Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación

Jesús Sepúlveda
Universidad de Milán

Comentar un soneto de Quevedo, un romance, una silva, se ha convertido últimamente en un ejercicio filológico al que se han dedicado con pasión y constancia numerosos estudiosos, confortados por los auxilios que desde hace un par de décadas un nutrido grupo de especialistas viene poniendo a disposición de la comunidad hispanista. La empresa, por supuesto, sigue entrañando una notable dificultad; sin embargo, gracias a estos nuevos instrumentos (bien bajo forma de ediciones cada vez más fiables y mejor anotadas, bien de sólidos estudios parciales de su poesía o de imprescindibles apoyos de naturaleza bibliográfica, lingüística e incluso biográfica), el esforzado crítico puede afrontar con un mínimo de garantías la otrora selectiva tarea de analizar con rigor y profundidad sus composiciones más difíciles.

Con todo, la poesía de Quevedo alcanza en muchas ocasiones niveles tan elevados de complejidad para el lector moderno, incluso para el filólogo, que a menudo todas las precauciones y todas las ayudas no bastan para acceder al primer nivel de lectura del texto, es decir, para abordar un comentario literal satisfactorio.

Entre las voces que recientemente han enriquecido la geografía del quevedismo, destaca, por la ambición del proyecto y por los resultados obtenidos, la antología de la poesía del madrileño editada por dos de los principales especialistas en la materia: Ignacio Arellano y Lía Schwartz[1]. Vaya por delante que no es mi intención reseñar aquí el volumen; no obstante, dado que el presente trabajo toma precisamente como punto de partida el comentario con el que ambos investigadores acompañan uno de los sonetos de Quevedo, es necesario afirmar, al menos, que su esfuerzo cons-

[1] Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, 1998.

tituye sin duda alguna el intento más completo de anotación de una parte representativa del *corpus* poético quevediano entre los realizados hasta el momento. Como bien sabe cualquier lector que se haya adentrado en él, la tarea es tan ardua, que sólo se ha podido empezar a afrontar recientemente, merced al desarrollo de los instrumentos a los que aludía al principio y al esfuerzo colectivo de los especialistas en poesía barroca, pues no de otra manera sería posible alcanzar logros sólidos[2].

No es de extrañar, por tanto, que la multifacética obra de Quevedo nos depare continuas sorpresas y tienda trampas al estudioso de las que es casi imposible salir indemnes. Con todo, sospecho que el dominio más resbaladizo lo constituye todavía el del verso obsceno y la expresión erótica[3], campo repleto de minas que la crítica decimonónica, y aun casi toda la de nuestro siglo, ha evitado exquisitamente mediante la omisión o el eufemismo, cuando no, simplemente, a causa de la involuntaria incomprensión[4]. Y es así porque a menudo nuestra sensibilidad de lectores del siglo XX está en ocasiones tan lejos de la del mundo barroco[5], que, para percibir en toda su plenitud el texto, hay que estar siempre alerta ante todas las potenciales sugestiones que nos pueda transmitir,

[2] Recuérdese que todavía carecemos de una edición crítica global de dicho *corpus* y que muchas de sus composiciones aguardan todavía un adecuado comentario, por no citar el espinoso problema de las atribuciones. La encomiable labor de José Manuel Blecua produjo a lo largo de casi veinte años de trabajo la célebre edición con variantes en tres volúmenes, auténtica vulgata desde su aparición para todos los hispanistas (Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, 1969-1971), a la que hay que añadir una edición anterior (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1963, con numerosas reediciones) sin aparato crítico y parca en anotación, carencia ésta que Blecua palió sólo en parte en una antología posterior (Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. Blecua, 1973). Por lo que atañe al comentario, diferentes editores se han medido en los últimos tiempos con las principales líricas quevedianas en sucesivas antologías, entre las que sobresalen las de Crosby (Quevedo, *Poesía varia*, 1981), Ignacio Arellano, 1984, la anterior de los propios Lía Schwartz e Ignacio Arellano (Quevedo, *Poesía selecta*, 1989) y la reciente de José María Pozuelo Yvancos (Quevedo, *Antología poética*, 1999). Esto por lo que respecta a la anotación; en cuanto a la labor ecdótica, resalta la publicación por separado de una de las musas quevedianas (Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Rey, 1992). Para otros intentos de ediciones críticas parciales, ver Quevedo, *Cinco Silvas*, ed. Rocha de Sigler, 1994, (si bien sobre este trabajo ver la reseña de Alatorre, 1997) y Plata Parga, 1997. Complétese este panorama con Fernández Mosquera, 2000.

[3] A pesar de la tarea de desbrozo emprendida por los comentarios citados y por otros estudios entre los que es obligatorio citar el de Profeti, 1984.

[4] Y si no, ver lo que recuerda Francisco Márquez Villanueva, 1988, p. 249, sobre cómo afrontaba uno de los más célebres lectores contemporáneos de poesía española, Ramón Menéndez Pidal, la tradición cazurra.

[5] De hecho, no le falta razón a Foucault, 1978, pp. 140 y ss., por discutibles que sean algunas de sus afirmaciones, cuando sitúa a lo largo del siglo XVII el momento en el que se produjo un viraje decisivo en la consideración socio-cultural del sexo.

disposición hermenéutica que, con paradoja sólo aparente, no siempre se adopta cuando se trata de descifrar connotaciones más o menos escabrosas[6].

A mi modo de ver, para interpretar correctamente buena parte de las composiciones satírico-burlescas de Quevedo es imprescindible atender a su dimensión erótica, aseveración que intento justificar mediante la lectura de uno de sus sonetos. El texto en cuestión, que lleva el número 528 en la edición de Blecua y que se conoce con el título de «Calvo que se disimula con no ser cortés», es el siguiente:

Catalina, una vez que mi mollera
se arremangó, le sucedió… ¿Direlo?
Sí, que no se la pudo cubrir pelo,
si no se da a casquete o cabellera.
Desenvainado el casco, reverbera;
casco parece ya de morteruelo;
y, por cubrirle, a descortés apelo,
porque en sombrero perdurable muera.
Porque la calva oculta quede en salvo,
aventuro la vida: que yo quiero
antes mil veces ser muerto que calvo.
Yo no me he de cabellar por mi dinero;
y pues de la mollera soy cuatralbo,
sírvame de cabeza mi sombrero[7].

No conozco ningún análisis específico sobre el poema y las referencias a él en los estudios de carácter general escasean, de manera que para esbozar una primera interpretación hay que valerse de las notas que brindan sus editores más recientes, a través de las que se puede adivinar una propuesta de lectura de la composición[8]. Así, José Manuel Blecua apunta, sin más, que el «morteruelo» del verso 6 es, según el *Diccionario de Autoridades*, un «instrumento que usan los muchachos para diversión, y es una media

[6] No se me escapan, por otro lado, las implicaciones teóricas que en términos de pragmática del texto y, especialmente, de teoría de la recepción plantea este problema. Remito, por tanto, al interesante, aunque poco citado, estudio de Nicolás, 1986, pp. 9-23, que se ocupa precisamente de tales cuestiones como prolegómenos a su comentario de dos sonetos satíricos de Quevedo.

[7] Cito por Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, 1969-1971, vol. II, núm. 528, pp. 13-14. Todas las citas de la poesía de Quevedo procederán de esta edición; se indicará además el número que cada composición lleva en la misma y, en su caso, el de los versos transcritos. En la mencionada antología Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, 1998, p. 309, se edita el soneto con ligeras variantes en la puntuación.

[8] Hay que aclarar que la composición aparece sólo en las ediciones completas de la poesía quevediana, en la antología de Arellano, 1984, pp. 389-90, y en la reciente de Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, 1998, p. 309.

esferilla hueca» y que el «cuatralbo» del terceto de cierre es «el que mandaba cuatro galeras»[9]. Demasiado poco, evidentemente, como para ir más allá de una primera aproximación superficial al texto.

Mucha más información ofrece Ignacio Arellano, quien en su primer comentario del soneto[10] aclara el significado de diferentes términos y comenta en varios casos las implicaciones literarias correspondientes, acudiendo a menudo a los propios textos quevedianos como citas paralelas que corroboran su explicación. Del conjunto de las notas se deduce que para el estudioso el valor burlesco de la poesía se asienta en los juegos verbales, en la dimensión grotesca de la figura del calvo y en las implicaciones sociales del saludo. En efecto, apunta que «Catalina» «parece tener connotaciones burlescas» (aduciendo la autoridad de Correas, Melchor de Santa Cruz, etc.); que «se arremangó» (que según *Autoridades* vale también 'levantado hacia arriba') presenta una «traslación burlesca obvia: al arremangarse el pelo queda desnuda la mollera»; que «no se la pudo cubrir pelo» hace referencia a la frase hecha «no cubrir pelo» («frase metafórica que se dice del que no es afortunado y nunca logra tener lo que necesita, saliéndole mal cuanto intenta», siempre según *Autoridades*, con varias citas paralelas dentro de la obra de Quevedo); que en «da a casquete» se encierran dos referencias paródicas, pues, por un lado, darse significa también «entregarse o inclinarse a alguna cosa: como a la virtud, al vicio, al juego» (*Autoridades*) y casquete «peluquín», pero, por otro, «probablemente haya que ver otras asociaciones o connotaciones», dado que «casquete significa también "un empegado de pez y otros ingredientes que ponen en la cabeza a los tiñosos cubriéndosela toda" (*Autoridades*)»; para «morteruelo» se repite la explicación de Blecua, añadiendo que «el constante manejo del morteruelo le daba una pulidez y brillo característico»; que «cabellar» es «neologismo burlesco» con el sentido de «echar cabello»; por último, que en «cuatralbo» Quevedo «parece jugar» con el significado recordado por Blecua y «sus connotaciones posibles de 'dignidad, categoría' que le permiten conservar puesto el sombrero, y sobre todo con una disociación burlesca en 'cuatro veces, albo, blanco', por alusión a la desnudez y reverbero de la calva». Añádase un apunte de interés para el significado conjunto de los versos 6-11, en el que se recuerda la susceptibilidad de los españoles de la época para con las manifestaciones de respeto y las estrictas normas de tratamiento: «No saludar quitándose el sombrero podía suponer un desaire peligroso»[11].

[9] Quevedo, *Poesía original completa*, ed. Blecua, 1981, p. 556.
[10] Arellano, 1984, pp. 389-91.
[11] Todas las citas se encuentran en Arellano, 1984, p. 391.

La transcripción pormenorizada de los comentarios de Arellano, que pasan prácticamente sin variaciones a la mencionada antología del mismo estudioso y de L. Schwartz[12], permite reconstruir la lectura que se ofrece del soneto, en la que prevalece la dimensión burlesca, cuyos dos ejes centrales son la caricaturización de un defecto físico (la calvicie, blanco asiduo de los poetas satíricos clásicos y evidentemente muy del gusto Quevedo[13]) y el trasfondo social de las manifestaciones de cortesía en que se enmarca. Por consiguiente, los editores dan por bueno el significado más inmediato del título propuesto por González de Salas y ven concentrado el valor cómico del poema en la figura de un calvo que se disculpa con una dama por no haberse descubierto ante ella por miedo a dejar al aire su cabeza pelada[14]. Lectura posible, sin duda[15], pero que imputa al soneto una cierta banalidad compositiva, defecto poco frecuente, en realidad, en un poeta tan denso como Quevedo. Aun sin querer desvirtuar a la fuerza el discurso crítico y sin pretender elevar la producción quevediana en bloque a alturas que sólo alcanza una parte de ella, merece la pena intentar rastrear otra posible interpretación que aumente el calado del juego burlesco que encierran los catorce versos. Tal operación se ampara en la propia praxis literaria quevediana y se beneficia de las valiosas advertencias que nos han legado sus diferentes editores, empezando por González de Salas, con quien recuerda James O. Crosby que

> Quevedo supo «multiplicar […] en un solo Verso, y aun en una palabra» los equívocos y las alusiones, de tal manera que «mucho número» de ellos los pasamos nosotros los lectores «sin advertirlas» (es muy fácil

[12] Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, 1998, pp. 309-310 y 889-890. La diferencia entre ambas obras atañe sólo a la división en la segunda de las notas en dos cuerpos (a pie de página y complementarias), como es norma de la colección en la que se publica, y la ampliación en algún caso de las citas paralelas.

