Covarrubias, para remitir a la acción de poner a alguien en la *picota*. Sin embargo, el concepto de *picota* dará otras derivaciones, como *empicotado*, para llamar al que era expuesto en la *picota*; *empicotador*, para calificar al verdugo; *empicotadura*, verbo al que se le ha añadido el sufijo *-dura* para sustantivarlo, pero que también remite a la acción de poner a alguien en la *picota*.

Había otro término, *rollo*, sinónimo de *picota*, que Quevedo utilizó en su *Buscón* valiéndose a la par de una expresión que, semánticamente, era opuesta: *tener alguien su piedra en el rollo*. De ella dice Covarrubias: “Es costumbre en las villas irse a las gradas del rollo en conversación, y los honrados tienen ya particular asiento, que ninguno se le quita, y vale tanto como ser hombre de honra” (s. v. ROLLO). Quevedo utiliza la expresión metafórica de ‘tener alguien su piedra en el rollo’ en el sentido, más que ‘hombre de honra y de distinción’, en el de ‘hombre de distinción’, y esto por fechorías, y en el literal, ‘columna de piedra de donde se ahorcaba a los delincuentes’, en el siguiente pasaje de I, 7, cuando el caballero don Diego, amo de Pablos, dice a éste que lo ha de poner al servicio de algún otro compañero para no dejarlo desamparado, pues su padre ya no quiere que el pícaro le sirva; el bergante, de manera soberbia y con risible honra, le contesta: “Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico, y más autoridad me importa tener.

Porque, *si hasta agora tenía como cada cual mi piedra en el rollo, agora tengo mi padre*".³⁷¹ Como vemos, Quevedo siempre se sirve del sentido literal o metafórico de términos y expresiones para sus ingeniosos juegos de palabras. Pablos tiene su piedra en el rollo porque es muy conocido y distinguido, pero por sus travesuras; sin embargo, esto no es todo, porque lo que viene a aumentar su falsa honra y distinción es la noticia de que su padre ha muerto en el rollo por delincuente, lo que significa que le ha dejado cierta herencia, con lo cual, según su perspectiva, se verá en posibilidades de *picar más alto*.

Estas designaciones corrientes para la horca, como la del segundo caso, sirven, por medio de asociación ingeniosa con el sentido metafórico de alguna frase hecha, para cebar burlas sobre ahorcados. El lenguaje de germanía sería también campo de experimentación mediante procedimientos de formación o manipulación lexical idénticos para forjar expresiones seudogermanescas con que, hasta cierto punto, el hampa y sus ahorcados resulten ridiculizados desde una especie de código que intenta pasar como legítimo y propio, pero que finalmente lo parodia y subvierte, y con él, claro está, a sus usuarios. A continuación veamos los términos (germanescos, pero sobre todo seudogermanescos) que se insertan dentro del *esquema de producción* de la metáfora, posteriormente los que entran en la metonimia y luego los de sinécdoque, cuando sea el caso:

1. BALANZA: Germ. Remite a que en ella, el delincuente ha sido pesado y hallado en falta. Ejemplo: "Ni llegado a la *Balança* / garléys de Rufo ni hacho" (*Romance de la vida y muerte de Maladros*, vv. 639-640).³⁷²

³⁷¹ Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.

³⁷² Otra designación para la horca, también germanesca y equivalente a *balanza*, es *pagadero*, vocablo formado desde una perspectiva justiciera, ya que el delincuente paga todas sus fechorías en ella (ver Pedro de León, *op. cit.*, p. 298). Para las definiciones y ejemplos me baso particularmente en Alonso Hernández, *Léxico*, y en Hill, *PG*. Otras referencias serán oportunamente anotadas.

2. PALETOQUE (Germ. ‘La horca’): en el romance que comienza “Oíd, ganchos de la hampa” se proponen nuevos términos de germanía y se pide que se llame “A la vergüença, passeio, / a la horca, el *paletoque*, / al trato de cuerda, aprieto, / a las galeras, rincones” (vv. 69-72). *Paletoque* era una especie de abrigo de dos faldas, sin mangas, y que llegaba hasta las rodillas,³⁷³ pero también podía ser una agujeta o cinta con que se amarraban los calzones, el jubón, etc. Si admitimos el primer sentido es preciso decir que se refiere a la horca metonímicamente, aludiendo a las vestiduras (*sayo baquero* o hábito de la caridad) que el reo llevaba el día que sería ahorcado; en cambio, si aceptamos la segunda acepción diremos que se refiere, metafóricamente, a la cuerda con que el delincuente era ahorcado. Ambos sentidos parecen haber sido utilizados simultáneamente. No obstante, otros ven en *paletoque* una variación de *palitroque*, ‘palo pequeño, tosco o mal labrado’,³⁷⁴ lo que también podría ser si se relaciona con *palo*, que en germanía designaba el objeto con que se daba muerte al sentenciado, el garrote vil y la horca.

3. ENE o N DE PALO: Germ., se le decía así a la horca por su semejanza física con una N: “¿Sabes quién soy? ¿Conociste / a mi abuelo Roque Ortiz? / el que en la *N de palo* / llegó un día a ser la I?”³⁷⁵ También Quevedo la utilizaría por lo menos en dos ocasiones, en el *Buscón* y en *La hora de todos*. Véase el pasaje del primero, en I, 7, donde el tío de Pablos, Alonso Ramplón, da a éste noticia de la muerte de su padre, llevada a cabo por él mismo: “Llegó a la *N de palo*, puso el un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio...”

4. FINIBUSTERRE o FINIBUSTERRAE (‘la horca’): latinismo incorporado a la germanía que significa ‘el fin de la tierra’; es un concepto muy apropiado si consideramos que se

³⁷³ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1964, s. v. (en adelante sólo *DAut* y voz).

³⁷⁴ Hernández y Sanz, *dicc. cit.*, s. v.

³⁷⁵ “Pendencia de unos borrachos”, en *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, comp. Eduardo de Lustonó, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872, núm. LXXXIII, p. 238.

utiliza para designar lo que era la horca, ‘el fin de la vida’: “Con una Cruz en las Zerras / y a su lado un Confesor: / pónenlo en *Finibusterre* / que la sentencia mandó” (*Romance de Perotudo*, vv. 273-76).

5. POSTRER ANSIA: hay una semejanza implícita de la horca con el tormento del agua (llamado *ansia* en germanía), puesto que en ninguno el delincuente puede respirar. *Postrer ansia* puede decirse que es una reelaboración por parte de Quiñones de Benavente de un término auténticamente germanesco para referirse humorísticamente a la horca. En la *Jácara de doña Isabel, la ladrona* se dice que en la *jerigonza* que ha aprendido en la cárcel se dice “a la horca *postrer ansia*”.³⁷⁶

6. MARISECA: neologismo, palabra compuesta de *mari(a)* y *seca* (también existía *mariderecha*, otra palabra compuesta, para referirse a la horca).³⁷⁷ Se le dice *mariseca*, porque se le compara implícitamente con una viuda que siempre se ve soltera, pues asesina a todos sus maridos (es evidentemente un vocabloseudogermanesco): “Y de presto los derrueca / pudiendo siempre más que ellos, / y en ello diz que no peca; / la señora *Mariseca*, / natural destiracuellos” (Sebastián de Horozco, “El Auctor Burlando de uno que dezía que no se avía de casar sino con una viuda y rica, le dize de una, entendiendo por la horca”, *Cancionero*, vv. 16-20).

7. DEO GRATIAS DE ESPARTO: cuerda en la que muere el delincuente sentenciado a la horca. Aunque no es propiamente una expresión léxica que remita a la horca en sí misma, sino a la soga, la incluyo en esta categoría, porque Quevedo, tan aficionado a la refuncionalización de conceptos, propios y ajenos, entrando en los cultismos de los

³⁷⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil, est. prel. e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000, p. 575 (en adelante *Colección de entremeses* y página).

