

LA INNOVACIÓN LINGÜÍSTICA EN LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE (I)

M^a ISABEL MARTÍN FERNÁNDEZ

Universidad de Extremadura

El maestro del entremés consideran los estudiosos, parece que de forma casi unánime, a Luis Quiñones de Benavente: «Gran maestro y pontífice del género entremesil», aseguraba Emilio Cotarelo¹; y Eugenio Asensio, uno de los mejores conocedores del género, lo encumbraba con estas palabras: «Su maestría histriónica, su virtuosismo del diálogo, su facilidad portentosa para fabricar con nada un entretenimiento cómico, le aseguran la primacía del género»². El extraordinario éxito que acompañaba a la representación de sus obras surgía de la habilidad del autor toledano para, como requiere la brevedad de las piezas, concentrar los procedimientos humorísticos³ de diversa índole que le proporcionaba la escenificación. El autor había de satisfacer a un público que asistía para reírse y del que formaba parte tanto el culto como el rústico. Por ello, Quiñones elabora innumerables efectos cómicos valiéndose de técnicas meramente visuales; recursos escénicos de humor fácil que, sin duda, desencadenaban la hilaridad entre los espectadores del patio (mosqueteros) y la cazuela: trajes grotescos, ridículos; la trompetilla, el

¹ «Introducción general», *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, NBAE (17), Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, pág. LXXIV.

² *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1971, pág. 124. Para Felicidad Buendía, Quiñones ocupa en el entremés el puesto que Lope de Vega ocupa en la comedia («Estudio preliminar», *Antología del entremés*, Madrid, Aguilar, 1965, pág. 543).

³ Un estudio excelente, el más amplio y profundo realizado sobre nuestro autor, se debe a la investigadora Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.

pañó enharinado con que se limpia un personaje, la dificultosa y complicada irrupción en escena de un sombrero o un guarda-infante desorbitados; caídas y golpes; elementos paraverbales, de modo que gesticulaciones y movimientos constituyen muchas veces un guiño al espectador, convirtiéndolo en confidente de alguno de los personajes; etc. A veces las acotaciones detallan⁴ aspectos de este tipo; por ejemplo:

«Sale Gazpacho muy a lo gracioso, de estudiante, con unas alforjas grandes, donde ha de caber una guitarra pequeña, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viuda, un tamborillo y una trompetilla» (C., 701).

Pero, en general, las acotaciones en este sentido no se prodigan y suelen ser breves, con indicaciones imprecisas: «Sale el Doctor solo, vestido a lo gracioso» (C. 703); «Sale Don Gaiferos a lo caballero ridículo» (C. 614).

Sin duda, Quiñones confiaba muchas veces la declamación, los gestos y ademanes, etc., al talento histriónico de los cómicos del momento, entre los que tuvo un renombre especial Cosme Pérez, identificado en la vida real con uno de sus personajes, Juan Rana⁵.

Resortes del éxito son también las apelaciones laudatorias a los espectadores o que solicitan su benevolencia, como tendremos oportunidad de comprobar. Y, de igual modo, la utilización de tipos y oficios que tradicionalmente han sido objeto de sátiras en todo género de obras literarias: abundan los sacristanes, con frecuencia pedantes y rijosos, así como médicos, barberos, letrados; o el gorrón; el afeminado; el marido consentidor; el vejete ridículo; el soldado pobre; tahúres y rufianes; busconas y mujeres desvencuadas y dicharacheras, burlonas y pedigüeñas; etcétera.

De sobra conocida es la reacción de complacencia del lector o espectador ante ideas, sentimientos o situaciones que reconoce fácilmente o con los que se identifica. Y puede afirmarse, como repiten los estudiosos, que gran parte del teatro de Quiñones es costumbrista, «en cuanto refleja y comenta —dice Bergman— las costumbres del día (precisamente en ello estriba su encanto para el lector moderno)»⁶. Ofrece, así, divertidísimas escenas que

⁴ La procedencia de los textos benaventinos que citaremos de ahora en adelante es ésta: Emilio Cotarelo, *Colección...*, NBAE (18). Hannah E. Bergman, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente*, Salamanca, Anaya, 1968. Christian Andrès, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, Cátedra, 1991. Y Abraham Madroñal, *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996. Aparecerán respectivamente abreviados, a pie de cada ejemplo y seguidos de la página, con las letras C, B, A y M.

⁵ Conforme detalla, remitiendo a la biografía realizada por E. Cotarelo, H.E. Bergman, *Luis Quiñones...*, págs. 519-23.

⁶ *Id.*, pág. 81.

reproducen la vivacidad del devenir callejero; evoca modas, fiestas populares, bromas y burlas al uso; inserta referencias a sucesos de aquellos años, como la lamentación —en *El abadejillo*— por la subida del pescado que augura una mustia Cuaresma; etc. Es claro el valor de documento histórico-social que encierran estas obritas. En palabras de Ch. Andrés⁷, «constituyen una veta importante de informaciones preciosas sobre la cultura popular, las mentalidades, los gustos y las costumbres urbanas de su siglo». Algunos de estos aspectos, de dominio común entonces, pueden escaparse o constituir un obstáculo para el lector de hoy, que difícilmente podrá captar la comicidad de un texto si se halla limitado al ámbito del significado al desconocer el contenido referencial.

Pero en ningún caso abruma o hastía Quiñones a su público con divagaciones y rémoras moralizantes. En líneas generales, pretende ofrecer situaciones desbordantes de humor, caricaturescas a veces, encaminadas a provocar el festejo y la risa de los espectadores. Otra cosa es que pueda interpretarse una «intención» didáctica y moral, en la que insisten los estudiosos con frecuencia; por ejemplo, Bergman, quien afirma que Quiñones, como Quevedo, expone «la condena sin tregua a toda clase de falsificación»⁸. El título de la única colección de piezas realizada en vida del autor recoge esa intención moralizadora: *Jocoseria: Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*⁹. Nada obliga a creer, al fin y al cabo, que se trate de mera advertencia a la censura o una concesión respetuosa a la larga tradición literaria del enseñar deleitando. En cualquier caso, la mirada de Quiñones hacia la sociedad de su época es apacible, divertida y jovial, frente a la crueldad despiadada que arrojó tantas veces la amargura de Quevedo¹⁰.

Y sobre todos los recursos expresivos por Quiñones para divertir al espectador destaca, muy especialmente, el ingenio cómico que desborda en la

⁷ «Introducción», *Entremeses...*, pág. 30.

⁸ *Luis Quiñones...*, pág. 73.

⁹ Apareció impresa en 1645, gracias a Manuel Antonio de Vargas, amigo del autor. Cayetano Rosell la reeditó en 1872, en el primero de los dos tomos titulados *Colección de piezas dramáticas: entremeses, loas y jácaras escritas por el licenciado Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, Librería de los Bibliófilos. El segundo tomo es de 1874.