[13] A juzgar por la constancia con la que reaparece a lo largo de su obra. Ver, entre otros, Asensio, 1971, pp. 239-41 y Arellano, 1984, pp. 101-102.

[14] Y ésta es también, para ser exactos, la interpretación que acogen unánimemente todos aquellos que se han acercado de pasada al texto: así, Nicolás, 1980, pp. 61-62 o Maurer, 1990, p. 160. Profeti, 1984, p. 101, por su parte, la confirma en un primer nivel al considerar el texto junto a otros que tienen en común la sátira de la calvicie, para acabar concluyendo que ésta «è uno spettro parallelo a quello dell'ano, della morte, della diversità […]; si tratta niente meno che della perdita della potenza virile, da sempre riconnessa con la perdita o il taglio dei capelli, fin dal biblico episodio di Sansone».

[15] Y autorizada, además, por el siguiente pasaje del *Sueño de la muerte*: «Solo un disparate hizo, que fue, siendo calvo, quitar a nadie el sombrero, pues fuera menos mal ser descortés que calvo, y fuera mejor que le mataran a palos porque no quitaba el sombrero, que no a apodos porque era calvario» (Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, 1991, p. 342). Ya Arellano recordaba en nota el paralelo entre ambos textos.

> entender la coherencia del sentido literal de los versos de Quevedo, sin darse cuenta de los equívocos, y aún menos, de las alusiones). Y si de esta manera se han perdido equívocos y alusiones, ¿no se ha perdido, también sin advertir, lo mejor y más característico de la poesía de Quevedo?[16]

En todo texto que se articula en varios niveles semióticos, sólo la posesión de la clave que permite pasar de uno a otro otorgará al lector la posibilidad de acceder a su comprensión global. Dentro de la vasta parábola descrita por el Clasicismo en la Historia del Arte y de la Literatura occidentales, el Manierismo y el Barroco se caracterizaron precisamente por una intensa acumulación de rasgos significantes que abarca todos los planos del fenómeno artístico, desde la forma del significante hasta el contenido del significado de cada obra. Aumenta, así, el valor alusivo y connotativo de todo texto artístico y, como consecuencia, sus posibilidades de lectura se multiplican. Desde el punto de vista técnico, uno de los procedimientos que más aprovecharon los artistas de dicho periodo fue la anamorfosis, «fenómeno óptico producido por un cambio en la perspectiva o punto de vista con que nos aproximamos a una figura; la imagen es distinta según la veamos horizontal o verticalmente, de forma lateral o directa»[17]. La cronología de su difusión por las principales cortes europeas coincide forzosamente con la del Manierismo, si bien no alcanzará su apogeo hasta bien entrado el siglo XVII, en el que, «desde 1600 hasta 1660 pasará a ser la gran moda del Barroco»[18].

Como es fácil suponer, la literatura no podía quedar ajena a una moda tan extendida y que tanto armonizaba con la poética y la estética de toda una época. Sin embargo, parece que en los estudios literarios este tipo de análisis se ha cultivado con menor profusión que en la Historia del Arte[19], aunque no hay que sorprenderse por ello. Este tipo de obras requiere por parte del espectador un esfuerzo superior al de por sí ya elevado que exige cualquier obra artística. Es más, las que se valen de esta técnica no pueden alcanzar su plena realización sin la completa colaboración del receptor, pues a sus capacidades de interpretación confía el

[16] Crosby, «Prefacio», a Quevedo, *Poesía varia*, ed. Crosby, 1981, p. 12.

[17] Nicolás, 1986, p. 17.

[18] Nicolás, 1986, p. 18, n. 27. Para los fundamentos teóricos de este recurso, es necesario acudir a Gombrich, 1979, pp. 165-333; para su fortuna en el arte del momento, ver también, Hocke, 1961, pp. 235-49, citados ambos por el propio Nicolás. Añádase Baltrusaitis, 1969.

[19] No faltan, con todo, ejemplos significativos: ver, además del citado estudio de Nicolás, las lúcidas observaciones diseminadas por Severo Sarduy, 1987, (a la anamorfosis, en concreto, están dedicadas especialmente las pp. 61-71). En cuanto a Quevedo, ya López Grigera, 1975, pp. 38-39 y 43-44, había vislumbrado las consecuencias hermenéuticas de un análisis que tuviese en cuenta dicha técnica.

autor lo principal de sus potencialidades semióticas. Con todo, es necesario reconocer que para cualquier aficionado al arte es más fácil desentrañar el mecanismo que subyace a un *trompe l'oeil* o reconocer las dos caras de un retrato de Arcimboldo, por ejemplo, que identificar lecturas diferentes en un soneto de Quevedo, operación para la que no basta tener un superficial conocimiento literario (el correspondiente a una primera aproximación a las leyes de la representación figurativa y de la perspectiva). Y es así porque el paso del tiempo ha colocado al lector literario en una clara situación de desventaja, pues para el no especialista (y a menudo también para éste) está vedada la inteligencia de buena parte del valor alusivo que encierra el entramado lingüístico del texto[20]. De manera que en este juego entre ilusión y realidad, entre denotación y connotación, la principal dificultad estriba en encontrar la clave que permita pasar de un modelo representativo a otro (¿quién no ha sido incapaz alguna vez de descubrir durante un determinado lapso de tiempo una imagen oculta tras otra, mientras para los demás observadores tal duplicidad era evidente?[21]). De hecho, una vez penetrado el secreto, el horizonte interpretativo se despeja hasta el punto de reputar como inexplicable la ceguera anterior[22].

En concreto, en el dominio de la literatura erótica, la moral pública condiciona indudablemente el proceso de escritura; pero además, si cierta desconfianza ante la expresión de lo obsceno se combina con una estética de la ocultación, todo ello bajo la severa mirada de la clásica teoría de los estilos, se entiende que el ámbito de lo burlesco y lo jocoso se convierte de inmediato en campo de pruebas privilegiado de la alusión maliciosa y del doble sentido. En cuanto a Quevedo, poseemos el inestimable testimonio de

[20] Los ejemplos propuestos son menos aleatorios de lo que podría parecer a primera vista, como confirma la atención que ha suscitado la relación entre el arte de Arcimboldo y el de Quevedo: ver Spitzer, 1927; Levisi, 1968; Asensio, 1971, pp. 189-90 y Nicolás, 1986, p. 89.

[21] La causa a la que obedece esta actitud sólo aparentemente desconcertante ha sido indicada por Gombrich, 1979, p. 219, con precisión para las artes plásticas: «Consiste, creo, en la convicción de que hay un solo modo de interpretar el esquema visual con que nos enfrentamos. Estamos ciegos para las otras posibles configuraciones porque literalmente no "podemos imaginar" tan inverosímiles objetos».

[22] Esta participación activa del receptor de la obra artística ha sido advertida por el propio Crosby en relación con Quevedo: «He llegado a ver, como González de Salas, que la poesía satírica de Quevedo es enormemente alusiva: que además de los conocidos equívocos, o juegos de palabras, él poseía como nadie la capacidad de presentar contextos y situaciones al lector, sin mencionarlos directamente. Y como la alusión depende siempre de lo que ya sabe de antemano el lector, éste tiene la sensación de haber participado en la creación de las imágenes que está leyendo» (Quevedo, *Poesía varia*, ed. Crosby, 1981, p. 12).

González de Salas, quien, comentando la sátira «Riesgos del matrimonio en los ruines casados», afirma:

> La imitación de Juvenal en ella estaba muy precisa; de donde procedía que se representase también la Venus muy desnuda, y ansí horrible a nuestros oídos, que no permiten la significación de su lasciva incontinencia, sino vestida más y disimulada[23].

El erotismo desnudo y sin ambages, propio de algunos subgéneros de la poesía grecolatina, pero que también abunda en la poesía medieval y que se asoma todavía con pleno descaro a la poesía de cancionero y a la italianizante del Renacimiento, empieza a desagradar a algunos lectores cultos del siglo XVII, incluso en el campo que le es más propio, el de lo burlesco. Si bien, para comprender en su totalidad el origen de una condena tan rigurosa, tampoco hay que desestimar la otra vertiente del problema, es decir, el exceso de sencillez, de literalidad despojada de artificio, que para González de Salas constituía evidentemente un desdoro poético[24].

Como consecuencia, no es de extrañar que en el soneto transcrito, al igual que en otras muchas de sus composiciones jocosas, el principio que subyace a su viaje por los campos de Venus sea precisamente el del juego de luces y sombras, el de la alusión velada[25] y sobre todo el del doble sentido. Para justificar esta aseveración, es indispensable que sea factible reconstruir una red de relaciones semánticas coherentes[26] que se superponga a la advertida por los editores modernos (la estructura sintáctica y la fonoestilística permanecen sustancialmente invariables), de modo que se impone un comentario que proceda revisando la composición verso por verso.

[23] Citado en nota por Blecua en Quevedo, *Obra poética*, ed. Blecua, 1969-1971, vol. II, p. 124.

[24] Las razones de la oscuridad son aquí, en efecto, de diferente naturaleza. En lo que atañe a las estrictamente literarias hay que estar de acuerdo con Claudio Guillén, 1993, pp. 16-18, cuando afirma que, por una parte, «la obscenidad suele ser diáfana, y hasta ingenua», de manera que «el matiz, la sutileza, la sugerencia indirecta y la metáfora aumentan el grado posible de literariedad, pero disminuyen al propio tiempo la fuerza transgresiva de la palabra clara, desnuda, cruda»; pero, por otra, el propio crítico reconoce que «cuanto menos clara o menos completa la expresión, y más velada la alusión, mayor será nuestra participación, probablemente, y la satisfacción que ésta pueda traer consigo».

[25] Bien es verdad que velada principalmente para el lector actual. Mucho menos, qué duda cabe, para el lector coetáneo. Como es bien sabido, la crítica se halla en este terreno ante una ingente tarea por realizar. Algunas sugerencias sobre la posible constitución de un *corpus* de referencia se pueden encontrar en Alonso Hernández, 1990.

[26] Es decir, lo que Gombrich, 1979, pp. 203 y 209, define como «pruebas de coherencia», indispensables para evitar el riesgo de la hiper-interpretación.

