

LO ERÓTICO Y LO MORAL: ANÁLISIS DEL ROMANCE 730 DE QUEVEDO

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

1 *El cuerpo atrayente—el cuerpo repugnante*

Ya en el lejano 1980 señalé la complejidad de la relación entre la escritura y el cuerpo,¹ en un momento en que la crítica semiótica venía subrayando cómo la palabra y el trato no-verbal se inscriben ambos en el signo global de la comunicación.² Resultaba legítimo, pues, proponerse la pregunta de cómo la palabra ha comunicado el cuerpo, con su carga de atracción y repulsión.

Era también el momento en que se había publicado un *corpus* de textos poéticos eróticos del Siglo de Oro; en efecto, la producción se había silenciado y había desaparecido por completo del panorama literario. Había sido necesaria la labor de investigación y de edición de Alzieu, Jammes y Lissorgues para que se diera a conocer la *Floresta de poesía erótica del siglo de Oro*, y la apasionada reivindicación de Juan Goytisolo (1978) para que el tema se volviese a imponer en toda su importancia.

A la dificultad práctica de recuperar los textos se unía el problema metodológico de deslindar la modalidad de escritura que se puede definir como “erótica” de otras modalidades igualmente relacionadas con el cuerpo y el sexo, pero que obedecen a finalidades distintas. Recuerdo sólo la *vexata quaestio* de la diferenciación entre lo erótico y lo pornográfico, tantas veces aludida y analizada: una de las distinciones propuestas salva la producción erótica en nombre del amor, o reconociéndole una elevada calidad literaria;³ mientras que se suele condenar la pornografía como propuesta directa y vulgar del sexo. Se trata de una clave indudablemente peligrosa, porque propone desde otro punto de vista el problema del “valor literario” de un texto, por cierto muy difícil de juzgar. Yo creo, en cambio, que la distinción reside en el momento del consumo del producto por parte del destinatario, por lo cual sería adecuado calificar con la dicción peyorativa la difusión comercial de la representación del sexo: hasta una obra concebida como

elegante debate erótico e ideológico (estoy pensando en *Sade* de Pasolini, por ejemplo) puede convertirse en producto pornográfico al ser presentada en salas X. Esta clave también, como se ve, es peligrosa, ya que reside en algo ajeno al producto, y relativo a las características de la fruición.

Como he dicho varias veces, creo puede mantenerse una especie de dicotomía, según la cual en la alusión al sexo opera siempre cierta represión o autocensura, que lleva ora a la sublimación, ora a la ruptura de la norma. En el momento más elevado de sublimación se sitúa, obviamente, la poesía amoratoria, que se caracteriza por un máximo grado de adhesión a los procedimientos convencionales de mención del cuerpo; la poesía erótica establece en cambio una relación más directa con el cuerpo y la atracción sexual.

También en la poesía de marca opuesta, la del “disgusto del cuerpo,” se ponen de relieve dos niveles; lo obsceno constituye en efecto una explosión de lo “no dicho”: el cuerpo y el sexo condenados y negados hallarán camino para su afirmación justo a través de la condena y de la negación-repulsión, y tanto más violentamente se niega cuanto más fuerte es la atracción y el deseo de decir. Son mecanismos presentes con evidencia en la poesía satírica de Quevedo: la deformidad (la laceración del cuerpo) que tan sutilmente parece estimularlo, sugiere entonces las asquerosas aventuras nocturnas con la fregona (y en el fondo se vislumbran las robustas serranas de la tradición); y blanco de repetidas condenas (pero también de descripciones perversas y turbadoras) será la prostitución.⁴

A pesar de esta inconsciente dinámica de atracción-repulsión, es obvio que en un nivel consciente el sexo y su alusión, o bien su abierta mención, se utilizan en lo obsceno para herir e insultar, relacionando así de forma directa esta modalidad con la sátira, bien sea literaria o política. Se crea así un mecanismo según el cual cada ruptura de la norma establecida (y no sólo de la norma social, sino también literaria) equivale a una ruptura sexual. El ejemplo más evidente es la polémica de Quevedo contra el cultismo, considerado equivalente a la herejía o a la homosexualidad (Profeti 1982 y 1984: 198-213).

Al lado de esta utilización de la repulsión, de tipo moralista— su fin tendría que ser el asco y el rechazo del cuerpo a través de una deformación subrayada— existe otro tipo de poesía caricaturesco-burlesca, en la cual el cuerpo, hasta en sus momentos de mayor degradación, no es negado o condenado, sino utilizado para un juego no malévol. De esta forma la poesía erótica y la burlesca se pondrían en zonas intermedias respecto a la definitiva negación del cuerpo (poesía amoratoria) y a su violenta y desgarrada propuesta (poesía satírica).⁵ Resumiendo de forma esquemática:

- a. *Literatura amatoria*: Sublimación de la atracción del cuerpo
- b. *Literatura erótica*: Propuesta directa de la atracción del cuerpo
- b₁. *Literatura pornográfica*: Propuesta comercial de la atracción del cuerpo
- c. *Literatura caricaturesco-burlesca*: Propuesta jocosa de la repulsión del cuerpo
- d. *Literatura obsceno-satírica*: Utilización moralista de la repulsión del cuerpo.