³⁷⁷ Alonso Hernández, *Léxico*, s. v. MARIDERECHA.

términos germanescos, emula aquéllos como *finibusterrae* o *finibusterre*, que hacen referencia a la horca. Sin embargo, Quevedo no se contenta con aludir ingeniosamente al lugar de la horca o a la horca misma, sino que, para él, en esta ocasión, lo más importante es lograr una caracterización y caricaturización ingeniosas del personaje ahorcado, al límite de volverlo una figura risible: “La cabeza del verdugo / le servía de garzota, / y el *Deo gratias de esparto* / fue pepita de la horca (Jácara “Con mil honras, ¡vive cribas!...”, vv. 49-52). Podemos considerar esta expresión como una metáfora si tomamos en cuenta que cuando dos religiosos se encontraban era costumbre saludarse con un *Deo gratias*. En el texto de Quevedo, al llegar el reo al pie de la horca, cual condiscípulos, ésta lo saluda con un *Deo gratias de esparto*, es decir (mediante una metonimia auxiliar de la metáfora, *esparto = soga*), con la *cuerda* que le ha de quitar la vida y que lo ha de volver uno con la horca. La asociación es sorprendente y el detalle, cómicamente macabro.

METONIMIA

En esta primera categoría no he encontrado términos propiamente germanescos que utilicen como procedimiento la metonimia para llamar a la ‘horca’; quizás el que podría incluirse es *palo*, mencionado arriba, si forzando el procedimiento vemos en él una metonimia de materia por cosa, aunque más bien sería una sinécdoque de parte por el todo. En cambio, la palabra *pino*, utilizada por Quevedo con el sentido de ‘horca’, entre otros, según el texto en que aparezca, se perfila completamente como una metonimia de materia por la cosa: “En un credo, oficiales despachara / que en despachar se tardan una era; / menos el ruido que las nueces fuera, / y el *pino* fruto de nogal llevara” (soneto “Si a los que me merecen me entregara”, vv. 5-8). El *pino* (‘la horca’) lleva *fruto de nogal*, porque a la garganta también se le llamaba *nuez*.

B) *Términos o expresiones referentes a la ropa del ahorcado o del que iba a ser ahorcado.*

El sentenciado a morir en la horca pasaba tres días en la enfermería de la cárcel, o capilla, donde se le ponía junto a un altar y dos bancos en que se sentaban dos padres confesores, quienes lo visitaban durante esos tres días, según lo relatado por Cristóbal de Chaves en su *Relación*.³⁷⁸ Una vez acabada la confesión y comunión se les permite a los amigos del condenado pasar a reconfortarlo y a cantarle las letanías. Una noche antes de la ejecución, se colocaba al reo el hábito de la caridad, con que había de ser inmolado. Veamos algunos términos que, en este sentido, se tenían por indicio de ahorcamiento inminente:

METONIMIA

1. ROPAS DE LEVANTAR: perífrasis equívoca, muy festiva, basada en la frase *ropas de dormir*, que alude al que va a ser levantado. Por cuanto *ropa* refiere al hábito de la caridad que vestía el condenado a la horca, podría tratarse de una sinécodque de género por especie; sin embargo, si con la especificación *de levantar* se alude al efecto que conlleva vestir tales *ropas* podemos decir que tal reducción lleva a una metonimia de efecto por causa: “Ñarro queda en la capilla / mui ricamente vestido / con *ropas de levantar* / en conversación con Christo” (“Ya se despide la Cháuez”, vv. 25-28).

SINÉCDOQUE

1. DAR ROPA A UNO: significaba poner el hábito de la caridad o el *sayo baquero*³⁷⁹ al condenado a muerte. Se hace alusión al hábito de la caridad, indicio de que quien lo portaba

³⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 292-294.

³⁷⁹ Quevedo hace uso de este sintagma en el *Buscón*: “Veníale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él” (*Buscón*, I, 7). El *sayo baquero*, o *hábito de la caridad*, era una vestidura larga, a manera de sotana, sin botones, que cubría el cuerpo del sentenciado. De esta forma, traer vestido el *sayo baquero* es

sería prontamente ahorcado: “Priessa le dan los alcaldes, / que quieren a tomar vaya, / porque le han dado vna ropa, / la possession de la Plaça” (“Ya salió libre el Corito”, vv. 5-8). La *plaza* era muchas veces el lugar del ajusticiamiento. Estamos ante un caso parecido al de arriba, en que con *ropa* se alude a un hábito (sinécdoque de género por especie), con la salvedad de que no hay ninguna especificación que reduzca su sentido; la sinécdoque, de esta forma, está en refuerzo de una metáfora, pues funciona como símbolo de que quien la portaba sería inexorablemente conducido a la horca.

C) *Términos y expresiones que tienen como referente la garganta, o cuello, del ahorcado explícita o implícitamente y/o que remiten al proceso de ahorcamiento.*

METÁFORA

1. (HACER) PASO DE GARGANTA: refiere a los quiebros o variaciones que se hacían con la voz al cantar (*DAut*, s. v. PASSOS DE GARGANTA); sin embargo, *paso de garganta* llegó a ser una frase muy equívoca, pues así como podía indicar que algún borracho no sabía hacer más pasos que en la taberna,³⁸⁰ también aludía al que iba a ser ahorcado, y que los únicos quiebros serían no propiamente los de la voz al cantar:³⁸¹ “Convencida, la sentencian / a que eche en pública plaza / bendición con los talones / y haga pasos de garganta”

señal de inminente ajusticiamiento. En el caso del padre de Pablos, a quien le viene el ajuar tan a la medida “que parecía haberse hecho para él”, señala que todas las situaciones y circunstancias intervienen para que su ahorcamiento sea completamente efectivo.

³⁸⁰ Ver *La mojianga dramática. De la fiesta al teatro*, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger, 2ª. ed., 2005, t. 2, p. 395, n. 4.

³⁸¹ Pedro de León (*op. cit.*, p. 315), con humor fúnebre, confiere en su *Compendio* la perífrasis a la germanía auténtica: “Pero vamos a otro que libré de este paso de garganta (como dicen), aunque no eran músicos, si bien sabían tomar la mano para otras cosas”. Las suspicacias sobre la verdad de tal adjudicación aumentan cuando se considera la función de la frase en el discurso del jesuita, donde se juega burlescamente con su disemia (quiebro de la voz al cantar / quiebro de la voz o de la garganta al ser alguno ahorcado), que le da pie para apurar la burla al decir que, aunque no eran músicos (pues no cantaban, pero tampoco tocaban algún instrumento), sabían emplear sus manos en otras cosas; la alusión es clara. Hasta parece resonar al fondo de esa última afirmación anotada del padre León la perífrasis quevediana de *músico de uña* (cf. *Buscón*, II, 3), utilizada para referirse al ladrón.

(Quiñones de Benavente, *Jácara de doña Isabel, la ladrona*, en Cotarelo, *Colección de entremeses*, p. 575).

2. FIADOR DE SOGA: significa ‘ser ahorcado’; el fiador era una cinta con que se aseguraba la capa o el ferreruelo a los hombros, de manera que el *fiador*, determinado aquí por *de sogá*, significa que el reo está asegurado por el cuello a una cuerda que le ha de quitar la vida: “Oraçiones de la Chabes / aquella mañana hiçieron / que con vn *fiador de sogá* / se pusiera el ferreruelo. / Apretóle demasiado / de la golilla el asiento...” (“Cansóse el Ñarro de Andújar”, vv. 37-42).

3. ENCORDACIÓN DE CALABAZA: ‘ahorcar’; lo que se encuerda es la ‘cabeza’ (*calabaza*) del sentenciado a la horca: “me sentenciaron a ‘sursum corda’ y *encordación de calabaza* (Estebanillo González, I, III).