¹⁰ Hay que exceptuar, sin embargo, algunos pasajes de antisemitismo feroz que parecen extraños a la pluma de Quiñones. Destaca en este sentido el *Entremés de los Alcaldes encontrados* (Cotarelo, pág. 659 y ss.), que consta de seis piezas. Estudiosos como Bergman (*Luis Quiñones...*, pág. 368 y ss.) o Gregorio Torres Nebrera [«Sobre los entremeses contenidos en la 'segunda' parte de comedias de Tirso de Molina», *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), págs. 293-322] niegan la paternidad de Quiñones en este caso. Otros, en cambio, opinan que la serie puede seguir atribuyéndose a nuestro autor, mientras no surjan nuevos datos (cf. A. Mardroñal, *cit.*, pág. 56).

manipulación de la lengua y su prodigioso dominio de la misma¹¹. Resultan así unas obritas cargadas de juegos y sabrosos chistes que se generan en diálogos y equívocos, retruécanos, disociaciones, paronomasias, alusiones originales... Por eso avisa uno de los personajes: «Tomen puestos y afilen los concetos» (C., 629). Abundan asimismo las refriegas verbales que se desatan con imágenes exuberantes, con sartas de amenazas y pullas inusitadas que en la pluma de Quiñones no rebasan la línea de lo puramente jocoso y divertido.

Por nuestra parte, en el estudio del que ofrecemos aquí la primera parte, queremos analizar dos fenómenos especialmente señalados en cuanto a la generación de comicidad y al carácter innovador de este lenguaje: la formación neológica de palabras, y las metátesis y cambios de subclase gramatical. El primero de estos aspectos ha sido objeto de atención y encarecimiento por parte de los estudiosos con respecto a otros escritores literarios; y ha pasado, en cambio, casi inadvertido en el autor toledano. Pero tendremos oportunidad de constatar que en la abundancia e incluso, a veces, en la jocosidad y agudeza sorprendentes de esas acuñaciones, Quiñones rivaliza con Quevedo, o rezuma su admiración por él¹².

Pero antes hemos de reseñar ciertos rasgos también recurrentes en estas obritas, puesto que dan cuenta igualmente de otros tipos de innovaciones y, en consecuencia, de la proclividad del autor a la recreación lingüística. Además, estos fenómenos, junto a las formaciones neológicas y los vocablos o expresiones hoy en desuso, sin olvidar la existencia de textos corrompidos, por una parte explican la dificultad que entraña a veces el lenguaje benaventino y, por otra, autorizan determinado análisis de algunas formas lingüísticas problemáticas.

Pues bien, podemos afirmar que el lenguaje de Quiñones se caracteriza por la *riqueza* y por la *variedad de lenguas funcionales*¹³. Sus obras se hallan plagadas de vocablos castizos y giros populares que, inexistentes ya en nuestra sincronía muchos de ellos, constituyen un valiosísimo tesoro filológico para el conocimiento de los usos lingüísticos de aquella época. Por eso mismo, como observa Bergman, es en el lenguaje, más que en otros aspectos, donde «siente el lector moderno el tiempo transcurrido», ya que las sutilezas,

¹¹ «Todos los críticos reconocen la maestría de Quiñones en el dominio del lenguaje», afirma Ch. Andrés, *cit.*, pág. 34.

¹² Quevedo es «inspiración constante para Benavente», nos dice Bergman, *Luis Quiñones...*, pág. 376.

¹³ Veremos procedimientos recursivos, muchos de ellos presentes en los géneros menores cultivados en esos siglos por diversos escritores; pero en Cervantes es donde «se encuentra el origen de casi todo», conforme dice Ricardo Senabre en un estudio al respecto sustancial («El lenguaje del entremés», *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Universidad de Extremadura, 1998, págs. 85-101).

las varias posibilidades significativas, los chistes, «se hallan a veces oscurecidos por la roña de los años»¹⁴. Nuestro entremesista plasma refranes, muletilas, fórmulas idiomáticas en general, muchas veces de forma literal y otras deformándolas humorísticamente de diferentes modos. Se trata de un fenómeno tan abundante en la lengua y literatura españolas —recuérdense Cervantes o Quevedo— que Julio Casares llega a decir: «En ningún país han tenido estas fórmulas expresivas el desarrollo casi anormal que observamos en nuestra patria, ni han logrado en parte alguna el predicamento en que las tuvieron los grandes escritores de nuestro Siglo de Oro»¹⁵. La ruptura de estas unidades¹⁶, y el consiguiente juego semántico, puede efectuarse mediante la interpretación literal:

Veje.—Hija mía, las doncellas, / quebrada la pierna, en casa.

Hija.—Eso es lo que yo no haré / aunque me quiebren entrambas. (C., 563)

O mediante la sustitución de algún vocablo por otro inesperado; así, de la parodia del refrán «Los duelos con pan son menos» emana el chiste «Los muertos con pan son menos» (C., 590). «Callen barbas, y hablen cartas», registrado por Correas¹⁷, pasa a «Callen barbas y hablen uñas» (M, 114). «Entre bobos anda el juego, y eran todos fulleros»¹⁸ se transforma en «Entre tantos anda el fuego» (M., 120); y «A ti te lo digo, hijuela; entiéndelo, mi nuera»¹⁹, en «A ti te lo digo, hijuela, / entiéndelo tú, morlaco» (A., 121).

De la expresión «Llorar hilo a hilo» obtenemos:

llorando / sog a sog a sog, que hilo a hilo / fuera muy jarifo llanto (A., 121),
versos estos claramente hermanos de los quevedescos:

me lloraron sog a sog, / con inmensa propiedad:
por que llorar hilo a hilo / es muy delgado llorar.²⁰

La ruptura puede efectuarse también distanciando los elementos integrantes, como en «pelarse las barbas»²¹:

¹⁴ *Luis Quiñones...*, pág. 93.

¹⁵ *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, csc, 1969, pág. 219.

¹⁶ Éste y otros aspectos del lenguaje de Quiñones requerirían estudios más detallados.

¹⁷ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924, pág. 103.

¹⁸ *Id.*, pág. 201.

¹⁹ *Id.*, pág. 69.

²⁰ *Obras completas, t. Poesía original*. Ed. de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1968, pág. 1229.

²¹ Es «locución —dice *Autoridades*, s.v. *pelar*— con que se da a entender que alguno tiene algún disgusto tan grande, que le obliga a enfurecerse, y a hacer ademán de arrancarse las barbas».

¡Prace a Dios que muestas barbas / no son buenas para eso,
que también mos las pelaran! (A., 150).

No usado reflexivamente, el verbo *pelar* adquiere aquí también el significado 'robar' (cf. *Aut.*, s.v. *barba*).

Especialmente significativo en este aspecto es el entremés *Las civilidades* (C., 503 y ss.), porque en él, como hizo Quevedo en el *Cuento de cuentos*, se ensartan ristras de frases hechas, muletillas tan gastadas por el uso que acaban sirviendo casi sólo de relleno en la conversación. Ambos autores ridiculizan esos modos huecos, vacíos de contenido²².

Dentro de esa inclinación de Quiñones por el «lenguaje repetido» se halla también el uso de abundante material literario que, engastado en los diálogos, genera efectos jocosos: títulos y parodias de personajes célebres de comedias, versos de otros autores, canciones populares, letrillas... y, sobre todo, romances; textos que, lógicamente, habrían pasado a ser de dominio común²³.