La censura (y obviamente utilizo el término en sentido freudiano) opera en *a* y *d*, y la explosión gustosa y jocosa en *b* y *c*.

Al enfrentarse con el *corpus* de la poesía erótica barroca la primera operación que parece imprescindible es la de de tipo taxonómico y diacrónico. La preocupación por clasificar el material resulta constante en los que se han ocupado del tema, como si la estrategia taxonómica, de por sí científica, redimiera al estudioso que se dedica a investigaciones tan poco decentes.

Resultan posibles varias líneas de análisis, con sus relativas posibilidades de clasificación:

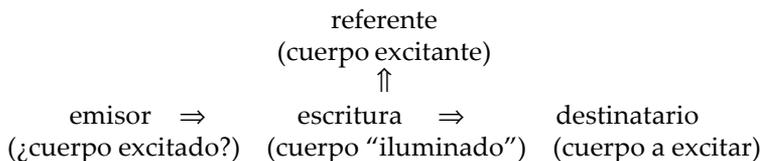
1. Se puede centrar el análisis en el referente, proponiendo el problema de lo que puede llamarse “realismo,” que es la posibilidad de medir la interacción entre objeto y discurso (Barthes 1971: 21-42), y fundar una antropología del mundo descrito. Esta línea intentaría responder a la pregunta: ¿quiénes son los sujetos-objetos del mundo de la poesía erótica barroca? Ellos se destacan, como es lógico, en un paisaje muy jerarquizado y dominado por la represión religiosa, que hace más estimulante la ruptura de la norma por parte de las categorías que la representan, así que monjas y frailes sorprendidos en actos prohibidos no faltan por cierto (*Floresta* 34, 126, 127, 128, etc.); aunque quizás con esto quedamos dentro de un tipo de censura anticlerical que se remonta a la edad media. Las mujeres que se desnudan (*Floresta* 13), que se masturban (*Floresta* 112, 35), pocas veces son connotadas como damas; en la mayoría de los casos son claramente villanas (*Floresta* 49, 118, 137), y reciben así la caracterización del erotismo rústico del cual habla Barthes. O bien se trata de criadas acosadas por su amo, en el conocido juego del amor doméstico (*Poesía erótica*: 214, atribuida a Quevedo; *Floresta* 42). El que se propone o se jacta como copulador es alguien no identificado, que habla en primera persona, o bien pertenece a las clases subalternas: es un rústico (*Floresta* 54), un mendigo (*Floresta* 102), un bachiller (*Floresta* 56), un lacayo (*Floresta* 107), un “tosco labrador” que acomete, ahora sí y por la ley del contraste, a una dama (*Floresta* 107).⁶

Las explicaciones del fenómeno pueden, naturalmente, ser muchas; y una de las más interesantes remite a toda una tradición literaria: el mundo bajo del eros se puede poner en efecto en relación con el carnaval como momento de ruptura de la norma. Yo, sin embargo, pienso que la posibilidad de alejar el mundo descrito del ambiente del emisor y del destinatario tiene gran importancia, efectuando una operación de distanciamiento que hace menos violenta la transgresión.

Pero una clasificación de este tipo, que se agota en seguida, se relaciona con esquemas interpretativos generales, que se pueden utilizar para textos de la antigüedad hasta los de nuestros días, y —peor aun— se pueden aplicar a cualquier tipo de comunicación, del chiste a la poesía, como toda clave centrada en el contenido.

2. La segunda hipótesis taxonómica puede indagar los parámetros psíquicos que unen al emisor con el destinatario, una especie de convención de los modos del placer, con todos sus matices desde el masoquismo al sadismo y al fetichismo.⁷ Se trata, sin embargo, de categorías que es difícil delimitar, y que por esto mismo no parecen siempre utilizables en la organización del material. Propongo un ejemplo: la agresividad hacia la mujer, acusada de ser insaciable por lo que se refiere a las dimensiones (*Floresta* 112) y al repetirse de los “asaltos” o mejor dicho de las prestaciones (*Floresta* 37). Es obvio que detrás de dicha hostilidad se esconde el temor de la insuficiencia del pene y de la “potencia” viril; como detrás de la burla del “capón” se esconde un intento de exorcismo.

