

El lenguaje de germanía y la
representación en el romance
B756 de Francisco de Quevedo,
“Mi marido aunque es chiquito”

JOSÉ RAMÓN ORTIZ

Para Felipe Valencia: un Góngora que devino en
mi Capitán Alatríste

Quevedo esgrime conceptos afilados como
armas blancas y con ellos acuchilla,
incansable e implacable, ejércitos de sombras.

Octavio Paz, -Reflejos: Réplicas

Francisco de Quevedo habita un mundo heteroglósico del que se aprovecha y se nutre. Sobre todo en su trabajo burlesco, el poeta se vale de los diversos sociolectos que existen o que van surgiendo en ese cronotopo complejo al que tradicionalmente llamamos Siglo de Oro –un espacio temporal que, vale la pena recordar, se caracterizó por un exceso retórico particularmente en los lenguajes oficiales, los sectarios, y en los de muchas de las literaturas (Clamurro 33-34). A diferencia de sus coéteanos, tan ansiosos por innovar, desarticular y modernizar los modelos literarios, Quevedo se distingue por enfrentarse directamente a la lengua, logrando textualizar los discursos y los lenguajes que habitan la Corte. El autor es capaz de convertir al propio lenguaje en motivo y materia literaria e, inclusive, en el personaje inolvidable de sus textos, sin importar que algunas veces este lenguaje provenga de grupúsculos socialmente marginados.

Quevedo es consciente de que la literatura es un mero artificio creado por y a partir del lenguaje y que habita en él; es decir, una práctica social constituida por la interdependencia de la lengua y el individuo que se aprovecha de ella, hasta estructurarla en un discurso propio. En el sentido sociológico bourdieano, se podría decir que Quevedo es en sí mismo un “campo” a la vez que un “agente” que funciona en un lugar más grande: el “campo literario del Siglo de Oro”, definido por Carlos M. Gutiérrez en *La espada, el rayo y la pluma* (Indiana 2005). Gutiérrez propone en su libro una necesaria distinción entre el macrocosmos

“QUEVEDO” y el microcosmos “Quevedo”, medular para la comprensión de su obra, y que queda establecida de la siguiente forma:

[es] necesario ampliar el foco a la dinámica de campo y de ahí a la relación con el campo de poder, para dar cuenta de lo que podríamos llamar “QUEVEDO”. Dentro de ese concepto, bajo el cual se unifica la división analítica que los estudios tradicionales hacían entre obra y biografía del autor, hay que distinguir entre el *microquevedo* (tomas intratextuales de posición) y el *macroquevedo* (espacio de posibilidades sociopolíticas y literarias; *habitus* y conjunto de tomas de posición, en definitiva). Creo que esta dicotomía puede ser de utilidad para soslayar la complejidad del fenómeno “QUEVEDO”, dada la aparente contradicción que parecen albergar el cotejo de su obra y algunos episodios de su vida. De esta manera se distinguiría la interacción entre individuo-escritor-agente y sociedad-receptor(es)-campo(s)-*habitus*, como condición para contener la complejidad vital y literaria de Quevedo. (Gutiérrez 20)

La posición del autor del *Buscón* es quizá la más elaborada entre las tomadas por sus contemporáneos, debido a la multiplicidad y pluralidad de su producción cultural. Francisco de Quevedo no sólo promueve su habilidad ingeniosa, sino que se opone ventajosamente a otros campos, otras estructuras léxicas contra las cuales compite. A partir de esta idea, y siguiendo los lineamientos más generales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, lo que sigue es distinguir las particularidades con las que el sociolecto de la germanía es introducido por Quevedo en el campo literario del Siglo de Oro. Igualmente, habrá que notar el origen del interés quevediano por este lenguaje, y se plantearán algunas características distintivas su poética burlesca en el caso de los cornudos, proponiendo

la anotación filológica al romance B756 “Mi marido aunque es chiquito”.

Antes que nada, recordemos que el presupuesto bourdieano sugiere que un campo específico y delimitado, por ejemplo el llamado primer campo literario español (8-59), es responsable de las obras que surgen de él. Responsable en el sentido que, por ejemplo, el lenguaje oficial o los modelos patrocinados y aplaudidos por los representantes del poder, serán los que imitará –o transgredirá– cualquier producción cultural que aspire a obtener cierto poder simbólico, o cuando menos a situarse en un lugar específico –y conveniente– dentro del campo. La relación entre obra y campo de producción, por lo tanto, es eminentemente violenta, en el sentido que la primera intentará siempre desarticular la estructura del segundo, buscando transformar las relaciones entre las fuerzas que lo instituyen. Dentro de un campo literario, las estrategias con las que los agentes realizan sus “tomas de posición”, pueden ser específicas, como las cuestiones de estilo, o no específicas, como –y principalmente en el Siglo de Oro– las políticas; e inclusive pueden tener ambos objetivos. La intención del agente es hacerse de la mayor cantidad de “capital simbólico específico” posible, definido por Bourdieu como:

El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor (Bourdieu en Gutiérrez 13).

La necesidad de Quevedo por legitimarse en el campo literario responde a su urgencia por legitimarse igualmente en el campo de poder. Es ya un lugar común aceptar que durante su vida el poeta buscó, obteniéndolo muchas veces, el

favor de la corte. No es necesario abundar en este respecto. Sin embargo, sí lo es recordar que en esta dinámica social Quevedo explota su ingenio creativo, sobre todo porque así presta un servicio necesario a la corte, lo que le garantiza un lugar en el campo de poder.

En el entonces de Quevedo, la corte es una especie de Torre de Babel que no se desploma, en la que caben todos, como dice uno de los personajes con los que se atraviesa Don Pablos, el famoso Buscón de su novela picaresca de 1626. Allí se albergan y relacionan varios campos distintos, estructurado cada uno en base de un lenguaje propio. Textualizar estos lenguajes en clave humorística es una de las estrategias con las que Quevedo buscará tomar una posición dentro del campo literario, y, evidentemente, también dentro del campo de poder político. La burla, que no la sátira, por lo tanto, es uno de los aspectos más sugestivos de la obra quevediana y, sin embargo, la irresolución crítica alrededor de su estructura y función representa la primera de las muchas dificultades, ya no sólo de catalogación, sino de lectura contemporánea del poeta áureo. En *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (Zaragoza, 1994), Antonio Pérez Lasheras logra, con éxito, distinguir la genealogía de la sátira y, consecuentemente, las particularidades y diferencias entre esta categoría literaria y la que, a su parecer, es otra categoría consecuente y más propia del Siglo de Oro: la burla. Pérez apunta que “Mientras el término *sátira* tiene una definición bastante complicada e imprecisa, pero abarcable al fin y al cabo, los límites de lo *burlesco* son hartos más complicados”, y continúa:

La sátira –queda dicho ya– tiene una larga tradición y muchos han sido los teóricos que han tratado de sistematizarla; sin embargo, *burlesco* es una voz que aparece en el siglo XVI

como categoría literaria, aunque *burla* era término de uso frecuente para la determinación de composiciones jocosas, tal como nos puede mostrar, por ejemplo, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, de 1519. Lo interesante en este momento, por lo tanto, sería encontrar los rasgos que diferencien la sátira de lo meramente burlesco (Pérez 145).