METONIMIAS

1. ENFERMEDAD DE CORDEL: creación de Quevedo a partir de una frase hecha, que habitualmente se encuentra con su variación *mal de...*³⁸² Se trata de un sintagma que envuelve dos metonimias estrechamente relacionadas; una, de causa por efecto, en que la *enfermedad* lleva indefectiblemente a la *muerte* (por lo menos esta enfermedad de la que se habla); otra, que podríamos denominar de continente por contenido (el *cordel*, sinónimo de *cuerda*, va alrededor del *cuello* del que ha de ser ahorcado y, por tanto, hace presión en la *garganta*) y que completa el sentido de todo el sintagma. La *enfermedad* es de *cordel* = *cuello* = *garganta*. Se nos habla, pues, de una enfermedad de garganta particular (la horca)

³⁸² Como observa don Raimundo Lida (*Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981) a propósito del *Buscón*: “Si lo habitual es hablar de dolencias como el «mal de piedra», el «mal de madre» y, en distinto plano, el «mal de ojo», el «mal de amores» o el «mal de la tierra» (‘nostalgia’), Quevedo presenta con designaciones análogas los accidentes que aquejan a los compañeros de don Toribio [...]. Son enfermedades gravísimas: uno de ellos declara padecer «mal de calzas» y estar, así, impedido de aparecer en público” (p. 297; v. también p. 298 y n. 60, donde menciona las equivalencias de este tipo de frases con la forma *enfermedad*). Son, sin duda, males crónicos, como la enfermedad epidémica que aqueja al hampa.

que ha de llevar, sin cuidados que valgan, a la muerte: “De enfermedad de cordel, / aquel blasón de la espada, / Pero Vázquez de Escamilla, / murió cercado de guardas” (baile “Todo se lo muque el tiempo”, vv. 81-84). Lo mismo sucede con *enfermedad de esparto*, en *La hora de todos*, sintagma en que se trueca *cordel* por *esparto*, que lleva el sentido del término todavía más atrás, pues *esparto* es el material del que están hechas las cuerdas; entonces, *esparto* remite a *cuerda*, *cuerda* a *cuello* (donde va colocada) y *cuello* a *garganta*.

2. PUJAMIENTO DE SOGA: estar uno en el proceso de ahorcamiento; es una frase constituida a partir de otra frase hecha: *pujamiento de sangre*, es decir abundancia o ‘crecimiento de la sangre, que hace fuerza por salir’ (*DAut s. v.*, PUJAMIENTO). Esta frase, en cambio, no indica que haya gran cantidad de sogas, sino que (interpreto) esta misma provoca una profusa excreción de humores en el ahorcado.³⁸³ Se trataría, entonces, de una metonimia de efecto por causa: “Sajóles el escribano / de plata algunas ventosas, / con que bajó luego al remo / el *pujamiento de sogas*” (baile de *Los borrachos*, vv. 65-68). De suerte, en este pasaje de Quevedo, se disminuye la sentencia a galeras, gracias a una extorsión del escribano.³⁸⁴

SINÉCDOQUES

³⁸³ Cf. Elena Di Pinto, “El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2014, p. 199, n. 8.

³⁸⁴ Otra expresión, perfectamente alusiva, que podríamos incluir aquí, de no ser porque el texto en que se inscribe no refiere a la horca, sino a un asesinato con arma blanca, es DESCUIDARSE SAN BLAS CON ALGUIEN. Podríamos hablar, según creo, de una metonimia que especifica el epónimo por la cosa; al ser san Blas el defensor contra los males de garganta, al descuidarse y dejar de proteger a alguno, éste resultará con mal de garganta y, por traslación, acuchillado en ese lugar, pero también creo que podría aplicarse sin complicaciones a alguno que ha sido o va a ser ahorcado. Así, pues, Quevedo hace extensivo el poder de san Blas, en este contexto, a todos los males de garganta, en la cual, repito, podría incluirse la horca: “Al Limosnero, Azaguirre / le desjarretó el tragar: / con el Limosnero pienso / que se descuidó San Blas” (Jácara “Zampuzado en un banasto”, vv. 121-24).

1. DAR AHOGO DE GARGANTA: evidentemente significa ahorcar; estamos ante una sinécdoque particularizadora: se alude a la parte (*garganta*) por el todo (*cuello*, y de ahí, *reo*, *ahorcado*): “Diole en fin, saluo el lugar, / vn ahogo de garganta, / y murió como vn apóstol / que tuuo rubias las barbas” (romance de “Ya salió libre el Corito”, vv. 33-36).

2. ENCORDELAR LA GARGANTA: Ahorcar; de manera un tanto más directa, en este ejemplo encontramos una sinécdoque de parte por el todo: “Mandáronle encordelar / los señores la garganta” (Baile de “Todo se lo muque el tiempo”, vv. 77-78).

D) Términos referentes a la horca con base en el movimiento que producen los que son ahorcados.

METÁFORAS

1. ECHAR BENDICIÓN CON LOS TALONES: la perífrasis privilegia sencillamente el movimiento en la horca del ejecutado, semejante al de la mano que bendice algo o a alguien haciendo la señal de la cruz: “Convencida, la sentencian / a que eche en pública plaza / bendición con los talones” (*Jácara de doña Isabel, la ladrona*, en Cotarelo, *Colección de entremeses*, p. 575).

2. DAR COCES AL VIENTO: alude al proceso de asfixia del ahorcado; éste, en tal fase, semeja un animal salvaje, un potro, digamos, que empieza a dar coces porque no quiere que lo monten; así, pues, el que está siendo ahorcado comienza a patalear en el viento porque sus pies no encuentran apoyo en algo firme. Es una figura bastante gráfica, e incluso dilógica, pues también se alude a que el reo, cual potro salvaje, no quiere ser montado por el verdugo para que éste acelere o apure su muerte. Ejemplo: “Tello: Mas sé que hay de un

mandamiento / para prenderte en la plaza. / Lugo: Sí; mas ninguno amenaza / a que *dé coces al viento*”.³⁸⁵

3. DANZANTE DE MALA MANO: La expresión eufemística remite al reo que patalea en el aire debido a la asfixia y que, al estar moviendo las piernas, pareciera que está bailando. Además, existía la expresión *de mala* o *de buena mano* que remitía al autor de alguna obra, de una pintura, por ejemplo, incluso al autor de alguna letra (Covarrubias, s. v. MANO); si estas obras eran buenas o no, se decía que eran de buena o mala mano. Así pues, aquí “de mala mano” podría figurar como una metonimia de efecto por causa que alude al verdugo, autor del reo *danzante*; se entiende que es de *mala mano* porque el ahorcado *danza* muy mal, muy descompuestamente: “Mucho peor fuera verse / *danzante de mala mano* / y atento a tus cabriolas / todo el popular aplauso” (romance “En la cárcel de Alconchel”, vv. 101-104).

4. RACIMO: ahorcado; comparación implícita con el racimo que pende del tallo de la vid; el ahorcado, metafóricamente, se convierte en el fruto de muerte de la horca de donde pende. Tal vez, incluso, aluda al tono azulado o violáceo que adquiere el ejecutado, con lo que, de alguna forma, se cruzaría con el concepto de *tostado* (véase *infra*).

5. RACIMO CON PIES: Quevedo añade una coletilla especificadora a *racimo* y de esta manera transforma el vocablo en una frase degradante, llena de sugerencias, al plantear una paradoja interna: el reo es *racimo* por cuanto está sujeto de una soga por su extremidad superior (la cabeza), pendiendo de una cuerda de la que no puede desembarazarse, de la cual no puede huir, aun teniendo pies (en germanía *de manos* puede aludir al ‘robo’, y *pies*, al ‘acto de huir’). Se vinculan dos elementos lejanos si atendemos a que el racimo es un

³⁸⁵ Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997, I, vv. 790-793.

fruto, una *cosa*, y los pies remiten a una característica humana; el único elemento que humaniza, en ese punto, al ejecutado, son los pies, los cuales, paradójicamente, ya no le sirven para nada, porque pende de un *tallo*, la soga. Ahí radica la incongruencia aparente del sintagma: el reo podría huir por cuanto tiene pies, pero al compararse con un racimo, porque está levantado pendiendo de una soga, los pies sólo pueden figurar, figuran ya, como un añadido *afuncional*, inservible en ese punto, que sólo brinda especificidad. Ejemplo: “Después, en cabo de Palos, / dio el pobrete con su barca, / y hecho *racimo con pies*, / se meció de mala gana” (baile “Todo se lo muque el tiempo”, vv. 57-60).

METONIMIAS

1. PERNEAR: mediante el efecto se alude a la causa; el reo pernea porque se está asfixiando en la horca: “y que acabes *perneando*, / y diciendo Credo, Credo, / te quedas bamboleando / con tanta lengua y pescuezo” (loa *En alabanza de los ladrones*, en Cotarelo, *Colección de entremeses*, p. 391).