3. La clasificación que propuse, en cambio, rehusando los esquemas ideológicos de los juicios de valor, y hasta los explicativos basados en el contenido o en claves psicoanalíticas, se fundaba en las modalidades mismas de la escritura. Porque es la palabra la que provoca el estímulo o la emoción sexual; como en la literatura didáctica nos hallamos frente a una *escritura para*, cuya función parece ser esencialmente *perlocutoria*. El examen de “lo literario” aquí resulta particularmente interesante, justo porque el campo aparece rígidamente delimitado: el objeto queda allá, en plena luz, siempre igual a sí mismo; y la función del mensaje es igualmente explícita y clara. En efecto, el fin de esta escritura no parece ser *in primis* estético, sino sexual. La presencia del cuerpo opera en cada polo del arco de la comunicación: no sólo él es el referente que excita, sino que está presente como destinatario a excitar. Me pregunto si incluso el emisor no tendrá que sentir cierta exaltación de los sentidos, si —al igual que en la literatura mística— él no tiene que experimentar las emociones que quiere transmitir, representándolas.⁸ En esquema:



La escritura "ilumina," por lo tanto, el cuerpo (y la bonita expresión se debe a Barthes), constituye el reflector que exalta su "codiciabilidad," incluye con sus juegos evocadores al destinatario. Éste, tal como se verifica con el *mot d'esprit*, tiene que ser connivente y cómplice, ora descubriendo la alusión, ora recreando la escena erótica, ora gozando de la directa mención del cuerpo.

Entonces serán justo las articulaciones del discurso las que importen, y una nueva línea taxonómica será posible a partir de las varias relaciones del objeto-cuerpo con la palabra que lo nombra o lo alude. En el caso de la alusión, la elaboración puede ser muy refinada, la atmósfera muy difuminada y sugerente; la implicación del destinatario, que tendrá que recuperar el doble sentido, puede por lo tanto resultar muy fuerte. Lo literario adquiere aquí, en relación con el juego mismo que origina la poesía, una importancia determinante. Justo por este placer que rige la elaboración es inútil pensar en censuras externas que originarían el eufemismo: no se "dice" tan sólo porque la alusión resulta más interesante y sugerente que la mención directa.

2. Quevedo: *el cuerpo y la escritura*

Particularmente interesante, desde el punto de vista de la elaboración literaria, espía de unos mecanismos psíquicos, es la relación que Quevedo establece con el cuerpo de la mujer. También en la poesía amorosa el autor disuelve el objeto amado; más que con una mujer él dialoga, y sobre todo juega, con unos pormenores anatómicos: los ojos, la mano, la boca. Es hasta demasiado evidente el intento de neutralizar una figura antagónica, cuyo dato constante es la crueldad, aquella crueldad que llega a trastornar incluso sintagmas de derivación italiana, como se ha demostrado: la dulzura de una imagen unida a la sonrisa angelical de la mujer se transforma así en la risotada cruel de desdén (Profeti 1983). Justo en el momento en que parece obedecer a una forma poética, Quevedo huye de la figura de la mujer como particularmente inquietante: la melena de la dama, tan presente en la poesía amatoria desde Petrarca hasta Tasso, se cambia en un peligroso mar, en el que el enamorado se ahoga (Profeti 1982b). Esta misma mujer, fea, desfigurada, vanamente socorrida por las estratificaciones del colorete, o a la caza de dinero en un vampirismo del que el hombre intenta

defenderse desesperadamente, constituye el otro polo de la visión quevedesca (Profeti 1977).

Aparece clárisima la fascinación que ejerce sobre Quevedo la más antigua y obvia neutralización de la mujer, la que la mercantiliza reduciéndola a objeto (Profeti 1984: 40-41). Quevedo está obsesionado por esta posibilidad y vemos desfilar, tanto en su prosa como en su lírica, la cuadrilla de las prostitutas o de las esposas complacientes (con sus relativos maridos cornudos y contentos). Y las alucinantes pedigüeñas: la misma Dafne no se detiene en su carrera porque no oye resonar la bolsa de Apolo; la ironización de la mitología se lleva así a cabo a través de la mercantilización de la mujer (sonetos 536, 537, 771).

O bien el cuerpo, en un paroxismo de agresividad oral y descomposición, se convierte en manjar, “fiambre,” calavera untada con “almodrote,” “confite” destinado a los gusanos, como en el soneto 549. Los procedimientos literarios están estrechamente entrelazados con las dinámicas psíquicas: no será inútil advertir cómo dicho soneto 549 se organiza sobre una rima particularmente difícil: *-ote, -ate -ete, -ite*, lo que subraya el placer compositivo que Quevedo consigue de este alucinante descenso a los infiernos; ocurre algo semejante con la rima *-ajo, -eja, -ujo, -ojo* del soneto 551. La enumeración constituye aquí el dato estructural más notable, unida a un proceso interesantísimo que rompe verticalmente los cuartetos, oponiendo — a la sucesión de lo que *aparece* — lo que *es* (Profeti 1995: 268-271).