El propósito de provocar risa sin una intención moralizante de corregir vicios es el rasgo que principalmente destaca Pérez Lasheras como propio de la burla. El resultado de esta conducta es el de convertir motivos satíricos, por ejemplo la reprimenda del adulterio, en “tipos ridículos” que orbitan al margen de los valores imperantes (o deseados) de la sociedad, centrándose “en la provocación de la hilaridad, de lo jocosos, subvirtiendo para ello los valores tradicionales y creando paralelamente unos contravalores” (179-180).

De la distinción satisfactoria entre sátira y burla dependen muchas particularidades de los estudios quevedianos; por ejemplo, la del empleo de sociolectos marginales manipulados por el poeta y que, a diferencia de otros lenguajes habituales en el campo literario, como el del culteranismo, no son mera invención literaria, sino la inserción de un objeto real, un lenguaje vivo que ya se mueve de por sí en los márgenes de lo socialmente deseado, en el campo de una producción poética específica y regulada. Por lenguajes marginales del siglo XVII español se entienden los sociolectos creados, utilizados y perpetuados por los habitantes del campo situado en las fronteras de lo socialmente aceptado; los parias de cualquier condición. Estas son hablas crípticas, desviaciones del lenguaje habitual, surgidas en la necesidad de mantener en secreto las actividades ilícitas de las que sobreviven sus hablantes.

Sin importar su origen, el habla es un producto cultural y, por lo tanto, el lenguaje hampesco es tan barroco como cualquier obra de producción áurea. Conscientemente retórico, adopta diversas formas y funciones, dependiendo de la especificidad de su locación. Así, se puede distinguir el lenguaje jacarandino de la jerigonza y éste, a su vez, de la algarabía o la germanía. Sin embargo, las diferencias entre ellas son parciales y, en casos como el de la jacarandina, definen únicamente lenguajes y convenciones literarias, por lo que es posible reducir todas estas variedades sociolectales en un solo macrocosmos, el de “GERMANÍA”, debido a que éste es también un campo social definido, y opuesto diametralmente al campo de poder de la época y es habitado por los tipos sociales a los que todo léxico marginal se refiere: las prostitutas, los rufianes, los valentones, los tahúres, los ladrones, los mendigos, los cornudos y las celestinas.

Como campo, la GERMANÍA produjo sus propios testimonios culturales, escritos criptográficamente en su propio sociolecto. Estos textos, todos poemas, adoptaron el formato del romancero, seguramente porque de ahí partía la métrica más asequible y común de la lengua castellana hasta antes de la irrupción petrarquista en la Península. Estos romances de germanía, y su única variante, las jácaras, género que además especifica una variante de la jerga hampesca, son parte de la tradición lírica popular previa a Quevedo y ajena al campo en el que él se mueve; además, es difícil determinar si gozaban de gran popularidad entre los poetas de la corte. El interés de Quevedo por esta poética marginal se basa, cuando menos, en las capacidades de invención poética que un lenguaje ajeno permitía con respecto a los juegos de ingenio y agudeza verbal, propios del conceptismo. Quevedo no acumula voces germanescas, sino que las adecua a un ejercicio poético propio de su época que no

había reparado en ellas. Es posible, de hecho, que en QUEVEDO se textualicen *topoi* extraños al autor, y que Quevedo sólo siga un estatuto literario previamente fijado y recuperado por Juan Hidalgo bajo el rótulo de *Romances de germanía de varios autores con su Bocavulario al cabo por la orden del a.b.c para declaración de sus terminos y lengua* (1609). Este romancero de germanía fue muy popular durante la primera mitad del siglo XVII, y es muy probable haya sido recopilado por Hidalgo incluso antes de 1604 (Hill vii), con la intención de advertir sobre el uso nocivo de un lenguaje, proveniente de un sector igualmente nocivo para la corte. Bartolomé Jiménez Patón, el primero en comentar sobre las particularidades de la colección germanesca, advirtió que “ay un librilla con su diccionario que dizen de lengua Germana, y todo es barbara lexis, razon barbara o falta de ella y de su discurso al qual vizio llaman los Griegos Soroyismo o Koynismo (sic)”. (Jiménez en Hill vii). Las intenciones de Hidalgo, si se toman por honestas, pretenden igualmente amonestar el uso nocivo y vicioso de un lenguaje pernicioso para el campo de poder político, y advierte que su labor compiladora surge de la necesidad de “hazer manifiesto su escuro lenguaje, que sirue de antidoto contra su veneno, y de contramina y preuencion a sus maldades y assechanças dandoles exemplo a ellos mismos con los malos fines, a que los trahen sus viciosos passos, y disolutas vidas: qual los mismos romances dan claro testimonio dellas” (Juan Hidalgo en Hill 54).

Aunque ya en la publicación de *Flores de poetas ilustres* (1605), aparecen poemas humorísticos de Quevedo escritos en forma vulgar (por ejemplo, la letrilla satírica “Poderoso caballero es don Dinero”), podemos pensar que el grueso de su producción burlesca-germanesca se escribe posteriormente al año de aparición de la compilación de Hidalgo y que, por lo tanto, muy probablemente la influencia del impreso de *Romances de germanía* se manifieste en Quevedo,

lector de su tiempo, quien tomará de Hidalgo, como de otros modelos, no sólo el vocabulario necesario para sus composiciones, sino el ánimo de pretender prestar un servicio a la Corte, “curándola” a través de la risa del venenoso lenguaje e influencia de la GERMANÍA. En busca de tomar una posición sobresaliente en los campos literarios y de poder, la estrategia del poeta busca pervertir, de manera positiva y con sus propias herramientas estilísticas, el sentido original de un sociolecto y una literatura que no le pertenecen ni a él ni a su campo.

Los poemas recopilados por Juan Hidalgo distan mucho de la burla, pero tampoco son sátiras. Son poemas que reflejan las preocupaciones, el modo de vida y las dinámicas sociales de un campo que no se burla de sí mismo, que no se reprocha nada, sino que intenta validarse como existente. Se trata de mera literatura hampesca. Por su parte, los romances quevedianos que parten de este sociolecto (lo que serían las obras la “germanía quevedesca”), se definen en el campo de la poesía burlesca. En ellos no hay un retrato fiel del modo de vida marginal de la GERMANÍA, ni una intención satírica de reprimir las costumbres de ese grupo. Son romances en los que no caben moralinas, sino pura necesidad lúdica, urgencia ingeniosa y apremio estilístico por el juego y el disparate grotesco. Un ejercicio literario barrocammente complejo, en el que debe de leerse, también, la incorporación de un campo léxico e ideológico ajeno y lejano, a un campo literario establecido y muy cercano, al campo de poder político. En Quevedo, la literatura burlesca no es la del hampa, como en los modelos predecesores, sino literatura de corte dirigida a un público ignorante de las especificidades y complicaciones léxicas que el poeta toma prestadas.