2. PERNEAR EN LA DE PALO: no se necesita aquí precisar *pernear en la N de palo*, por la repetición de la N en el período, además de que la alusión al instrumento es sumamente clara. Con una metonimia + metáfora, según mi perspectiva, la perífrasis alude, como en *pernear*, a los impetuosos movimientos de las piernas del reo en trance de asfixia; *en la de palo*: se alude a la horca en sí; se le decía N de palo por la figura que solía tener la horca: dos columnas unidas por un travesaño colocado de manera oblicua: “Díjome Pablillos que lo había de matar, aunque supiese *pernear en la de palo*” (Antonio Enríquez, *Vida de don Gregorio Guadaña*, X).

E) Términos y expresiones referentes a la horca en los que interviene directamente el verdugo.

METÁFORA

1. TOMAR AL VERDUGO A LA GIGANTILLA: alude a la acción del verdugo de subirse sobre los hombros del ahorcado para acelerar su muerte. Es una expresión que apunta, jocosamente, al juego de niños llamado de esta forma, *gigantilla*, en la que un niño se subía sobre los hombros de otro. De forma paralela, el reo y el verdugo parecería que juegan a la *gigantilla* cuando éste sube sobre los hombros de aquél para provocarle una muerte más rápida incorporando su peso. Es una figura paradójica en cierta forma, porque la frase indica, semánticamente, que alguien, el reo, tiene la iniciativa de subir al verdugo sobre sus hombros. Hablamos de una metáfora, donde, por supuesto, la comparación se mantiene implícita; mediante el traslado de una frase utilizada para designar juego de niños el campo de la muerte, la horca, la perífrasis se trastrueca en una creación jocosamente macabra: “La causa sigue, y, según / llego a conjeturar, / a la *jigantilla* pienso / que *al verdugo he de tomar*” (romance “Después que al subir la cuesta”, vv. 197-200). También existía la expresión *poner el verdugo los pies encima*, con idéntico sentido, pero por su alusión obvia a la acción del verdugo sobre el ahorcado, dejo de comentarla.

2. JINETE DE GAZNATES: se designa al verdugo que subía sobre los hombros del ahorcado para hacer que muriera más rápidamente. Nos enfrentamos con una metáfora + sinécdoque: con la perífrasis se designa al verdugo, quien, cual jinete sobre un potro desbocado, amansa el *gaznate*, es decir, al ahorcado (se toma la parte por el todo), subiéndose sobre él para provocarle la muerte con mayor rapidez. De esta forma, el verdugo amansa al que, en el proceso del ahorcamiento, se mantenía embravecido y excitado, tal cual caballería. La perífrasis es tremendamente gráfica y llena de humor

macabro; podemos ver claramente al verdugo montarse sobre el ahorcado como si fuera sobre un potro o res en legítimo rodeo o jaripeo, después de lo cual deviene el amaestramiento y mansedumbre de la bestia montada, con los vítores de los circunstantes. Quevedo recurre a esta perífrasis en el *Buscón* y en una de sus jácaras; en el primero Pablos se refiere a su tío, el verdugo Ramplón: “Iba entre mí diciendo: «Allá quedarás, bellaco, deshonorabuenos, *jinete de gaznates*»” (II, 5); el segundo es de *Respuesta de la Méndez a Escarramán*: “Murió en la ene de palo, / con buen ánimo, un gañán, / y el *jinete de gaznates* / lo hizo con él muy mal” (vv. 117-120).

3. DAR ESPALDARAZO EN LA HORCA: “morir en ella”, dice Covarrubias (s. v. ESPALDA). *Espaldarazo*, también nos dice Covarrubias, era un golpe en la espalda de alguno con la espada sin desenvainar, para afrentar al contrario, que se tiene en poco. De tal forma, dar espaldarazo al reo en la horca puede tener también la misma significación, más allá de hacer exclusiva referencia al golpe del verdugo para que el reo comience el proceso de ahorcamiento, un golpe en las espaldas de quien es tenido en poco y se quiere afrentar con un último espectáculo. No obstante, el ceremonial para ordenar a un caballero consistía asimismo en dar un pequeño golpe sobre sus hombros con la espada, a lo que se llamó espaldarazo. El dar *espaldarazo en la horca* sugiere también un ceremonial, pero invertido, porque si el concepto de *espaldarazo* en el contexto de las órdenes de caballerías sugería virtud, el *espaldarazo* en la horca señala dar al reo, además de un simple golpe en la espalda para que caiga donde no pueda apoyar sus pies e irrumpa en el proceso de asfixia, la dignidad a que se ha hecho acreedor, gracias a sus habilidades delincuenciales.

METONIMIA

1. AHOGAR EN ZARAGÜELLES: al igual que en *tomar al verdugo a la gigantilla* y *jinete de gaznates*, esta expresión designa la obra del verdugo sobre los hombros del que

está siendo ahorcado. Nótese que el sintagma alude oscuramente a la muerte por ahorcamiento, aunque no la excluye, pero cifra su sentido sobre la asfixia del ahorcado principalmente por la intervención del verdugo que se monta sobre él y lo sofoca con los zaragüelles que trae puestos. Encontramos en esta frase una metonimia de continente por contenido; los zaragüelles (que viste el verdugo) ahogan más al reo que la misma soga o, si se quiere, ahogan al reo en lugar de la soga. Si vamos más lejos, los zaragüelles, calzones anchos que porta el verdugo, no dejan respirar al suplicado, de manera que éstos representan al verdugo que se monta sobre los hombros del reo para que su muerte sea más rápida, pero también podrían representar la soga de la que pende el delincuente. El sintagma reclama toda una red de conceptos; primero, el ahogamiento que debe venir principalmente por la soga; segundo, los zaragüelles que, suplementariamente, ayudan en la acción de asfixiar al reo. Así, pues, se desplaza momentáneamente a *zaragüelles* de su función habitual y mantiene únicamente su referente para abrigar, de manera bifurcada, dos referencias más: la soga y el verdugo, los cuales, indefectiblemente, provocan la asfixia del hombre ahorcado. Ejemplo: “*Ahogado en zaragüelles / murió Lumbreras el Braco, / con su poquito de credo, / sin sermón y sin desmayo*” (jácara “Carta de la Perala a Lampuga, su bravo”, vv. 83-86).

SINÉCDOQUE

1. OLER LAS ENTREPIERNAS AL VERDUGO: al igual que en la perífrasis precedente nos encontramos aquí con un eufemismo similar, aunque todavía más degradante. Por aludir al ahorcamiento desde un detalle periférico, consustancial al fenómeno de la horca, he preferido considerar este ejemplo como una sinécdoque de parte por el todo. El verdugo, como he venido mencionando, se subía sobre los hombros del ahorcado, poniendo sus piernas alrededor de su cuello y los pies en su pecho; sin embargo, Quevedo da la voltereta

a esta imagen habitual; ahora, en contra de toda práctica, el verdugo se monta por la parte frontal del ahorcado, quien, irónicamente y a despecho de su asfixia, tiene oportunidad de oler las partes del verdugo que se le ha montado sobre los hombros (podría incluso decirse que el reo, en el último momento de su vida, funge como bujarrón involuntario), acción paradójica de quien es paciente en el ritual de la muerte en todo momento. Ejemplo: “Mandáronle encordelar / los señores la garganta, / y oliendo las entrepiernas / al verdugo, perdió el habla” (baile de “Todo se lo muque el tiempo”, vv. 77-80). El reo no sólo tiene oportunidad de olisquear entrepiernas, sino que incluso antes de dar de bruces en ellas tenía la capacidad de hablar, aun con la garganta encordelada; su muerte, entonces, no viene tanto por la cuerda, sino por el castigo suplementario, que se vuelve el principal. Morir en las entrepiernas del verdugo es muerte atroz en alguien que siempre se preci6 de *hombre*, como solían hacerlo rufianes y valientes, que preferían desde luego dar su último suspiro en brazos de sus daifas que no en las entrepiernas de alg6n verdugo.

F) Términos o expresiones referentes a la situación en la que ha quedado el reo después de morir en la horca.