El malestar provocado por el cuerpo, disgregado, parcelizado, deformado, comprado, destruido oralmente, tiene así una nueva manifestación: se teme que *lo que aparece* no se identifique con *lo que es*, y se estigmatiza toda posible alteración de la apariencia: la calvicie que se cubre con pelos postizos, la canicie que se esconde con el teñido, y sobre todo el colorete de la mujer, obsesivamente reconducido al guisado, a la salsa, a la grasa.

3. El romance “A la jineta sentada”

Creo que estas conclusiones, que ilustré en 1984 con el examen de unos 230 textos de Quevedo, se pueden confirmar con el análisis de su romance 730, cuya epígrafe reza: “Dama cortesana lamentándose de su pobreza y diciendo la causa.”

Es de notar que en la edición del *Parnaso* de 1648, algunos versos están corregidos y otros borrados, y Blecua juzga las variantes “evidente y casi vulgar corrección de González de Salas para salvar con cierto decoro la obscenidad.”⁹ Citaré el texto tal como aparece en la edición crítica de Blecua (vol. II: 442-47), pero comentaré también las

alteraciones más relevantes.

El estribillo del romance, derivado de una cancioncilla popular — utilizada en los textos contemporáneos muchísimas veces y en contextos distintos¹⁰— divide el romance en tres partes (dos en la edición expurgada del *Parnaso*). Quevedo dedica la primera a la descripción de la “dama cortesana,” descripción que, según la habitual convención de la poesía amorosa, empieza desde lo alto: el pelo, el vestido, las manos (Vega, *El Caballero*: 79-80). El autor parece iniciar con una aparente adhesión al cuerpo descrito, cifrada en los diminutivos, en los particulares del tocado, las perlas de los brazaletes, el vidrio del cintillo que sujeta el pelo, la plata de las virillas de las chinelas:

A la jineta sentada
sobre un bajo taburete,
con su avantalico blanco
y su vestidillo verde,
en valoncita redonda
y perlas por brazaletes,
con apretador de vidrio
y rizas entrambas sienes,
con herraduras de plata
y faldellín de ribetes... (vv. 1-10)

Sin embargo Quevedo mira y describe la figurilla con un sustancial desprecio, que aparece justo en el primer verso “A la jineta sentada”: aquí se puede vislumbrar una alusión a “carreras” fácilmente imaginables. Y que Quevedo considere a la “dama” más como una cabalgadura que como una jineta lo confirma el v. 9: ella no tiene chapines, sino “herraduras,” a la par de una yegua. Hasta podríamos suponer que el color del “vestidillo” aluda ya a la inmoralidad (con dilogía de *verde*); seguramente con una dilogía se cierra la descripción:

...con más guarnición que Flandes
en el castillo de Amberes... (vv. 11-12)

O sea, las guarniciones del faldellín evocan a las huestes, a la guerra, al peligro y al engaño. Igualmente la puesta en situación de la “dama” pinta un interior algo equívoco:

...al un lado una guitarra,
al otro lado un bufete,
con un perrillo de falda
que la lame y no la muerde... (vv. 13-16)

Entre la guitarra, instrumento casi profesional, y la riqueza del mobiliario, aparece el “perrito de falda,” compañero de las señoras de categoría; pero “que la lame y no la muerde” alude a otras lameduras y mordiscos. Al lado de la cortesana se sitúa la imagen de la vieja, habitual y celestinesca compañera de la prostituta, y presencia constante en la obra de Quevedo, en el *Buscón* y en la poesía satírica (Profeti 1984: 45-74). Figura *barbuda, pasada, seca, escurrida*, comparada violentamente con el diluvio, la enfermedad (“la que nos pega la peste”) o la borrachera (“azumbre de vino”):

...con una vieja barbuda
sentada de frente a frente,
más pasada que el Diluvio,
que ha que pasó muchos meses;
más seca que suele serlo
la que nos pega la peste,
más escurrida que azumbre
del vino caro de Yepes... (vv. 17-24)

Como se ve, aparece aquí una de las ideas fijas de Quevedo, la sífilis, la “otra cara” de la enfermedad de amor petrarquista: “seca” se llamaba en efecto cierta dolencia de la garganta, uno de los síntomas de la “peste” sifilítica (Profeti 1986b y 1984: 160-168). Se identifica ahora a la protagonista, doña Tomasa, nombre obviamente muy sugerente.¹¹ Inmediatamente después se descubre el engaño detrás de la aparente belleza: las manos son blancas sólo porque la cortesana usa jaboncillos y cremas, la cintura es pequeña sólo porque utiliza “fajas”:

