Quevedo y las jácaras: deformación idiomática e iconográfica y su (im)posible traducción al italiano

Beatrice Garzelli
Università per Stranieri di Siena
Piazza Carlo Rosselli, 27-28
53100-Siena
Italia
garzelli@unistrasi.it

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 23, 2019, pp. 263-280]
DOI: 10.15581/017.23.263-280

1. Introducción

El ensayo analiza la *jácara,* género que se representaba en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro y, contemporáneamente, designaba composiciones poéticas en romance, de carácter popular, caracterizadas por un lenguaje de germanía y pobladas por personajes del mundo del hampa.

Los protagonistas –pertenecientes a menudo a los bajos fondos de ciudades como Madrid, Sevilla y Valencia– marcan «una nueva forma de 'heroicidad' con sus palabras y sus hechos»[1]. Las tramas se repiten: la acción rueda en torno a la pareja valentón-daifa, con relativas actividades delictivas y descripción de las penas impuestas. Las frecuentes alusiones al encuentro entre prostituta y cliente conllevan una clara parodia del petrarquismo amoroso a través de un uso burlesco de la lengua, apto para suscitar la risa en el espectador / lector de la época.

Uno de los creadores más ingeniosos de este subgénero poético fue Francisco de Quevedo, gracias al cual las jácaras alcanzaron su máxima plenitud[2] dentro de la poesía rufianesca, fijándose de manera definitiva en el panorama literario español culto[3].

1. Lobato y Bègue, 2014, p. 9.

2. Sobre el tema véase la intervención de Lobato en el Acto del 16 de diciembre de 2014 en la BNE (*Las jácaras. Música y Literatura del hampa en el Siglo de Oro,* https://www.youtube.com/watch?v=-JI4xQmHP3k; fecha de consulta: 04/06/2016).

3. Marigno, 2006, p. 34: «La *germanía* du *vulgo,* déjà métaphorique, est intégrée dans des tropes littéraires, ce qui produit un enchâssement d'images, et des sens, qui font de la *germanía culta* un labyrinthe».

RECIBIDO: 26-02-2019 / ACEPTADO: 03-04-2019

La riqueza de las jácaras quevedianas se explica a través de una mezcla deslumbrante entre agudeza verbal —que se nutre en buena parte de la jerga del hampa— y deformación grotesca de lugares, figuras y figurillas que invierte con frecuencia en la carga iconográfica.

Aunque se trate de composiciones estudiadas individualmente o en su totalidad[4], hay que reconocer que, a causa de su lenguaje hermético y a veces ambivalente, siguen presentando algunas lagunas en la anotación. Añádase que son poemas poco célebres en el panorama italiano: sería por lo tanto útil intentar proponer una traducción al italiano para ofrecer al público, incluso al no hispanista, textos complejos y valiosos, casi desconocidos con respecto a otras obras quevedianas, como el *Buscón* y *Los sueños,* de las que en Italia hay una tradición consolidada de traducción.

Para trazar un pequeño itinerario de análisis, estudiaremos un corpus de tres jácaras firmadas por don Francisco[5]: dos cartas (núms. 849 y 851), donde predomina un lenguaje rufianesco, y la tercera —sin forma de epístola— que presenta expresiones vulgares e impúdicas (núm. 864). Reflexionaremos sobre las modalidades traductoras de frases o fragmentos, proponiendo la traducción de imágenes y términos culturalmente marcados de difícil restitución en la lengua de llegada. No nos ocuparemos en este artículo del proceso redaccional y de las versiones manuscritas e impresas existentes, el objetivo será el estudio y la interpretación de algunos versos o palabras que, a veces, no son claros en la misma lengua fuente, reflexionando sobre su posible —o imposible— transposición en italiano, para salvaguardar el humor agudo, la carga burlesca y el foco iconográfico.

2. Quevedo y las jácaras

Desde comienzos del siglo xvi, las jácaras se caracterizan por su condición de relación de noticias acerca de la actividad marginal de los habitantes del mundo del hampa, tratando de actos delictivos y castigos ejemplares. Lobato[6] señala que fueron un *best seller,* tanto en la poesía como en el teatro, por su gran recepción y éxito puesto que se cantaban y se bailaban y, por esto, el público de la época las reclamaba en los tablados de comedias.

Quevedo, considerado como uno de los más ingeniosos creadores de jácaras, hace del inframundo social su terreno de reflexión, orientado —como subraya Carreira— hacia la prostitución, la rufianesca y la

4. Entre las aportaciones más destacables recordamos: Arellano (1991, pp. 13-45), Carreira (2000, pp. 91-106; 2014, pp. 51-75), Marigno (2006, pp. 29-47; 2007, pp. 1-7; 2013, pp. 191-204). Alonso Veloso (2005, 2007), Candelas Colodrón (2007), Lobato (2014).

5. Trátase de la *Carta de Escarramán a la Méndez,* de la *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo* y de *Jacarandina.* Como edición de referencia utilizamos la de Blecua, con relativa numeración (Quevedo, *Poesía original completa,* pp. 1119 y ss.).

6. https://www.youtube.com/watch?v=-JI4xQmHP3k (fecha de consulta: 04/06/2016).

valentía, pero si en la poesía burlesca «enfoca el mundillo del hampa desde fuera […] las jácaras lo hacen desde dentro»[7]. A pesar del hermetismo lingüístico de la germanía, Marigno[8] releva que las jácaras quevedianas superan las ochenta publicaciones bajo varias formas (manuscritos, ediciones de obras completas, ediciones de obra poética sola y antologías), lo que denota, por lo menos en España, un interés hacia este subgénero, que nuestro autor supo explotar gracias a un cultivo extraordinario del lenguaje germanesco, unido a un grado de elaboración retórica desconocido en las obras jacariles anteriores[9].

Con respecto a los personajes, destacamos una subversión de los héroes caballerescos a favor de delincuentes, pícaros y prostitutas, expresión de una microsociedad de barrios periféricos donde los escenarios marginales más recurrentes (calles del hampa, mancebía, cárcel y tabernas) se transforman a menudo en 'lugares de la exageración', teatros grotescos de desafíos, riñas, azotes.

Desde una perspectiva estilística, Alonso Veloso[10] añade que el estilo de las jácaras quevedianas aparece suelto, a veces con una sucesión inconexa de ideas y el predominio de la coordinación, que mejor reproducen la conversación informal y cotidiana, las idas y venidas de una muchedumbre de personajes y acciones a ellos vinculadas.