Se ha hablado con anterioridad de una clave de acceso a la interpretación de segundo grado del poema y ésta no puede ser otra que el valor alusivo de algún término cuyo empleo sea sintomático en determinados contextos[27]. Resulta emblemático, en este sentido, el nombre con el que se abre la composición: «Catalina». Recupera aquí Quevedo la tradición del apóstrofe con una función análoga a la que desempeñaba en determinada poesía clásica[28], es decir, para caracterizar el texto como enunciado dirigido a un interlocutor, con las consecuencias estructurales correspondientes[29], y como anuncio, mediante la elección de un nombre parlante, del tono e incluso del tema de la composición. Efectivamente, abrir un soneto con «Catalina» constituye en sí una elección profundamente significativa, pues, como recuerdan Arellano y Schwartz, con el apoyo de Correas, Montoto, etc., es «nombre de connotaciones burlescas»[30]. Sin embargo, creo que en este caso urge precisar más y no basta con indicar que a menudo en el Refranero encubre alusiones jocosas. En concreto, se trata de un nombre habitualmente relacionado con la esfera de lo escatológico y de lo sexual, pues incluso actualmente designa mediante eufemismo el «excremento humano»[31]. De este significado derivan probablemente otros relacionados con la cobardía y el afeminamiento, como atestigua el célebre desahogo de don Juan ante las indeseadas advertencias de su criado: «Catalinón con razón / te llaman»[32].

Parecida relación entre fisiología y condición humana se verifica en la acepción más directamente relacionada con el verso de Quevedo, pues, como apunta Ángel Iglesias Ovejero:

[27] Es lo que Alonso Hernández, 1992, pp. 744-48, hace, por ejemplo, al proponer una lectura análoga a la que aquí intento de unos versos de un romance quevediano en los que parte de la polisemia del verbo *hilar* como punto de arranque para proponer una lectura erótica.

[28] Especialmente en la epigramática, aunque quizá sea lícito advertir aquí una cierta parodia del uso de la onomástica fingida femenina en la poesía elegíaca latina, sobre el que se detuvo largo y tendido el propio González de Salas al editar las musas del madrileño (ver Schwartz, 1997, p. 277). Para un detallado estudio del apóstrofe en la poesía amorosa quevediana, ver Fernández Mosquera, 1999, pp. 234-43.

[29] Precisamente el significativo aprovechamiento de la segunda persona caracteriza un grupo considerable de composiciones quevedianas (ver Jauralde Pou, 1989, p. 61).

[30] Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, p. 309. Para la función de la onomástica burlesca en la poesía de Quevedo, ver Arellano, 1984, pp. 146-59.

[31] Así lo recoge, aunque sin indicación de la modalidad de uso, el diccionario académico. Ver también Sanmartín Sáez, 1998.

[32] Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, ed. Vázquez, 1989, vv. 906-907, p. 160. Por otra parte, para Alonso Hernández, 1979, p. 240, *acatalinado* significa «cobarde y afeminado».

> La mujer predispuesta para el juego amoroso se evoca en varios nombres, por armonía o contraste con el significado analizable. El valor etimológico de *katharos* 'puro', que se reconoce tradicionalmente en Catalina, está invertido en la figuración proverbial sugerida en el *Corbacho:* «Sy Martina non me plaze, Catalina, pues, sy faze». De Catalina se dice, pues, lo mismo que de Aldonza en el refranero posterior, que también confirma la valoración negativa que el nombre conlleva. Correas transcribe el calembur Catalina / nunca tal y nacida: «Nunka tal, i nazida por mi mal». Y en otros refranes se aconseja evitar la tal mujer maligna en el matrimonio: «No tomes casa en esquina, ni te cases con ninguna Catalina», «Ni casa en esquina, ni burra mohína, ni mujer que se llame Catalina». De tal modo que la representación inicial hagiográfica sufre una inversión absoluta que llega a hacer de Catalina, de la germanía clásica al español moderno, la personificación de las bubas y el excremento[33].

En efecto, son innumerables los textos en los que se asocia el nombre a personajes grotescos o del submundo del hampa, pero siempre en contextos maliciosos, y no es de extrañar que aparezca principalmente en determinados subgéneros, como la poesía germanesca, en la que se encuadra el *Romance del apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*[34], el epigrama satírico[35], la letrilla[36], la seguidilla[37] y el decir, como uno de Alfonso Álvarez de Villasandino que empieza así:

> Catalina, non es fina
> la tu obra, segunt veo,
> pues se enclina tu esclavina
> a muchos con devaneo.

[33] Iglesias Ovejero, 1986, pp. 24-25. Para la germanía, en efecto, Alonso Hernández, 1979, p. 281, recuerda que «CATALINAS son "las bubas". Tomado muy probablemente del nombre CATALINA, que significaba "pura" en recuerdo de la virgen y mártir Catalina de Alejandría, con una inversión clarísima del campo semántico, ya que las bubas, procedentes en la mayoría de los casos de enfermedades venéreas, eran todo lo contrario de la pureza».

[34] Ver Hesse (ed.), *Romancero de germanía*, 1967, pp. 93-102; para una primera aproximación a estas composiciones, ver Prieto, 1984, p. 168, donde se recuerda que se forjan sobre un material léxico «que naturalmente no desaprovechará el poderoso instinto lingüístico de Quevedo».

[35] Ver Baltasar de Alcázar, *Poesías*, ed. Rodríguez Marín, 1910, p. 52: «Llora su pena y su enojo / tiernamente Catalina, / y llóralo la mezquina / solamente con un ojo. / Si quiere saber alguno, / que la causa de ello ignora, / por qué con un ojo llora, / porque no tiene más de uno». Adviértase, por lo demás, que el epigrama es traducción de otro de Marcial.

[36] Como la que empieza «El diablo sois, que no zorra, / la Catalinorra; / el diablo sois, que no zorra» (en Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, pp. 163-64). Los dos primeros versos tenían (o alcanzaron) valor proverbial (ver Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, 1992, p. 153).

[37] «Por la mar abajo va Catalina, / las piernas de fuera, un fraile encima» (en Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 269).

Maguer feo, non te creo
que non suene tu dotrina;
quando oteo tu meneo,
es de loca salvagina[38].

A todas estas connotaciones hay que añadir, por último, otra derivada de las anteriores y que aporta una información de valor para nuestro caso, pues en el Refranero se asocia a Catalina también con el amor interesado: «Catalina, no me olvides, pues te traje los borceguines, o borceguíes, o botines»[39]. De manera que es natural que en la poesía erótica sea nombre de prostituta, como en el soneto «Paréceme, señora Catalina»[40].

Una vez establecida la riqueza del vocativo inicial[41], parece más que legítimo intentar avanzar por las vías de la connotación escabrosa para comprobar si es posible tender un puente entre el nombre propio y alguno de los otros vocablos contiguos con el objeto de trazar una red semántica pertinente. Para ello cumple empezar por la «mollera» (que en términos de anatomía académica es la «parte más alta de la cabeza, junto a la comisura coronal»[42]) que «se arremangó». Ningún editor se ha detenido en esta extraña solidaridad léxica[43], suponiéndola con toda probabilidad una in-

[38] En Dutton y González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1993, p. 127. Súmense también las demás «Catalinas» de la poesía burlesca quevediana (ver *Obra poética*, ed. Blecua, 1971, vol. III, núm. 855, v. 144, p. 301 y núm. 868, v. 29, p. 373). Tal vez no sea del todo inútil recordar que el nombre siguió gozando de buena salud en la poesía jocosa posterior. Así, no sorprende que uno de los más notables seguidores de la vena satírica de Quevedo, Juan del Valle y Caviedes, iniciase un romance con el verso «Catalina de mis ojos» (Valle y Caviedes, *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*, ed. García-Abrines Calvo, 1994, p. 89).

[39] Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, 1992, p. 110. Ver además Iglesias Ovejero, 1986, p. 38.

[40] Ver Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 236.

[41] Las referencias se han ajustado sólo al dominio que podía interesar para nuestro estudio, pero no agotan ni mucho menos el valor eponímico del nombre. Véase al respecto Iglesias Ovejero, 1981, pp. 325-27, 329, 331 y 334. Añadiré, por último, que, todas las connotaciones mencionadas no son privativas del español, sino que se hallan muy asentadas, por lo menos, en todo el ámbito románico. Como demostración, bastará citar, como me indica Lucio Giannelli, un soneto dialectal de Carlo Porta, 1976, p. 584: «Sura Caterina, tra i bej cossett / che la gh'ha intorna a che ghe fan onor, / gh'è quell para de ciapp e quij dò tett / ch'hin degn de guarnì on lett de imperator. / Oh che tett! Oh che ciapp plusquam perfett! […] / Basta dì che mì istess di voeult arrivi / a cercall di mezz'or s'hoo de pissà, / e ghe l'hoo drizz e dur adess che scrivi».

[42] Real Academia Española, 1992.

[43] Como tampoco se ha reparado en que el «una vez […] se arremangó» es expresión con valor proverbial que anuncia alguna iniciativa sin final feliz: «Arremangarse. Por disponerse a hacer algo; una vez que se arremangó; una vez que me arremangué; cuando no fue bien lo que se hizo» (Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, 1992, p. 536b).

novación quevediana, en la que el verbo sería sinónimo de *destaparse*. No obstante, si se acude al *corpus* de la literatura española erótica, se advertirá sin mucha dificultad que *arremangarse* designa, con sencilla metáfora indumentaria, el momento de la erección en el que el glande queda al descubierto. Bastará citar el *Libro de Buen Amor* para apuntalar definitivamente esta lectura:

> Venía Don Carnal en carro muy preçiado,
> cobierto de pellejos, e de cueros çercado;
> el buen enperador está arremangado,
> en saya, faldas en çinta e sobrebién armado[44].

«Manga», efectivamente, designa el miembro viril en numerosos textos, entre ellos baste citar una letrilla en alguna ocasión atribuida a Góngora («Mozuela de la saya de grana, / sácame el caracol de la manga»[45]). Por otra parte, el verbo reaparece en diferentes textos quevedianos y en más de uno percibo un empleo análogo, como en el romance «Clarindo y Clarinda soy», en el que el afeminado protagonista afirma, jugando además con otro significado alusivo del verbo (levantar la falda):

> El que levanta las faldas
> ningún garbo destos goza,
> pues quien arremanga atiende
> sólo a meterse de gorra[46].

En cuanto a «mollera», será suficiente precisar que es sinónimo coloquial de «cabeza», que a su vez es una de las alternativas más socorridas para designar el glande. Así, entre los muchos ejemplos

[44] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Blecua, 1992, p. 303. Confieso mi asombro ante los comentarios de las principales ediciones del poema, pues no aluden siquiera al evidente significado erótico no sólo de esta copla, sino de otras muchas, y eso que la bibliografía al respecto empieza a ser ya consistente (aunque, en realidad, Jacques Joset afirmaba ante el «chica pelleja» de 1214d: «Sospecho que hay aquí, además del sentido literal (aunque poco claro), una significación traslaticia que se me escapa, pero que veo en el mismo plan que *con chica manga* de 384b», en su edición de la obra, Juan Ruiz, *El libro de Buen Amor*, ed. Joset, 1981, vol. II, p. 132). Justificaré mi interpretación remitiendo, para *armar* («poner el pene en erección»), a Cela, 1982, y citando el siguiente pasaje del *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Allaigre, 1994, p. 353: «Unas me dicen que no es para nada, otras que lo tiene tan luengo que parece anadón, otras que arma y no desarma».

[45] Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, pp. 164-65. Cela, 1989, p. 345, señala también el derivado *mangarria*, especialmente activo en Hispanoamérica.

[46] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 787, vv. 41-44; es posible que también en núm. 639, v. 311 y en núm. 681, v. 72 se maneje con el mismo significado.

que se podrían aducir, en la letrilla «Soy toquera y vendo tocas, / y tengo mi cofre donde las otras»:

> Es mi cofre de una pieza,
> pero caben muchas dentro,
> y no le veréis el centro,
> aunque metáis la cabeza[47].