... estaba doña Tomasa
más triste que doce viernes,
contemplando su hermosura
y la soledad que tiene.
Y mirándose las manos,
que a quien las mira son nieve,
y jaboncillos y muda
cuando de cerca las huelen;
mirándose la cintura
a la cual han hecho breve,
no los datarios de Roma,
sino fajas que la tuercen ... (vv. 25-36)

La blancura de las manos, objeto de gran parte de la poesía amorosa de Quevedo,¹² se cambia así en el olor asqueroso de las “mudas,” los ungüentos utilizados para suavizar la piel (Profeti 1984 y 1984b); y como siempre, en momentos de estigmatización, en la palabra de

Quevedo aparece la dilogía; ahora la de “breve,” en su sentido técnico de “disposición expedida por los empleados de la Dataria de Roma.” La alusión a los funcionarios del Papa subraya aún más el nivel bajo en que se sitúa la hipocresía de la prostituta. Ahora se llega a poner en claro la desfachatez del personaje, con la descripción del innombrable bajo corpóreo: en efecto la prostituta levanta “las faldas” y descubre al espectador los pies, las piernas, el vientre, los muslos:

... y levantando las faldas
que le han alzado otras veces,
descubrió dos pies pequeños,
horros de todo juanete;
piernas de buena persona
y proporcionado vientre,
y entre muslos torneados,
el sepulcro del deleite;
y viendo como no gana
su lámpara para aceite,
mirándola entristecida,
la dijo de aquesta suerte:
“Molinico, ¿por qué no mueles?
-Porque me beben el agua los bueyes” (vv. 37-50)

La descripción parece positiva, ya que los pies son pequeños y lisos, el vientre es “proporcionado”, la piernas esbeltas, los muslos “torneados”; pero el sexo es connotado de forma mortuoria, como “sepulcro del deleite”; rematando una transgresión tan fuerte¹³ el cuerpo se hace objeto (“lámpara”), utilizado para la ganancia. Llegando a este punto extremo, la descripción se interrumpe con el estribillo, que adquiere ahora un sentido completamente nuevo: el “molinico” es en efecto, como la “lámpara” antes mencionada, el sexo. No se trataba por cierto de una alusión desconocida a sus destinatarios, ya que *molino* aparece en *Floresta* 81 (también con su variante de *moler* como *futuere*: *Floresta* 133); esto permite una fuerte resemantización sexual de la letrilla, otras veces glosada ingenuamente (como en *Don Gil de las calzas verdes*: 103-104) y hasta “a lo divino.”

Como se ve, también en esta primera parte, que podríamos definir como más erótica (presencia del diminutivo, con su carga afectiva, descripción de los atavíos y del cuerpo de la mujer) aparecen instrumentos de control de la atracción del cuerpo, se insinúa la condena a través de la dilogía y de la comparación.

La segunda y tercera parte del romance corresponden a una alocución de doña Tomasa justo a su sexo. La segunda parte se dedica a subrayar cómo las cortesanas ya no ganan, a través de una tópica

“alabanza del tiempo pasado”, - esta vez aplicada a un argumento bajo como lo es el meretricio:

Solían en otro tiempo
 las damas del interese
 tener en un ojo negro
 un juro de los de a veinte. (vv. 51-54)

El nivel superficial de la alusión se refiere aquí a la costumbre de las damas de “taparse de medio ojo” (Profeti 1987), y atraer a los clientes con su “ojo negro”, el único visible a través del manto, ganando con este medio como una renta pública de gran categoría (“un juro de los de a veinte”); pero hay también un nivel sólo aludido: el “ojo negro” nos remite al “ojo de atrás”, otras veces objeto de la lírica de Quevedo (Profeti 1982 y 1984: 199-213).

En un tiempo feliz, cuando los hombres pagaban sin escasez a las cortesanas, “la Meneses de Sevilla” o “la Pérez de Toledo” podían acumular riquezas fabulosas como las de Alejandro Magno,¹⁴ o como algunos privilegiados contemporáneos, los que ejercían el monopolio (“obligados”) del aceite:

Su cabellos hizo de oro
 en Sevilla la Meneses,
 en tiempo que eran dadores
 los que ahora son tenientes.
 Con una ceja ahumada,
 ganó en Toledo la Pérez
 más que Alejandro en su vida
 ni un obligado de aceite.
 Labró una casa en Madrid
 la Mendoza con los dientes,
 que cuatro mil albañiles
 no la labraran tan fuerte. (vv. 55-66)

El tema del dinero, relacionado con la prostitución (“juro de a veinte, obligados de aceite”) (Profeti 1984: 40-45), pasa otra vez a través de la dilogía de “tenientes” y del juego opositivo con “dadores.” Y nótese también que las ganancias se relacionan con la adulteración del cuerpo: el cabello de la Meneses es teñido, las cejas de la Pérez se deben a un artificio: otro tema muy presente en Quevedo (Profeti 1984: 52-54). Y la figura de la Mendoza es muy inquietante, con sus “dientes” en plena evidencia, imagen de la mujer castradora y de la práctica de la *fellatio* (Profeti 1983 y 1984: 103-23).