Sobre todo en las jácaras, pero a la vez desperdigada a lo largo de las obras, brota en abundancia la jerga de los bajos fondos de la sociedad, para reflejar y resaltar cómicamente la viveza, la soltura verbal de rufianes y busconas. Se halla incluso como síntesis anticipadora en algunos títulos. *La capeadora*, por ejemplo, conlleva una metonimia por el significado germanesco del sustantivo, 'ladrona de capas'²⁴ que —especifica José Deleite y Piñuela²⁵— arrebatada en plena marcha a los transeúntes. De singular relevancia en cuanto al empleo del lenguaje marginal es la *Jácara de doña Isabel, la Ladróna, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* (C., 574-5), donde casi en retahíla se enhebra buen número de vocablos y expresiones germanescas (*castaña, profetas, mosqueado, papel blanco*, etc.). También merece mención es-

²² Las coincidencias entre las dos obras han sido objeto de estudio, muy especialmente por parte de la mejor conocedora de Quiñones, H.E. Bergman, para la que nuestro autor realiza una adaptación escénica del opúsculo quevediano [cf. *Luis Quiñones...*, págs. 170-1; y «Para la fecha de *Las civilidades*», *NRFH*, x (1956), págs. 187-193]. Francisco Ynduráin había planteado anteriormente como hipótesis que *Las civilidades* es una «imitación casi literal» de la *Dedicatoria* al *Cuento de cuentos* [«Refranes y 'frases hechas' en la estimativa literaria del siglo xvii», *Archivo de Filología Aragonesa*, vii (1955), págs. 103-130].

²³ Aclaraciones muy valiosas, particularmente en cuanto al empleo del romancero, se deben a Bergman, que en su edición de entremeses, ya citada, dedica una atención especial a estos aspectos; y de igual modo en el minucioso estudio «El romancero en Quiñones de Benavente», *NRFH*, xv (1961), págs. 229-46. Afirma aquí con gran acierto (pág. 229): «Precisamente por estar hoy olvidados muchos romances que en otros tiempos cantaba todo el mundo, algunos pasajes de piezas jocosas resultan casi ininteligibles para el lector moderno».

²⁴ Cf. José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Univ. de Salamanca, 1977, s.v. *capeador*.

²⁵ *La mala vida en la España de Felipe IV*, 4^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pág. 123.

pecial, dentro de esta jerga, el rico caudal léxico perteneciente a los juegos de naipes con que Quiñones elabora metáforas y juegos de palabras:

Gus.—¿Qué hombre es éste, Pandilla?

Pan.—Tú dijiste, / pandilla, que la hace si se ofrece. (B., 66)²⁶

Una alusión sexual eufemística existe en este otro verso:

Que sois la pinta vos y otro el encaje. (C., 689)²⁷

El mundo de los tahúres y fulleros es precisamente asunto del entremés *El juego del hombre*²⁸, donde el autor aplica metafóricamente la terminología de tal juego a las relaciones entre los dos sexos.

Uno de los rasgos más característicos del lenguaje de Quiñones es la abundantísima utilización de jitanjáforas, de palabras sin significado inventadas caprichosamente por el autor. Aunque se trata de innovaciones, constituyen, obviamente, un fenómeno menos complejo y distinto del basado en la manipulación de palabras y morfemas productivos en el código lingüístico. Los personajes mismos pueden dar cuenta de la anomalía, como la despedida *a reveder*: «A reveder, galán» (C., 535).

L.—Óyeme, amigo: a reveder, que es tarde.

E.—¿Qué es *reveder*? Espera. (C., 630)

Abundan los casos en que estas formas se suceden formando sartas; y a veces son objeto de jocosas réplicas adaptadoras, por etimología popular, a términos existentes en la lengua:

Salp.—Alcarabí, cominí.

Garrote.—¿Cominos y alcaravea? (C., 511-2). Etc.

En ocasiones el juego lúdico contribuye al desarrollo argumental de la obra; por ejemplo, el personaje que elude ser comprendido por el Doctor se inventa síntomas y localizaciones anatómicas como *gurguces*, *teglarifos*, *espínicios* (C., 602-3). Y no faltan casos donde el término se repite (C., 570) u ofrece variaciones fónicas:

²⁶ *Pandilla* es 'trampa, engaño, fullería': cf. John M. Hill, *Voces germanescas*, Bloomington, 1949, págs. 139-40; y J.L. Alonso Hernández, *Léxico...*, s.v. *Pandilla*.

²⁷ *Encaje*: «En el juego de las pintas, la coincidencia del número de orden de carta en la repartición que se hace entre los jugadores con el número inscrito en la carta misma» (J.L. Alonso Hernández, *Léxico...*).

²⁸ Es el antepasado del «Tresillo» actual, según afirma J. Deleito y Piñuela, *La mala vida...*, págs. 217-8. El empleo del léxico naipesco era frecuente en la literatura de la época: véase Jean-Pierre Etievre, «Entremeses y bailes naipescos del siglo XVIII», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pág. 299 y ss.

Por vida de chápiro, cépiro, nípiro, nápiro (C., 570)²⁹.

Quiñones introduce a veces estribillos y expresiones estrambóticas con que el vulgo empedraba sus canciones, como parece ser este caso:

Luna- Zubiri, trapigo, rostripi, suna. (B., 79)³⁰

El contexto, sin embargo, puede llenar de contenido estas formas aseánticas. Así, en el entremés *Los órganos y sacristanes* un pretendiente dice a su amada: «Muérome por tus amores, / por darte cachumba chum»; y «nadie dudaría, al oír esto, de la intención del galán, aunque los diccionarios no recojan la locución ‘dar cachumba’»³¹.

Y, en fin, juegos fónicos de diversa índole y meramente festivos emergen a lo largo de estas piezas. Así, los cambios acentuales de las palabras en la rima³² para sazonar con sabor popular el canto: Alcaldé - por qué - delitó - presó - esposá - remará, etc. (C., 513); rimas en eco (C., 512) y rimas entre palabras esdrújulas y altisonantes como éstas: obstáculo - habitáculo - jóvenes - portátiles - acuátiles - ágiles - frágiles - débiles - flébiles - prácticos - gramáticos (C., 617-8). De esta forma satiriza el autor el lenguaje afectado de los poetas cultos³³. Su actitud al respecto es, pues, igual a la sobradamente conocida de Quevedo y otros escritores de la época.

Pero a Quevedo le irritaban por igual el hermetismo y extravagancia del lenguaje culterano y la ramplonería de los usos del vulgo. Por eso, además de censurar las muletillas manidas y semánticamente huecas, conforme señalábamos antes, Quevedo rechaza de plano también el empleo de elementos lúdicos. Su burla contra Quiñones se centra precisamente en la especial proclividad de éste a la invención facilona de tales voces populacheras, encaminadas sin duda a divertir a los mosqueteros y mujeres de la cazuela:

«Allí se ve [...] Benavente diciendo a Quintiliano que se haga allá a puras matracas, que no cabe y no le deja a puros burungongorros, mongorros, chongorros lugar para media declamación». Poco antes había aludido al autor toledano en estos términos: «[Montalbán] junta los santos a los vergantes, cita batidos los idiotas y los filósofos, los chaconeros y los padres de la iglesia; alaba al autor de la ‘Naqueracuzá’, como al de la ‘Iliada’ o ‘Eneida’;

²⁹ Para *chápiro*, véanse AUL. y DRAE (1992).

³⁰ José Deleito y Piñuela señala ese uso popular de formas como las citadas (... *También se divierte el pueblo. (Recuerdos de hace tres siglos)*, 2^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pág. 75).

³¹ Explica Ricardo Senabre, «El lenguaje del entremés», *cit.*, pág. 98.

³² Quiñones adopta el verso en exclusiva. En sus entremeses abundan la música y el baile, y muchos de ellos son cantados.