En definitiva, nos parece que el objetivo último del poeta se coloca, con cierto equilibrio, entre la crítica social y la simple diversión (esta última, de Quevedo mismo y del público). Un público acostumbrado a detectar, como observa Gallo[11], la polisemia del lenguaje agermanado, en el que el intento lúdico diluye, o casi anula, la carga subversiva, permitiendo el control de sentimientos angustiosos debidos a la espectacularización de la crueldad y de la violencia.

2.1. Deformación idiomática e iconográfica

La deformación idiomática de la pluma quevediana que, como veremos, se repercute en la traducción al italiano, nace del manejo extraordinario de la lengua con inclinación a la hipérbole y a la creación de neologismos gramaticales. Añádase que, analizando el corpus de jácaras elegidas, no se puede prescindir de una lectura iconográfica. Esta deriva del intento del autor de jugar –en la descripción de los personajes y de los ambientes– con las técnicas de animalización, cosificación y muñequización de las figuras, para conseguir una máxima deformación física y moral. Pícaros, rufianes y prostitutas se transforman a menudo en caricaturas grotescas que el poeta traza, creando dos tipologías pictóricas

7. Carreira, 2000, p. 95.
8. Marigno, 2007, p. 1.
9. Alonso Veloso, 2005, p. 157.
10. Alonso Veloso, 2007.
11. Gallo, 2013, pp. 255-268.

diferentes: retratos de un único personaje o caricaturas colectivas[12]. En la línea de obras célebres de don Francisco, que leímos en el pasado a la luz de la lupa iconográfica[13], también en estas jácaras nos encontramos, a veces, frente a pequeños cuadros expresionistas. De hecho, en las composiciones sobresale una tendencia espontánea y una especial sensibilidad para lo visual y lo pictórico[14] o por lo menos, la voluntad del poeta de ofrecer un papel central a la imagen. Quevedo, 'observador-pintor', en la base de artistas conocidos (como Bosch y Arcimboldi)[15], probable fuente de inspiración de retratos literarios colectivos o figurillas aisladas, se expresa a través de una sobrecarga estética[16], es decir de recursos retóricos que describen los atributos de sus personajes, grotescamente contorsionados entre gigantismo y miniaturización.

En las tres jácaras los ejemplos son numerosos: en la primera (núm. 849) se pasa de la cosificación miniaturizada de los oficiales de justicia, definidos «alfileres vivos» (v. 3), a la animalización de las prostitutas, «gangas» cazadas por el jaque, (v. 5), o incluso de animales, a través del 'asno-tortuga' (v. 75), por la lentitud de la pena con la que el condenado debe desfilar por las calles recibiendo azotes.

En la segunda (núm. 851) se empieza con la animalización del valentón, ya a partir del nombre («Lampuga»). Añádase el retrato completamente cosificado de las «señoras de alquiler» (v. 7), donde predomina la idea de la mujer exclusivamente como 'cuerpo', a disposición del cliente que paga cuatro maravedís por sus servicios, dinero que llega a connotar la imagen misma de las daifas, que son «mancebitas de a cuatro» (v. 8).

En la última jácara (núm. 864), Quevedo traza la caricatura grotesca de las «hijas de Satanás» (v. 4), es decir las prostitutas, primero colectivamente y después a través de retratos individuales («La Garulla», «La Gangosa», «La Peral» «La Chillona», «Ginesa», «La Plaga»…). Sus nombres, que en muchos casos se refieren a los atributos físicos, se atan a una descomposición grotesca de algunas partes del cuerpo que consiguen representar a la mujer en su totalidad. Es el caso de Ginesa «culo de hierro» (v. 21) o de la Berrenda que se convierte en «nalgas atarantadas» (v. 25). De particular interés el retrato colectivo grotesco que las pinta en el momento en el que seducen al patán a través

12. A propósito de una clasificación de los retratos quevedianos léase Garzelli, 2008, pp. 149-186.

13. Nos referimos en particular al *Buscón* (Garzelli, 2008, pp. 109-125; 2013, pp. 209-224), *Los sueños* (Garzelli, 2006; pp. 133-147; 2008, pp. 125-148; 2011, pp. 157-169), a una parte de la poesía satírico-burlesca (Garzelli, 2008) y seria (Quevedo, *Clio, Musa 1*, ed. Martinengo, Cappelli, Garzelli, 2005) y a las *Cartas del Caballero de la Tenaza* (Garzelli, 2015, pp. 65-78).

14. Entre los estudios más destacados sobre la iconografía en Quevedo, señalamos: Morreale, 1956, pp. 40-44; Levisi, 1968, pp. 217-235; Orozco Díaz, 1989 [1947]; Marigno, 2006, pp. 29-47; Sáez, 2015.

15. Sobre el tema léase Garzelli, 2008.

16. Hurtado Albir, 2007 [2001], p. 63.

de movimientos y gesticulaciones *sexy:* «una le enseña las piernas, / otra cierne el delantar; /aquí le sacan la lengua, /allí del ojo le dan» (vv. 37-40). El texto poético recalca casi perfectamente la técnica caricatural de las monjas descritas por Pablos en *El Buscón:*

> allí se veía una pepitoria, una mano y acullá un pie; en otra parte había cosas de sábado: cabezas y lenguas, aunque faltaban sesos […] una enseñaba el rosario, cual mecía el pañizuelo, en otra parte colgaba un guante, allí salía un listón verde[17].

Las coimas del prostíbulo no son otra cosa que las monjas que se muestran a través de la rejas del monasterio, aunque las religiosas del *Buscón* muestran una desmembración aún más contundente, debida a la falta de cerebros, sobre la que juega malignamente el autor, con un intento de reconvención moral que no se percibe en la jácara.

Es así como la perspectiva iconográfica puede aparecer también una de las claves de lectura para comprender las técnicas quevedianas de deformación esperpéntica *ante litteram* de los personajes[18], realizando de este modo una traducción al italiano más coherente con respecto al original, sin disociar la invención verbal de la perspectiva visual[19].

2.2. Las jácaras y la (im)posible traducción al italiano

En los *Sueños*[20] pusimos de relieve la extraordinaria deformación idiomática, frente a la cual el traductor italiano tendrá que actuar con inteligencia intentando encontrar formas correspondientes o compensativas para no correr el riesgo de mitigar demasiado las imágenes transgresoras o, al contrario, exagerarlas hiperbólicamente.