Por consiguiente, el primer cuarteto del soneto está consagrado a la narración de lo que le ocurrió al yo lírico en una ocasión en la que se excitó. El sutil mecanismo que Quevedo ha puesto en marcha aborda en el segmento conclusivo del segundo verso un giro inesperado, fruto de un acendrado saber poético, en el que la ironía se suma a la obscenidad. En la pregunta («¿Direlo?»), dirigida en parte a la destinataria del enunciado, Catalina, y en parte a sí mismo, se exhibe un pudor que, para quien haya comprendido el co-texto, está ya completamente fuera de lugar. No así, sin embargo, para el lector no avisado, quien, es más, abrigará al amparo de la pregunta expectativas exegéticas de naturaleza opuesta. Al prolongar el equívoco y al retardar el descubrimiento del juego, Quevedo se asegura la intensificación de la sorpresa. Pero, además, en esa pregunta retórica se esconde una cita propia, pues uno de sus más célebres sonetos, «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño», comienza con los siguientes versos:

> ¡Ay Floralba! Soñé que te … ¿Direlo?
> Sí, pues que sueño fue: que te gozaba[48].

Obsérvese, con todo, que este soneto se inscribe en el marco de la poesía amorosa compuesta siguiendo las convenciones petrar-

[47] Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 150. Otras referencias en las pp. 157, 196, 216 y 309. Ver también Cela, 1982.

[48] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 337, vv. 1-2. Y en otro lugar se lee: «Soñé (gracias a la noche), / no sé, Floris, si lo diga / mas perdona, que los sueños / no saben de cortesía, / que estabas entre mis brazos» (núm. 440, vv. 9-13). No es extraño que Quevedo se cite a sí mismo. Ver al respecto los lugares recogidos por Roig Miranda, 1989, p. 243. Habría que preguntarse, evidentemente, qué soneto se escribió antes y qué otro sirve de autoparodia, operación, con todo, inútil para nuestros fines, pues lo importante aquí es determinar el carácter procaz de la pregunta y la trama que Quevedo urde dentro de su propio *corpus* poético mediante constantes alusiones. Por otra parte, la cronología de la poesía quevediana presenta todavía demasiadas lagunas. Así, para el soneto 337 se han propuesto las fechas de 1605 y 1622-1628 y para el 528 la de 1619 (Roig Miranda, 1989, pp. 355 y 357 respectivamente). Recuérdese, además, que la dedicatoria del *Sueño de la muerte*, en el que aparece el mencionado fragmento cuya formulación se aproxima notablemente a la de varios versos del soneto 528, está firmada en 1622. Para una reciente aproximación del problema, ver Vaíllo, 1990.

quistas, para la que la simple y llana verbalización de una experiencia erótica en sueños viola los límites de la convención lírica[49]. En el soneto dirigido a Catalina, Quevedo juega por partida doble con el lector, pues, por un lado, la duda encubre un falso recato lingüístico, dado que a lo largo del soneto el nivel de procacidad superará con mucho el del casi ingenuo *gozar* del soneto dedicado a Floralba; pero, por otro, con notable ironía, mientras en éste el poeta se refiere abiertamente al acto sexual (aunque sea sólo en el mundo onírico), en el otro, mucho más crudo, la reticencia encubre la alusión a una mera erección. De manera que Quevedo desde el *incipit* mezcla las cartas en el tapete del lector, pues mediante la contaminación de módulos retóricos propios, aunque no exclusivos, de la lírica elevada (apóstrofe, *dubitatio*) y de vocablos típicos del registro burlesco («Catalina», «mollera», «arremangarse») desbarata su horizonte de expectativas.

A continuación se especifica lo que le ocurrió al miembro excitado del poeta, es decir, «que no se la pudo cubrir pelo / si no se da a casquete o cabellera» (con la puntuación propuesta por Blecua). «Cubrir», aunque designe normalmente la cópula animal, es término que a menudo se emplea para aludir al coito, y en tal sentido lo emplea Quevedo en alguna ocasión[50]. Con todo, el poeta manipula las dos caras de la moneda, pues el verbo mantiene también su sentido literal en su relación con el complemento directo, «pelo» (que «por antonomasia dícese del pubiano»[51]), que se suele combinar con diferentes verbos en expresiones eróticas como «tocar pelo», «estar pelo a pelo»[52] o, como en el presente caso, «cubrir pelo», que aquí parece significar «tapar el pene con la vulva». «Casquete» significa todavía en el argot actual «cópula carnal [...] especialmente en la frase echar o soltar un casquete»[53], de la que «dar a casquete» resulta ser en este caso una variante; pero adviértase que mediante el vocablo Quevedo dilata ciertas isotopías que forman el entramado semántico y fonoestilístico del

[49] Acertadamente afirma Maurer, 1990, p. 159, que en estos versos «la *dubitatio* de Quevedo —"¿direlo?"— anuncia una transgresión contra normas de cortesía, y el verbo "gozar" confirma esa transgresión con notable escándalo. En el contexto de nuestro soneto, este verbo tiene toda la fuerza de una herejía».

[50] Ver el romance *Segunda parte de «Marica en el hospital», y primera de lo ingenioso*: «Resfrióse de enfaldarse / muy a menudo las sayas; / de cubrirse y descubrirse, / siendo cosas tan contrarias» (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 695, vv. 61-64). Ver la nota correspondiente de Schwartz y Arellano en Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, 1998, p. 450 y las referencias de Cela, 1982.

[51] Cela, 1988, Para el derivado *pelusa*, ver Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 301.

[52] Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, pp. 266 y 267, nota 27.

[53] Cela, 1982.

soneto, pues, por un lado, «casquete» designa también el glande[54] con metáfora tomada del dominio bélico que a su vez remite de nuevo, por contigüidad esta vez, al término recurrente «cabeza»[55]; por otro, se tiende un puente con el «casco» de los versos 5 y 6[56]. Algo parecido ocurre con «cabellera», sustantivo que recupera semánticamente el pelo anterior, pero con un pequeño desplazamiento semántico, pues se refiere por metonimia al órgano sexual femenino.

El resto del soneto constituye el despliegue de las constantes planteadas en varios niveles en el cuarteto inicial. Así, se insiste inmediatamente después en la imagen del glande al descubierto que brilla: «Desenvainado el casco, reverbera», en la que «desenvainar» es sinónimo del «arremangar» inicial[57] y «casco» de «mollera». Además, mediante la alusión al brillo del casco se insiste, mediante una imagen muy eficaz, en el punto álgido alcanzado por la erección, cuyo correlato es el estado de máxima necesidad de desahogo del poeta, aspecto que se desarrolla en los versos sucesivos, en los que se le llega a comparar con un «casco de morteruelo», con imagen creada sobre el significado secundario de «mortero»: 'vulva'[58], origen de expresiones como «mano de mortero», a la que acude, por ejemplo, Lozana para encarecer el miembro de Rampín: «En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha»[59].

Dado lo apremiante del estado del protagonista, queda sólo acudir a un remedio inmediato y eficaz. Y éste no es otro que cubrir el casco desenvainado (acción designada mediante el verbo ya citado en el primer cuarteto) recurriendo al órgano genital femenino, ese «sombrero» en el que quiere «morir» en el verso octavo[60]. Conviene subrayar que acude aquí Quevedo a una metáfora poco habitual (¿o incluso novedosa?), pues otras análogas, de

[54] Cela, 1982.

[55] En efecto, *casquete* es «arma defensiva de acero o hierro, que se hace a medida del casco para defender la cabeza» (*Aut*), Ver además Sanmartín Sáez, 1998.

[56] Por no hablar de *Ca*talina, *ca*lvo, etc. Un breve pero cumplido examen fonoestilístico del soneto se puede encontrar en Nicolás, 1980, pp. 62-63.

[57] En sentido figurado, el verbo significa «sacar lo que está oculto o encubierto con alguna cosa». Real Academia Española, 1992.

[58] Cela, 1988. Ver también *morterazo* en Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, pp. 229-30.

[59] Delicado, *Retrato de la Lozana*, ed. Allaigre, 1994, XIV, p. 233.

[60] Al mismo referente creo que se alude en el soneto *Calvo que no quiere encabellarse* cuando se afirma que «antes greguescos pide que sombrero» (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 527, v. 4). En verdad, la imagen es acertada por forma y función, y confluye con otras muchas con valor análogo que por metonimia han pasado a designar a las prostitutas en lo que se ha llamado el campo de «la metáfora del recipiente» (Luque, *et al.*, 1997, p. 37).

«gorra» a «capirote» designan por lo general el prepucio[61]. Pero volviendo al verso octavo, no es extraño que el protagonista quiera que su casco fenezca en el citado sombrero, pues «morir» es una de las metáforas más recurrentes por 'gozar', equivalencia que el propio Quevedo aprovecha en múltiples ocasiones y, entre ellas, en el soneto dirigido a Floralba ya citado, en el que corona precisamente la contradicción entre satisfacción soñada y frustración de la vigilia:

> Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
> que nunca duerma yo, si estoy despierto,
> y que si duermo, que jamás despierte».
> Mas desperté del dulce desconcierto;
> y vi que estuve vivo con la muerte,
> y vi que con la vida estaba muerto[62].

Más problemático resulta el adjetivo «perdurable», que, por una parte, remite a 'duro' y 'durar', cuyas implicaciones eróticas probablemente no desagradaban al poeta[63]; pero cuyo significado, por otra, no parece claro en una primera lectura. En efecto, con el sentido de «lo que dura mucho tiempo»[64] aparece en composiciones como un romance sobre el fénix, al que llama «ramillete perdurable / pues que nunca te marchitas»[65]. Con todo, si se acude a sus otras recurrencias en la poesía de Quevedo[66], se advierte de inmediato que en ocasiones caracteriza grotescamente a personajes femeninos de avanzada edad, como en los romances «Comisión contra las viejas» (apostrofadas como «doñas Siglos de los Siglos, / doñas Vidas Perdurables»[67]) y «Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio» (en el que se la llama «vieja vida

[61] Ver Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, pp. 164 y 190, respectivamente.

[62] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 337, vv. 9-14. Para evitar la acumulación de referencias, remito al comentario en Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, 1998, ed. Arellano y Schwartz, p. 753 y a la bibliografía que allí se recoge.

[63] Buena prueba de ello son estos versos de unas nada inocentes décimas, pese a su título: «Un hombre salió notable, / que, desde el principio al fin, / fue tutor de su rocín, / con garrachón perdurable» (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 673, vv. 141-44). Como me apunta Mariateresa Cattaneo, el adjetivo aparece también aplicado a las mujeres en boca de un gracioso calderoniano, cuyo lenguaje a lo largo de la comedia está entreverado de dobles sentidos y expresiones escabrosas (*cfr.* Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos*, ed. Silva, 1974, p. 152).

[64] *Autoridades*.

[65] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 700, v. 65.

[66] Ni que decir tiene que para estas operaciones me sirvo de Azaústre Galiana y Fernández Mosquera, 1993.

[67] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 708, vv. 9-10.

perdurable»[68]). Así, no sorprende que en otro romance, «Calendario nuevo del año y fiestas que se guardan en Madrid», el adjetivo sirva para vincular explícitamente la idea de mujer con la de muerte:

> Buen Agosto, buen Agosto,
> pues que solo las enfermas,
> y con uvas y melones
> al que los compra vengas;
> tú, que a poder de tercianas,
> las desmoñas, las destrenzas
> y a la que vendió billetes
> haces que compre recetas;
> tú, que nos haces vïudos
> (el Señor te lo agradezca),
> y de mujer perdurable,
> vas sotanando la iglesia[69].

