

DISCURSO RUFIANESCO Y RETÓRICA DEL HAMPA: LA *COMPOSITIO* DE LAS JÁCARAS Y LOS BAILES DE QUEVEDO

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
Universidad de Santiago de Compostela

Los escasos trabajos elocutivos que abordan el análisis de la *compositio*¹ acostumbran a tomar como objeto de estudio un corpus de textos en prosa; el estudio estilístico de composiciones poéticas —sobre todo cuando éstas se insertan en el ámbito de la tradición popular— pocas veces se adentra de modo exhaustivo en su sintaxis del estilo. La escasez de este tipo de enfoque justifica la oportunidad de este estudio, con el que pretendo evidenciar la importancia de este aspecto de la *elocutio* en unos poemas de Francisco de Quevedo que todavía se encuentran entre los menos conocidos, estudiados y divulgados: las jácaras y los bailes². Desvelar las claves de la estrecha imbricación que existe

¹ Para una caracterización de la *compositio* o *structura* en el marco de la retórica clásica, como parte de la *elocutio* que se ocupa tanto de la teoría de la oración y de sus elementos constitutivos como de la colocación de las palabras, esto es, de su combinación fonética y sintáctica, pueden consultarse, entre otros, tratados retóricos que se adentran en los distintos tipos de sintaxis de estilo, como el de Quintiliano, *Institutio Oratoria* (siete volúmenes), París, Sociéte d'édition «Les Belles Lettres», 1976, IX, IV; el de Demetrio, *Du style*, París, Les Belles Lettres, 1993, I, págs. 12-13; el *Aquila*, Aquila Romanus: *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, en Carolus Halm (ed.), *Rhetores latini minores*, Frankfurt, Teubner, 1963, págs. 22-37, en especial 18, o el de Aristóteles, *Retórica* (trad. Quintín Racionero), Madrid, Gredos, 1999. Entre los tratados del Siglo de Oro, el de Luis de Granada, *Los seis libros de la retórica eclesiástica*, en sus *Obras completas*, BAE, II, págs. 493-642, en especial, págs. 597-598. Entre los manuales de retórica modernos, el de Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1967, en especial, págs. 302-303; o el de Azaustre y Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

² El corpus elegido forma parte de la Musa V, *Terpsíchore*, una de las seis divisiones de la obra poética de Quevedo trazadas por su editor póstumo y amigo, el erudito José Antonio González de Salas, en 1648, supuestamente de acuerdo con los designios del autor; a ellas añadió otras tres el sobrino del escritor años más tarde, en 1670. Jácaras y bailes completan esa parte de la poesía quevediana que se abre con las letrillas satíricas, las burlescas y, con menor importancia cuantitativa, las líricas.

entre *ornatus* y *compositio* permitirá una interpretación más certera del contenido y de su forma de composición, atenta siempre a los efectos que los más variados recursos de la retórica clásica ponían al alcance del escritor del Siglo de Oro.

El tamaño de las jácaras y los bailes —mayor que el de otras composiciones pertenecientes al ámbito de la poesía satírica, como las letrillas o determinados sonetos—, así como la intercalación de diferentes temas y estilos discursivos en un mismo poema, dificultan la caracterización de su sintaxis del estilo e imponen una perspectiva específica para su análisis.

ESTILO SUELTO, PARA NARRAR LA VIDA DE LOS HAMPONES

Las jácaras, quizá por su condición más narrativa, aunque también por su carácter de relación de noticias relativas a un único personaje —visto durante períodos largos de su existencia— o a varios rufianes, basan su estructura en un estilo suelto predominante, cuyo uso se concentra en algunas composiciones o en pasajes muy determinados de las mismas³. De hecho, es difícil encontrar una sola jácara en la que esta modalidad no se utilice al menos en una parte del poema; el tema germanesco, el tipo de personajes implicados y el subgénero poético condicionan este tipo de sintaxis, que cierra así —junto al verso y la estrofa elegidos, junto al léxico seleccionado— el círculo del preceptivo *decorum* en lo que atañe a las producciones literarias de estilo humilde: el estilo suelto, con su sucesión inconexa de ideas y su predominio de la coordinación, es el que mejor reproduce la conversación informal y cotidiana, las idas y venidas de una muchedumbre de personajes y acciones a ellos vinculadas⁴.

Los ejemplos más significativos de estilo suelto se hallan en las jácaras que emulan el género epistolar, aquéllas en las que un rufián o su iza desgran

³ Denominado por Quintiliano *oratio soluta* —frente a la *oratio vincata atque contexta*—, IX, IV, págs. 19-22, se corresponde con el tipo que Aristóteles identifica como «seguido»: «el período, por su parte, o bien está compuesto de *miembros*, o bien es *simple* (...) En cuanto al <período> simple, llamo así al de un solo miembro» [09b13]. Esta división bipartita, recogida en el siglo XVI por Luis de Granada (págs. 597-598) para la oratoria eclesiástica, está en la base de mi análisis: como el dominico, distinguiré entre el estilo suelto y el periódico y, en este último, estableceré una subdivisión entre el período de miembros y el circular. Frente a la mayoría de los tratados retóricos clásicos, que distinguen sólo dos grandes tipos de estilo compositivo —el suelto frente al periódico—, el *Aquila* propone una división tripartita: *oratio soluta*, *oratio perpetua* y período; para caracterizar el primer tipo, este tratado insiste en la falta de ligazón del estilo suelto: «Est igitur omnis oratio soluta nulla inter se necessitate numerorum, neque composita membris quibusdam vel determinata certa circumscriptione verborum» (pág. 18).

⁴ Aunque centrado en la oratoria sagrada, el tratado de Luis de Granada mostraba esta especialización de lo que él denomina composición simple: «La simple no está sujeta á la ley de los números, ni tiene períodos muy largos, y de ella usamos nosotros en el trato familiar (...) porque la verdad sencilla se complace en la sencillez de estilo» (pág. 597).

acontecimientos desconocidos para su destinatario y que afectan tanto a sus propias vidas como a la de sus compañeros hampones. «Ya está guardado en la trena» [849]⁵ es un ejemplo de cómo es posible insertar cada nueva estrofa como mera suma, por yuxtaposición, de un argumento o una «noticia» respecto a la anterior; salvo excepciones, esta sintaxis elocutiva se subraya con períodos sintácticos que se circunscriben al ámbito estrófico:

«Al momento me embolsaron,
para más seguridad,
en el calabozo fuerte
donde los godos están.

manco de tocar las cuerdas,
donde no quiso cantar. (...)
Lobrezno está en la capilla.
Dicen que le colgarán,
sin ser día de su santo,
que es muy bellaca señal» [849:21-40]

Hallé dentro a Cardeñoso,
hombre de buena verdad,

En solo veinte versos, Quevedo da noticias sobre el remitente de la misiva, el célebre *Escarramán*, y cinco rufianes conocidos: *Cardeñoso*, *Remolón*, *Coscolina*, *Cañamar* y *Lobrezno*. Los períodos sintácticos tan simples —apenas se complican, salvo por la inserción ocasional de una adverbial de lugar o de una causal— se suceden sin conexión entre sí, propiciando en el lector la impresión engañosa de que el hablante menciona cada caso tal y como llega a su memoria, sin la menor elaboración literaria.

Las otras tres jácaras construidas en forma de carta —«Con un menino del padre» [850], «Todo se sabe, Lampuga» [851] y «Allá va en letra Lampuga» [852]— suponen un nuevo ejercicio de estilo suelto, que sólo en pasajes breves y muy concretos se complica con oraciones de relativo y un período circular, por ejemplo cuando se recrea alguna de las fórmulas del género epistolar, con un tópico remate de la composición encabezado por la conjunción condicional *si*. En estos casos, la circularidad parece evidenciar el propósito de cierre de la relación de noticias y de la propia carta, que de otro modo resultaría interminable o podría cerrarse en cualquier punto del discurso, sin conclusión explícita:

«[Prótasis] Si tienes honra, la Méndez,
si me tienes voluntad,
[Apódosis] forzosa ocasión es ésta
en que lo puedes mostrar» [849:97-100]

[2ª apódosis yuxtapuesta]
que tiempo vendrá, la Méndez,
que alegre te alabarás
que a Escarramán por tu causa
le añadaron el tragar» [849:101-108]

«[Prótasis] Contribúyeme con algo,
[apódosis] pues es mi necesidad
tal, que tomo del verdugo
los jubones que me da;

«[Prótasis] Si acaso quisieres algo
o se te ofreciere acá,
[apódosis] mándame, pues, de bubosa,
yo no me puedo mandar» [850:157-160]

⁵ Todos los ejemplos que aduzca de la poesía quevediana proceden de la canónica edición preparada por José Manuel Blecuá, Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Los ejemplos aducidos no sólo se caracterizan por la circularidad del razonamiento que sirve de colofón a la jácara, sino por la *amplificatio* de alguna de las apódosis, de mayor complejidad debido a la inserción de otra subordinada, sea ésta consecutiva, sustantiva o causal.

Del mismo modo, estas jácaras en forma de misiva no renuncian, mostrando una clara voluntad de estilo, al uso ocasional del paralelismo y el isocolon, en breves pasajes que constituyen poco más que indicios del estilo periódico de miembros; con él se consigue la suspensión de un razonamiento, debido a la presentación continuada de elementos que prolongan el discurso mediante un característico enlace de ideas que no se produce en el estilo suelto:

«Hija, todos somos hombres;
nadie se puede espantar
ni de que azote el verdugo,
ni de que apare el rufián» [852:5-8]

«El ruin agravia a los buenos;
el rey no puede agraviar;

estos señores se enojan,
y alégrase la ciudad» [852:17-20]

«Luego el rigor de justicia
me hizo ruido detrás;
asentábanme un capelo,
y alzábase un cardenal» [852:29-32]

El isocolon, normalmente bímembre, constituye la marca retórica más habitual en este tipo de discurso paralelístico⁶.