A diferencia de la sátira quevediana, estructurada bajo formas retóricas consideradas cultas, como

el soneto, el epígrafe, el túmulo o el epitafio. Los poemas burlescos de QUEVEDO se escriben bajo una aparente forma “vulgar”, como la jácara, la canción, la letrilla o el romance. La burla no necesita moralizar, porque ni siquiera parte de una realidad inmediata, sino de las costumbres y la forma de vida de los marginados, a partir de sus propios recursos lingüísticos. Cualquier intención satírica se pierde al invertir el orden social de la moralidad; léase por ejemplo el romance en que “Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otros” (B760), en el que se observa que el poema burlesco, si bien no pretende censurar y moralizar, no adolece de genialidad. Al contrario, consigue situar a Quevedo en un lugar ventajoso en el campo de producción literaria, pues el poeta logra transformar un estilo menor y marginado, al insertarlo en una dinámica de producción propia de los juegos de ingenio de la corte, con todas las convenciones estilísticas propias de la caricatura ingeniosa.

En las tradiciones satírica y burlesca de la Corte, el ejercicio de la caricatura ingeniosa facilita la degradación de una conducta o personaje criticado. Hay tres modelos de caricaturas que llegaron al Siglo de Oro desde el Medioevo: 1) la caricatura a base de apodos, 2) la construida a base de equívocos y 3) la que utiliza igualmente apodos y equívocos. Todas serán utilizadas por Quevedo. Apuntó en su momento Maxime Chevalier, en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* (1982), que entre todas las herramientas de las que echa mano Quevedo para desarrollar su literatura, tiene capital importancia el arte de la caricatura a base de apodos, ya perceptible en el *Buscón* (1604-1626), y que desarrollaría a lo largo de su carrera; llegando a su plenitud en las figuras de la buscona con guardainfante y la alcahueta de *La hora de todos* (1631). Proponiendo no considerar las “connotaciones vulgares” de la palabra apodo,

recuerda que éste “es concepto, tal como lo define Gracián: ‘un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos’”, y continúa aduciendo a la maestría que el poeta utiliza al multiplicar los apodos en un solo texto, construyendo una forma conceptista de *agudeza* que, muchas veces, “manifiesta el evidente apego al tesoro lexicográfico de la lengua y a la tradición literaria del siglo XVI” (Chevalier 1992 134-138).

Gran parte de la serie de apodos quevedianos son variaciones de modelos lingüísticos ya existentes en su tiempo y que el poeta utiliza, como las frases proverbiales recogidas en Correas, los bestiarios (138), y el vocabulario coleccionado por Hidalgo. Estos ejemplos aducen, mayoritariamente, al sociolecto propio de la Corte; sin embargo, sucede de la misma manera con la lengua del bajo mundo del hampa, cuando el poeta se propone a hacer sus burlas, aunque a diferencia de la tradición de su época no se limita a la desarticulación de la figura humana por medio de la animalización, sino que los apodos también se multiplican por un proceso que propongo llamar de germanización y, al igual que en la comparación animal el “personaje criticado sugiere diversas connotaciones, pero, en general, es fórmula creadora de comicidad a la vez que reducción descategorizadora” (Schwartz 1984 37).

Cuando los recursos lingüísticos de Quevedo no provienen de la Corte, sino del mundo de la “granujienta hampa”, como la llama Dámaso Alonso, no le resta ni singularidad ni maestría a la labor del poeta, al contrario, lo eleva por encima de sus congéneres, pues “igualmente brilla [en] la prodigiosa riqueza del léxico, en la cantidad y variedad de las conexiones que propone, en la densidad expresiva de la prosa o de los versos [...], en su capacidad de evadirse de la sequedad de apodos que amontonan [otros poetas]” (Chevalier 1982 142).

Como poética, la burla quevediana es eminentemente caricaturesca, pero deja de estructurarse como una lista de motes graciosos, para convertirse en un espectáculo de construcciones lingüísticas variadas que remiten todas a la cualidad ridiculizada. Y en esto se diferencia tanto de los modelos sus predecesores, como de los de sus contemporáneos. La confección de aquellos poemas en que critica un personaje o una situación rebasa el inventario de insultos o frases despectivas y se decanta por la condensación sintáctica de expresiones varias que van denunciando la calidad de lo satirizado, su forma de vida.

Aunque se aleja de los terrenos meramente burlescos, el popular “Pinta el ‘Aquí fue Troya’ de la hermosura” (B551), puede ser de gran ayuda para observar cómo funciona la caricatura en la pluma de Quevedo. En este soneto satírico, el poeta se burla de la vejez de una dama sin conformarse con llamarla vieja de muy diversas maneras, sino prefiriendo, en cada verso, examinar una cualidad específica, tendiendo una red de significaciones que une y complica cada línea. Tan sólo en los cuatro primeros versos se reprocha la falsa juventud de la vieja que se niega a serlo; sin embargo, los primeros tres califican partes separadas del rostro, y el cuarto sintetiza, con total maestría, la idea de decadencia que se presenta:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
 La tizne presumida de ser ceja;
 La piel que está en un tris de ser pelleja;
 La plata que se trueca ya en cascajo.
 (Quevedo V.1 29)

Como se lee, el primer verso hace mofa de los maquillajes, “Rostro de blanca nieve”, que intentan ocultar el rostro arrugado, curtido y ajado, “fondo en grajo”; al mismo tiempo que,

en un doble juego de sentidos, otorga a la vieja las cualidades negativas del grajo, un ave similar al cuervo y tradicionalmente maliciosa. El segundo verso, “La tizne presumida de ser ceja”, arremete de nuevo contra el maquillaje, pero ahora desde el sentido de que la edad de la vieja le ha hecho perder las cejas.

El tercer verso es quizá el de mayor afrenta contra la añeja dama: cualifica su piel de ser fea y maltratada como la de los animales, “La piel está en un tris de ser pelleja”, al mismo tiempo que, muy probablemente, le recuerde que por su edad la única forma de encontrar satisfacción sexual es por medio de la prostitución, ya que “pelleja” era mote común a las rameras. En el cuarto verso, Quevedo redondea la crítica a la falsedad e inutilidad de la vieja: si antes plata, ahora está a punto de convertirse en moneda inútil, como el cascajo, moneda de vellón, y aquí también cabe pensar en el cascajo, insulto común en los romances de Quevedo, como los restos de una olla rota que se deben tirar a la basura. Los mecanismos de caricaturización en QUEVEDO, son iguales tanto en las sátiras, como ésta, como en sus romances burlescos. El sentido humorístico, sin embargo, es distinto, pues en las burlas será mucho más visceral, nada amonestador y abundará mucho más en voces del sociolecto de la GERMANÍA. Así mismo, las burlas de Quevedo recuperarán a ciertos personajes folclóricos propios de aquel campo y que, una vez funcionando dentro de los juegos de ingenio, se convirtieron definitivamente en lo que Chevalier llama “figuras motejadas”.

Los motejados, “personillas” ridículas e inútiles, son únicamente ejemplos de pobres-diablo y, sobre todo, *son* profesiones o estados “tipificados” por la sociedad. El uso del mote se remonta al siglo XIII, “a no ser que fuera más antiguo. Cualquiera que fuera su antigüedad, el motejar había arraigado fuertemente en la España del siglo

1. Estos son, siguiendo la numeración de J. M. Blecua, los siguientes: 518, 545, 555, 556, 590, 592, 593, 594, 601, 603, 612, 615, 630, 631, 639, 641, 643, 651, 675, 680, 682, 696, 697, 700, 721, 729, 730, 745, 756, 758, 760, 763, 767, 773 y 780.