METÁFORA

1. JUGAR AL RENT6Y CON EL PUEBLO CON LA SEÑA DE COPAS: como tantos otros conceptos tomados del juego de naipes para crear juegos de palabras ingeniosos, y por tanto chistosos, esta expresi6n alude a que el jugador sacaba la punta de la lengua a los compaÑeros con quienes estaba de acuerdo para darles a entender que tenía el juego de copas; de manera paralela, aunque involuntariamente, el ahorcado juega al *rentoy* con el pueblo que lo ve sacando la lengua, como si les hiciera seÑal de que tiene una muy buena jugada. Es una expresi6n que, aplicada al paradero del ahorcado, al terreno del patíbulo y de la muerte, resulta en humor macabro, en burla desaforada, pero ingeniosa y, sobre todo,

risible: “Apretóle demasiado / de la golilla el asiento, / y con la seña de copas / jugó al rentoy con el pueblo” (romance de “Cansóse el Ñarro de Andújar”, vv. 41-44).

METONIMIAS

1. PONER O QUEDAR AL SOL: metonimia de efecto por causa; al que era ahorcado se dejaba algún tiempo pendiendo de la horca, expuesto a la intemperie, al viento y, por supuesto, al sol, para escarmiento del público. Así, pues, se alude al ahorcado, pero desde una perspectiva posterior, cuando el supliciado ha llegado finalmente a la tranquilidad y al reposo: “la sentencia del Baylico / la sentencia del Baylón. / Es que muera en Basilea / donde quede puesto al Sol” (*Romance de Perotudo*, vv. 267-270).

2. TOSTADO: metonimia de efecto por causa: al igual que la frase anterior, este vocablo remite al resultado de dejar al ahorcado pendiendo de la horca por algunos días y a la acción del viento y del sol sobre el cuerpo inerte: “Por allí passó la Méndez / díchole auía esta razón: / «tostadico estáys amigo / tostadico y puesto al Sol»” (*Romance de Perotudo*, vv. 277-280).

3. AVENTEAR: metonimia de efecto por causa; aunque puede aludir a la acción de empujar a alguien al vacío, más bien creo que remite al reo a quien, cual prenda de vestir, airearían, sacarían al viento, a cuya merced quedaría expuesto: “El Tiñoso fue el primero / que al aire se quiso echar, / porque era el primero a quien habían de aventear” (romance “Después que al subir la cuesta”, vv. 117-120).

G) Términos referentes al castigo suplementario que recibía el que era ahorcado.

METONIMIAS

1. ARRASTRAR: aunque Alonso Hernández (*Léxico*) define el término como “Ahorcar y ser cortado en cuartos y echado en los caminos. Tomado en sentido figurado del matadero de los carneros”, Covarrubias dice: “Pena es que dan al condenado a muerte por delito

atroz. Ser arrastrado, y lleuado afsí a la horca, o al patíbulo”. Uno y otro colocan el castigo complementario después o antes de la horca. Si tomamos la definición que da Alonso Hernández, entonces nos encontramos con una metonimia de efecto por causa, ya que *arrastrar*, aunque implica la horca, apunta sobre todo hacia el castigo posterior del descuartizamiento. Aunque nos encontramos ante un vocablo de la lengua estándar, cuyo sentido, como anota Covarrubias, está ligado a la horca, en la germanía adquiere un sentido propio, opuesto, podría decirse, ya que si se aplica al mismo mundo patibulario, refiere no a la antesala de la horca, sino a la suerte última del reo ya sin vida. Ejemplo: “Condenáronle a *arrastrar*, / y el Mulato no lo estraña; / que siempre suelen lleuarse / en los serones las pasas” (romance “Cantó de plano el Mulato...”, vv. 5-8).

SINÉCDOQUE

1. HACER MONEDA: se representa el género por la especie; puesto que *cuarto* significaba ‘moneda’, y *hacer cuartos* ‘desmembrar el cuerpo de una persona’, la expresión *hacer moneda* (género) significaría necesariamente *hacer cuarto* (especie): moneda de vellón que valía cuatro maravedís (*DAut*, s. v. QUARTO). Sin embargo, mediante el verbo *hacer*, el significado primario, *cuarto* como moneda, sólo funciona como auxiliar en la consecución del sentido que se quiere privilegiar: *cuarto*, ‘moneda de vellón’, establece una base homonímica para que la palabra adquiriera el significado de la que remite al castigo, *cuartos*, ‘pedazos’, ‘despedazar el cuerpo del sentenciado y esparcirlos a las afueras de los poblados’. Quevedo, además de acuñar esta expresión utilizó otro término que aplicó al castigo de descuartizamiento: *trinchar*, que es lo mismo que ‘hacer cuartos’. En el *Buscón* encontramos juntos el término *trinchar* y *hacer moneda*, como sinónimos de ‘hacer cuartos’: “Declaréle cómo había muerto [su padre] tan honradamente como el más estirado [dilogía: *orgulloso y estirado el cuello en la horca*], cómo le *trincharon* y le *hicieron*

moneda” (I, 7). Más adelante volverá a insistir en la disemia de tales conceptos, cuando el pícaro llegue a Segovia y “a la entrada, vi a mi padre en el camino, aguardando ir en bolsas, *hecho cuartos*, a Josafad” (II, 3). También existía la sátira contra los pasteleros, oficio de mala estima en la época, a quienes se acusaba de rellenar sus pasteles más baratos con carne humana; estos pasteles, que comúnmente valían cuatro maravedís, de ahí que se les llamara ‘los de a cuatro’, solían llevar carne acompañada de todo género de inmundicias, como moscas, pelos, etc. Quevedo, valiéndose de este motivo satírico, hará burla en varias de sus composiciones de que los pasteleros se aprovechaban de la carne de los ahorcados descuartizados para rellenar sus empanadas. Acudiendo nuevamente al *Buscón* vemos en la carta del tío verdugo a su sobrino, Pablos, que le habla así acerca de la ejecución de su padre: “Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en *los de a cuatro*” (I, 7). El castigo suplementario no sólo se recibe del verdugo descuartizador, sino también de los pasteleros, quienes acomodarían las carnes en su producción. Humor, ingenioso sí, pero, de nuevo, absolutamente macabro.

H) Otros términos referentes al que iba a ser ahorcado o a la acción misma de ahorcar.

METÁFORA

1. CISNE DEL CREDO: el condenado a la horca solía rezar un Credo antes de ser ejecutado;³⁸⁶ es evidente la semejanza implícita entre el reo y el cisne que canta cuando va

³⁸⁶ Aunque el padre León (*op. cit.*, p. 316) dice que antes de terminar la última palabra, los reos ya están colgados: “y habiéndome ya descendido algunos pasos de ella diciendo el credo, el cual acabada la postrera palabra están ya colgados los penitentes”. Pedro Herrera Puga (ed.) agrega en nota (113): “El recitar el Credo formaba parte del ritual de la ejecución y estratégicamente era el último requisito, como queriendo

a morir: “Cisne fue el Credo entonces, / y concertando compases / al son de vna mala cuerda hizo el vltimo passage” (romance “El açotado Zurdillo”, vv. 85-88).

2. COLGAR: *Colgar* tenía el sentido que refiere a la horca, pero también existía la expresión *colgar a uno el día de su santo*, que era el día de su cumpleaños, donde recibía algún regalo, por lo general una cadena de oro. Quevedo, pues, haciendo uso de ambas expresiones en una sola, crea un texto dilógico en primera instancia, pero que él mismo resuelve para que el significado que quiere privilegiar sea manifiesto. El padre de Pablos, quejándose del aborrecimiento que la justicia tenía por los delincuentes, pero no por el celo de la justicia, le dice a éste: “Quien no hurta en el mundo no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos *cuelgan*, aunque nunca haya llegado *el día de nuestro santo*” (*Buscón*, I, 1).³⁸⁷ Quevedo utiliza el mismo juego en la famosa jácara de *Escarramán*: “Lobrezno está en la capilla. / Dicen que *le colgarán*, / *sin ser día de su santo*, / que es muy bellaca señal” (*Carta de Escarramán a la Méndez*, vv. 37-40).