En este caso no parece que pueda haber otra equivalencia posible para el sintagma «mujer perdurable» del verso 83 más que 'mujer que muere'. Dado que el deslizamiento semántico es recurso común en la lengua de Quevedo y dado que éste acostumbra a volver sobre sus propios hallazgos verbales, se podría aventurar una identidad semántica entre el «perdurable» del soneto examinado y el del romance, de suerte que el sintagma «sombrero perdurable» se podría traducir como 'mujer que muera', es decir, 'que goce también'[70]. Si así fuere, hay que concluir que el protagonista prefiere calmar su excitación recurriendo a una dama que disfrute a su vez, esto es, no a una «profesional» (rasgo que serviría para relacionar ésta con otras muchas composiciones de Quevedo, en las que la sátira gira en torno al inveterado vicio femenino de pedir, frente al que se opone, claro está, la virtud de no dar)[71], sino a quien practica el sexo por placer.

Antes de emprender el análisis de los tercetos, cumple examinar un inciso que se ha dejado de lado con anterioridad: «a descortés apelo», bajo cuyo significado literal se esconde un sutil juego lingüístico articulado en dos niveles, pues en el morfológico se acumulan dos términos con prefijo privativo (des-cortés y a-pelo), construcción que se proyecta en el semántico, con nueva referen-

[68] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 748, v. 15.

[69] Quevedo, *Obra poética*, 1969-1971, vol. III, núm. 754, vv. 73-84, p. 17.

[70] Obsérvese, además, que en la secuencia «en sombrero perdurable muera» la contigüidad de los dos últimos vocablos brinda un implícito contraste con la expresión proverbial *es la vida perdurable*, «frase con que se pondera que alguna cosa tarda mucho en suceder o conseguirse» (*Autoridades*).

[71] Es tal la cantidad de textos en los que Quevedo trata el tema que no hace falta traer a colación ninguno. Baste decir que esta obsesión del madrileño se enmarca dentro de su aversión general a todo «obrar interesado» (Jauralde Pou, 1979, p, 194).

cia al glande (que no tiene pelo) y a la acción que éste quiere abordar (que no es cortés)[72]. Obsérvese, además, que mediante «apelo» ('sin pelo') se fortalece, en el plano fonoestilístico, la isotopía con el «pelo» del verso 3 y, en el semántico, con «pelo» y «cabellera» (por oposición) y con «casco», «calva» (v. 9) y «calvo» (v. 11) (por analogía).

A la luz de lo ya dicho, no entraña mayor dificultad la interpretación del primer terceto, en el que se emplea una nueva metáfora para glande ('calva'), que ya aparecía, en masculino, en el título del soneto y que se añade a la serie de sinónimos que forman «mollera» y «casco»[73]; de manera que el protagonista aventura «la vida», es decir, se arriesga a morir ('gozar'), al poner su calva «en salvo»[74] (esto es, en salva sea la parte), ya que prefiere «mil veces» haber gozado que permanecer en estado de erección («calvo»)[75].

[72] Merecería la pena detenerse más en el valor erótico de *cortés* y *descortés*, términos que a menudo aparecen en contextos escabrosos, pero sobre los que los diccionarios brindan una información poco significativa. En cualquier caso, *cortés* remite frecuentemente a la continencia sexual del amante en su relación con la amada, como expresión de respeto, y así lo emplea el mismo Quevedo en más de una ocasión: «Que vos me permitáis sólo pretendo, / y saber ser cortés y ser amante; / esquivo los deseos, y constante, / sin pretensión, a solo amar atiendo. / Ni con intento de gozar ofendo / las deidades del garbo y del semblante» (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 457, vv. 1-6). Su oposición con *descortés* queda clara en los siguientes versos: «Amar es conocer virtud ardiente; / querer es voluntad interesada, / grosera y descortés caducamente» (Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 331, vv. 9-11), comparación indicada en Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, ed. Arellano y Schwartz, 1998, p. 792. Citas del *Corbacho* y de *La Celestina* aporta Beltrán, 1990, p. 102. Ver también una fugaz, pero aguda, referencia al exceso de cortesía del protagonista de *Los españoles en Flandes* de Lope de Vega en Márquez Villanueva, 1988, p. 263.

[73] Para corroborar las consideraciones iniciales, recordaré que Lía Schwartz, 1986, p. 156, se había detenido curiosamente en el valor metafórico de *calva* al apuntar que «en el discurso figurado de Quevedo se compara también la cabeza calva con otra parte del cuerpo que no tiene vello»; no obstante, en vez de identificarla con *glande* al referirse al ya citado soneto 527 (sobre el que volveré más tarde), afirma: «No es improbable que, a imitación de la relación *caput* = *pes*, porque ponerse la peluca equivale a calzarse, se haya construido la relación metafórica *cabeza* = *nalga*». No me detendré ahora a analizar este soneto; apuntaré simplemente que la igualdad entre *cabeza* y *nalga* se verifica por inversión grotesca del significado habitual del primero ('glande'), operación común en Quevedo; que la relación entre el pie y el miembro viril se halla presente en tradiciones literarias diversas (véase simplemente el artículo correspondiente en Cela, 1982) y que *calzarse* goza todavía hoy de excelente salud en el argot erótico (ver Sanmartín Sáez, 1998). Como demuestra una infinidad de textos (ver sólo los citados en Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 131-33, es éste del calzado un campo léxico especialmente sensible a la alusión erótica: ver por ejemplo, Ferrer Chivite, 1983.

[74] Con paronomasia común en Quevedo, con el cambio de un sólo sonido (*cal*vo-*sal*vo, ver Roig-Miranda, 1989, p. 134).

[75] La expresión, como es de rigor para casi todo este tipo de poesía, no es novedosa: véase la *Fábula del cangrejo* de Diego Hurtado de Mendoza, en la que se recurre al siguiente símil: «No de otra suerte el perro ardiente y fiero / que presa

En el último terceto se retoman las líneas de diferente naturaleza que el poeta ha trazado a lo largo del soneto y que en él confluyen alcanzando un sentido cumplido. Así, «cabellar» es metáfora por 'hacer el amor' y, en mi opinión, no se puede descartar que sea formación quevediana[76], pues en su constitución se suman con sabiduría el significado del campo semántico del pelo y del cabello que se han barajado a lo largo del poema y la relación paronomásica con «caballo» ('miembro viril')[77]. La fusión de estos componentes produce un «cabellar» que es enriquecida réplica del más común cabalgar[78]. De forma que el poeta no quiere gozar pagando («por mi dinero»).

En los dos versos finales es particularmente oscura la referencia al «cuatralbo», es decir, al «cabo o jefe de cuatro galeras»[79], en el que Schwartz y Arellano veían una alusión al brillo de la calva desnuda. Sin desestimar este significado, que se puede sumar al que proponemos, parece que el enigma es de resolución algo más complicada, ya que de nuevo se entrecruzan diferentes niveles textuales en los que se van sumando distintas asociaciones. Así, hay que recordar que «cuatralbo», vocablo de escasísimo uso[80], establece, a la fuerza, una estrecha relación sintagmática con galera (como confirma indirectamente el artículo de *Autoridades* citado en nota)[81], palabra a la que remite por cercanía fonética *moll*era; pero, además de esta hipotética justificación fonoestilística, obsérvese que «cuatralbo», en realidad, cuenta con otras acepciones que el mismo diccionario académico recoge, pues designa también al «caballo u otro animal cuadrúpedo que tiene los cuatro pies blancos». Topamos de nuevo con un término mencionado al comentar el verso anterior y que es sinónimo, como se ha indicado, de *miembro viril*[82].

---

de algún toro tiene hecha, / ni puede desasirle el carnicero, / ni el toro con sus cuernos le desecha, / antes la vida dejará primero / que deje aquella presa y lid estrecha» (en Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía erótica*, ed. Díez Fernández, 1995, p. 112).

[76] Como ya se ha indicado, Arellano apunta que es «neologismo burlesco», aunque le atribuye el significado de «echar cabello» (Arellano, 1984, p. 391).

[77] Es metáfora frecuente: ver Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 191, etc.

[78] Ver Alzieu, P., *et al.*, (eds.) *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1984, p. 203, etc.

[79] Como especifica *Autoridades*, *s. v. quatralbo*.

[80] En la poesía de Quevedo es ésta su única aparición si se excluyen los epígrafes de un soneto (231) y una canción (279) dedicados «a don Luis Carrillo […] cuatralbo de las galeras de España» (*cfr.* Azaústre Galiana y Fernández Mosquera, 1993).

[81] O el siguiente fragmento cervantino: «Avisó don Antonio al cuatralbo de las galeras» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rico y Forradellas, 1998, vol. II, 63, p. 1146).

[82] Sobre este vocablo, con todo, es posible añadir otras reflexiones que desbordan el plano de la lectura literal del texto. Ver más abajo.

En cuanto al «sírvame de cabeza mi sombrero», cabe concluir que el poeta prefiere cubrirse el glande desnudo ('satisfacerse') con su propio sombrero ('con su propia dama', con sinécdoque tan brusca como frecuente en el lenguaje erótico) a procurarse goces venales.

En resumen, dadas las consideraciones anteriores, se puede afirmar que el poema comentado ofrece una doble posibilidad de lectura: en la primera o frontal, el poeta se dirige a una dama para excusarse por su falta de cortesía al no descubrirse ante ella, ya que, si así lo hiciese, dejaría al aire su cabeza pelada y prefiere pasar por descortés que por calvo; en la segunda u oblicua[83], el poeta habla con Catalina, prostituta o, en cualquier caso, dama que pone precio a sus favores carnales, para contarle que en una ocasión en la que se excitó no consiguió aplacar su deseo (¿por falta de dinero?, ¿por rechazo de la dama?) y que, pese a que es capaz de arriesgarse a todo con tal de satisfacer su apremio fisiológico, prefiere gozar con una mujer que consienta de buena gana y no con una ramera, de modo que acudirá a su dama antes que a ella.

De todo lo hasta aquí expuesto derivan inevitablemente una serie de consecuencias que, cuando menos, hay que apuntar. La de mayor relieve, sin duda, repercute sobre otras composiciones de Quevedo, pues opino que si a ellas se aplicara el mismo prisma de lectura que el aquí manejado, el análisis arrojaría interpretaciones alternativas (aunque no por ello excluyentes) a las generalmente aceptadas hasta ahora[84]. Para cumplir este propósito no hay que desestimar *a priori* ningún posible indicio que conduzca en dicha dirección, pues, sin ir más lejos, la clave del soneto comentado se hallaba cifrada ya en el título que le había dado González de Salas: «Calvo que se disimula con no ser cortés» (o también 'Glande que se oculta cuando hace el amor'), donde aparece sólo un término que no se recuperará, de una u otra manera, en el texto, ese «disimula» que anuncia la duplicidad del poema[85]. En concreto, si se examinaran, por poner el ejemplo más a mano, algunas de las composiciones que giran en torno a la figura grotesca del calvo y se alargara a ese *corpus* la red de dobles sentidos y de juegos alusivos evidenciada aquí, no sería difícil percibir la profundidad del

[83] Sigo con los adjetivos *frontal* y *oblicua* la terminología empleada por Sarduy, 1987, pp. 64-66 y seguida por Nicolás 1986, pp. 28-51 y 40-64, respectivamente.

[84] En efecto, el presente trabajo no es más que la primera entrega de una investigación de mayor alcance sobre el erotismo en la poesía de Quevedo.