XVI, en la cual iba configurando unas personillas que frecuentemente aprovecharon los escritores” (Chevalier 1999, 70). A final de cuentas, son el arquetipo del insulto que provocan: el médico es el *matasanos* y el zapatero es el *tiracuero*; o el engañado es el *curial protocornuario*.

Cada motejado, así, se impone como “un modelo de presentación de los personajes: el que ofrecía Quevedo con la caricatura del licenciado Cabra” (73), y la tradición ingeniosa a la que el poeta inscribe al motejado no fue seguida, con excepción, quizá, de Lope, por ninguno de sus contemporáneos inscritos en el campo literario. Pues bien, ese ejercicio caricaturizador, que tanto cultivó Quevedo, tuvo habituales víctimas en sus letras. La lista de personajes satirizados por el poeta es larga y puede rastrearse en la totalidad de toda su obra festiva. Es una colección de personajillos peculiares que, como el lenguaje desde el que Quevedo los construye, vivían en los márgenes de la Corte castellana: entre los que se distinguen prostitutas y alcahuetas; falsos nobles y ladrones; poetas güeros y conversos.

El día que se elabore un catálogo extenso y minucioso de estos personajes en la obra quevediana, deberá analizarse la función del motejado, no sólo dentro las prácticas de ingenio, sino también a partir de su funcionamiento como parte de un lenguaje adoptado por el poeta; la germanía. Si se examinan, por poner un sólo ejemplo, el caso de los romances burlescos dirigidos a cornudos, se puede acordar que la caricatura a base de apodos se construye a partir de una doble dialogía, en la que el poeta monta conceptos que hacen cohabitar múltiples acepciones en una estructura tremendamente compleja, sobre los sentidos metafóricos contruidos por la cultura germanesca. Así, los significados acostumbrados de los vocablos, al relacionarse por medio de una construcción lingüística específica (un verso, una

oración), pueden producir más de un significado nuevo y particular. Quevedo descubre que la elección correcta de las jerigonzas y los conceptos producirá, en sus poemas, un encuentro constante de significados que enriquecerán sus versos en imágenes y figuras, proponiéndolo como el más ingenioso de los poetas, y como un hombre consciente de que el adulterio es un mal de su tiempo y que, por lo tanto, todo hombre es cornudo y toda mujer adúltera. Así, su burla contra este personaje redundante, muchas veces, en la recomendación al engañado de que finja no saber qué ocurre y procure, siempre, hacerse de beneficios económicos con tal situación. Moraleja que por no ser tal, aleja a estos poemas de cualquier intención satírico-moral, otorgándoles su propia dimensión y espacio: el de la burla.

En la tradición quevediana, el cornudo es un “tipo de desarrollo temprano y aparece ya en *Vida de Corte*; pasa a la *Carta de un cornudo a otro* y alcanza su mejor retrato, entre muchísimos textos en prosa y verso, en el entremés de *Diego Moreno*” (Arellano 154). En su producción burlesca, se encuentran, por lo menos, un total de treinta y cinco poemas que tratan abiertamente al tipo del cornudo¹ y en la mayoría de éstos se observan cuatro constantes que pueden ayudar a tipificar la poética de la burla germanesca de Quevedo:

1. El marido conoce su situación de cornudo y/o es advertido de ello por parte de un narrador o un “amigo”;
Cornudo eres, Fulano, hasta los codos,
Y puedes rastrillar con las dos sienes;
Tan largos y tendidos cuernos tienes,
Que si no los enfaldas harás lodos. (B590)
2. La cornucopia del hombre es directamente proporcional a los beneficios económicos que obtiene por ella;
Dícenme, don Jerónimo, que dices

Que me pones los cuernos con Ginesa;
Yo digo que me pones casa y mesa;
Y en la mesa, capones y perdices (B555).

3. La reiteración de que todos los hombres sufren del mismo mal y, consecuentemente, todas las mujeres son adúlteras;
Los hombres que se casan con las damas
Son los que quieren ver de caballeros
Sillas en casa llenas, llenas camas;
Ver, sin saber de dónde, los dineros;
Que los lleven en medio los señores;
Que los quiten los grandes los sombreros (B639).
4. Hay, además, dos procedimientos de caricaturización muy evidentes. Primero, el de la animalización del adúltero, comparándosele con venados, machos cabríos y demás animales con cuernos, misma que se da con otros animales fantásticos, y hasta con signos astrológicos que rememoran uno de estos animales. Segundo, y más importante, el de la *germanización* de los cornudos y sus esposas, que se transforman en chulos, ramerías, delincuentes o truhanes; la misma que se hace totalmente evidente en el romance “Mi marido aunque es chiquito” (B-756).
5. Finalmente, es común, también, la creación de neologismos por parte de don Francisco, como “protocuerno”, “despachacuernos”, “muchicuernos”, etc.

Comprender el mecanismo y la función de la imitación sociolectal con la que Quevedo construye sus burlas es el primer paso para definir una poética útil para leer, desde el presente, a quien es uno de los poetas más disímiles de la tradición castellana. Hay que entender que descubrir la presencia de un lenguaje ajeno y reproducido, no debe simplificarse a la misión de traducir para

leer, sino a la de precisar las transformaciones semánticas y semióticas que sufre el habla, una vez que se incorpora al discurso de un campo literario que le es ajeno. A final de cuentas, una lengua imitada es un subtexto que, al entrar a formar parte de otro sistema, se modifica precisamente porque la nueva obra se produce y estructura en un campo distinto. Es conveniente, entonces, proponer la anotación de un romance, para esclarecer lo que he estado refiriendo.

El poema en cuestión es el listado por Blecua como el 756; “Califica a su marido una moza de buena calidad”, y que no ha sido anotado hasta la fecha. En la *Obra poética*, no hay muchas indicaciones por parte de Blecua, por lo que se puede inferir que el texto no sufrió alteraciones de parte de ninguna mano tras su escritura. Aparece en los siguientes impresos: P8 606, P9 456; *Romances varios*, 1655 (s. p.) y *Romances varios*, 1664 (s. p.) y en dos manuscritos que son copias de los impresos: el 3884, f. 328 y el 17660, f. 423. Los errores que contenían no presentaban ningún problema para su edición, pues estos son solamente tres y, de hecho, una errata se debe a la copia manuscrita de un impreso: P8: 21 (*mormurara*); *Romances varios*, 1655: 8 (*se sabe*); y Ms. 17660: 8 (*se sabe*).

A continuación se copiará el romance, anotando las palabras al vuelo para recuperar los significados que dan de estas los siguientes diccionarios: *Diccionario de Autoridades* (DA), *Tesoro de la lengua castellana o española* (TL), *Tesoro de villanos, diccionario de germanía* (TV), *Diccionario de Germanía* (DG), y el *Inventario general de insultos* (IGI). La intención de este ejercicio es identificar el significado “literal” de la voz en el campo de la GERMANÍA, para intentar contextualizar y explicar las transformaciones semánticas y semióticas que sufren en la escritura ingeniosa de Quevedo, plurisignificándose e intrincándose por medio del concepto. Después, se hará un resumen

de la intención comunicativa del romance; y, finalmente, se apuntarán los sentidos de cada unidad estrófica, esperando que con este ejercicio se comprendan la mayor cantidad de alusiones y juegos lingüísticos quevedianos.