Pero ya estos tiempos felices han terminado, sólo el alguacil y el médico “visitan” (vv. 69-71) a las prostitutas, pobres, perseguidas por la justicia que no pueden sobornar y enfermas; “las damas” hasta llegan a convertirse y a aprender a trabajar. La reiteración de “pues” (vv. 74 y 77) subraya la dificultad de este cambio; la ironía es la figura retórica que domina este fragmento:

Y ahora nos sobra todo,
y no hay nadie que se acuerde
de la dama cortesana
que se remata y se vende.
Visítanos la justicia,
y a su falta sólo viene
el médico a visitarnos,
que el pobre es fuerza que enferme.
Pues aprendemos labor,
¿qué más desdichas nos quieren?
Pues la pobreza y el hambre
nos predicán y convierten. (vv. 67-78)

Doña Tomasa se dirige otra vez melancólicamente (“enternecida y llorosa”) a su *molinico*; y cerrando la segunda parte Quevedo esparce una serie de alusiones dilógicas: “donde la espiga se muele” se refiere naturalmente al momento de la penetración (con “espiga” como falo); y “la harina blanca de leche” al esperma:

Y mirando a su molino,
donde la espiga se muele,
y de los granos se saca
la harina blanca de leche,
considerando en el carzo
que lo florezca y lo muele,
enternecida y llorosa,
le preguntó lo siguiente:
“*Molinico, ¿por qué no mueles?*”
-*Porque me beben el agua los bueyes.*” (vv. 79-88)¹⁵

Hemos llegado así a la tercera parte del texto, donde se “revelan” las razones inexplicables del menosprecio hacia las cortesanas:

Agua viniera al molino
de las canales corrientes,
si los casados celaran
las que les dieron en suerte.
Hanos quitado el oficio
y en el hospital nos tienen

disimulos de marido
 y disculpa de mujeres.
 Todos pretenden casadas,
 porque a todos les parece
 que gusto que tiene guarda
 es más hazaña vencerle. (vv. 89-100)

Se nos descubre, pues, que la que parecía una sátira a la prostitución, tema bien presente en Quevedo, esconde detrás de sí otra y más fuerte condena, la de los maridos cornudos y contentos. Si, como hemos visto, la prostitución ejerce sobre Quevedo una evidente fascinación, en cuanto neutralización de la mujer, que la reduce a objeto, a esta fascinación oscura se puede atribuir quizás la primera presentación, casi positiva, de doña Tomasa, con sus diminutivos y su pintura de ambiente.

Pero más fuerte aún es la censura de los maridos “pacientes:” recuerdo, como muestrario mínimo, los sonetos 555, 556, 592, 593 y 594. En esta figura se concentra otra obsesión de Quevedo, la de la falsa apariencia: el santo matrimonio llega así a ser la tapadera de una actividad condenable. Por esto no nos maravilla que hacia la despedida del romance se repitan y se concentren algunas dilogías:

Pues sepan que es añagaza
 para que la gente llegue:
 que hay marido bandera
 que vive de hacer gente.
 Aquestos bueyes, el agua
 con que molemos nos beben:
 que cuerno e hidropesía
 es la enfermedad que sienten.
 Por vengarnos de los hombres
 que nos dejan y las quieren,
 nos casaremos, pues tanto
 el adulterio apetece.
*“Molinito, ¿por qué no mueles?
 -Porque me beben el agua los bueyes.”* (vv. 101-114)

Se nos revela así quiénes son los “bueyes” que quitan el agua al “molinito:” unos “maridos banderas”, que “alistan” a los que lo deseen bajo la bandera de su propia mujer-prostituta; unos hombres “hidrópicos”, o sea deseosos sin medida del dinero acarreado por la actividad de sus culpables esposas. La letrilla se resemantiza otra vez, ahora en su segundo verso: los bueyes que “beben el agua” son cornudos, naturalmente, no en sentido propio, sino en el figurado subrayado por los vv. 108-09; animales pacientes y sufridos, contagiados

por la enfermedad del “cuerno.” A las prostitutas no les queda más remedio que casarse, añadiendo así al pecado sexual el aliciente del adulterio.

Como en el caso del romance 694, “Tomando estaba sudores,” el recurso expresivo fundamental del texto es la dilogía, donde se da la explosión a nivel lingüístico del contraste conceptual entre *ser* y *aparecer*. Las palabras —como las personas— no son lo que parecen ser: es la conclusión “literaria” del moralismo quevedesco.