COMENTARIO

En todas estas voces y frases anotadas puede observarse algo que las distingue, el gran poder de alusión, característica de los tropos principales, metáfora, metonimia y sinécdoque. La capacidad inventiva de Quevedo se manifiesta en el número de expresiones

unir las palabras de Fe con el paso difícil de la muerte”. Y cita un pasaje del *Buscón* en que Quevedo se muestra, según sus palabras, “entre irónico e histórico”, al situar “concretamente el lugar que correspondía al Credo en el trámite ordinario de la ejecución”. Cito la última parte (conforme a la ed. de Cabo Aseguinolaza), cuando van a ejecutar a Clemente, padre de Pablos: “Y viendo que el teatino le quería predicar, vuelto a él, le dijo: ‘Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no quería parecer prolijo’” (I, 7).

³⁸⁷ Me baso en la versión X, reconstruida por Fernando Lázaro Carreter (en Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Salamanca, Universidad, 1965), ya que Cabo Aseguinolaza edita el manuscrito *Bueno*, donde se suprime la última parte que define el juego verbal (“aunque... santo”).

que salieron de su pluma para denominar la muerte del delincuente en la horca, reutilizando algunos, como *N de palo*; refuncionalizando otros ya existentes, como el de *rollo*, *hacer cuartos*, etc., hasta la creación de otros como *jinete de gznates*, *ahogar en zaragüelles*, *oler las entrepiernas al verdugo*, u otros con base en algunos de circulación literaria, como *racimo* por *racimo con pies*. Quevedo se perfila, sin duda, como uno de los escritores del Siglo de Oro que más se sintió atraído por el léxico germanesco y plebeyo, y que nutrió toda su literatura festiva, satírica y burlesca, con todos estos términos, ya fuera para caracterizar a sus personajes o para caricaturizarlos y burlarse de ellos o ya para renovar la mediante el ajuste ingenioso de su gran capacidad verbal. Ahora, visto desde la otra perspectiva, la germanía contribuyó de manera inconmensurable en la historia de la lengua literaria y en la de la lengua común, aunque en este último plano no se tenga certeza de cuánto alimentó la lengua familiar, vulgar o marginal. En cuanto a la primera, podemos decir que estimuló a los ingenios que, a pesar de utilizarla, también prefirieron desligarse, nunca completamente, de lo que llegó a convertirse en algo aproximado al cajón de sastre para la caracterización no sólo de valientes y rufianes, pero de todos aquellos personajes nacidos en las más ínfimas circunstancias.

Se ha visto que cada uno de los movimientos del reo hacia el patíbulo fue pasto para la creación de perífrasis pseudogermanescas que se asocian claramente con posturas muy sugerentes y aisladas. La germanía había formado imágenes más bien estáticas y generales para la horca (*balanza*, *paletoque*, *N de palo*); casi todas ellas aluden al instrumento en sí, sin detenerse a fraguar vocablos que apelen a imágenes de un proceso que los había de llevar a la muerte, como sucede en la pseudogermanía. Aquí se observa la diferencia esencial entre una y otra intención en la confección de voces: una, fundamentalmente pragmática; otra, que busca ser ingeniosa y enriestrarse en una tradición que veía muy por de fuera al

rufián, figura más bien forjada a partir de gestos, posturas y declaraciones machaconas como los juramentos, fieros y demás. Su intención, pues, es burlesca, humorística, ingeniosa, en fin, efectista.³⁸⁸

La forma de algunas de estas frases, por su rodeo lingüístico, quisiera servir de pompa fúnebre, de *monumento*, pero todas ellas guardan en su interior la podredumbre; la forma mayestática repele la vileza del contenido, y por ello resulta más abismal la incongruencia;³⁸⁹ la apoyatura sublime de lo formal sobre que descansa lo vil del contenido se descompone en rastreras imágenes de gesticulaciones, de chillidos, de gznates achacosos, que la delectación formal distrae o atrae hacia sí misma y nos lleva a ver lo festivo de la ejecución. Se nos ofrece a hombres bailando, lanzando coces al viento, a veces con alguna enfermedad que pareciera transitoria (como la *enfermedad de esparto*) o con aficiones más majaderas (como *oler la entrepierna al verdugo*), casi todas ellas acciones festivas o por lo menos cotidianas y desenvueltas que se nos presentan como si derivaran del albedrío y euforia humanos, pero que son finalmente travesuras de la horca, que los autores insisten en representar como un escenario vívido para el chiste. Los escritores no tienen empacho en representar a los rufianes muriendo desparpajadamente e incluso como burlándose de la ejecución, pero caemos nuevamente en la representación de la delincuencia por parte de una ideología dominante. Si Cristóbal de Chaves dice que el día de su muerte los reos van al patíbulo como si fueran a bodas es porque implícitamente van a *bailar* en la horca. Todo este sistema de burlas está perfectamente constituido por tópicos

³⁸⁸ Con ello no pretendo afirmar lo que, a pesar de su evidencia, podría conducirnos a irritantes simplificaciones: que el desheredado era una excrescencia social para estas mentalidades que en sus obras se gozaban pintándolo en potros de tormento, en galeras o en la horca, sino que había dado pie a la configuración de una figura, o figurón, mediante los cuales era posible su denuncia, muy indirecta, y la denuncia siempre pasajera, siempre harta de lugares comunes, de aquellos que los ponían en el cadalso.

³⁸⁹ Spitzer (art. cit., p. 155) habla de estas formas señoriales cuyo contenido, sin embargo, está al servicio de la desilusión.

a los que a veces no hace falta más que aludirlos; pero los escritores, ¿por qué relacionan la muerte en la horca con cuestiones surgidas de la fiesta? Esto puede contestarse con una magnífica observación de don Eugenio Asensio a propósito del entremés: “Para lograr su mira, el entremés ha de manipular cuidadosamente la presentación del hombre, ya que cada género literario sólo soporta una carga limitada y específica de realidad. Y toda presentación ha de arrancar del principio de que, directa u oblicuamente, lo interior y lo exterior se corresponden”.³⁹⁰ En una literatura donde se elige lidiar con el ajusticiamiento de los delincuentes, la perífrasis, mientras más alusiva e ingeniosa, mayormente cómica; sólo así puede soportarse una realidad repugnante, atrayéndola hacia el plano del deleite verbal. La muerte en la horca, además, es para los escritores, esencialmente, fuente de imágenes, está marcada por un distanciamiento garrafal, en que las acciones pueden volverse equívocas y facilitar la equivocidad del lenguaje que no aspira más que a producir guiños, posturas desenfadadas (pero que conllevan un juicio valorativo, siempre despectivo), con el anuncio implícito de que tal como se les pinta, tales son ellos y sus plegaduras humanas. Chillidos, berridos casi, pataleos, agonía, transformados en bailoteos, alaridos y euforia de fin de fiesta; todo ello encontramos en estas perífrasis pseudogermanescas. Se ha preferido el tráfigo de los estertores a la muerte misma, a la que se alude de una y mil maneras, para nunca llegar a ella sino por procesos individualizados; eso es lo que interesa, la muerte todo lo iguala, no distingue categorías, es solemne, y por ello no es atractiva; la verdadera atracción es el proceso que lleva el individuo a encontrarse con ella, ante todo si es un humilde, insignificante criminal.

³⁹⁰ *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. rev., 1971, p. 180.