³³ Quiñones desperdiga críticas sobre tal estilo por algunas de sus obras (cf. Bergman, *Luis Quiñones...*, págs. 109-113).

celebra al autor de los tórligos, mórligos, tirigimorlos, chinchirrimallos, turigurallos mucho más que al de 'Pimandro'»³⁴. Quevedo sentía, pues, cierta animadversión hacia Quiñones. Por el contrario, la abundancia de citas de versos famosos de don Francisco, argumentos, juegos conceptistas, neologismos, procedimientos humorísticos, etc. que recuerdan el estilo y las formas de Quevedo evidencian la gran admiración que le dispensaba Quiñones. El influjo aquí, evidente, no puede confundirse con el vulgar plagio del que hace años hablaba algún estudioso³⁵.

En vista de la prodigalidad con que fue usado por los entremesistas³⁶, sin duda debía ser muy celebrado por el público el remedo, en forma caricaturesca, de jergas profesionales, sobre todo de médicos y licenciados (abogados), que con latinajos y engolamientos intentan disimular cómicamente su incapacidad o rapiña. En Quiñones abunda especialmente el latín macarrónico, no sólo en vocablos y expresiones breves esporádicos, sino en tiradas de cierta extensión. Pero no escasea tampoco la imitación aproximada de otras lenguas extranjeras (portugués, francés, italiano), además de dialectos, y el convencional lenguaje de los negros de teatro. De la frecuencia de esta práctica en la literatura es suficientemente reveladora la conocida parodia quevedesca³⁷.

Ajustado a los principios del decoro, el lenguaje convencional de los rústicos del teatro (el «sayagués») hacía las delicias de los espectadores, como se desprende de la prodigalidad con que nuestro autor pone prevaricaciones idiomáticas en boca de personajes del tipo de Juan Rana³⁸. En muchos casos no son vulgarismos al uso en la época, sino deformaciones inventadas por Quiñones que a veces constituyen tenaces atolladeros interpretativos para el lector de hoy. Los procedimientos deformadores son variados: etimología popular³⁹, aféresis, síncope, metátesis, epéntesis, paragoge, etc.: *alfiler mayor*

³⁴ *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981, págs. 177-9. Quiñones utiliza la forma *maquiracuso*, en la versión de Cotarelo (pág. 571). Rosell (I, pág. 345) registra en el mismo verso *naquiracuso*. Entre las formas estrambóticas que introducían las canciones populares entonadas por el vulgo en sus fiestas, Deleito y Piñuela cita *naquerucuzas* (como la de Quevedo): cf. ... *También se divierte el pueblo...*, pág. 75.

³⁵ Cf. el detenido análisis realizado por A. Madroñal (*cit.*, pág. 27 y ss.) sobre la relación existente entre ambos autores.

³⁶ Véase, por ejemplo, el estudio de Ernesto d'Ocon, «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *RFE*, xxxiv (1950), págs. 195-237.

³⁷ Véase *Obras festivas*, *cit.*, págs. 120-1.

³⁸ Es de sobra conocida la recurrencia de este fenómeno lingüístico en la literatura de aquellos siglos; como exponente, recuérdense las prevaricaciones idiomáticas de Sancho, estudiadas por Amado Alonso [*NRFH*, II (1948), págs. 1-20].

³⁹ Para el uso humorístico de tal fenómeno en Quiñones y otros autores literarios, véase R. Senabre, «Humor y lenguaje» y «El lenguaje del entremés», *Capítulos...*, págs. 39-42 y 87-89, respectivamente.

(«alférez mayor») (C., 585), *lejía* («herejía») (C., 579), *barbecho* («vade retro») (C., 589), *Jerolisto* (C., 626), «Jeso Cristo» (C., 529), *hendo* («oyendo») (C., 529), *comonidades* («comodidades») (C., 722), *záfil* («fácil») (C., 828), *estruños* («estupros») (C., 803), etc.⁴⁰.

Más complicados resultan los versos siguientes:

Bezón.—¡Hola!; ¿éste es grajo?

Cosme.—Es el magro, / son que por hernos rabiár,
sofato grajo se ha vuelto. (C., 580)

Aquí, *magro* se refiere a un personaje «mago», Salvador, lo que explica la mayúscula (Magro) utilizada por Rosell (I, pág. 387), que, por otra parte, aclara satisfactoriamente los otros dos versos (I, págs. 457-8): «*Sino* que por *hacernos* [evidente por el contexto] rabiár, / se ha vuelto grajo *ipso facto*, en un momento»⁴¹.

En estos otros parece evidente la aféresis en el verbo *guizgar* ‘azuzar o enguizgar’ (DRAE, 1992): «Si la envidia es quien te izga / el alma [...]» (C., 594);

y ahora pida usted / todo cuanto allá en su idea
le izgue la golosina, (C., 592)

Si a los pasajes basados en costumbres y circunstancias de aquel entonces, al léxico germanesco, a los variados juegos idiomáticos, a las invenciones caprichosas, a las deformaciones vulgares o realizadas *sui generis* por el autor, a las formaciones de palabras (que veremos detenidamente), etc., añadimos el estado de corrupción⁴² de numerosos pasajes, con omisiones evidentes, rimas defectuosas, *hápx* indescifrables..., se comprenderán fácilmente las dificultades y tropiezos que encuentra el actual lector de Quiñones. Tratándose de un lenguaje como el suyo, a veces una forma «extraña»

⁴⁰ El Mayordomo, en el entremés del mismo nombre (C., 818 y ss.), es un personaje hiperbólicamente ahorrativo, por lo que reduce hasta las palabras (al mismo tiempo que se manifiesta como un empedernido charlatán); e introduce de vez en cuando *fasti* (fastidio), y merma los nombres propios, lo que acarrea jocosas homonimias y alusiones: *Cisca* (Francisca), *Na* (Ana), *Ancha* (Sancha), *Mica* (Micaela), etc. Además, esta proclividad del mayordomo a menegar palabras es correlativa a la rapiña que le atribuye la jerga rufanesca (cf. J.L. Alonso Hernández, *cit.*, s.v. *mayordomo*).

⁴¹ Las deformaciones sorprendentes y jocosas de términos latinos brotan por doquier. Así, a continuación de los versos citados la expresión «Inducas in tentationem» aparece transformada por el personaje en «San Lucas en tentación». Surge en estos casos un contraste fuertemente cómico por la amalgama de pretenciosos afanes cultistas y una abrumadora vulgaridad.

⁴² No hay más que ver la frecuencia con que E. Cotarelo anota su extrañeza ante determinadas formas y pasajes, y su relación final de erratas, cuya corrección no vacila en proponer.

es susceptible de explicaciones distintas (incluida la copia adulterada) sin superar la mera conjetura. Veamos alguna muestra de casos así:

y toparás un talle y otro talle / más tiesos que un virote
 que sin hacer por qué, les dan garrote, / dejándolos tan largos y delgados
 de *valenciones* que pueden en conciencia / venderse por *congreses*;
 porque hay mujer que trae, no sin mancilla, / embasada la carne en la
 costilla
 tan estrecha y *gacisa*, / que ya no es talle, sino longaniza. (C., 714)

Aquí no se explica *valenciones*; *congreses* puede sugerir una formación vulgar del plural de «congrío» (como *pieses o *cafeses); y *gacisa* debe ser —anota Cotarelo— «maciza». La infidelidad en la copia de este entremés se evidencia unas líneas más abajo:

S.—Pues ¿qué es? Estoy difunto. / Estoy enamorado, que me quemo.
 C.—Oigan, pues eso es lo que yo me quemo.

Para Cotarelo, el primer *quemo* quizá será «extremo», quedando así: «Estoy enamorado por extremo». Nos parece más coherente pensar que la alteración reside en el segundo *quemo* por «temo» («Pues eso es lo que yo me temo»), puesto que el personaje emisor cree y teme realmente ser el objeto amoroso de su interlocutor.