Califica a su marido una moza de buena calidad
Romance

4 Mi marido, aunque es chiquito²,
al mayor³ de otra mujer
le lleva, del pelo arriba,
dos dedos puestos en pie.
No dice “Esta boca es mía”⁴,
sino al tiempo de comer:
sin saber de dónde viene,
8 todo le sabe muy bien.
Si por algunas visiones⁵
se me enoja alguna vez,
échome yo con la carga⁶,

12 métese en baraja él⁷.
De mis hijos solamente
padre⁸ de gznate⁹ es;
yo los paro y él los traga¹⁰
18 por suyos de tres en tres.
Si he menester¹¹ el vestido,
su testa¹² es el mercader¹³;
pues deja que me le hagan,
22 sin hacer que me le den.
Si esto me mormura alguna
mozuela Matusalén¹⁴,
juzgue mi tiempo presente
26 por el tiempo que ella fue;
y si a mi marido, algunos
maridísimos de bien,
yo sé que al sol han de hallarse¹⁵
30 caracoles¹⁶ más de seis.

De los rasgos que se han mencionado, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, en este

2. **Chiquito**: “La persona, o cosa pequeña”; Hacerse chiquito: “fingir ignorancia, sencillez descuido e inadvertencia, haciéndose inocente, apocado y desentendido.” (DA)

3. **Mayor**: “Jefe de ladrones y de putas” (DG) / Del nombre latino *maior*, que algunas veces significa anciano; su correlativo es menor. (TL)

4. **Boca**: “En Alemania significa el Real. Juan Hidalgo en su vocabulario.” **No decir esta boca es mía**: “Es haber callado, sin pronunciar una palabra, ni despegar los labios.” (DA) / Moneda de un Real. Metáfora de dinero (DG)

5. **Visión**: Se toma también por el objeto de la vista, especialmente cuando es ridículo espantoso. **Ver visiones**. Frase, con que se nota al que se deja llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hay. En estilo festivo se usa para apodar de fea a una persona. (DA)

6. **Carga**: Ofensa, insulto (...) Es una palabra del lenguaje popular, no exclusiva de la germanía. (TV) / Echarse con la carga: es abandonarlo todo, deponiendo todo reparo ó inconveniente para decir o hacer alguna cosa, o para no ejecutarla, aunque sea útil y provechosa, por enfado u despecho (DA). / No poder sufrir el demasiado peso o las obligaciones que le echan acuestas a un hombre, intolerable.” (TL) / Echarse: Ponerse la prostituta al amparo de un chulo o rufián. También es metáfora de fornicar. (DG)

7. **Meterse en baraja**: Vale lo mismo que meterse en ruidos, pendencias y cuestiones. (DA) / Echarse uno en la baraja es desistir de su pretensión, como hace el que en el juego no tiene puntos para poder querer embite. (TL) / Meterse en disputas (TV)

8. **Padre**: El jefe de los rufianes y las prostitutas. También se dice del dueño de la mancebía (donde mancebos se debe de entender como rufianes y mancebas como putas). (DG)

9. **Gznate**: La caña de cuello que está asida al pulmón, por la cual respiramos y echamos la voz; y la que se forma en él (como las sílabas, que empiezan en letras guturales) hace el sonido de cach, gach, xach, y por eso se dijo gachnate, y corruptamente gznate. Del sonido de esta pronunciación se dijo gañir el perro... y gznido ni más ni menos. (TL)

10. **Traga**: Tragar Vale asimismo persuadirse, o creerse de una cosa, haciendo juicio, o aprehensión del modo, que ha de suceder. Vale también creer, o conferir alguna cosa inverosímil, o incierta, por engaño; o inadvertencia. (DA). / Vale engullir y echar por el gznate abajo la comida. De allí se dijo tragón y tragadero el gznate. (TL) / Comer vorazmente (TV)

11. **Menester**: La falta o necesidad de alguna cosa. Vale también ejercicio, empleo u ministerio. Se llama también a las necesidades corporales, precisas a la naturaleza. Llama la gente vulgar aquellos instrumentos o cosas que necesitan para sus oficios u otros usos. Ser menester. Frase que vale lo mismo que ser precisa, o tenerse necesidad de alguna cosa. (DA) / Es la necesidad de alguna cosa, y esa que falte se echa menos; y así se dijo de minus o menos. menesteroso, el necesitado. (TL) 12. **Testa**: La parte superior de la cabeza desde el nacimiento del pelo, hasta las cejas, que en los racionales se llama por lo regular frente; y suele tomarse por toda la cabeza. (DA) / La anterior parte de la cabeza, no es muy usado; es el testarudo, el que está reacio. (TL)

13. **Mercader**: El que trata o comercia con géneros vendibles. En la germanía significa el ladrón que anda siempre donde hay trato. Juan Hidalgo en su Vocabulario. (DA) / Ladrón que anda siempre donde hay trato. Es un cultismo germanesco. Viene del lat. merces, -edis ‘paga, recompensa’ > merced > mercar ‘prender’. Mercader era el que hacía trato con el comercio de géneros vendibles; era una actividad propia de ladrones que vendían lo robado. (TV) / Ladrón que ronda las ferias y los lugares donde hay tratos. (DG)

14. **Mozuela Matusalén**: **Mozuelo**: el que es pequeño o de poca edad. (DA) / **Moza de golpe**: Prostituta que controla el burdel (...) De mozo > moza ‘mujer que mantiene trato ilícito’. (TV) 13. **Mercader**: El que trata o comercia con géneros vendibles. En la germanía significa el ladrón que anda siempre donde hay trato. Juan Hidalgo en su Vocabulario. (DA) / Ladrón que anda siempre donde hay trato. Es un cultismo germanesco. Viene del lat. merces, -edis ‘paga, recompensa’ > merced > mercar ‘prender’. Mercader era el que hacía trato con el comercio de géneros vendibles; era una actividad propia de ladrones que vendían lo robado. (TV) / Ladrón que ronda las ferias y los lugares donde hay tratos. (DG)

15. **Al sol han de hallarse**: Se toma también por el día, poniendo la causa por el efecto por Metonimia. Lllaman los químicos al oro entre los metales. (DA) / **Sol, poner al**: Ahorcar. También significa dinero. El significado de ahorcar es claro, pues a los ahorcados los dejaban expuestos al aire y al sol como ejemplo. También se dijo del dinero porque el sol en lengua germanesca es el símbolo del oro. (TV)

16. **Caracoles**: El caracol por quitar enojos, por los cuernos trocó los ojos, refrán que advierte los daños y prejuicios de los que obran por tema o capricho, que no atienden a lo que es útil y conveniente y lo abandonan y truecan por lo que es inútil, y muchas veces les sirve de daño y deshonra. (DA) / Es símbolo del que trae consigo toda su hacienda y caudal y su casa, como los que viven en tiendas y los pobres. (TL) / En sentido figurado se dice de quien es lento y parsimonioso en exceso, y también e quien es sucio y vil. Atendiendo al hecho de que es animal cornudo, baboso y que se arrastra, algunos tienen este vocablo como el más grave insulto e insufrible ofensa, ya que con una sola palabra se le puede tildar a alguien de cabrón, aduladores, servil y lacayo lameculos. Por esto se dijo aquella frase con la que se censura a los maridos complacientes, y a todos los que hacen de la vista gorda o miran hacia otra parte ante situaciones o hechos que no deberían consentir: “El buen caracol quitose de enojos, trocando por cuernos un día sus ojos”. Quevedo le da al término categoría de cabrón. (IGI)

romance, aunque no de forma tan evidente como en otros, el marido es consciente de su situación de cornudo; así como que la reiteración de que su cornucopia le provee de beneficios económicos. De la misma manera, Quevedo hace patente su idea de que todos los hombres son cornudos y, por lo tanto, todas las mujeres son adúlteras.