[85] Hay que notar, con todo, que el epígrafe añadido por el editor aporta, consciente o inconscientemente, agua al molino de la ilusión, ya que crea una automática expectación en el lector al conducirlo hacia una de las dos interpretaciones posibles. Ver al respecto, Gombrich, 1979, pp. 183-84.

trazo escabroso[86]. Así, en el soneto titulado «Calvo que no quiere encabellarse»[87] las palabras «pelo», «calva», «cabeza», «sombrero», «cabelleras» y «molleras» comparten sus principales rasgos semánticos con las del soneto dirigido a Catalina. Y lo mismo puede decirse del romance «Varios linajes de calvas»[88], etc.

En segundo lugar, se impone una leve, pero significativa, intervención en el plano de la *dispositio*, pues la puntuación con la que hasta ahora se ha editado el soneto no refleja la doble lectura indicada:

Catalina, una vez que mi mollera
se arremangó, le sucedió… ¿Direlo?
Sí, que no se la pudo cubrir pelo.
Si no se da a casquete o cabellera,
desenvainado el casco reverbera;
casco parece ya de morteruelo
y, por cubrirle, a descortés apelo,
porque en sombrero perdurable muera.
Porque la calva oculta quede en salvo,
aventuro la vida, que yo quiero
antes mil veces ser muerto que calvo.
Yo no he de cabellar por mi dinero
y, pues de la mollera soy cuatralbo,
sírvame de cabeza mi sombrero.

Si se compara éste con los textos reproducidos primero por Blecua y, más tarde, por Arellano, ligeramente divergentes entre sí, dejando de lado otras mínimas diferencias, el obstáculo principal se halla en los versos 3-5, pues ambos editores separan el 3 y el 4 por una coma y éste y el siguiente por un punto; mientras que el paso del indefinido del v. 3 al presente de los vv. 4 y 5 se justificaría sólo si ambos verbos perteneciesen a dos unidades sintácticas

[86] Todo buen lector de la poesía satírica de Quevedo advierte sin dificultad la constancia con la que el poeta recurre a determinados vocablos, bien insistiendo en su significado literal, bien aprovechando sus potencialidades disémicas, abordándolos de frente o dándoles la vuelta. Tal insistencia contribuye implícitamente a crear una red enorme (dada la vastedad del *corpus*) de relaciones intratextuales a las que el lector no puede sustraerse y que toma en cuenta, de forma consciente o no, a la hora de reconstruir el sentido de cada composición. Ahora bien, si en vez de dar crédito a los que defienden que Quevedo alcanzó ya en vida una fama legendaria como poeta burlesco, se considera que sus versos satíricos corrieron relativamente poco y en muchos casos casi nada (como apuntan, desde diferentes posiciones, Jauralde, 1988 y 1989; y Carreira, 1997), hay que concluir que el universo satírico quevediano en verso constituía un espectáculo dirigido principalmente a observadores privilegiados que conocían buena parte de sus constelaciones y, por consiguiente, disponían de una perspectiva inmejorable para percibir sus relaciones internas.

[87] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 527.

[88] Quevedo, *Poesía original*, ed. Blecua, 1981, núm. 703.

distintas[89]. Mediante la puntuación propuesta, se establece una cesura evidente entre lo que le sucedió «una vez» a la «mollera» del protagonista (acontecimiento que sirve de arranque del poema) y la descripción del fenómeno desde una perspectiva de lo habitual, la única que puede justificar la resolución final del poeta[90]. Este movimiento oscilatorio en la poesía de Quevedo, por otra parte, es bastante común: el yo poético empieza contando una anécdota o entablando un diálogo que no tendrá continuación o que se acabará disolviendo en un monólogo, como confirma, entre otros muchos ejemplos posibles, el citado soneto «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño».

Por lo que concierne a la técnica empleada por Quevedo, se pueden efectuar varias consideraciones, empezando por el problema cronológico. En efecto, como ya se ha recordado, la crítica ha aventurado la fecha de 1619 para el soneto examinado. Según Nicolás, Quevedo entró probablemente en contacto directo con la moda anamórfica en el periodo de sus viajes por Italia (1613-1620)[91]. De este dato parte para fechar los dos sonetos que analiza («A Apolo siguiendo a Dafne» y «A una roma, pedigüeña además») en 1624-1629 y 1617-1627, respectivamente[92], y, al final, apunta que «no sería arriesgado concluir afirmando que la anamorfosis —como técnica estética superpuesta, que articula y transforma los conceptos— pasa a ser un recurso estilístico importante a partir de 1612, para convertirse sucesivamente —en particular entre 1620-1635— en una estrategia determinante en su obra, tanto en la satírica como en la metafísica y amorosa»[93]. Estas observaciones podrían confirmar indirectamente la datación adelantada para el

[89] Es fácil intentar aquí y allá enmendar la plana a un trabajo de la magnitud del de Blecua (más difícil es conseguirlo). Si además se toma en consideración un campo tan resbaladizo como el de la puntuación, se comprenderá que las posibles disensiones puedan alcanzar un número desorbitado. Así, Roig-Miranda, 1989, pp. 495-505, ha propuesto la rectificación de algunos *loci* y la revisión de la puntuación en diferentes sonetos. En cuanto al que aquí se comenta, elimina la coma que Blecua había situado detrás de «casco» en el v. 5 con la justificación de que «"desenvainado" est apposé à "casco" et "casco" est sujet de "reverbera". "Desenvainado el casco" ne peut être ablatif absolu» (Roig-Miranda, 1989, p. 504). La presente lectura refuerza desde la perspectiva interpretativa el razonamiento gramatical de Roig.

[90] Tampoco justificaría la puntuación de Blecua el principio métrico de hacer coincidir pausa sintáctica y final de estrofa, pues en multitud de sonetos no se respeta siquiera la canónica separación entre cuartetos y tercetos (ver García Berrio, 1982, pp. 282-87 y Tavani, 1996, p. 252).

[91] Nicolás, 1986, p. 21. En efecto, por aquellos años se publicaban en Italia tratados de perspectiva pictórica como el del florentino Pietro Accolti, titulado significativamente *Lo inganno de gl'occhi*, Florencia, Pietro Ceccon celli, 1625.

[92] Nicolás, 1986, pp. 31 y 71.

[93] Nicolás, 1986, p. 72. Recuérdese, además, que el inicio de la redacción de *La cuna y la sepultura*, obra en prosa en la que se recurre también a la anamorfosis, ha sido fechada por López Grigera, 1975, p. 14, alrededor de 1628-1629.

soneto «Calvo que se disimula con no ser cortés», pues comparte con los estudiados por Nicolás la técnica empleada.

No obstante, con respecto precisamente a la anamorfosis, es necesario detenerse brevemente en sus modalidades de empleo por parte de Quevedo. En los textos examinados por Nicolás, el crítico descubría en cada caso una posibilidad de lectura frontal y varias posibilidades de lecturas oblicuas gracias a la identificación de sus protagonistas mitológicos o grotescos (Apolo, la mujer roma) con personajes reales (Góngora) o instituciones (la Iglesia romana). Estas correspondencias abren la puerta a distintos niveles de comprensión del texto, que se sobreponen gracias a la capacidad alusiva de sus componentes y a una técnica estrechamente emparentada con la alegoría. La anamorfosis funciona aquí gracias a la ambigüedad de muchos términos, a la disemia de otros y a la naturaleza connotativa de casi todos. Suplantando los sujetos de la narración poética por otros y estableciendo nuevas conexiones semánticas se pueden alcanzar otros planos interpretativos que son proyección del primero y literal. Así, la mitología burlesca de «A Apolo siguiendo a Dafne» admite también una lectura metapoética o de polémica literaria y la etopeya grotesca de «A una roma, pedigüeña además», una lectura política. Corresponde al lector, en última instancia, percibir los significados latentes y reconstruir por alusiones las vías de sentido alternativas.

En «Calvo que se disimula con no ser cortés», por el contrario, la técnica anamórfica limita la libertad de la recepción, pues al lector se le ofrece una moneda con dos caras muy diferentes, cuya relación semiótica se limita exclusivamente a servirse del mismo material lingüístico. En este caso, en la descodificación de las dos posibles interpretaciones se deja poco espacio a lo implícito: el procedimiento no admite cabos sueltos. De hecho, el éxito del juego se fundamenta en la exactitud con la que se establece la red de correspondencias. El soneto se convierte así en un macrolexema en el que dos distintos significados comparten el mismo significante. De esta forma, el texto se descompone y se recompone en dos sentidos distintos al cambiar el punto de vista sólo a condición de que el rigor compositivo permita su perfecta reconstrucción geométrica[94]. Para decirlo en otros términos, Quevedo encara

[94] La operación, claro está, tiene mucho de matemático, como ya advirtió Hocke, 1961, p. 235, para quien con los ensayos anamórficos se «inicia la negación de la figura normal, su descomposición en absurdos ópticos, que naturalmente resultan 'abstractos' en tanto que, por contraposición a los Manieristas expresivos, no vienen determinados por la fantasía, sino exclusivamente por un cálculo físico. En tales experimentos se cobra vivencia de lo geométricamente abstracto». Pero, además, hay que subrayar que la estética de lo grotesco y de lo obsceno aparece en Quevedo sometida siempre a la matemática de la precisión, rasgo que transmite una inevitable frialdad, como advirtió Lázaro Carreter, 1977, p. 95: «Quevedo

en este caso los procedimientos anamórficos no desde la vertiente de la fragmentación semántica y de las diferentes e hipotéticas posibilidades interpretativas, sino desde la ladera de la bifocalidad exclusiva, es decir, presentando un texto polisémico y cerrado[95].

Desde esta perspectiva, es posible añadir todavía otras observaciones, ya que con lo apuntado hasta ahora no se agotan las implicaciones paródicas del soneto ni se hace plena justicia al arte caricaturesco de Quevedo. En efecto, es bien sabido el relieve que adquiere en el conjunto de su obra la personal explotación de los refranes y expresiones proverbiales[96], de manera que para la solución de numerosos juegos verbales es obligatorio contar con la información que brinda esta vasta región del idioma. Pues bien, como ya se ha visto, el nombre de Catalina aparecía asociado al de Pedro en un romance de germanía. No se trata de una relación casual, según confirman diferentes refranes como «Catalina, mi señora; Pedro, vuestro servidor»[97], etc. Efectivamente, entre ambos se da una cierta equivalencia en la cultura folclórica[98]. Si a todo ello añadimos que «Pedro el calvo», con significado obsceno, aparece abundantemente en el Refranero[99], no es difícil llegar a la conclusión de que el calvo que se dirige a Catalina, protagonista del soneto según reza el título de González de Salas, no es otro que Pedro, con parodia evidente de su doble condición tradicional de rufián y de miembro viril[100].

Pasando a la caricatura corporal quevediana, se ha convertido en un lugar común en la crítica subrayar la mecanicidad de las etopeyas que pueblan la obra del madrileño, especialmente a partir de las célebres consideraciones que Leo Spitzer dedicó a la descripción del dómine Cabra en el *Buscón*:

---

contempla a través de un prisma que deforma y aísla; su campo de observación aparece bañado por una fría luz de laboratorio».

[95] Mientras Nicolás, 1986, p. 82, advertía en los sonetos que estudiaba justo lo contrario. A esta doble posibilidad de aplicación de la técnica anamórfica le corresponden, claro está, dos diferentes procesos de desciframiento, como ha advertido Sarduy, 1987, p. 64, al describir el comportamiento del «lector de anamorfosis»: por una parte, «el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura»; por otra, «el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, 'real'».

[96] Ver Arellano, 1985.

[97] Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, 1992, p. 110b.

[98] Como afirma Ángel Iglesias Ovejero, 1981, pp. 327-28: «*Pedro* y *Catalina* son los compañeros ideales en el refranero, porque los dos son representativos de la actividad y la malicia». Para las connotaciones negativas de *Pedro*, ver además Redondo, 1989.

[99] Así, «Mariquita haz canillas. –Pero Calvo, teje tú» (Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, 1992, p. 292). Ver Iglesias Ovejero, 1981, p. 337. Análogo significado tienen variantes como *Perico el Bravo*.

[100] Una completa aproximación a la amplia gama de los locutores burlescos en la lírica quevediana se puede encontrar en Arellano, 1984, pp. 211-24.

> Es de notar que la figura no se ve como un organismo, desde su interior diríamos, sino compuesta de partes, de rasgos sueltos, vistos por separado: pero el rasgo es algo aislado del organismo, atomizado, nombrado por la palabra; así la suma de rasgos sólo puede producir un autómata[101].

Este automatismo de los diferentes miembros en su relación con el cuerpo es rasgo esencial en la caricatura quevediana que numerosos estudiosos han observado en el conjunto de su obra, en la que frecuentemente complementa a procesos análogos como el de la cosificación o la animalización[102]. Sin pretender insistir en este aspecto tratado más de lo necesario, bastará señalar que la lectura en clave erótica del soneto comentado permite enriquecer la casuística de los lugares en los que hasta ahora se habían advertido tales procedimientos. En efecto, la «mollera» del verso 2 que se arremangó «una vez» produce una radical sensación de independencia del miembro con respecto al organismo del que forma parte, como si fuera completamente extraño al mismo[103]. Este tono de autonomía del verdadero protagonista de la composición, que domina los cuartetos[104], llega a su cenit en el penúltimo verso («y pues de la mollera soy cuatralbo»), ya que en él se conjugan dos eficaces imágenes: una, la del hombre como dueño de su miembro viril, considerado éste como fuerza independiente que hay que controlar; la otra, de base fisiológica, como cuerpo de una cabeza incontrolable, a la que, no obstante, se niega a seguir[105].

Por otra parte, precisamente en el último verso mencionado se encierra una alusión que no es posible pasar por alto, ya que podría aportar más luz sobre la interpretación del soneto. Ya se ha visto que «cuatralbo» significa 'jefe de cuatro galeras' y también 'caballo con los cuatro pies blancos', polisemia que Quevedo aprovecha para representar mediante un único vocablo la violencia de la pasión sexual y a la vez el dominio de la razón sobre ella. Nada tiene de extraordinario ni de original la elección del caballo como símbolo de tal pasión; no obstante, es significativo que en

[101] Spitzer, 1978, p. 144.

[102] Responsables en buena medida del efecto deshumanizador que produce la poesía burlesca quevediana (*cfr.* Arellano, 1984, pp. 263-68; Jauralde Pou, 1988, p. 198, etc.). Para el funcionamiento de tales mecanismos en la prosa, *cfr.* ahora Artal, 1993.

[103] Mecanismo que el arte verbal quevediano pone en marcha con enorme frecuencia, como ha estudiado, entre otros, Schwartz, 1983, pp. 152-60.

[104] Pues sólo en el primer terceto entrará en juego la identificación entre el poeta y su miembro viril: «que yo quiero / antes mil veces ser muerto que calvo».

[105] Apunta acertadamente Morel d'Arleux, 1990, p. 185, al analizar precisamente uno de los sonetos dedicados a los calvos (el ya mencionado 527), que «en los poemas de Quevedo el cuerpo impúdico rebosa indicios morfológicos que descubren su obscenidad. Es un cuerpo desarticulado, desencajado por movimientos incontrolados que trasladan e invierten sus miembros».

un sólo vocablo se concentre también la idea de control que la parte racional del hombre debe ejercer sobre la irracional. Si además se advierte que el sustantivo empleado remite directamente a la idea de 'blanco'[106], será necesario reconocer que se acumulan en este punto una serie de vectores de significado que otorgan al vocablo una relevancia especial. Tanto es así, que no se puede descartar que en esa concentración resuenen, con indudables efectos paródicos, ecos de una obra determinada. Me estoy refiriendo, en concreto, al *Fedro* de Platón[107], diálogo fundamental, como es bien sabido, para conocer su teoría del amor y aun su concepción del alma. Pues bien, cuando el pensador griego aborda, por boca de Sócrates, el problema de la esencia y de la estructura del alma, acude al célebre mito del carro alado, que presenta en los siguientes términos:

> Cómo es el alma, requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil y duro su manejo[108].

Hasta aquí la primera aproximación al mito, sobre el que Platón volverá poco después, añadiendo nuevos detalles sobre la composición y el comportamiento de los tres componentes de la yunta:

> Tal como hicimos al principio de este mito, en el que dividimos cada alma en tres partes, y dos de ellas tenían forma de caballo y una tercera forma de auriga, sigamos utilizando también ahora este símil. Decíamos, pues, que de los dos caballos uno es bueno y el otro no. Pero en qué consistía la excelencia del bueno y la rebeldía del malo no lo dijimos entonces, pero habrá que decirlo ahora. Pues bien, de ellos, el que ocupa el lugar preferente es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco de color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra. En cambio el otro es contrahecho,

[106] A aumentar la relevancia de *cuatralbo* contribuyen, además, su condición de palabra rima y, como consecuencia, su estrecha vinculación precisamente con la palabra que sirve de eje al soneto: «calvo».

[107] Debo esta referencia a la amistad y a las lecturas de Rafael Martín Villanueva.

[108] Platón, *Fedro*, 246a-b.

> grande, de toscas articulaciones, de grueso y corto cuello, de achatada testuz, color negro, ojos grises, sangre ardiente, compañero de excesos y petulancias, de peludas orejas, sordo, apenas obedeciente al látigo y los acicates[109].

De gran interés para nuestro propósito es también la descripción del comportamiento de los tres componentes del alma ante el amor:

> Así que cuando el auriga, viendo el semblante amado, siente un calor que recorre toda el alma, llenándose de cosquilleo y de los aguijones del deseo, aquel de los caballos que le es dócil, dominado entonces, como siempre, por el pundonor, se contiene a sí mismo para no saltar sobre el amado. El otro, sin embargo, que no hace ya ni caso de los aguijones, ni del látigo del auriga, se lanza, en impetuoso salto, poniendo en toda clase de aprietos al que con él va uncido y al auriga, y les fuerza a ir hacia el amado y traerle a la memoria los goces de Afrodita[110].

El mito concluye evidentemente, después de una lucha violenta entre el caballo negro por alcanzar su objetivo y el auriga por imponer su voluntad, con la victoria de la razón[111].

Al releer el soneto de Quevedo teniendo presente el mito platónico, es fácil advertir ciertas coincidencias: la imagen equina, la oposición cromática y los términos de la lucha entre la pasión y el intelecto. Aspectos todos que se concentran principalmente en la palabra «cuatralbo», en la que, con la densidad típica del conceptismo quevediano, confluyen, gracias a su carácter disémico, los opuestos: 'auriga-jefe de cuatro galeras-blanco-raciocinio' y a la vez 'caballo-negro-instinto'.

Pero, además, el eco platónico adquiere mayores visos de probabilidad si se analiza desde la ladera del tratamiento quevediano de la tradición filográfica. En efecto, el mito mencionado se inserta en uno de los textos fundamentales en los que el filósofo griego expone su teoría del amor. Pese a que el neoplatonismo pasó pronto a formar parte imprescindible del utillaje conceptual colectivo en la lírica renacentista, es bien sabido que Quevedo lo maneja con plena libertad, sin renunciar a su contaminación con otras

[109] Platón, *Fedro*, 253d-e.

[110] Platón, *Fedro*, 253e - 254a.

[111] Tradicionalmente se ha venido interpretando a los tres protagonistas del mito como representación respectiva del alma intelectiva, de la concupiscible y de la irascible (sobre las que se había detenido Platón primero en la *República*, IV 436a y 581c, y luego en el *Timeo*, 35a). No obstante, tal equivalencia no deja de presentar problemas hermenéuticos. Ver Reale, 1991, pp. 478-89 y 657-75.

tradiciones[112]. De esta actitud y de la radical independencia con la que el poeta asume la repetición de cualquier tópico, de cualquier estereotipo en su propia obra, brota un inevitable distanciamiento con respecto al modelo, que se puede percibir fácilmente incluso en muchas de las líricas de *Canta sola a Lisi*. Por eso, Julián Olivares afirma que «en la mayor parte de los poemas que tratan del amor neoplatónico, Quevedo o aborda este tema irónicamente o da cuenta del dolor, de la pena que le causa la naturaleza excesivamente abstracta de ese amor»[113].

Si de la poesía elevada de tema amoroso se pasa a la burlesca y a la satírica, no puede extrañar que el poeta ponga en solfa, con los medios que le concede la parodia, los principios fundamentales de la filografía al uso[114]. En efecto, mientras que el resultado último del neoplatonismo conduce a una renuncia sin paliativos de la satisfacción física, Quevedo maneja las reminiscencias del mito platónico para ejemplificar su renuncia no a la carnalidad, sino al goce mercenario. La relación entre la razón y los instintos sufre así un fuerte rebajamiento burlesco, pues la función represora que la primera ejerce sobre los segundos se desplaza del plano de la renuncia a la satisfacción física (con las consecuencias que esta alienación comporta) al del rechazo de dicha satisfacción (que en ningún caso se discute) a cualquier precio. Si nuestra conjetura es acertada, supondría dentro de la interpretación del soneto un nuevo giro de tuerca que potenciaría más todavía su alcance paródico[115].

Por último, parece inevitable añadir a lo ya dicho alguna que otra consideración sobre la debatida relación entre Quevedo y el erotismo, pues se halla profundamente arraigada en la crítica la convicción de que el poeta aborda la esfera de lo sexual sin transitar más que coyunturalmente por los campos del placer. Según este planteamiento, para el poeta lo obsceno se halla unido indiso-

[112] Lo que ha provocado que la crítica haya visto en Quevedo, indistintamente, a un cultivador del amor cortés, a un petrarquista ortodoxo o a un seguidor del neoplatonismo. Véanse, al respecto, las consideraciones de Fernández Mosquera, 1999, pp. 161-62.

[113] Olivares, 1995, p. 114. Poco después el estudioso apostilla que «El tratamiento irónico y aún humorístico del amor neoplatónico en Quevedo trasunta una básica antipatía hacia un ideal que pretende disociar cuerpo y alma» (p. 122).

[114] Procedimiento que no es extraño tampoco a su poesía amorosa: recuérdese, por ejemplo, la mezcla de códigos en el citado soneto «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño».

[115] Carecemos todavía de un estudio riguroso de conjunto sobre la influencia del pensamiento platónico en la cultura española aurisecular. Entre las diferentes investigaciones parciales con que contamos, señalaré, si bien no contribuya a esclarecer el problema aquí planteado, la de Delgado Morales, 1993, p. 118, en la que el crítico ha querido ver ecos del mismo mito en la literatura ibérica del siglo XVI. Para el conocimiento de Quevedo de la obra de Platón y del neoplatonismo es imprescindible Schwartz Lerner, 1995.

lublemente con la parte más desagradable de la fisiología, con variaciones que abarcan desde su perenne obsesión excrementicia hasta la amenaza constante de la enfermedad, especialmente de la venérea[116]. La óptica privilegiada con la que se acerca a dichos temas sería, más que la jocosa o la despreocupada, la grotesca, cuando no abiertamente la morbosa. Y, desde luego, no hace falta una lectura atenta de su poesía satírica para descubrir la exactitud de varios de estos juicios.

Sin embargo, el talante pesimista del autor, su hostilidad hacia la sociedad que le rodea y su misantropía corren el riesgo de llegar a constituir un cliché demasiado cómodo para el lector perezoso y para el crítico con urgencias[117]. No hay por qué dudar de que numerosos textos transmiten la imagen de un Quevedo que, en palabras de Claudio Guillén, «aborrece la vida, desde sus entrañas insustituibles, sin alternativas»[118]; pese a lo cual no son pocas las composiciones que desmienten el alcance generalizador de afirmaciones tan perentorias. Su biografía es lo suficientemente larga, su carácter lo bastante complejo y su obra tan vasta como para intentar descubrir, dentro del marco general trazado por la crítica, los resquicios que permitan bosquejar una interpretación menos granítica de su figura y de su obra[119].

En cambio, los tintes que han bañado las reflexiones generalizadas sobre la expresión de lo erótico en Quevedo han adquirido casi unánimemente un tono lúgubre. La culpa hay que atribuirla, sin duda, a la acumulación de una montaña de juicios bajo los que han quedado sepultados muchos de sus textos; pero también a evidentes prejuicios, en los que pesa todavía un fuerte componente moral. No es éste el lugar adecuado para afrontar un problema tan complejo; por tanto, añadiré sólo que, para garantizar una aproximación a la letra quevediana que respete íntegramente sus valores literarios, importa prestar mucha atención a las prevenciones de todo orden que nuestra mentalidad proyecta sobre el texto examinado.

[116] Aquí es obligatorio citar, además del fundamental volumen de Profeti, 1984, el estudio de Goytisolo, 1996.

[117] Adviértase que ya su biógrafo Pablo Antonio de Tarsia comentaba que Quevedo «hizo siempre estimación de los ingenios amenos, y facetos, prefiriendo en todo el jovial al saturnino» (Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo*, ed. Prieto Santiago, 1997, p. 103). He encontrado recogida esta opinión de Tarsia en el impulsivo trabajo de Amelia de Paz, 1999, p. 37, n. 19.

[118] Guillén, 1988, p. 265.

[119] Claro está que, pese a la tendencia general a una consideración pesimista del carácter quevediano, no han faltado las interpretaciones que han ensayado un acercamiento más articulado al problema. Una síntesis de las mismas la ofreció Ettinghausen, 1982. Ahora disponemos afortunadamente de muchos más elementos de juicio para trazar la trayectoria vital del madrileño gracias a Jauralde Pou, 1998.

Volviendo al soneto analizado, queda claro que éste constituye una excepción, menos restringida de lo que a primera vista pudiera parecer, de la imagen de un Quevedo para el que el sexo se asocia siempre al pecado o al sufrimiento. De hecho, no son pocas las composiciones en las que el poeta exalta el deleite sexual puro y simple, por encima de intereses materiales. Recuérdese, entre otras muchas citas posibles, la graciosa conclusión de las célebres décimas «Con tres estilos alanos»:

> Digo, pues, que yo te quiero,
> y que quiero que me quieras,
> sin dineros ni dineras,
> ni resabios de tendero [120].

Bien es verdad que «Calvo que se disimula con no ser cortés» no se halla exenta de una cierta agresividad hacia el interlocutor femenino, pero no hay que olvidar que precisamente una de las marcas de la literatura procaz es su actitud ofensiva, como ha subrayado Claudio Guillén[121]. Si Catalina representa a la mujer venal, que pone precio a la satisfacción erótica, la amada del poeta, la invocada mujer «perdurable», se opone a ella mediante el goce libre y mutuo que caracteriza su relación con el otro sexo. Se enfrentan aquí dos modos de entender el amor físico que obedecen a dos naturalezas opuestas: una, materialista, que permite que el interés invada incluso los aspectos más íntimos de la existencia, y otra, jovial, que concibe el erotismo como expresión de una elección libre y cuyo principio rector es la reciprocidad en el placer[122].

Amor mercenario y amor libre, convenciones sociales y transgresión de las normas, tópicos petrarquistas e imágenes escabrosas, tradición culta y acervo popular son los contrastes en torno a los que Quevedo construyó éste, como otros muchos de sus textos, contrastes que, por lo demás, operan constantemente en la poesía barroca, cuyo valor último brota a menudo del sentido que asume

[120] Quevedo, *Poesía original completa*, ed. Blecua, 1981, núm. 672, vv. 71-74. A una multiplicidad de puntos de vista desde los que Quevedo aborda la temática erótica, y la amorosa en general, debería corresponder, por consiguiente, una paralela flexibilidad del método crítico. Véase al respecto la propuesta que formula Profeti, 1984, p. 174 (ligeramente ampliada más tarde en Profeti, 1992, pp. 59-60).

[121] Guillén, 1993, pp. 12-13.

[122] Y digo placer porque, como apunta Guillén, 1993, p. 28: «al propio tiempo, y ello es fundamental para que toda una clase de erotismo literario exista, en primera instancia, la palabra y la experiencia sexual se distinguen y separan de la emoción amorosa». Pero ver, además, las lúcidas consideraciones de Sarduy, 1987, pp. 209-11, en torno a la vivencia del erotismo desde la estética barroca, y las igualmente acertadas de Arellano, 1998, pp. 26-28, para evitar peligrosos desenfoques críticos.

la yuxtaposición, la contaminación o la superposición de planos diferentes y de las modalidades expresivas con las que se ponen en funcionamiento tales mecanismos. Si el responsable del artificio posee, además, las dotes del madrileño, cumple estar siempre alerta y no dejarse cegar por la ilusión de lo aparente o por la convicción interior de los límites del gusto literario.

Bibliografía

Accolti, P., *Lo inganno de gl'occhi*, Florencia, Pietro Cecconcelli, 1625.

Alatorre, A., «En torno a las silvas de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45, 1997, pp. 129-35.

Alcázar, B. de, *Poesías*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910.

Alonso Hernández, J. L., «Claves para la formación del léxico erótico», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 7-17.

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

Alonso Hernández, J. L., «Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, Barcelona, P.P.U., 1992, vol. I, pp. 743-53.

Alzieu, P., R. Jammes y Y. Lissorgues (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *Rilce*, I, I, 1985, pp. 7-31.

Arellano Ayuso, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Artal, S. G., «Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: del *Buscón* a los *Sueños*», *Filología*, XXVI, 1-2, 1993, pp. 77-87.

Asensio, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.

Azaústre Galiana, A., y S. Fernández Mosquera, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, P.P.U.-Universidade de Santiago de Compostela, 1993.

Baena, J. A. de, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.

Baltrusaitis, J., *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1969.

Beltrán, R., «Las "bodas sordas" de *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70, 1990, pp. 91-117.

Calderón de la Barca, P., *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, ed. C. Y. Silva, Madrid, Playor, 1974.

Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997, pp. 231-49.

Cela, C. J., *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo, 1982.

Cela, C. J., *Diccionario secreto, 2*, Madrid, Alianza, 1989, 2 vols.

Cela, C. J., *Enciclopedia del erotismo*, Madrid, Grupo Libro, 1988, 5 vols.

Cervantes Saavedra, M., *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico y J. Forradellas, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. M. Mir, Madrid, Visor, 1992.

Delgado Morales, M., «El mito platónico del carro alado y el teatro de Gil Vicente y de Juan de la Encina», en *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, ed. L. von der Walde y S. González García, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 103-18.

Delicado, F., *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 1994.
Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 27-44.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
Fernández Mosquera, S., «La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 107-25.
Ferrer Chivite, M., «Lazarillo de Tormes y sus zapatos: Una interpretación del tratado IV a través de la literatura y el folklore», en *Literatura y Folklore: problemas de intertextualidad. Actas del Segundo Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen*, Salamanca, Universidad, 1983, pp. 243-69.
Foucault, M., *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
García Berrio, A., «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (Un estudio de "forma interior" en los sonetos)», en *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 261-93.
Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
Goytisolo, J., «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 143-66.
Guillén, C., *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
Guillén, C., *La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad*, ed. Á. Caffarena, Málaga, El Guadalhorce, 1993.
Hesse, J. (ed.), *Romancero de germanía*, Madrid, Taurus, 1967.
Hocke, G. R., *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961.
Hurtado de Mendoza, D., *Poesía erótica*, ed. J. I. Díez Fernández, Archidona, Aljibe, 1995.
Iglesias Ovejero, Á., «Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado», *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 1981, pp. 297-348.
Iglesias Ovejero, Á., «Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares», *Criticón*, 35, 1986, pp. 5-98.
Jauralde Pou, P., «La poesía de Quevedo», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada, Universidad, 1979, vol. II, pp. 187-208.
Jauralde Pou, P., «La poesía de Quevedo y su imagen política», en *Política y Literatura*, Zaragoza, Ibercaja, 1988, pp. 41-63.
Jauralde Pou, P., «La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad», en *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de Literatura española*, ed. C. Cuevas García, Málaga, UNED, 1989, pp. 41-71.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1977.
Levisi, M., «Las figuras compuestas de Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20, 1968, pp. 217-35.

López Grigera, L., «Introducción crítica» a su edición de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Castalia, 1975.
Luque, J. de Dios, A. Pamies y F. J. Manjón, *El arte del insulto. Estudio lexicográfico*, Barcelona, Península, 1997.
Márquez Villanueva, F., «Pan "pudendum muliebris" y *Los españoles en Flandes*», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. V. Ricapito, Newark, Juan de la Cuesta, 1988, pp. 247-69.
Maurer, C., «"Soñé que te… ¿Direlo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 149-67.
Morel d'Arleux, A., «La obscenidad en la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 181-94.
Nicolás, C., «Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo», en *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 59-89.
Nicolás, C., *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.
Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
Paz, A. de, «Góngora… ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75, 1999, pp. 29-47.
Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1997.
Platón, *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro*, ed. E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1992.
Porta, C., *Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1976.
Prieto, A., *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.
Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
Profeti, M. G., «La escena erótica de los siglos áureos», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, ed. M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992, pp. 57-89.
Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética*, ed. J. M. Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Quevedo y Villegas, F. de, *Cinco Silvas*, ed. M. del C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad, 1994.
Quevedo y Villegas, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
Quevedo y Villegas, F. de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 3 vols.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poemas escogidos*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1973.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. Rey, Madrid-London, Támesis, 1992.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía selecta*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, P.P.U., 1989.
Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
Quevedo y Villegas, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, R.A.E., 1992.
Reale, G., *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano, Vita e pensiero, 1991.
Redondo, A., «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del renacimiento. De Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 65-88.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.
Ruiz, J., Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
Ruiz, J., Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. J. Joset, Madrid, Espasa Calpe, 1981, 2 vols.
Sanmartín Sáez, J., *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
Sarduy, S., *Estudios generales sobre el Barroco*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz Lerner, L., «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y letra*, 6, 1995, pp. 113-35.
Schwartz Lerner, L., «Las voces del poeta amante en la poesía quevediana», en *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997, pp. 271-95.
Spitzer, L., «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum*, 11, 1927, pp. 511-579. (En español, «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo*, ed. F. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-84).
Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo*, ed. M. Prieto Santiago, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
Tavani, G., «Relaciones entre forma y significado en el soneto de Quevedo», en *Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, ed. F. Baasner, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 249-60.
Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, ed. L. Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.
Vaíllo, C., «Hacia una cronología de la poesía satírico-burlesca de Quevedo», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 477-82.
Valle y Caviedes, J. del, *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*, ed. L. García-Abrines Calvo, Jaén, Diputación Provincial, 1994.