Exceptuada la ausencia del acento, no observamos, en cambio, anomalía en la forma *nuegado*, que Cotarelo, como suele hacer ante pasajes deturpados, anota con la expresión «así en el texto original»:

Finalmente, yo tengo tan alegre
 este corazoncito, madre mía,
 que nuegado parece de alegría (C., 753).

Hay sencillamente un juego que alcanza también al término, dilógico aquí, *alegría*, puesto que *nuégado* es «cierta composición de massa, que se hace con harina, miel y nueces»; y *alegrías* son «unos nuégados hechos de la semilla dicha alegría»; en un texto de Juan Fragoso se lee: «Tengo por mala la costumbre de dar a los niños los *nuégados* que se hacen con alegría y miel» (*Aut.*, s.v. *nuégado* y *alegría*)⁴³.

En dos ocasiones próximas encontramos *cumbro* (¿cumbre?): «Señor cumbro, doctor, no tenga olvido» (C., 709); «Dios, mi físico cumbro, le prospere» (C., 709).

⁴³ Cf. también Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. de Marín de Riquer, Barcelona, 1943.

La misma dirección semántica, pero enfatizada, que *regalones* parece tener **asmamones*:

«Y a los regalones / y a los asmamones / las vendo y las juego» (M., 268).

El carácter lúdico del siguiente texto conduce a creer que es mero juego lúdico un verbo como **alfernar* (para continuar la retahíla de verbos con inicio en *al*—):

Dios guarde, albergue, alfeñique,
alferne, archive el aspecto (C., 571)

En los versos «quedaos para tragadita, / mascajetas, desleal» (C., 634), podemos desechar la sufijación y la composición en *tragadita* y *mascajetas*, respectivamente, en favor de la deformación de los vocablos *troglodita* y *masagetas*, si tenemos en cuenta que momentos antes otro personaje denostaba así: «troglodita, hombre incapaz, / masageta, garamanto,» (C., 634)⁴⁴.

En cambio en este otro ejemplo:

Mujer 1^a.—Mi ama es fácil.
Villano.—Mi amo enfecultoso. (C., 736),

dados el contexto y la proclividad de Quiñones a la dilogía y a la deformación fónica, el término *enfecultoso*, además de la transformación vulgarizante de «dificultoso», puede constituir un híbrido que introduce *fe* como lexema en «dificultoso», con el significado consiguiente, 'dificultoso en cuanto a fe', puesto que en el diálogo inmediato precedente el Villano tachaba a su amo de judío.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente.

Afirma Javier Huerta Calvo que «de todos los entremesistas [Quiñones] es el que presenta hoy un estado textual y crítico más aceptable»⁴⁵. Con todo, no cabe duda, después de lo que llevamos dicho, de que el autor toledano precisa aún de estudios que determinen, fijen y aclaren sus textos hasta donde sea posible. Hay que destacar el esfuerzo de algunos estudiosos en este sentido, muy especialmente la colosal y rigurosa tarea realizada por Bergman para desenmarañar los complejos problemas existentes sobre la atribución y cronología de las piezas⁴⁶. Pero la colección más amplia que hoy poseemos

⁴⁴ *Garamanto* presupone un falso morfema *-a* de femenino en *garamanta*.

⁴⁵ «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación», en *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*. Anejos de la Revista *Segismundo*, 5, Madrid, csc, 1983, pág. 29.

⁴⁶ Y también otros estudios, como las citadas ediciones de Ch. Andrès y A. Madroñal, que en su reciente libro da a conocer diez nuevos textos del autor, acompañados de utilísimas anotaciones y un estudio inicial.

de las obras de Quiñones sigue siendo la realizada por Emilio Cotarelo⁴⁷, que contiene tanto entremeses como loas, bailes, jácaras y mojigangas, pero no registra todas las obras del autor a la vez que incluye algunas, conforme reconoce Cotarelo (17, 1-1^o, pág. 11) interpoladas, de dudosa atribución o claramente apócrifas.

Conviene, en suma, no olvidar todas estas peculiaridades y, a veces, escollos, de las piezas benaventinas para situar y comprender adecuadamente los fenómenos lingüísticos que analizamos a continuación.

1. La formación de palabras

En un estudio como el presente es preciso eludir, por rémora innecesaria, la diversidad conceptual, e incluso terminológica, que han originado los innumerables estudios sobre el complejo fenómeno de la formación de palabras. Por ello, simplificamos la cuestión de las diferencias entre composición y derivación ateniéndonos exclusiva y sencillamente a lo relevante, es decir, al elemento o elementos que convierten en novedosa una formación. De modo que ésta puede realizarse mediante la unión de lexemas (*composición*); la *prefijación*; la *sufijación* o, finalmente, la adjunción simultánea de prefijo y sufijo a una base léxica (*parasíntesis*).

1.A) COMPOSICIÓN

La unión de lexemas, o partes de lexemas, para construir una nueva unidad es el procedimiento formativo más frecuente en Quiñones. En sincronía con la tendencia más común de la lengua, aquí los elementos léxicos son siempre dos; y normalmente el resultado semántico del compuesto excede la mera suma de los significados integrantes, sobre todo porque el autor forja estos neologismos para condensar juegos humorísticos a través de inferencias y contenidos figurados. Constituyen muchas veces pullas que se arrojan unos personajes a otros sobre rasgos físicos o morales. No pasan de ser breves pinceladas de chacota y cómico desenfado, sin pretensiones caracterizadoras ni otra especial trascendencia, normalmente.

Desde el punto de vista formal, hallamos compuestos fundidos y, más frecuentemente, semifundidos (con guión) y disjuntos, es decir, con separación gráfica de los elementos integrantes. Tal disposición sintagmática no resta unidad al compuesto. Más aún, en nuestro caso, las tres posibilidades indicadas no parecen presuponer, en general, otros tantos grados de cohesión

⁴⁷ Por eso la utilizamos como fuente del material objeto del presente trabajo, exceptuando los entremeses editados por H. Bergman y Ch. Andrès, que preferimos por ser ediciones mucho más cuidadas en todos los sentidos. A ellos hemos añadido los diez entremeses que últimamente ha aportado A. Madroñal.

entre los lexemas, que irían desde la síntesis total y la forma fluctuante (con guión) hasta la estructura próxima a la combinación sintagmática normal. Así lo creemos por varias razones: La utilización del blanco intermedio en muchos de los disjuntos sólo se explica por la excesivamente dilatada acumulación de sílabas que acarrearía la adjunción. Algunas veces, el mismo neologismo se halla tanto con guión como disjunto. Abundan los ejemplos semifundidos con vocal [i] intermedia, de ajuste. Y, por último, es más frecuente la separación, total o parcial, de los elementos que la fusión, lo que nos mueve a creer que aquélla está motivada fundamentalmente por el deseo de subrayar la existencia de componentes y, en consecuencia, de una forma novedosa, para facilitar la captación de la comicidad por los receptores en un género cuya índole escénica —y Quiñones lo sabía de sobra— conlleva una progresión forzosa e irreversible. De modo, pues, que el procedimiento funciona como acotación para dirigir al cómico de turno.

Considerando la categoría gramatical de los constituyentes, las estructuras de los compuestos benaventinos responden a estos esquemas⁴⁸: sustantivo + adjetivo, sustantivo + sustantivo y verbo + sustantivo. Hay, además, aunque menos abundantes, casos de *combinación*⁴⁹.