Las frases que antologan la muerte del rufián de manera jocosa, no pueden obviamente surgir de la germanía, como suele pensarse;³⁹¹ son creaciones festivas para regodeo del pueblo a expensas de figuras o figurones de literatura que son, en última instancia, esos reos ajusticiados.³⁹² *Baile* se decía en germanía, porque el rufián *bailaba*, extorsionaba, engatusaba, engañaba a los demás para sacarles algún beneficio, especialmente para robarles.³⁹³ No obstante, quien tituló el romance de *Perotudo* (el primero en su especie, según también el autor del epígrafe) alude a que al protagonista se le llama *baile* porque, como dice E. Asensio, *baila en la horca*:³⁹⁴ “y nótese que se llama *baile* porque trata del rufián que ahorcaron”³⁹⁵ (vinculando el sentido del vocablo con la horca). Se observa que quien tituló así el romance estaba haciendo una reducción semántica muy específica del término, sin percatarse o sin importarle que en el texto mismo *baile* se utilizara como sinónimo de *rufián*, de engatusador, es decir, según su primera acepción germanesca. Asimismo, el romance de *Juan de la Membrilla*, que se titula simplemente

³⁹¹ O que las creaciones seudo-germanescas hayan sido posteriormente absorbidas por el hampa, según C. Hernández Alonso (“Introducción a la lengua de las jácaras”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue, ed. cit., p. 18): “El propio Quevedo inventa un buen número de ellos [de términos referentes a los ladrones y sus diversos tipos], que pasaron a la germanía profesional, como *maullón de faltriquera*, *miza*, *maullón*, *músico de uña*, *langosta*, *guardarropa*, etc.”. El estudioso no brinda alguna fundamentación de que los vocablos o frases o sintagmas inventados por Quevedo hayan pasado a la germanía profesional, pero si se está de acuerdo en que la germanía era creadora absoluta de sus propios términos, codificadora de su propio lenguaje, para defenderse de los de fuera y establecer fuertes vínculos de comunicación entre ellos (como se ha venido apuntando), es lógico pensar que estas creaciones quevedianas funcionaron estrictamente en sus obras o que, cuando mucho, fueron retomadas en otras composiciones de la época, y siempre en el terreno literario, pero nunca que la germanía profesional las haya puesto en circulación para comunicación propia. De esa forma, su fracaso estaría plenamente augurado, pues todo aquel que hubiera oído o leído las composiciones de Quevedo estaba en plenas facultades de comprenderlos y atajar sus malas intenciones. Ver, además, C. Hernández Alonso y B. Sanz Alonso, *op. cit.*, pp. 176 y 185. Lo que en esta investigación parecían juicios vacilantes en cuanto a la permeabilidad de perífrasis seudo-germanescas dentro del hampa, se vuelve categórico en el trabajo de Hernández Alonso.

³⁹² R. Lida (*op. cit.*, pp. 286-87), hablando de la “lección de hombría rufianesca”, “esto es, de sus convenciones”, que recibe Pablos en el *Buscón* a cargo de Mata, su antiguo amigo de Alcalá, ahora transformado en Matorral, resume y concluye: “«Parezca hombre», «por que no le tengan por maricón»: hasta en el hampa andaluza, recetas, formas establecidas, bajo las cuales se pasa por hombre y no por maricón”. Y luego advierte: “Quizá se pase por hombre, en algún sentido; pero se es, en el relato, figura o figurón suelto”.

³⁹³ Hill, *VG*, s. v.

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 92

³⁹⁵ Véase en Hill, *PG*, bajo el número XXIII, p. 55.

Baile, no trata de ningún ahorcado, sino de un rufo ladrón, de ahí *baile*. Así, mientras que este último tomaba el término con su acepción genuinamente germanesca, el otro incorporaba una acepción más gráfica (aunque limitada al título), llevándola al terreno del humor macabro. Esto no podría haberse hecho sino desde una perspectiva totalmente externa a la germanía, partiendo de que a un momento serio de creación léxica del hampa sigue un momento de incorporación de ese léxico a composiciones totalmente festivas, la mayoría, que, para acentuar ese carácter de festividad y burla, partieron a la creación de situaciones jocosas mediante la formación, acuñación de vocablos, y sobre todo de frases, totalmente burlescos, que fueran apropiados para la figura estereotipada de tradición literaria. A esta manifestación seria, y muy seria debió de ser esa jerga que el hampa se hizo para su propia comunicación, siguió otra que se burlaba de ella y la socavaba desde dentro, utilizando más o menos los mismos procedimientos de acuñación de vocablos. Tal vez sería absurdo no conceder a la legítima jerga hampona la posibilidad de jugar con sus propias creaciones al límite de rayar en lo cómico, pero no sé hasta qué punto podrían haberse puesto ellos mismos en la picota de la risa (para utilizar una expresión de don Eugenio Asensio) cuando otros, la justicia, los ponían en la picota más desesperantemente real, la de piedra y verdadera vergüenza.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- Alín, José María (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.
- _____, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad, 1979.
- _____, “Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis”, en Javier Huerta Calvo *et al.* (eds.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam, 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. 2, pp. 603-622.
- Alonso Pedraz, Martín, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española: siglos XII al XX. Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, 1982.
- Alonso Veloso, María José, “El ambiente prostibulario en Hidalgo y Quevedo: violencia y parodia”, en M. A. Candelas Colodrón, J. G. Maestro, C. Becerra Suárez (eds.), *Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*, Pontevedra, Mirabel, 2003, pp. 293-313.
- _____, “Los Preliminares ‘no ineruditos’ de González de Salas a la Musa V, *Terpsíchore*, de Quevedo”, en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 229-249.
- _____, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2005.
- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. aum., 1970.
- _____, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª ed. rev., 1971.
- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. e índices de Tatiana Bubnova, intro., biblio., cronol. y rev. de T. Bubnova y Jorge Alcázar, 3ª. ed., México, FCE, 2012.
- Bénichou, Paul, *Creación poética en el romancero*, Madrid, Gredos, 1968.

- Botta, Patrizia, “Desechas al pie de Romances en el *Cancionero de Castillo*”, en Martha Haro Cortés *et al*, coords., *Estudios sobre el “Cancionero General”, Valencia, 1511, poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012, pp. 71-94.
- Buezo, Catalina (ed.), *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 2ª. ed., 2005, 2 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- Cantar de Mio Cid*, ed., pról. y notas Alberto Montaner, est. prel. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- Carreira, Antonio, “Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético”, en Lía Schwartz y A. Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 231-249.
- _____, “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: ‘Estábase el Padre Esquerra’”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 91-106.
- _____, “Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 51-75.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La niña de los embustes: Teresa de Manzanares*, con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, t. 3.
- Catalán, Diego, “Cercada está Santa Fe”, en *Siete siglos de romancero: historia y poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 100-132.
- _____, “El romance tradicional, un sistema abierto”, en *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 181-205.
- _____, *Arte poética del romancero oral, I: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- _____, “Nacido nos ha un bailico”. Disponible en <http://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xlv.-nacido-nos-ha-un-bailico/> [fecha de consulta: 2 de octubre de 2015].

- Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, Tip. de la “Revista de Arch., Bibl. y Museos”, 1921, 9 ts.
- Cervantes, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1920.
- _____, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.
- _____, *El rufián dichoso*, ed. Francisco Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997.
- _____, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, 2 ts.
- Corominas, Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil, est. prel. e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad, 2000.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cros, Edmond, *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Cupsa, 1980.
- Cruz García de Enterría, María, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.
- Chasca, Edmund de, *El arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”*, Madrid, Gredos, 2ª. ed. aum., 1972.
- Chaves, Cristóbal de, *Relación de la Cárcel de Sevilla*, en César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso (eds.), *Alemania y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999.
- Chevalier, Maxime, “Triunfo y naufragio de la jácara aguda”, en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 3, pp. 141-151.
- Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, Colegio de México, 1976.
- _____, “Algunas relaciones entre el romancero tradicional y el vulgar”, *Anuario de Letras*, 18 (1980), pp. 269-78.
- _____ (ed.), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 19ª. ed. rev., 1999.
- Di Pinto, Elena, “El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 195-217.

- Di Stefano, Giuseppe, “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero”, en D. Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, eds., *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 277-96.
- _____ (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- Dumanoir, Virgine, *Le “Romancero” courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux “romances” castillans, 1421-1547*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Durán, Agustín (ed.), *Romancero general*, Madrid, BAE, 1854, 3 ts.
- Foulché-Delbosc, R., “Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8 (1901), pp. 309-331.
- _____, “Les romancerillos de Pise”, *Revue Hispanique*, 65 (1925), pp. 160-263.
- Frenk, Margit (ed.), *Cancionero de Romances Viejos*, México, UNAM, 1961.
- _____, “Sobre las endechas en tercetos monorrimos”, en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 237-243.
- _____, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 2ª. ed., 1984.
- _____, “El cancionero oral”, en J. M. Díez Borque, dir., *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 83-96.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM/COLMEX/FCE, 2003, 2 ts.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1889, 4 ts.
- Garvin, Mario, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Gili Gaya, Samuel, “Cultismos en la germanía del siglo XVII”, *NRFH*, 7 (1953), pp. 113-17.
- Gilman, Stephen y Michael J. Ruggiero, “Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*”, *Romanische Forschungen*, 73, ¾ (1961), pp. 255-284.
- Gimber, Arno, “Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria”, *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 63-76.