Con respecto al *Buscón*[21] señalamos que las pérdidas en la traducción (símbolos, agudezas, dilogías y juegos de palabras, cuya reproducción, a veces, es imposible) se unen a problemas de interpretación de una fuente a menudo intencionalmente ambigua y ambivalente que, además, contiene muchas y diferentes versiones. Lo que puede causar un estado de frustración en el traductor al no lograr compensar posibles lagunas, aunque el aparato de notas explicativas pueda constituir una ayuda útil al fin de crear un *fil rouge* comunicativo con el lector.

Trátase, en definitiva, de consideraciones aplicables a las jácaras analizadas. Para completar el cuadro, tenemos que añadir que se habla de textos poéticos dotados de ritmo y musicalidad y de los cuales no tenemos, hasta ahora, pruebas de traducción al italiano. Un desafío que se hace aún más difícil puesto que nos enfrentamos con mundos de ficción,

17. Quevedo, *L'imbroglione,* pp. 336-338.
18. Garzelli, 2008, p. 113 y ss.
19. Martinengo, *Introducción* a Garzelli, 2008, p. 15.
20. Garzelli, 2011, pp. 157-169.
21. Garzelli, 2013, p. 212.

es decir vivencias que no tienen correspondencia directa con la realidad y que, además, son expresión de una cultura barroca densa de implicaciones ideológicas y políticas que resultan lejanas al lector contemporáneo.

Para empezar podríamos comentar la posible traducción al italiano de «jácara» y, por consiguiente, de «jaque», del cual deriva el término en cuestión. Para traducir «jácara» no disponemos de una única palabra, de hecho los principales diccionarios modernos[22] proponen «romanza picaresca», donde es evidente una contraposición semántica entre «romanza», que designa un «componimento poetico di contenuto epico e sentimentale, tipico della letteratura romantica»[23], y el adjetivo «picaresca», que implica una imagen germanesca, y que hoy en día resulta lexicalizado en italiano[24]. Añádase que «jaque» (que denomina la figura del 'malhechor', 'rufián', 'valentón', habitualmente acompañado por su dama 'prostituta') es mencionado indirectamente por Covarrubias[25], a la hora de definir «Jacarandina», con estas palabras: «la germanía o lenguaje de los rufianes a los que llaman jaques». Las posibles traducciones al italiano («ruffiano» o «spaccone»), aunque coherentes, pierden la relación etimológica con la palabra original («jácara»).

Llegando al corpus de las tres jácaras elegidas, hay que señalar que presentan un rico abanico de posibilidades narrativas y de personajes que nos permiten estudiar los mecanismos lingüísticos y las modalidades traductoras de manera bastante amplia. Las primeras dos (*Carta de Escarramán a la Méndez* y *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*) adoptan el formato de carta en poesía, con relativa parodia del género epistolar, con la única diferencia que el primer poema lo dirige el jaque a su 'dama' y el segundo la daifa a su valentón. En la tercera jácara (*Jacarandina*), en cambio, es el poeta mismo que describe los contactos entre prostitutas y cliente en el prostíbulo.

Las dificultades generales en la traducción —que derivan de un lenguaje poético conciso y condensado, denso de agudezas, hipérboles, ambivalencias semánticas y connotaciones vulgares— se unen al empleo de un léxico de germanía, que a veces implica una ausencia de correspondientes precisos en italiano. Otra dificultad común a las tres jácaras deriva de la traducción de los nombres de los personajes: tanto Escarramán, como la Méndez, Lampuga, la Perala, el padre Ezquerra o la larga serie de prostitutas, entre las que sobresalen la Garulla, la Gangosa, la Peral, la Plaga y Ginesa, son epítetos de difícil transposición en italiano con la excepción de poquísimos («Lampuga», con su carácter de animalización, es el único correspondiente especular). La línea adoptada en una posible traducción podría ser la de dejar en español nombres,

22. Carbonell, 1983; Tam, 2004.

23. *Sabatini Coletti, Dizionario,* http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/R/romanza.shtml, s.v. (última consulta: 18/07/16).

24. *Vocabolario Treccani,* http://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-picaresca/, s.v. (última consulta: 18/07/16).

25. Ver Covarrubias, *Tesoro, s.v.* «Jaracándina».

apellidos y sobrenombres irreproducibles, consintiendo eventualmente más espacio explicativo a las notas, momento de verdadera visibilidad del traductor literario[26], de aclaración y de diálogo a distancia con el lector italiano de nuestros días.

2.3. Carta de Escarramán a la Méndez: dilogias y lenguaje germanesco

La primera jácara (núm. 849)[27] nos muestra a Escarramán que escribe a su daifa desde la cárcel dándole noticias de su condena. El poema, que figura en varios manuscritos, reproduce el motivo tópico del jaque encarcelado que, a pesar del rigor de la prisión, proclama su amor hacia la coima[28]. Obtuvo un éxito fulminante, divulgándose, quizás, en pliego suelto dado que –como recuerda Blecua[29]– en 1612 fue puesto a lo divino.

En la *Carta de Escarramán a la Méndez* analizaremos una serie de dificultades traductoras ligadas a dos diferentes categorías. En primer lugar el uso del lenguaje germanesco; en segundo, el empleo masivo de dilogías o ambivalencias semánticas (algunas de estas igualmente vinculadas a la jerga del hampa), que el poeta usa para provocar dobles sentidos con la consecuencia de la frecuente hilaridad del público.

En la primera categoría de ejemplos encontramos términos como «trena» (v. 1), «bayuca» (v. 9) o «jayán» (v. 20), que muestran un empleo del lenguaje germanesco. Frente a este léxico de la marginalidad, el traductor deberá responder con palabras que puedan crear el mismo efecto en el público de llegada, sin recurrir a vocablos demasiados generales como «carcere» o «prigione» (primera entrada), para reconstruir de este modo, la *variatio* de la pluma quevediana. Por lo tanto se podrían proponer, en el primer caso, soluciones como «gabbia» o «galera («Ti sta aspettando in gabbia [galera] / il tuo caro Escarramán», vv. 1-2), expresiones que en italiano pertenecen a un registro más coloquial y menos estándar. Otras soluciones alternativas, que juegan con el empleo de coloquialismos relacionados con el lenguaje de la detención, podrían ser «al fresco» o «in gattabuia», coherentes con el tono de la jácara también en la versión italiana contemporánea. Naturalmente, habrá que diferenciar desde un punto de vista léxico con la traducción de vocablos sucesivos como «calabozo fuerte» (v. 23)[30], que podría remitir

26. Sobre el tema léase Venuti, 1995.

27. Álvaro Torrente compuso una partitura que recrea la música que pudo acompañar a la jácara de Escarramán. El grupo de música *La Galanía* y el soprano Raquel Andueza estrenaron esta pieza en Barcelona, en 2013, y en París, en 2014.