Compuestos de sustantivo + adjetivo

Por lo común éste es el orden que presentan los constituyentes. De tal composición resultan adjetivos que, referidos a características físicas generalmente⁵⁰, sintetizan una estructura sintáctica con subordinación de adjetivo al núcleo sustantivo. Como exige la lengua⁵¹, estas formaciones llevan una vocal -i- de ajuste. Gráficamente, la unión de los componentes en estos casos es sistemática en español; nuestras piezas, sin embargo, tienden a resaltarlos frecuentemente mediante el desglose que constituye un guión. Conforme observa Lang⁵², la productividad de tal clase de formaciones en nuestra lengua se revela por la creatividad de escritores como Cela, que habla de

⁴⁸ Sólo algún ejemplo aislado encontramos de adjetivo + adjetivo: *honrinescios* (C., 811); «pies *angostilargos*» (C., 748 y B., 115) se halla en dos entremeses (*El borracho* y *El barbero*, gemelos en gran parte), aplicado a un galancete acicalado, un «lindo» (véase la anotación de Bergman, pág. 115). Para el manso palafren que es delgado se conjugan *asnal* y *aguileño* en *asnaguileño* (C. 611).

⁴⁹ Fenómeno que introducimos en la composición por el motivo que aduciremos en su momento.

⁵⁰ En correlación con tantísimas no neológicas como «barbirrubio», «cuellicorto», «ceji-junto», etc. Véase Francisco García Lozano, «Los compuestos de sustantivo + adjetivo del tipo *pelirrojo*», en *La formación de palabras*, Ed. Soledad Varela, Madrid, Taurus, 1993, págs. 205-214.

⁵¹ Cf. Mervin F. Lang, *Formación de palabras en español*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 103 y 109-11.

⁵² *Id.*, pág. 110.

«pechihundidos», «patirrecias» o «culialtas». Así, de forma paralela a vocablos como «pelinegro» por ejemplo, Quiñones forma *galguinegro* (C., 620), donde quizá del sustantivo (*galgo*) pueda inferirse una alusión despreciativa hacia el personaje así nombrado (un negro), ya que *galgo* es hipónimo de «perro», insulto que se lanzaba metafóricamente «por ignominia, afrenta o desprecio, especialmente a los Moros o Judíos» (*Aut.*, s.v. *perro*). «Rostro» + «cubierta» > *rostricubierta* ‘con el rostro cubierto, tapado’ (C., 815).

No escasean en nuestra lengua palabras (o partes de palabra) que se repiten paradigmáticamente en la posición inicial de ciertas formaciones. Esa sistematicidad les otorga un cierto carácter prefijal que atenúa las diferencias entre composición y afijación. Numerosos estudios insisten en la abundancia del fenómeno actualmente, sobre todo en el periodismo y la publicidad, y hablan de «prefijoides» para referirse a los elementos recurrentes: televisión, teleaficionado, teleñecos; eurocomunismo, eurotúnel, eurovisión; credimoda, credihogar, credimueble; etc. La creatividad literaria fácilmente puede ampliar las series ya existentes en la lengua. Así, con el molde que ofrecen «ojienxuto», «ojinegro», «ojizaíno», «ojizarco», «ojialegre» (*cf. Aut.*), Quiñones formula: *ojitraviesa* (C., 676) y *ojitierno* (C., 618 y 586), vocablo que significará ‘de ojos llorosos’, puesto que subyace la expresión «tierno de ojos» con la cual «se llama al que en ellos padece alguna fluxión ligera, y continua» (*Aut.*, s.v. *tierno*).

A la dilatada serie de «barbicano», «barbilindo», «barbilucio», «barbinegro», «barbirrubio», etc., pertenece *barbiluengo* (A., pág. 131), que según Ch. Andrès «parece un neologismo de Benavente». Lo encontramos, sin embargo, registrado tanto en el DUE como en el DRAE (en los que no aparece, en cambio, la sencilla y usual variante «barbilargo»). Muy productivo en el diastema español ha sido el empleo de *boca*—: boquiabierto, boquiancho, boquifruncido, boquirroto..., vocablos que proporcionaron a Quiñones la posibilidad de generar:

viudita [...] / repulgada de faz, *boquifruncida* (C., 527)

1ª mujer.—Cortezanos *boquidulces*, / manjar blanco es el que vendo.

2ª mujer.—Plebeyos *boquipicantes*, / el que vendo es manjar negro (C., 822)

De igual modo que «cortezanos» / «plebeyos» y «manjar blanco» / «manjar negro», se contraponen aquí *boquidulces* / *boquipicantes*, es decir, ‘bienhabladitos insulsos’ / ‘que hablan con agudeza y gracia’⁵³.

⁵³ Téngase en cuenta que el significado de *picante* como ‘rijoso, lujurioso’ parece que debe de ser muy posterior, atendiendo a las consultas lexicográficas que hemos realizado. Es llamativa la ausencia de tal significado incluso en el último DRAE, como si en «chiste picante» o «viejo picante» la atribución no fuera directamente sexual.

Los versos citados se hallan en el *Baile del Aceitunero* y se repiten de forma idéntica en el arranque del entremés *El Aceitunero*, que es una ampliación de aquél, puesto que son numerosísimos los versos coincidentes en ambas piezas.

Es generosa la serie que ofrece la lengua con el sustantivo *cara* como elemento nuclear («cariacotecido», «cariancho», «caribobo», «caricuerdo», «carilargo», «carilleno», etc.), y la inventiva de algunos autores nos regala sabrosos términos nuevos. Quevedo, por ejemplo, forma el expresivo «carinynpho» (*Aut.*); «caridoliente» es «voz jocosa e inventada», afirma *Autoridades* con el apoyo de un ejemplo de don Francisco⁵⁴. Y también Quiñones aporta unos cuantos: *caridifunto* ‘con cara apenada’ (C., 535); *carifalsa* (C., 528). Una redundancia enfática parece existir en *carimirlada* (C., 612), porque *mirlado -a* presupone ya el primer elemento del compuesto al significar ‘entonado, grave y que afecta señorío en el rostro» (*Aut.*)⁵⁵.

Ya veremos en su momento cómo a partir del sustantivo «maya» puede derivarse el verbo **mayar* y, por tanto, **mayada*⁵⁶, conforme se observa en el neologismo *carimayada* (C., 540) ‘con la cara transformada en la de una maya’, lo que presupone la actitud femenina de *sonsaca*⁵⁷ que repetidamente se encuentra en estas piezas.

Los vocablos *cari-escueta* (C., 667) y *cari-exentas* (C., 509) son cómicos insultos que no se reducen sólo a una hiperbólica referencia física, sino que, sobre todo, constituyen toda una pirueta lingüística al jugar con el término de uso común, prefijado, «descaradas» ‘atrevidas, desvergonzadas’, latente e ingeniosamente modificado.

A partir de *callar* obtiene nuestro autor el participio de presente *«callante», para añadirlo al sustantivo «tripa» en la composición *tripicallante*.

Mira el señor *tripicallante*
cómo de todas sus tripas / no hace corazón. (C., 568)

⁵⁴ En el DRAE hallamos tanto *carininfo* como *caridoliente*. En este aspecto, la imprecisión del diccionario es grande, por cuanto el usuario ignorará su carácter de neologismos literarios.

⁵⁵ Covarrubias, sin embargo, no precisa ese aspecto: «El hombre compuesto y mesurado con artificio, a semejanza de la mirla [...]».