Notas

¹Profeti 1980, después Profeti 1984; véase también Profeti 1995. Le agradezco a Adrienne Martín el haberme “obligado” amistosamente a volver a un tema y a un autor a los cuales he dedicado varios años, años felices, de mi existencia.

²Como bibliografía mínima cfr. Finale 1978, Hall 1969, Ricci Bitti 1975 y 1977, Sebeok et al. 1971, Watson 1972.

³Zavala, Moix y Pellegrini 1967; Díez Borque, en *Poesía erótica*: 9-10, 43-45; Rossich 1985 no se pronuncia sobre el tema.

⁴Profeti 1984. Como fondo histórico de la prostitución cfr. López Beltrán 1987: 11-23; para la elaboración literaria del tema, Profeti 1994.

⁵Una distinción análoga efectúa Weber de Kurlat 1983, que en la p. 673 distingue entre poesía amorosa “la que sólo manifiesta en su expresión la vertiente elevada del amor,” y la poesía erótica, “que se incorpora el amor sensual, el de los sentidos.” Y en la p. 687 nota “ciertos términos, de uso en el vocabulario erótico más desnudo y que aquí aparecen, sobre todo en boca de Mengo . . . con connotaciones burlescas.” Como repertorio del doble ámbito del amor en Lope puede verse López Bascuñana 1984.

⁶O una serie de oficios serán utilizados metafóricamente para aludir a operaciones eróticas (*Floresta* 128-131).

⁷Es la clasificación adoptada por Legman 1972, y veáanse las objeciones de Meldini en la introducción italiana: 5-12, que subraya la importancia de un aspecto “literario”: la estructura narrativa del chiste.

⁸Naturalmente las tres clasificaciones propuestas no agotan las posibilidades, ni pretenden cubrir todo el *corpus* publicado y publicable de poesía erótica barroca. Habrá también que tener en cuenta la presencia de formas mixtas, que al mismo tiempo dicen, representan, aluden: cfr. *Floresta* 119, 125, 127, etc.). Tampoco me propongo apurar el inventario de las figuras retóricas presentes en la poesía erótica barroca, que sería trabajo improductivo ya que para el funcionamiento estético es siempre la contextualización y la interacción lo que importa.

⁹Blecuá 1969-70, vol. II (1970): 442. La edición del *Parnaso español* aludida es la de Madrid, D.D. de la Carrera, 1648, que Blecuá reseña en el vol. I (1969): 46.

¹⁰Frenk 1990: 556 registra múltiples presencias, por ejemplo en comedias de Lope de Vega (*El Hamete de Toledo*), Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*), en obras narrativas como la *Guía y avisos de forasteros* de A. Liñán y Verdugo, y una glosa a lo divino de Orellana.

¹¹Profeti 1984: 161-168, el comentario del romance 694: "Tomando estaba sudores."

¹²Cfr. Profeti 1984: 24-27, el comentario del soneto 306: "Lo que me quita en fuego me da en nieve / la mano . . ."

¹³Tan fuerte es la transgresión, que aquí tiene que intervenir González de Salas, que cambia así los vv. 37-48: ". . . tuercen; / después, bajando los ojos / hacia sus cuartos de allende, / y viendo sus pies pequeños, / horros de todo juanete; / y luego las dos columnas / del edificio viviente, / que al torno hechas se le antojan, / o se levanten o se echen; / y viendo que ganan otras / con lo mismo que ella pierde, / aplicando la letrilla, / cantaba de aquesta suerte: / *Molinico* . . ." Como se ve, desaparece la operación tan vulgar de "levantar las faldas," y el insistido "viendo," "mirando": lo bajo corpóreo no se puede mirar directamente. Además sólo los pies se mencionan, mientras que las piernas se aluden a través de una metáfora ("columnas /del edificio viviente"), el vientre y los muslos desaparecen, y sobre todo se borra la alusión de Quevedo al sexo mediante las dos metáforas: "sepulcro del deleite" y "lámpara." Hasta la "letrilla" pierde su referencia sexual, ya que doña Tomasa, al citarla, no habla ya con su "molinico," y se limita a "aplicar" la letra a su situación de desamparo. También uno de los testimonios (A1) efectúa un eufemismo, ya que atribuye los vv. 47 y 48 a la vieja: "la vieja que la miraba / la dice de aquesta suerte"; véase Blecua 1969-71: 445.

¹⁴La referencia desaparece en *Parnaso*, que sustituye los vv. 61-62: "más que catorce obligados / del jabón o del aceite:" ¿González de Salas juzgaría demasiado alta, en este contexto, la referencia clásica?

¹⁵Naturalmente no nos extraña que todo el fragmento desaparezca en *Parnaso*, desde el v. 79 al 88. También uno de los testimonios (A1) atribuye los vv. del estribillo a la vieja: "Y la vieja, enternecida, / volvió a decir desta suerte:" véase Blecua 1969-71: 446. Hay que notar también que "carzo," presente en todos los testimonios que conservan el fragmento, es lectura poco clara: el término tampoco aparece en el *Diccionario de Autoridades*. María Teresa Cacho me sugiere una enmienda "cardo;" en efecto se trata de un símbolo fálico muy presente en *Floresta*: 87, 137; y explicaría bien el sucesivo "que lo florezca:" el cardo florece entre el trigo, y al mismo tiempo alude a la erección del falo. Para "harina" véase *Floresta* 111.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.
- Diccionario de Autoridades: Diccionario de la lengua castellana... compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: F. del Hierro, 1726-1739.
- Finale, Carlo. *Il corpo e le parole*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro*. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975. 2da. ed. bajo el título de *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2da. ed. Madrid: Castalia, 1990.
- Goytisolo, Juan. *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Hall, E.T. *Il linguaggio silenzioso*. Milano: Bompiani, 1969.
- Legman, G. *L'umorismo erotico. Psicanalisi delle barzellette spinte*. Intr. de Piero Meldini. *Appunti per una morfologia della barzelletta*. Rimini: Guaraldi, 1972.
- López Bascuñana, I. "Notas para una filografía de Lope de Vega: el concepto del amor a los brazos en la obra en prosa." *Anuario de Filología* 10 (1984): 165-183.
- López Beltrán, María Teresa. "Evolución de la prostitución en el reino de Granada a través de las ordenanzas de la mancebía de Ronda." En María Teresa López Beltrán, et al. *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga, 1987. 11-23.
- Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verde*. Ed. de F. Florit Durán. Madrid: Bruño, 1996.
- Poesía erótica: siglos XVI-XX*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Siro, 1977.
- Profeti, Maria Grazia. "Scrittura di eversione e scrittura di esecuzione in Quevedo." *Quaderni di lingue e letterature* 2 (1977): 141-166.
- _____. "I. Il corpo attraente. II. Il corpo repellente (I. Dire, ridere, rappresentare, alludere: i testi poetici del piacere e il barocco. II. Satira, caricatura e magrezza: Quevedo e Vélez)." *Codici della trasgressività*. Verona: Università, 1980. 95-115.
- _____. "La obsesión anal en Quevedo." *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia 25-30 agosto 1980). Roma: Bulzoni, 1982. 837-845.
- _____. "Quevedo lirico e satirico: due letture. I. *Crespa tempestad / capón de cabeza*: il tema della chioma in Quevedo". II. "Con tres estilos alanos": *parodia letteraria ed emittente*. *Quaderni di lingue e letterature* 7 (1982b): 85-124.
- _____. "La bocca della dama: codice manierista e trasgressione barocca." *Quaderni di lingue e letterature* 8 (1983): 151-166.
- _____. *Quevedo: la scrittura e il corpo*. Roma: Bulzoni, 1984.
- _____. "La botica de las mujeres": Trucco e trucchi delle donne". *Quaderni di lingue e letterature* 9 (1984b): 113-31.
- _____. "La enfermedad como negación del cuerpo en la poesía de Quevedo." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de*

- Hispanistas* (22-27 de agosto de 1983). Madrid: Ediciones Istmo, 1986b. 477-485; después en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX*. Pamplona: EUNSA, 2002. I: 377-385.
- _____. "Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro." *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*. Napoli: Guida Editori, 1987. 113-148; después en *Importare letteratura*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1993. 27-53.
- _____. "Mujer libre/mujer perdida: una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII." *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles* (Paris 1992). Paris: CNRS, 1994. 187-197.
- _____. "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro." *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, II. Barcelona: Anthropos, 1995. 235-284.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. 4 vol. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969-1970.
- Ricci Bitti, Pio E. *Aspetti non verbali del comportamento interpersonale*. Bologna: Cooperativa Libreria Interuniversitaria, 1975.
- _____. *Comportamento non verbale e comunicazione*. Bologna: Il Mulino, 1977.
- Rossich, Albert. Introducción a *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XVII*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.
- Sebeok, Thomas Albert, Alfred S. Hayes y Mary Catherine Bateson. *Paralinguística e chinesica*. Milano: Bompiani, 1971.
- Vega, Lope de. *Fuente Ovejuna. El Caballero de Olmedo*. Ed. de M.G. Profeti. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Watson, O. Michael. *Comportamento prossemico*. Milano: Bompiani, 1972.
- Weber de Kurlat, F. "La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuente Ovejuna*." *Homenaje a J.M. Blecua*. Madrid: Gredos, 1983. 673-87.
- Zavala, Iris, A. Moix y A. Pellegrini. *Lo erótico como sagrado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.