- González, Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México, UAM, 1984.
- _____, “‘Amada como flor’ y ‘cortar flores’: tópico y motivo en la lírica tradicional”, en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio, eds., *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 187-206.
- Guillén, Claudio, “On the Uses of Literary Genre”, en *Literature as System*, Princeton, Universidad, 1971, pp. 107-134.
- _____, “Toward a Definition of the Picaresque”, en *Literature as System*, Princeton, Universidad, 1971, pp. 71-106.
- Hernández Alonso, César, “Introducción a la lengua de las jácaras”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 13-27.
- _____, y Beatriz Sanz Alonso, *Alemania y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999.
- _____, *Diccionario de alemania*, Madrid, Gredos, 2002.
- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, Barcelona, tesis, UAB, 2009.
- Herrera Puga, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Católica, 1974.
- Heuer, Bronwen J., *The Discourse of the Ruffian in Quevedo's 'Jácaras'*, tesis, State University of New York at Stony Brook, 1991.
- Hidalgo, Juan, *Vocabulario de alemania*, en John M. Hill (ed.), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University Press, 1945.
- Hill, John M. (ed.), *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University Press, 1945.
- _____, *Voces germanescas*, Bloomington, Indiana University Press, 1949.
- House Webber, Ruth *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951 (*University of California Publications in Modern Philology*, 34, pp. 175-278).
- Joly, Monique, “De rufianes, prostitutas y otra carne de horca”, *NRFH*, 29 (1980), pp. 1-35.
- Lapesa, Rafael, “Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca”, en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 122-145.

Lara, Luis Fernando, "El caló revisitado", en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 2, pp. 567-592.

_____, "Para la historia lingüística del pachuco", *Anuario de Letras*, 30 (1992), pp. 75-88.

_____, "Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares", *NRFH*, 60 (2012), pp. 51-60.

_____, "La definición lexicográfica del vocabulario de germanía y jergal", *Káñina*, 36 (2012), pp. 13-18.

_____, *Teoría semántica y método lexicográfico*, México, El Colegio de México, 2016.

Lázaro Carreter, Fernando, "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'", en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.

_____, "Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes", en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972.

_____, "Sobre el género literario", en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 113-120.

_____, "Originalidad del *Buscón*", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 4ª. ed., 1984, pp. 77-98.

León, Pedro de, *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús, con que prácticamente se muestra con algunos acontecimientos y documentos el buen acierto en ellos, por orden de los superiores, por el Padre Pedro de León de la misma Compañía*, en Pedro de León, *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*, ed. Pedro Herrera Puga, Granada, Facultad de Teología, 1981.

Léon, Rafael, "La ostentación de sant Hilario", *AnMal Electrónica*, 32 (2012). Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero32/San_Hilario.htm#_ftnref3 [fecha de consulta: 13 de abril de 2014].

Lida de Malkiel, María Rosa, "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", *Romance Philology*, 11 (1958), pp. 268-291.

_____, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 2ª. ed., 1970.

Lida, Raimundo, "Estilística. Un estudio sobre Quevedo", *Sur*, 1 (1931), pp. 163-172.

_____, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.

- Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Lustonó, Eduardo de (comp.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872.
- Mañero Lozano, David (ed.), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, reimpr., 1987.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Marigno, Emmanuel, “‘La justice’ dans le *Buscón* à la lumière des *jácaras* de Quevedo”, en *Le roman picaresque. ‘El Lazarillo de Tormes’ et le ‘Buscón’*, Nantes, Éditions du Temps, 2006, pp. 149-163.
- Márquez Villanueva, Francisco, “Nueva ojeada a la poesía germanesca”, *Calíope*, 7 (2001), pp. 5-27.
- Medina Morales, Francisca, *El léxico de la novela picaresca*, Málaga, Analecta Malacitana, 2005.
- Menéndez-Pidal, Ramón, “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *BRAE*, 1 (1914), pp. 298-320.
- _____, “Poesía popular y romancero”, *RFE*, 3 (1916), pp. 233-89.
- _____, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 ts.
- _____, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Meyer, Doris L., “Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication”, *HR*, 43, 1975, pp. 199-204.
- Moleta, Vincent, *The Early Poetry of Guittone D’Arezzo*, London, MHRA, 1975.
- Orduna, Germán, “Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del romancero”, en Elizabeth Luna Traill, coord., *Scripta Philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, t. 3, pp. 401-409.
- Osorio, Óscar, “La *Jácara del Escarramán*, de Quevedo”, *Poligramas*, 21 (2004), pp. 93-119.

- Pedraza, Felipe B., “De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la AISO*, Cambridge, Robinson College, 2005, pp. 78-88.
- Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Casa editorial de música Boileau, 1922, 4 ts.
- Piñero, Pedro, “Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 6 (2008). Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.htm> [fecha de consulta: 15 de abril de 2014].
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 2ª. ed., 1991, 2 ts.
- Puerto Moro, Laura, “Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 29-49.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1971.
- _____, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad, 1965.
- _____, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2ª. ed., 1987.
- _____, *Poesía selecta*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- _____, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, México, REI, 1990.
- _____, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- _____, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999, 3 ts.
- _____, *Jácaras*, ed. Emmanuel Marigno, Université de Nancy II, 2000.
- _____, *La hora de todos*, ed. Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia, 2001.
- _____, *Poesía burlesca: jácaras y bailes*, ed. Ignacio Arellano, Alicante, BVMC, 2007, t. 2.
- _____, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2ª. ed., 2007.
- _____, *Vida de la Corte y Capitulaciones matrimoniales*, en *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2ª. ed., 2007.

- _____, *Teatro completo*, eds. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1964.
- Reinosa, Rodrigo de, *Poesías de germanía*, ed., estudio, notas y vocabulario Ma. Inés Chamorro, Madrid, Visor, 1988.
- Rico, Francisco, “Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 227-240.
- Rimas de Pedro Liñán de Rianza*, Zaragoza, Imprenta del hospicio provincial, 1876.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Antonio Tordera, “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, Casa de Velázquez, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 121-136.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, “Cinco notas sobre romances”, *Anuario de Letras*, 2 (1962), pp. 15-26.
- _____, “Archivo de un jacarista (1654-1659)”, en *Hommage to John M. Hill*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, pp. 45-58.
- _____, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rojas, Fernando de, (y ‘antiguo autor’), *La Celestina*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera et al., Barcelona, Crítica, 2000.
- Romeu Figueras, José, *Cancionero Musical de Palacio, siglos XV-XVI*, Barcelona, CSIC/Instituto Español de Musicología, 1965, vol. 3-A: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. IV-1.
- Roubaud, Sylvia y Monique Joly, “Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 103-125.
- Rubio, Marcial, “De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*”, *La Perinola*, 10 (2006), pp. 287-296.
- Salillas, Rafael, “Poesía rufianesca: jácaras y bailes”, *RH*, 13 (1905), pp. 18-75.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985.
- Santis, Francesca de, “Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 166 (2012), pp. 39-56.

- Silva, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- Spitzer, Leo, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-84.
- Tinianov, Juri, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 2ª ed., 2010, pp. 123-139.
- Torrente, Álvaro, “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara’?”, en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 157-177.
- Vaíllo, Carlos, “*El Buscón*, la novela picaresca y la sátira: nueva aproximación”, en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 261-279.
- Weber de Kurlat, Frida, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad, 1963.
- Whetnall, Jane, “Mayor Arias’s Poem and the Early Spanish *Contrafactum*”, en Ian Macpherson and Ralph Penny, eds., *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 536-552.
- Wolf-Hofmann (eds.), *Primavera y flor de romances*, Berlín, Casa de Asher y Comp., 1856, t. 2.