Aunque solamente en una ocasión se da la “animalización” de los cornudos, comparándolos con caracoles, la originalidad del texto se debe a dos cosas: primero, que la figura del caracol para referirse al cabrón sólo se da en otro romance de Quevedo, el B-788, donde describe la burla que un ratón hace de un caracol y, entre otros insultos, menciona:

Sacar los cuernos al sol,
Ningún marido lo aprueba,
Aunque de ellos coma; y tú
60 Muy en ayunas los muestras.

Segundo: que en lugar de optar por una animalización conviene en una “germanización”; en la que, por ejemplo, los maridos son transformados en proxenetas y las mujeres en prostitutas o dueñas de burdel.

Además, parece muy significativo que éste sea el único romance de cornudos, en que la “moza” es la que habla y “califica” a su marido de tal condición. En ningún otro se da esta focalización, por lo que hay que anotar que, en lugar de insultar y mofarse durante todo el poema del cornudo, o ser condescendiente porque todos los hombres son iguales; Quevedo logra que la moza se describa a sí misma y la cornamenta de su “chiquito” marido, cede lugar a la descripción de su vida y condición de prostituta. Que el marido sea un cornudo ya no importa, sino comprender el hecho de que las necesidades vitales de la muchacha se resuelven por medio

de tratos carnales con mercaderes, proxenetas y demás hombres.

Así, en este pequeño romance de treinta líneas, la “moza de buena calidad” habla sobre la condición, es decir, el estado de su marido burlado, por lo tanto, cornudo. Tómese del título la intención del poeta por señalarnos el doble juego de significados que seguirá a lo largo de todos los versos: por moza se puede entender, literalmente, dama joven y el “de buena calidad” sería un adjetivo que la calificaría de refinada. Sin embargo, la lectura del romance nos descubre un juego latente en la expresión. En germanía, ‘moza’ se utiliza para referirse a las ramerías; por lo que, bajo este trato, el “de buena calidad” la adjetiviza en sentido de la calidad de su cuerpo, de sus carnes, como si fuera un animal; así como en la calidad con la que desarrolla su trabajo.

Verso a verso, la moza revela como su marido es un gran cornudo, que sobrepasa al mayor de otra mujer y que, o no se da cuenta o finge ignorar su estado y no protesta de su condición al recibir las ganancias. La mujer hace constante la idea del engaño hacia su marido y, dice, lo hace tan bien que cuando él llega a sospechar algo, ella se puede dar por ofendida. Cínicamente, acepta que sus hijos no son de su marido, pero él, como todo lo demás, no lo sabe. Así mismo, nos revela la economía de la GERMANÍA, pues cuando necesita proveerse de algo, como un vestido, acude al mercader con quien trueca su cuerpo por el bien que necesita. Acabadas estas descripciones de su vida común, advierte que si alguien (una vieja, pone por ejemplo) la recrimina, esa persona debe recordar que todas las mujeres son iguales; es decir, que en la sociedad a la que pertenecen las cosas marchan de esa manera. Lo mismo, dice, funciona para el marido, porque es hecho probado que hay bastantes cornudos en el mundo. Esta lectura tan literal que nos permite hacer este resumen, se verá enriquecida con una serie de juegos lingüísticos

con los que el poeta aumenta la cantidad y la calidad de las burlas referidas al adulterio.

El romance se divide en siete unidades de sentido, que responden a las siete estrofas de cuatro versos cada una. En cada una de ellas, se explica una situación en particular, aunque las últimas dos están íntimamente ligadas por un encabalgamiento.

Primera unidad de sentido:

Mi marido, aunque es chiquito,
al mayor de otra mujer
le lleva, del pelo arriba,
dos dedos puestos en pie.

Como se observa, esta primera estrofa introduce la voz narrativa de la moza (“Mi marido”), que utiliza para describir la situación de su marido, llamándole cornudo en comparación con el marido de otra mujer, con la fórmula “Le lleva, del pelo arriba, / dos dedos puestos en pie”, pues son sus cuernos los que hacen que, a pesar de su corta estatura, sobrepase en medida al otro marido. Esta sería una solución literal para descifrar el mensaje del poema. Sin embargo, como se ha apuntado, la calidad de las palabras elegidas por el poeta permite otras interpretaciones, ligadas al mensaje del romance, pero no tan evidentes. Si bien la comparación al tamaño entre los dos hombres funciona en un sentido literal para entender el apodo, *cornudo*, Quevedo se vale de los sentidos que guardan ambos vocablos en el lenguaje de germanías para construir una ingeniosa fórmula de agudeza. La agudeza radica en el doble juego de significado que tienen los adjetivos de los maridos, operando de la siguiente forma: “chiquito”, más allá de entenderse como diminutivo, debe de leerse, al mismo tiempo, como el que finge “ignorancia, sencillez, descuido e inadvertencia, haciéndose inocente, apocado y desentendido”. De esta manera, Quevedo introduce la idea del marido

como “fingido ignorante de su situación”, una constante de su trabajo satírico y que se repetirá a lo largo del romance. Por su parte, “mayor”, en este tenor, aduce al “jefe de los ladrones y las putas”, con lo que se advierte, desde el segundo verso de su romance, que todas las mujeres son de la misma condición, es decir, que todas las mujeres son putas.

En este sentido, el poeta hace constar que existen dos tipos de prostitutas en su sociedad: las que trabajan para un “mayor”, es decir, las “profesionales”, y las que llevan sus labores de forma velada, ilegal, a costa de su marido. Por lo tanto, vemos en esta primera unidad de sentido los dos niveles de significación que, con respecto del adulterio, se manejarán durante todo el romance: el primero es, simplemente, hablar de un cornudo que es tan cornudo como los otros hombres; y el segundo, que funciona con el mismo mensaje que el anterior, se dedicará a especificar las dos clases de prostitución que existen en la sociedad: la “pública”, que funciona a partir de “mayores”, proxenetas; y la “privada” que funciona únicamente a costa del marido.

Segunda unidad de sentido:

No dice “Esta boca es mía”,
sino al tiempo de comer:
sin saber de dónde viene,
todo le sabe muy bien.