⁵⁶ La maya era «una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento, visten bizarramente como novia y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas. Diósele este nombre por el mes de Mayo» (*Aut.*, s.v. *maya*). José Deleito y Piñuela detalla la celebración de esta popular fiesta primaveral (... *También se divierte el pueblo* ..., págs. 29-30).

⁵⁷ De una forma así pueden brotar el chiste y la dilogía: «Según esto, ¡vive Cristo / que es la desmayada ella / y yo soy el agostado!» (cf. R. Senabre, «El lenguaje del entremés», *cit.*, págs. 94-95).

En composiciones así se establece una relación predicativa entre los constituyentes («castellanohablante», «catalanohablante», ‘que habla castellano’, ‘que habla catalán’). Son formaciones poco productivas en la lengua⁵⁸. En nuestro caso, *tripicallante* pretende expresar el conformismo o cobardía del que calla, no haciendo de tripas corazón⁵⁹.

El orden de los constituyentes «sustantivo-adjetivo» se altera en algunos casos menos frecuentes:

[...], ¿qué te importa / que doña Gazmia sea anchifrentona,
y no quiera el socorro de los moños? (C., 527)

Con *anchifrentona* se nos ofrece aquí una mitigación burlesca de la calvicie de doña Gazmia⁶⁰. En tal estado, las mujeres de entonces recurrían a los moños postizos obtenidos de difuntos; de ahí que poco después el texto continúe así: «Y si se pone moño, no te angusties / porque riza el cabello del difunto, / que el difunto verá lo que le cumple».

La formación se repite en otro entremés:

anchifrentonas y *descañonadas*. (M., 280),

donde «descañonadas» (*Aut.*, s.v. *descañonado -a*) insiste en el contenido de inexorable calvicie y añade la connotación peyorativa que conlleva el término por su solidaridad con «ave».

Por último, también el orden de los constituyentes es adjetivo + sustantivo en *cultigalán* (C., 797) ‘galán culto’, pero la síntesis formativa envuelve este significado en connotaciones irónicas sobre la afectación del lenguaje de los culteranos. La abundancia de sátiras en la literatura de la época al respecto nos proporciona numerosos términos inventados y jocosos, según estima *Autoridades*, como «cultedad», «cultería», «cultero -a», «cultiparlar», «cultipicaño -ña», «cultigracia»⁶¹.

Compuestos de sustantivo + sustantivo

Son únicamente unos cuantos los neologismos que hallamos en Quiñones con estructura binominal. La relación entre los constituyentes puede ser

⁵⁸ Véase Brenda Laca, «Las nominalizaciones orientadas y los derivados españoles en *-dor* y *-nte*», *La formación de palabras*, cit., pág. 180 y ss.

⁵⁹ *Hacer de tripas corazón* es concretamente «sobreponerse para hacer algo que cuesta mucho esfuerzo y repugnancia» (DUE, s.v. *tripa*).

⁶⁰ Nombre propio que Quiñones forma a partir del verbo *gazmiar* y que conlleva, por tanto, los rasgos ‘quejica’ y ‘golosa’.

⁶¹ Para *cultigracia*, véase E. Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática», *Homenaje al profesor Alarcos García*, 1, Valladolid, 1965, pág. 449.

tanto de dependencia, con un componente nuclear que recibe una atribución, como de coordinación asindética, es decir, yuxtaposición. Mostraremos los ejemplos:

El talego-niño es el título de un entremés (C., 509 y ss.) donde se hace pasar por niño en mantillas un simple talego, tal como especifica la acotación:

«Sale GARROTE de mujer con un talego empañado como niño» (C., 510)

Una de las numerosas apelaciones -a las que nos hemos referido páginas atrás- de nuestro autor a su público es ésta:

Moñi-cazuela, / no alborotes el corral. (B., 138)

El hecho de que las mujeres vieran desde la *cazuela* la representación teatral posibilita su unión con *moño*, que pragmática, más que metonímicamente, designa 'mujer'.

Ya hemos tenido ocasión de señalar en otro neologismo que *perro* se utilizaba en la época como insulto antisemita, por lo que la unión de tal lexe-ma con un hipónimo convierte el elemento en hiperbólico por repetición sémica: «el *perrigalgo* Mahoma» (C., 702).

Como Quevedo «diabliposa» (*Aut.*), unión de «diablo» y «mariposa», Quiñones idea *diabli-dueña* (C., 543).

De gran productividad en nuestra lengua es la forma apocopada de «María», *Mari*, que se halla en compuestos donde representa a la mujer en general, de la que es también hipocorístico por antonomasia, debido sin duda a su frecuente aparición en nombres propios compuestos. Aparece incluso en nombres de animales a los que se asigna género femenino. De modo, pues, que existen «mariposa», «marisabidilla», «marimacho», «marimarica», «marimandona», «marimanta», etc. Ciertamente, es irremediable no olvidar aquí la invención quevedesca «marivinos» 'mosquitos del vino'⁶². Quiñones, por su parte, forja varios compuestos: *Maricandil* (B., 100)⁶³; *Maripandilla* (B., 63)⁶⁴; *Mariembeleo* (C., 619). En este otro el constituyente «raposa» es un sinónimo eufemístico de «zorra», término con el que hoy, como entonces, «llaman alusivamente a la mala mujer, o ramera» (*Aut.*, s.v. *zorra*): «Reportaos, *mari-raposa*» (C., 651). Y *Maribaynilla* describe a la mujer melindrosa y galamera (C., 807).

⁶² *Obras completas...*, pág. 558.

⁶³ *Candil* aporta al neologismo ciertos contenidos de índole hampesca (*vid.* J.L. Alonso Hernández, *cit.*, s.v. *candil*).

⁶⁴ Con *pandilla* se alude al juego. Ya nos hemos referido en páginas precedentes a la expresión naipesca «hacer pandillas».

En *Marizape* (C., 697), nuestro lexema se une a la voz de carácter interjectivo *zape* para designar con chispa a la mujer dedicada a la ratería y son-saca, gracias a la implicación de este constituyente con «gato» en uno de sus empleos germanescos⁶⁵.

Carácter meramente cómico tiene también el denuesto *mozarratones* (C., 821): *moza* (*Aut.*) era la pala con que las lavanderas apaleaban la ropa. Por tanto, el personaje emisor cosifica a sus contrincantes transformándolos, literalmente, en 'palas contra simples ratones'. Pero la denostación no queda sólo en esto si tenemos en cuenta que en la germanía *ratón* es 'ladrón cobarde' y *moza* es 'prostituta'⁶⁶.

Finalmente, *ajigolio* (y *agigolio*) plantea algunas dificultades. Aparece dos veces. Cotarelo transcribe: «ni me haga *agiolios* ni ademanes» (C., 535), pero en la relación final de erratas lo corrige por *agigolios*. Parece que el vocablo puede entenderse aquí como 'aspavientos'.

Para aclararlo en este otro caso:

Mira, si me faltara / un mes el ajigolio de la cara, (A., 112),

Ch. Andrès aduce la explicación dada por J. Deleito y Piñuela: ese neologismo puede ser una composición de «ají» y «golio» para significar el adobo del rostro femenino. Queda por saber, sin embargo, qué es «golio». Este mismo ejemplo es analizado así por C. Rosell (I, pág. 454): «*Ajigol*, afirma un etimologista [...] viene del *angi* latino, que significa oprimirse, atormentarse, etc. En el presente caso vale tanto como afeitte, embadurnamiento, artificio de los que usan las mujeres para embellecer el rostro, desfigurándolo». Una hipótesis menos enrevesada sobre la génesis de este neologismo —indudablemente satírico en cuanto a los afeites femeninos— consiste en relacionarlo con «ajolio» (de «ajo» y «olio») 'ajiacite'; más en concreto «salsa compuesta de ajos y azeite de que se suele usar para comer algunas viandas (*Aut.*). La epéntesis no es precisamente un fenómeno inusitado en Quiñones, como vimos.