En las jácaras quevedianas, el estilo suelto es el tipo de sintaxis elocutiva elegido para la narración de las aventuras de los jayanes, incluso en aquellos casos en que quien habla reproduce el desarrollo de su propia vida. Por lo general, esta clase de *compositio* se inserta cuando el relato progresa desde la in-

⁶ Como indica Azaustre, «el paralelismo se manifiesta fundamentalmente bajo las figuras del *isocolon* y *parison*: la primera de ellas hace referencia a la semejante longitud de frases y oraciones; la segunda, a su semejanza estructural o de orden en la disposición de sus elementos», Antonio Azaustre Galiana, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996, pág. 17; «El desarrollo de los miembros del *isocolon* —añade— parece sustentarse preferentemente en una yuxtaposición de los mismos, y esa coordinación representa generalmente una acumulación» [22] de valor sinónimo o antitético; estas dos tendencias posibles desarrollan el paralelismo de los miembros contruidos en *isocolon*, en forma de enumeración o de antítesis. Para una caracterización de ambas posibilidades, véase Azaustre [34-36]. El isocolon es una de las figuras más representativas del estilo de Quevedo. Fernández Mosquera, en su análisis de la poesía amorosa del autor, pone el recurso en relación con las bímembraciones y plurímembraciones que se han señalado siempre como características de la producción literaria del escritor, pero también con otras figuras retóricas: «El contenido conceptual del isocolon permite la sinonimia —y la redundancia— que favorece la hipérbole; o la antítesis, con todas sus posibilidades paradójicas, tan características en nuestro poeta», Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999, pág. 220. «Si unimos a esto —advierte— que el isocolon en Quevedo aparece acompañado casi siempre de otras figuras, tendremos el resultado que hemos observado: períodos muy marcados, con figuras características (que pueden ir desde la más sencilla *annominatio* a la más compleja *commutatio*) y que tienden a desempeñar una función conclusiva y siempre con valores de sinonimia que facilita la hipérbole, o antitética, que favorece la paradoja», pág. 221.

roducción de personajes o situaciones hasta la intervención directa de aquellos; esta forma de transición se aprecia muy bien en la jácara «Mancebitos de la carda» [853], que comienza con la apelación de la voz narradora a los hampones para reclamar su atención, en un pasaje marcado sintácticamente por el período de miembros, para abordar a continuación el propio relato de lo sucedido a Villagrán y Cardoncha, en estilo suelto y de carácter más oral:

«Con las cuerdas de Vizcaya
mi cítara suena ronca;
son ruiñeños del diablo
los grillos que me aprisionan.

Tiéneme aquí la morena
Antoñuela Jerigonza,

más linda que mil ducados
y más bella que cien flotas.

Atollada tengo el alma
de su trenzado en las roscas,
y ella me tiene sumido
su talle en el alma propia» [853:37-48]

Conviene aclarar que, cuando se habla de predominio de un estilo compositivo, se señala su presencia mayoritaria, pero ello no excluye que algún pasaje esté salpicado por estructuras paralelísticas que conforman breves períodos de miembros, como sucede en la segunda estrofa, que concluye con un isocolon bimembre. Del mismo modo, la composición termina con un período circular, más idóneo para el cierre del relato: «[prótasis] Yo, [apódosis] por salir de la sala, / [prótasis] me zamparé en una alcoba:/ [apódosis] acuérdense allá de mí, / [prótasis] si alguna oración les sobra» [853:157-160]

«En casa de las sardinas» [855] reproduce un esquema similar: tras la parte introductoria, de presentación y descripción del personaje, éste toma la palabra para narrar su trayectoria vital desde su infancia, y el tránsito está marcado con la aparición del estilo suelto:

«Huyendo de los corchetes,
por gustar más de botones,
fui a Consuegra, y me trató
como a su yerno su nombre.

Tropecé con el tintero;
di que hacer a los ringlones;
hubo el éste que declara,
y más vistas que en un monte.» [855:65-72]

«Reconocióme un portero,
y el procesado enojóse,
y juntáronme las causas
el papel y los cañones.

Granizó el diablo testigos
de lo que ni ven ni oyen;
pusieronme en el caballo
de las malas confesiones» [855:181-188]

Aunque con ciertos matices, la composición «Contando estaba las cañas» [677] muestra una distribución de la sintaxis del estilo equiparable a las anteriores: los primeros versos, destinados a situar la reunión de jayanes de la que partirá el relato de un juego de cañas que abarcará casi hasta el final de la jácara, están marcados por un discurso descriptivo paralelístico: «Las barbas, de guardamano; / las bocas, de oreja a oreja; / dando la teta a los pomos / y talón

a las conteras. // Los sombreros, en cuclillas, / y las faldas en diadema, / mientras garlaba con hipo, / escucharon con mareta» [677: 5-12]. La adición sucesiva de *isocola* bimembres desemboca en el comienzo de la narración del personaje-testigo *Magañón el de Valencia* y, también, en un estilo discursivo suelto, más apropiado para la exposición oral en boca de un personaje marginal; en cualquier caso, ese relato estará dominado por la reiteración de estructuras sintácticas, por un paralelismo buscado que se convertirá en rasgo caracterizador principal de esta composición.

«Tiene talle, en pocos años,
de no dejar al Profeta
ni Alcorán que le dispute,
ni alfanje que le defienda.

Él embrazaba la adarga,
desanudaba las vueltas,
recordando, divertidos:
que entre los galopes sueñan.

Acometió con valor,
retiróse con destreza;

ni hubo más toros ni cañas
que verle correr en ellas.

En sí agotó la alabanza,
y su garbo y su belleza
no dejaron bendición
a nadie que con él entra.

Fullero del juego fue
con la mano y con la rienda,
retirando a los que pasan
y aguardando a los que esperan»
[677:161-180]

Pese a la presencia de numerosas estructuras paralelísticas, la yuxtaposición y la coordinación, pero también el perfecto ajuste de la oración al ámbito del verso y de la estrofa, «denuncian» el protagonismo del estilo suelto.

Este tipo de sintaxis del estilo predomina asimismo en una parte de la jácara «Zampuzado en un banasto» [856], en concreto cuando el jaque, narrador en primera persona, deja el relato de su propia vida para adentrarse en las andanzas de otros jayanes, en este caso ya como narrador testigo en tercera persona:

«Murió en Nápoles Zamora,
ahíto de pelear;
lloró a cántaros su muerte
Eugenia la Escarramán.

Al Limosnero, Azaguirre
le desjarretó el tragar:

con el Limosnero pienso
que se descuidó San Blas.

Mató a Francisco Jiménez
con una aguja un rapaz,
y murió muerte de sastre
sin tijeras ni dedal» [856:117-128]

La coordinación y, sobre todo, la yuxtaposición marcan un tipo de *compositio* caracterizado por la acumulación de hechos e ideas, sin que el período sintáctico propicie su interconexión.

Otros ejemplos significativos de estilo suelto se dan en las composiciones «A la orilla de un pellejo» [858] y «Con mil honras, ¡vive cribas!» [859], donde esta clase de sintaxis elocutiva resulta apropiada para narrar el desafío de

dos jaques, una acción dialogada en el justo momento en que se produce y, también, la vida de una iza en primera persona, respectivamente:

«Mascaraque el de Sevilla,
Zamborondón el de Yepes
se dijeron mesurados
lo de sendos remoquetes.

«En mi vida eché las habas;
antes me echaba a mí propia;
llamáronme araña, y fue
porque andaba tras la mosca.

Hubo palabras mayores
de lo de «No como liebre»;
«Ni yo a la mujer del gallo
nadie ha visto que la almuerce».

Caséme con un mulato,
que fue la fama de Ronda:
tener marido de estraza
no sé yo para qué estorba.

«¿Tú te apitonas conmigo?»
«¿Hiédete el alma, pobrete?»
«Salgamos a berrear,
veremos a quién le hiede» [858:5-16]

Comiendo la olla un martes
se quedó muerto en las sopas;
y me llaman Desollada,
y como siempre dos ollas» [859:57-68]

El estilo suelto constituye también la opción sintáctica más idónea para el diálogo en estilo directo de los personajes en «Descosido tiene el cuerpo» [862], la conversación desarrollada entre un jaque moribundo, sus deudos y el médico que le asiste. De este modo, se dibuja la ficción de oralidad y el lector tiene la vívida impresión de ser testigo, directo y sin intermediario responsable de la elaboración literaria, de la conversación en el mismo momento en que ésta se produce:

«Digo que no vengo en ello,
ni es mi gusto ni mi honra;
apelo para un milagro;
la medicina sea sorda.

eso, y morir de viruelas,
a los chiquillos les toca.

Muérase de tres mohadas
un calcillas y una monja;

Dile yo siete hurgonadas
a Palancón el de Ronda,
y levantóse en tres días,
¿y quiere que yo me esconda?» [862:17-28]

La generalizada predisposición de las jácaras al estilo suelto, quizá debido a su carácter narrativo, es aún más acusada en el caso de «A la salud de las marcas» [861], poema en el que coordinación y yuxtaposición provocan la suma incesante de ideas sin trabazón entre ellas:

«A la carrera de sorbos
y al apretón de los tragos
nunca ha dado a yegua el Betis
potro que pueda alcanzarlos.

que el que es bailarín castizo
no repara en lo templado.

Un cogollo de lechuga
fue el violón de este sarao:

Como pobreta corriente,
sacó Isabel del regazo,
en la esquina de un lenzuelo,
unos garbanzos tostados» [861:9-20]

En la mencionada composición, la única excepción se produce al principio y al final: el isocolon propicia pasajes paralelísticos en la presentación inicial de los personajes y en el cierre de los hechos contados:

«A la salud de las marcas
y libertad de los jacos,
se entraron a hacer un brindis
en la bayuca del Santo

Ganchoso el de Cienpuzuelos,
Catalnilla la de Almagro,

Isabel de Valdepeñas
y Andresillo el desmirlado» [861:1-8]

«se volvieron a dar gracias
de los peligros pasados
a la ermita de san Sorbo,
en el altar de san Trago» [861:113-116]

Este tipo de sintaxis del estilo se registra asimismo en las jácara «Ya se salen de Alcalá» [863] y «Estábase el padre Ezquerra» [864], aunque en la primera composición el escritor no renuncia a intercalar breves pasajes de período circular, sobre todo causal, y estructuras paralelísticas en medio de unos diálogos caracterizados por la yuxtaposición:

«¿Dónde va tanto rigor,
valentía amontonada?»
«Negras, vamos a Madrid,
a negocios de venganza».

Allí hablara Marianilla
como mujer de importancia:

«no vayas allá mi vida;
no vayas allá, mi alma:

que en la Corte, los valientes
reparan con las espaldas
el rigor de los jueces
que están en aquella sala» [863:19-30]

La sintaxis, adaptada de modo magistral al contenido de un pasaje, puede contribuir a reforzar la impresión general de caos y confusión que reina en un prostíbulo, como sucede en «Estábase el padre Ezquerra» [864]; el estilo suelto permite la adición interminable de acontecimientos, aunque la jácara no esté exenta de una cierta *amplificatio* basada en la inserción de oraciones subordinadas:

«Las bofetadas andaban
donde las toman las dan,
los araños paga en coces,
que allí no se mete paz.

La Plaga le hizo presa
en el nones de empreñar;
dos dedos se vio de tiple,
y a pique de Florián.

«Parecemos caldereros
(dijo su paternidad,
llena la voz de migajas,
viendo revuelto el zaguán).

Restitúyanle lo suyo;
trátese toda verdad;
vuélvanle los compañeros
y el engendrador pulgar» [864:109-124]

El análisis de la sintaxis elocutiva de las jácara permite comprobar cómo el estilo suelto y el periódico de miembros acostumbran a convivir en una mis-

ma composición, acotando espacios diferentes y bien delimitados en relación con los temas y la propia estructura del relato que contiene. La presencia del segundo tipo de *compositio* se delata por la abundancia de paralelismo, anáforas, isocolon, polisíndeton o su envés, el asíndeton, recursos que «mueven» al lector a través de una expresión más marcada y enérgica.

PARALELISMO DESCRIPTIVO

Quevedo acostumbra a reservar el período de miembros⁷ para el comienzo de las jácaras, cuando se ofrece al lector una descripción de un personaje o una situación, justo antes de dejar paso a una acción determinada, a la narración de lo acaecido a varias personas o a los diálogos entre los hampones. El contenido de esas introducciones y su disposición sintáctica tienen como objetivo condicionar la mirada y la interpretación del lector sobre los protagonistas o los hechos que se van a relatar. El énfasis derivado de la reiteración de una misma estructura tiene el efecto de subrayar la imagen caricaturizada, la visión degradada del sujeto contemplado por un narrador omnisciente que sólo raramente se inmiscuye o puede ser considerado auténtica parte de lo acontecido.

En la primera parte de «Mancebitos de la carda» [853], la voz narradora se dirige a los jayanes para requerir su atención, en un pasaje marcado sintácticamente por el período de miembros; una serie de apelaciones paralelísticas se canaliza por medio del isocolon plurimembre, y algunos de sus miembros se complican con oraciones de relativo y subordinadas que articulan la *amplificatio*.

«Mancebitos de la carda,
los que vivís de la hoja (...)

jayanes de arredro vayas,
cuya sed a todas horas (...)

paladines de la heria,
aventureros de trongas,
que, sin ser margen de libro,

andáis cargados de cotas;
maullones de faldriqueras (...)

matadores como triunfos,
gente de la vida hosca,
más pendencieros que suegras,
más habladores que monjas;

murciégalos de la garra,
avechuchos de la sombra» [853:1-26]

Lo mismo sucede en la composición «En casa de las sardinas» [855], en la que la parte introductoria, de presentación del personaje, está marcada por el

⁷ Luis de Granada distingue las dos formas posibles del período: «la una, con que hablamos por incisos ó por miembros; la otra, con que hablamos redondamente». En su opinión, la que denomina «composición doble» o «compuesta» —frente a la «simple» o «sencilla»— «apartándose de esta sencillez, usa de oraciones torcidas y largas. Cuyas partes, y como miembros, es preciso explicar; para que conocidas, se conozca más fácilmente el todo que de ellas resulta» [597-598].

período de miembros y por una cierta complejidad sintáctica derivada de la acumulación de frases de relativo, subordinadas temporales, etc.; el discurso paralelístico se construye con *isocola* bimembres o trimembres:

«En casa de las sardinas,
en un almario de azotes,
que en la galeras de España
una apellidan san Jorge, (...)

1) excusando en los alfaques
los corcovos del galope, (...)

2) dando música a las chinches,
que se ceban y le comen; (...)

Montilla, que en primer banco

arrempuja el primer gonce
al escritorio de chusma,
al vasar de los ladrones,

3) tocando con la cadena
la jacarandina a coces,

4) y punteando a palmadas
con los dedos en el roble,

5) imitando con la voz,
cuando se despega, al odre,» [855:1-26]

La evidencia de la búsqueda deliberada del efecto del período de miembros se confirma también en este pasaje por la extrema longitud del período sintáctico, que retarda la aparición de su predicado principal hasta el verso 27, frente a los casos iniciales ya analizados, en que la estrofa solía constituir un límite, acoger y encerrar cada una de las oraciones y acciones yuxtapuestas.

El discurso medido y estructurado, recorrido por vetas paralelísticas cuya función consiste en la caracterización emotiva del personaje, está presente al principio de la jácara «Añasco el de Talavera» [857], en la introducción del jayán:

«Añasco el de Talavera,
1) aquel hidalgo postizo
que en los caminos, de noche,
demanda para sí mismo;

2) quien no tuvo cosa suya,
sin ser liberal ni rico,
hallador de lo guardado,
santiguador de bolsillos;

3) el que en Medina del Campo
hizo de vestir al vino,

sastre de azumbres y arrobos,
ropero de blanco y tinto,

con el cuello en el sombrero,
y en la espada el capotillo,
lenzuelo por quitasol,
y a la brida en el camino,

por daga la calabaza,
puñal de la sed bñido,
desmallador de los quesos,
pasador de los chorizos» [857:1-20]

En este pasaje, un claro ejemplo del estilo periódico de miembros, el paralelismo al servicio de la moción de los afectos se obtiene en dos niveles: la estructura sintáctica principal se reitera con ligeras alteraciones en beneficio de la *variatio* —*aquel... que, quien, el que*—; en su interior, los *isocola* bimembre

y plurimembre muestran la complejidad estilística del fragmento, así como su eficacia en la descripción, necesariamente subjetiva, de un personaje.

El esquema se reproduce a continuación y antes de dar paso al monólogo burlesco de Añasco de Talavera:

«1) habiendo con el pañuelo
deshollinado el hocico,

2) desabotonando el trago
a un tiempo con el vestido (...)

3) viendo cerrada la manfla,
con telaraña el postigo,
el patio lleno de yerba,
enternecido les dijo» [27-40]

Ahora el paralelismo se marca por la reiteración del gerundio —*habiendo... deshollinado, desabotonando, viendo*—, mientras la descripción, que ha abandonado al jaque para centrarse en el ámbito en que deposita su mirada, se cierra con un isocolon trimembre imperfecto.

La idoneidad de este estilo compositivo para describir el estado de los personajes se observa una vez más en «A la orilla de un pellejo» [858], jácara construida con pequeños pasajes descriptivos cuyo carácter paralelístico se sustenta en estructuras bimembres, que confieren un ritmo binario muy acusado a la caracterización de los contendientes:

«Hubo mientes como el puño,
hubo puño como el mientes,
granizo de sombrerazos
y diluvio de cachetes.

Hallóse allí Calamorra,
sorbe, si no mata, siete,
bravo de contaduría,
de relaciones, valiente. (...)

Zaborondón, que de zupia
enlazaba el capicete,
armado de tinto en blanco,
con malla de cepa al vientre,

acandilando la boca
y sorbido de mofletes (...)

A la puente segoviana
los dos jayanes decinden,
asmáticos los resuellos,
descoloridas las teces. (...)

Mazorro, cuyo apellido
es del solar de las equis (...)

preciado de repertorio,
y almanaque de caletre» [858:17-62]

El ejemplo aducido confirma la extrema frecuencia con que Quevedo recurre al isocolon de dos miembros, estructurado a veces en forma de quiasmo; no obstante, el gusto por el paralelismo, y por el efecto que éste suscita en el oyente/lector, también se encauza en esta jácara por medio del isocolon trimembre: «cuando se vieron cercados / de alguaciles y corchetes, / de plumas y de tinteros, / de espadas y de broqueles» [858:141-144].

Cada uno de los tres miembros del isocolon abarca un único verso, construido además con una estructura bimembre; ésta resalta la confusión reinante

en el momento de la llegada de la justicia —quizá con el propósito satírico de identificar a sus oficiales con los hampones—, también reflejada, gráfica y fonéticamente, en el ajuste apretado de las palabras en cada verso.

El período de miembros se reserva asimismo para la parte introductoria, caracterizadora de los personajes protagonistas que se presentan, en la jácara «Ya se salen de Alcalá» [863]:

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1) «el uno es Antón de Utrilla, | Llevan bravos ferreruelos; |
| 2) el otro Ribas se llama, | por toquillas llevan bandas, |
| | unas con cairel de oro |
| 3) el otro Martín Muñoz, | y otras con cairel de plata» [863:3-12] |
| sombrero de la fama (...) | |

La presentación de las prostitutas que viven y ejercen en la mancebía, en «Estábase el padre Ezquerra» [864], muestra cierta voluntad de simetría y paralelismo por parte del creador de las jácaras, en especial en pasajes introductorios de tipo descriptivo:

- | | |
|--|---|
| «1) Culillos, la desmirlada, (...)
la que pasó por verruga
un encordio en Alcaraz (...) | 3) Ginesa, culo de hierro,
la que enseñó a pregonar» [864:9-22] |
| 2) La Chillona, que introdujo
los dácalas y el jurar
y la primera que en Burgos
puso la gatesca a real; | «Una le enseña las piernas,
otra cierne el delantar;
aquí le sacan la lengua,
allí del ojo le dan» [864:37-40] |

La reiteración de una misma estructura sintáctica —nombre propio... *que / la que*—, así como la inserción de series de pronombres o adverbios opuestos —*una / otra, aquí / allí*—, aporta al discurso un ritmo muy marcado; el impacto emocional en el lector aparece así medido, buscado y previsto por Quevedo⁸.

SUBJETIVIDAD Y SIMETRÍA SINTÁCTICA

Pero la energía expresiva —basada en la simetría y el paralelismo— que transmite esta modalidad de sintaxis elocutiva no se limita sólo a las partes in-

⁸ Dentro del ámbito tópico de la sátira *contra mulieres*, diferencia Rodrigo Cacho a las cortesanas rapaces de otro tipo de busconas, de extracción social inferior, ensalzadas por la tradición literaria: las «putas cantoneras», en las que se encuadrarían las de esta jácara. Como ejemplo clásico, aduce el epigrama IX, 32 de Marcial, cuyos ecos se aprecian también en los textos burlescos italianos, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003, pág. 99.

troductorias y descriptivas de personajes y situaciones: el escritor acostumbra a utilizar también el período de miembros en pasajes impregnados por la subjetividad del enunciado, bien por discurrir éste en el ámbito de los sentimientos amorosos, bien por ser expresión de los pensamientos más íntimos de un sujeto. «Allá vas, jacarandina» [854], una jácara en la que un jayán da rienda suelta a su paródica efusividad amorosa —apelando «a una dama señora, hermosa por lo rubio», como reza el título de la composición—, incluye abundantes series paralelísticas e *isocola* bimbembres, algunos de ellos estructurados en quiasmo:

«Dios te defienda 1) de guardas,
que son vivientes escollos
2) de galanes, que festejan
a puro susto de toros,

3) del que, maridando arreo,
está amagando de novio,
como un Herodes, a niñas;
a viejas, como responso.» [854:5-12]

«A la 1) rubia de aventuras,
la que 2) se peina bochornos,
de cuyas manos Charquías (...)
a la que, 3) con Pelinegra (...)

dirás-la que 1) soy un hombre
de menos juro que votos (...)
que 2) son todas las estrellas
aprendices de sus ojos» [854:17-34]

Este discurso tan subjetivo, por ser expresión del más íntimo sentimiento amoroso del personaje, acentúa su simetría con varios *isocola* bimbembres o trimembres que contribuyen a reforzar el impacto del mensaje sobre su receptor:

«Lo culto de su tocado,
de su donaire lo docto,
lo discreto de su ceño
tienen al pecado absorto» [854: 61-63]

«Yo no soy galán de hachas,
pero soy galán de lomos;

yo me enciendo y me derrito:
de cereros me lo ahorro» [854:77-80]

«No soy goloso de señas,
mas soy glotón de retozo:
no quiero andar a billetes,
y gusto de andar al morro» [854:89-92]

Al efecto acumulativo de la reiteración sintáctica, patente cuando se desea recalcar la belleza física y moral de la mujer descrita, se suma la contraposición de ideas antitéticas, formuladas de forma paradójica, en los momentos en que se opta por caracterizar al galán.

Esta misma tendencia en el uso de la *compositio* —siempre en estrecha vinculación con tema, estructura y estilo de cada una de las composiciones— se aprecia en «Zampuzado en un banasto» [856], en cuya parte inicial predomina la sintaxis paralelística, desarrollada a través de *isocola* incluso plurimembres, como molde sintáctico más apropiado para el relato subjetivo de la vida del jayán, narrador en primera persona:

«Yo, que fui norte de guros,
enseñando a navegar
a las godeñas en ansias,
a los buzos en afán,

enmoheciendo mi vida,
vivo en esta oscuridad,
monje de zaquizamíes,
ermitaño de un desván» [856:9-16]

«Dios perdone al padre Esquerria,
pues fue su paternidad
mi suegro más de seis años
en la cuexca de Alcalá,

en el mesón de la ofensa,
en el palacio mortal,
en la casa de más cuartos
de toda la cristiandad» [856:21-28]

«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» [856:65-76]

«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 troj es cárcel del pan,
la cáscara, de las frutas,
y la espina, del rosal.

Las cercas y las murallas
cárcel son de la ciudad;
el cuerpo es cárcel de l'alma,
y de la tierra, la mar;
del mar es cárcel la orilla (...)» [856:81-93]

Los ejemplos aportados muestran cómo esta jácara acumula algunos de los pasajes más extensos de construcción sintáctica simétrica y paralelística de la producción quevediana objeto de estudio. El más llamativo, el que relata —en un guiño que es, a la vez, lamento y proclama orgullosa del reo— la interminable trayectoria carcelaria del jaque con un tono hiperbólico cuya materialización léxica es el nexa comparativo de superioridad *más... que*, mencionado hasta once veces en forma de reiteración anafórica.

En la misma línea, aunque estilísticamente menos marcada, la reflexión-monólogo de *Añasco de Talavera* —jácara número 857— se caracteriza por una *compositio* periódica de miembros y la abundancia de estructuras paralelísticas; una vez más, esta modalidad de sintaxis de estilo se aprovecha para expresar los sentimientos profundos de un personaje, en este caso su irónica y ebria consternación al ver cerrada la mancebía⁹. La rotundidad de la estructura

⁹ Aunque disimulado en esta recreación burlesca del tópico del *ubi sunt?*, se halla aquí el tema clásico de la sátira contra la embriaguez. Sánchez Alonso ya señalaba como antecedente latino del motivo los epigramas en que Marcial critica la ingesta abusiva de alcohol, por ejemplo el I, 26; el I, 87; y el XII, 70, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *RFE*, XI, 1924, págs. 51-52. En el caso de Quevedo, el motivo se recupera, por ejemplo, en el romance titulado «Los borrachos», cuyo primer verso es «Gobernando están el mundo» [697]; en la letrilla burles-

sintáctica, que impregna el discurso del valentón con un halo de veracidad inductor de una posible conmiseración del oyente, se resquebraja ante la constatación del objeto de su lamento: el prostíbulo cerrado, ayer escenario de sus correrías: «¡Oh mesón de las ofensas! ¡Oh paradero del vicio, / en el mundo de la carne, / para el diablo, baratillo; // en donde los cuatro cuartos / han sido por muchos siglos / ahorro de intercesiones, / atajo de laberintos!» [857:41-48]¹⁰.

Quevedo dibuja los pasajes siguientes como una hábil combinación de determinados rasgos estilísticos muy acusados: la simetría sintáctica, la anáfora y el isocolon. La referencia final a tópicos literarios de raigambre moral —tan en correspondencia con una sintaxis paralelística—, como las ruinas y la destrucción de Troya, se resuelve en mera parodia¹¹; el espacio añorado no pasa a la historia por su honor o valentía, sino por su capacidad de perversión del «género femenino»: «Yo conocí la Chillon / en aquel aposentillo, / más tomada que tabaco, / más derretida que cirio» [857:59-60]; «La esperanza quitó el luego, / los celos quitaba el sitio; / poco dinero, la paga; / el entre, mucho martirio» [857:89-92]; «Aquí fue Troya del diablo; / aquí Cartago de esbirros; / aquí cayó en un barranco / el género femenino» [857:101-104].

La subjetividad irónica del relato del jayán que alaba las virtudes y cualidades de los monarcas, en la jácara «Contando estaba las cañas», confirma la

ca «Dijo la rana al mosquito» [666], en la que el insecto hace una apología del vino; o en la canción «A una dama hermosa y borracha», que comienza «Óyeme riguroso» [622], donde el objeto de su invectiva es una mujer ebria, y comentada ampliamente por Fernando Plata, «Comentario de la ‘Canción a una dama hermosa y borracha’», *La Perinola*, n.º 6, 2002, págs. 225-237. Aunque Sánchez Alonso negaba la imitación de textos específicos de Marcial en la obra de Quevedo, Lía Schwartz demostró lo contrario —aunque a propósito de las sátiras contra las viejas y otros temas habituales del discurso satírico—, una atenta lectura y la posterior imitación del autor latino, «De Marcial y Quevedo», en *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1986, págs. 133-157.

¹⁰ Para la presencia de la exaltación del placer físico como una constante de la obra festiva de Quevedo, véase Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans le oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, págs. 134 y sigs. Piénsese, por ejemplo, en el célebre soneto quevediano «Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero» [609].

¹¹ Motivo omnipresente en la poesía moral, de desengaño, áurea —véase, por ejemplo, el salmo quevediano «¿Quién dijera a Cartago?», integrado en el *Heráclito cristiano*, y el célebre «A Roma, sepultada en sus ruinas», recreación seria del *ubi sunt?*, o los sonetos de Lope de Vega «Contendiendo el Amor y el Tiempo un día», «Fue Troya desdichada y fue famosa» o «Cayó la Troya de mi alma en tierra», de asunto amoroso—, los ejemplos de Troya o Cartago convertidos en ruinas acostumbran a advertir sobre la futilidad de la ambición humana. Baltasar Castiglione, en su soneto «Superbi colli», asocia quizá por primera vez las ruinas, el paso del tiempo y el sentimiento del sujeto lírico; en la literatura española, el motivo se aprecia ya en el soneto de Garcilaso «A Boscán desde la Goleta», pero también en Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera y Juan de Arguijo. Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto e Itálica plasman una preocupación típicamente barroca, el paso del tiempo, la carrera fugaz de la vida, la contraposición entre una naturaleza que permanece y un hombre de esencia perecedera, mortal.

tendencia al paralelismo señalada¹². La ponderación de las excelsas cualidades de los participantes en el juego de cañas se sirve del efecto encarecedor derivado de la repetición de estructuras sintácticas y multiplicado en ocasiones por las reiteraciones anafóricas.

«El que la púrpura sacra
de cuatro coronas siembra,
tres, que adora religioso,
una, que esmalta sus venas, (...)

Estremeciése la plaza,
rechinaron las barreras,
rebulleron los terrados,
relucieron las cabezas.

Los hervores del teatro
pusieron en competencia
los lacayos y la guarda,
chirimías y trompetas (...)

Helo, helo por do viene
quien no cabe en cuanta tierra
del sol registra la fuga,
del mar fatiga la fuerza (...)

Tras sí se llevó los ojos
que le admiran y contemplan;

los invidiosos arrastra
y los curiosos despensa (...)

El aire con que corría,
ni le alcanza primavera,
ni le ha merecido el mar,
ni hay brújula que le sepa» [677:97-141]

«Vive Cristo, que su nombre
ha de servir de receta
con que medrosos se purguen,
con que valientes se mueran. (...)

Él es un mozo chapado,
amante de las proezas,
recuerdo de los Alfonsos,
olvido de los Frúelas.

Su espada será Tizona,
y su caballo Babieca;
su guerra será la paz;
su ocio será la guerra» [677:189-204]

El paralelismo busca aquí la hiperbólica ponderación de las cualidades de los integrantes del séquito real; la exageración semántica y sintáctica acaba desvelando la ironía que traspassa la mirada del jaque, la adulación irónica que esconden sus palabras¹³.

¹² Marcada por la circunstancialidad, esta jácara debió de ser escrita con motivo de un acontecimiento histórico muy preciso: las celebraciones relacionadas con la visita a España del príncipe de Gales para pedir a la infanta María en matrimonio. En su honor, la Corte celebró los más espectaculares juegos de cañas de la época, en agosto de 1623. Los hechos fueron recreados en serio —en diversas crónicas históricas o en el ampuloso *Elogio descriptivo* de Ruiz de Alarcón— y también en clave paródica, como en este caso.

¹³ Recurso estilístico diferenciador de algunos de los pasajes aducidos es también la asociación inesperada de términos caracterizados por el rasgo semántico de la 'liquidez' en combinación con otros que carecen de él —«rebulleron los terrados», «hervores del teatro»— para ponderar la abundancia y el entusiasmo del público que presencia el espectáculo. Sobre estos aspectos, véase Lía Schwartz, «Metáfora y transgresión lingüística», en *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, págs. 167 y ss. Sobre la utilización de estos y otros recursos en jácaras y bailes, en relación con una fecha de redacción tardía en la trayectoria literaria del escritor, véase Alonso Veloso, «Las relaciones con la prosa satírico-festiva y los entremeses», en *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, págs. 229 y ss.

La descripción de la interioridad de un personaje en primera persona también propicia una *compositio* paralelística en «Embarazada me tienen» [860], una jácara en la que *Mojagón*, encarcelado, «celebra la hermosura de su iza» como advierte el título de la composición. La presencia y la extensión de los *isocola* se intensifica desde la mitad y hacia el final del poema:

«Y miente todo jayán,
y tresmiente toda tronga
que presume de belleza
en donde sólo te nombran» [860:45-48]

al Sol por el oropel,
al dios Marte por la gola,
a Júpiter por el rayo,
al Viejo por la corcova» [860:65:72]

«Y si alguna te compite
entre busca y entre doña,
quier esgrima la chinela,
quier navegue la carroza» [860:57-60]

«Contigo cuantas estrellas
el capuz nocturno bordan
son braserillo de erraj,
son reluciente bazofia» [860:73-76]

«Reto los siete planetas:
a Mercurio por la gorra,
a la luna por el cuerno;
reto a Venus por la toca,

«Tu donaire es de la hampa,
tu mirar es de la hoja,
tus ojos en matar hombres
son dos Pericos de Soria» [860:77-80]

Aunque la reiteración de una idéntica estructura sintáctica, integrada por el mismo número y tipo de miembros, acostumbra a manifestarse en dos versos, configurando un isocolon bimembre, Quevedo confía en el impacto emocional que genera este tipo de recurso retórico y lo extiende a pasajes de cuatro y hasta siete versos; de este modo, la jácara consigue ponderar de modo hiperbólico la belleza de la mujer aludida con un discurso simétrico que se hace más acusado, de manera significativa, hacia su final¹⁴. Realizando un recorrido estilístico circular, la sintaxis intenta asegurar el efecto conseguido a través de un léxico determinado —el contexto denota el trasvase paródico desde el ámbito de la poesía amorosa culta, pero ciertos términos coloquiales y hasta marginales, como «braserillo de erraj» y «reluciente bazofia», devuelven al lector al submundo hampesco—, la elección de un locutor poético en primera persona y los diversos mecanismos retóricos integrados en el *ornatus*.

¹⁴ Sobre el antipetrarquismo y la parodia de la belleza femenina, véanse, entre otros, Fucilla, «Notes on Anti-Petrarchism in Spain», en *The Romanic Review*, 20, 1929, págs. 345-351; Sánchez Robayna, «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, I, 1982, págs. 35-45 y Cacho Casal, 2003, *op. cit.*, págs. 230-259.

CIRCULARIDAD PARA PASAJES INTIMISTAS Y PARA LA CONCLUSIÓN

Las jácaras quevedianas ofrecen algunos ejemplos de *período circular*¹⁵, pero su escasa presencia impide la caracterización sintáctica de composiciones completas o de partes significativas de las mismas, como ocurría en el caso del estilo suelto y del período de miembros. Con una organización intelectual más compleja que los otros tipos, y más apropiada para tratados de índole moral, la sintaxis circular se reserva para breves pasajes; en general, se puede afirmar que se trata de estructuras bimembres —adversativas, condicionales, causales...— bastante simples.

A pesar del estilo suelto predominante, válido para la emulación del género epistolar en la narración de noticias sobre diversos personajes, algunas estrofas de la jácara «Ya está guardado en la trena» [849] se conciben con una sintaxis del estilo más compleja, con períodos circulares condicionales y causales que a veces se amplifican. Su inserción no es, de todos modos, caprichosa: se produce con un cierto propósito de remate de la relación de noticias y de la propia misiva, también apreciable en «Con un menino del padre» [850]: «[prótasis] Si acaso quisieres algo / o se te ofreciere acá, / [apódosis] mándame, pues, de bubosa, / ya no me puedo mandar. // [prótasis] Aunque no de Calatrava, / de Alcántara ni San Juan, / [apódosis] te envían sus encomiendas / la Téllez, Caravajal, / la Collantes valerosa, / la golondrina Pascual, / la Enrique Maldego-llada, / la Palomita torcaz» [850:157-168].

Una vez más, el final del poema acumula ejemplos de estilo periódico circular, de cierta complejidad debido a la *amplificatio* a través de una estructura sintáctica causal, pero también una sintaxis paralelística que refuerza la energía y el impacto del discurso en el lector.

También «Contando estaba las cañas» [677] recurre a este tipo de sintaxis elocutiva para el doble cierre del relato: primero, el del jayán que cuenta a su manera el desarrollo del juego de cañas; segundo, el de la voz narradora que introduce y pone colofón a la intervención del personaje en estilo directo: «[apódosis] Bien empleados dos reales, / [prótasis] aunque los debo a mi cena, / [prótasis] pues llevo en este cogote / sol que vender a Noruega.» // [apódosis] Paróse a espumar la voz, / [prótasis] porque, en relación tan luenga, / hablaba jabonaduras /y pronunciaba cortezas» [677:221-228].

Estos períodos circulares se caracterizan por su gran sencillez, pero su efecto se refuerza por el isocolon bimembre que califica —o descalifica—, de modo rebajador, el largo discurso emitido por el jayán *Magañón el de Valencia*.

¹⁵ En el caso del discurso periódico circular, Luis de Granada destaca cómo «corre la oracion encerrada como en un círculo, no acabando la sentencia sino en el fin; y así representa la imagen de un perfecto silogismo, ó á veces de una proposicion hipotética: y esto ya mas breve, ya mas largamente, según lo requiere la razón ó argumentación propuesta» [598].

El terreno subjetivo del sentimiento amoroso puede propiciar la inclusión de pasajes marcados por la duda, la especulación intimista y la hipótesis, que se manifiestan a través del modo subjuntivo y, de manera especial, de construcciones sintácticas condicionales. Es el caso de la composición «Embarazada me tienen» [860], en la que *Mojagón* desgrana una serie de estructuras adversativas, causales y condicionales para ponderar el efecto del amor, su radical condición de cárcel para el sujeto que lo padece:

«[prótasis] Embarazada me tienen
estos grillos la persona;
[apódosis] mas, encarcelada y presa,
sólo a tus rizos les toca» [860:1-4]

«[apódosis] Porque no pueda salir,
[prótasis] me engarzaron en las cormas,
y siempre mandan que siga.
¿Quién entenderá las ropas?

[prótasis] Si pudiera ver el sol,
[apódosis] viera brizna de tu cofia,
la brújula de tus ojos,
que dos firmamentos forman.

[prótasis] Tienes a Colón por risa,
[apódosis] pues que descubre tu boca
la margarita y las Indias,
perlas, rubíes y aljófar» [860:9-20]

«[prótasis] Si el dios que se puso cuernos
de miedo que se los pongan,
te viera, Marica mía,
[apódosis] segura estuviera Europa.

[prótasis] Si el Sol, que, al revés, tras Dafne
siguió luz la mariposa,
te atisba, [apódosis] los escabeches
no fueran hoy de corona» [860:33-40]

Las dos últimas estrofas poseen una mayor complejidad derivada de la amplificación de las prótasis del período circular: en el primer caso, una oración de relativo, una subordinada causal y un vocativo prolongan un razonamiento cuyo fin se demora hasta el último verso; en el segundo, la *amplificatio* se consigue a través de una oración de relativo que supone una especie de perifrasis metafórica alusiva al personaje mitológico de Júpiter.

Otras manifestaciones de *compositio* circular se aprecian en «Ya se salen de Alcalá» [863], una jácara en la que uno de los jayanes intensifica el carácter de reto de sus bravuconadas con breves estructuras sintácticas causales que alternan con pasajes en estilo suelto:

«[prótasis] No se ha de alabar Portillo
de que le huyo la cara,
[apódosis] que en la suya pondré yo
la bula de mi cruzada;

que [prótasis] si tengo muchas deudas
de partidas asentadas,
[apódosis] la menor será de todas
hacelle dos mil tajadas.

[prótasis] Al salir de la taberna,
después de veinte coladas,

toparé con la justicia,
[apódosis 1] que es honra mía buscalla;

[apódosis 2] porque después de las copas
andan muy bien las espadas:

[apódosis 3] que con agua fría pendencia
será pendencia de ranas;

[prótasis] y en todas mis pesadumbres
puntas y reverses andan,

[apódosis 1] que en mi vida tiré tajo
[apódosis 2] porque no supiese a agua»
[863:41-60]

En los dos primeros casos, la circularidad se circunscribe a los cuatro versos de la estrofa, que distribuyen de forma casi matemática la extensión de prótasis y apódosis en una estructura causal y condicional, respectivamente. La sintaxis adquiere mayor complejidad en los otros ejemplos, debido a que la yuxtaposición de estructuras sintácticas de valor causal amplifica la apódosis y, por tanto, retrasa el cierre del período circular.

DIÁLOGOS EN ESTILO SUELTO

La tendencia apuntada en la caracterización de la sintaxis elocutiva de las jácaras se confirma en el análisis de los bailes; sin ánimo de ofrecer datos estadísticos comparativos de frecuencia, se puede afirmar que Quevedo elige de manera consciente una determinada *compositio* en función del contenido de cada composición o pasaje, de su objetivo: el estilo suelto es el más habitual para la narración atropellada de acciones y movimientos de los personajes, para la reproducción de sus diálogos o sus cantos en escena; el período de miembros, las estructuras sintácticas paralelísticas, abundan cuando se describe y se intenta caracterizar a un sujeto.

En los bailes, la proporción del *estilo suelto* está en correspondencia con la extensión de los diálogos en ellos insertos. Tras una parte introductoria que se cierra con un isocolon bimembre, «Juan Redondo está en gurapas» [867] incorpora una larga parte dialogada caracterizada por el estilo suelto, que sólo en momentos transitorios recurre el paralelismo sintáctico; los *isocola* son menos habituales que en otras composiciones de este tipo, quizá por una mayor presencia de diálogos y cantos:

«¡El viento salta de tierra!
¡Mar bonanza! ¡Cielo claro!
¡Zarpá ferros! ¡Tocá a leva!

Pironda: ¡A lindo tiempo llegamos!

Santurde: ¡Partenza en nombre de Dios!

Juan Redondo: Lleve Bercebú este cabo.

Corruja: ¿Es Juan Redondo?

Pironda: ¿Es Santurde?

Juan Redondo: Los dos son, menos el santo.

Oliscado me han vustedes
a personas del trabajo;

cuerpos de alquiler parecen,
y doncellitas de a cuatro» [867:17-28]

«Quien da en viejas, da en tierra:
ese pobre se encalla;

quien da en niñas de quince,
asegura su barca.
Puerto rico es un buen puerto,
que los demás son playa;

para vanas y locas,
el Morro de la Habana.
Bailaremos, amaina, amaina,
pasa boga, canalla» [867:127-136]

El baile «Un licenciado fregón» [868] opta, tras un pasaje descriptivo inicial dominado por el período de miembros, por el estilo suelto para los cantos en boca de los personajes, pero también para la narración de sus movimientos:

«Y porque oyendo latín
la conozca por la pinta,
la cantó muy cicerona
esta comezón latina:

Pulgas me pican;
el candil está muerto;
ergo sequitur sequitur
que me pican a tiento.

Pulgas tengo, no hay dudar;
y si me dejo picar,
es de los que dan en dar
y con dineros replican.

Pulgas me pican;
el candil está muerto;
ergo sequitur sequitur
que me pican a tiento» [868:45-60]

La presencia de breves estructuras sintácticas causales, finales o condicionales no debe llevar a extrapolar el alcance de estos pasajes, a considerarlos indicio de una *compositio* periódica circular: existe una acusada tendencia a la suma de hechos o pensamientos aislados, sin trabazón ni cohesión argumentativa; las subordinadas contribuyen a cerrar en un círculo cada una de las estrofas, pero la impresión general que recibe el lector es la de un discurso sin fin en sí mismo, caracterizado por la coordinación y la mera adición de ideas, sin relación conceptual entre ellas.

«En los bailes de esta casa» [870] tiene un estilo compositivo suelto generalizado, en lógica correspondencia con la formulación de instrucciones sucesivas para que las mujeres obtengan los máximos beneficios económicos de sus galanes¹⁶. Así, resultan poco frecuentes los pasajes en que el escritor recurre al paralelismo y el isocolon, aunque exista cierta predisposición a construir versos sueltos en forma de estructura bimembre. A excepción de la penúltima estrofa de las que se aducen a continuación, construida de forma paralelística a través de un isocolon de cuatro miembros, el pasaje se limita a insertar, una detrás de otra, frases en modo imperativo para animar a los interlocutores de la voz poética a hacerse con el dinero de sus pretendientes; la yuxtaposición, como marca

¹⁶ La productiva dicotomía satírica dar / pedir y la caricatura de las *pidonas* en la sátira del Siglo de Oro poseen también raigambre clásica, mencionada ya por Sánchez Alonso, *op. cit.*, 1924, págs. 44-50, como parte de su análisis sobre el tema de la condenación de la riqueza; Schwartz, *op. cit.*, 1986, pág. 157, mencionó el epigrama XI, 50 de Marcial para el tipo humano de las pediguñeras; Rodrigo Cacho incluye entre los autores clásicos que denuncian la tópica codicia femenina a Catulo, *Carmina*, 41 y 110; Marcial, *Epigramas* II, 17 y XI, 27 y 49; y Juvenal, *Sátiras*, VI, vv. 149-60, *ed. cit.*, 2003, págs. 93 y sigs. En el caso de Quevedo, el tema cobra un protagonismo fundamental en las composiciones integradas en la Musa V, en especial en las letrillas y en los bailes —véase «Temas de letrillas, jácaras y bailes», en mi tesis doctoral *La poesía satírica de Quevedo: La Musa Quinta, Terpsícore*, Vigo, Universidad, 2003, págs. 93-128—, pero también en diversas obras festivas en prosa, como las célebres *Cartas del caballero de la Tenaza*.

de la suma de ideas sin conexión lógica y conceptual entre sí, es la estructura sintáctica privilegiada:

«En los bailes de esta casa
se advierte a todo cristiano
que han de sacar las mujeres,
que el hombre ha de ser sacado.

A sacar parto animosa
con mil uñas en dos manos;
empezad, mis castañetas,
a requebrar los ochavos.

Ladrad aprisa al dinero,
mis gozquecitos de palo,

ladrad y morded rabiosos
a las bolsas y a los gatos.

Doblad por los avarientos,
tocá a nublo por bellacos,
repicad por dadivosos,
tañé a fuego por muchachos.

Enterneced el dinero,
bien encaminados brazos;
haced en las faldriqueras
cosquillas a los dos lados.» [870:1-20]

El estilo suelto también es el más apropiado —como en las jácaras, para la relación de acontecimientos— cuando se pretende introducir a un gran número de personajes, en el baile «A las bodas de Merlo» [872]; aun así, el paralelismo sintáctico organiza el discurso en algunos pasajes:

«Columpiado en muletas
y devanado en sogas,
Juanazo se venía
profesando de horca.

En un carretoncillo,
y al cuello unas alforjas,
Pallares, con casquete
y torcida la boca,

y el Ronquillo a su lado,
fingiendo la temblona,
cada cual por su acera,
desataron la prosa.

Y levanta[n]do el grito,
dijeron con voz hosca
lo del aire corruto
y aquello de la hora.

Con sus llagas postizas,
Arenas, el de Soria,
pide para una bula,
que eternamente compra.

Romero, el estudiante,
con sotanilla corta,
y con el quidam pauper,
los bodegones ronda.

Con niños alquilados,
que de contino lloran
a poder de pellizcos,
por lastimar las bolsas,

la taimada Gallega,
más bellaca que tonta,
entró de casa en casa
bribando la gallofa» [872:41-72]

El análisis del ejemplo aducido no puede obviar la existencia de una cierta simetría —*Pallares, con...; Con... Arenas; Romero..., con... y con...; Con... la taimada Gallega*—, que marca la transición entre el período de miembros conformador de la introducción del baile y el estilo suelto predominante en la parte dialogada y cantada de la composición:

3º: «De vuestedes veamos
hijos de bendición.
1º: Son, si lo apuras,
hijos de bendición, hijos de curas.

Mujer 1ª: Dios sabe lo que siento
ver a vusté casado,
pudiendo, sin la ce, quedar asado.

Mujer 2ª: En el alma me pesa, amiga
mía,
el verte maridada,
pues, para mi traer, siempre he querido
que, antes de ser venido, sea marido.

4º: A todos el juntaros satisfizo.
Novia: Descanse en los infiernos quien lo
hizo.

3º: Suegra tienes; que al diablo te dé
dotes.
Novio: Pues Dios me la reciba como
azotes.

2º: Que ya no hay que tratar: buena es la
moza;
y pues corre la edad, ande la loza.
Aquí no hay quien lo atisbe.

2º (sic): Amigos, toda plaga vaya fuera,
y aclare su tramoya limosnera.

Cantan y bailan

Malito estaba y malo estoy,
y malo me quedo y malo soy.

Yo me llamo Perico
de la Gallofa,
carretero cosario
de la limosna

Hay lisiados que piden
a cuantos quieren,
y muchachas lisiadas
por pedir siempre» [872:109-138]

La modalidad de sintaxis elocutiva elegida para el pasaje sirve al propósito de reproducir un diálogo coloquial o, al menos, conseguir la apariencia de ello: cada personaje emite ideas o impresiones sueltas, que suscitan otras del mismo tipo por parte de sus interlocutores. Asimismo, es el cauce sintáctico idóneo para las estrofas finales, cantadas y bailadas en escena por todos los personajes que intervienen en la representación.

El baile «Echando chispas de vino» [873] reserva la sintaxis suelta para los cantos, pero también para narrar una sucesión apresurada de acontecimientos que no por ello renuncia a cierto paralelismo:

«Vino y valentía,
todo emborracha;
más me atengo a las copas
que a las espadas.

Todo es de lo caro,
si riño o bebo:
o con cirujanos,
o taberneros.

Sumideros del vino,
temed sus tretas,

que, apuntando a las tripas,
da en la cabeza.

Ya los prende la Justicia,
que en Sevilla es chica y poca,
donde firman la sentencia
al semblante de la bolsa.

Sajóles el escribano
de plata algunas ventosas,
con que bajó luego al remo
el pujamiento de soga.

Ya los llevan, y las fembras
van siguiendo sus derrotas,
cantando por el camino,
por divertir la memoria:

Cuatro erres esperan
al bien de mi vida
en llegando a la mar:

ropa fuera, rasura,
reñir y remar. (...)

Ya los hacen eslabones
de la cadena real,
que son las más necesarias
joyas de su majestad [873:49-85]

Como ocurría en el poema anterior, aunque la *compositio* elegida es de tipo suelto, las reiteraciones anafóricas denotan el afán quevediano por dotar al discurso de una cierta estructura paralelística: *Ya los prende..., ya los llevan..., ya los hacen...* [vv. 61, 69, 82].

PARALELISMO Y CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

Los propios condicionantes genéricos explican la elección habitual de un estilo compositivo suelto en los bailes, pero estos poemas destacan por la frecuencia con que el discurso poético se tiñe de estructuras paralelísticas, a través de las diferentes figuras retóricas que pueden desarrollar este mecanismo, fenómeno apreciable sobre todo al comienzo de los poemas o en pasajes narrativo-descriptivos.

La simetría en isocolon —en enumeraciones sinonímicas, acumulativas o antitéticas— subraya la existencia de una *compositio periódica de miembros* muy marcada al comienzo de «Todo se lo muque el tiempo» [865]:

«Todo se lo muque el tiempo,
los años todo lo mascan,
poco duran los valientes,
mucho el verdugo los gasta (...)

alguacil que de ratones
pudo limpiar toda España,
cañuto disimulado
y ventecito con barbas (...)

Vimos a Diego García,
cernícalo de uñas blancas,
soplavivo y soplamuerto,
árbol seco de la guanta;

Más hombres asíó que el vino;
más corrió que las matracas;
más robó que la hermosa;
más pidió que las demandas» [865:1-24]

La abundancia de *isocola* bimembres o plurimembres —enfanzados por recursos basados en el fenómeno general de la *repetitio*, como la anáfora *más..., más..., más..., más...*— es muestra palpable de la voluntad quevediana de estructurar el comienzo del baile de un modo paralelístico. A partir de las primeras estrofas, este tipo de *compositio* se diluye y deja paso a un estilo suelto, idóneo para ir enumerando personajes; de todos modos, prevalece la búsqueda de estructuras simétricas —sobre todo, isocolon, aunque también bimbembra-

ciones versales—, que suelen acumularse en el cierre estrófico de forma estratégica¹⁷.

El poema «Helas, helas por do vienen» [866] constituye una muestra significativa de aprovechamiento de los principales recursos retóricos responsables del paralelismo sintáctico: a excepción de los pasajes dialogados, hay que hablar del uso mayoritario del período de miembros, patente en la simetría perfilada al comienzo del baile, pero también a lo largo de toda la composición, que se encuentra salpicada por *isocola* de extensión variable: «Mortales de mirada / y ocasionadas de cara, / el andar a lo escocido, / el mirar a lo de l'hampa. // Llevan puñazos de ayuda / como perrazos de Irlanda, / avantales voladores, / chapinitos de en volandas. // Sombreros aprisionados, / con porquerón en la falda, / guedejitas de la tienda, / colorcita de la plaza. // Miráronse a lo penoso, / cercáronse a lo borrasca, / hubo hocico retorcido, / hubo agobiado de espaldas» [866:5-20].

El período de miembros se confirma como eje vertebrador del discurso para la caracterización de personajes, en este caso, en el fragmento inicial del baile; no obstante, la construcción sintáctica simétrica es una constante en toda la composición, cuyo ritmo aparece marcado por la reiteración de estructuras en grupos de dos versos, aunque también en *isocola* plurimembres:

«Luego, acedada de rostro
y ahigadada de cara,
un tarazón de mujer,
una brizna de muchacha» [33-36]

«Presumida de ahorcados
y preciada de gurapas» [41-42]

«con valentía crecida
y con postura bizarra» [45-46]

«zaino viene de bigotes
y atraidorado de barba» [59-60]

«Capotico de ante mulas,
sombbrero de la carda,
coletto de por el vivo» [65-67]

«azumbrada la cabeza
y bebida la palabra» [71-72]

«Los codos tiraron coces;
azogáronse las plantas;
trastornáronse los cuerpos,
desgoznáronse las arcas,
los pies se volvieron locos,
endiabláronse las plantas» [77-84]

«Maripizca tomó el puesto;
Santurde tomó la espada» [89-90]

«Entráronme con escudos,
cansáronme con rodelas;
cobardía es sacar pies;
cordura sacar moneda.» [119-122]

¹⁷ Sin ánimo de exhaustividad, pueden mencionarse los siguientes pasajes: «Móstoles el de Toledo, / Obregón, el de Granada» [27-28]; «ventalle de las audiencias, fuelle de todas las fraguas» [35-36]; «hendedores de personas / y pautadores de caras» [43-44]; «sin sus bailes los tabladros, / sin sus coplas las guitarras» [123-124]; «rumbo y fiesta, / baile y chanza» [128]; «nacido nos ha un bailito, / nacido nos ha un bailón» [131-132]; «Chiquitico era de cuerpo / y grande en el corazón; / astilla de otros valientes; / chispa de todo furor» [133-136]; «todos prueban de la bolsa; / todos de un linaje son» [175-176].

«Aguardar es de valientes,
y guardar es de discretas» [123-124]

«cuarto círculo, cadena;
atajo, todo dinero;
rodeo, toda promesa» [134-136]

«Ángulo agudo es tomar;
no tomar, ángulo bestia» [129-130]

La reproducción exhaustiva de todos los versos estructurados en isocolon en este baile tiene como objetivo demostrar que el recurso, generador del paralelismo, se utiliza de un modo sistemático y premeditado; la reiteración de estructuras en versos contiguos puede resultar casual en un escritor avezado en el ejercicio literario, pero la acumulación de casos que se registra en este baile obliga a hablar de una voluntad de estilo, de una búsqueda consciente de la simetría. Ésta redundante en un deleite final para el lector, por la armonía que transmiten los pasajes reseñados, pero también por su efecto intensificador, que contribuye a mover su ánimo y a grabar en su memoria el mensaje emitido¹⁸.

El período de miembros domina asimismo el pasaje inicial de «Un licenciado fregón» [868], de carácter descriptivo; el gusto por la simetría se hace evidente con la recurrencia del isocolon, casi siempre bimembre:

«Un licenciado fregón,
bachiller de mantellina,
grande réplica en la sopa,
grande argumento en Esquivias,

talle de arrasar habares,
cara de engullir morcillas.

de noche es el quidam pauper;
es el dómine de día;
si le convidan, bonete;
gorra, si no le convidan (...)

Con un ferreruelo calvo
y una sotana lampiña,
de un limiste desbarbado,
entre capón y polilla,

Lleva por cuello y por puños
sus asomos de camisa,

muy atusado de bragas,
muy único de camisa,
para el bodegón, Escoto,
para la estafa, tomista»

¹⁸ Antonio Azaustre ha demostrado la utilidad del análisis de la frecuencia del uso del paralelismo en las obras en prosa de Quevedo, con el objetivo de apuntalar la posible cronología de su fecha de composición: «la descripción del paralelismo en la prosa de Quevedo va descubriendo una evolución creciente en su uso. Frente a una presencia discreta en las obras más tempranas, aumenta de manera apreciable entre 1620 y 1630, y de forma espectacular en los tratados posteriores a 1630», *op. cit.*, 1996, pág. 251. Aunque soy consciente del abismo que media entre los géneros y contenidos por él estudiados —en muchos casos con un tono moral que se asienta a la perfección en estructuras periódicas de miembros—, este criterio me ha servido como instrumento complementario en el análisis de las épocas de redacción de letrillas, jácaras y bailes: mientras en las primeras, especialmente las incluidas en las antologías más tempranas, el paralelismo es escaso, las jácaras más tardías —por ejemplo la 677, redactada necesariamente en torno a 1623 por relatar el juego de cañas en el que participó Felipe IV, con motivo de la visita a España del príncipe de Gales— y también los bailes muestran las posibilidades expresivas del recurso en pasajes descriptivos, Alonso Veloso, *op. cit.*, 2005, especialmente las págs. 330-337.

El efecto intensificador del isocolon se potencia en aquellos casos en que se combina con una figura integrada en el recurso retórico general de la *repetitio*, la anáfora, y cuando los versos paralelísticos se estructuran en forma de quiasmo, normalmente con el afán de subrayar su valor antitético. Si bien la simetría se agudiza en el pasaje aducido, de caracterización del licenciado, la presentación de Catalina de Perales que le sigue también se apoya, aunque de modo menos sistemático, en este recurso: «A recibirle salió / (el Señor se lo reciba), / para las noches muy ama, / para las compras muy sisa (...) Arrufalada de cara / y arrufianada de vista, / y la color y el aliento / entre cazuela y salchicha» [25-44].

Menos habituales resultan los pasajes paralelísticos, como indicadores del cambio del estilo suelto al período de miembros, en el baile «Hoy la trompeta del Juicio» [869], que los reserva para la introducción o descripción de personajes previa a sus intervenciones en estilo suelto: «La Trápala y la Chacota, / la Hárpora y el Remusgo, / la Carcajada y el Vicio / quieren variar el rumbo» [869:5-8]; «Ésta es la Capona, ésta, / la que desquicia las almas, / la que son-saca los ojos, / la que las joyas engaita» [77-80].

También existe una sintaxis paralelística en ciertos pasajes de la intervención de los músicos, marcados por las reiteraciones anafóricas: «Hay cosquilla cabriola, / hay cosquilla mazorral (...) Hay cosquillas de pellizco / y cosquillas de arañar, / cosquillas de palpaduras / y cosquillaza mental. / Hay cosquillones barbados (...) Cosquillas hay marionas (...) cosquillas envergonzantes (...) Hay cosquillas pequeñitas» [139-163]. En este caso, la simetría confiere al pasaje un ritmo machacón muy apropiado para la reproducción de una canción que sirve de cierre del baile; éste se caracteriza sobre todo por una gran abundancia de versos bimembres, cuya frecuencia muestra el afán quevediano de estructuración del discurso poético, su gusto por el agrupamiento dos a dos, tanto de palabras como de versos¹⁹.

La ausencia de diálogos e intervenciones de personajes facilita el predominio del período de miembros, marcado por abundantes *isocola* estructurados a veces en quiasmo, en el baile «El que cumple lo que manda» [871]:

«Acuéstanse lampreas,
sirenas se levantan;
son mero en el estrado,

son mielgas en la cama,
ya congrio con guedejas,
delfín con arracadas» [871:25-30]

¹⁹ Entre las estructuras binarias de este poema, se pueden mencionar «tan dolorido y tan mustio» [14]; «las castañetas y el vulgo» [20]; «Gusto y valentía, / dinero y juego» [33-34]; «a puñadas come, / y a coces bebe» [39-40]; «lo que mira y lo que baila» [8]; «entre zambo y entre zurdo» [98]; «tan traídos y tan sucios» [110]; «más vivos y menos burdos» [116]; «exorcismos y conjuros» [122]; «Yo le sigo, yo lo apruebo. / Yo concurro, yo concurro» [129-130]; «del concomo y del grillo» [141].

«El rico es el bonito,
el pobre es la pescada,
las truchas son las hijas,
las madres son las carpas.

Merluzas son las lindas
y por salmón se pagan» [41-46]

«Yo soy pez de la bota,
yo soy tenca de Illana,

y soy el peje Osorio
y el barbo de la barba.

De Sahagún soy cuba,
de San Martín soy taza,
soy alano de Toro,
y soy de Coca marta.

Soy mosquito profeso,
soy aprendiz de rana» [77-86]

Incluso en el estribillo del baile se opta por la introducción de un isocolon plurimembre cuyos versos se caracterizan por acoger una bimembración: los pobres, perdidos; / los ricos, revueltos; / los celosos, fritos; / asados, los necios; / los pagados, dulces; / los sin blanca, güeros» [63-68]²⁰. La búsqueda de la medida y de la simetría en la construcción del baile se aprecia, por otra parte, en las abundantes bimembraciones y plurimembraciones diseminadas por toda la composición²¹.

El baile «A las bodas de Merlo» [872] confirma la tendencia quevediana de reservar el período de miembros como tipo de sintaxis elocutiva más adecuado para la descripción inicial de la situación, una reunión de pobres. Con ella se despliegan ante los ojos del lector diversos tipos de astutos pedigüñes e indigentes, para configurar un universo abigarrado que pondera lo concurrido de la reunión. Esta *compositio* se sustenta de manera especial en la inserción de *isocola* de extensión variable:

²⁰ El poema, perteneciente a un género dramático «menor» concebido para insertarse como fin de fiesta o intermedio en un espectáculo teatral presidido por la comedia en el siglo XVII, se acerca en clave satírica a otro de los grandes tópicos de la literatura «seria», en concreto de la poesía moral: el menosprecio de corte y alabanza de aldea. La recreación del mismo, aquí volcada sólo hacia el primer concepto contrapuesto del binomio, se materializa en un desfile de tipos habituales en el ámbito de la Corte, animalizados con designaciones metafóricas propias del ámbito marino: los necios, los ricos, los pobres, las mujeres afeitadas... dibujan un ambiente dominado por el dinero, el ansia de bienes materiales y las apariencias. De raíces clásicas —Horacio, por ejemplo, en la sátira II,6; Juvenal, en la sátira III; Marcial, en su epigrama IV, 5—, recibe un tratamiento serio en la poesía moral quevediana y se recrea también en clave satírica en escritos de prosa festiva como *Capitulaciones de la vida de la corte* o *Cosas más corrientes de Madrid*. Véanse Sánchez Alonso, *op. cit.*, 1924, págs. 42 y sigs. Y, de Alfonso Rey, Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid, Támesis, 1999; *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.

²¹ Entre otras, las que siguen: «anda, anda, anda, anda» [2]; «corre, corre, corre, corre» [4]; «vuela, vuela, vuela, vuela» [6]; «nada, nada, nada, nada» [8]; «corto cuello y gan panza» [50]; «denudo y desnudador» [70]; «desnudar y desnudar» [72]; «ni mis brazos ni espaldas» [74]; «a coces y a rapiñas» [115]; «la que nada con mirlados, / carininfos y azufrados, / necios pobres y hinchados» [127-129].

«en Madrid se juntaron
cuantos pobres y pobras
a la Fuente del Piojo
en sus zahúrdas moran;

tendedores de rasa,
bribones de la sopa,
clamistas de la siesta,
y mil zampalimosnas.

Vino el esposo güero,
muy marido de cholla,
muy sombrero a la fiesta,
y al banquete, muy gorra.

El dote, de palabra,
y las calzas, de obra;
de contado, la suegra,
y en relación, las joyas» [872:5-20]

En esta primera parte de la composición, la reproducción de una misma estructura sintáctica, integrada por idéntico número de miembros, adquiere un carácter sistemático. Aunque el estilo suelto invade las estrofas siguientes, para favorecer la entrada y salida de personajes a escena, se observa un cierto paralelismo sintáctico, y el efecto intensificador del isocolon no se abandona por completo, lo que demuestra una vez más su idoneidad para la descripción efectista de un sujeto: «Columpiado en muletas / y devanado en sogas» [41-42]; «con pasos tartamudos / y con la lengua coja, / resollando mosquitos / y chorreando monas» [75-78].

El paralelismo estructura asimismo la introducción de personajes en «Echando chispas de vino» [873] y, junto a los pasajes configurados en isocolon, determina que el período de miembros sea el estilo compositivo mayoritario.

«Echando chispas de vino,
y con la sed borrascosa,
lanzando en ojos de Yepes
llamas del tinto de Coca,

salen de blanco de Toro,
hechos retos de Zamora,
ceñidas de Sahagún
las cubas, que no las hojas,

Mondoñedo el de Jerez,
tras Ganchoso el de Carmona,
de su majestad de Baco
gentileshombres de boca:

los soldados más valientes,

que en esta edad enarbolan,
en las almenas del brindis,
las banderas de las copas.

A meterles en paz salen
la Escobara y Salmerona;
fénix del gusto la una,
cisne del placer la otra:

dos mozas de carne y güeso,
no de las de nieve y rosa» [873:1-20]

«Más vino han despabilado
que en este lugar la ronda,
que un mortuorio en Vizcaya
y que en Ambers una boda» [37-40]

Otra muestra de estilo periódico se halla en la descripción de la mujer que encabeza el baile «Allá va con un sombrero» [874], cuyo carácter paralelístico emana de la combinación de términos que se repiten y estructuras sintácticas similares dispuestas en isocolon.

«Allá va con un sombrero,
que lleva, por lo de Flandes,
más plumas que la provincia,
más corchetes que la cárcel.

El talle, de no dejar
aun dineros en agraces;
aire de llevar la bolsa
al más guardoso en el aire» [874:1-12]

Va con pasos de pasión
de crucificar amantes,
y con donaires sayones
que los dineros taladren.

«Lleva en sus manos y dedos
a todos los Doce Pares,
Galalones por las uñas,
y por la palma, Roldanes» [21-24]

En esta composición, los cantos más generales que la cierran también muestran el gusto de Quevedo por el paralelismo: «Del uñas abajo, / ¿quién se esconderá? / Del uñas arriba / no basta volar» [49-52].

UN PERÍODO CIRCULAR ESCASO Y MUY SIMPLE

El estilo oral y la concepción de este tipo de composiciones para ser cantadas y bailadas, representadas en un escenario teatral entre los actos de las comedias, puede explicar que apenas se utilice el período circular. Quevedo inserta este tipo de *compositio* de forma ocasional y en breves pasajes, casi nunca como suma compleja de subordinaciones, sino como estructuras bimembres; su rareza impide considerar que lleguen a dominar la sintaxis del estilo de un baile completo o de una parte del mismo:

«No suenan las castañetas,
que, de puro grandes, ladran,
mientras al son se concomen,
aunque ellos piensan que bailan»
[866:85-88]

«Y cuando el amante espera
que ha de estar el pito mudo,
porque estén de su manera,
siendo el cómitre desnudo,
dice a todos ‘¡Ropa afuera!’» [867:88-92]

«De los mercaderes
a los plateros,
para sacar oros,
echa tus ferros» [867:141-144]

«Aires mejicanos,
venid y llevadme,
que los aires sin blanca
son malos aires» [867:154-157]

«La Monda viene tras él,
encarnizada la vista
(si así guisara las ollas,
más medraran las barrigas),

tan aliñada de brodios
la vez que mondongoniza,
que lo que en las tripas echa,
después hace echar las tripas.

A las orillas de Tormes,
las topó su señoría,
que el título de corona
ya de título se pica» [868:77-88]

«En el mar de la Corte,
en los golfos de chanzas,
donde tocas y cintas
disimulan escamas,

es menester gran cuenta,

porque a veces se atascan
en enaguas y ovas
nadadores de fama» [871:13-20]

«Que se gocen vustedes muchos años,
y que les dé dios hijos, si quisiere;
y si ven que se tarda mucho en darlos,
que, como se usa agora,
los busque en otra parte la señora»
[872:101-105]

«Siendo borrachos de asiento,
andan ya de sopa en sopa,
con la sed tan de camino,
que no se quitan las botas» [873:45-48]

«Y para que se acometan
y las viseras se calen,
los pífanos y las cajas
confusas señales hacen» [874:29-32]

Como se aprecia, los raros fragmentos caracterizados por una *compositio* periódica circular constituyen ejemplos aislados, incapaces por sí mismos de determinar el estilo del conjunto de la composición. En términos generales, están contruidos en forma de estructura sintáctica bimembre, causal o final, que a veces se complica a consecuencia de la inserción de otra cláusula subordinada; además, acostumbran a ceñirse a los límites de la unidad estrófica y, cuando la superan, su efecto puede diluirse en el más general del período de miembros dominante.

Incluso en pasajes dominados por la superposición de cláusulas subordinadas causales, la *compositio* se estructura globalmente siguiendo las pautas del período de miembros más que del período circular, presente en versos aislados, pero no en el esquema sintáctico general del pasaje:

«Juan Redondo está en gurapas,
lampiño por sus pecados,
porque dicen que cogió
treinta doncellas su carro.

Por bailarle, mil viudas
se hicieron diez mil andrajos;
empobreció mil barberos:
dejaron barbas por saltos.

Dale, Perico murió;
que el dar matará a los iablos,
y por esta muerte y otras
vino a varezar pescados.

Por pedigüño en caminos
es prebendado del charco;
porque arremangó una tienda,
porque pellizcó unos cuartos» [867:1-16]

La reiteración de las conjunciones y preposiciones *por*, *porque* y *que*, que encabezan cláusulas con valor causal, delata la organización paralelística de un discurso que culmina con la inserción de un isocolon bimembre marcado por una reiteración anafórica y por el propio valor metafórico del enunciado.

DESCRIPCIÓN FRENTE A NARRACIÓN O DIÁLOGO

El análisis de la sintaxis del estilo de dos de los subgéneros —los vinculados al espectáculo teatral, como subsidiarios de la comedia— incluidos en la

Musa V, *Terpsí chore*, por el editor póstumo de la poesía quevediana ha hecho patente la estrecha vinculación entre *ornatus* y *compositio*, pero también la extraordinaria importancia de esta última para ofrecer una completa caracterización de las jácaras y bailes de Quevedo y, por extensión, de cualquier obra literaria de su época.

Las jácaras muestran la importancia capital de la *compositio* como eje vertebrador del discurso literario. Quevedo, conocedor de sus diferentes posibilidades y del efecto derivado de cada uno de sus tipos, elige en cada pasaje el modelo compositivo que más conviene a sus propósitos expresivos y, también, al decoro de estilo marcado por la tradición retórica: el tono «humilde» y popular de temas y personajes, pero también el carácter narrativo de las composiciones, determinan un predominio del estilo suelto, desplegado de manera significativa en pasajes dedicados a la narración de peripecias o a rápidos diálogos entre personajes rufianescos; el período de miembros —cuyos indicadores más habituales son recursos retóricos integrados en el ámbito del *ornatus*, como el isocolon y la anáfora— se reserva para la introducción de personajes y situaciones, en la que el paralelismo suele concentrarse en enumeraciones de tipo descriptivo, pero también para la expresión de sentimientos, por lo general en forma de monólogo; el período circular, como corresponde a un género de carácter tan popular, constituye una excepción y casi se limita a servir de cierre de algunas composiciones, en especial aquéllas estructuradas como parodia del género epistolar, como colofón imprescindible de una larga relación de hazañas de los hampones.

La sintaxis elocutiva de los bailes presenta numerosas coincidencias con la de las jácaras, a pesar del estilo y el carácter diferente de ambas composiciones: más escénicos y teatrales los primeros, más narrativas las segundas. En términos generales, se puede afirmar que los bailes privilegian una sintaxis del estilo que marca de forma consciente la transición entre fragmentos narrativos o descriptivos, con mucha frecuencia de valor introductorio, y pasajes dialogados, dominados por el período de miembros y por el estilo suelto, respectivamente.

Aunque lejos de la «argumentación afectiva que intenta mover al lector grabando la forma del texto»²² propia de los tratados morales, los bailes aprovechan de forma exhaustiva la capacidad del período de miembros para potenciar la energía de la expresión. Las presentaciones iniciales de personajes y situaciones, de marcado carácter descriptivo, son demostración palpable del gusto de Quevedo por la simetría y el paralelismo, sustentados de forma prioritaria en los recursos retóricos del isocolon —bimembre o plurimembre y estructurado en quiasmo—, la anáfora y las abundantes plurimembraciones ver-

²² Azaustre, *op. cit.*, pág. 252.

sales. La extensión del fenómeno es tal que resulta difícil encontrar una sola composición en la que pasajes importantes de la misma no estén dominados por el paralelismo sintáctico, elemento organizador del discurso poético.

El estilo suelto, muy habitual en la narración y en las obras satírico-burlescas, se reserva para las partes consagradas a los diálogos entre personajes, al relato precipitado de acciones y movimientos, a los cantos y a las estrofas concebidas a modo de estribillo.

Ambos modelos compositivos se entremezclan, como ocurría en las jácaras, a lo largo de los distintos poemas, pero ello no quiere decir que su distribución no obedezca a una organización cuidadosa, vigilante de los efectos que una u otra sintaxis podía provocar en el receptor del mensaje poético. La eficaz combinación del estilo suelto y el período de miembros marca unos límites firmemente establecidos en el ámbito de la sintaxis, aunque edificados sobre el *ornatus*: la enumeración de hechos amontonados y las intervenciones dicharacheras de los personajes, frente a su descripción burlesca y a la caracterización simétrica de los mismos; la fluctuación entre el ritmo medido, marcado por las reiteraciones paralelísticas, y la suma atropellada, en apariencia espontánea, de palabras o hechos.

La *compositio* de jácaras y bailes demuestra, por tanto, la hipótesis inicial del estudio: la deuda que unos poemas tan impregnados de marginalidad tienen respecto a los preceptos de la retórica clásica; este hecho refuerza la idea de que Quevedo se interesó por modalidades literarias con raíces manifiestamente populares —hasta el punto de propiciar su éxito, efímero pero rotundo, como en el caso de las jácaras—, y que su peculiar recreación acabó propiciando la transferencia del subgénero poético al ámbito más exclusivo de la poesía culta.