La mujer insiste aquí en la fingida ignorancia que el marido mantiene de su situación, idea que se había presentado en la primera estrofa. Quevedo se vale de una frase hecha, “No decir esta boca es mía”, para mantener la idea del cornudo como un desentendido; pues de esta forma se entiende que él ha callado, sabiendo qué es lo que sucede. Al mismo tiempo, ateniéndose al significado que el

vocablo “boca” obtiene en lenguaje de germanía, es decir, “moneda de un real”, el poeta construye la idea de que la mujer se prostituye, pues el dinero que disfruta el marido lo ha ganado ella; y esto lo sabe él, pero, en la negación de su situación, no acepta la existencia de ese dinero a menos que sea para su propio beneficio. Así, puede leerse que al cornudo “sin saber de dónde viene el dinero con el que come, todo le sabe muy bien”. Sin embargo, comer también significa fornicar, tener trato carnal.

Si se acepta una hipótesis donde la mujer se cosifique, transformándose en el objeto del que provee a su marido, es decir, en dinero (boca); podríamos continuar con el juego de significados que utiliza Quevedo. En ese sentido, el marido se muestra como un hombre que no se preocupa por su fuente de riqueza (la moza), “sino al tiempo de comer”, es decir, solamente al mantener relaciones sexuales con ella y, por lo demás, no le importa si le es infiel porque, de cualquier forma, de esta manera lo enriquece. Esta idea podría tener sentido, si se atienden otros versos en los que el poeta describe al cornudo como un despreocupado de su situación porque su mujer, al mismo tiempo que lo provee de sexo, lo provee de dinero:

Más cuerno es el que paga que el que cobra;
Ergo, aquel que me paga, es el cornudo,
Lo que de mi mujer a mí me sobra. (B555)

Tercera unidad de sentido:

Si por algunas visiones
se me enoja alguna vez,
échome yo con la carga,
métese en baraja él.

Al parecer, solamente si el adulterio de su mujer se le hace muy evidente, el marido monta en

cólera. Lo más divertido del cuarteto radica en cómo Quevedo juega con la supuesta ignorancia del marido pues, si “ver visiones” es una frase con que se nota al que se deja llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hay; se le da mucha importancia, entonces, a la capacidad de engaño que tiene el adulterio. A pesar de que la mujer es infiel, sus infidelidades sólo pueden ser consideradas como “visiones” para el que no está enterado de que suceden. Por otro lado, en un primer momento, muy literal, con esta frase el poeta indica que el marido se mete en problemas con el hombre que le pone los cuernos. Pero habría que ir más a fondo.

Quevedo se burla también de la mujer que se siente ofendida de que se le acuse de prostituta, aunque sí lo sea, pues se desenvuelve en una sociedad dominada por la falsa moral. A esto debe referirse el autor cuando la moza dice “echarse con la carga”, pues en el sociolecto de germanía “carga” significa “ofensa o insulto”. La mujer puede fingir su ofensa y, entonces, retira la palabra (evita contestarle) al hombre, lo que ocasiona que éste se “meta en baraja”, es decir, “en orden” por lo que deja de reprender a la mujer. El cornudo desiste de su pretensión de enojarse con su mujer porque, como en el juego, “no tiene puntos (argumentos suficientes) para querer “embite” (seguir atacándola)”. Sin embargo, al leer el fragmento a la luz de aquella otra lectura, la que describe las cualidades de la prostitución áurea, se obtiene otro sentido, igualmente válido.

“Echarse”, en germanía, significa indistintamente fornicar que “ponerse la prostituta al amparo de un chulo o rufián”. Probablemente aquí Quevedo arguya a algún tipo de amenaza de la mujer contra el marido, pues al ponerse al amparo de un chulo, evitará que su hombre se beneficie económicamente de sus adulterios. Un poema famoso de Quevedo que redundaba sobre la burla

de que al cornudo sólo le queda conformarse con el beneficio económico, sugiere de nuevo que los motivos literarios del poeta son recurrentes y, por lo tanto, tipificados:

También, de cuando en cuando, es caso honrado

Que a tu mujer acuses de adulterio,
 Porque ninguno diga que has callado;
 Que intercede después un monasterio,
 Y usando, como sueles, de clemencia,
 Tú dejarás en duda este misterio.
 Con esto tu mujer tendrá conciencia
 De darte tus ganancias y derechos,
 Y tú proseguirás con tu paciencia. (B641)

Cuarta unidad de sentido:

De mis hijos solamente
 padre de gazzate es;
 yo los paro y él los traga
 por suyos de tres en tres.

Al decir que solamente es padre de “gazzate”, la mujer acepta que los hijos son de su marido sólo por nombre, pues el gazzate es el cuello, el lugar de donde salen las palabras. Continúa el juego sobre la ingenuidad del marido: mientras ella tiene los hijos, él se cree (se traga) que son suyos, pues en lenguaje de germanías se dice tragar, cuando algo tiene un origen incierto. Además, se da una “germanización” del marido al conferirle la categoría de “padre”, que en el caló de germanía significa, indistintamente, jefe de rufianes y prostitutas y dueño de la mancebía; donde mancebas es sinónimo de putas y mancebos, de rufianes.

Probablemente haya una ligera referencia al mito de Cronos, que no se debe desestimar si se reconoce la predilección que Quevedo promulga por las figuras míticas clásicas, a las que también utiliza para satirizar conductas

a partir del arquetipo que representan. Recuérdese el prólogo de *La hora de todos*, o el soneto “Bermejazo platero de las cumbres”. En este sentido, Cronos serviría para representar tanto la ingenuidad del padre-cornudo, como el engaño del que es víctima al tragarse a sus hijos. Cronos tuvo seis hijos (tres hijas y tres hijos) y se los tragaba (en el sentido de comer sin masticar), para evitar que le quitarán el reino. Cronos, engañado por su mujer –razón por la que permanece en el imaginario colectivo como un dios cruel y engañado–, le da de comer una piedra en lugar de su último hijo, Zeus quien años después lo derrocaría. La relación del padre-cornudo y Cronos se da de manifiesto con la palabra tragar; así, en un sentido propio de la expresión, “él se los come”, alude al dios mitológico; y en un sentido figurado “él se cree que son suyos”, alude a la condición de burlado. Podría también trazarse la relación numeral evidente: Cronos tiene seis hijos, se come primero a tres y, después, es engañado cuando ha de comerse al sexto, mientras que el esposo de la moza, se traga a sus hijos “de tres en tres”.

Quinta unidad de sentido:

Si he menester el vestido,
 su testa es el mercader;
 pues deja que me le hagan,
 sin hacer que me le den.