Compuestos de verbo + sustantivo

Su frecuencia no destaca en relación con los anteriores, aunque en español «el modelo es productivo diacrónicamente, como lo testimonian distintas documentaciones recogidas a lo largo de la literatura española y, en términos generales, resulta un procedimiento de formación de palabras muy

⁶⁵ Cf. José Luis Alonso Hernández, *cit.*, pág. 396.

⁶⁶ Cf. *Aut.* y J. Luis Alonso Hernández, s.v. *moza* y *ratón*.

popular»⁶⁷; así, «engañabobos», «sacacorchos», «abrelatas», «lameculos», «chupatintas»...⁶⁸.

De forma correlativa a lo que sucede comúnmente en la lengua, el verbo aparece en 3^a persona del singular, seguido de un sustantivo en plural que en la construcción sintáctica libre actuaría como implemento; y de la adjunción de ambos resulta un compuesto nominal masculino. Además, en las acuñaciones benaventinas el verbo suele pertenecer a la primera conjugación; es casi inexistente la integración ortográfica, debido en gran medida a la extensión del compuesto; y, en general, constituyen diatribas meramente cómicas que se lanzan los personajes. He aquí esas acuñaciones benaventinas: *sisabodigos* (B., 52); *degiuella-bodigos* (M., 171); *enamora-sacristanes* (A., 214); *compra-riuidos* (C., 552); *engaña-mentecatos* (C., 569), simple variante de «engañabobos»; *desuella morteros* (C., 822); *descula morteros* (C., 745); *revuelve caldos* (C., 822 y 745). Este último se ha formado a partir de la expresión «revolver caldos», es decir, «armar cuestiones y disputas que estaban apaciguadas, dar motivo a chismes, pependencias y desazones, que inquietan los ánimos» (*Aut.*, s.v. *caldo*), como puede verse en Quevedo: «pues es tu inclinación revolver caldos»⁶⁹. Reunidos en unos cuantos versos tenemos:

L.—¡Ay, lo que habla el zurce-sillas!

G.—Pues ¿por qué no, *tuesta-puercos*? [...]

L.—¡*Quema-astillas*! (C., 649)

El manejo por parte de los sacristanes de las vinajeras utilizadas en la misa los hace objeto de la invectiva de ‘borracho’, con expresiones así: *tumba jarrillos* (A., 202); *agota vinajeras* (A., 206); *apura-vinajeras* (B., 49; M., 171); *apura vinajeras* (C., 815)⁷⁰. Y como ladrón el sacristán es «lechuza, *sisalámparas*» (A., 202)⁷¹.

El médico que mata a sus pacientes roba sus vidas y es, así, «médico *soplavidas*» ‘ladrón de vidas’ (M., 177), puesto que uno de los significados de

⁶⁷ Mervyn F. Lang, *cit.*, pág. 106.

⁶⁸ La literatura ofrece abundantes neologismos de esta composición. Pueden verse, entre otros, los estudios de Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1970, pág. 102; A. Suárez, *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, 1969, pág. 485. M^a Ángeles Hermosilla, *La prosa de Manuel Azaña*, Universidad de Córdoba, 1991, pág. 64, etcétera.

⁶⁹ *Obras completas*, *cit.*, pág. 1329.

⁷⁰ A. Madroñal (pág. 171) anota el empleo de esta misma fórmula en Calderón: «Tarasca universal de los bodigos, / tumba de honras, apura vinajeras».

⁷¹ La lechuza es considerada ladrona por beberse el aceite de las lámparas: véanse *Aut.* y el *DCECH*.

soplar en el lenguaje germanesco es ‘hurtar’ (J.L. Alonso Hernández, *Aut.*, s.v. *soplar*)⁷².

También ‘ladrón’ parece significar *guarda-capas* (B., 46), aplicado a San Pablo. Téngase en cuenta que «el villancico grotesco es uno de los motivos constantes en los entremeses de sacristanes»⁷³, y que el santo, antes de su conversión, era un malvado; él mismo confesará: «Esteban, yo también me hallaba presente, y estaba de acuerdo con los que le mataban y guardaba [yo] sus vestidos»⁷⁴. Es muy fecunda la productividad del primer elemento (*guarda-*) en formaciones como «guardafuegos», «guardainfante», «guardajoyas», «guardapiés», «guardapolvo», «guardapostigo», etc.; pero el molde de *guarda-capas* probablemente sea, por la conexión formal y semántica, «arrebatacapas» ‘capeador, ladrón de capas’ (J.L. Alonso Hernández). Tal modelo es ya obvio en «ojuelos de *arrebatacorazones*» (M., 227).

Del significado de *pasapatios* (A., 114), formado a la manera de «pasatiempo», «pasacalle», etc., formula Ch. Andrès una explicación que parece adecuada: «Un sentido posible, en nuestra opinión, ya que es un híbrido de «pasar» y «patio» y por la inclusión en un contexto teatral, sería el de oyente (o estudiante) de patios, es decir una paráfrasis metafórica y burlona para designar a los que oyen de pie en los patios, o sea a los mosqueteros», sobre los cuales José Deleito y Piñuela comenta: «Los más temidos eran los espectadores del patio, los llamados *mosqueteros* [...]. Según el coetáneo Carmuel, se les llamaba así por el estrépito que causaban, análogo al de los turbulentos soldados del mosquete, o bien por asemejar al silbido de este arma el que los tales mosqueteros producían para expresar su desagrado»⁷⁵.

Para terminar⁷⁶, la forma *tramantojos* que hallamos en estos versos:

Beatricilla se me atreve, / y siendo alcaldesa falsa,
entre ella y los presos me hacen / *tramantojos* las risadas. (A., 144),

es anotada por Ch. Andrès como «neologismo jocoso, compuesto de ‘trama’ y ‘antojos’. Domina la idea de engaño (trama) y la impresión de ridículo con los ‘antojos’ tantas veces satirizados». No lo creemos así. *Tramantojos* es sólo una deformación⁷⁷ de la palabra *trampantojo*: «La trampa y engaño que

⁷² Quiñones utiliza también el vocablo de germanía *soplavivos*: «Sóplele él, que es soplavivos» (B., 111), que significa ‘soplón o delator de delinquentes a la justicia’ (cf. Hill y J.L. Alonso Hernández, s.v. *soplavivos*).

⁷³ Anota Bergman.

⁷⁴ *Hechos de los Apóstoles*, 22, 20.

⁷⁵ ... *También se divierte el pueblo...*, pág. 190.

⁷⁶ En la futura continuación de este estudio analizaremos las restantes formaciones neológicas de Quiñones y ofreceremos la relación de éstas.

⁷⁷ Fenómeno frecuente en Quiñones, conforme hemos señalado anteriormente.

alguno nos haze en nuestra presencia y delante de nuestros ojos» (Covarrubias), utilizada por autores como Quevedo: «Lleva, en vez de penacho, un trampantojo, / un basilisco, un médico y un trueno»⁷⁸.

(Continuará)

⁷⁸ *Obras completas, cit.*, pág. 1342.