28. Osorio (2005, p. 25) subdivide el texto en seis etapas según el contenido: vv. 1-8: situación: preso; vv. 9-24: la circunstancia de su apresamiento; vv. 25-84: los acontecimientos en la cárcel; vv. 85-96: la condena a galeras; vv. 97-108: pedido de ayuda; vv. 109-120: despedida.

29. Quevedo, *Poesía original completa,* 1971, p. 261.

30. Sobre el tema, léase las notas a la primera traducción al italiano de la *Desordenada codicia de los bienes ajenos* realizada por Garzelli y Martinengo (2011, p. 17 y p. 36, notas 23-24).

a la moderna «cella di massima sicurezza», es decir a una celda especial destinada a crímenes particulares.

En el segundo caso, la palabra «bayuca» (v. 9) podría traducirse con «taverna» o más bien «bettola», si queremos remarcar la jerga rufianesca y la imagen despectiva atribuida al lugar.

Siguiendo en la línea del lenguaje del hampa, la expresión «jayán» (v. 20) con la que el jaque se denomina, remarca, por un lado, su importancia, por otro, su desdicha, visto que cayó en poder de unos corchetes que lo encarcelaron. La primera solución traductora que podríamos proponer es «sfortunato marcantonio», donde el término «marcantonio» implica un uso figurado de la lengua italiana popular para designar a una «persona grande e grossa, dall'aspetto florido e robusto […][31], familiarmente "armadio", "colosso", en definitiva un sujeto de prestancia y fuerza. Pero el nivel de significado más preñado se lo extrae del panorama germanesco, según el cual «jayán» es un «rufián respetado por todos los demás»[32]. Por esta razón, dado que el italiano no dispone de una palabra que mantenga las dos acepciones, optaremos por «sfortunato mezzano», donde «mezzano» puede considerarse un sinómino de «rufián» («Cadde in potere degli sbirri / il tuo sfortunato mezzano», vv. 19-20).

El segundo grupo de ejemplos presenta el uso de la dilogía como forma magistral de sobrecarga estética, de difícil restitución en italiano moderno. Nos referimos a cuatro diferentes ambivalencias semánticas («alfileres», v. 3; «gangas», v. 5; «grillos», v. 6; «cardenal», v. 66). En el caso de «alfileres vivos», el jaque alude a los oficiales que lo encarcelaron: Quevedo crea una oposición chistosa entre el objeto usado por los sastres (en italiano «spilli») y el representante de la justicia (conocido en la tradición satírica y típico de la jerga del hampa), que llevaba a los detenidos a la prisión. El concepto, que remite a la rapidez con la que Escarramán fue recluido, se basa en la comparación entre la imagen del alfiler que prende la ropa y el policial que prende al reo[33]. En italiano resulta imposible conservar la doble significación concebida por el poeta: se abren por lo tanto dos hipótesis traductoras. La primera consistiría en traducir literalmente con «spilli vivi», explicando en una nota a pie de página la ambivalencia semántica. La segunda consiste en una operación de acercamiento al doble nivel de lectura del original buscando una solución creativa que intente dar un efecto parecido en la lengua meta, con algunos riesgos para la comprensión del lector al cual dedicaríamos igualmente una nota explicativa. La opción consiste en traducir con «appuntati vivi», donde la palabra «appuntati» alude, por un lado, a un moderno grado militar («appuntato dei carabinieri»), por otro, a la acción de «appuntare» un alfiler en un acerico.

31. Del nombre de Marco Antonio, triunviro de la Antigua Roma (82 a. C.- 30 a. C.) (*Vocabolario Treccani,* http://www.treccani.it/vocabolario/marcantonio/, s.v, última consulta: 28/08/16).

32. DRAE, http://dle.rae.es/?id=MOacC0B, s.v. (última consulta: 28/08/16).

33. Osorio, 2005, p. 25.

En la misma línea una doble pareja de dilogías (vv. 5-6) ligadas a la imagen de la caza y a la técnica de la animalización: «andaba a caza de gangas, / y grillos vine a cazar». En esta ocasión Escarramán estaba buscando mancebas para el prostíbulo cuando lo apresaron. «Gangas» designa, por una parte, aves de aspecto semejante a las tórtolas, por otra, mujercillas ruines, es decir prostitutas[34]. Una solución que salvaguarde los dos niveles léxicos podría ser «passerotte», que indica los gorriones hembra, pero podrían remitir familiarmente a «mujeres» y a la consecuente búsqueda de prostitutas, del valentón.

Más difícil resulta la traducción de «grillos», referencia a los insectos, a las cadenas en los pies de los condenados, y, en tercer lugar, a la pérdida de tiempo en la expresión idiomática «andar a caza de grillos»[35]. En italiano se podrían proponer tres soluciones: una primera que prevé una traducción literal de «grillos» («Andavo a caccia di passerotte / e grilli riuscii a cacciare», vv. 5-6), con una nota explicativa que informe al lector del juego dilógico que irremediablemente se pierde. Otra posibilidad consistiría en abandonar la imagen del grillo como animal para potenciar el tema del encarcelamiento de Escarramán («Andavo a caccia di passerotte / e catene riuscii a cacciare», vv. 5-6). La última, más creativa, podría jugar con la palabra «moschettone», en español «grillete», que en italiano alude parcialmente también a un animal: «mosca» o «moscone» («Andavo a caccia di passerotte / e moschettoni riuscii a cacciare», vv. 5-6).

Sobre el tercer nivel de significado («cazar grillos» como «perder tiempo»), el menos importante en el contexto de la jácara, y por lo tanto prescindible, señalaremos que en lengua italiana existe la misma forma idiomática, pero con las mariposas, por tanto no se adapta al original («andare a caccia di farfalle»[36]). En las tres soluciones sugeridas hay que reconocer la casi imposible reproducción en italiano moderno de los diversos sentidos.

El último ejemplo dilógico reside en la expresión «cardenal», muy usada en el Siglo de Oro para designar contemporáneamente al prelado y a las manchas amoratadas de la piel como consecuencia de un golpe. El italiano no dispone de un vocablo que exprese al mismo tiempo los dos significados, por lo tanto, nos podríamos valer de una solución que juegue sobre el cromatismo: con «porpora», de hecho, remitimos tanto al religioso, por el color de su traje, como a la mancha violácea en la piel («Inclinata la testa / al monsignor porpora; che la frusta, senz'esser papa, istruisce per la sua potestà», vv. 65-68).

Para terminar, afortunadamente, existen algunos casos aunque limitados, donde la afinidad entre español e italiano constituye una ayuda extraordinaria para la traducción. Por ejemplo el verbo «cantar» («don-

34. Correas, s.v.

35. Covarrubias, *Tesoro, s.v.:* «Perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar se va de entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo».

36. En italiano indica perder tiempo dedicándose a cuestiones inútiles.

de no quiso cantar», v. 28): en el lenguaje de germanía significa «revelar la verdad», tanto en la lengua original como en la traducida.

2.4. Carta de la Perala a Lampuga, su bravo: entre modernización y arcaísmos

La «Carta de la Perala a Lampuga, su bravo» (núm. 851), jácara que circuló en dos manuscritos, nos muestra el contexto contrario: es decir la manceba que escribe a su jaque.

En este caso mostraremos otras categorías de ejemplos: por una parte, la dificultad de traducir monedas o precios que no tienen correspondiente en italiano moderno (Garzelli, 2018), por otra, el intento de modernización de imágenes o personajes para acercar más el público al texto barroco.

Con respecto a la primera categoría elegiremos dos expresiones que contienen una referencia a tarifas (con relativas monedas), frecuentes en la época. Las «señoras de alquiler» (v. 7), a las que alude la Perala, en italiano se convierten en «signore in affitto», remarcando que, si los clientes pagan, pueden disfrutar temporalmente del cuerpo de las mujeres. Estas se definen también «mancebitas de a cuatro» (v. 8), formulación que implica, en cambio, dos distintos problemas de transposición. «Mancebas», literalmente «concubine», no se puede usar en diminutivo: «concubinette», no resulta de uso común. Se abren así dos hipótesis traductoras: por un lado, «concubine», pero renunciando al diminutivo con valor despectivo, por otro, «fidanzatine» (es decir 'novias'), expresión que podríamos usar con cierta vena irónica gracias a la modalidad diminutiva. La segunda dificultad aflora en la traducción de la forma «de a cuatro», que se refiere —como explica Alonso Hernández— a «[…] la tarifa normal de las prostitutas de su tiempo [que] era de cuatro cuartos; esto permite […] hacer juegos de palabras entre los cuartos de la paga y los del cuerpo de la que los ganaba»[37]. Un texto en prosa permitiría, por consecuencia, traducir con «fidanzatine da quattro maravedís», en el caso de la jácara, en cambio, tendríamos un verso excesivamente largo. Se podría entonces optar por «fidanzatine da quattro», agregando una nota que aclare la referencia al maravedí y el significado del número cuatro.

En la misma línea la expresión «pasteles de a cuatro» (v. 50), que retoma la análoga formulación monetaria en maravedís: «Con las manos en la masa / está Domingo Tiznado, / haciendo tumbas a moscas / en los pasteles de a cuatro» (vv. 47-50). En esta ocasión Quevedo se refiere —como en otros lugares de obras suyas[38]— a pasteles preparados

37. Alonso Hernández, 1977, *s.v.* Sobre el tema léase también López Sutilo, 2007.

38. Recordamos, a este propósito, dos pasajes del *Buscón:* «Hícele cuartos, y dile por sepoltura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro» (*L'imbroglione,* I, 7, p. 134). «Parecieron en la mesa

con masa de hojaldre, muy populares en la pastelería española de los siglos áureos. La ironía reside en el contenido de estos pasteles que se llenaban de carne: si en este caso el personaje de la jácara hace uso de moscas, hay que agregar que algunos pasteleros usaban carne de res podrida (disimulando con lo picante), perros callejeros, o incluso —decía la leyenda— cadáveres ajusticiados en el cadalso.

Una buena solución traductora, con respecto a «pasteles», es «pasticci», dado que en italiano designa un plato hecho con una mezcla de ingredientes y, en sentido figurado, implica «confusión». Sobre la indicación del precio, las estrategias son parecidas a la expresión usada para las mancebitas del prostíbulo. Pero nos parece practicable incluso una última propuesta: «de a cuatro» podría traducirse con «da quattro soldi», expresión idiomática italiana que, sin mencionar la moneda precisa de la época, implicaría perfectamente la referencia al precio irrisorio, tanto del servicio de las prostitutas, como de los pasteles.

Para terminar, resulta interesante mostrar un ejemplo de la jácara a Lampuga donde se podría proponer la modernización de un término para realizar una traducción más *target oriented*. Se trata de una copla muy difícil de interpretar por la presencia de personajes que no tienen un correspondiente preciso en nuestra época. En particular nos llama la atención la figura del «varapalo» («Iba delante el bramón, / y detrás el varapalo», vv. 79-80). Si el bramón indica en voz germanesca un pregonero de la justicia (en italiano «banditore»), el cual, al tener que dar los pregones en alta voz, juega contemporáneamente el papel del 'soplón', el varapalo necesita una explicación más amplia. Covarrubias nos dice que es «el golpe que se da con la vara gruesa»[39], pero, en la jácara, Quevedo se refiere claramente al personaje que hace uso de la vara. Sobre el empleo de este instrumento Covarrubias agrega que: «de semejantes varas se hacían antiguamente unos manojos con que azotaban los delicuentes y esclavos, y las tales varas eran de árboles infructíferos»[40]. Si Durán y Blecua comparten la interpretación de varapalo como «verdugo» («boia», en italiano), nos parece más adecuada la lección de Carreira, según la que «el verdugo no usaba ninguna vara, sino un azote. La vara pertenece al alguacil, a quien se llama también 'árbol seco'»[41]. Se debería entonces proponer una traducción que indique el uso de la vara, y si en el caso de la primera traducción al italiano de *La desordenada codicia de los bienes ajenos,* de Carlos García, resolvimos «corchetes de vara» con la opción «sbirri con il manganello»[42], sugerimos aquí una solución parecida. Tratándose de un texto poético, donde

cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam,* por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (*L'imbroglione,* II, 4, p. 186).

39. Covarrubias, *Tesoro,* s. v.

40. Covarrubias, *Tesoro,* s. v.

41. Carreira, 2000, pp. 97-98.

42. García, *La sfrenata,* ed. Garzelli y Martinengo, 2011, p. 18.

es imprescindible la brevedad, nos vemos obligados de todas formas, al uso de una palabra única: esta podría ser «bastonatore», o más bien «manganellatore», si queremos aprovechar un término moderno, más comprensible en el panorama lingüístico italiano de nuestros días[43].

2.5. Jacarandina y la traducción de un lenguaje obsceno

La última jácara a la cual nos dedicamos en una óptica traductora es «Jacarandina» (núm. 864), que dispone de dos manuscritos. La acción tiene lugar en la mancebía de Alcalá y, con respecto a los dos textos anteriores, no muestra el artificio de la carta, sino directamente «las artimañas de las mujeres para conseguir un cliente, el desarrollo de un acto sexual descrito con tintes animalizadores, una pendencia ligera [...], la huida acobardada del cliente»[44]. Una pluma burlesca sincera y descarada pasa revista a las mujeres que ejercen el oficio más viejo del mundo para «fundar enfermedad» (v. 14). Los personajes son el padre Ezquerra, protector de las rameras, ellas mismas —cuyo sobrenombre se debe a sus especiales características y servicios— y el cliente.

Marigno, que ha destacado el papel central de la imagen en la jácara[45], observa que sesenta y cinco versos están dedicados a la descripción del acto sexual, contra treinta y cinco consagrados a la reseña de los protagonistas y del patán. El crítico añade que «Jacarandina» es una jácara pornográfica, pero no obscena, en el sentido de que el lenguaje de germanía actúa como un filtro semántico que codifica el contenido del texto y bloquea el acceso directo, salvo para quien posea una guía de lectura, con lo cual lo obsceno radica más en la voluntad de mirar y comprender por parte del receptor, que en el propio texto[46]. Es una línea interpretativa que se puede compartir también en óptica traductora, puesto que el mayor problema de la versión en italiano reside en el equilibrio entre una traducción *source oriented* y una *target oriented*, en particular con expresiones a trechos vulgares y descaradas, que difícilmente podrán crear el mismo efecto en el lector de nuestros días.

Para disponer de un rico abanico de modelos y estrategias de traducción, presentaremos tres diferentes categorías de ejemplos. En primer lugar el empleo de vocablos del lenguaje del gremio, posteriormente, el uso de expresiones figuradas vulgares con las que se describen a las prostitutas y al cliente y, para terminar, la utilización creativa de la gramática, que casi desemboca en el campo de la neología.

En el primer grupo elegimos dos epítetos que pertenecen al lenguaje del hampa: por un lado «cuexca» (v. 2), por otro «patán» (v. 34). «Cuexca» se refiere al lugar símbolo en el que se realiza la acción, es voz

43. El «manganello» es un arma contundente, exclusivamente destinada a la ofensa, en dotación exclusiva de las fuerzas de policía. Corresponde al español «polla».

44. Alonso Veloso, 2005, p. 119.

45. Marigno, 2006, pp. 31-47.

46. Marigno, 2007, p. 3.

gemanesca que indica la mancebía. Se abren por lo tanto tres opciones traductoras: por una parte la expresión «bordello», que implica el uso de un italiano estándar, por otra, el empleo de una forma más coloquial como «casino»[47], para terminar con la palabra «casa», considerando que el poeta juega paradójicamente con la idea de familia. De hecho, abre la jácara de manera burlesca hablando del «buen padre» (el rufián) y de sus «hijas» (las prostitutas), que viven en Alcalá («Estábase el padre Esquerra / en la cuexca de Alcalá, / criando, como buen padre, / las hijas de Satanás», vv. 1-4). En esta última opción traductora habrá naturalmente que informar al lector, con una nota al texto, que la 'casa' es un prostíbulo.

El «patán» (v. 34) indica al cliente de la mancebía, del cual se pone en evidencia una serie de características burlescas por su contacto con las coimas, que culminan en un proceso de animalización que comprende referencias grotescas a sus órganos sexuales y a su forma de llegar al placer. El término, que designa a un hombre zafio, tosco y campesino, podría traducirse al italiano con «zotico», epíteto que expresa bien la imagen negativa, de hombre rústico y grosero, que retrata don Francisco.

El segundo grupo de ejemplos recoge una serie de expresiones de ámbito vulgar, por momentos obscenos, que se refieren tanto a las actitudes de las rameras, como del patán. Con respecto a este último, Quevedo readapta la frase idiomática «llueve a cántaros» para indicar metafóricamente la forma de eyacular del cliente («A cántaros descargaba / a la puerta, sin entrar, / gotas que tuvo achocadas / desde esotra navidad», vv. 69-72). La traducción italiana correspondiente es «a catinelle» que consigue en esta ocasión ofrecer una imagen parecida («A catinelle scaricava / alla porta, senza entrare, / gocce che aveva accumulato / dall'altro Natale», vv. 69-72).

Relativamente a las mancebas, nos llaman la atención algunas definiciones groseras, pero que esconden una visión amable y divertida del poeta. Es el caso de Ginesa, definida «culo de hierro» (v. 21), por su apreciable rasgo físico: aquí la formulación en italiano nos permite una traducción literal, gracias a la afinidad entre lengua original y de llegada («Ginesa, culo di ferro», v. 21). Marigno avisa que la lectura de la imagen es ambivalente[48], de todas formas la traducción más coherente resulta la literal, acompañada de una nota que explique las posibles connotaciones suplementarias.

En cambio, la peculiaridad de otra prostituta de la 'casa' de Alcalá (la Berrenda de Roldán) resulta de más difícil resolución en

47. «Postribolo, casa di tolleranza», *Vocabolario Treccani,* http://www.treccani.it/vocabolario/casino/, *s.v.* (última consulta: 28/08/16).

48. Marigno, 2006, p. 44, nota 22: «nous pouvons imaginer que son *culo* est de *hierro,* c'est-à-dire dur, à force de passer ses journées assise à mendier, ou à outre chose […] Par ailleurs, les *hierros* désignent aussi les fers des prisonniers, et au vers suivant nous constations une association possible avec *pregonar* qui renvoie aux *pregoneros,* ceux qui proclamaient les fautes commises par le condamné».

la versión italiana. Se trata del epíteto «nalgas atarantadas» (v. 25), que se refiere a la misma porción del cuerpo de la Ginesa, pero que no muestra evidentemente la 'forma' y dureza parecida. En este caso notamos un proceso de muñequización de la mujer, la cual menea descompuestamente la parte baja del cuerpo, que parece tomar vida propia como en muchas caricaturas quevedianas. Sobresale, además, un procedimiento de animalización puesto que, como advierte Covarrubias, «atarandado» es «el mordido de la tarántula […] género de insecto ponzoñoso, que de su picadura se sigue temblar el paciente con movimiento descompuesto de todo el cuerpo»[49]. La traducción al italiano que, por consecuencia, proponemos es «natiche tarantellate», donde el adjetivo «tarantellate» evidencia una solución creativa, no contemplada en el vocabulario italiano, pero que parece coherente con el texto jacaril. De hecho se refiere al movimiento irrefrenable de la «tarantella», baile popular del sur de Italia, cuyo nombre derivaría de la tarántula, cuya picadura, según una creencia popular, producía una especie de furor báquico que incitaba a la danza[50].

El último grupo de ejemplos que planteamos tiene que ver con la manipulación idiomática, debida al uso creativo de la gramática por parte de Quevedo. En primer lugar mencionaremos el empleo de parejas de miembros equivalentes, es decir dos nombres, donde uno tiene función adjetival[51]. Trátase de formas nuevas como «furor paternidad» (v. 54), o «esperma lluvia» (v. 81), con las que el poeta quiere describir el contacto del cliente con la prostituta, experimentando un lenguaje agudo e innovador desde un punto de vista gramatical. En ambos casos el traductor, para salvaguardar la técnica aguda y respetar las construcciones originales, se verá obligado a realizar una traducción literal. Por consecuencia «furore partenità» e «sperma pioggia» constituyen las soluciones más fieles al texto jacaril. En la misma línea la expresión «fundar enfermedad», atribuida a la prostituta Miza: «Güera y gafa y sin galillo, / a fundar enfermedad, / vino de Ocaña la Miza, / y puso tienda del mal», vv. 13-16), con la que el poeta crea un hallazgo. Como señala Carreira, «lo que se fundaban eran conventos o mayorazgos, y no se puede haber nada más opuesto que el solemne verbo y la vergonzante dolencia a que se refiere»[52]. También aquí el traductor podrá mantener el mismo juego gramatical quevediano («fondare malattia»), explicando en el aparato metatextual la creatividad lingüística del escritor.

49. Covarrubias. *Tesoro, s.v.*

50. *Vocabolario Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/tarantella_(Enciclopedia-Italiana)/, *s.v.* (última consulta: 28/08/16).

51. La misma técnica creativa se encuentra, por ejemplo, en *El Buscón* («clérigo cerbatana», *L'imbroglione,* p. 66), o en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* («Infierna hembra», *Cartas del Caballero de la Tenaza,* carta 16, pp. 239-240).

52. Carreira, 2000, p. 102.

3. Conclusiones

En este ensayo hemos trazado un pequeño itinerario de análisis relativo a un corpus de tres jácaras firmadas por don Francisco (núms. 849, 851, 864): dos cartas (una escrita por el jaque a su daifa y la otra de la manceba al rufián) donde predomina la jerga del hampa y la tercera, sin forma de epístola, dotada de un lenguaje vulgar e impúdico.

Se trata de obras menos conocidas en Italia, con unas lagunas en la anotación, por lo tanto la traducción aparece como un desafío y, en algunos versos, una dificultad suma. Las mayores problemáticas traductoras derivan de un texto poético hipercondensado en comparación con escritos en prosa del mismo tono, que permitirían, por ejemplo, el uso de una perífrasis o de un símil para explicar una imagen aguda y breve. Otro escollo está representado por el lenguaje de germanía que permea los tres poemas, junto a un estilo metafórico conceptista, a veces con términos escatológicos[53]. Para completar el cuadro, hay que considerar la presencia del humor y de la ironía, aunque divertida del poeta, rasgos de complicada transposición en otra lengua, cultura y época, incluso en la perspectiva del efecto suscitado en el lector / espectador, que podría sufrir —a causa de cambios diacrónicos y diatópicos— variaciones de relieve[54].

En este artículo hemos presentado propuestas de traducción de palabras o expresiones más largas: nuestro método de análisis —basado en la elección de breves ejemplos textuales— ha tenido la ventaja de mostrar la complejidad del proceso traductor, las problemáticas de transposición en otro idioma, así como la riqueza de los mecanismos compensatorios que con frecuencia inciden en la dimensión creativa.

En el proceso de traducción el aspecto visual, por su universalidad, ha constituido una ayuda para el traductor: los procesos de animalización, cosificación y muñequización, aplicados a retratos únicos o caricaturas colectivas, resultan una clave de lectura muy útil para realizar una traducción coherente del léxico jacaril. Además hemos visto que el traductor —en cuanto moderno mediador cultural— debe ocuparse de la arquitectura lingüística de los poemas y de la estructura antropológico-social, eligiendo soluciones heterogéneas que, según el contexto, se mueven del calco al préstamo, de la equivalencia cultural a la compensación[55]. En algunos casos la afinidad entre español e italiano representa un recurso excepcional para la traducción, en otros la transposición resulta casi imposible, y solo la nota puede explicar lo irrecuperable, considerando también que las jácaras podían tener originariamente partituras musicales.

53. Sobre el motivo de la poesía obscena y escatológica de Quevedo, tolerada en la época *propter elegantiam semonis*, véase Plata, 2000, p. 22.

54. Garzelli, 2015, p. 65.

55. Garzelli, 2015, pp. 76-77.

El objetivo final de este estudio era restituir la imagen, menos conocida en Italia, del Quevedo jacarista, proponiendo un esbozo de traducción anotada de algunos versos, para ofrecer claves de lectura también a un público no necesariamente hispanista. Con la esperanza de que algunos extraordinarios personajes salidos de la pluma quevediana, como Escarramán, la Méndez o las hijas del padre Ezquerra, pudieran revivir en Italia, trasladándose de los textos poéticos también a las tablas escénicas.

Bibliografía

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Alonso Veloso, María José, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo,* Vigo, Universidade de Vigo, 2005.

Alonso Veloso, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Arellano, Ignacio, «La jácara de Pero Vázquez de Escamilla de Quevedo», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro, Actas del II Seminario Internacional sobre edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 1991, pp. 13-45.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo,* Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2007.

Carbonell, Sebastiano, *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo,* Milano, Hoepli, 1983.

Carreira, Antonio, «El conceptismo de la jácara de Quevedo: "Estábase el padre Ezquerra"», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 91-106.

Carreira, Antonio, «Las jácaras de Quevedo, un subgénero conflictivo», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro,* ed. María Luisa Lobato, Alain Bègue, Madrid, Visor, 2014, pp. 51-75, https://www.academia.edu/16198682/Las_j%C3%A1caras_de_Quevedo_un_subg%C3%A9nero_conflictivo_2014_(fecha de consulta: 04/06/2016).

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Diccionario de la Real Academia Española, 2001, Madrid, Espasa-Calpe (http://www.rae.es/; fecha de consulta: 04/06/2016)=(DRAE).

Gallo, Antonella, «*La jácara dramática* nella seconda metà del Seicento: un ibrido generico *sub specie ludi*», en *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità, Actas del XXVI Congreso de la "Associazione Ispanisti italiani",* ed. Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi, Pietro Taravacci, Trento, Università di Trento, vol. I ("Letteratura"), 2013, pp. 255-268.

García, Carlos, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui,* ed. y trad. Beatrice Garzelli, Alessandro Martinengo, Pisa, ETS, 2011.

Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografia de los *Sueños», La Perinola,* 10, 2006, pp. 133-147.

Garzelli, Beatrice, "*Nulla dies sine linea*". *Letteratura e iconografia in Quevedo,* pref. Alessandro Martinengo, Pisa, ETS, 2008.
Garzelli, Beatrice, «Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 157-169.
Garzelli, Beatrice, «Quevedo traducido al italiano. Notas sobre *El Buscón*», en *Italia en la obra de Quevedo,* ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Publicaciones Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 209-224.
Garzelli, Beatrice, «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*», en *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción, traducción,* ed. Flavia Gherardi y Manuel Candelas Colodrón, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, pp. 65-78.
Garzelli, Beatrice,«La recepción del Quevedo satírico a través del filtro de la traducción al italiano», en *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte,* ed. Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, *Studia Aurea Monográfica,* Barcelona, 7, 2018, pp. 161-173.
Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología,* Madrid, Cátedra, 2007[3].
Levisi, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 3, 1968, pp. 217-235.
López Sutilo, Rosario, «El léxico de germanía en las jácaras de Quevedo: las prostitutas», en *Actas del XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, 2007, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_097.pdf, pp. 1-9 (fecha de consulta: 04/06/2016).
Lobato, María Luisa, *Las jácaras. Música y Literatura del hampa en el Siglo de Oro,* Acto del 16 de diciembre de 2014 en la BNE, https://www.youtube.com/watch?v=-JI4xQmHP3k (fecha de consulta: 04/06/2016).
Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro,* Madrid, Iberoamericana, 2014.
Lobato, María Luisa, y Alain Bègue, (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro,* Madrid, Visor, 2014.
Marigno, Emmanuel, «Quevedo pornographe, ou comment illustrer la *jácara* "jacarandina" sans tomber dans l'obscénité», en *L'obscène,* ed. Jean-Claude Seguin, Lyon, Grimh / L.C.E. / Grimia, 2006, pp. 29-47.
Marigno, Emmanuel, «Notas sueltas para una edición digital crítica, anotada e ilustrada de las jácaras de Francisco de Quevedo y Villegas», *Actas del XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, 2007, pp. 1-7 (http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_100.pdf; fecha de consulta: 04/06/2016).
Marigno, Emmanuel, «Figuras ridículas y alteración del poder en las jácaras de Quevedo: enlaces y desenlaces con la comedia burlesca», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro,* ed. Alain Bègue, Carlos Mata y Pietro Taravacci, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 191-204.
Morreale, Margherita, «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a *Los Sueños*», *Clavileño,* 1956, 40, pp. 40-44.
Orozco Díaz, Emilio, *Temas del barroco. De poesía y pintura,* Granada, Archivum, 1989 [1947].
Osorio, Oscar W., «La jácara del Escarramán, de Quevedo», *Letras Hispanas,* 2, 1, 2005, pp. 17-37.
Plata, Fernando, «La poesía satírica y burlesca de Quevedo», *Ínsula,* 648, 2000, pp. 22-23.

Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, 3 vols.
Quevedo, Francisco de, *L'imbroglione,* ed. Aldo Ruffinatto, trad. y notas Maria Rosso Gallo, Venezia, Marsilio, 1992.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.
Quevedo, Francisco de, *Clío, Musa 1. Con un'appendice dalla Musa Melpómene,* introducción y traducción de Alessandro Martinengo, comentario y notas de Federica Cappelli y Beatrice Garzelli, Napoli, Liguori Editore, 2005.
Quevedo, Francisco de, *Cartas del Caballero de la Tenaza,* ed. Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa*, vol. II, tomo I, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2006, pp. 209-246.
Sabatini, Francesco, Coletti, Vittorio, *Dizionario della Lingua Italiana,* Firenze, Sansoni, 2008 (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/; fecha de consulta: 04/06/2016).
Sáez, Adrián, *El ingenio del arte. La pintura en la poesía de Quevedo,* Madrid, Visor, 2015.
Salillas, Rafael, «El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico): con dos vocabularios jergales», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 [1896], http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-delincuente-espanol-el-lenguaje-estudio-filologico-psicologico-y-sociologico-con-dos-vocabularios-jergales--0/html/ff0f09f0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_40.htm (fecha de consulta: 04/06/2016).
Tam, Laura, *Grande dizionario di spagnolo,* Milano, Hoepli, 2004².
Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995.
Vocabolario Treccani, http://www.treccani.it/vocabolario/ (última consulta: 28/08/16).