“Menester” es, llanamente, la necesidad de algo; pero también vale por ejercicio o empleo; así como de la misma manera alude a las necesidades corporales. La gente vulgar llamaba menesteres a los instrumentos que necesitaban para realizar sus trabajos. Lo que se entiende, entonces, es que la mujer necesita de un vestido para poder llevar a cabo su profesión de adúltera. Dicho vestido sólo se lo puede dar un mercader y ella, al carecer de otra cosa, paga con su cuerpo. Por

eso el segundo verso debe leerse de la siguiente manera: “La testa es decir, la cornamenta, se la pone el mercader al marido al cobrarse el vestido”. Este es un ejemplo de la prostitución como una profesión practicada, pues la mujer, en un intercambio de bienes, se “venderá” a su vez al mercader que le vende el vestido. En este romance, el significado de mercader va más allá de “el que trata o comercia con géneros vendibles”; pues en germanías el término significa “ladrón que anda siempre donde hay trato”; es decir que el mercader “vendía lo robado.” Este es un juego lingüístico muy complicado, pues significa que el mercader le vende a la mujer el vestido que ella ya se había quitado para poder pagarse. Es una construcción un tanto compleja. Por su parte, el marido, no puede hacer nada para evitar el acto sexual entre su mujer y el mercader; ya que no posee los medios por sí mismo para proveer a la mujer del vestido que necesita. En este sentido, los últimos dos versos deben de leerse de una manera similar a esta: Mi marido deja que me den el vestido (o que me lo hagan que, sin duda alguna, aduce fuertemente al contacto sexual), ya que el no puede hacer que me lo den, es decir, no lo pude pagar.

Sexta unidad de sentido:

Si esto me mormura alguna
 Mozuela Matusalén,
 Juzgue mi tiempo presente
 Por el tiempo que ella fue.

Con lo que se dice: “si alguna vieja le reclama a la moza por sus tratos carnales, más le valdría recordar los años cuando fue joven y se comportó de esa manera”. Aquí Quevedo critica a las viejas, otro de sus personajes favoritos. La figura “mozuela Matusalén”, tiene varios significados. Primero, es un insulto a las viejas que quieren parecer jóvenes: Matusalén es un patriarca que

vivió 900 años y la contraposición de términos que tan extremos (mozuela y Matusalén), provoca la broma al tiempo que la sátira. La figura de Matusalén para insultar a las viejas la usa Quevedo en otras partes y Maxime Chevalier sostiene que “aparece por primera vez, si bien lo entiendo, en el Cancionero de Horozco (num. 63), [...] John Minsheu -o su colaborador español- introduce en su Diálogo séptimo un retrato de la vieja [...]: Ella es más vieja que Matusalén, más arrugada que una pasa, más sucia que una mosca (...)” (Chevalier 1992, 75). Se descubren también otras significaciones en las mismas palabras.

Al parecer, el término mozuela no era muy utilizado pues no aparece en los diccionarios; pero, al igual que mozuelo (que si aparece en los diccionarios), debe significar “de poca edad” (de ahí la gracia que produce “mozuela Matusalén” / joven-vieja). Sin embargo, es muy probable que mozuela sea utilizado como una remembranza de la “moza de golpe”, que en germanías invoca a la prostituta que controla el burdel. En esta línea, se entiende que la adúltera reclame a la vieja por las murmuraciones, ya que ella es tan puta como ella, pues moza siempre se refiere a la “mujer que mantiene trato ilícito”. La figura que se forma, entonces, es la de una vieja prostitutilla que nada puede reclamar a la moza.

Séptima unidad de sentido:

y si a mi marido, algunos
 maridísimos de bien, yo sé
 que al sol han de hallarse
 caracoles más de seis.

Léase el primer verso: “Y si a mi marido le murmuran también algunos maridísimos de bien”. Murmurar tiene el mismo sentido que en la pasada estrofa: intrigar. Como en otros casos frecuentes en la poesía de Quevedo, la hipérbole

(maridísimos) tiene una función despectiva. Lo importante en estos versos es observar cómo el poeta termina el romance con una condensación impresionante de conceptos variados a partir de pocas palabras. Primero, “estar al sol” significa, “estar ahorcado”, porque a los ahorcados los exponían todo el día. Puede, entonces, que todos los cornudos estén expuestos al público y la gente los conozca tan bien como al propio marido de la moza.

Por otro lado, sol era como los químicos y los villanos llamaban al oro, con lo que la adúltera advierte que a todos los maridos les ocurre lo mismo: todos son engañados pero reciben dinero. Aquí tiene lugar la única animalización del conjunto, que consiste en comparar a los cornudos con los caracoles; partiendo del dicho común en el Siglo de Oro que decía: “el caracol por quitar enojos, por los cuernos trocó ojos”. Así, el caracol se convierte en el mejor ejemplo que da la naturaleza sobre el cabrón, pues no sólo tiene cuernos, sino que es ciego y, por lo tanto, no se entera de que le sucede lo mismo que a todos. Si hemos visto a lo largo del romance que el marido no se entera de que es engañado o, más bien, finge no hacerlo, todos los maridos hacen lo mismo: evitan ver aunque les nazcan cuernos. Puede significar también que los cornudos, como el caracol, cargan su casa y todos la ven; porque todos conocen su casa y su mujer; sin olvidarnos que el caracol, también, alude a lo consentidor que se muestra el marido con respecto al adulterio de su mujer: pues lo permite por su propio beneficio y esta es conducta vil y sucia. Como la baba de ese molusco gasterópodo.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1963. 3 vols. Impreso.
- ALONSO, Dámaso. “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Obras completas IX*. Gredos: Madrid, 1987, pp. 415-486. Impreso.
- ALONSO Hernández, José Luis. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germania: (introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979. Impreso.
- ARELLANO, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Impreso.
- ASENSIO, Eugenio. *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. Impreso.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Traducción de Thomas Kauf. Impreso.
- CACHO C., Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Universidad de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2003. Impreso.
- CELDRÁN, Pancracio. *Inventario general de insultos*. Del Prado: Madrid, 1995. Impreso.
- CHAMORRO Fernández, Ma. Inés. *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder, 2002. Impreso.
- CHEVALIER, Maxime. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid, 1982. Impreso.
- _____. *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Crítica: Barcelona, 1992. Impreso.
- _____. “Motejados y personajes. Sátira y novela”, en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1999, pp. 69-74. Impreso.
- CLAMURRO, William H. *Languages and Ideology in the Prose of Quevedo*. Newark: Denison University, 1991. Impreso.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Alta Fulla: Barcelona, Ed. Martín de Riquer, 1993. Impreso.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. Impreso.

- HERNÁNDEZ Alonso, César, et. al. *Diccionario de germanía*. Madrid: Editorial Gredos, 2002. Impreso.
- HILL, John M. *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana university, 1945. Impreso.
- MAYANS y Siscar, Gregorio. *Orígenes de la lengua española, compuestos por varios autores*. Madrid: V. Suarez, 1873. Impreso.
- PÉREZ Lasheras, Antonio. *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994. Impreso.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1999. Vols I, II y III. Impreso.
- _____. *Obras festivas*. Castalia: Madrid, 1987. Edición de Pablo Jaural de Pou.
- _____. *Prosa festiva completa*. Cátedra: Madrid, Edición de Celsa Carmen García Valdés. 1993. Impreso.
- SCHWARTZ, Lia, et. al. *Quevedo a nueva luz : escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. Impreso.
- SCHWARTZ Lerner, Lía. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1984. Impreso.
- _____. *Quevedo: discurso y representación*. Pamplona : Ediciones Universidad de Navarra, 1986. Impreso.
- ZIOMEK, Henryk. *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá, 1983. Impreso.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA